

Universidade do Estado de Santa Catarina
Centro de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais



Universidade do Estado de Santa Catarina
Centro de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Artes Visuais

grafias collectors:

falas . escuta . silêncios

prática artística colaborativa entre mulheres sobre a educação sexual feminina

Kellyn Batistela

Florianópolis, Santa Catarina, 2021

planejamento gráfico
Ayrton Cruz

grafias collectors:

falas . escuta . silêncios
prática artística colaborativa entre mulheres sobre a educação sexual feminina

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Central/UNESC, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

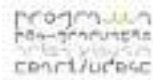
Batistela, Kellyn
Grafias collectors : falas . escuta . silêncios prática artística colaborativa entre mulheres sobre a educação sexual feminina / Kellyn Batistela. -- 2021.
612 p.

Orientadora: Mara Rúbia Sant'Anna
Coorientadora: Sandra Maria Correia Favero
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2021.

1. Educação sexual feminina. 2. Arte de arquivo. 3. Prática collector. 4. Narrativas femininas. 5. Bordado. I. Sant'Anna, Mara Rúbia. II. Correia Favero, Sandra Maria. III. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. IV. Título.

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Ensino das Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

Orientadora: Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna (UNESC)
Coorientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Correia Fávero (UNESC)



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV



ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Ensino das Artes Visuais

Atendendo à legislação vigente, às 09h do dia 30/07/2021, através de ferramentas de videoconferência em função da pandemia de Sars-COV2, reuniu-se a Banca Examinadora, presidida pela Doutora Orientadora: **Mara Rúbia Sant'Anna**, a fim de avaliarem a Tese para o Doutorado da Aluna **Kellyn Batistela**, intitulada **“Graffias collectors: falas, escuta, silêncios – prática artística colaborativa entre mulheres sobre a educação sexual feminina”**, requisito final para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais. Aberta a sessão pela Presidente, coube à doutoranda, na forma regimental, expor o tema de seu trabalho, findo o que, dentro do tempo regulamentar, foram apresentadas as arguições pelos membros da Banca Examinadora. Em seguida, deram-se as explicações que se fizeram necessárias. Em ato contínuo, a Banca Examinadora reuniu-se reservadamente para proceder à avaliação final, conforme critérios estabelecidos pelo Regimento do Programa, sendo o trabalho: **Aprovado.**

Recomenda-se:

Recomenda-se a publicação da tese devido à densidade, pertinência e aportes para a área de Artes Visuais e a todo o campo artístico e educativo, sendo importante a circulação dos resultados em exposições, eventos artísticos e acadêmicos.

As professoras membros da banca reforçam a excelência do trabalho, recomendam sua participação em certames artísticos e culturais.

Igualmente, a banca destaca a tese como apta a concorrer o Prêmio Capes de Teses.

Observações:

Link da banca online: <https://url.gratis/NKHMvI> (Teams)

Link da gravação: <https://web.microsoftstream.com/video/d0a3d02e-c6cf-4749-ae8a-272f4d456335> (Streamteams)

Link onde a banca se reuniu depois para deliberação: <https://meet.google.com/xye-iref-utp> (Meet)

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela acadêmica

Florianópolis, 30 de julho de 2021.

Banca Examinadora:	
Dra Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC - Orientadora)	Assinatura pelo SGPE
Dra Sandra Maria Correia Favero (UDESC - Examinadora)	Por e-mail (anexo ao Doc. UDESC 00028329/2021
Dra Marta Lucia Pereira Martins (UDESC - Examinadora)	Por e-mail
Dra Rita Moraes de Andrade (UFG - Examinadora)	Por e-mail
Dra Lucimar Bello Frange (PUC/SP - Examinadora)	Por e-mail
Dra Telma Scherer (UFSC - Examinadora)	Por e-mail
De acordo:	
Kellyn Batistela (Acadêmica)	Por e-mail

Kellyn Batistela

grafias collectors:

falas . escuta . silêncios

prática artística colaborativa entre mulheres sobre a educação sexual feminina

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Ensino
das Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

Orientadora: Profa. Dra. Mara Rúbia Sant’Anna (UDESC)
Coorientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Correia Fávero (UDESC)

Aprovado em 30 de julho de 2021.

Banca Examinadora: Profa. Dra. LUCIMAR BELLO FRANGE (PUC/SP)

Profa. Dra. MARTA LÚCIA PEREIRA MARTINS (UDESC)

Profa. Dra. RITA MORAIS DE ANDRADE (UFG)

Profa. Dra. TELMA SCHERER (UFSC)

Profa. Dra. MARIA CRISTINA DA ROSA FONSECA DA SILVA (UDESC)
suplente

Profa. Dra. MARIA DE FATIMA MATTOS (CENTRO UNIVERSITÁRIO MOURA LACERDA)
suplente



para minha mãe . Terezinha Maria Ana Batistela . *in memoriam* . que educou três filhas .
a primeira entre enciclopédias . a segunda no silêncio . a terceira com escuta e fala
para o meu pai . Nelson Batistela . o primeiro collector

agradecimentos

São tantas mulheres que marcam as veredas neste trabalho, pois percorri muitos caminhos e sempre estive acompanhada. Foram Elas, as collectors, que empreenderam comigo a persistência silenciosa deste bordado cujos pontos foram descobertos à medida que se ia bordando. Meu respeito e gratidão a todas essas honradas mulheres e suas partilhas.

A experiência individual constrói-se junto à experiência coletiva, devo muito deste saber as minhas professoras da pós-graduação em Artes Visuais, trago de cada uma um fio nesse bordado. Agradeço à professora Célia Maria Antonacci Ramos pela generosidade e diálogo que me conduziu à qualificação desta pesquisa. Reconheço em especial, nas páginas deste texto, a voz de minha atual orientadora e professora, Mara Rúbia Sant’Anna. Em sua aguçada visão e tato, organizou a polifonia desta pesquisa em dois lugares, o silêncio e o som. Agradeço-a pela confiança e principalmente por ter apostado em mim, reconheço que sem as suas orientações esta tese não teria meios de ser concluída, seu apoio e força figuram como imagem mítica do Atlas, o eixo entre a terra e o céu. Tive a sorte de ter conjuntamente duas orientadoras, e por isso, agradeço à professora Sandra Fávero pela ternura e doçura, tão características das mulheres ancestrais detentoras do saber profilático, para cada mal há um chá. Agradeço o professor Claudio Brandão por abrir as portas do seu estúdio fotográfico em sua generosa paciência; à professora Maria Cristina da Rosa pela acolhida; à professora Silvana Macedo e o chá da tarde onde tudo começou: o silêncio, as teses iluministas, o feminino político; à professora Luana Wedekin pelo carinho. Às queridas e admiráveis artistas, Rosana Bortolin e Juliana Hoffmann que marcam significativamente o enredo desta narrativa feminina.

Às professoras da banca de defesa desta tese, Lucimar Bello Frange, Marta Martins, Rita Morais de Andrade, Telma Scherer, por sua gentileza e leitura atenta; valiosas interlocutoras que me presenteiam com olhares sensíveis à construção do devir da pesquisa.

Ao gratificante grupo de pesquisa Laboratório de Moda, Artes, Ensino e Sociedade (Lab MAES), programa de extensão “Saberes sensíveis: formação continuada, coordenado pela professora Mara Rúbia Sant’Anna, ao qual faço parte, agradeço a partilha do sensível em tantos encontros e travessias.

As colegas de graduação também constituem supérstites do nosso conhecimento. Este é o caso de Cyntia Werner, Michal Kirschbaum, Maristella Muller, Carolina Ramos, Flávia Person, Anna Moraes e Kárita Macedo que neste percurso compartilharam comigo tantas coisas boas, todas se colocaram sempre à disposição para me ajudar. Dois significativos nomes juntam-se aos demais, a arte educadora Débora Fernandes e sua aluna Bruna Lima que me concederam importantes falas, abrem/fecham as considerações finais desta tese que estão longe de serem concluídas, desdobram-se em muitos tecidos.

Às valiosas Universidades Públicas, pela educação de qualidade e pelas bolsas de incentivo à pesquisa. À FAPESC, que me forneceu os recursos financeiros à realização deste trabalho. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, professores administradores, coordenadores e funcionários dedicados, é o caso de: Rafaela dos Santos Rubick, Rodrigo Moreira da Silva e Célia Maria da Silva.

Às minhas queridas e melhores amigas, listadas em ordem alfabética, Alessandra Lino, Cyntia Werner, Deise de Carvalho, Elaine Castanheira, Fernanda Finardi, Leila Lampe, Luciane Ropelatto, Nena Borba, sempre estiveram na torcida. Aos melhores amigos, Francisco Ponciano, João Eduardo Di Pietro e Marcio da Alice. Há outras pessoas queridas sem as quais este trabalho não teria se realizado: Luana Bonin Portes, meu braço direito em tudo; Ayrton Cruz, aquele que tornou possível a materialização gráfica desta tese, o agente midiático, aquele que não dorme; Danielle Costa Souza, a força de luta destemida; Fábio Noronha, escuta e fala; Aurea Martins, a intuição iluminada; Gianna Roland, a direção guiada; Anna Benzadeus o cantar ancestral curativo; Diogo do Canto, o estilista das noivas; Ateliê de costura Harumi, ajuda a toda hora; Roque Rigoni, o primo estudioso da árvore genealógica familiar; Virginia Yunes a alegria contagiante; Giovana Zimermann, pelo carinho quando eu mais precisava.

À família: minhas sobrinhas-flores Lara, Lysa, Sayka; meus gentis sobrinhos João, Victor, Pedro; minhas cunhadas Nina, Ana Maria; Dona Rosa e seu coração de mãe; tia Glória minha fada madrinha da corrente da oração; meus irmãos de sangue Jhoe, Beto; meus irmãos fraternos Jaci Francisco, Fabio.

Ao meu Pai Nelson que segue forte em seus 82 aninhos, meu grande estímulo nos dias de sol e chuva.

Aos dois Anjos, feito carne, que estão em cada um dos meus lados: minha irmã Gisela, minha irmã Ana Paula, tudo é possível com a companhia de vocês duas.

A todas/os minha sincera gratidão e respeito.

. silêncio .

. fala .

e o que significa para a mulher – a falante, a vivente
que possui a linguagem – fazer experiência do silêncio?

transcrição *il silenzio del linguaggio*, Giorgio Agamben

gostaria de contar minha experiência, porque, sob certos aspectos,
ela é significativa da passagem do silêncio à palavra e da mudança
de um olhar que, justamente, faz a história ou, pelo menos,
faz emergir novos objetos no relato que constitui a história,
a relação incessantemente renovada entre o passado e o presente

minha história das mulheres, Michelle Perrot

resumo

A presente pesquisa de doutorado em Artes Visuais, partindo do uso crítico-criativo das pedagogias normativas da educação sexual feminina e dos sistemas taxonômicos, explora dispositivos conceituais e plásticos que se reportam à traduzibilidade dos bordados do enxoval em fatura artística. A tese se ancora no rizoma de ação colaborativa entre 75 mulheres, as collectors, que se engajaram na prática da coleta, do colecionismo, da fala. Como apreender os sentidos do silêncio à fala parresiástica? É no domínio das sensações sutis – zonas de afeto, aderência, fricção – que se reconhecem os conceitos de *rühren* (NANCY, 2014), *infraordinário* (PEREC, 1989), *inframince* (DUCHAMP, 1989), biografema (BARTHES, 1984) ao tatear as intimidades femininas alheias. A hipótese concentra a elaboração de traduções do enxoval maternal – no sentido benjaminiano da traduzibilidade e da transcrição de Haroldo de Campos – em dispositivos artísticos recorrendo ao discurso citacional foucaultiano dos *hypomnēmata* como lugar discursivo do sujeito feminino à produção de efeitos de sentido sobre a educação sexual feminina. Michel Foucault, Thomas Laqueur, Michelle Perrot e Margareth Rago fundamentam o olhar sobre a educação sexual feminina que entrecruza a sintaxe do bordado à história de como o sexo, assim como o gênero, foram constructos do discurso científico e médico. Três principais estratégias mnemotécnicas – o colecionismo (a coleta de sabonetes), o arquivo (falas e silêncios femininos compartilhados) e a traduzibilidade (dispositivos da prática artística) – constroem o percurso arqueometodológico capaz de rastrear na herança enciclopédica, nos manuais domésticos, nas revistas comportamentais femininas discursos sobre a educação da sexualidade. A combinação de estruturas visuais que se interligam, o axioma da horizontalidade (mesa laboral) e o paradigma da verticalidade (lição pedagógica), é a expressão dos debaixo do corpo *subjétil* (DERRIDA, 1998) atravessado por linha, cor, volume, fenda. No trânsito da educação como cultura visual (HERNÁNDEZ, 2007; 2011), o campo epistemológico desta pesquisa questiona as narrativas hegemônicas e aponta a necessidade do reposicionamento do sujeito discursivo no compartilhamento de experiências pelos *acfetos* e *perceptos* (DELEUZE; GUATTARI, 1992). O bordado, como linguagem, possibilita a transcrição de sua própria língua arcaica no sentido de ser resistência crítica no êthos feminam da arte contemporânea.

palavras-chave

Educação sexual feminina. Arte de arquivo. Prática collector. Narrativas femininas. Bordado.

abstract

This doctoral research in Visual Arts – based on the assumption of critical-creative use of female sexual education's normative pedagogies and taxonomic systems – explores conceptual and plastic devices that are related to the translatability of layette sets embroidery into artistic conceptions. This doctoral thesis is anchored in the rhizome of collaborative action among 75 women, named collectors, that engage in the practice of collecting, in the process of performing collections, and in speaking. How to apprehend the meanings of silence in a *parrhesiastic* speech? It is in the realm of subtle sensations – zones of affection, gripping, friction – that the concepts of *rühren* (NANCY, 2014), infra-ordinary (PEREC, 1989), *inframince* (DUCHAMP, 1989), biographeme (BARTHES, 1984) are recognized when groping female intimacies of one another. This thesis hypothesis focuses in the elaborating process of layette sets translations – in the benjaminian sense of translatability and Haroldo de Campos' transcreation – into artistic devices using the Foucauldian citational discourse of the *hypomnēmata* as a discursive locus of the female subject to the production of meaning effects on female sexual education. Michel Foucault, Thomas Laqueur, Michelle Perrot, and Margareth Rago are a basis for analyzing female sex education that interweaves the syntax of embroidery within the history of how sex, as well as gender issues, were constructs of scientific and medical progress. Three main mnemotechnical strategies – Collectionism (the collection of soaps), archive (shared feminine speeches and silences) and translatability (devices of artistic practice) – construct the archeological-methodological pathway to trace the encyclopedic inheritance within domestic manuals, and within behavioral female magazines, the speeches about sexuality education. The combination of visual structures that are interconnected, the axiom of horizontality (working table) and the paradigm of verticality (pedagogical lesson), is the expression of the subjecthood body underbellies (DERRIDA, 1998) crossed by lines, colors, volumes, slits. In the transit of education as visual culture (HERNÁNDEZ, 2007; 2011), the epistemological field of this research questions the hegemonic narratives and points for the need of a repositioning of the discursive subject when sharing experiences by the *acfetos* and *percepts* (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Embroidery, as a language, enables the transcreation of its own archaic language in the sense of being a critical resistance within the *êthos feminam* of contemporary art.

keywords

Female sexual education. Archival art. Collector practice. Female Narratives. Embroidery.

sumário

19	introdução às grafias collectors
34	PARA LER EM SILÊNCIO POR MULHERES
37	gynographe
305	estore-atlas
349	trousseau
366	PARA LER EM VOZ ALTA
374	abecedário
381	[GRAFIAS DE ARQUIVO] inventário . colecionismo . classificação
383	α taxonomia coletora
386	β table operatória
393	γ intentio do traduzir
397	δ livro-vermelho
403	ε aporia do grafar
410	ζ mnemotécnica
414	η enxoval
419	θ arquivo, encaixe, silêncio
427	[GRAFIAS POÉTICAS] montagem . desmontagem . remontagem
429	α dispositivos . grafo penelopeano
434	α gynographe . grafo collector
440	β gynographe . grafo (des)montagem

445	β gynographe . (infra)grafo
454	γ gynographe . grafo transcriador
460	δ estores-atlas . grafo desfio
465	ε estore-atlas . grafo linha
468	ε estore-atlas . grafo pan
472	ζ estore-atlas . grafo mnéme em mesa de orientação
476	η estore-atlas . primeira lição . [fisiologia]
479	η estore-atlas . segunda lição . [genitais da mulher]
482	η estore-atlas . terceira lição . [o defloramento]
486	η estore-atlas . quarta lição . [a vagina e suas funções]
489	η estore-atlas . quinta lição . [o orgasmo]
491	η estore-atlas . sexta lição . [ato sexual]
493	η estore-atlas . sétima lição . [núpcias]
495	η estore-atlas . oitava lição . [o gozo enciclopédico]
499	η estore-atlas . nona lição . [coitus interruptus]
501	η estore-atlas . décima lição . [a perversão do apetite sexual]
504	θ trousseau
507	[GRAFIAS DA MEMÓRIA] pontos . nós . dobras da educação feminina
509	α o nó da educação feminina
519	β grafias da memória
528	γ narrativas da traduzibilidade
538	δ valores familiares, cultura doméstica e livro <i>Singer</i>
556	ε questão posta sobre a <i>erfahrung</i>
561	ζ o silêncio profundo na biblioteca
571	η do <i>êthos</i> individual à prática política
583	θ a vulva que desafia o olhar
593	considerações finais às histórias que nunca terminam
601	referências bibliográficas

introdução
às grafias collectors

A presente pesquisa de doutorado em Artes Visuais – partindo do uso crítico-criativo das pedagogias normativas da educação sexual feminina e dos sistemas taxonômicos – explora dispositivos conceituais e plásticos que se reportam à traduzibilidade dos bordados maternos aplicados ao *trousseau*, enxoval, em fatura artística. Quando apropriio-me do enxoval nupcial de minha mãe – que fora educada no modelo das práticas normativas relacionadas ao matrimônio (CRAMPE-CASNABET, 1991) e no princípio de feminilidade (HALL, 1991; SCOTT, 2012; PARKER, 1984; FRIEDAN, 2020) – proponho pontes poéticas às produções educativas.

Minha mãe empreendeu uma escola de bordado à máquina e nas horas silenciosas bordava enxovais. Antes mesmo de seu casamento, ornou o seu sistemático *trousseau de mariage* que se relacionava com as diárias ocupações e preocupações de uma mulher educada a este fim. Falar do bordado e de sua grafia é, portanto, reconstruir o regresso à casa de meus genitores, espaço doméstico de minha educação sexual feminina numa cidade interiorana no oeste catarinense. Recordo-me, desde muito pequena, de minha mãe, em sua grande mesa laboriosa, atenta nesse ofício moroso que é o de bordar: desfian-do fazendas de linho para feitura do crivo; tencionando a cambraia no bastidor para a feitura dos acordoados, dos bordados a relevo, do *festonnet* e do bordado à inglesa; desenhando com fino traço os motivos de flores sobre os tecidos delicados como o *voil* e o *organdi* que dariam suporte ao encaixe renascença, ao bordado rococó e ao *richelieu*; escrevendo os monogramas nos lenços, almofadas, travesseiros e lençóis. Um *modus operandi* singular que assegurava, pelas mãos de minha mãe, a memória de uma prática feminina legada por gerações à filha mais velha. E entre tecidos, linhas e objetos de armarinho, eu e as minhas duas irmãs crescíamos junto com a escrita de nossos enxovais. No roupeiro, os sabonetes

decorados exalavam fragrâncias entre as caixas que se acumulavam vultuosamente para acomodar os artefatos colecionados por mãe e avó destinados ao nosso longínquo casamento.

Indago – pela pedagogia do bordado, enunciada no *Livro de bordados Singer*, legível nesse estudo como a antiga prática doméstica aplicada ao feminino e como herança disciplinar voltada ao matrimônio – a cultura do silêncio e a ausência de escuta nas relações afetivas maternas a respeito da educação sexual e da subjetivação do sujeito feminino do desejo. Pergunto-me, no decorrer do exercício plástico desenvolvido a esse desvelo, como romper a zona de quietude – sentimentos de pudor, de reserva, de conformismo, de recalque ou mesmo de vergonha – entre muitas de nós mulheres, quando nos defrontamos com questões relacionadas a nossa educação íntima cuja responsabilidade esteve, como já fora narrada pela história privada dos hábitos e costumes, imputada à transmissão do silêncio matriarcal? De antemão reconheço as duas faces do problema: a difícil tarefa materna nessa missão e a frustrada expectativa progênita dessa recepção.

Meu interesse, definido como hipótese da tese, concentra a elaboração de traduções do enxoval maternal – no sentido benjaminiano da traduzibilidade e no sentido da transcrição de Haroldo de Campos – em dispositivos artísticos que constroem um campo semântico para examinar criticamente as pedagogias da educação sexual feminina através de procedimentos de subjetivação narrativa (escritas de si) recorrendo ao discurso citacional foucaultiano dos *hypomnēmata*. Um lugar discursivo ao sujeito feminino que reage à produção dos efeitos de sentido da sua educação sexual. Destramam-se regimes de verdades sobre a sexualidade através da escuta feminina que transita por questões consideradas silenciosas na relação entre mãe e filha.

Desarmo o enxoval dos bordados domésticos como mediação ao desenvolvimento de uma poética de afetos e de fricções, quando em atento olhar, analiso as práticas pedagógicas legitimadas nos arquivos enciclopédicos que se destinaram à disciplina do corpo, psique, intelecto e foram aplicados à orientação cultural e educativa do feminino. Desbordar o enxoval maternal como prática artística possibilita uma grafia que opera, simultaneamente, muitas camadas: a leitura crítica de textos sobre a educação feminina, o contato colaborativo (entre falas, escuta, silêncios) com mulheres, a desdobra dos panos da intimidade feminina. Para tal fim, evoquei um chamado a muitas mulheres, de diferentes gerações (1936 a 1999), para que diante do artefato artístico e a possibilidade

de fala, em processo compartilhado de minha escuta, se construísse conjuntamente uma nova estratégia de educação (ou pedagogia da deseducação) sexual feminina.

Valendo-me de três principais estratégias – o colecionismo (a coleta de sabonetes), o arquivo (falas e silêncios femininos compartilhados) e a traduzibilidade (dispositivos da prática artística) – construo um percurso arqueológico, de viés anacrônico, capaz de rastrear na herança enciclopédica, nos manuais domésticos, nas revistas comportamentais femininas discursos sobre a educação da sexualidade feminina e do prazer posto em silêncio. A tese, que pressupõe a prática da escuta e a *práxis collector*, constitui um rizoma de ação colaborativa entre 75 mulheres, as collectors, que se engajam na prática da coleta, na prática da fala, na prática do silêncio. Decorre que muito além de ser uma narrativa de si e sobre si, os dispositivos artísticos da tese operam narrativas de constituição de si (subjetividades collectors) a partir do cuidado de uma com as outras.

Transcriar em companhia colaborativa das collectors foi a única certeza que tive quando resolvi tratar de um assunto tão delicado e complexo, a experiência íntima feminina, em suas diferentes modulações e expressões, comum, em boa parte, a todas nós mulheres: as mudanças hormonais, as transformações do corpo, o defloramento, o rompimento do hímen, a libido. Apesar do tema ser difuso e de estar envolto por muitas camadas de silêncios, a educação sexual feminina construiu-se por uma retórica enciclopédica de utilidade disciplinar. O exemplo disso está em Rétif de La Bretonne que, em 1777, compila, em um único volume, *Les Gynographes*, uma série de escritos de diferentes autores homens a fim de educar as mulheres europeias como genitoras da felicidade nos lares pelo modelo da docilidade, moralidade, recato e virtuosidade.

O que é preciso para acessar a sobrevivência da experiência a qual se deseja interrogar? No meu caso acredito ser tarefa da traduzibilidade empreendida pelos dispositivos do arquivo e da montagem. A coleta, um dos procedimento plástico desta tese, pressupõe inventário e arquivo, e portanto, a taxonomia de intimidades femininas acionadas à colaboração das collectors que doam seus sabonetes usados. Estas coletoras, quando convidadas a participar da prática artística da tese, assumem o semblante daquelas mulheres que outrora uniam-se em prol dos bordados matrimoniais, não no sentido romanceado do termo, mas como subjetividades narrativas que acionam modos de ser, modos de sentir, modos de se representar diante do que lhes fora transmitido e ensinado como natural,

correto e normativo. Portanto, para essas coletoras o desafio reside em encarar criticamente a sua própria experiência feminina, em por à prova as cartilhas pedagógicas herdadas de uma lógica instituída do saber sobre o sexo feminino.

É difícil diagnosticar o desejo que move essas mulheres a fazerem parte desta prática artística que se inicia pelo colecionismo e que tateia a experiência profunda. Algo semelhante ao pacto de responsabilidade, entendido como variante da prática dos afetos, faz com que as collectors devam interesse em colecionar o artefato íntimo do banho por meses e acredito que a razão não se simplifica em apenas compor um coletivo enxoval artístico sobre a nossa educação sexual. Por outro lado, essas coletoras quando conseguem romper o silêncio, que como um dique retém experiências reprimidas e censuradas, compartilham o que defino ser a fala franca e corajosa, a *parresía* foucaultiana.

Na tentativa de identificar e entender os dispositivos normativos da educação sexual feminina transitei por uma arqueografia montada a partir de textos enciclopédicos, manuais pedagógicos, colunas de jornais e revistas femininas¹. A postura detetivesca assumida na tese entrecruza a sintaxe do bordado e sua *tékhne* (τέχνη) – descritas no *Livro de Bordados Singer*, datado de 1947 – à história de como o sexo, assim como o gênero, foram constructos do progresso científico e médico, caso é o da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, traduzida e publicada no Brasil na década 1960, em quarta edição ampliada. Tomo essas duas referências por questões particulares. O *Livro de Bordados Singer*, edição de 1947 – legado de minha avó-bordadeira – alfabetizou minha mãe na prática do bordado. Já a enciclopédia de Magnus Hirschfeld, embora não pertença às matriarcas, é simulacro em conteúdo das enciclopédias que tínhamos em casa. A aproximação que estabeleço com Magnus Hirschfeld deve-se ao fato de sua publicação coincidir com a década em que minha mãe noivou e casou, portanto, é contexto de sua educação feminina que me alcança em alguns rastros.

¹ Apesar de alguns arquivos não figurarem como citados na revisão crítica da tese, estes auxiliaram-me a pesquisar o tema em questão e desdobraram outras produções plásticas além dessas apresentadas na tese. É o caso do *Jornal Ilustrado para a Família*, intitulado, *A Estação*, de 1885, publicado em Portugal e distribuído no Rio de Janeiro; os encartes da *Secção do Palais Royal*, de 1910-1911, loja situada em São Paulo de artigos para damas e enxovais às noivas; as publicidades de roupas íntimas, sabonetes, vestidos de noivas e conselhos matrimoniais às leitoras das revistas *Desfile* e *Joia*, publicadas nos anos de 1960 à 1979. A partir da leitura das colunas de aconselhamento, às leitoras dessas revistas, modulei chaves enunciativas para entrevistar as collectors sobre as normativas educativas da educação sexual feminina.

A postura detetivesca assumida na tese entrecruza a sintaxe do bordado e sua *tékhne* (τέχνη) – descritas no *Livro de Bordados Singer*, datado de 1947 – à história de como o sexo, assim como o gênero, foram constructos dos discursos científico e médico, caso é o da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, traduzida e publicada no Brasil na década 1960, em quarta edição ampliada. Tomo essas duas referências por questões particulares. O *Livro de Bordados Singer*, edição de 1947 – legado de minha avó-bordadeira – alfabetizou minha mãe na prática do bordado. Já a enciclopédia de Magnus Hirschfeld, embora não pertença às matriarcas, é simulacro em conteúdo das enciclopédias que tínhamos em casa. Também, a aproximação que estabeleço com Magnus Hirschfeld deve-se ao fato de sua publicação coincidir com a década em que minha mãe noivou e casou, portanto, é contexto de sua educação feminina que me alcança em alguns rastros.

A *Singer Sewing Machine Company* gozou de direitos autorais pelos registros na Biblioteca Nacional, sob nº 5.107 em 1931, e pela Escola Nacional de Belas Artes, sob nº 306 em 1933. O mesmo livro, publicado no Brasil em 1947, teve *copyright* nos Estados Unidos nos anos de 1922, 1923, 1925, 1928, 1931 e 1937 (LIVRO DE BORDADOS SINGER, 1947). Portador de 225 páginas e 103 estampas, o manual compila cinco cursos regulamentares da *Singer*, distribuídos em 125 lições de bordado, reservando-se no último tomo a organização do *trousseau de mariage*. É a partir do livro *Singer* que reconheço um sistema de imagens, representações e signos que historicamente se constituiu como prática disciplinar aplicada ao conceito de feminilidade e intimidade. Confesso que o *Livro de Bordados Singer* me fascina, eis o *páthos* que rege o olhar da pesquisadora, filha de bordadeira de enxoval, que tenta avaliar – no velado tecido da memória doméstica da intimidade feminina e da silenciosa educação sexual – os fios da urdidura e da trama retesados pela prática normativa da *scientia sexualis*. É justamente nessa fenomenologia do ver (que também fascinou outras tantas mulheres antes de mim no intento de confeccionar o enxoval) que armo o inquérito (pela prática artística) sobre a construção das imagens aplicadas ao governo do feminino e de sua educação na intimidade doméstica.

Quanto à enciclopédia de Hirschfeld, caracterizava a produção normativa do conhecimento científico sobre o sexo que se legitima como *scientia sexualis*. A *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual* de Magnus Hirschfeld foi publicada no Brasil, pelas Edições Spiker, Rio de Janeiro. A versão que acolho na pesquisa refere-se à quarta edição aumentada, em impressão tipográfica, possivelmente datada da década de 1960,

hipótese que lanço pela análise do código ortográfico de acentuação gráfica em vigorou até o final da década em questão. Mantenho, ao citar o texto da enciclopédia de Magnus Hirschfeld, o código ortográfico de sua publicação. Reconheço nesse ato a história da língua, ou seja, sua memória temporalmente gráfica e sistêmica. Adaptar o texto ao código vigente seria obliterar as suas idiossincrasias, pois a linguagem também é matéria textual que se adapta às exigências canônicas dos sistemas de representação. A tese interroga a *scientia sexualis* prescrita nesta enciclopédia como um saber normatizado e higienizado sobre a educação sexual pelos códigos taxonômicos enciclopédicos herdados das práticas disciplinares dos séculos 18 e 19. Os entraves determinados pela *scientia sexualis* ocidental orientaram um regime de verdades sobre o sexo e condicionaram os desejos da libido feminina.

A práxis *collector*, proposta como conceito operacional e metodológico, se caracteriza como meio necessário às narrativas de si ou biografemas femininos. De empréstimo de Roland Barthes (1984) alio-me ao sentido de biografema como traço biográfico pungente, no sentido de ser a escolha seletiva da *collector* ao narrar-se. O biografema, nessa pesquisa, associa-se ao sintagma da *práxis collector* e, por isso, opera sentido em duas ordens discursivas. É (infra)elemento que permite montagem e deslocamento, tal como os restos de sabonetes operados na *table*. Como *punctum*, figura pela potência metonímica do dito-feminino em alteridade e, assim, como os restos de sabonetes, o biografema cria zonas de aderência, afeto e atrito, por aludirem à intimidade feminina. Entendo o prefixo (infra) reportando-me às notas duchampianas sobre o conceito *inframince*, *infraleve*.² É nesse aspecto ínfimo e gravitacional que – escapa à autoridade da letra, às classificações hierárquicas, às definições normativas – proponho operar, com os restos de sabonetes-collectors, modos de tocar (*toucher*) o conhecimento sensível sobre a intimidade feminina em oposição à *scientia sexualis*. É no domínio dessas sensações sutis que também encontro o *infraordinário* de Georges Perec (1989).

Acionar a fala franca é tentar ativar a anamnese da experiência entre mãe e filha, por ser comum nessa matriz maternal o lugar enunciativo em que se transmitem as normativas da educação sexual feminina ou as primeiras impressões sobre a intimidade sexual. E ao decidir que

2 Atuam no campo fenomenológico, no jogo da tatilidade que existe entre o contato das superfícies relacionais (por exemplo, é o caso descrito por Duchamp sobre a sensação de fricção da calça de veludo entre as pernas) (DUCHAMP, 1989).

o arranjo da prática artística tomaria da arte de arquivo a principal ancoragem, optei que seria mediado por uma fenomenologia do tato: o bordado maternal; a coleta dos *inframinces* do banho (restos dos sabonetes femininos); o silêncio ou o dizer franco das *collectors*; o afeto estabelecido nessa tarefa de ajuda-mútua; a intimidade sobre o tema tratado e os entraves do dizer-sobre; o contato e o atrito em tatear a intimidade feminina alheia.

A condição da linguagem do (des)bordado se constitui para além da técnica da linha que o orna. O enxoval maternal é desfiado, desmontado, recortado. O exercício da linguagem está nas montagens compositivas, com os tecidos sobrepostos em muitas dobras (que revelam/escondem) ou nas almofadas que acoplam elementos heterogêneos. O exercício compositivo é o de organizar a combinação de estruturas que se interligam pelo manuseio. Pode ser entendido como uma possibilidade de expressão de um corpo que é sempre atravessado por linha, cor, volume, fenda. O bordado é retomado (já que foi associado negativamente à cultura da feminilidade) como linguagem artística que possibilita a transcrição de sua própria língua arcaica, no sentido de ser a possibilidade de resistência crítica nos femininos da arte contemporânea. No *gynographe*, a visualidade é (infra)imagem num único plano horizontal. O estore-atlas constitui-se no axioma da verticalidade com muitas camadas, dobras e segredos. Já no corpo volumoso do *trousseau*, tudo é posto ao olhar, todavia o silêncio predomina.

A tese apresenta-se por dois atlas – **para ler em silêncio por mulheres** e **para ler em voz alta** – significativamente diferentes, necessariamente complementares. Cada parte opera uma arquitetura textual própria, todavia, guardam única semelhança, são mesas operatórias de montagem. Trago o conceito de *table* de Georges Didi-Huberman (2018) que vê no atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg o suporte de encontros, plano de trabalho, instrumento que recupera o pensamento em movimento, campo operatório de (des)montagens, território que detecta correspondências e analogias, indica relações íntimas e secretas, espaço analítico que sinaliza a crise da explicabilidade erudita. O mais interessante do campo morfológico da *table*-atlas reside no fato de ser experimental, é ao mesmo tempo espaço espistêmico e abecedário infantil. A *table*(atlas) – mesa operatória, lugar de trabalho, espaço de bricolagem – carrega em suas costas a preocupação pedagógica e o método de pesquisa (DIDI-HUBERMAN, 2018 p. 265). Opero no encontro desses dois axiomas: a brincadeira-pedagógica e o método.

No atlas, **para ler em silêncio por mulheres** a *table* é fixa, apesar dos elementos serem determinados pelos dispositivos plásticos, a chave da significação é aberta, e portanto, passível de relações íntimas e secretas. Exige-se, na leitura, a calma da retenção, pois são Elas que fiam a narrativa-collector. Quem são Elas? As collectors, são mulheres anônimas cuja alteridade é o signo de suas falas e silêncios, sinalizados pelo monograma de seus nomes-próprios e ano de nascimento. Compreendem ao mesmo tempo sujeitos e objetos do relato. Demiurgas, são, portanto, fectoras da experiência da memória revisitada. Este dito-falado e dito-silencioso enunciado por Elas se impõe, apesar dos caracteres gráficos do layout remeterem ao sussurro (pelos tipos em escala tonal e o predomínio da paisagem branca do fundo). Este arranjo foi arquitetado como alusão ao arfar dos lençóis quando se arruma a cama, ao sopro do ar no deslizamento das cortinas, ao ínfimo das vestes da noiva no despir-se. A intimidade feminina é uma questão de aporia topográfica.

Os dispositivos collectors da prática artística de ação colaborativa (gynographe, estore-atlas, trousseau) são apresentados em **Para ler em silêncio por mulheres**. O gynographe e o estore-atlas indicam o caráter pedagógico dos manuais de instrumentalização apreendidos por lições postas ao regime do olhar. Situam-se discursivamente em lugares distintos: o gynographe retoma o saber doméstico e, por isso, é uma alegoria do livro de bordado; o estore-atlas retoma o saber enciclopédico e, por isso, é uma alegoria das cartografias científicas (mapas e atlas geográficos e fisiológicos). Os dois operam arquivos.

O gynographe, como transcrição do livro *Singer*, reconta pela *imagem* feminina as lições do livro de bordar. Os (infra)sabonetes encaixam-se às fantasmagóricas estampas do livro atualizando o *isto foi* (a fotografia ilustrada dos bordados), pois foram, em algum momento, a imagem do trousseau de alguém. Só permanecem (no agora), como montagem, no instantâneo registro fotográfico que caracteriza o *isto é*. Depois de capturadas pelo meu celular são desmontadas e voltam a prefigurar *isto foi*. Portanto, essas montagens são (infra)imagens, não têm permanência material.

Casadas às imagens estão quatro tipologias grafo-visuais: os *collectors-biografema*, o *silêncio* gráfico, o *espaço-branco*, o *ponto em silêncio*. Em cada ordem discursiva há um sintagma. No *ponto em silêncio*, o receptor da leitura fica à espera. A collector narrou, rompeu-se o silêncio, sua fala foi transcrita e negociou-se o silêncio. No *espaço-branco*, o receptor depara-se com a ausência de ícones gráficos, um espaço que está para

ser preenchido pelo devir-ser. Há collector, mas não há sujeito-narrativo, pois as collectors não compartilharam comigo a experiência. No momento da coleta dos sabonetes contavam com 8 a 14 anos de idade. No *silêncio* gráfico, o receptor depare-se com a soberania da collector que impõe a manifestação silenciosa. Neste caso não houve negociação, mas estratégias de silêncio-collector. Nos *collectors-biografema*, o receptor é conduzido por narrativas que são de intimidade profunda ou descrevem a prática do afeto que aciona a metalinguagem metodológica da montagem do dispositivo. À primeira vista tem-se a impressão que o biografema desvela-se, como se a collector entregasse a chave da significação. Com a ausência das marcações gráficas da pontuação ortografia, necessárias à clareza textual, a sinalização rítmica e melódica da língua falada fica comprometida. A performance da leitura imputa ao leitor recolocar a pontuação, um ato de bordar ao ler. Por isso, é leitura operante.

O estore-atlas, como transcrição da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual* de Magnus Hirschfeld apresenta-se também como dispositivo taxonômico da intimidade, mas se difere do gynographe no principal aspecto: a voz narrativa é a do saber da *scientia sexualis*. É um conjunto de dez lições bordadas que operam diferentes arquivos: o enxoval dos bordados maternos; a prática collector dos sabonetes, as ilustrações científicas; a coleção de tecidos industrializados; as falas das collectors. Vale-se do lugar operativo da *table*, definida como o espaço do labor, da análise, da montagem, e portanto, do detalhe, do fragmento e do resto. Expõe a soberania do paradigma topológico da verticalidade, revisitando as tradicionais cartografias pedagógicas: o quadro (a lousa), os atlas geográficos, os mapas anatômicos.

O trousseau não está na mesma ordem discursiva dos dispositivos anteriores. Nele não há o regime do livro de bordado *Singer* ou da enciclopédia sexual. Também não há os (infra)sabonetes. Apesar de ser enxoval, as agulhas e alfinetes começam a perder a funcionalidade original de conduzir a linha pelo furo. Há um processo de oxidação ocasionado pelo tecido que faz com que esses instrumentos fiquem inoperáveis. Há um diálogo direto entre os biografemas collectors com o enxoval maternal, sem a mediação/regulação dos regimes normatizadores (manual de bordado e a enciclopédia sexual). Esse dispositivo opera outras discursividades, um habitáculo visual às questões femininas: maternidade, defloração, núpcia, coito, em fim, quietudes: "evidencia a importância do silêncio para que o olho opere todos os sentidos postos em discussão" (SANT'ANNA, 2020, p. 372).

O atlas **em voz alta** refere-se à fala acadêmica, sobre a qual legitimaram-se os saberes científicos. Poderia dizer que este lugar, da autoridade fônica e escrita, sempre foi o da excelência masculina, lugar em que a voz feminina recentemente sedimentou arquivo. Entendo que o atlas **em voz alta** – apesar que toda a opressão dos regimes do saber androcêntrico e o silenciamento e exclusão da voz feminina – é a mesa operatória do saber, lugar em que tudo pode ser posto, exposto, dissecado, diferido, repetido, contraposto. Portanto, nesta pesquisa, não é um lugar de disputa, mas da negociação textual. Eles – Walter Benjamin, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, Michel Foucault, Jacques Derrida, Thomas Laqueur, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Feliz Guattari – ancoram a pesquisa de arquivo, da memória, do *subjétil*, da teoria do grafar, da teoria háptica da superfície, da teoria dos *perceptos* e *afectos*. Do atlas mitológico esses autores imputam ao pensamento a força que sustenta o saber teórico sobre as coisas. Com Elas – Michelle Perrot, Maria Esther Maciel, Susana Kampff Lages, Rozsika Parker, Margareth Rago, Luana Saturnino Tvardovskas, Lucy R. Lippard, Judy Chicago, Michèle Crampe-Casnabet, Margaret McLaren, Maria Lacerda de Moura, Rosana Tagliari Bortolin, Juliana Hoffmann – pude arriscar, nos interstícios das práticas do saber consolidado, outras veredas. Essas mulheres, hábeis questionadoras, apresentaram-me outros conceitos de memória, experiência, traduzibilidade, sujeito, lugares de fala e de práticas do saber acadêmico, pois o *modus operandi*, dessas mulheres nas letras e nas artes, é o da ruptura, do rasgo, do furo. Reivindicam o prestar contas, pois a memória histórica que Elas retém personifica a inquietação da Mnemosine mitológica.

O atlas **em voz alta** organiza-se por três chaves conceituais: [grafias de arquivo], [grafias poéticas] e [grafias da memória]. Ao contrário do atlas **em silêncio**, a mesa operatória da(o) leitora(or) é aberta à montagem das escolhas de sua leitura. Os textos-fragmentos ou infra(textos) poderão ser lidos em diferentes orientações, permutações, disposições. Essas unidades textuais que somam trinta e cinco fragmentos estão organizadas nas chaves conceituais nucleares [grafias de arquivo], [grafias poéticas] e [grafias da memória] é a(o) leitora(or) que opera o plano rizomático das relações intertextuais. Em cada chave-conceito os (infra)textos estão identificados por um signo composto: índice do alfabeto grego associado à palavras-chave. Os signos do alfabeto grego se repetem em cada chave-conceito e, portanto, podem configurar um esquema de leitura. Se a opção de leitura for aquela que segue a disposição primária oferecida

[grafias de arquivo], [grafias poéticas], [grafias da memória] a(o) leitora(or) depara-se com a formação tradicional de apresentação das pesquisas acadêmicas: o capítulo metodológico [grafias de arquivo], o capítulo da prática [grafias poéticas] e o capítulo teórico [grafias da memória].

Em [grafias de arquivo] apresentam-se os fundamentos metodológicos, necessários aos grafos do bordado. Para isso, amparo-me em Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman no que se refere ao *páthos* afetivo do colecionador pelo fragmento. É no campo operatório da *table* que o procedimento de exame e montagem se efetua. A mesa laboral também é o suporte à *intentio operis* da tradução. O tradutor lida com o *atopos* da língua original, assim como, nos sistemas taxonômicos reside o elemento inclassificável. O método criativo de Umberto Eco, atento à vertigem da classificação, comentado por Maria Esther Maciel, permite-me lançar uma futura ideia de que a diferença e o inclassificável estão sempre em processo de reformulação, revelando a insuficiência do dispositivo taxonômico. Portanto, exponho a leitura que faço do colecionador ocupado em dar sentido e significação ao acolhimento dos objetos retidos. Acredito que o colecionador, diante de sua coleção, experimenta uma constante tensão entre a materialidade das coisas e seus efeitos de sentido. O bordado enquanto técnica é também uma ação collector na medida em que reúne pontos e motivos diversos, já compostos, para criar repertório e dar uma concepção criativa ao novo trabalho bordado a partir da fusão dos elementos coletados. Toda bordadeira tem sua coleção de amostras dos pontos e dos motivos.

Em [grafias poéticas] relatam-se os dispositivos da prática colaborativa collector cujos textos reafirmam os procedimentos metodológicos. Recorro a Jean-Luc Nancy que entende ser o *rühren* do tocar uma semântica de fricção, carícia, prazer e dor. De Roland Barthes, além de expor que a escrita advém do corte necessário, trago a imagem da mesóclise como a escritura que interpola. Trato de expor o axioma na horizontalidade (a mesa do colecionador) e o paradigma da verticalidade identificado como lição pedagógica através do conjunto das dez lições do estore-atlas elaborados como o *subjétil* (os debaixo) da educação sexual feminina. Acredito que o silêncio, assim como os pequenos gestos, são resistência e luta, permanecem persistentes.

Em [grafias da memória] engatilho o olhar analítico sobre as duas pedagogias que estão em questão na tese e constato uma mesma afeição: os manuais de bordado assim como as enciclopédias sexuais são campo disciplinares. Parto do pressuposto de que as pedagogias

relacionadas com a educação sexual feminina foram modeladas pelas modernas instituições científicas, médicas e enciclopédicas, implementadas por veículos políticos na instauração da saúde privada e pública. Foi no escopo desse pensamento resistente, supostamente científico, da diferenciação física, moral e intelectual entre as mulheres e os homens (LAQUEUR, 2001) que as normatizações impuseram-se à mulher (seu corpo e sua sexualidade) no âmbito privado. Mas igualmente, declinaram-se à garantia da pureza moral do corpo social no âmbito público. A *scientia sexualis*, de acordo com Foucault, operou, em nome das urgências biológicas e das normas médicas, imperativos de uma moral que qualificou a diferença entre a fisiologia da reprodução e a medicina da sexualidade. Trato, portanto, dos conceitos de memória em Marcel Proust, Walter Benjamin, Didi-Huberman, Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin e Luana Saturnino Tvardovskas para quem

narrar é uma resistência, mesmo que não plenamente consciente, que faz persistir na cultura o incômodo contra a opressão e a violência. (...) A arte gera uma zona de contaminação capaz de desestabilizar os conteúdos mentais formais e ampliar o campo sensorial da experiência (2015, p. 298).

É nesse sentido que apresento a prática de duas artistas, Rosana Tagliari Bortolin e Juliana Hoffmann, com as quais mantive contato, e acompanhei, nesses quatros anos de pesquisa do doutorado, o desenvolvimento de suas poéticas. Pude, felizmente, entrevista-las e essa é uma das grandes razões da minha ilha de edição, pois muitas artistas bordam, operam arquivos, representam vulvas e falam pelo olhar autobiográfico. Encontro em Juliana Hoffmann a artista-collector que entrevistei assim que ingressei no doutorado. É uma artista das linhas, dos rasgos e da percepção topográfica. Ao invés de bordar, Juliana sutura com fios vermelhos os buracos feitos pelas traças e outros comensais nos livros da biblioteca do seu patriarca. A operação dessa costura é no mínimo dúvida. Encontro em Rosana Bortolin a artista herdeira do *êthos feminam* do feminismo radical. É com essa artista que estabeleço correspondências quanto à apresentação da intimidade feminina. Entrevistei-a recentemente, apesar de acompanhar seu trabalho em muitos anos de exposição. Com ambas artistas construí elos da prática educativa em artes que me permitem pensar o lugar do qual falo.

Os fios invisíveis que costuram as práticas normativas não são muito aparentes. Ao se tornarem habituais ajustam-se à paisagem mais familiar, da mesma forma que o bom bordado encobre no seu verso a perfeição do arremate. Desarmar a matriz do enxoval, como um conjunto de normas discursivas que a noiva carrega em seu vestido e no seu dote doméstico, é problematizar essa paisagem familiar que entrelaça experiências semelhantes entre mulheres que são, como afirma Foucault, “produto de certas transformações históricas bem precisas” (2017a, p. 289).

A referência à educação no trânsito da cultura visual, proposta por Fernando Hernández (2007; 2011), decorre do campo epistemológico desta pesquisa sobre a falência das narrativas hegemônicas e a necessidade do reposicionamento do sujeito discursivo.

Baseando numa perspectiva de integração, os educadores reconhecem a cultura visual como uma parcela real e influente (...) para propiciar experiência de subjetividade, especialmente, para aprender formas complexas de compreensão e de intervenção social (HERNÁNDEZ, 2007, p. 68).

Declara o autor ser o papel do professor o de “catador”, um collector no meu entendimento, pois desocupa o lugar de agente transmissor, aquele que autoriza a transmissão do conhecimento ao Outro passivo, para construir um novo espaço de relação e de compartilhamento de experiências.

Nesta proposta artística e reflexiva me associo às propostas do Laboratório de Moda, Artes, Ensino e Sociedade (Lab MAES) no qual essa tese se finalizou. Uma equipe que estuda, aplica e experimenta o ensino no campo das artes e da moda a partir do sensível, de saberes que se constroem na interação entre os sujeitos consigo mesmo e com o mundo. Portanto, essa partilha comporta silêncios e vozes, olhares aguçados, tateares curiosos e audiência crítica. Sem fronteiras definidas, essa tese é processos artísticos, reflexões teóricas sobre a história e a arte, porém, sobretudo, se estende à dimensão da educação pela arte, operada por décadas, em que fazeres da mão educaram corpos em sua identidade de gênero e possibilidades de expressão.

Issuu . parte 1

<https://url.gratis/CN2dMV>



Issuu . parte 2

<https://url.gratis/Eq2dcT>



Para acessar o site de grafias collectors – estore-atlas e trousseau
clique no *link* ou QR Code abaixo:
www.kellynbatistela.com.br



gynographe

collectors . prática feminina colaborativa dispositivo gynographe

coleta de sabonetes usados por 75 mulheres

entre o período de maio de 2018 a janeiro de 2021

prática de fala . prática de escuta . prática de silêncio

negociação da fala . negociação do silêncio. negociação da imagem

montagem dos sabonetes collectors sobre o *Livro de Bordados Singer* (1947)

registro fotográfico por celular Kellyn Batistela

compilação fotográfica e transcrição das falas em *e-book* de 267 páginas

2021














G.Y.N.O.G.R.A.P.H.E.

do grego γυνή gyne . mulher . do grego γράφειν . graphein . escrever . gravar

gynographe . ginografia . ginógrafo . ginecologia . gineceu

linhas e agulhas adequadas

linha de bordar nº			agulha nº			pontos por centímetro			
	bobina	agulha							
	16	x 20		½	–	14			5
	20	x 20		½	–	14			6
	20	x 30		½	–	14			7
	30	x 30		½	–	14			9
	30	x 40		B	–	11			10
	40	x 40		B	–	11			11
	40	x 60		0	–	9			13
	60	x 60		0	–	9			14
	60	x 80		00	–	8			15
	80	x 80		00	–	8			16
	80	x 100		000	–	7			17
	100	x 100		000	–	7			18
linha de costurar nº			agulha nº			pontos por centímetro			
	120	x 120					7		
	150	x 150		0	–	9	8		
	200	x 200		00	–	8	9		
sêda nº			agulha nº			pontos por centímetro			
	00	x 00					8		
	000	x 000		0	–	9	9		
	0000	x 0000		00	–	8	10		

ponto . matiz

é o ponto matizado dependente do ponto cheio
conhecido como ponto plumagem ponto
sombreado e ponto tijolo
o silêncio do ponto matiz se executa
na variação da tonalidade da linha
o silêncio doméstico assume vários
matizes

ponto . atrás

conhecido como point de sable
a agulha deve entrar pelo lado direito
do tecido e a execução do ponto dá-se
para atrás do tecido
os pontos devem ser do mesmo
comprimento
curto e expressão uniforme
o silêncio do ponto atrás coincide com
o momento que antecede ao casamento
mesmo com a linha duvidosa a agulha não
hesita em furar

ponto . cheio

tipicamente ponto reto um dos mais
importantes do bordado e por isso
de grande utilização
é aprendido no dia a dia da prática
conduta laboriosa
apresenta-se em duas versões ponto cheio
com relevo e ponto cheio plano também
conhecido como ponto damasco ponto
longo point passé e point perlé
requer-se grande habilidade para manter
os pontos regulares e dentro do espaço
definido
o silêncio da feitura desse ponto está
na ausência total da fala e por isso é ponto
domesticado

deriva do exercício do casamento de nossas
avós mães tias cuja expressão máxima
atinge as bodas de ouro
a unidade silenciosa pode ser
consubstanciada num único elemento
que se encerra em si mesmo ou como parte
de um todo integrante
o ponto cheio é substrato de muitos
sedimentos silenciosos sem os quais
o sujeito feminino perderia sua identidade
pois é ponto resistente ponto grave ponto
profundo
nunca se desmancha

ponto . corrido

usado para consertos delicados costuras
visíveis e franzidos
semelhante ao ponto alinhavo
usa-se o fio único trabalhando da direita
para a esquerda
a linha ágil na sequencialidade ritmada
da agulha marca o silêncio desse ponto
nas relações domésticas em que a rotina
é pesada e repetitiva
nesse silêncio a mulher perde-se
em múltiplas funções
assume a identidade do lar e não tem tempo
para si mesma

ponto . Penélope

emprega-se na confecção de almofadões
cobre-pianos cobre-teclas e a uma grande
variedade de adornos de tapeçaria
para a sua execução usa-se trancinha
do mesmo nome
é ponto épico na tradição feminina
ocidental
por ser um ponto complexo muitas vezes
é distorcido em sua expressão
construiu-se como alcinha da esposa fiel
e condolente
aquela que permanece em casa aguardando
o regresso do marido
este é o ponto de vista patriarcal
mas na história oficial escondem-se
silenciosas veredas
a agulha está em guarda e a linha antes
de ser passiva é aquela que aciona a trapaça
portanto o ponto Penélope simula
um bordado escondendo o outro
no incansável trabalho de fazer e desfazer

ponto . espinho de rosa

decoro da linha na fina dor da agulha
a beleza do bordado encobre os ferimentos
da agulha

ponto . alinhavo longo

linha em percurso e agulha sem descanso
o ponto mais longo fica do lado direito
do tecido enquanto o do lado avesso
é menor tipicamente são as atitudes
masculinas que são reconhecidas
e afirmadas como ponto longo
mas no avesso somam-se os plurais pontos
curtos que trabalham em silêncio
o bordado do avesso carrega mais linha
e nele percebe-se todos os nós

ponto . divisa

linha de fronteira no marco da agulha
é a tomada de consciência daquela
que borda
o silêncio significa a capacidade perceptiva
de separar identificar evidenciar
ou destacar unidades formais em um todo
compositivo ou em partes deste todo
toda bordadeira cartografa os fios do tecido
vistoria a ponta das agulhas
avalia a resistência da linha

ponto . alinhavo curto

linha tracejada na agulha premeditada
é um ponto rápido e fácil de trabalhar
caracteriza a fundação dos outros pontos
a agulha é passada para dentro e para fora
em intervalos regulares
por ser um ponto de marcação auxilia
os demais
o silêncio desse ponto ilustra o seguinte
modelo
enquanto todos dormem lá está ela
a mãe a dona de casa a rainha do lar
a mulher em dupla jornada
encerando o chão da noite
lavando a roupa do novo dia
nunca dorme
jamais descansa

ponto . areia

é um ponto de tricoteira mas também
de bordadeira
guarda semelhança com o ponto teia
de aranha e o ponto reverso
no silêncio individual deste ponto
estratégias de resistência são arquitetadas

ponto . haste

presente na tapeçaria de Bayeux
é um ponto para contornos ou coberturas
aproxima-se do ponto corrente ponto corda
ponto *crawel point de chaînette cablé point de bouclette*
este ponto é trabalhado da esquerda para a direita
a linha deve ser mantida do mesmo lado da agulha
e o fio sempre sai à esquerda do ponto anterior
o ponto deve seguir o contorno da forma e ter o mesmo tamanho
o silêncio deste ponto consiste em contornar situações difíceis e avaliar formas complicadas

ponto . reto

no furo da agulha a linha é certa
ponto básico de todo relacionamento afetivo
é o primeiro ponto que se aprende
une tecidos
faz barras
costuras embutidas ou acabamentos
imposto como exigência na formação tradicional de toda futura noiva-bordadeira
roupas inteiras podem ser feitas no ponto reto inclusive o vestido de casamento
a linha da agulha entrelaça a linha da bobina da máquina
esse ponto inclui todos os silêncios

ponto . asujeitado

é na trama desfeita do crivo que os fios são tomados pela ação do bordado comum nas bainhas
comum em certos relacionamentos afetivos em que um dos sujeitos oprime os demais
nesse caso o silêncio manifesta-se pela dominação e violência
sua tendência é a da continuidade atua no sentido de estabilizar a forma estruturante mesmo quando a trama do tecido quer se desfazer

ponto . com agulha simples

quando apenas um sujeito borda

ponto . batido

linha que escapa da ponta da agulha e por isso não borda
sua manifestação silenciosa é a da sutileza
uma recusa ao modo de Bartleby
I would prefer not to

ponto . cruz

consiste em fazer pontos cruzados com a linha
passar a agulha de trás à frente e no sentido diagonal puxar a agulha para completar o X
e assim sucessivamente
esse ponto segue o gráfico em suportes como étamine quadrilé talagarça
o tecido possui pequenos quadrados que ajudam na contagem
muitas são as situações em que os sujeitos afetivos fixam-se em pontos cruzados

ponto . arremate

é o desfecho de uma situação
também é a união de dois fios pelo nó dá fim ou interrompe algo
decreta-se a soberania de uma categoria ou de uma ocorrência
todo bordado é um conjunto de pontos em arremate
em dadas situações aconselha-se o ponto de arremate no lugar do silêncio

ponto . com agulha dupla

quando o bordado pressupõe dois autores de igualdade soberana

ponto . cerzido bainha

faz-se sobre a base dos pespontos já passados em sentido contrário a eles dando um ponto entre cada um até completar uma fileira
esses pontos devem ser dados bem juntos a fim de se obter um tecido compacto
essa é a cultura ideológica do casamento bens multiplicados patrimônio preservado e sexo consentido
e no arremate da bainha o silenciamento feminino

ponto . abertura ou richelieu

é o furo que desbrava o tecido a abertura necessária ao defloramento da trama
é o que se esperava das castas noivas no leito nupcial e a permanência desse ato na câmara conjugal pelo dever marital

ponto . caseado

esta denominação deriva-se do fato de ser parecido com o ponto empregado na confecção de casa de botão
alinhava-se uma linha de cerzir
leva-se como guia uma linha dupla do comprimento necessário prendendo-a com um ponto
esta guia coloca-se na parte interior que fica sobre o crivo e dá-se um ponto na beirada da fazenda
este é o ponto da bainha
aqui o silêncio é coisa de Penélope
garante tudo o que foi investido
o silêncio caseado é importante para a formação de unidades pela continuidade de uma ordem estrutural definida por meio de agrupamento de elementos de maneira a constituir uma figura mais fechada e completa

ponto . beirada

linha em perigo no falso furo da agulha

ponto . forquilha

a linha que não se salva da agulha
este ponto é aplicável a toda classe de trabalhos sobre branco
suas beiradas podem ser curvas ou retas cruzam-se pespontos de uma beirada a outra os quais devem guardar entre si uma distância
faz-se um laço usando uma agulha de tecer o que se repete na terminação de cada pesponto oblíquo
o silêncio deste ponto é o de não se submeter ou de não se subjugar

ponto . sesgo

este ponto se faz em direção oblíqua quando se trabalham hastes devem ser dados de uma beirada a outra para o matiz faz-se da mesma forma que o chamado ponto de seda o silêncio apresenta-se pela versão da sua esperteza aguardar o tempo propício ao repuxo do ponto

ponto . acordado

consiste em cobrir as guias de diversas classes e tamanhos com pontos da esquerda à direita e vice e versa movendo o bastidor em sentido paralelo ao comprimento os pontos devem ser dados bem juntos devendo-se ter o cuidado para que não se sobreponham e também para que a linha guia não salte com a agulha a unificação da forma silenciosa acordada consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos

ponto . fantasia sobre branco

linha branca enovelada no furo da agulha uma falsa apreensão da realidade dada ao romantismo espetacular há casamentos que findam nas bodas de papel

ponto . granito

linha espiral na ponta de agulha o ponto desse bordado assemelha-se à pintura são sobrepostas muitas camadas de linhas enoveladas a espontaneidade registra-se como característica o silêncio prende-se à grande carga emotiva é quase um trabalho arqueológico na tentativa de reconhecer as camadas que se sobrepõem

ponto . cerzido filet

difere-se do ponto cerzido bainha em que aquele é mais transparente porque contém menor número de pespontos

ponto . ilhozinho

pequenos furos recorta-se a fazenda de cada ilhozinho e como uma guia acorda-se toda a beirada o silêncio é também não revelar tudo o que se teve que fazer

ponto . duplo

a linha que se afirma pela agulha passa-se um pesponto corrido de uma beirada a outra extraindo uma linha dupla da máquina para servir de guia dão-se três pontos o primeiro à esquerda do pesponto o segundo entre o pesponto e a guia o terceiro à direita desta é nisso que o ponto duplo difere do ponto caseado nesse ponto o silêncio ainda não se constituiu

ponto . agulha

ponto certo a laçada da linha e o furo da agulha coincidem causa pequena incisão que não pressupõe cicatrização presta-se à confecção de roupa interior o trabalho com o ponto agulha necessita ser feito e terminado sempre no mesmo sentido horizontal em que foi iniciado e ainda que o desenho altere a sua forma não se deve recomençar em sentido contrário os papéis na cópula do bordado entre agulha e tecido são bem definidos

ponto . cerzido circular

dá-se um ponto para trás e outro para adiante entre cada um dos pespontos que formam uma cruz o mais próximo possível ao centro a quantidade de voltas requeridas é dada pelo tamanho do cerzido o silêncio dá muitas voltas nem sempre encontra o ponto de chegada parece ser reconduzido sempre ao ponto partida

ponto . ziguezague encontrado

são dois ziguezagues simples cruzados em sentido contrário isto quer dizer cada pesponto de um ziguezague será cruzado pelo oposto o silêncio pode ser linha curva reta e quebrada em cada tipologia uma identidade se torna eficaz

ponto . meio ponto de Veneza

ponto suspenso dá-se um ponto na beirada da fazenda volta-se acordoando com outros dois pontos para formar uma barrinha o silêncio neste ponto é o estado no qual as forças agindo sobre um corpo se compensam mutuamente o campo perceptível é o do equilíbrio

ponto . espírito

a linha na agulha é quase imperceptível tende ao desaparecimento como costura invisível dá a sensação de diluição e desfoca a imagem do bordado geralmente não é bem definida esse ponto pode variar o grau de intensidade da diluição da imagem o silêncio da violência sexual doméstica opera nessa configuração

ponto . seda

deve-se levar o bastidor para diante e vice versa sem dar-lhe volta os pontos são dados dois para diante e um para trás sobe-se até a beirada com dois pontos e repete-se com um mais curto ou mais comprido conforme forem a variação da cor e os contornos do desenho o ponto de seda manifesta silêncios que não são compreensíveis dada a ambiguidade do fenômeno portanto concorre à indefinição podendo induzir interpretações diferentes à investigação psicológica esse silêncio requer acolhimento

ponto . milhafres
tomou-se esta denominação por terem
os pontos o formato das asas de uma ave
de rapina quando voando
o silêncio deste bordado é uma formulação
oposta a da simplicidade
o silêncio
por manter-se à distância
é também o ponto de vista daquele
que observa
o silêncio constitui a sua própria
metalinguagem

ponto . pesponto
o pesponto é feito acima de uma costura
anterior daquela que uniu os tecidos
são costuras externas cuja intenção
é a de serem visíveis
o pesponto pode reforçar a costura anterior
quando a linha for igual
quando a cor se diferencia dá acabamentoo
singular destacando-se da costura funcional
mesmo em silêncio esse ponto demonstra
alteridade

ponto . desfeito
linha solta
inoperância da agulha
o silêncio atinge o ponto da fala

c o l l e c t o r s
C.M.C.L.1984 D.C.D.1965 A.P.B.1977 C.W.1979
G.M.T.D.P.1950 C.C.1975 M.K.1978 C.T.M.1988
R.M.M.1950 N.M.L.2008 M.M.1985 M.C.S.B.1991
W.R.1936 D.V.C.S.1987 L.R.1973 B.S.V.1989 R.C.V.U.1963
G.A.B.1969 F.P.1985 C.B.1987 J.A.1998 P.M.S.1976
M.A.L.2010 F.S.A.L.1975 J.S.A.1960 I.A.S.1990 V.H.1998
R.S.B.1997 S.R.R.1967 M.A.W.1994 B.B.1952 L.B.P.1988
L.X.B.1999 L.L.B.2005 A.L.B.1975 C.R.1991 J.A.R.1964
V.M.P.1975 G.S.A.D.M.1972 J.M.1992 T.R.M.1988
T.S.S.B.1971 L.S.S.1940 R.F.1983 J.S.1979 A.C.N.1978
C.M.1975 G.C.U.1990 M.C.1967 N.U.1999 N.U.F.1968
L.B.O.2010 L.L.1974 A.M.S.B.1964 K.B.1975 A.C.F.1970
R.P.N.1982 V.R.S.A.L.1949 A.S.O.1971 Z.C.1944
G.U.1985 F.R.D.1978 V.M.1997 M.L.1948 C.B.1991
F.H.T.1986 F.P.1971 U.B.1957 Q.T.M.1976 A.T.1948
F.T.1971 J.V.1981 R.K.O.1945 F.S.F.1983 A.R.T.2004



collector C.M.C.L.1984 gynographe colaborativo lição nº 1 primeiros pontos

amei o 3a 3b 3c posso escolher qualquer um
tem tudo a ver com a fase da minha vida
hahahahahaha
leve alfazema com os toques do lilás e os delírios da lavanda
nasceu ontem no final do dia
tivemos que induzir porque ela não estava mais ganhando peso
foi às pressas
tive o parto que tanto estudei
não foi de maneira tão maravilhosa
mas foi vaginal comigo e com ela expulsivo
dependeu da minha força e da dela
só consegui porque o meu parceiro esteve ao meu lado mil por cento
sem ele eu não teria conseguido
a partolândia foi surreal
é uma experiência única
senti muita dor não tive analgesia

foram vinte e duas horas de trabalho de parto
no final lutei mais do que conseguiria imaginar
minha dilatação passou de três para dez centímetros em três horas
as contrações foram à mil
estamos bem
esperando ir pra casa ficar com o papai
ele me surpreendeu demais
são coisas que você não espera
ele viu tudo
quando coroou
segurou a minha mão o tempo todo
já faz um mês que a R nasceu
tive meus dias de crise

meus choros
mas assim como veio passou
acho que é normal
tô dando de mamá agora
têm dias que você se sente muito bosta
porque sangra por baixo
leite escorrendo
mamilo com fissura
hahahahaha
lembrei da minha mãe o tempo todo
que pariu três em uma época onde não tinha o marido por perto
só a força dela mesmo
eu pensava nisso o tempo todo

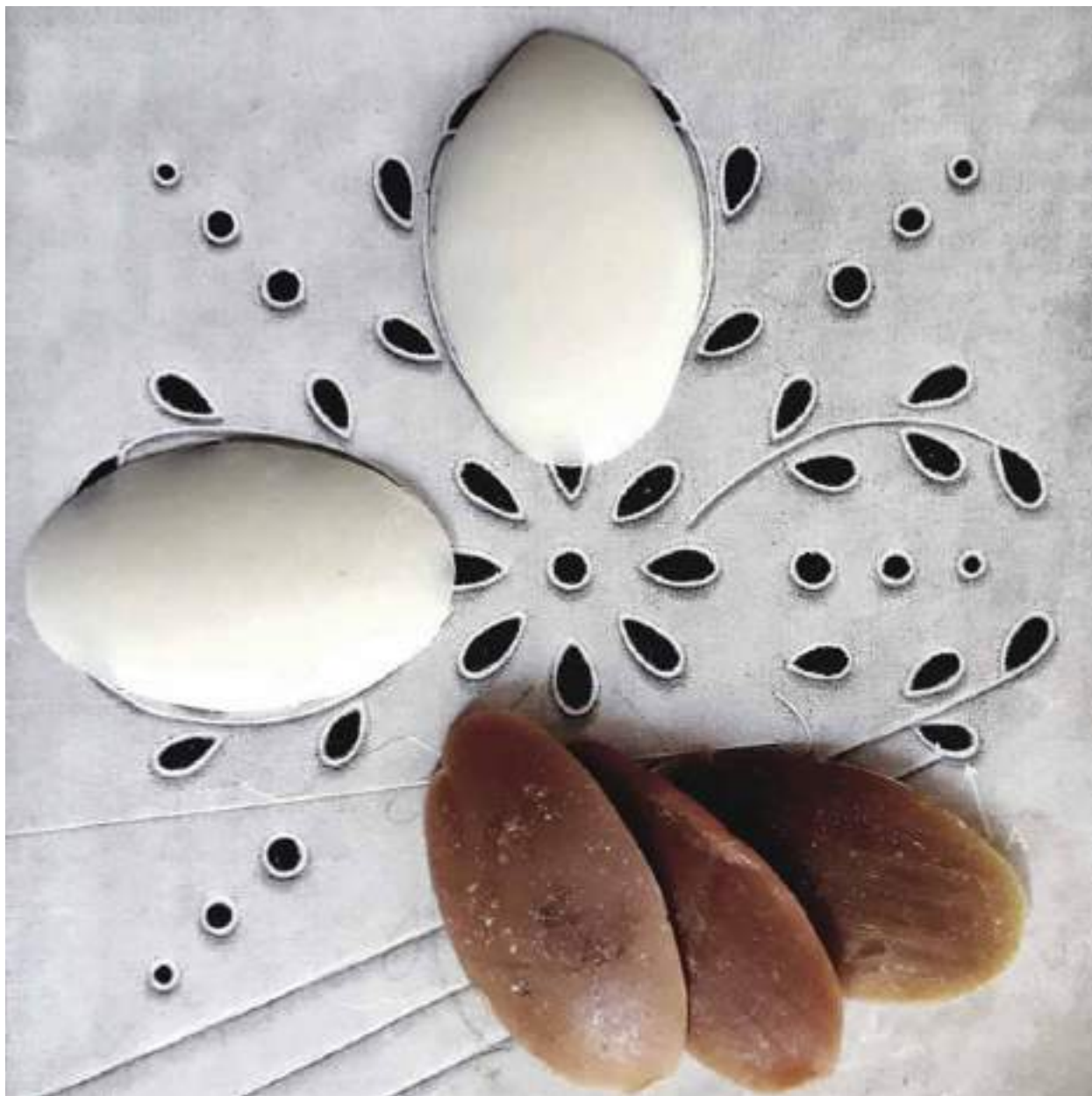


collector D.C.D.1965 gynographe colaborativo lição nº 2 acordados

nunca casei no papel ou na igreja
não noivei
tive dois maridos ou companheiros
com um tive dois filhos e atualmente tenho um companheiro há nove anos
não ter casado oficialmente significou para mim liberdade
o ficar juntos não necessitava de uma formalidade de autorização religiosa ou legal
pra falar a verdade nunca tinha parado pra pensar o porquê de me sentir mulher
nasci com o sexo biológico feminina e determinado geneticamente X
na verdade cresci e nunca questioneei isso
fui criada de uma forma que homem é homem e mulher é mulher
só fui ter contato com outras opções sexuais depois de adolescente e nunca me permiti questionar
diferente
o fato mais marcante que me definiu ou que me define como mulher foi quando despertou
a vontade de ser mãe
é uma coisa engraçada porque já estava na faculdade de medicina
estava fazendo pediatria
eu via os bebês no berçário e pela primeira vez na vida senti vontade de ser mãe

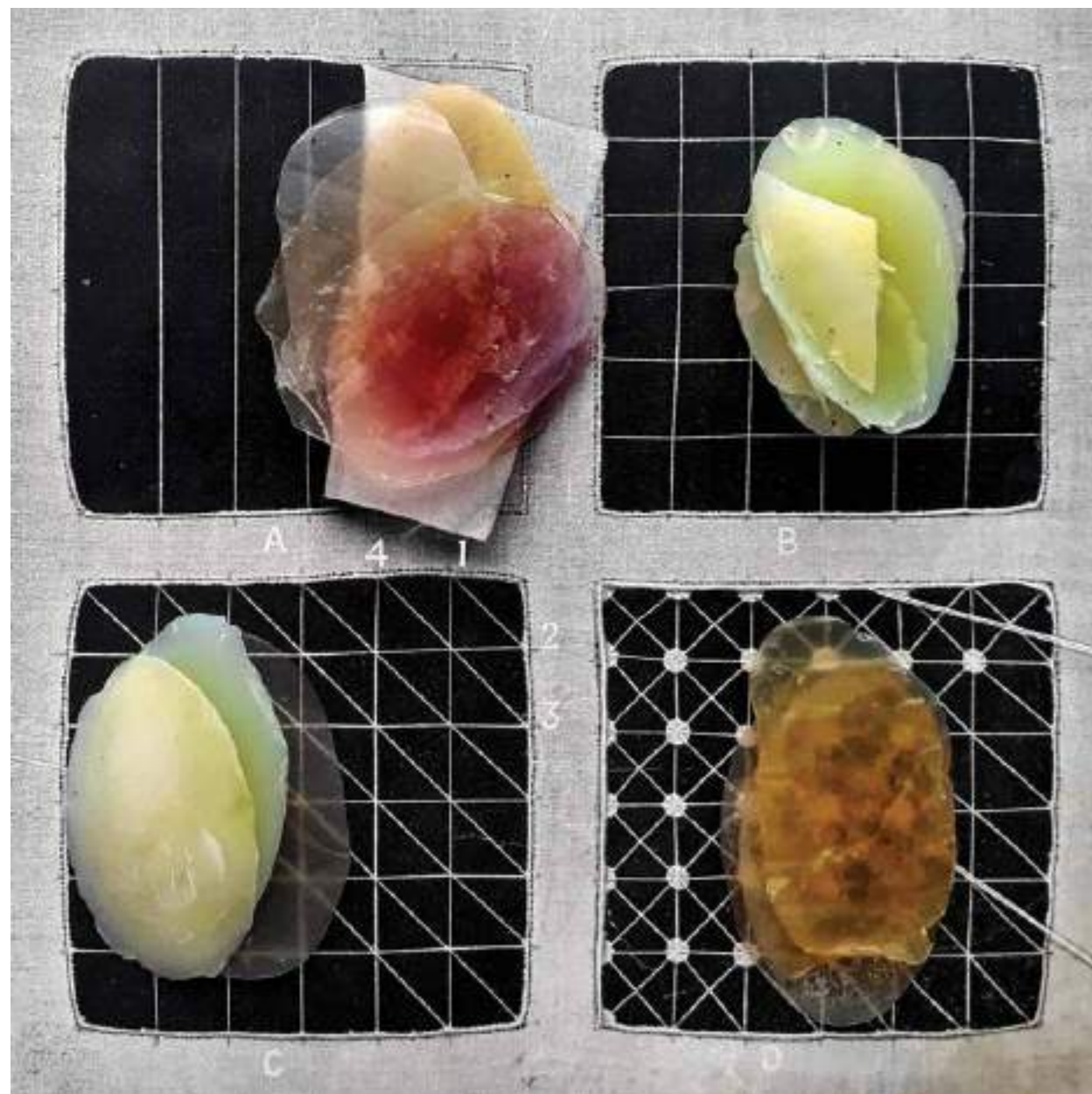
o casamento em si não me chamava a atenção
e o sexo
acho que isso não me define como mulher porque mulheres homossexuais continuam sendo
mulheres independente do jeito como praticam o sexo
então para mim foi mais uma questão de aceitar a forma como fui criada e sempre vista pela
família pela sociedade
a descoberta do prazer com o meu corpo foi através da masturbação
deveria ter uns dezoito ou dezenove anos tardio não é
foi sozinha
assim sei lá
simplesmente estava sozinha em casa e comecei a me tocar e tal e daí percebi que aquilo era bom
até que tive um orgasmo
na primeira relação sexual já estava na faculdade tinha vinte e um anos
inclusive me preparei para isso com pílula anticoncepcional porque não queria engravidar
obviamente
foi com uma pessoa que gostava
demorou alguns meses
então foi tudo certo

mas doeu
sangue não saiu
saiu uns raiozinhos de sangue ou uma água cor de rosa bem fraquinha
não tive aquela ruptura traumática de hímen que sai um monte de sangue
confesso que por mais moderna que pudesse pensar me lembro que na primeira vez que transei fui
correndo no banheiro pra ver se tinha sangue
queria que o meu namorado visse que eu era virgem
não é uma coisa da qual me orgulho
mas é verdadeira
ele também nunca me perguntou
não foi aquilo que imaginava
as preliminares eram maravilhosas e na hora da penetração sentia dor toda vez
com o tempo foi ficando cada vez melhor
ele foi bem legal comigo porque eu morava em outro estado
a gente se encontrava uma vez a cada dois meses
ele me disse que estudou sobre o assunto pois nunca tinha ficado com uma virgem
ele tinha (mais ou menos) que me ensinar a transar
e confesso que fui uma aluna bem aplicada porque aprendi rapidinho



collector A.P.B.1977 gynographe colaborativo lição nº 3 bordado à inglesa

minha primeira relação sexual foi aos dezenove anos
não aconteceu na primeira tentativa
não tive prazer
pelo contrário
doeu muito
mas tudo com muito cuidado e respeito
acredito que não tenha sido bom para ambos
mas foi o início



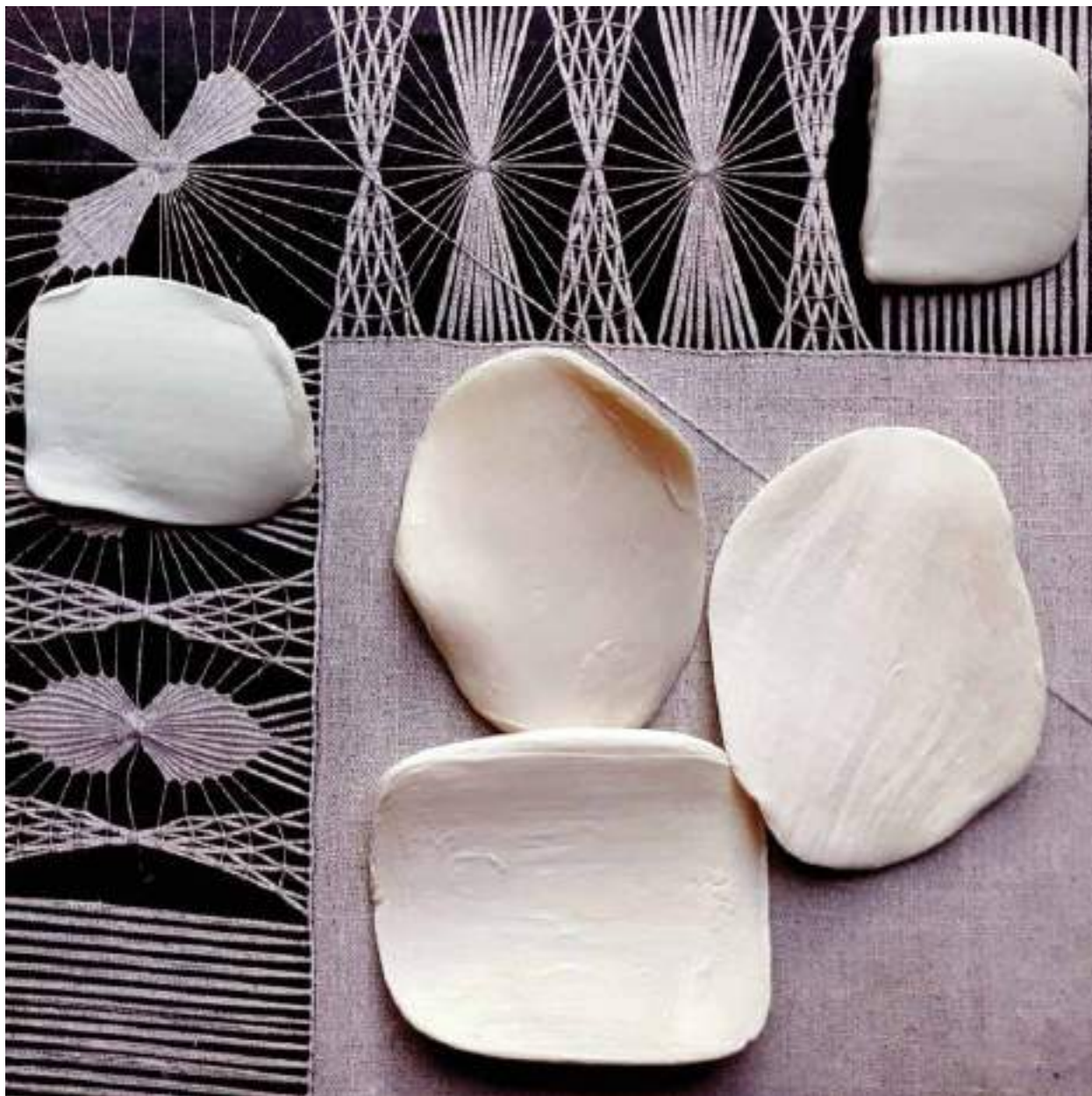
collector C.W.1979 gynographe colaborativo lição nº 4 primeiros crivos

silêncio



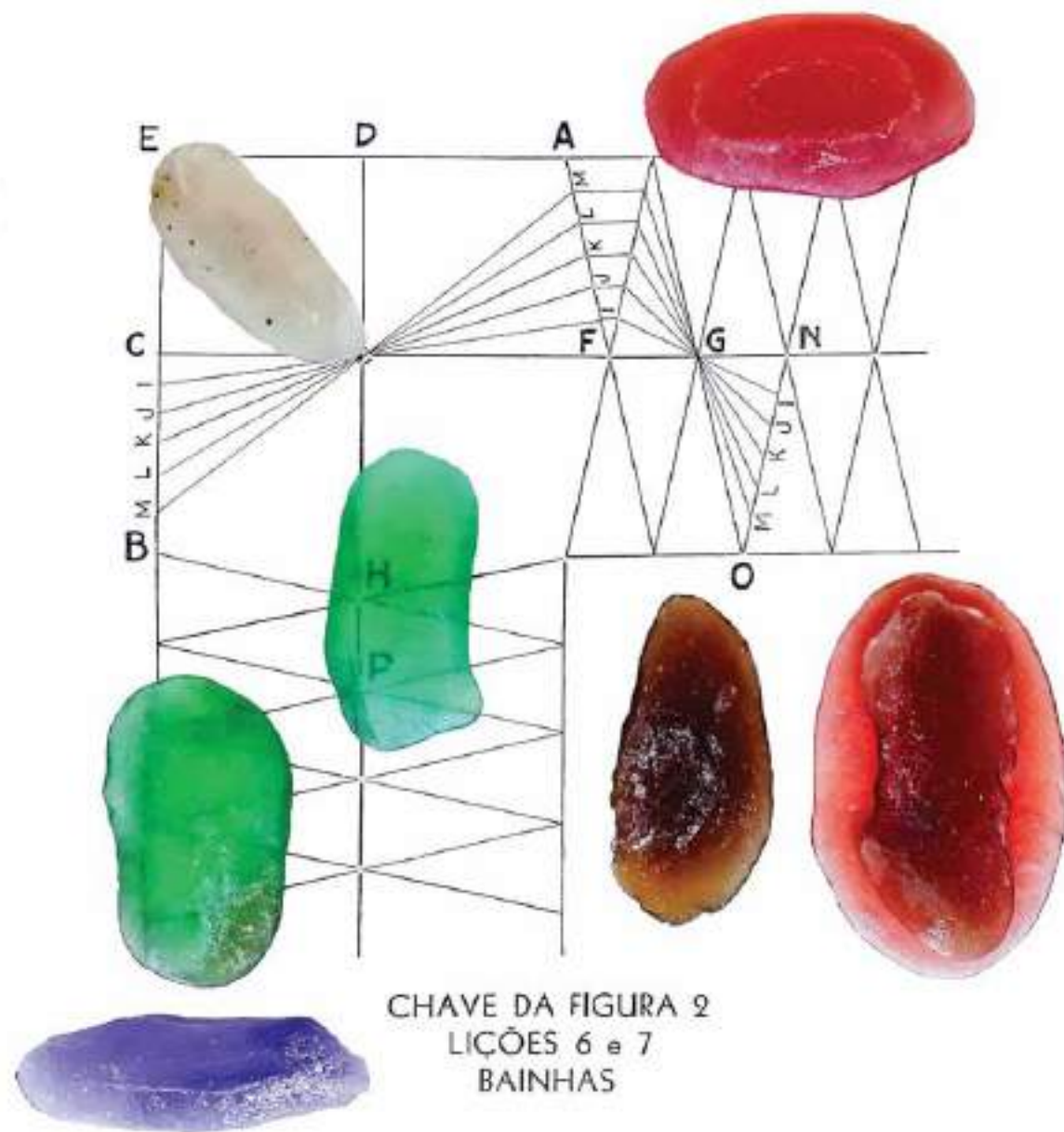
quero contar sobre o meu casamento
 naquela época era a noiva que escolhia o vestido
 não queria renda nem véu e grinalda
 escolhi uma boina de pele branca
 o vestido era liso com detalhes de pele nas mangas e nos pompons da cinta
 comprei o vestido na casa das modas
 nós namoramos seis anos
 até lá em fiz muito enxoval
 e minhas núpcias
 hoje nem mais existe
 mas nós conseguimos
 como éramos professores a gente não podia fazer sexo
 o que você iria dizer para os alunos se aparecesse grávida
 então eu casei virgem
 nossa lua de mel foi num hotel
 pela manhã fomos tomar o café da manhã
 percebi que a copeira ria de nós
 pois a arrumadeira estava com um lençol enrolado embaixo do braço
 davam risada
 fiquei assim sabe
 preocupada
 pois sujou o lençol
 ficamos muito encabulados que mal conseguimos tomar o café
 esqueci de dizer sobre a igreja
 foi a coisa mais linda a decoração com rosas vermelhas e trigo
 na saída da cerimônia as minhas colegas professoras jogaram cinco quilos de arroz

collector G.M.T.D.P.1950 gynographe colaborativo lição nº 5 bordado richelieu



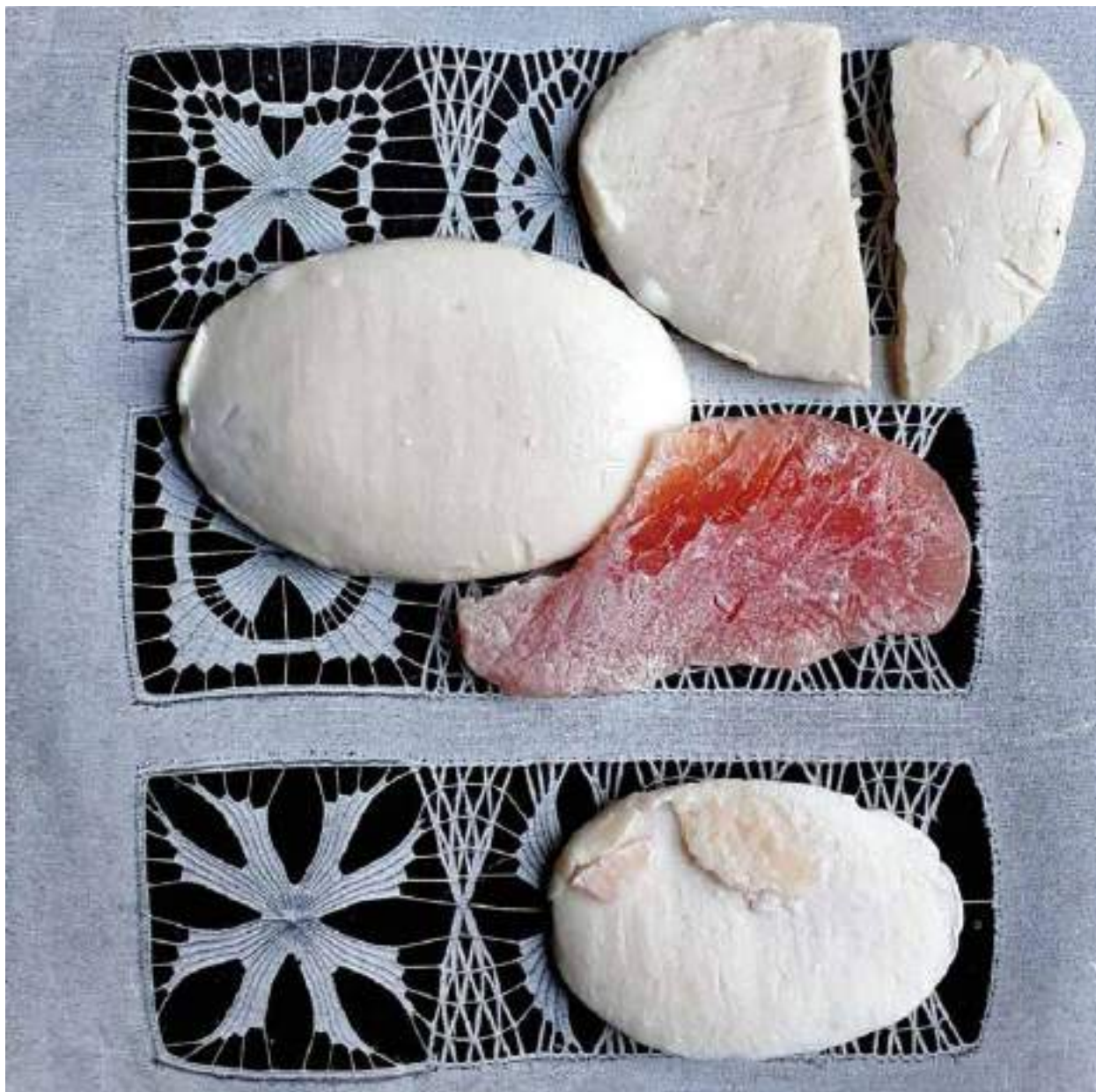
collector C.C.1975 gynographe colaborativo lições nºs 6 e 7 bainhas

cresci em uma família muito unida
meus pais se casaram aos vinte e poucos anos e estão juntos até hoje
assim que eu e a minha irmã nascemos minha mãe renunciou ao trabalho para se dedicar
exclusivamente a nós
tenho muita gratidão por isso porque participou em todos os momentos de nossa vida infância
adolescência e vida adulta
assuntos íntimos nunca eram abordados dentro de casa
creio que tudo que aprendi foi com conversa com amigas e com livros que ela nos deu relacionados
ao tema
não me lembro também de ter feito qualquer pergunta direta a eles sobre isso
minha irmã casou
eu não casei e nunca tive esta cobrança por parte da família
hoje sou muito feliz assim independente e responsável pelo meu trabalho
minhas contas e minha vida



ponto . silêncio

collector M.K.1978 gynographe colaborativo lições nºs 6 e 7 bainhas



collector C.T.M.1988 gynographe colaborativo lições nºs 6 e 7 bainhas

silêncio



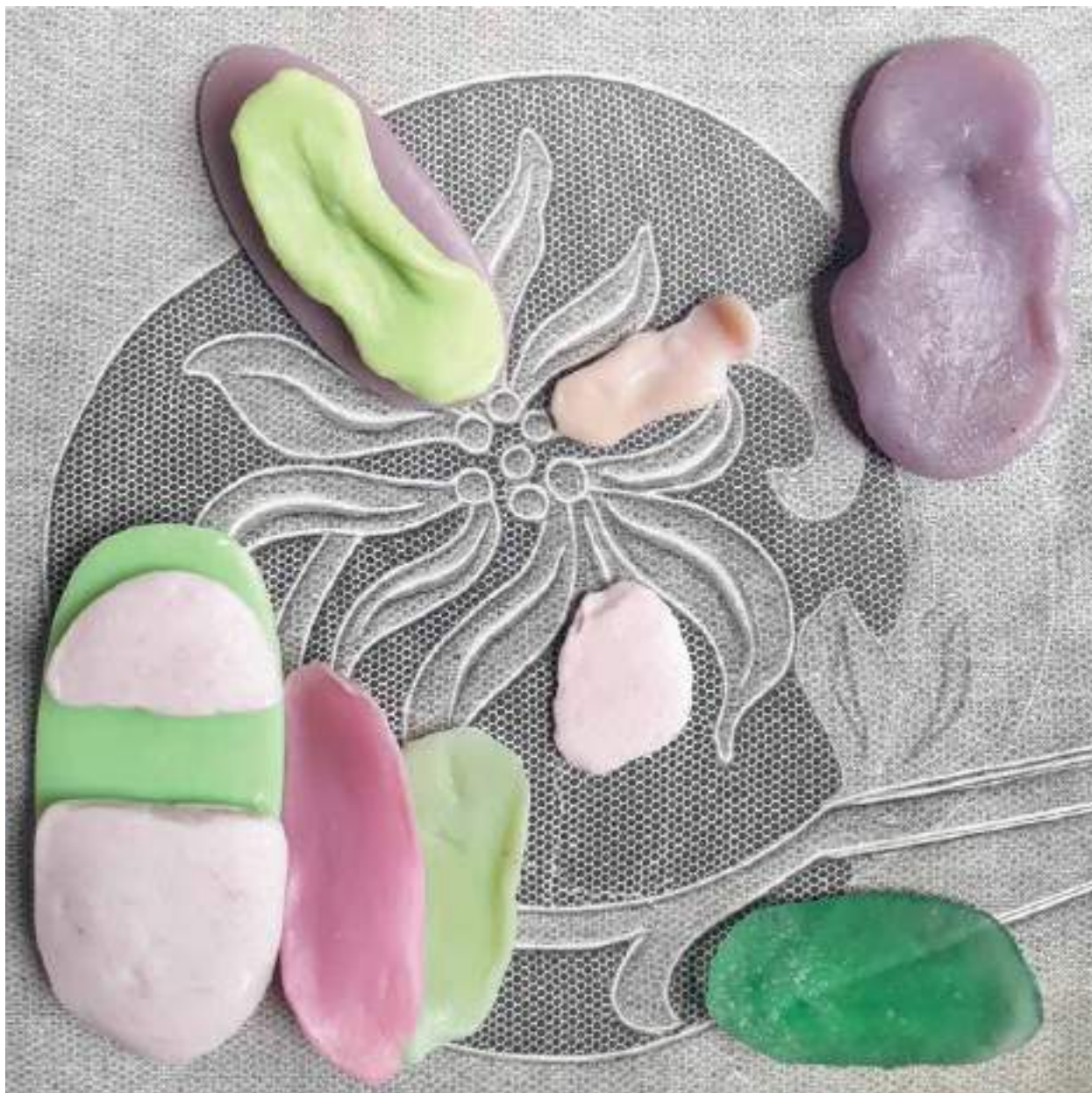
collectors R.M.M.1950 & N.M.L.2008 & M.M.1985
gynographe colaborativo lição nº 8 bordados a relevo e festonnet

nasci e cresci em uma casa totalmente sustentada organizada e limpa por uma mulher
minha mãe
éramos meu pai meu irmão minha mãe e eu
mamãe além de ser metódica tinha neuroses que se manifestavam com frequência assim como
suas alergias
por conta das alergias entravam poucos produtos industrializados em casa e os que entravam eram
sempre os mesmos (das mesmas marcas com as mesmas cores e com o mesmo cheiro)
quando criança isso não me afetou porque nós só sentimos falta daquilo que conhecemos
mas aos doze anos eu era responsável por ir ao mercado fazer o rancho do mês
tarefa que sempre gostei de executar
foi quando percebi que mesmo em uma cidadezinha do interior os mercados dispunham de uma
série de produtos para escolhermos
por exemplo diferentes tipos de sabonete shampoo creme dental detergente bombom chocolate
amaciante produtos de limpeza e alimentos
a primeira coisa diferente que comprei foi um sabonete
pensei
é baratinho e posso tomar banho e guardar para que minha mãe não tenha alergia
desde lá todas as vezes que vou ao mercado compro sabonetes diferentes
só repito o sabonete depois de meses sem tê-lo usado



collector M.C.S.B.1991 gynographe colaborativo lições n^{os} 10 e 11
ponto de fantasia sobre branco

eu me lembro de uma amiguinha (que estava brincando na minha casa) usar a palavra sexo
quis saber o que era
minha mãe disse que ia me explicar mais tarde quando a amiga fosse embora
ela fechou as cortinas e portas do quarto pra gente ter essa conversa
eu não me lembro o jeito que ela me explicou
mas o que ficou marcado é que ela disse que sexo era encostar o pênis na vagina
que nada entrava
anos depois numa aula de biologia aprendi que o pênis entrava sim
hahahahah
e me lembro da minha mãe chocada que tinha um desenho mostrando isso no livro da escola
era um desenho educativo
ilustrava como era por dentro do corpo durante a penetração
não era nenhum absurdo
minha educação não foi nada repressiva pela parte da mãe
ela sempre disse que poderia perguntar qualquer coisa
sempre fiquei muito à vontade pra conversar sobre tudo
ela sempre ficou sabendo dos meninos que eu gostava
teve uma fase da pré-adolescência que achava os meninos nojentos
falava que nunca faria sexo ou beijaria
minha mãe sempre reforçava que sexo não era nojento que tudo era limpinho
sobre menstruação não me lembro de ter tido uma conversa sobre isso com minha mãe
sempre soube que iria menstruar em algum momento da pré-adolescência
aos onze anos eu me recordo de até ficar com receio de ir em parque aquático porque sabia que
poderia acontecer a qualquer momento e tinha medo de fazer uma mancha de sangue na piscina
minha mãe explicava que nos primeiros dias de menstruação não saia tanto assim e que eu não
precisava me preocupar
acho que foi de tanto assistir a lagoa azul e ver a moça menstruando na água que eu fiquei com isso
na cabeça
a minha mãe sempre reforçou que eu deveria fazer o que me fizesse feliz
se eu estivesse feliz com minhas escolhas ela também ficaria
nunca focou em nada que eu devesse fazer ou seguir
eu me lembro de ser criança e já me masturbar
apesar de nunca ninguém ter conversado comigo sobre isso eu sentia que estava fazendo algo errado
era tão tabu pra mim que não consegui nem perguntar pra minha mãe
mas com o tempo isso passou
depois de adulta aprendi que é normal crianças que estão se descobrindo se tocarem
atualmente contei pra minha mãe que tinha vergonha de falar disso com ela
ao me masturbar quando criança com certeza não era com a visão de sexo que nós temos
com a experiência de adulto



collector M.M.1985 gynographe colaborativo lição nº 12 aplicação sobre filó

na minha idade adulta perguntei pra minha mãe se ela tinha gozado
na hora respondeu que sim
quando ela falava das suas experiências não eram com muita satisfação
ela saiu de casa para casar com a expectativa de que iria se libertar
e quando casou se viu um tanto presa ao marido e às responsabilidades de uma família
mas ao mesmo tempo ela elogia muito o meu pai porque ele nunca a pegou à força
nunca a maltratou
essas coisas acontecem repetidamente no interior
em compensação ela conversou comigo (dois anos depois de minha pergunta) e admitiu que nunca
havia gozado
então a relação de minha mãe com o meu pai é um misto de frustração e ao mesmo tempo de alívio
por não ter a obrigação do sexo



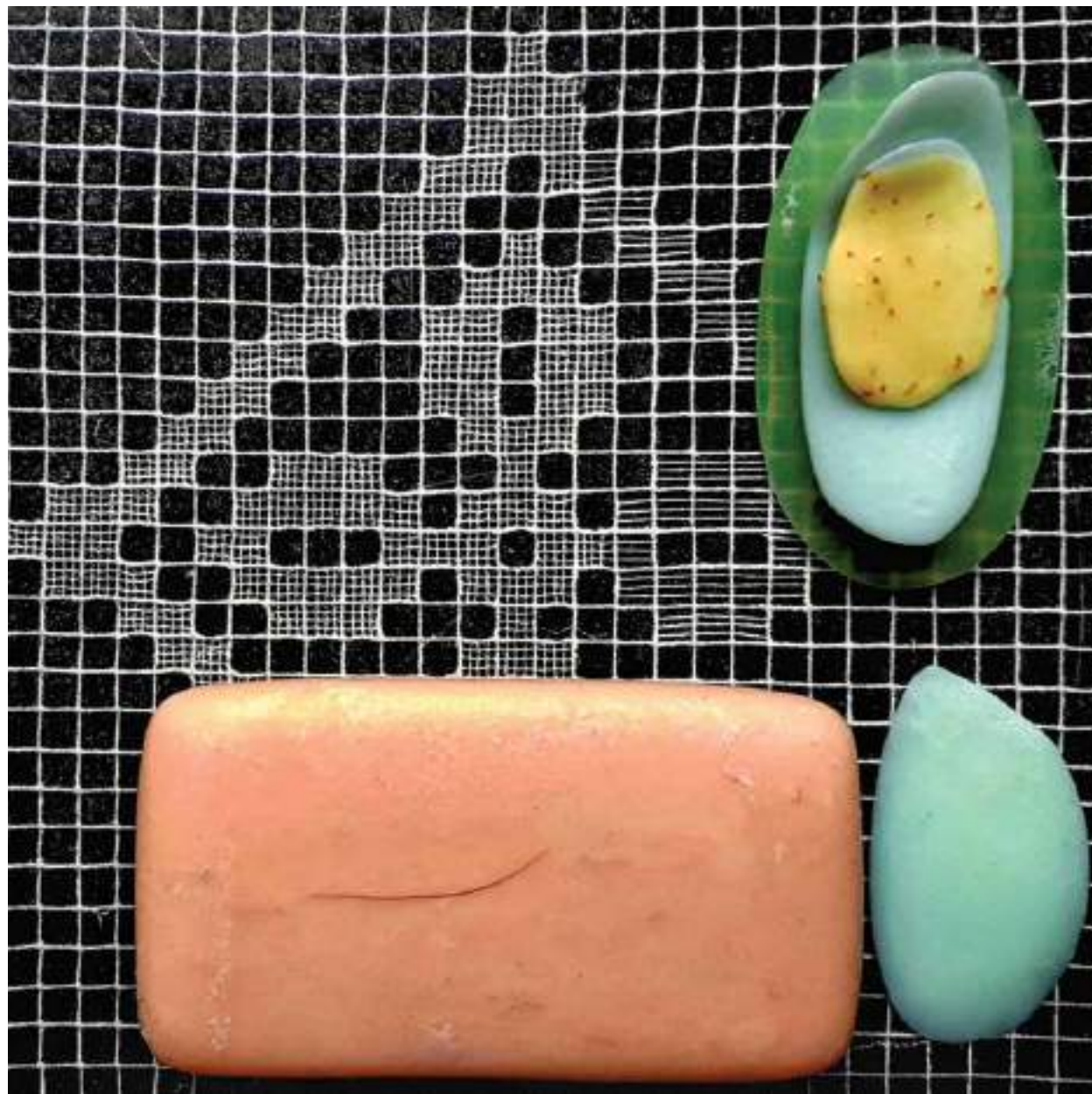
collector W.R.1936 gynographe colaborativo lição nº 13
encaixe inglês aplicação de trancinha

Deus me livre lembrar da noite de núpcias
eu bordei o meu enxoval quase todo
bordei os sobre lençóis as camisolas
como estava aprendendo costura fiz um quimono bonito de tafetá com uma bola acolchoada
tinha tudo isso
o quimono o roupão o penhoar a colcha da cama as roupas de baixo era tudo novinho
tinha as combinações as anáguas que se usavam na época
eu fazia as calcinhas de cetim era 1953
eram feitas pois não se tinha como comprar
coisa mais fina só em São Paulo
eu fazia a renda francesa para as camisolas
até o liseuse para usar em cima da camisola quando a gente ficava de cama
estava aprendendo a bordar
era noiva
fiz as toalhinhas de pão com os bordados da Ilha da Madeira tudo colorido
tinha a linha própria para isso
minha mãe comprava em caixas e vinham da Ilha da Madeira
fiz uma toalha de banquete de três metros toda bordada nesse ponto
quanto tempo fiquei bordando
cada um fazia o enxoval segundo as suas posses
mas tinha que levar
no tempo da minha mãe isso se fazia lá na Europa
aqui no Brasil não sei de onde veio essa tradição
os pais começavam a guardar o enxoval desde cedo
a moça já tinha que ter
não precisava estar noiva
os pais já iam providenciando quando tinham filha mulher
desde pequena já começavam a fazer porque era muito caro para ter tudo isso
as famílias que tinham menos condições comparavam fazendas mais baratas e costuravam tudo
à máquina
o enxoval não se herdava da mãe ou da vó tinha que ser tudo novinho
o enxoval era mostrado para as pessoas que nos visitavam
minha mãe me dizia vamos fazer o enxoval
eu também comecei a fazer o enxoval para as minhas filhas
depois parou esse negócio
ia casar comprava tudo na hora
tudo pronto



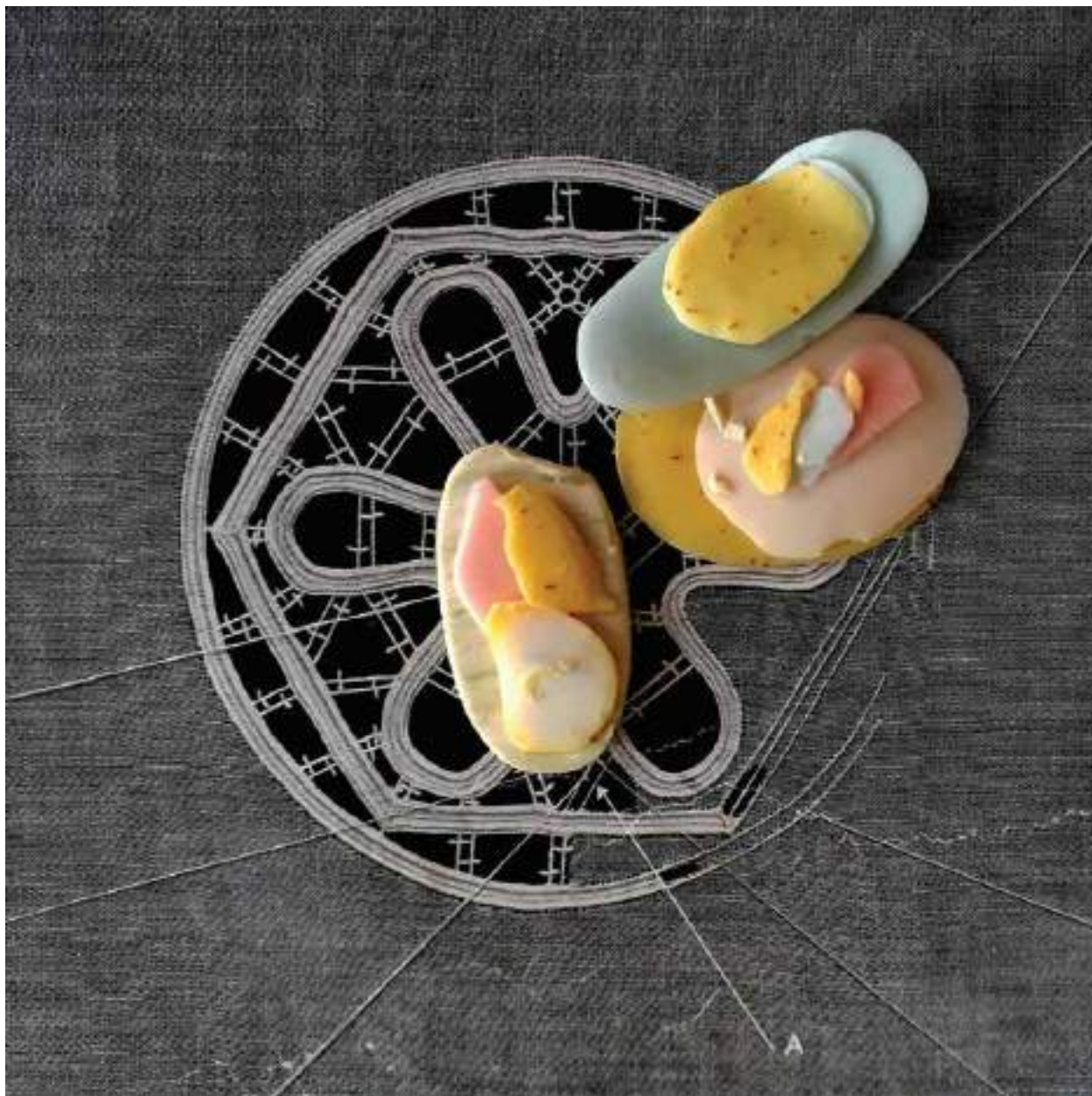
collector D.V.C.S.1987 gynographe colaborativo lição nº 14 bordado de Bruxelas

como eu me percebo hoje
 uma pessoa que cresceu
 eu agradeço
 hoje olho muito é até estranho quando olho e narro isso
 desse regime dessa pressão de ter passado por tudo isso
 é um passado que eu agradeço
 aquilo que a gente não passa não nos dá uma oportunidade de parâmetro para dizer o que a gente
 não quer mais
 eu acho que me ajudou a construir o local que quero estar
 como devo estar (decisão) e de me perceber a mulher que sou
 a mulher que se coloca
 eu me percebo alguém que merece ser respeitada
 ser amada ser feliz a partir de minhas escolhas
 então onde vejo que não sou respeitada não quero estar mais
 eu não falo com quem percebo que não me respeita
 não respeita as minhas singularidades o meu jeito de ser
 que é o de eu ser uma mulher
 sou preta nordestina
 se eu tenho que fazer autocontrole do sotaque como várias vezes tive que fazer na vida estando
 aqui no sul em Florianópolis
 se eu tenho que fazer o autocontrole e a automedicação do sorriso porque preto sorri alto
 não é
 isso são ideologias colocadas por várias pessoas brancas
 eu não estou mais ali
 eu já me violentei
 porque pra mim isso é violência
 em algumas situações onde eu tive que deixar de usar uma roupa muito colorida na universidade
 me policiar no sotaque no sorriso por causa dos olhares atravessados
 no sentindo do olhar atravessado do olhar da condenação
 não nos olhares que me atravessam
 mas no olhar de me condenar e de me julgar
 nossa como você sorri dessa forma
 nossa como você é feliz demais
 que coisa chata
 então passar por isso me ajudou a construir e a perceber hoje a pessoa que sou e que não aceita
 as violências dessas contrariedades sem fundamento



collector L.R.1973 gynographe colaborativo lição nº 15 encaixe filet

ser mulher hoje
é ter liberdade de pensamento liberdade de atuação liberdade de cuidado com o próprio corpo
de acariciar
de ter prazer
de ter autoestima
de ter também essa individualidade
esse poder
a feminilidade
ao longo do tempo
fui eliminando muitas regras e tabus
e isso aconteceu depois que fui morar sozinha
em casa tínhamos uma educação sempre do não
então devido aos muitos não eu não sabia me defender pois minha educação foi muito rígida
isso tenho até hoje
têm coisas íntimas que não quero falar
são minhas
essa era a questão que me irritava com relação a minha mãe
que sempre me perguntava
me sondava pelas coisas que eu fazia
a gente tem particularidades do pensar
ao longo do tempo fui me reeducando
muitas coisas íntimas não davam certo porque não conseguia me revelar
e durante muito tempo não me permiti ter prazer
eu me permiti depois de muito tempo
e aquilo vinha como culpa como se eu estivesse fazendo algo errado
e por respeito nunca perguntei nada a minha mãe sobre sexualidade
não queria entrar nessa intimidade com ela



collector L.R.1973 gynographe colaborativo lição nº 16 encaixe de Milão

a minha primeira fase de menstruação foi muito cedo dez para os onze anos
 não imaginava que isso iria acontecer
 foi uma fase muito dolorosa para mim
 não me aceitava
 não aceitava que aquilo estava acontecendo comigo
 até batia na minha barriga
 não queria aquilo para mim
 foi um choque muito tremendo
 daquele momento achava que teria algum apoio da minha irmã ou da minha mãe
 a intimidade relacionada a essa transformação nunca foi assunto de casa
 nunca foi abordada
 hoje eu compreendo
 foi uma educação que minha mãe recebeu dos pais
 então a gente nunca conversou sobre as transformações femininas
 o que poderia estar me ocorrendo e muito menos sobre as questões sexuais
 a religiosidade era intrínseca
 tudo era proibido
 tudo era um pecado
 eu me culpava diretamente por tudo
 a minha adolescência foi depressiva
 eu vivia chorando
 não me aceitava
 tinha problemas hormonais que só fui saber aos vinte anos de idade
 foi um choque o médico ter me falado para tomar anticoncepcional
 não aceitei
 a questão da aceitabilidade demorou muito
 eu me lembro que a primeira coisa que a minha mãe me falou quando veio a minha menstruação
 foi que isso era normal
 e a minha irmã ficou em silêncio
 eu também não fui orientada corretamente que poderia ter um absorvente adequado para mim
 passei vergonha na escola porque a gente usava aqueles tecidinhos
 (e que hoje retornaram)
 minha mãe era acostumada a usar
 era a opção que eu conhecia
 aqueles tecidos eram grossos e a calça do uniforme do colégio fina
 quanta vergonha
 uma fase não legal mesmo
 não consigo falar para todo mundo
 durante um bom tempo tive que trabalhar com muitas questões em mim



collector M.K.1978 gynographe colaborativo lição nº 17
encaixe de bilros primeiras aplicações

ponto . silêncio



collector B.S.V.1989 gynographe colaborativo lição nº 18 bordados sobre filó

silêncio



eu jamais perguntaria pra ela como foi sua experiência sexual
se ela gosta
tanto quanto a filha
da prática sexual

collectors R.C.V.U.1963 & G.C.U.1990 gynographe colaborativo lições nºs 19 e 20
crivo ponto de agulha e encaixe richelieu



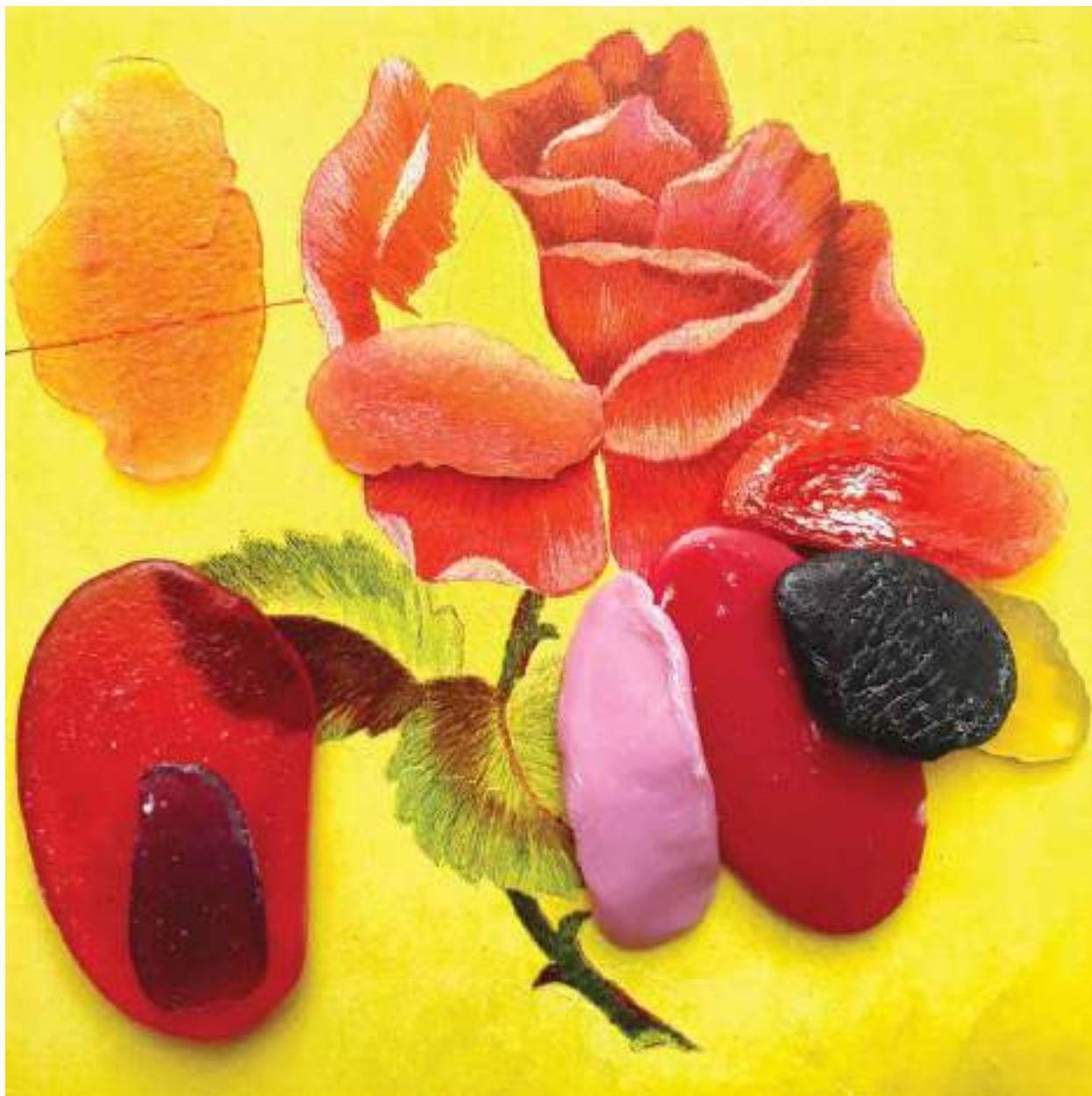
collector G.A.B.1969 gynographe colaborativo lição nº 21 bordado smyrna

quase levei minha mãe à morte com o meu nascimento
quando eu engravidei e o meu filho não nascia fiquei sabendo que eu tinha o útero retrovertido
e que dificulta o parto normal
acho que a minha mãe também teve essa dificuldade
muitas mulheres morriam antigamente na falta da cesariana
minha mãe casou e logo engravidou
e veja o preconceito na cidade pequena
acredito que o primeiro filho de minha mãe foi na primeira relação sexual que teve
achavam que estava casando grávida
aí ficaram contando quantos meses até o bebê nascer
ela casou em fevereiro e o meu irmão mais velho nasceu final de novembro
a sorte foi que demorou e não nasceu prematuro
daí logo veio o segundo filho
um ano e meio depois



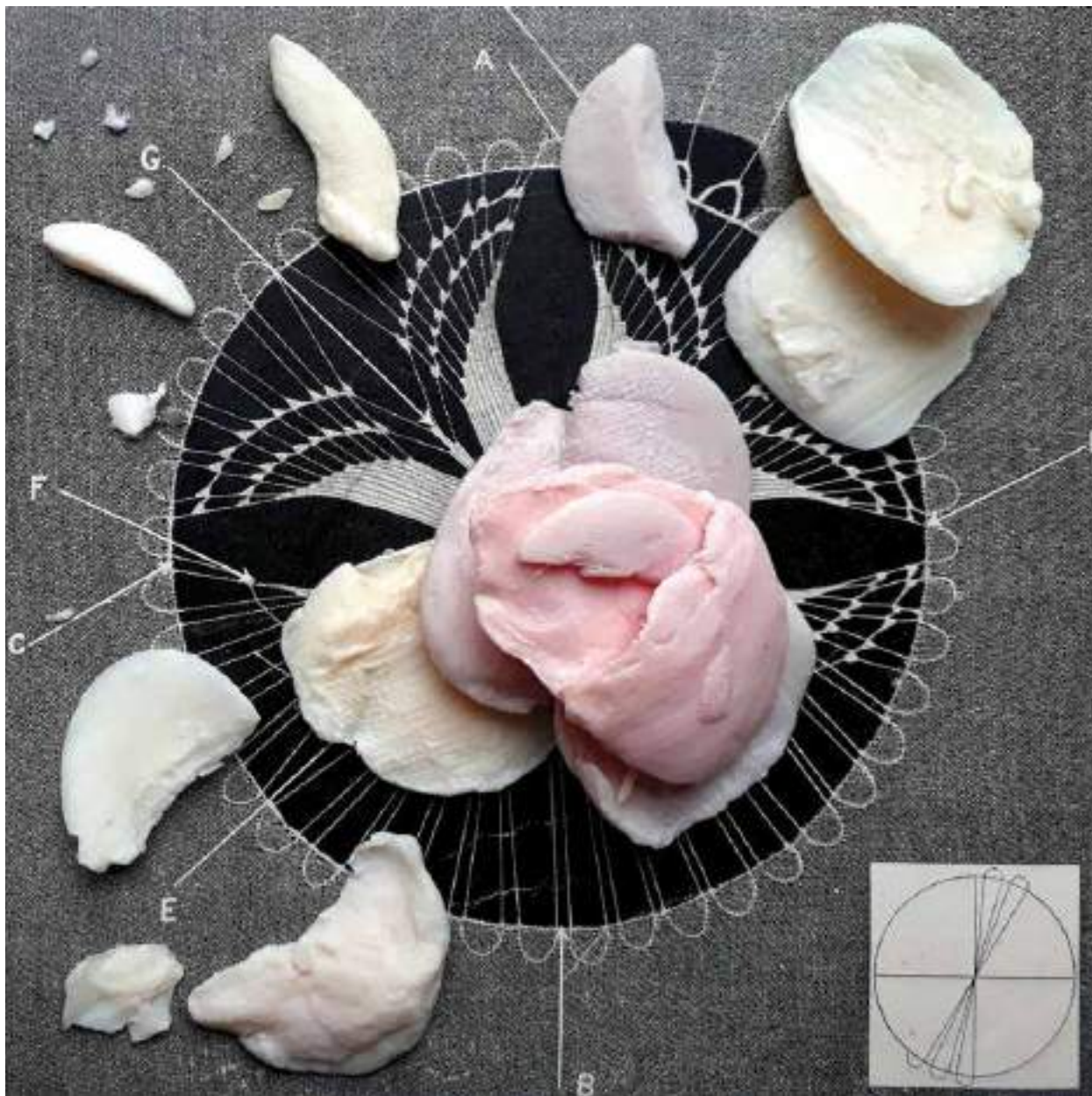
collector C.W.1979 gynographe colaborativo lições nºs 22 e 23
encaixe de Veneza primeiros pontos

silêncio



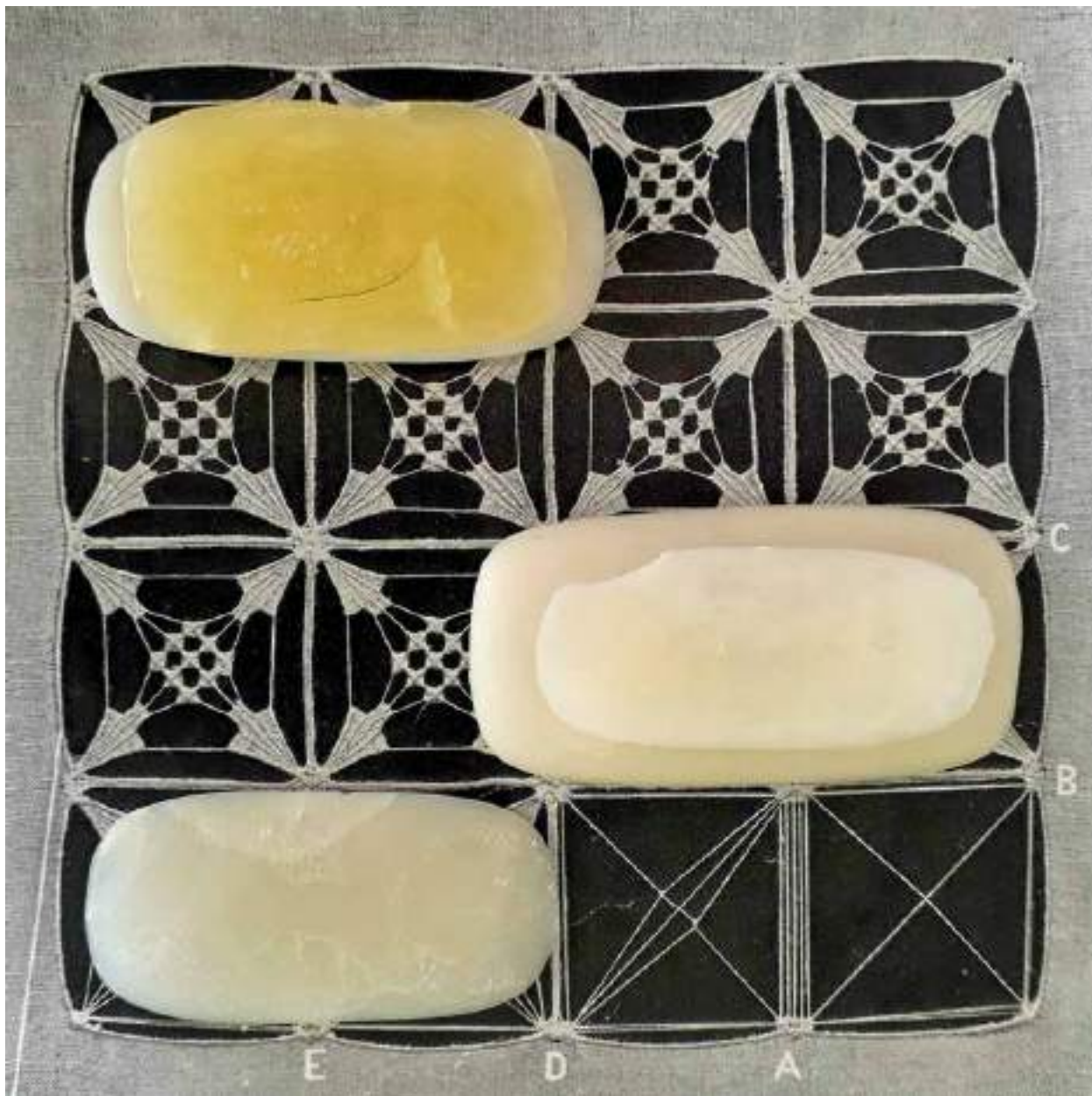
collector M.M.1985 gynographe colaborativo lições n^{os} 24 e 25 bordado a matriz

a minha primeira experiência sexual foi com dezesseis para dezessete anos
como tenho um irmão mais velho (que passou por isso muito antes de mim)
lembro-me muito bem dele dizer que tirava a virgindade das meninas
e elas se apegavam
apaixonavam-se
viravam um grude
eu não sei se ele gostava disso ou não gostava
no fundo acho que gostava
então decidi que na minha experiência sexual não seria esse grude chato
a primeira vez que transei foi com dezesseis anos
escolhi uma pessoa que eu não iria me apaixonar
uma pessoa que me interessava e que me dava tesão
e foi o que aconteceu
com um rapaz que chegou para trabalhar nos correios de minha cidade
ninguém se apaixonou
uma experiência muito bem escolhida
não foi uma relação super prazerosa
acho que faltou lubrificação
mas foi uma experiência bem legal
eu não falei para a minha mãe que tinha perdido a virgindade
uma escolha minha
e pelo modo como escolhi também não quis falar
depois
quando tive namorado daí sim falei pra ela que a gente ia transar
então a minha mãe marcou ginecologista numa cidade vizinha porque lá no interior não havia
acabei indo pro ginecologista com uma tia (porque a minha tia é a minha segunda mãe)
e ela também se consultou
recebi a receita de um anticoncepcional
logo depois que comecei a namorar e ter relações com frequência aí sim conversei com a minha mãe



collector F.P.1985 gynographe colaborativo lição nº 26 encaixe tenerife

tenho uma questão bastante séria na minha história
 não cresci com a minha mãe
 meus pais se separaram eu tinha sete anos
 convivi um pouco com a minha mãe com guarda compartilhada até que teve um momento
 da minha vida que fiquei muito longe dela
 só fui retomar o contato e a convivência quando tinha quinze para dezesseis anos de idade
 então tem esse (como se diz) intervalo da minha vida sem o acompanhamento da minha mãe
 não tive nenhuma educação sexual pela fala materna
 uma parte de minha vida é essa
 a minha história é bem pesada porque a minha mãe e o meu pai se separaram
 minha mãe sofria violência doméstica então foram mais de oito BOs na delegacia contra o meu pai
 quando eles se separaram meu pai tomou a guarda
 ficou com a gente
 esse tempo que fiquei longe de minha mãe quem me criou (entre aspas) foi madrasta e o meu pai
 bem triste porque meu pai é uma pessoa bem agressiva um abusador nato
 abusou de mim quando era adolescente eu tinha uns doze treze anos
 então o primeiro contato que tive com o sexo foi através da violência provocada pelo meu próprio
 pai
 é algo que hoje consigo falar com certa tranquilidade
 assim tranquilo nunca é
 mas consigo falar porque fiz muita terapia

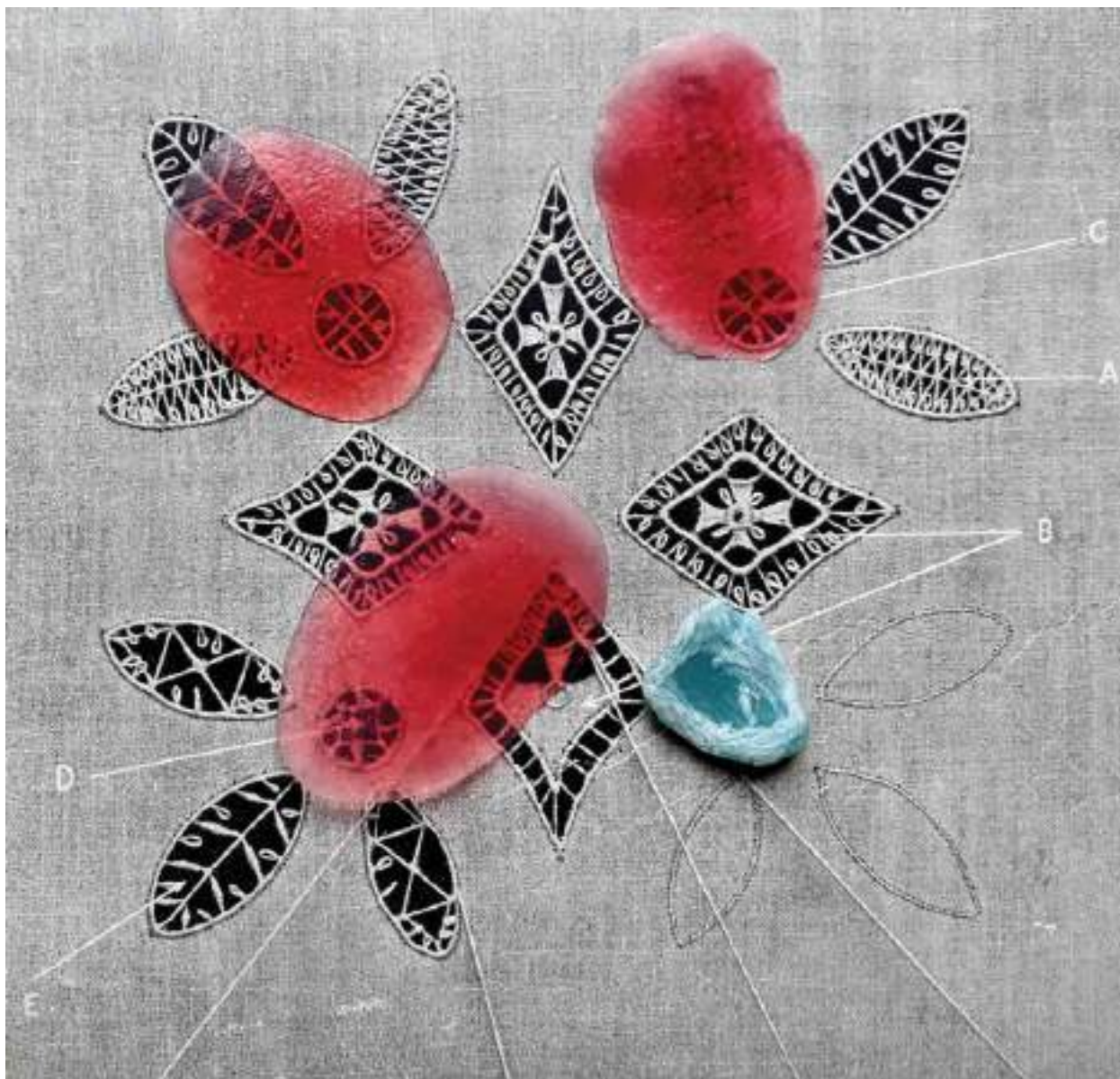


collector C.B.1987 gynographe colaborativo lições nºs 27 e 28 crivos mexicanos

eu trato isso com muita naturalidade porque o sexo pra mim é natural
tanto pro lado masculino quanto pro lado feminino
sexo é sexo
é busca de prazer
independente se é com homem ou com mulher
eu acho que é isso
e pra mim o sexo sempre foi uma satisfação
como mulher sempre foi prazer
um momento de liberdade
é o momento de expressar o corpo de expressar os desejos e as vontades
e as mulheres têm muitos problemas relacionados à educação
em achar que elas não podem agir de uma maneira contrária ao qual foram educadas
ou ao contrário das informações que sempre receberam de maneira autoritária
penso que não há nada mais bonito em uma mulher se libertar
conseguir ser ela mesma na cama ao invés de procurar só dar prazer ao homem
ter prazer e buscar o próprio prazer
então sempre procuro conversar com as minhas amigas
o sexo anal pra mim faz parte das minhas relações
não vejo como uma coisa especial pra dar pra alguém
faz parte do complemento na relação
tem gente que trata isso como um prêmio pro seu parceiro
entendeu
e acaba não fazendo porque acredita ser uma regra ou um diferencial quando deveria ser
um complemento
uma amiga mais velha do que eu tinha curiosidade
mas medo
até pela forma como é apresentado nos filmes

(a pessoa acha que é aquilo ali)
quando você tem controle do seu corpo ou você sabe o lugar do prazer acaba tratando de forma natural
quando eu iniciei o sexo anal foi em comum acordo
tive uma conversa com a pessoa
não era o meu companheiro não era uma pessoa que eu tinha relacionamento a fundo
era uma pessoa que conheci e queria ter essa experiência sexual
eu escolhi
a opção ali não era agradá-lo
a opção ali era eu sentir prazer
e tratar isso como uma forma normal
foi isso o que aconselhei e falaria pra qualquer mulher
a experiência anal é uma experiência quase que sublime quando você descobre ali o prazer
primeiro com o toque
tem que aprender a se tocar
tem que aprender a se tocar sem medo sem ter vergonha
e saber se realmente nesse lugar do corpo há prazer
quando você for ter uma relação com alguém você tem que comandar
tem que dizer
olha podemos ir devagar
vai com calma
muitas mulheres não sentem prazer no anal porque não se tocam
não se masturbam e daí perde toda a sensibilidade
até porque a mulher é sensorial
é auditiva
tem que escutar pra poder ter essa introdução

não vai esperar isso do outro
que o outro faça
pois o outro vai fazer do jeito que é bom pra ele
por isso você tem que ter domínio do seu corpo
o conselho que eu daria é tocar-se no chuveiro
comprar produtos pra mulheres
produtos à base de água que não vão machucar e vão lubrificar
fazer isso pra se agradar porque deve ser prazeroso pra si mesma e não pro outro
o autoconhecimento é necessário
saber as zonas que você sente prazer é muito importante
assim não vai ter medo e sentirá prazer
e também você ajuda a pessoa que está com você
independente se for um relacionamento sério ou não porque não se baseia nessa condição
hoje sou uma pessoa completa porque sinto prazer em todos os sentidos
a gente tem que falar com o parceiro com naturalidade
olha eu tenho vontade de fazer e não esperar a pessoa falar tenho vontade de experimentar
buscar a informação
hoje a gente não é mais como antigamente
eu sempre tive muitas amizades com homens e conversar sobre sexo é natural
acredito que somos nós mulheres que julgamos
às vezes eles estão abertos para isso e a gente não fala por vergonha e daí a conversa não rende
muitas mulheres não sentem prazer no anal porque não se tocam e não abusam desse espaço
do corpo
daí acaba por não ser legal pois está na mente da mulher
uma auto sabotagem
o problema está na mente e não na ação de fato



collector J.A.1998 gynographe colaborativo lição nº 29 bordado hedebo

minha mãe nunca tocava no assunto
 falava um pouco disso com uma tia minha que era super aberta
 me ajudou bastante
 falávamos de anal e de como fazer um bom boquete
 hahah
 acho que ajudou
 as maiores instruções recebi de amigas e primas vendo vídeos juntas e tirando dúvidas com quem
 já havia transado
 masturbação sempre foi um tabu mesmo com amigas
 comecei a me masturbar quando eu tinha uns dez anos
 e sempre que alguém perguntava eu negava dizendo que nossa eu nunca fiz
 essa coisa do prazer feminino e do auto conhecimento do corpo aprendi comigo mesma
 sentir o que eu mais gostava
 também pesquisar na internet e afins
 sexo anal devia ser tratado com muita naturalidade e infelizmente não é o que acontece
 se alguém me perguntasse sobre o assunto (mesmo sendo pouco experiente nesse lado do sexo)
 diria pra se excitar antes
 sozinha ou com o namoradx/ficante
 quando não estamos excitadas pensamos mais na dor do que no prazer em si
 depois daria dicas que recebi de amigas e que encontrei na própria internet que é sempre deixar
 a região bem lubrificada facilita muito e fica muito mais prazeroso
 tem várias posições que são legais mas a melhor de todas é a de lado você de costas pro cara
 e não tô dizendo pra parar tudo e ficar focando só no anal
 continua se masturbando
 se olhando e beijando
 a mistura fica muito boa
 e se a pessoa tiver um receio com a área ou um trauma/nojo pode ir aos poucos junto
 com a penetração
 pedir pro cara colocar o dedo lá atrás às vezes por fora dá muito prazer e ajuda a se familiarizar
 com o sentimento de ter algo ali
 mas antes de isso tudo sempre deixaria muito claro
 ser da vontade dela e no momento que ela quiser
 sem pressão porque se for feito como uma obrigação vai doer e é capaz da pessoa se fechar pra esse
 assunto que é um tabu bem prazeroso
 hahah



collector P.M.S.1976 gynographe colaborativo lição nº 30 aplicação sobre veludo

silêncio



collectors M.A.L.2010 & F.S.A.L.1975 gynographe colaborativo lição nº 31
bordado battenberg



collectors J.S.A.1960 & I.A.S.1990 gynographe colaborativo lição nº 32
aplicação de cretone

sempre sonhei em casar de noiva
lógico que a sociedade cobra isso da mulher sempre
no meu tempo sempre foi
eu me lembro que tinha uns vinte e um anos e não suportava mais ir em festas da família
porque era uma cobrança
se já tinha namorado firme
se já tinha noivado
era uma coisa neurótica
as tias são cruéis às vezes



collectors N.M.L.2008 & M.M.1985 gynographe colaborativo lição nº 33
encaixe de renda



collector V.H.1998 gynographe colaborativo lição nº 34 encaixe valenciano

ainda não casei
mas com certeza irei daqui um ou dois anos
quando menstruei me senti mais madura porque eu já tinha uns treze ou quatorze anos
muitas amigas já tinham menstruado
eram mais velhas
ser mulher para mim é ser sensível
sobre cunho sexual
é ser capaz de gerar vida e ter muita responsabilidade por conta disso
ter que se cuidar e prevenir
porque essa parte da prevenção muitas vezes é por parte da mulher com métodos
anticoncepcionais
mesmo acreditando que a responsabilidade é de ambos os sexos no momento da relação sexual
ser mulher é ser vulnerável e forte ao mesmo tempo
é uma delicadeza que só o ser feminino consegue expressar sem esforço
a relação com minha mãe sempre foi muito mãe e filha
sempre muito cuidadosa e amorosa

não somos de trocar confidências íntimas
nós temos uma troca e uma união muito forte
somos muito companheiras
assistimos filmes e series juntas
passeamos bastante e temos muito carinho
mas muito carinho mesmo uma pela outra
minha mãe sempre alertou meu irmão mais velho em usar camisinha
enquanto a mim que sempre fui reservada não me falou nada
quando comecei a namorar alertou para tomar anticoncepcional
sempre fui muito responsável
acredito que pela confiança também
tive apenas um namorado
ela sempre nos indicou a ir ao médico
ter higiene pessoal e cuidados com o corpo
minha mãe falou que só teve relações sexuais após seu casamento

o que demonstra de forma indireta à vontade dela para suas filhas
e eu a admiro por isso
eu jamais perguntaria o que ela faz durante o sexo
minha descoberta foi aos dezesseis anos
sangrei com o rompimento do hímen
eu não tinha muito conhecimento além do desejo no momento
eu não recebi instruções específicas além do que a gente absorve na sociedade
meu namorado foi muito gentil e respeitou meu tempo e aconteceu por desejo próprio
muito agradável
mas hoje eu optaria por aguardar até o casamento
não pela experiência porque não foi ruim
mas hoje acho a pureza da virgindade algo lindo e digno para o casamento
eu não tenho enxoval
minha mãe teve mas eu e minhas irmãs não
eu acho muito lindo essa tradição e eu buscaria fazer para minha filha



collector R.S.B.1997 gynographe colaborativo lição nº 35 encaixe cluny

não casei
 nem fui noiva
 acho que sempre tive isso dentro de mim
 não foi em nenhum determinado momento que me afirmei como esse sujeito feminino
 depois da menstruação senti que houve uma mudança no tratamento das pessoas mais próximas
 como se tivesse crescido
 não lembro muito de diferenciações entre eu e o meu irmão
 os dois ajudavam nas coisas de casa
 sempre brincamos de tudo juntos mas ele não gostava de brincar de casinha comigo
 lembro que meu irmão ganhava mais dinheiro da mesada do que eu porque era mais velho
 mas que quando eu crescesse ia ganhar mais também
 uma coisa que sempre senti é que meus pais eram mais cautelosos comigo
 sair na rua sozinha
 ir na venda
 geralmente meu irmão que ia
 tinha muitas histórias de homens tarados de bicicleta que rondavam pelo meu bairro

e eu sabia que eles faziam coisas que eram ruins
tinha medo de homens de bicicleta
minha mãe comprava livros pra nós e conversava com a gente sobre mas não era muito
lembro que achava meio estranho esse tipo de conversa sobre sexo órgãos nascimento prazer
minha mãe sempre foi respeitosa e dizia que era bom falar sobre essas coisas porque muitas mães
não falavam e os filhos não entendiam nada
ou mentiam pra não ter que falar com os filhos
ela explicava de acordo com a idade
e ia acrescentando coisas conforme o tempo
nasci num lar religioso
mas pra nós nunca foi um tabu falar sobre essas coisas
até porque segundo as minhas crenças isso é algo bom e não negativo
sim
somos instruídos a esperar (ambos os lados) para desfrutar disso em uma união estável e sólida
que seria o casamento

nunca senti pressão dos meus pais com relação a ter que casar ou namorar ou ouvir
você é mulher então tem que escolher um bom marido pra te sustentar
sempre fui incentivada a estudar
ler pra ter um futuro seguro
depois de já estar trabalhando daí quem sabe pensar em casar com alguém
sou virgem
não vou poder contribuir muito com essa pergunta
pois ainda não tive essa experiência
não tenho enxoval mas minha mãe já comentou algo sobre isso e a minha vó também
eu sei que a minha vó falou
esse piano é da R quando ela casar
não sei se entra no nosso enxoval
mas acho que é o mais próximo que tenho
pela parte da minha mãe era recorrente a prática de ter um enxoval
apesar de ela não ter tido um



collector S.R.R.1967 gynographe colaborativo lição nº 36 encaixe de fantasia

ponto . silêncio



collector M.A.W.1994 gynographe colaborativo lições nºs 37 e 38
encaixe de ponto de Inglaterra

fico com a opção 2
me lembrou muito uma borboleta
e ao mesmo tempo o sistema reprodutor feminino
aquele sabonete mais escuro é meio chocante
dá uma estranheza
um pouco por isso resolvi escolher esse que está mais saturado
depois que eu refleti somos educadas a achar que tem algo errado



collectors B.B.1952 & L.B.P.1988 gynographe colaborativo lições nºs 39 e 40
crivos de fantasia sobre branco

a mãe sempre foi a solteirona
ela e o pai nunca moraram juntos
se conheceram quando ela trabalhava numa empresa de bus
e ele pegava bus pra viajar
ela nunca teve (ou nunca nos deixou saber) outros homens
desde que nascemos
o pai seguiu morando com a primeira esposa
mais por obrigação enquanto pai das outras meninas
e a mãe era a outra
mas sempre existiu uma boa relação com as duas meia-famílias
até ele falecer
acredito que por conta dessa bagunça familiar
sempre existiu uma compreensão velada sobre relacionamentos
não somos de falar sobre sentimentos uma com a outra
a casa das três mulheres seus maridos e netos
o restante da família primos tios avós sempre foram distantes
tanto física quanto emocionalmente

a mãe é uma pessoa incrível e batalhadora
sempre buscou falar sobre esses assuntos de um jeito menos agressivo comentando sobre amigos
(que nem sei se existiram)
e o que fizeram em situações x ou z
foi assim que ela nos ensinou a nos cuidar e preservar
não lokiarmundo a fora
usar drogas com moderação
procurar entender antes de fazer algo
mas sem nos prender
sem nos reprimir
exceto quando a gente enfiava uma saia-tamanho-cinto
ela mandava voltar e tapar a bunda
kkkk

e nem sempre ela vencia essa discussão
e isso não era um problema
o exemplo de luta da mãe
de ser a filha mais velha de treze
ter saído de casa aos dezoito anos e vindo pra cidade
fazer faculdade na federal
vender artesanato na rua pra sobreviver e depois de estar com o diploma decidir que queria mesmo
é ser artesã
e está nisso até hoje
foi muito melhor do que qualquer coisa
que ela poderia ter dito
ela me ensinou a buscar uma profissão
pensar mais em mim do que num companheiro



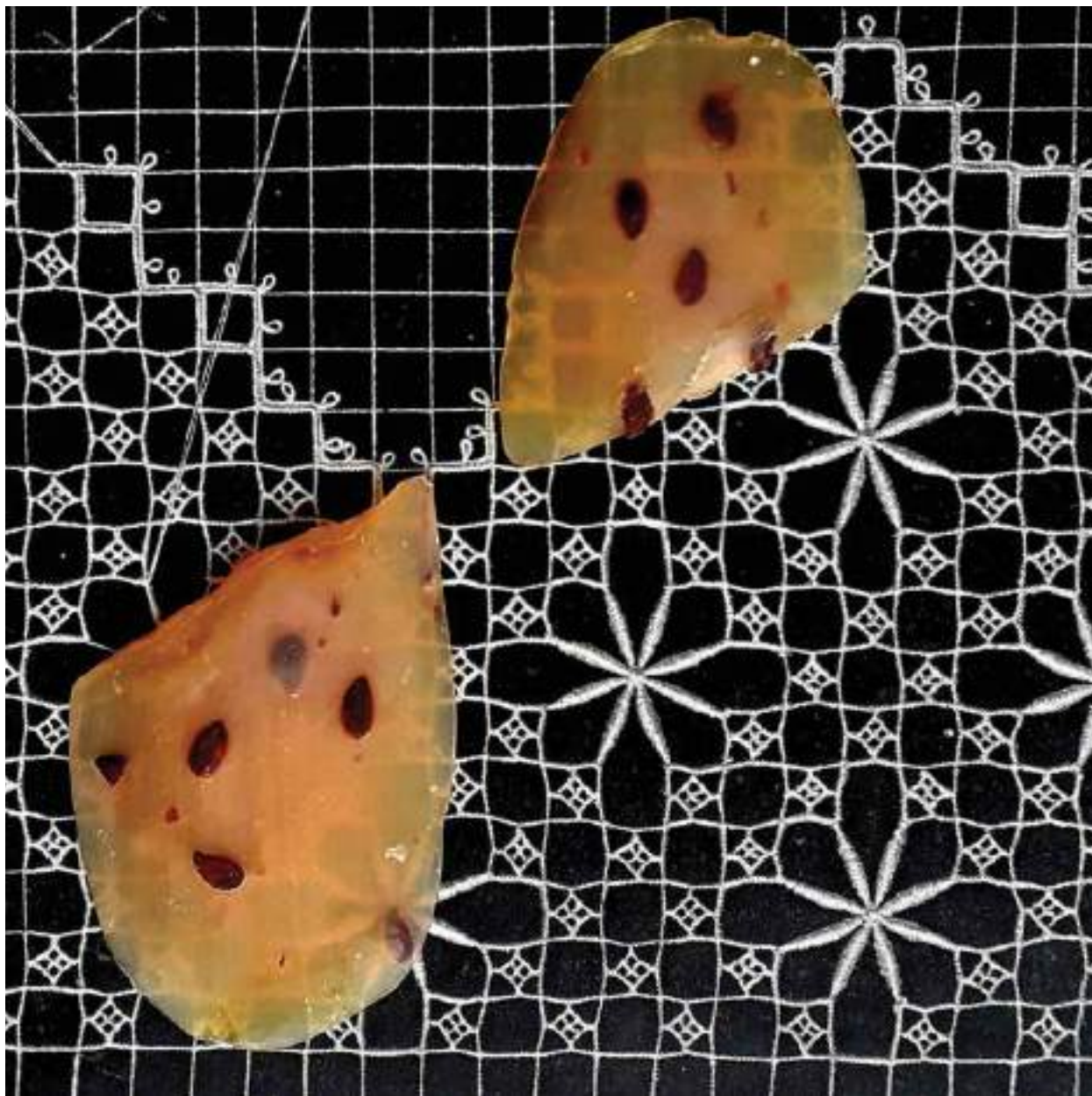
collector F.S.A.L.1975 gynographe colaborativo lições n^{os} 43 e 44
bordado artístico sobre branco

noivei e depois de quatro anos
kkk
sim quatro anos casei
pintou a oportunidade de construir nossa casa então empurramos o casório pra frente
foi um período bem gostoso
me tornei mulher quando dona dos meus atos desejos prazeres
sim tive sangramento
pouco
foi com dezessete anos no momento estava descobrindo meu corpo
parceiro mara
tudo de bom no meu momento bem tranquilo e prazeroso
tive enxoval sim
na minha família quando a menina fazia quinze anos começava a ganhar coisas pro enxoval
minha avó e mãe foram montando
minha avó adorava
uma tia avó fez uma colcha de crochê
outra tia fazia as barras nos jogos de toalhas
quando casei
quanta coisa amarelada
kkk



collector L.X.B.1999 gynographe colaborativo lição nº 45
encaixe de bilros – incrustações

silêncio



collector L.B.P.1988 gynographe colaborativo lição nº 46 renda de fantasia

fomos criadas pro mundo não para maridos
sou a caçula então a cobaia foi a irmã mais velha
a mãe fez testes de como educar ela e acho que percebeu que não deram muito certo
minha irmã teve mais repressão que eu
tinha hora pra voltar precisava pedir pra sair dizer onde ia
trazer os namorados em casa
comigo foi mais um quer sair
vai trabalhar
eu fui e nunca mais parei
e por ter conquistado essa independência familiar muito cedo acabei me tornando uma pessoa
mais fechada
por isso não tem muito como conversar comigo
tive que ir trabalhar pra poder fazer o que quisesse
enquanto minha irmã sempre ganhava dinheiro pra sair
isso me afetou demais na adolescência
o que eu quisesse fazer (e fazia) era segredo só meu
eu não percebia que precisava compartilhar em casa
hoje compartilho espontaneamente minhas dores e descobertas com elas
mas isso foi um fruto do amadurecimento
minha irmã sempre foi mais próxima da mãe

mas acho que se perguntar pra minha irmã ela diria o contrário
esse negócio de ser mulher é uma coisa meio bizarra
eu gosto de ser
quando era jovem curtia ir pra balada só pra sensualizar
provocando os homens com um olhar quarenta e três
e uma reboladinha haha
coisas que não faço mais
acredito ser onde mais me identifico como mulher e
acho que foi aí que descobri meu eu feminino
forte e poderoso
pois homens não sabem usar seus dotes masculinos
pra sensualizar
eu passava o rodo geral na night e tenho muito orgulho disso
como também tive minhas fases de descobertas quando mais velha
de testar mulher com mulher ménage
mas gosto mesmo é de homem
eles ficam descontrolados e eu gosto disso
mulheres são muito fazidas e retraídas
seja na cama nas descobertas na fala em tudo
homem não
começam a pensar com o piru e desliga todo o resto
o que torna o jogo do prazer mais emocionante
não teve um momento que me lembre que startou o modo mulher

eu já sensualizava antes mesmo de menstruar
e sobre sexo mesmo nunca tive interesse em perguntar nada
nem pra mãe nem pra ninguém
na verdade não sou de falar sobre isso nunca fui
eu era terrível
pegava até os namorados das amigas
na infância eu e minha melhor amiga (que hoje é lésbica)
vivíamos pegando uns guris nos fundos da casa dela
e atrás da igreja e num desses amassos mais calorosos
lá se foi meu hímen
assim sem aviso prévio não doeu sangrou um pouco
o guri se sentiu constrangido
eu não entendi nada
haiuhaiuah
mas o que eu considero perder a virgindade mesmo
foi num banco de boteco com o cara que eu queria
recusei alguns antes dele porque queria que fosse com ele
não que eu amasse ele a gente sempre se deu muito bem
era do tipo ir junto pra balada ficar no começo dar tchau passar o rodo e voltar pra casa juntos
ficar na escada vendo o sol nascer conversando bobagens
ainda hoje falo com ele casado com dois filhos
e eu fui a primeira pessoa que disse pra ele cara tu ama essa mulher e eles estão juntos até hoje
tenho boas histórias na minha caixinha de pandora



collector D.V.C.S.1987 gynographe colaborativo lição nº 47 trabalho com miçangas

eu tinha medo
foi uma criação pautada no medo
porque eu via a minha mãe com medo
com muito medo do meu pai
então fui criada no medo
eu tinha medo da minha mãe e tinha medo do meu pai
então o regime militar era no sentido do horário do acordar
do horário de apagar a luz
na liberdade que não se tinha em assistir tv
então tinham essas regras que extrapolavam hoje o nível do permitido porque não eram limites
que se colocavam pros filhos
eram regras de um quartel
pra mim era um regime quartelar



collectors L.L.B.2005 & A.L.B.1975 gynographe colaborativo lição nº 48
bordado rococó



collectors C.R.1991 & J.A.R.1964 gynographe colaborativo lição nº 49
bordado Veneza

nunca me casei e não sei se é um futuro que imagino para mim
já fui noiva por um ano aos vinte e um anos
hoje pensando não sei ao certo a razão de eu ter noivado
ao lembrar do evento parece que é uma ficção da minha vida uma história atravessada
em um percurso completamente diferente
não sei hoje a expectativa que seria noivar nem casar nem os festejos eventuais e ritualísticos
que envolvem a cerimônia (vestido festa evento ps. se puder eu fujo até do meu aniversário)
eu tive uma grande dificuldade durante a adolescência para entender o que é ser mulher
para mim ser mulher é ser quando como e o que quiser do jeito que quiser
minha mãe tia e prima próximas são meu exemplo de independência força e liberdade
aos poucos entendi que nem todas as outras pessoas pensam assim e os meus maiores embates
e divergências foram principalmente com outras mulheres que me consideravam feminina
de menos com comportamentos de uma não mocinha
uma arteira desde sempre com orgulho e cansaço
às vezes por ter que pensar em como responder aos olhares atravessados
minha mãe é a pessoa com quem mais tenho conversa aberta
desde sempre todo e qualquer assunto é tratado sem nenhum mistério
nem meias palavras
tudo que eu sei e como eu sou parte da forma igualitária com que ela me criou em todos os sentidos
mas isso sempre foi também uma cumplicidade entre nós
sabemos (eu agora entendo mais) que nem todas as outras relações entre mãe e filha são assim
nem todas as pessoas tem a intimidade que temos
então a nossa relação é ao mesmo tempo de abertura total mas mantendo discrição com aquilo
que trocamos entre nós duas
não tenho enxoval (e sendo sincera não sei como seria um enxoval na verdade essa prática não
existe na minha família) sou daquelas que aproveita tudo que aparece tudo que ganha
capturo coisas da casa da mãe até o último dos últimos trapinhos



collector V.M.P.1975 gynographe colaborativo lição nº 50 imitação veludo

são várias perguntas dentro de uma só
 nunca casei
 namorei treze anos e morei junto cinco anos
 e a gente se separou
 nunca fui noiva isso nunca me chamou atenção
 nunca me vi casando
 a minha mãe fazia vestidos de noiva era costureira
 mas não me chamava atenção porque ela falava estuda e trabalha estuda e tenha o teu dinheiro
 estuda e tenha a tua vida
 eu nunca vi a minha mãe pedindo dinheiro pro meu pai
 meu pai sempre foi muito provedor e generoso com a gente
 minha mãe era muito independente
 ela tinha que me formar para as duas coisas
 essa coisa do casamento parecia ser natural que toda mulher iria casar e ter filhos
 teve uma coisa que me passou pela cabeça quando li a sua pergunta sobre a questão de ser mulher
 quando me separei e fui morar sozinha percebi como a gente se doa
 a mulher se doa muito pro outro se doa muito pra família se doa muito pros amigos

quando você mora sozinha tu é pra ti não é
você começa a fazer as coisas pra si mesma
daí foi a primeira vez que me coloquei em primeiro lugar
foi um encontro comigo
mas porque a gente é muito pelo outro
a gente é educada para o outro
ou é algo da nossa natureza dos nossos hormônios do nosso instinto materno que gosta de cuidar
então a gente sempre está cuidando de alguma coisa
eu acho que toda mulher deveria morar um ano sozinha
isso faria com que muitas mulheres dessem valor a si mesmas
é bom a gente ter o nosso espaço
ter o nosso canto ditar as nossas regras
é um pouco egoísta individual mas é bom para a gente se descobrir e daí quando você se relacionar
você estará muito mais forte
acho que é um processo pela experiência que tenho
como eu falei anteriormente
era uma educação machista

os meninos faziam certas coisas e eu outras
é claro pra não ficar muito sobrecarregado em casa
meus pais tinham cuidados comigo que não tinham com os meus irmãos e esse cuidado era como
se eu fosse mais delicada tinha que ter mais proteção
isso era geral na nossa geração daquelas que nasceram em 1975 um tipo de educação padrão
como disse meus pais tiveram uma educação muito severa muito difícil com muitos irmãos tudo
muito limitado não faltava nada
mas era tudo muito na continha e pra gente eles sempre fizeram o melhor que puderam
abriram mão das coisas que queriam pra nos educar
foram pais firmes
eu acho que isso faz falta na educação de hoje vendo os meus alunos
o mundo foi mudando muito rápido e os pais se atualizaram com muitas questões
mas tem uma coisa que como professora eu vejo
eu sempre fui cobrada e achava isso negativo
mas hoje no meu trabalho no meu dia a dia me ajuda a ter muita iniciativa
eu quero vou lá e faço
acredito que isso veio dessa minha educação que outrora considerei ruim



collector G.S.A.D.M.1972 gynographe colaborativo lição nº 51
encaixe de crochê primeiros pontos

silêncio



collector J.M.1992 gynographe colaborativo lições n^{os} 52 e 53 encaixe duquesa

tive a experiência de morar junto com o meu namorado por muitos anos
o que pareceu muito bonito nos dois primeiros anos se tornou algo horrível nos quatro anos seguintes
hoje vejo que foi uma forma de prisão
eu me percebi mulher com a minha separação
até porque não me enxergava nem mesmo como indivíduo
quando tomei a postura de entender o meu corpo sozinha
de saber do que gostava
fiz mais sentido o que era ser mulher
pois isso se relacionou ao meu entendimento psicológico sobre mim mesma
o relacionamento com a minha mãe no que diz respeito a sexualidade foi algo feito em fases
em um primeiro momento com o pudor
não poder ter experiências
depois como algo exclusivamente direcionado a natalidade
tome remédio e use camisinha
nada além disso
as falas relacionadas à educação se direcionavam às falas práticas
tenha relações depois do casamento
não seja como essas meninas que saem com todo mundo
não engravide e não tenha nenhuma doença
a primeira experiência foi extremamente dolorosa
forçada dentro do meu primeiro namoro
não gostei de forma alguma
não houve o rompimento do hímen
pois eu tenho um tipo bem raro chamado elástico
foi um dos momentos que senti mais dor
meu corpo teve como reflexo tremor e câimbras



collector T.R.M.1988 gynographe colaborativo lição nº 54 encaixe de bruxas

silêncio



collector J.M.1992 gynographe colaborativo lições nºs 55 e 56
encaixe ponto de Espanha

quando era menina até uns dez anos esse enxoval começou a ser construído
foi algo que minha vó fez para minha mãe e tias
mas o que a minha mãe estava fazendo não era tão minucioso como o que ela recebeu
conforme minha mãe foi entendendo que o mundo já não era o mesmo como quando ela casou
(pelo menos na questão do enxoval) ela me disse
quando você casar o enxoval deve ser feito conforme seu gosto e não ao da sua avó
estava recriando algo que minha avó tinha passado
um dos motivos para que isso ocorresse foi a morte da minha vó
e a tradição foi rompida pela falta que a minha vó provocou na minha mãe



tem uma outra coisa que queria comentar
hoje eu vejo e fico até triste com essa relação que tomou esse feminismo
estou achando uma coisa muito enjoativa
muito cansativa
têm mulheres que são violentadas têm
tem essa história do estupro agora tem
e tudo isso tem que ser debatido
mas não virar bandeira não virar religião
vira um fanatismo daí parece um ódio aos homens
uma crítica severa ao patriarcado
daí tem toda uma ideologia por trás que acho que desgasta e não atinge o verdadeiro propósito
aí destorce as coisas
vira tudo modismo
essa é a sensação que tenho dos alunos sabe
uma coisa que a gente tem que ver é que o feminino e o masculino são energias de complementação
claro que tem que ser discutido
o machismo tem que ser discutido

collector V.M.P.1975 gynographe colaborativo lições nºs 57 e 58 malha genovesa

as questões do patriarcado têm que ser discutidas
mas não do jeito que as coisas estão agora
o exagero
parece que só existe isso para defender
é um excesso sabe
os homens são importantes na nossa vida
o meu pai foi importantíssimo na minha vida
meus irmãos foram importantes
meus namorados
o que a gente tem que ter é diálogo para que eles aprendam a ver o nosso valor e ter respeito
o que faz uma mulher que apanha em casa
ela tem que ir tomando providências
eu conheço muitas professoras que apanhavam ou que o marido tentou matar
a gente escuta histórias
as mulheres que se intimidaram no começo enfrentaram e saíram
pegaram seus filhos e foram pedir ajuda
elas conseguiram sair daquilo

hoje tem informação
estão esclarecidas
isso não é mais uma coisa que tem que ser escondida
mas não essa crítica porque parece que fica só focando no negativo e existem coisas boas
pra juventude isso é ruim
interpretam que tudo é negativo
a gente como educador
como mãe ou como pai tem que mostrar esses dois lados
o lado negativo dessa história e o lado positivo que existem características de cada gênero
existem pessoas que são homossexuais e está tudo certo
não tem problema nenhum
mas tem que entender que existe o masculino e feminino
não é negar isso
existe uma história que tem coisas boas sim na nossa educação do passado
e existem coisas que precisam ser aprimoradas
sabe essa é a minha opinião já que a gente está falando desses assuntos vou colocar aqui
também eu não sei se interessa



collectors T.S.S.B.1971 & L.S.S.1940 & M.C.S.B.1991
gynographe colaborativo lição nº 59 encaixe de malta

sobre tarefas domésticas era cobrado igual de mim e do meu irmão na nossa casa
um lavava e o outro secava a louça
cada um arrumava a sua própria cama
a mãe nos ensinou a fazer bolo (eu aprendi antes do meu irmão porque eu sou a mais velha)
agora sobre a parte que era diferente eu lembro do clássico de que meninas devem ficar
com as pernas fechadas pra não aparecer a calcinha
e minha mãe diz que não
hahahahah
mas eu sinto que ela cobrava maturidade de mim muito mais
quando as brigas eram entre mim e meu irmão ela não diferenciava o jeito de educar a gente
agora sobre depois de grande eu comecei a namorar com dezenove anos
minha mãe colocava limites
onde eu poderia ir com meu namorado
o horário que deveria voltar pra casa
nos primeiros meses ele até dormia na nossa casa
mas não no meu quarto
e quando meu irmão começou a namorar saía com o carro dos nossos pais e não dava muita
satisfação sobre onde ia
o horário eles ainda cobravam dele também
mas a namorada dormiu no quarto do meu irmão desde a primeira noite e isso nunca foi uma
questão discutida entre ele e meus pais
quando meu irmão começou a namorar o meu namorado já podia dormir no meu quarto também
atualmente não tem nada que eu não perguntaria pra minha mãe sobre sexo
eu me lembro de perguntar sobre orgasmo pra ela quando comecei a fazer sexo
eu não tinha certeza se eu tinha tido um e queria saber qual era a sensação
perguntei com muita vergonha
mas perguntei
hahahahah
algo que antes eu nunca imaginava que conseguiria falar com ela foi sobre a masturbação

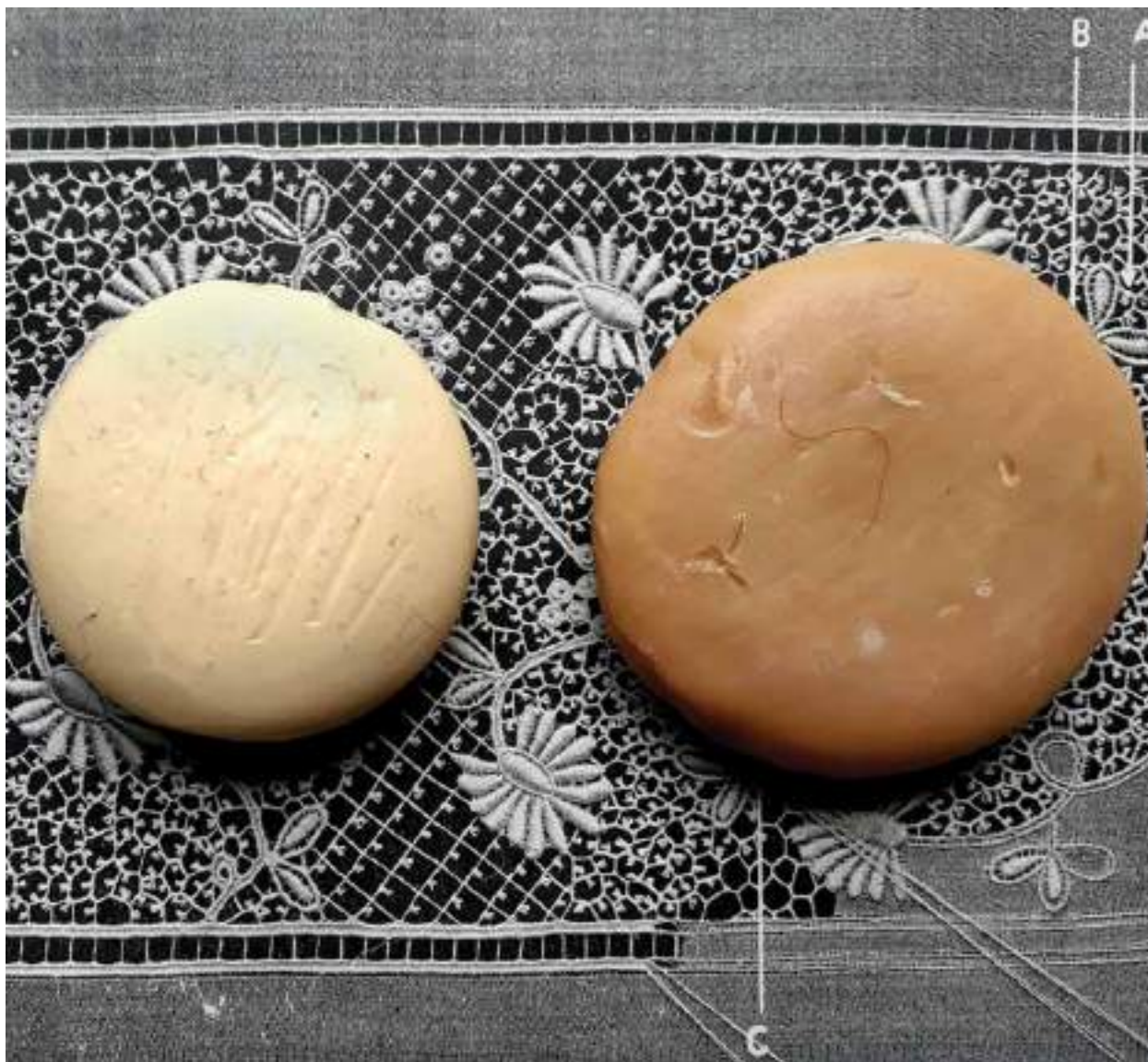


collectors R.F.1983 & J.S.1979 gynographe colaborativo lição nº 60 encaixe bilros

a minha mãe foi o amor da vida do meu pai
foi um único casamento
se conheceram com dezoito anos
vieram do interior para a cidade sozinhos
dormiram não sei quanto tempo no papelão até conseguirem comprar as coisas
então é muita história
você sabe como é perder uma mãe
eu sinto muita dor de saudades
uma querida sabe
muito simples
um doce
hoje eu vejo os meus pais de fora
quando a gente está dentro a gente não vê
eu comecei a perceber as relações deles
uma relação diferente desse amor que a gente acha que tem que estar sempre abrindo a porta

do carro e dando flores
o amor não é isso
o amor são ações
então o meu pai amou a minha mãe a vida inteira
e você sabe
eu não sei se eu te contei que tive muita dificuldade em escolher o meu vestido de casamento
dificuldade em escolher o tecido o modelo
tinha várias opções do que eu queria
mas não sabia
se colocaria a manga comprida ou meia manga sino
se barrado
eu queria tecido sustentável que demonstrasse mais o que sou e com o que trabalho
no fim eu acabei pegando uma viscose
tive muita dificuldade porque a minha mãe não fez parte
não ia vir ao meu casamento

porque tinha mudado de igreja
quando a gente resolveu se casar nós já estávamos oito anos juntas
e as duas sempre se deram muito bem
e a minha mãe muito vulnerável
quietinha e tímida
as pessoas se aproveitaram disso
esse foi um drama na época
ela não queria vir ao meu casamento
a dificuldade da escolha do vestido
está ligada totalmente a isso
achava que a minha mãe ia estar comigo
escolhendo o tecido
na hora de eu me arrumar
e ela não acompanhou
mas veio sim no meu casamento



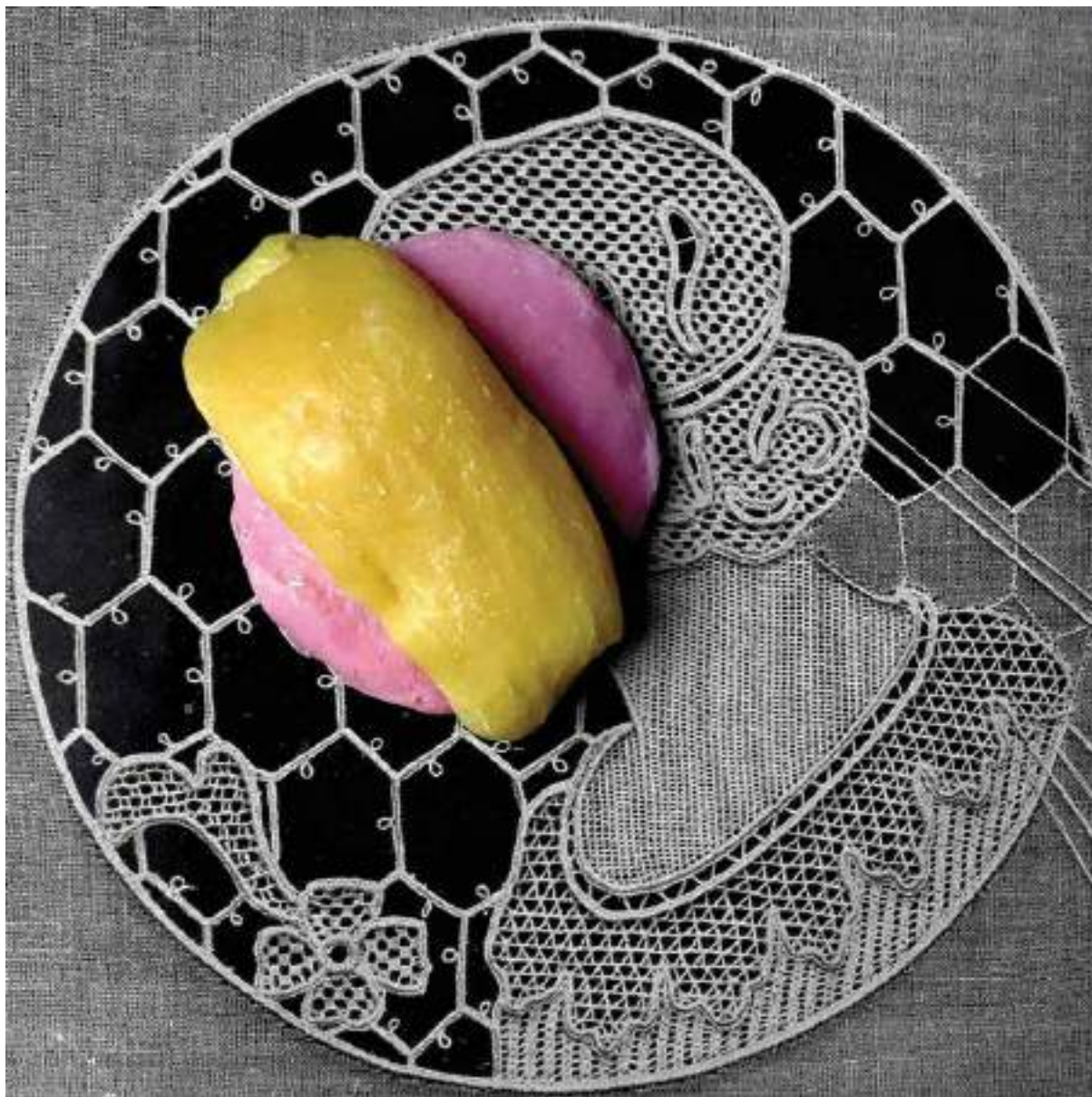
collector D.C.D.1965 gynographe colaborativo lição nº 61 encaixe indiano

nunca perguntei literalmente à minha mãe se ela teve orgasmo se tinha prazer na relação sexual
acredito que sim
eu me lembro quando era pequena que encontrava no quarto dos meus pais umas toalhinhas
perguntava pra ela o que era aquilo
apareciam normalmente de manhã na cama de casal
hoje é claro eu sei que eram toalhinhas higiênicas
acredito que durante um tempo eles tiveram uma boa relação sexual
mas depois acredito (também nunca tive coragem de perguntar) que começou a ficar insatisfatória
lembro de uma conversa muito rápida
eu já estava na faculdade
a mãe falou (por entre linhas) que o pai gostava muito das mamas dela
mas logo em seguida o namoro terminava e ela ficava a ver navios
na época eu deveria ter uns dezoito anos
não tinha experiência
fiquei com vergonha de seguir com a conversa



collectors A.C.N.1978 & C.M.1975 gynographe colaborativo lição nº 62
encaixe veneziano

silêncio



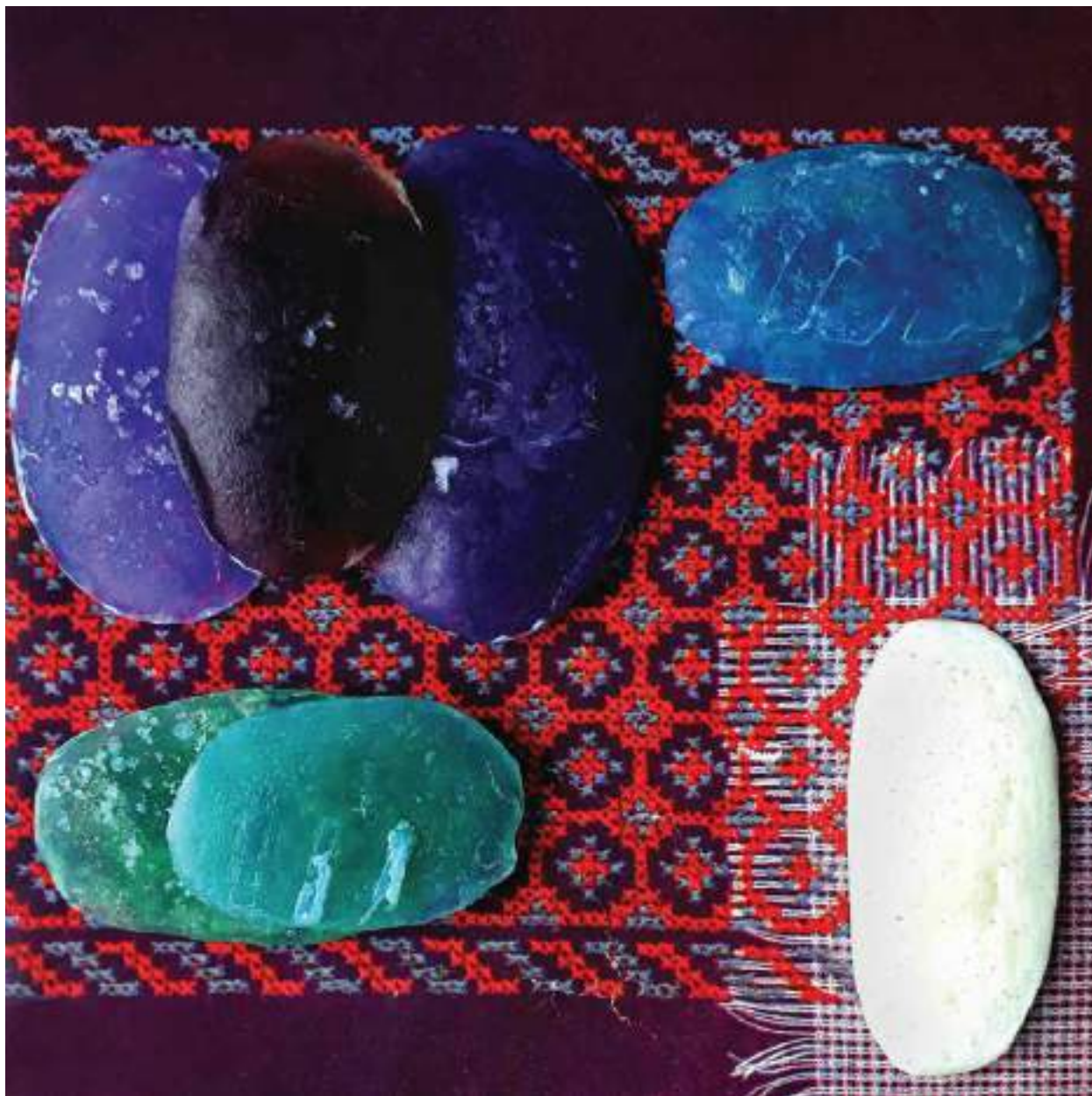
collector G.C.U.1990 gynographe colaborativo lições n^{os} 63 e 64
encaixe de Veneza silhuetas e figuras

eu sinto que vim de uma evolução para me tornar mulher
de fato engloba meu comportamento
que veio mudando
a convivência com outras mulheres que me inspiram diariamente
mamis avó sister
o profissional ajudou muito na evolução também
mensalmente me sinto um mulherão da po##a
quando estou no período fértil
esse é o ápice do meu momento mulher
minha descoberta foi com dezoito anos
sem sangramento sem rompimento do hímen
não tinha conhecimento do meu corpo
instrução só com o que via na escola na internet
meu parceiro foi paciente e atencioso
foi por vontade minha mesmo
e como ele ficou mais nervoso do que eu não teve prazer
hahaha infelizmente



collector C.B.1987 gynographe colaborativo lições n^{os} 63 e 64
encaixe de Veneza – silhuetas e figuras

quando era criança eu me lembro muito bem que a minha mãe já falava sobre a forma que eu
deveria sentar perante os meninos
ela dizia pra sentar sempre de pernas fechadas e nunca de qualquer jeito
o que atingiu a minha adolescência foi outro aspecto
tudo bem se o homem saísse
tudo bem se o homem aproveitasse curtisse gostasse de sair à noite
mas a mulher não
a mulher tinha que estar dentro de casa e cedo
essa foi uma sombra que me acompanhou por muitos anos
porque eu também achava que estava fazendo algo errado por causa do ponto de vista que ela
sempre aplicou sobre mim
essa é a primeira lembrança que tenho
eu não recebi nenhuma educação sexual da minha mãe de das minhas tias
a minha descoberta foi através de filmes
filmes de conotação sexual
e foi ali que aprendi realmente como que um homem e uma mulher se relacionavam
depois comecei a pesquisar
coincidiu que no meu colégio se falava um pouco sobre o uso de camisinha e da gravidez
na adolescência
mas comecei a ter contato através desses filmes
minhas amigas não tinham coragem de falar pra mim sobre as experiências delas
então foi tudo basicamente através de mim mesma
eu que fui atrás
eu que tive interesse em saber
através do toque também
eu comecei a me tocar e daí fui descobrindo o prazer no meu corpo
então eu descobri por mim mesma



collector M.C.1967 gynographe colaborativo lição nº 65 ponto cruz

silêncio

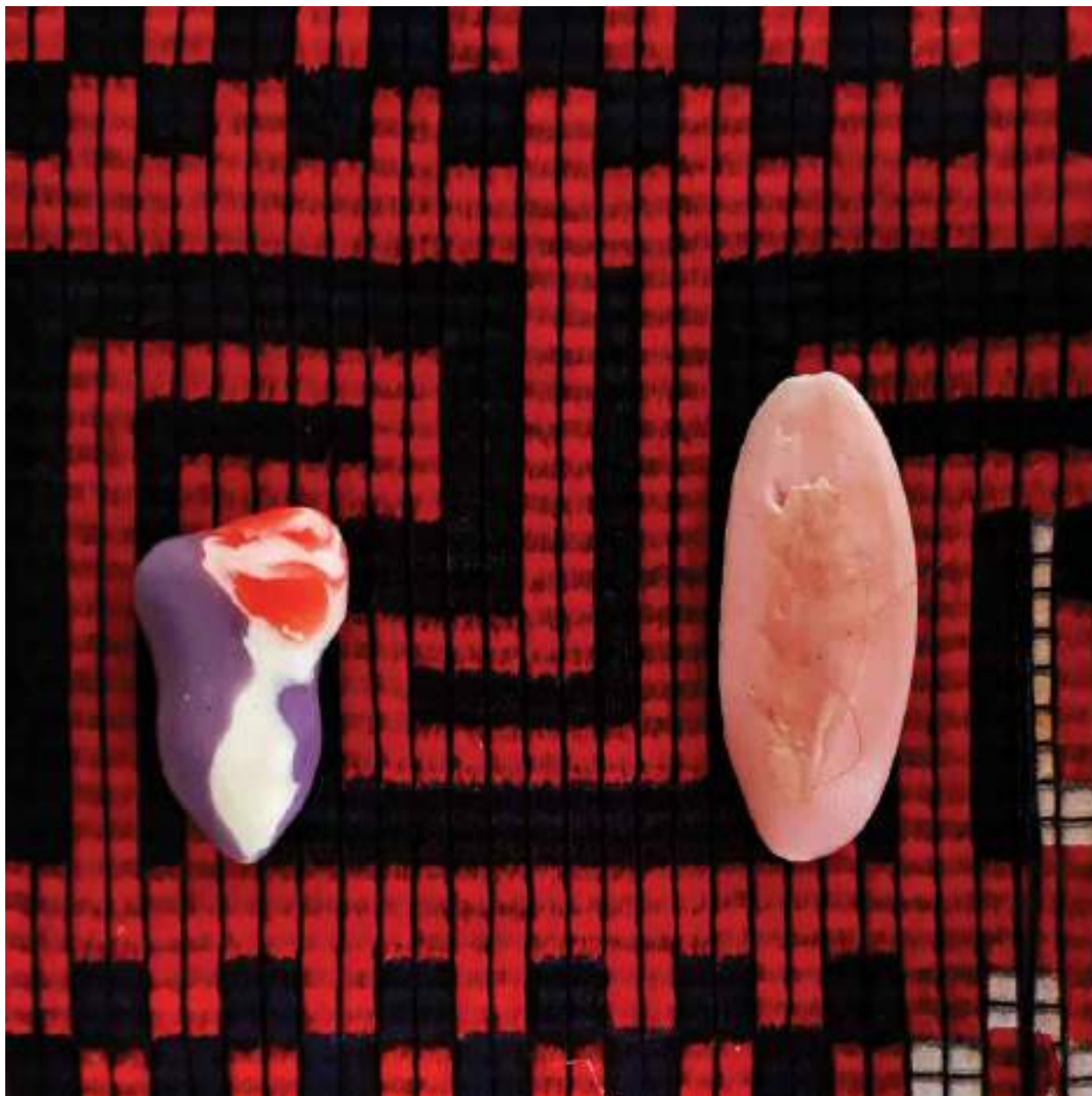


collectors N.U.1999 & N.U.F.1968 gynographe colaborativo lições nºs 67 e 68
bordado com fio de ouro ou prata e bordado persa

lembro que ela usava pessoas imaginárias como exemplo
minha mãe criava histórias com situações que gostaria de nos orientar
no que era certo e no que era errado
e com toda essa esperteza
ela conseguiu nos passar as informações
nos protegendo sempre
hoje em dia já aconteceu momentos em que falamos no assunto
claro
até porque sou mãe
e a história se repete
mas na época existia sim um tabu por parte dela
com toda a sua criação rígida



collector L.B.O.2010 & A.P.B.1977 gynographe colaborativo lição nº 69 bordado chinês



collector L.L.1974 gynographe colaborativo lição nº 70 bordado com lã sobre malhas

o que é ser mulher pra mim
é ter uma sensibilidade mais aguçada do que um homem
é ser diferenciada de um homem
o que é ser mulher
difícil essas tuas perguntas
são muito difíceis
a gente se vê mulher diante do outro
do outro homem
difícil você pensar em ser mulher sem a existência de um homem
sempre a partir do outro não é
e é complicado hoje em dia porque o nosso mundo não está mais binário
têm os transgêneros os agêneros os sem gêneros
sei lá têm tantas coisas agora
então pra eu me enxergar como mulher a partir de só um ser que é o homem é uma coisa
agora você se enxergar mulher a partir de vários outros gêneros que hoje estão sendo adotados
que eu acho corretíssimo é complicado ainda
mas eu gosto de ser mulher

eu acho que o homem é muito bruto sei lá
tem a complicação de ser mulher também
ao mesmo tempo que é bom de ser mulher a questão da feminilidade
da sensibilidade aguçada
a questão de ser mulher também é aquela coisa de ser mais desprotegida
de ser mais ameaçada
muito ameaçada
difícil uma mulher andar sozinha na rua à noite
tem menos liberdade
a gente está sempre sendo mais ameaçada
a gente corre mais perigo
a gente é mais vulnerável em todos os sentidos
o predador ataca mais a fêmea
é difícil
a gente não tem os mesmos direitos dos homens

ser invisível
a mulher precisa passar por questões muito complicadas para atingir o nível que a gente quer
de equidade
não só material como também comportamental
mas as questões hormonais também agora com quarenta e seis anos
quando eu tinha vinte anos era aquela vivacidade na pele no sexo
sexo a toda a hora
nos trinta você já fica
será
com quarenta agora acho que você só faz sexo se realmente sabe que vai ser legal
você não perde mais o seu tempo sei lá
o verdadeiro prazer que eu senti numa relação sexual foi com quarenta e dois anos
porque eu tinha prazer sexual pela quantidade pela excitação do momento e tal
mas de você sentir o teu corpo todo vibrando com aquilo assim foi com quarenta e dois anos
esse foi o meu prazer sexual a minha descoberta



collector A.M.S.B.1964 gynographe colaborativo lição nº 71 bordado artístico em cores

que trabalho difícil não é
fico imaginando fazer tudo isso
pensar em tudo isso
vou ler com calma todas essas questões
no decorrer do dia te falo alguma coisa
eu não sei sou muito tímida pra falar de mim
sempre tive dificuldade para pôr pra fora os meus sentimentos
e a questão da mãe nunca foi de falar com as filhas
sabe a gente nunca pôde dividir nada
então com isso você sabe que a gente guarda tudo
e eu tenho muita dificuldade de me expor assim
ou seja de falar essas coisas
mas eu vou pensar com carinho
obrigada por ter lembrado de mim
mas vou pensar
de qualquer modo vou querer acompanhar e ler tudo
silêncio



collector G.M.T.D.P.1950 gynographe colaborativo lição nº 72 ponto granito

eu era professora da primeira à quarta série
todos os alunos numa única sala
com o dinheiro de dar aulas comprei o meu enxoval e o enxoval da minha irmã mais nova
eu comprava as peças de tecidos para fazer os lençóis
era tudo de linho branco
eu mesma bordei o meu enxoval nos feriados e nas férias letivas
bordei como quis
cada peça que comprava para mim uma outra era para a minha irmã
sou de uma família de mulheres bordadeiras
e bordávamos tudo da mesma linhagem
pouca coisa se fazia de diferente
eu tentava fazer outras coisas
cheguei a bordar o pano de passar no chão e o pano de limpar o fogão à lenha
naquela época era raro ter fogão à gás
enquanto meu noivo pagava a faculdade no Rio Grande do Sul eu fiquei responsável por pagar
as prestações dos móveis da casa
nós compramos tudo antes de nos casarmos
por isso fiz o meu enxoval de acordo com os móveis
como ficou lindo
até hoje tenho várias peças do tempo do casamento
guardo tudo com muito carinho



collector K.B.1975 gynographe colaborativo lição nº 73 bordado Penélope

aprendi a bordar ao modo das coisas que nos são ensinadas em casa e no colégio
cresci entre os bastidores e os carretéis
tenho resistência ao bordado
há uma carga de estranhamento nisso tudo para mim
tive uma educação muito rígida religiosa repressiva e disciplinar
minha mãe casou sem ter qualquer conhecimento sobre sexo sexualidade e prazer
acredito que esse assunto construiu-se de maneira complexa para minha mãe e foi um desafio
posterior às três filhas
pelas fotos de noivado percebe-se o encantamento de minha mãe pelo meu pai
mas casou-se para libertar-se da própria mãe
nossa educação foi singular entre irmãos e irmãs
eles ganharam propriedades e nós o enxoval
noivei
mas não quis casar
sou filha de uma mulher muito forte que sempre peitou o marido
não tive educação sexual pelo acolhimento materno
trago comigo os nós da cultura patriarcal e machista a qual fui educada e até hoje tento desatá-los

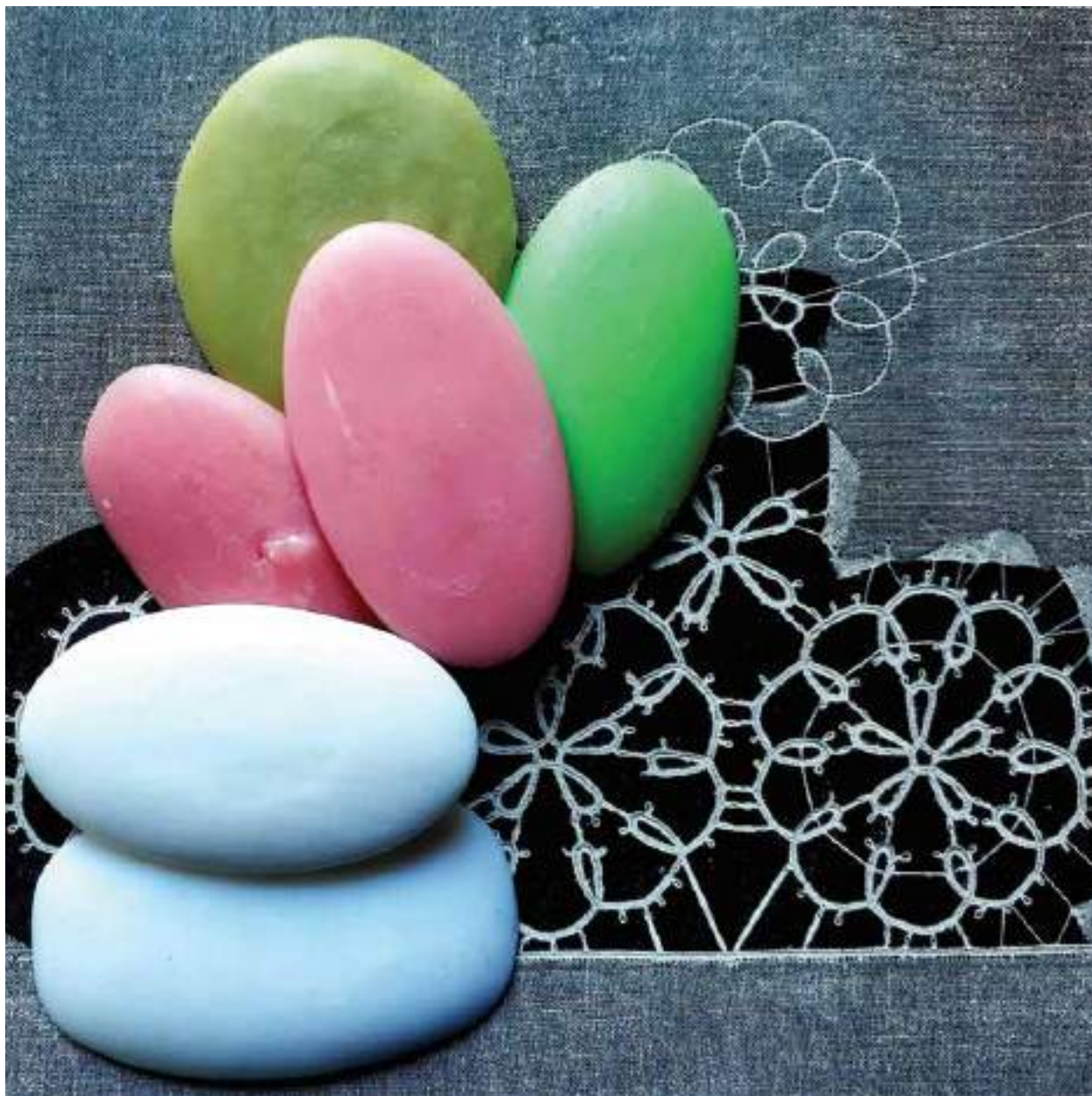
por isso por muitos anos me revoltei por ser mulher
o pouco contato que tive com a educação sexual veio pela voz de minha irmã mais velha
que na época era universitária e estava distante da cultura doméstica com que fomos educadas
ela estava na capital e toda vez que regressava vinha muito diferente
e eu estava presa naquele interior
nos meus dezesseis anos minha irmã me sussurrou no ouvido que o pênis ficava ereto
e que triplicava de tamanho
pensei que triplicar fosse algo grande demais e pensei na função de todo o dispêndio
via os homens toda hora coçando a parte íntima e eu achava que era por causa dessa anomalia
bizarra
a partir desse conhecimento comecei a olhar jocosamente o volume nas calças masculinas tentando
imaginar como se dava a tal engrenagem muito esquisita
uma vez ao arrumar a cama do meu irmão oito anos mais velho do que eu

encontrei por acaso uma revista embaixo do travesseiro
as páginas estavam todas amassadas
nunca me esqueci de certa imagem
uma moça nua parecia alegre ao se encontrar no meio de dois rapazes
os pênis de ambos os protagonistas eram gigantescos
daí a teoria de minha irmã pareceu fazer todo o sentido
senti-me mal
na ocasião pareceu que eu tinha feito algo muito errado
pois folheeí toda a revista com muita curiosidade
depois desse fato algo mudou em mim
arrumei a cama de meu irmão e deixei a revista em cima do travesseiro
nunca mais encontrei coisas daquele tipo
mesmo vasculhando minuciosamente todo o quarto



collector A.P.B.1977 gynographe colaborativo lição nº 74
bordado a matriz sobre veludo ou pelúcia

o que é ser mulher
talvez muito complexo tentar definir
muito abrangente
me perceber mulher tem a ver com a primeira relação sexual e não a menstruação em si
ao menstruar fiquei feliz por me sentir inserida no grupo da seguinte fase
deixei de ser criança mas não quer dizer que me senti mulher
não me lembro de algum momento em que a minha mãe veio conversar sobre educação sexual
lembro que entre a puberdade e a adolescência perguntava sobre o assunto
no fundo eu sabia ser constrangedor à minha mãe
no entanto ela sempre me respondeu de forma surpreendida
envergonhada mas sincera
a minha curiosidade era maior do que qualquer tipo de pudor
eu não sentia vergonha de perguntar algo de cunho íntimo à minha mãe
dessa forma eu avalio que pela falta de educação sexual que a minha mãe recebeu ela foi melhor
do que o esperado pelo menos em relação a mim não sei dizer em relação aos meus outros irmãos



collector A.C.F.1970 gynographe colaborativo lição nº 76 frivolité

silêncio



collector M.M.1985 gynographe colaborativo lição nº 77
encaixe inglês fazendo a trancinha

não lembro de nenhuma regra comportamental porque eu cresci no interior do Rio Grande do Sul
com uma pequena vizinhança
cresci com meninos
saía para caçar pescar para desbravar o mato
minha mãe trabalhava fora e o meu pai quase nunca estava em casa
o que eu lembro (período em que o meu pai saiu de casa para o Paraguai) é que minha mãe falava
muito da bíblia e dos dez mandamentos
o que significava o pecado contra a castidade ela explicou bastante
tive uma relação muito aberta com minha mãe para uma criança do interior
a educação da minha mãe foi extremamente repressora e ela não quis replicar isso com os filhos
então a gente falava abertamente sobre sexualidade (não muito com o meu pai)
mas principalmente com a minha mãe



collector R.P.N.1982 gynographe colaborativo lição nº 78 renda zombori

minha mãe me teve com quarenta e sete anos
 ela vem de uma educação muito rígida
 quando fiquei mocinha levei um susto
 minha tia explicou o que estava acontecendo
 até hoje a minha mãe é muito fechada
 eu tenho o maior respeito por ela
 eu não beijo o meu noivo na frente dela porque sei que ela não gosta
 ela acha que é uma falta de respeito
 porque ela nunca beijou na boca
 ela diz
 como é que vocês conseguem beijar a boca um do outro
 chupar a boca um do outro
 isso é nojento
 então ela não sabe nem o gosto de um beijo
 ela não falaria de sexo pra mim de jeito nenhum
 é muito estranho
 eu queria saber como ela fez pra me ter
 se ela não beijou na boca
 muito estranho
 eu também não lembro do pai fazer um carinho nela
 eu não tive nenhum enxoval
 ela até queria que eu bordasse
 mas eu disse que já tinha perdido a minha virgindade
 ela ficou muito triste muito sentida
 passou um bom tempo chateada comigo
 e eu também fiquei muito triste pela decepção dela
 ela teve enxoval
 a minha avó também
 mas eu não tive
 eu não me descobri como mulher quando perdi a virgindade
 ainda brincava com boneca

eu me descobri como mulher quando as pessoas começaram a falar
a impor
porque a sociedade dita um padrão que você tem que seguir
e na verdade você não é nada daquilo
acredito que me tornei mulher quando vieram me falar que eu tinha que servir o meu marido
limpar uma casa saber cozinhar e que eu não poderia trair ele
conselhos que a minha mãe também me dava
as própria mulheres da minha rua falavam
elas não são solidárias
muitas vezes a gente defende o homem mas não defende a mulher
isso está entranhado na nossa mente
servir cama mesa e fogão
até hoje isso não entrou na minha cabeça
eu te confesso que ainda não sei quem eu sou na verdade
porque a gente não pode ser quem a gente é
as coisas para nós mulheres são bem mais difíceis
lidar com o desrespeito do homem e com o desrespeito das próprias mulheres
não sei explicar muito bem
a gente não apoia uma a outra porque se uma amiga trai o marido a gente olha com outro olhar
e o homem não ele acoberta o amigo ele apoia
nós não apoiamos e ainda ficamos de cara feia e se duvidar ficamos de mal com a pessoa
então a gente não é solidária uma com a outra
se é o marido da minha amiga que trai eu digo pra ela perdoar mas mulher não é solidária
é aquele espírito de competição
a minha mãe sempre dizia
o homem está sozinho elas não querem
mas se ele está contigo parece que ficam doces maravilhosas
daí elas soltam o olho grande até acabar o relacionamento
as coisas começam a não dar mais certo
eu sou a única da minha família que consegui me formar em uma universidade
e mesmo assim algumas pessoas não ficaram contentes

é triste porque ficaria contente e feliz pelo outro
minha mãe dizia isso
minha filha vai poder colocar um sapato de salto alto mas só quando você começar a trabalhar
honestamente
foi a primeira frase que lembrei quando coloquei os meus pés dentro da sala de aula pra lecionar
eu não sei o que é pior se o racismo ou a classe social
sempre fui só como negra dentro da sala de aula
eu não sei onde estavam todas aquelas crianças negras
fico pensando onde está o furo
como a gente vem de uma classe social inferior não nos são apresentadas muitas coisas
dá aquela sensação que a gente não precisa estudar
tem que estar sempre à baixo
a gente não pode trabalhar sentada atrás de uma mesa
a gente sempre tem que estar limpando
e hoje quando eu me vejo com uma profissão que posso estar cortando e costurando
que não preciso estar fazendo faxina
isso não é desonra pra ninguém limpar uma casa
admiro muito quem sabe limpar uma casa bem limpa
isso é muito difícil
então não é tarefa pra qualquer um
todas as profissões têm o seu mérito
uma pena que não tem o valor agregado
eu fico pensando o porquê de tanto descaso
isso é muito triste
eu não tenho filhos e não sei se vou ter
mas se tivesse iria trazer toda essa bagagem de minha mãe
ela me ensinou coisas boas
mas agora imagina com a bagagem de conhecimento que eu tenho hoje
sabendo que estudo é tudo
que uma criança precisa de cultura
precisa escutar uma boa música
precisa ir ao colégio e ter bons professores
eu vejo que na minha comunidade as crianças não têm isso



collectors V.R.S.A.L.1949 & M.A.L.2010 & F.S.A.L.1975
gynographe colaborativo lição nº 79 encaixe Irlanda

sempre fui muito serelepe
lembro só dos modos
tem que sentar direito
você é uma menina
tinha de tudo um pouco
tipo mulher não tem que depender do marido
homem gosta de mulher direita
se casar grávida não leva o enxoval
kkkk essa era a melhor
minha mãe nunca foi de explicar nada
não tinha diálogo a respeito
mas às vezes do nada
conversando com mais pessoas surgiam essas indiretas



collector V.M.P.1975 gynographe colaborativo lição nº 80
renda de bico com fio de ouro

a minha mãe me explicou o que era menstruação
como os nenéns nasciam
lembro que tinha uns dez anos e fiquei chocada dizendo que eu não queria sangrar
ela tentava falar algumas coisas até onde conseguia falar
não dá para cobrar isso
quem falava eram as amigas assim como é hoje
um pai que chega e fala tudo para um filho é muito difícil
e também pergunto
é necessário
tem um tanto de informação que você deve passar
mas tem outro tanto que se vai descobrindo
é uma coisa pessoal de cada um
o pai não precisa explicar tudo para um filho
pergunto
vai falar da intimidade dele
é complicado também para um pai
ele tem que falar o necessário para esclarecer tratando de forma natural

não vai ter um padrão pra isso
naquela época tinha um tabu danado nossa a guria já transou antes do casamento
tinha esse comentário entre as amigas
mas transar todas já transavam
sei lá eu não vejo isso como sendo um problema para mim
meus pais reproduziram a educação deles
não tinham a informação que nós temos hoje
então é muito fácil ficar julgando meus pais
eles deram melhor educação do que aquela que receberam
claro que tinham situações bem machistas
mas eles não fizeram por mal
a prática do enxoval era bem frequente na minha família
minha mãe quando casou teve o enxoval completo as minhas tias também

tinham coisas bordadas mas não eram sofisticadas
lembro quando fiz quinze anos que ganhei um joguinho de prato todo bordado à máquina
com os sete dias da semana
eu me lembro dessa minha tia que me presenteou porque ela estava fazendo o enxoval pra minha
prima grávida
essa minha tia também ficou grávida e teve que casar
ela não tinha nada
acho que teve essa preocupação do enxoval
quando ela ficou grávida (quase cinquenta anos atrás) o meu vô colocou a minha tia para fora
de casa
não aceitou
mas o meu pai já tinha casado com a mãe e eles a acolheram
eu sempre associei isso à escolha do presente que ela me deu de quinze anos



collector M.C.S.B.1991 gynographe colaborativo lição nº 81
entremeio de bilros de szepes

eu nunca pensei sobre o que me faz ser mulher
se estivesse respondendo essa pergunta anos atrás provavelmente daria uma resposta mais prática
diria que nasci com sistema reprodutor feminino logo sou mulher
hoje conhecendo melhor a existência de pessoas transgênero sei que não é isso o que nos define
acho que um jeito interessante de se perceber e pertencente a um grupo é ver por quais injustiças
e preconceitos você já passou por fazer parte deste grupo
claro que isso não é regra
mas eu me sinto mulher quando compartilho com outras as experiências ruins ou dúvidas
que só passamos por sermos mulheres
como por exemplo o medo de andar sozinha à noite os assédios que a gente frequentemente sofre
na rua ou até coisas mais bobas como os bolsos minúsculos de calça jeans feminina
ainda assim não estou certa dessa resposta
é muito complexo



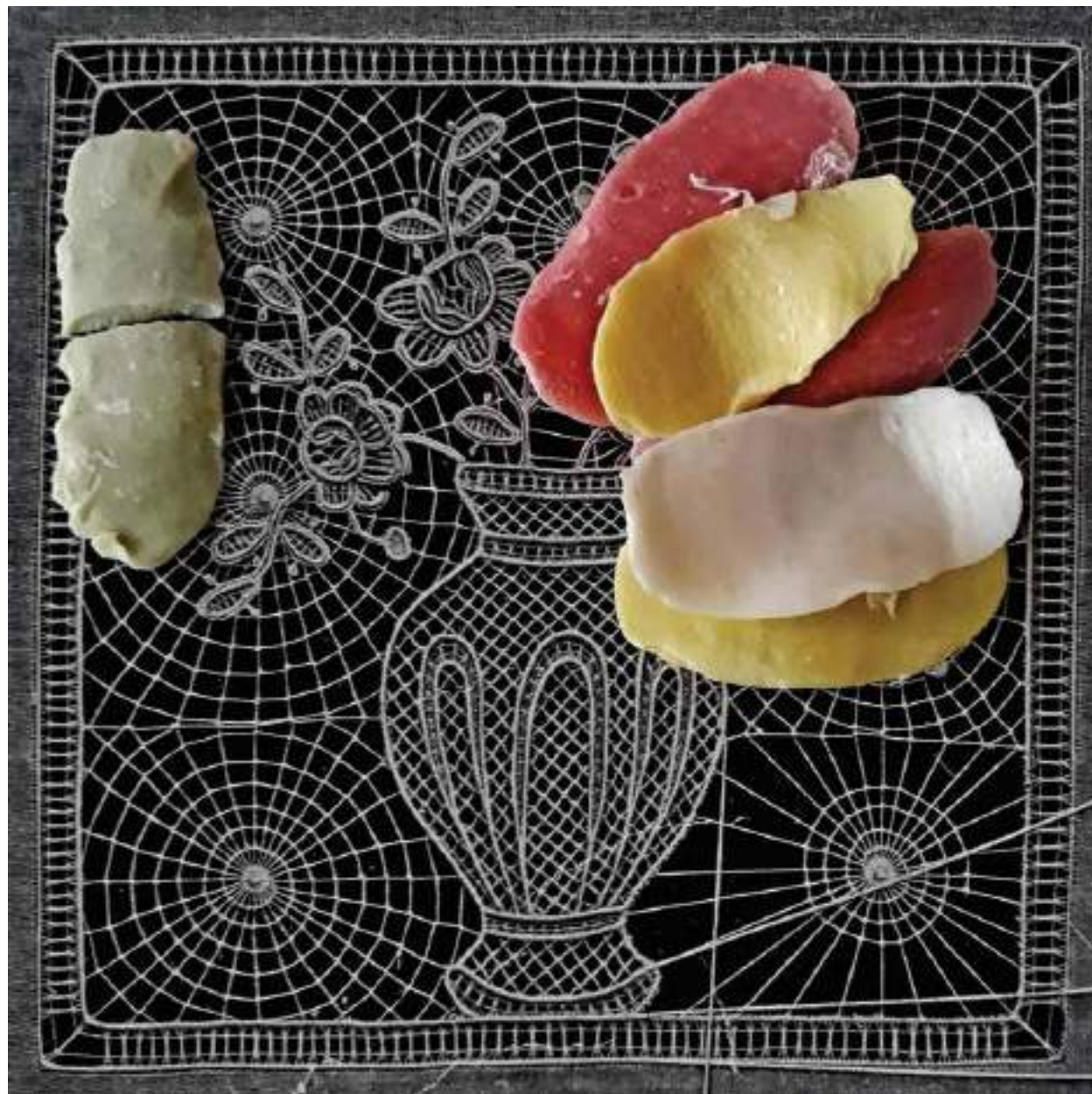
collectors T.S.S.B.1971 & L.S.S.1940 & M.C.S.B.1991 gynographe colaborativo
lição nº 82 entremeio de encaixe de bilros de kis körös

a minha vó materna meio que montou um enxoval pra mim
não foi tudo de uma vez e nem era tudo combinandinho
por volta dos meus dezesseis anos ela só me presenteava com coisas para casa
aniversário natal ou mesmo presentes sem datas
minha vó me dava pano de louça toalhinha pra mesa cobertas e lençóis
eu achava muito chato
queria blusinhas e maquiagem
hahahahah
e sobre o enxoval da minha mãe
antes dos quatorze anos
ela já tinha várias coisas dadas pela minha avó
quando noivou com dezessete anos minha avó e bisavó completaram o que faltava do enxoval
ela me contou que era muito caro
na época tudo bordado à mão
por isso era comprado aos poucos com tanta antecedência



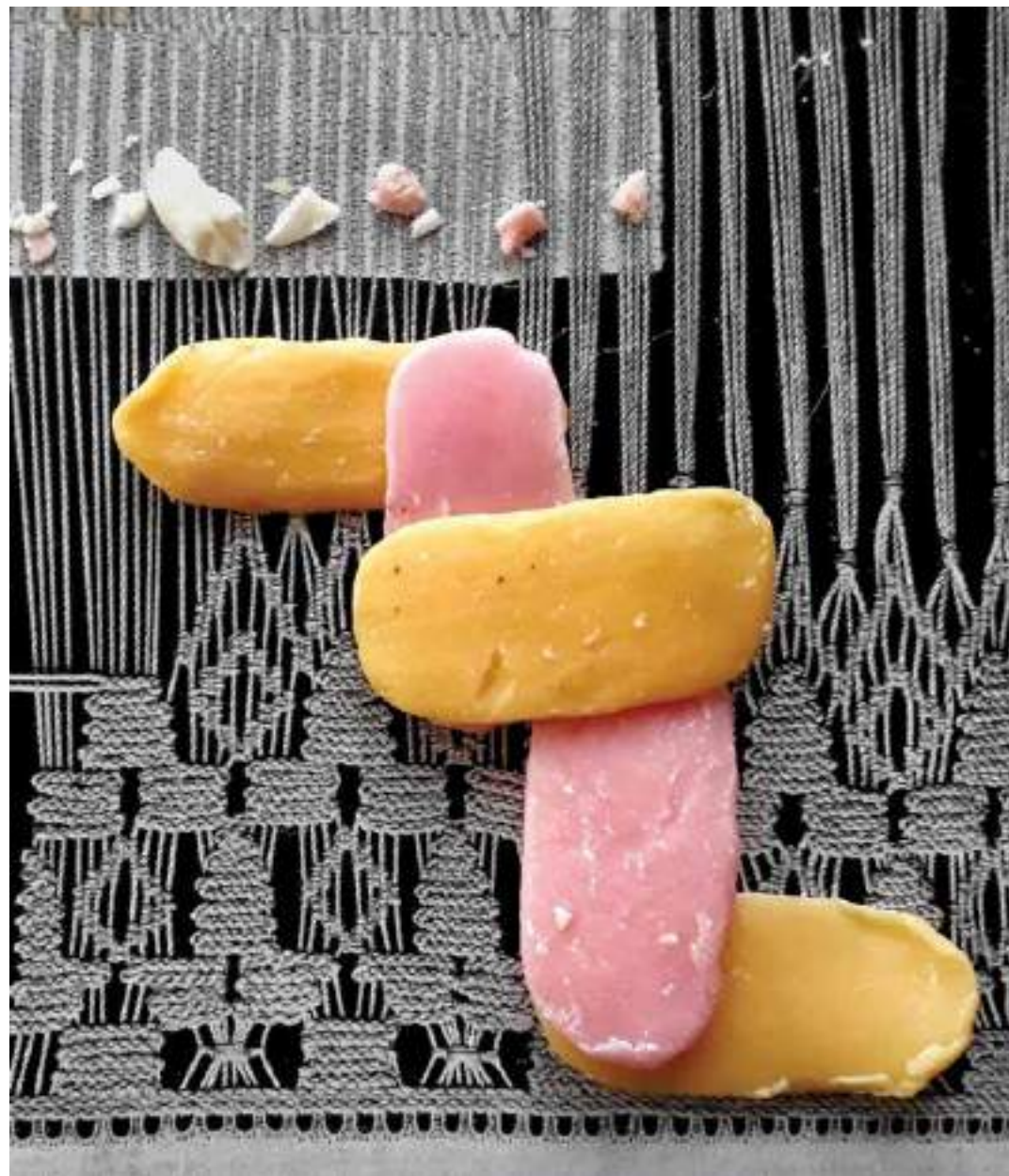
collector R.P.N.1982 gynographe colaborativo lição nº 83 renda rooniok

não deixa absorvente jogado
ela dizia
troca o absorvente
coloca direitinho no lixeiro
bem enroladinho no papel pra que não apareça
porque se o cachorro pegar o teu absorvente
minha filha corre o risco de ficar louca
ele vai lamber aquele sangue e tu vai ficar doida
na época eu tinha um medo mas um medo que era coisa de louco
e até hoje tenho esse hábito de enrolar e não deixar exposto
é uma fala para botar as coisas em ordem
e minha mãe também dizia
minha filha não deixa os meninos tocarem agora nos teus seios
porque se eles tocarem os teus seios vão cair
a minha mãe me criou muito presa em casa
meus irmãos já eram casados não tive contato
eu fiquei sozinha com a mãe
até os treze anos eu chupava bico
eu não fui à pré-escola
ia com ela no serviço
depois que perdi a virgindade a minha mãe tinha aquela noção agora quem é que vai casar contigo
ninguém mais vai querer casar contigo
ninguém mais vai te respeitar
sei lá como reage a cabeça de uma menina
e a cabeça da mãe também entra em parafuso
eu acredito que as mães só querem o nosso bem
e é muito doloroso porque você descobre que está sozinha
não tem o apoio das amigas nem das colegas nem de uma pessoa de fora
a mulher não apoia a outra
eu revivi contigo as minhas memórias afetivas
têm certas coisas que doem machucam
gostaria de ter feito de outro jeito mas enfim as coisas foram para o outro lado
acho que tinha que ser assim



collector A.S.O.1971 gynographe colaborativo lição nº 84 encaixe teia de aranha

silêncio



collector R.P.N.1982 gynographe colaborativo lição nº 85 macramé

a minha primeira vez não senti prazer nenhum
eu senti foi dor
não foi uma coisa legal
não me senti à vontade também estava nervosa
não tive educação sexual da minha mãe
foi mais por curiosidade
foi com quatorze anos
e dali pra frente a gente não namorou a gente só ficou
e eu ainda não sabia se gostava dele
depois que eu perdi a minha virgindade percebi que não gostava dele
também para mim o sexo era
o que é o sexo
eu não tinha um entendimento do que era sabe
então foi mais por curiosidade
e eu demorei muito tempo depois para ter relação com outras pessoas
sangrei também
não senti nenhum prazer como eu te falei
e não foi uma descoberta muito legal
eu me lembro que a minha prima me ensinou a beijar
ela ficava beijando no braço dela e eu ficava imaginando porque ela já tinha beijado
então ela me mostrava como era e eu fazia no meu braço
daí teve uma hora que fiquei olhando pra boca da minha prima
aquela boca aberta e ela me disse eu não vou te beijar
daí a gente caiu na gargalhada porque eu não sabia nem o que fazer
mas eu lembro do meu primeiro beijo
foi estranho esquisito
parecia um robô



collectors Z.C.1944 & G.C.U.1990 & R.C.V.U.1963 & G.U.1985
gynographe colaborativo lição nº 86 pontos e crivos de fantasia especiais

silêncio



collectors A.C.N.1978 & C.M.1975 gynographe colaborativo lição nº 87
fantasias para vestidos

silêncio



collectors G.U.1985 & R.C.V.U.1963 & Z.C.1944 & G.C.U.1990
gynographe colaborativo lição nº 87 fantasias para vestidos

minha mãe sempre foi muito aberta para esse tipo de conversa
porém nós
eu e minha irmã
sempre tivemos vergonha de conversar sobre isso com ela
sempre tivemos um certo bloqueio
então
de fato não tive educação
porém por conta minha e não por indisponibilidade da mamis



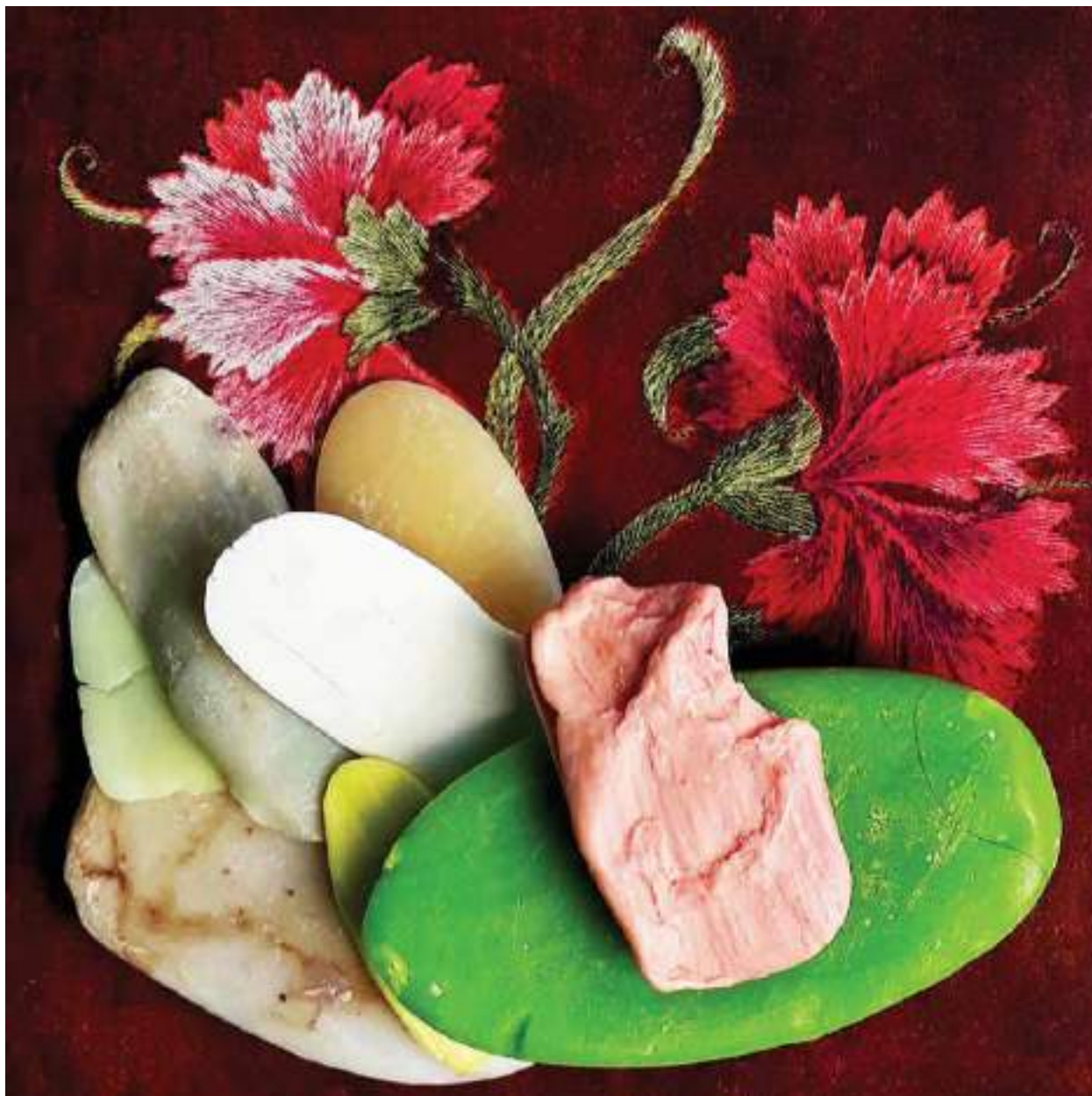
collector F.R.D.1978 gynographe colaborativo lição nº 88
bordado com linha brilhante

hahahhaa a minha foi aos quinze anos
foi a primeira experiência
tive vontade fiquei excitada mas não tive prazer
não soube o que era gozar na minha primeira relação
nunca a minha mãe me deu abertura ou tocou neste assunto
uma grande dúvida era a masturbação
eu achava que estava cometendo um crime mas ao mesmo tempo sentia vontade e sempre fazia
na verdade até hoje curto me masturbar (estou te falando a real da minha vida)
tenho uma menina de treze anos e pergunto sempre pra ela se já se masturba
falo sobre tudo
claro que não foi colocado de maneira natural em nossa educação
eu me libertei a uns oito anos
a minha relação com minha filha é de transparência sobre sexo
faz parte da vida e ela tem que saber tudo
para não estar despreparada quando chegar a hora
nenhuma instrução saber norma prática sobre sexo a minha mãe falou em minha adolescência
mas depois de adulta e já mãe ela me confiou que foi abusada
e que nunca teve prazer com meu pai
e hoje entendo o porquê dela não falar nunca comigo sobre o assunto
e isso me deu mais certeza de que tenho que falar com minha menina
abordar tudo
a mãe só falou porque eu abri minha mente e comecei a falar sobre sexo e tudo mais com ela
sempre tinha aquele medo de minha filha ir aqui ou ali de andar sozinha
na minha adolescência era assim
mas tudo mudou e eu questioneei
foi aí que ela se abriu
entendi todos os medos de minha mãe



collector V.M.1997 gynographe colaborativo lição nº 89
bordado com canutilho dourado

silêncio



minha mãe com quatro anos de casada estava grávida de mim
sou a terceira filha
eu me recordo do dia que minha mãe contou essa história
que a filha da vizinha tinha nascido com seis dedos
disse minha mãe que quando estava grávida de mim
a vizinha olhou pra barriga e apontou com o dedo dizendo
grávida de novo
rindo
no momento que ouvi isso a minha garganta trancou
o sentimento de vergonha e de culpa passou pra mim
eu não gosto de chorar mas as lágrimas escorreram
foi doído ouvir
pra ela não sei
achou que pensou ser uma vingança dos céus o fato da criança nascer com um dedo a mais
mas pra mim foi um sentimento
uma dor profunda na alma
acho que essas coisas passam da mãe para o bebê
eles fizeram cirurgia porque tinham condições
então entra a questão da classe não é
porque ela apontou e disse
você só fazem isso
como se o pobre só faz sexo
minha mãe sentiu tanta vergonha
eles nos olhavam de cima para baixo
com superioridade

collector G.A.B.1969 gynographe colaborativo lição nº 91 bordado sobre couro



eu hoje tenho uma filha e trato com naturalidade cada pergunta que ela me faz
pois acho que para uma mulher se sentir segura e forte precisa ter informações
e nada melhor que vir de casa
procuro fazer diferente com a minha filha
ela vai ter as experiências dela e a deixo bem à vontade para contar comigo
pois eu não tive esse retorno de minha mãe
não a culpo pois nem ela teve isso de minha avó
talvez tivesse feito a diferença na vida de minha mãe e na minha também
mas seguimos em frente com o que temos e com o que podemos melhorar
é o que faço com minha filha

collectors A.L.B.1975 gynographe colaborativo lição nº 92 encaixe de bengala



collector D.C.D.1965 gynographe colaborativo lição nº 93 ponto forquilha

sobre a minha educação
eu tenho um irmão mais novo e as tarefas domésticas eram exclusivas das mulheres
eu não via nunca o meu pai lavando louça ou o meu irmão
e em casa quando tinha empregada era sempre mulher
os cuidados da casa destinavam-se às mulheres
embora minha mãe dirigisse numa época em que poucas o faziam
ela trabalhava fora o que era raro inclusive à noite e chegava tarde em casa
tinha época que ela ganhava igual ao meu pai ou às vezes mais
em termos de sexo a demonstração de carinho sempre foi muito rígida
me lembro muito fortemente quando a gente passeava na rua e tinha algum casal se beijando
a minha mãe sempre manifestava que era coisa horrível
que dava nojo
era absurdo estarem ali se agarrando se esfregando
então aquilo sempre foi muito forte pra mim
por sorte isso não afetou a minha vida sexual
não considero ter problema nessa área
acho que não obedeci esse mandado de minha mãe que era bem explícito e certamente servia
muito mais pra mim do que pro meu irmão
era uma época em que não se podia ter relações sexuais antes do casamento
bem do tipo
mulher não pode

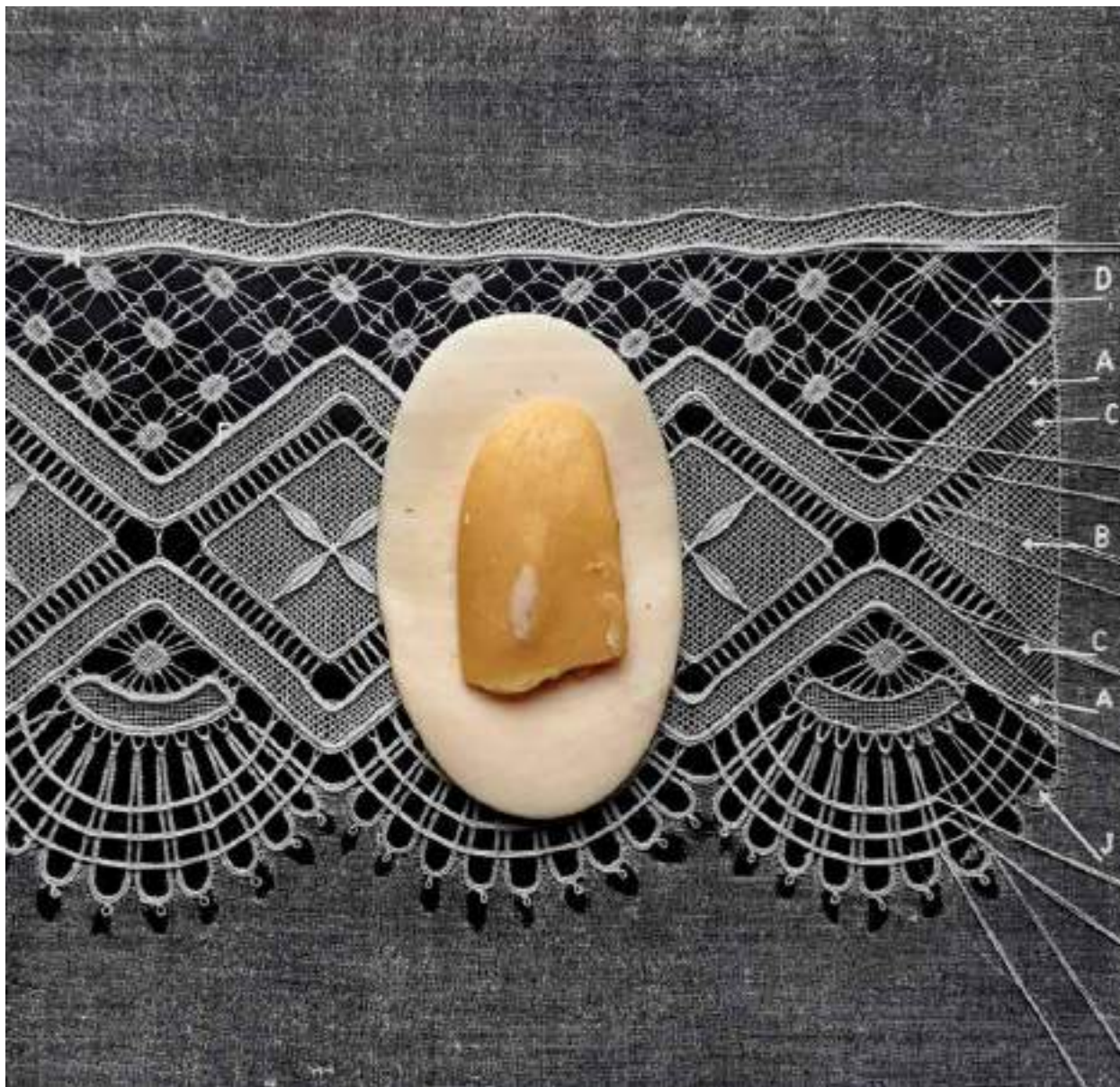
mas homem pode
a minha mãe nunca falou de sexo comigo a não ser essas manifestações de nojo e de pudor
exagerados
o que aprendi sobre menstruação e relação sexual foi em filmes
menstruação foi alguma coisa no colégio
relação sexual me recordo que eu tinha uns doze anos
eu estava brincando na areia e encontrei um papel desenhado
havia uns desenhos toscos
uma caricatura de um homem introduzindo o pênis entre as pernas de uma mulher
eu fiquei horrorizada porque nem imaginava que isso pudesse acontecer
e também me lembro de umas primas comentando sobre um filme que se chamava a virgem
onde uma menina tirava a roupa na frente de um cara e daí cortava a cena
então eu imaginava que perder a virgindade era algum homem te enxergar nua
e certa vez fui trocar de roupa no meu quarto que dava para a frente da casa
a janela estava aberta e não percebi que do outro lado da rua passava uma pessoa que me viu nua
achei que tivesse perdido a virgindade
nessa época eu deveria ter uns onze anos

então eu aprendi (não sei lá como) sobre sexo mais em conversas com meninas e nesses sustos
que levei
então acho que acabei pegando a parte boa de minha mãe que foi a profissional sobre a qual
me espelhei
ela sempre foi muito trabalhadora e estudiosa
uma mulher em termos profissionais à frente de sua época e não sei por qual motivo acabei
deletando aqueles mandados como eu falei de não gostar de sexo ou de ter vergonha do corpo
como eu avalio essa educação que tive por parte de minha mãe
avalio como paradoxal porque ao mesmo tempo tinha o trabalho e a independência financeira
a igualdade em termos de conhecimento de inteligência e de informação na relação doméstica
entre homem e mulher
isso eu sempre tive por parte de minha mãe e é mais por uma questão de exemplo
do que por palavras
como já falei ela era uma mulher à frente da sua época
mas na questão sexual e do corpo deixou bastante a desejar em relação às conversas que uma mãe
pode ter com uma filha
então considero uma educação falha nesse sentido e paradoxal



collectors M.M.1985 & N.M.L.2008 gynographe colaborativo lição nº 94 medalhões

para mim é tranquilo falar de sexo com minha família
com minha mãe
acho que com minha filha também
falo até coisas além daquelas que seriam para a idade dela
tudo o que minha filha pergunta vou respondendo
ela está com dez anos agora
então já começa a ter muito mais curiosidades
mas percebo que para ela (com dez anos) pensar em sexo ainda é um pouco agressivo
não é algo que soa bem
então precisa de mais tempo



collector D.C.D.1965 gynographe colaborativo lição nº 95
rendas de bilros de mirecourt

nunca tive enxoval
 acho que a minha mãe também não teve
 tão pouco as irmãs dela
 ela perdeu a mãe com nove anos de idade e foram criadas por uma madrasta de contos de fadas
 que era má mesmo (e também eram pobres)
 o meu pai que trabalhava foi o que comprou as coisas
 casaram na igreja no cartório tudo certinho
 mas não tinha enxoval não
 então não sei se era uma prática lá na região da fronteira com o Uruguai
 algumas moças tinham enxoval
 eu achava engraçado aquilo
 imagina ficar guardando um negócio por anos pra usar sabe-se lá quando
 então pra mim isso nunca existiu
 não sei se em algum momento fiquei talvez questionando ou quem sabe invejando quem tinha
 enxoval mais pela questão de ter coisas bonitas do que pela promessa de um casamento
 porque eu nunca (assim muitas poucas vezes) pensei no casamento formal mesmo com toda
 a cultura e prática de uma cidade do interior em que cresci
 a única coisa que achava bonito era se vestir de princesa naquele ritual todo
 uma vez folheando umas revistas eu escolhi o meu vestido de noiva
 se um dia eu fosse casar de noiva
 era azul clarinho de tule porque sempre gostei de azul
 mesmo numa época muito distante eu nunca pensei em me casar de branco
 claro que passou pelo meu imaginário por alguns momentos não é antes dos vinte e um
 e de ter a minha primeira relação sexual
 foi uma experiência muito legal responder as perguntas revisitar a minha história
 perguntas que eu nunca tinha pensado em responder
 nunca tinha perguntado para mim mesma



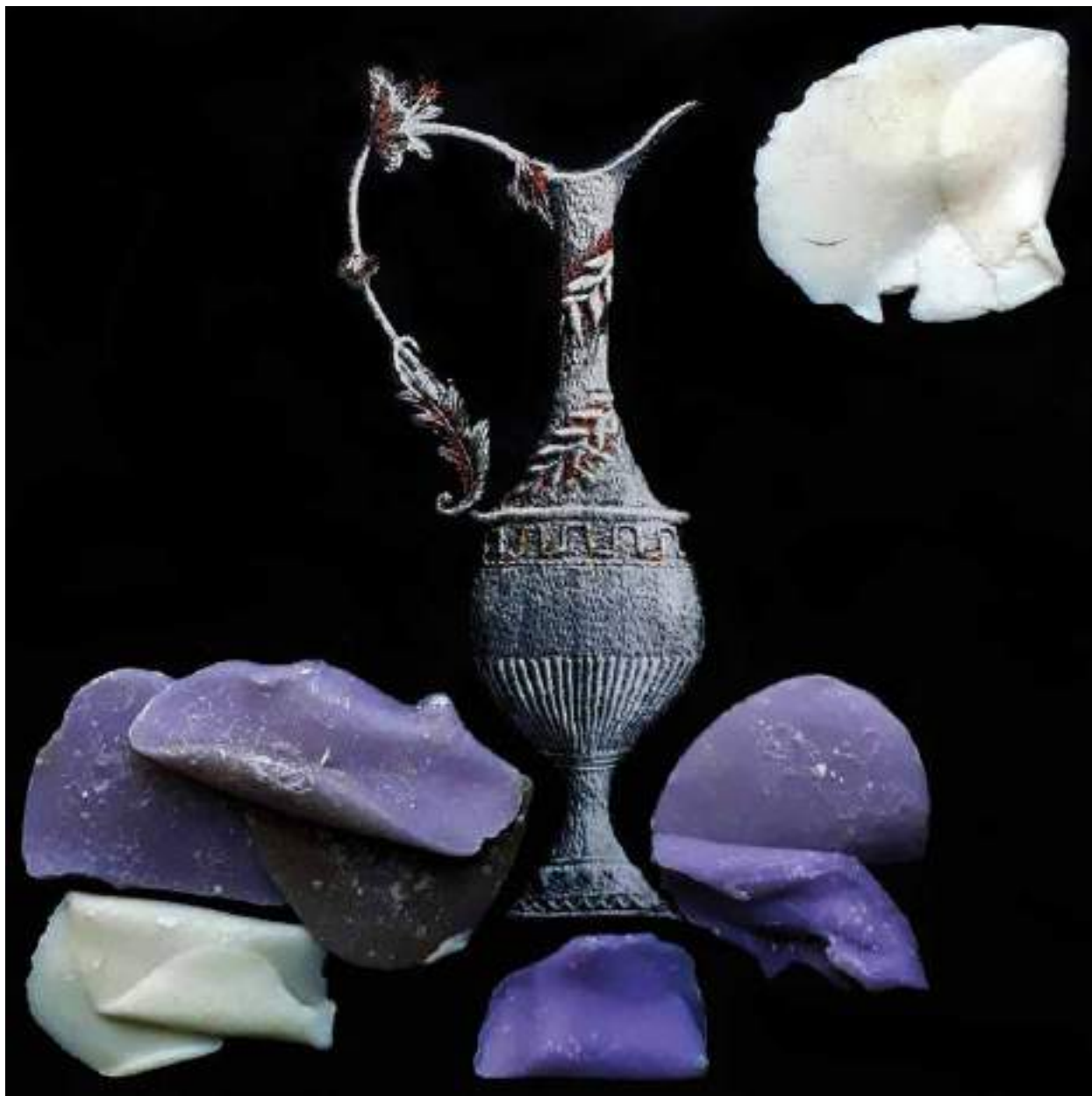
collector I.A.S.1990 gynographe colaborativo lição nº 96 trabalhos com palha ráfia

o fato de mulher não poder beber
não poder dançar à vontade
ficar muito louca em alguma festa
sem ser vista com maus olhos é o que me incomodava
sempre temos que manter a compostura
o fato de que mulher precisa comer pouquinho e devagar
como uma *lady*
sexo dolorido
esperar o homem tomar a iniciativa
que poderia partir de mim
usar proteção sempre
nunca fiz uma pergunta assim pra minha mãe
apesar de acreditar que ela seja aberta
eu tinha muita vergonha de conversar com ela sobre isso
meu antigo parceiro me forçava a fazer quando eu não queria
isso me gerou muita dor e dificuldades
depois disso
foi com vinte anos



collectors M.L.1948 & L.L.1974 gynographe colaborativo lição nº 97
imitação veludo lavrado

essa pergunta é bem curiosa
o que você perguntaria perguntou ou jamais conseguiu perguntar para a sua mãe sobre sexo
essa pergunta é até engraçada
nunca perguntei muita coisa
não sei porque não perguntei também
deveria ter perguntado
mas a minha mãe teve uma fase da vida que transou bastante
depois dos cinquenta e poucos e meteu o pé na jaca
e começou a contar pra mim sobre as experiências sexuais dela e eu realmente não queria saber
mas foi bom que ela me contou
o pouquinho que eu deixava contar
eu não queria saber
mas ela fazia questão de dizer que o velhinho tal queria fazer sexo anal
risos
mas então eu me arrependo muito hoje de não ter perguntado sobre as questões sexuais da minha
mãe
como foi a vida sexual dela com o meu pai
com todos os homens com que teve experiência
é uma pena porque isso vai morrer com ela
eu sei de algumas coisas engraçadas
mas falando bem seriamente
eu não sei



collector A.L.B.1975 gynographe colaborativo lição nº 98 reprodução de esculturas

acho que mudamos sim quando menstruamos porque há uma questão cultural que nos envolve vindo de nossas avós e mães que a partir desse momento precisamos ter novas regras de comportamento o que antes era natural se torna estranho e até vergonhoso e de difícil administração porque pelo menos comigo não teve muita explicação eram regras e tinham que ser seguidas sair de um momento de inocência para um período desconhecido eu me lembro que minha mãe falava que eu ficaria mocinha essa era a palavra e me orientava como deveria sentar como me vestir e me comportar perto do meu irmão e primos os meninos não podiam chegar muito perto haha sabe ela me assustava muito talvez por não saber me orientar e usar o que ela aprendeu eu acredito nisso não tive conversas com minha mãe sobre sexo nesta idade e nossa tinha medo de perguntar porque ela era muito fechada nesses assuntos as explicações eram voltadas sempre para o casamento do que era certo ou errado e como uma mulher deveria se comportar para ter um bom casamento e isso tudo vindo de minha avó quando estamos amadurecendo como mulheres temos muitas dúvidas sobre o sexo perguntaria como foi a primeira vez dela por exemplo como foi e o que ela sentiu

se foi uma coisa prazerosa ou não
porque temos de ser tão regradas já que nosso corpo é o nosso templo e temos direitos de querer
saber e experimentar e vivenciar esse prazeres
meu primeiro ato sexual foi com o meu marido atual haha
bom eu comecei a namorar com ele
eu tinha quinze ou dezesseis anos
era muito menina e ele mais velho que eu nove anos
enfim ele sempre foi eventual comigo
mas demoramos para ter o primeiro ato
pois me sentia insegura com meu corpo afinal não tive uma educação sexual que me preparasse
para o ato
ele entendeu e me respeitou durante o tempo que namoramos e foi com dezoito anos que perdi
a virgindade de fato o rompimento do hímen
existiam as outras carícias mas o ato em sim tentamos algumas vezes e doía muito
mas em nenhum momento ele me forçou ou houve pressão nesse ponto
acho que fui privilegiada pois sabia de alguns relatos de amigas que não tiveram a mesma
experiência que eu tive
acho que minha experiência foi legal porque foi no meu tempo sangrou um pouco
mas foi uma experiência boa e prazerosa
então falei sobre a minha primeira relação que foi com meu atual marido
mas tive outras experiências pois depois de um tempo de namoro nosso relacionamento acabou

e foi bem difícil para eu administrar esse sentimento pois tive uma educação materna difícil
sexo deveria ser somente com o marido e não foi assim
tive que administrar sozinha pois não podia falar para minha mãe que não era mais virgem
logo a vida foi tratando de me mostrar que isso não era real e que eu teria outras experiências
tão boas quanto a primeira
que eu teria domínio do meu corpo e poderia fazer com quem achasse melhor
fui aprendendo com as experiências de amigas
seguir em frente
e depois de sete anos nos encontramos novamente eu e o meu primeiro namorado e atual marido
e resolvemos casar e construir uma família
quanto ao enxoval eu não tive muito isso de fazer ou comprar coisas para guardar para quando
casar
mas quando decidimos casar compramos nosso apartamento
casei na igreja porque minha mãe e o meu falecido pai gostariam
ele não estava no meu casamento mas fiz por ela e por ele
tinham esse sonho
minha mãe me deu muitas coisas que ela guardava lençóis colchas ela sempre foi de comprar essas
coisas e ainda hoje me dá hihi querida
lembro que comprei antes de casar (para noite de núpcias) uma camisola de tule branco com
fitinhas delicadas era sexy e delicada
guardo de lembrança hihi se quiser ver posso te mandar foto só preciso procurar



collector D.V.C.S.1987 gynographe colaborativo lição nº 100 smyrna

sou filha de uma mulher nordestina
toda a minha família é do nordeste
a minha mãe nunca trabalhou formalmente
dona de casa no sentido do trabalho doméstico considerado socialmente
e o meu pai é aposentado da polícia militar
o meu pai era músico da banda da polícia militar
um dos instrumentos dele é o saxofone
meu pai foi autodidata
foi porque hoje ele não toca mais por causa do alzheimer
construía partituras musicais à mão
e é importante falar do meu pai e da minha mãe
situar um pouco
porque falando deles estou falando de mim

como me reconheço como mulher e como me percebo como mulher
essa percepção pra mim é processual
e eu gosto de falar como eu me percebo hoje
e pra eu falar como me percebo hoje tenho que falar um pouco do meu passado o qual contribuiu
à construção da visão que tenho sobre mim
então hoje é a questão da alteridade e da identidade de como eu me reconheço
eu me reconheço como alguém que não permite mais ser silenciada
seja por questões racistas questões machistas
essas que mais nos afrontam como mulher
vindo até de machismos
não só de homens
mas de mulheres
hoje eu me percebo como alguém que se coloca
que fala o que pensa
sempre tive muito jeito de fazer as coisas que quero

eu me sinto muito livre atualmente pra fazer o que quero
pra falar o que penso
sempre de uma maneira muito respeitosa
porque estou sempre colocando o respeito como algo que eu quero ter do outro
estou sempre procurando dosar o ato e a fala
mas sem deixar de fazer ou de falar
porque pra quem vem de uma criação castradora e militar
me conduziu hoje para ser uma militante
até um trocadilho aí não é
então eu vim de uma educação que tive de servir
não no sentido da obediência
que penso que tem que ter aos pais
e do respeito por serem os pais aqueles que mantiveram nós os filhos
mas não era o respeito
eu tinha medo



collector C.B.1991 gynographe colaborativo lição nº 101 enxoval combinação

acredito que já nascemos mulher
e durante o nosso crescimento vamos amadurecendo essa mulher dentro de nós com
as experiências vividas com os erros e acertos
ciclos e também com a relação com o nosso corpo e sua fisiologia
mas acredito que durante muito tempo e ainda é (mesmo que na luta por uma desconstrução)
ser mulher é imposto pelos fatores externos
colocados pela sociedade (na maioria das vezes patriarcal)
mas ser mulher está dentro de cada uma de nós
e o mais louco
às vezes não tem nada a ver com gênero
tive poucas instruções pela figura materna sobre sexualidade
pra mim sempre foi muito difícil falar sobre sexualidade com a minha mãe
acho que a figura da mãe ficou atrelada a uma relação de quando eu era criança
aquele sentimento de que mãe nos dá proteção e apoio
parece que se tornar sexualmente ativa ou uma adulta ia tirar de mim essa relação infantil
de mãe e filha
foi uma longa desconstrução
nunca tinha parado pra pensar porque me sentia assim com relação à minha mãe
sabia
você que me fez entender isso com essa pergunta
e até hoje não tenho muita facilidade em falar com ela sobre sexo

eu só falo o essencial mesmo
hahaha
na minha adolescência a maneira que ela encontrou de falar comigo sobre sexualidade
foi me chamando pra uma conversa sobre a primeira vez
foi junto com a minha irmã
e eu me senti extremamente desconfortável
pois nunca tinha sido preparada para aquilo e ainda era virgem
mas como adolescente rebelde elas acreditavam que eu já tinha iniciado minha vida sexual
o casamento nunca foi imposto na minha educação
apesar de ter sido criada dentro dos padrões de família heterossexual tradicional
e de ser influenciada por isso inconscientemente
tudo mudou quando meus pais se separaram
com o tempo comecei a ver o casamento mais como um fardo
uma relação complicada
do que algo que todo mundo vai viver um dia
mas sim
eu pretendo casar um dia
apesar de não saber como isso funciona de maneira harmoniosa
kkkkkk

a minha descoberta sexual foi com quinze anos
sangrei com o rompimento do hímen sim
eu não tinha noção nenhuma de como funcionava
apenas algumas coisas que as minhas amigas me falavam
fui descobrindo com a prática e não tinha conhecimento nenhum sobre meu corpo
durante muito tempo os próprios homens me ensinaram o que era bom pra mim
o autoconhecimento é um tabu muito grande
meu parceiro foi legal
paciente
e aconteceu por desejo próprio mesmo
mas as primeiras vezes com ele não tive muito prazer
acho que tanto pelo fato de não me conhecer quanto pelo fato de ser dolorido no começo
não tenho enxoval
já morei com namorado
mas as coisas aconteceram meio que sem querer e sem preparo algum
hoje em dia eu monto meu enxoval sim
pra morar sozinha
se Deus quiser
haha



collectors F.H.T.1986 coletivo de costura gynographe colaborativo lição nº 102
enxoval colcha

silêncio



collector G.M.T.D.P.1950 gynographe colaborativo lição no lição nº 102
enxoval colcha

fico muito feliz que você me convidou para participar dessa experiência
de explicar o meu enxoval
casei o dia primeiro de maio de 1976
eu tenho várias experiências sobre o meu enxoval e de como iniciei a minha vida de bordadeira
e posteriormente de professora alfabetizadora
minha mãe era uma pessoa muito simples sincera e sábia
tinha muitos dotes
era muito caprichosa
ela ensinava as filhas a bordar
eu era muito pequena quando iniciei essa tarefa tinha dez anos
eu não alcançava a altura da máquina para enxergar o bastidor
meu pai fez uma caixinha para colocar nos pés da máquina e outra pro assento da cadeira
os meus primeiros bordados ilustravam Jesus
eram estampas que eu fazia para as noivas colocarem na cabeceira da cama de recém casadas
então o meu trabalho inicial foi o de bordar isso
oração de proteção ao novo lar
com o tempo e a experiência comecei a bordar os jogos de lençóis
jogos americanos e jogos para a sala
ainda tenho parte do meu enxoval bordado por mim e pela minha falecida mãe
você viu as imagens das fronhas que eu lhe mandei
são ainda da época em que se colocavam cadarços para amarrar
mas hoje é impossível de usar
não tem nenhuma fronha que sirva pois os travesseiros eram pequenos e feitos de penas
não tem como emendar
os meus lençóis eram todos de linho
era sempre eu que tirava o crivo
em meia tarde tirava dois lençóis
sempre gostei de desfiar
eu era ligeira



collector F.P.1971 & U.B.1957 gynographe colaborativo lição nº 103 enxoval lençol

na verdade não sei responder não
a gente se cria sozinha sem amparo sem quem escute e não julgue
não quero falar da minha mãe
quero falar de mim
tenho uma boa bagagem de vida e o que mais lutei foi contra essa nossa educação e a hipocrisia
da nossa sociedade
você é educada como uma puritana a ser desvirginada como um grande valor
uma moeda de virtude e de respeito
daí você casa e não é tudo aquilo que esperam de você
você precisa ter desempenho em algo que não foi preparada
com o tempo você é substituída
se você chega com todo esse conteúdo
hum parece mais complicado ainda
fui educada numa sociedade muito tradicional que tinha que casar virgem e o teu parceiro
valorizava isso
e o enxoval entra nisso
recebê-lo era um mérito
você tinha que fazer por merecer
tinha que ser caprichosa (para poder cuidar de tudo o que recebeu) ser educada ser virgem
e isso consistia em não fugir com o namorado e não engravidar
então era o compromisso da mãe em preparar
já pensou o peso e a responsabilidade de tudo isso
ou seja
você era guardada e ficava aguardando
esperando o quê
a gente não sabia
ficávamos em casa preparando toda essas coisas
pois era a mulher que tinha que levar
casei não gostei e me desquitei
palavra perigosa para uma mulher
ao logo da minha vida de desquitada fui tendo namorados
o que foi um autoconhecimento sobre mim mesma
foi difícil
a avaliação masculina sobre a mulher é muito dura
ao namorar com um indivíduo de outro estado ouvi a seguinte pérola
sabe o que falam das catarinas
que elas dão o cu e casam virgem
eu me senti muito desrespeitada



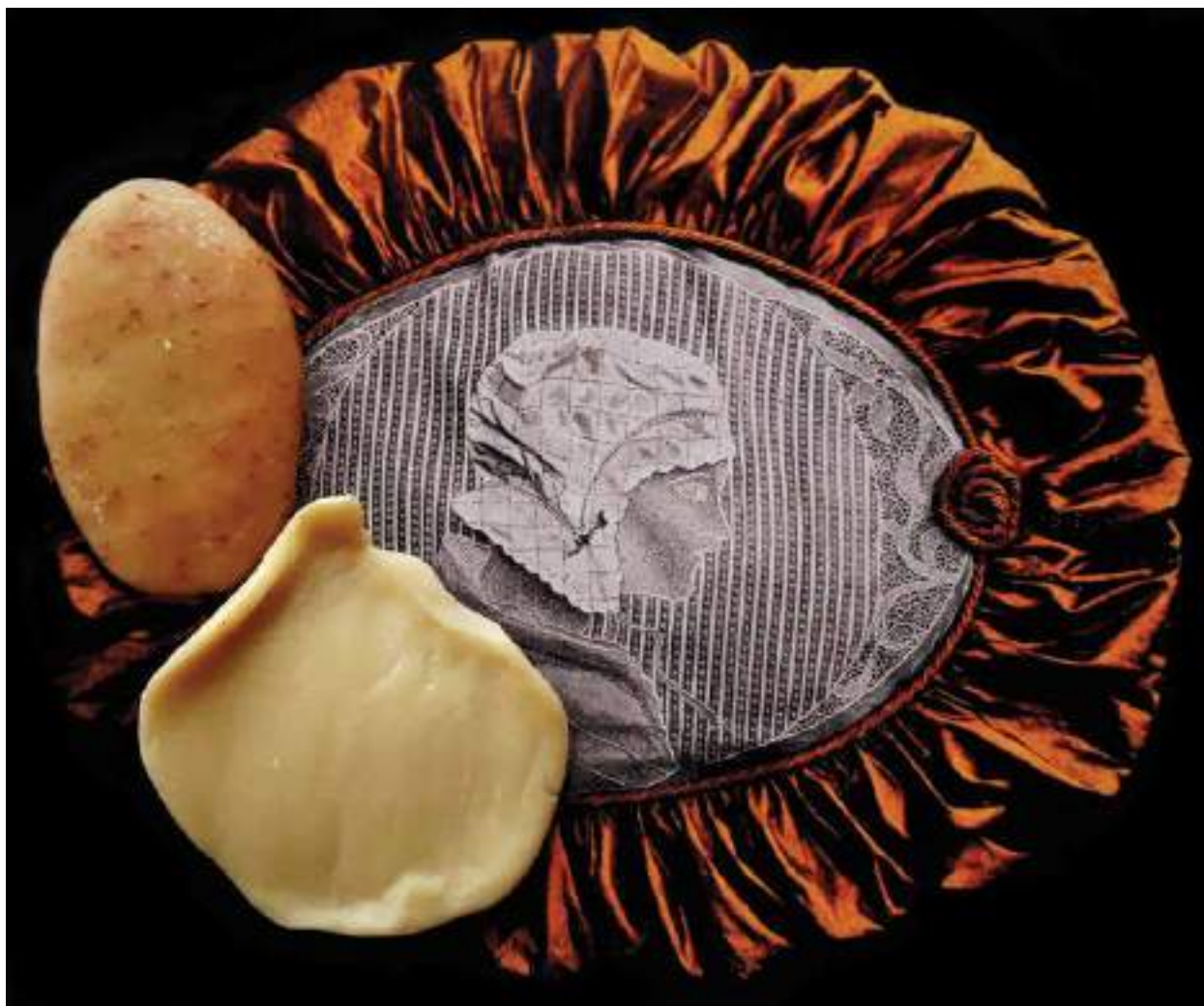
collectors F.H.T.1986 coletivo de costura gynographe colaborativo lição nº 104
enxoval toalha de mesa

silêncio



eu fui muito resguardada
muito resguardada como menina-mulher
não é
assim guardadinha numa caixinha sem mexer muito
mas a minha mãe falava assim
ah quando você transar pela primeira vez me conta eu vou te apoiar eu vou te ajudar e tal
e daí tudo bem com dezoito anos eu fui lá
transei e tal
voltei pra casa e contei pra minha mãe como ela disse não é como foi combinado
só que não foi aquilo que ela disse que seria
brigou comigo fez um escarcéu me levou numa ginecologista cavalona tipo assim como se fosse
pra me impedir de fazer aquilo não é
pra eu não fazer mais
só que naquele momento ela viu que eu não era mais a menininha dela
que não tinha mais controle
foi meio traumático
mas não tanto
eu já estava decidida
não tive educação sexual pelo contrário fui muito reprimida
muito reprimida sexualmente
muito muito mesmo que eu levo isso pra minha vida toda não é
não tem como não levar
foi bem repressiva

collector L.L.1974 gynographe colaborativo lição nº 105 enxoval velador – boneca



eu admiro a mãe
ela tem uma força interna que nos surpreende
é disposta
pronta
com a chegada do neto ela está mais afetuosa
entre nós nunca tivemos problema em demonstrar afeto
mas o neto amoleceu o coração dela

collectors Q.T.M.1976 & A.T.1948 & F.T.1971 gynographe colaborativo lição nº 106
enxoval almofada de encaixe branco livro de bordado



nunca perguntei nada sobre sexo pra minha mãe
porque nunca a enxerguei como uma pessoa confiável
nunca tive intimidade com minha mãe
e ainda hoje não tenho
por isso as respostas que ela me daria acabariam sendo desconsideradas por mim
como as de qualquer estranho

collector J.V.1981 gynographe colaborativo lição nº 107 enxoval toalha de altar



collector G.A.B.1969 gynographe colaborativo lição nº 108 enxoval centro de mesa

ela disse que teve as dores do parto num domingo e eu não nascia
tinha comido um monte de pudim e daí começou a sentir as dores
ninguém sabe se nasci no dia dois ou no dia três
porque ela teve uma hemorragia e quase morreu
minha avó rezou e fez uma promessa
se minha mãe sobrevivesse meu nome seria Aparecida
nasci em casa de parto normal
foram chamar o médico e ele estava bêbado
era um domingo
nasci pelas mãos de uma parteira chamada Aurora
até hoje adoro essa palavra aurora
quando era pequena acompanhava a minha avó nas visitas aos doentes
e minha avó sempre dizia essa é a Aurora
foi com ela que você nasceu
só me deixaram ficar perto de minha mãe um dia depois que nasci
ela teve um parto muito difícil
quando eu tive a gravidez tubária e quase morri eu sonhei com um túnel
chegando nesse túnel vi uma Santa era a Nossa Senhora Aparecida enorme
tive consciência do sofrimento da minha mãe
porque também tive hemorragia interna
como se eu passasse novamente pelo túnel do meu nascimento



collector R.K.O.1945 gynographe colaborativo lição nº 109 enxoval quimono

a minha vida é bem normal igualzinha à de todas as pessoas simples e pobres
comecei a trabalhar desde criança na roça
eu e minha irmã mais velha ajudando nossos pais a criar nossos irmãos
pra mim isso era normal
trabalhava sempre pensando em dias melhores
com dezessete anos saí de casa
fui trabalhar de ajudante de costureira numa alta costura
em 1971 casei e fui morar no interior de São Paulo
não tinha energia elétrica e a água era do poço
apesar de saber costurar fazia artesanatos
mas como não podia parar de trabalhar o meu enxoval foi todo comprado
a minha vida é igual a de qualquer filho de imigrante (retirantes)
mas todos os dias agradeço a Deus pela minha família entes queridos e também aos antepassados



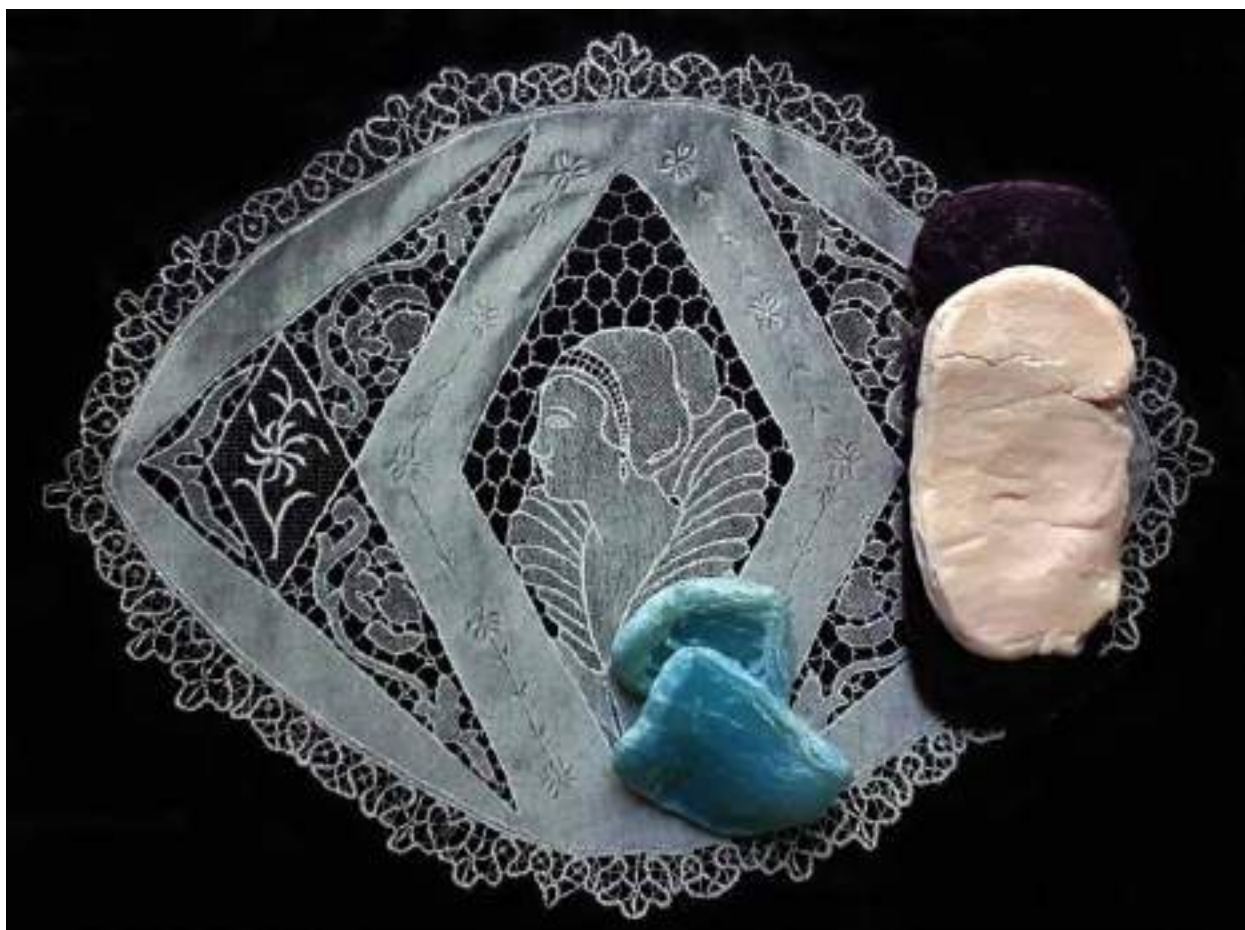
collectors F.H.T.1986 coletivo de costura gynographe colaborativo lição nº 110
enxoval toalha

silêncio



collector L.L.1974 gynographe colaborativo lição nº 111 enxoval abafador

sim eu tive enxoval
minha mãe fez enxoval tanto pra minha irmã quanto pra mim
o meu não foi tão completo
não chegou a se completar
mas tinha essa tradição sim
tinha esse lance do enxoval bem forte na família
eu me lembro que a minha irmã tinha camisola tinha tudo
uma mala com um monte de coisas
o enxoval dela
você sabe que é só pra você que falo as minhas entranhas
queria falar muito mais
e depois do que falei me vieram tantas outras lembranças
sabe que aquilo tudo que falei pra você em áudio
foi aquilo naquele momento
porque tem muito mais coisas para se falar
não é muito mais coisas
falei aquilo que estava sentindo naquele momento
e hoje devo estar sentindo outras coisas
naquele dia depois que falei me libertei de algumas coisas e comecei a refletir sobre outras



collector J.A.1998 gynographe colaborativo lição nº 112 enxoval cobre-bandeja

quando comecei a pensar em sexo não comentava com a minha mãe
um dia ela viu na minha pesquisa do computador um site pornô e disse que aquilo não era coisa
que uma menina deveria ver (eu tinha uns doze anos)
mas não me explicou o porquê
só disse que era errado e que daquele dia em diante eu só poderia usar o computador com ela junto
depois daquilo me fechei muito e ela também
hoje em dia se falamos de algo é muito por cima
ela sempre muda de assunto
sempre quis perguntar sobre fantasias sexuais
se ela tinha alguma diferente porque na minha visão minha mãe é muito tímida metódica e fechada
mas talvez no sexo ela não seja assim
demorei muito para transar pela primeira vez comparando com minhas amigas
perdi a virgindade com dezenove anos
sempre quis que fosse com uma pessoa que eu realmente gostasse e em um lugar diferente
acabou que foi em Portugal com um cara de lá que na época eu gostava muito
sempre vou lembrar desse momento como um momento muito especial
não era só sexo
era amor e foi super prazeroso
todo mundo dizia que ia doer muito e que eu ia me sentir super insegura
mas que nada
não sei o que me deu
eu não senti vergonha nenhuma
pude aproveitar sem pudor e sem medo de ah será que estou fazendo certo será que estou bonita
será que minha virilha tá mal depilada
foi fluindo e acabou como uma experiência muito positiva



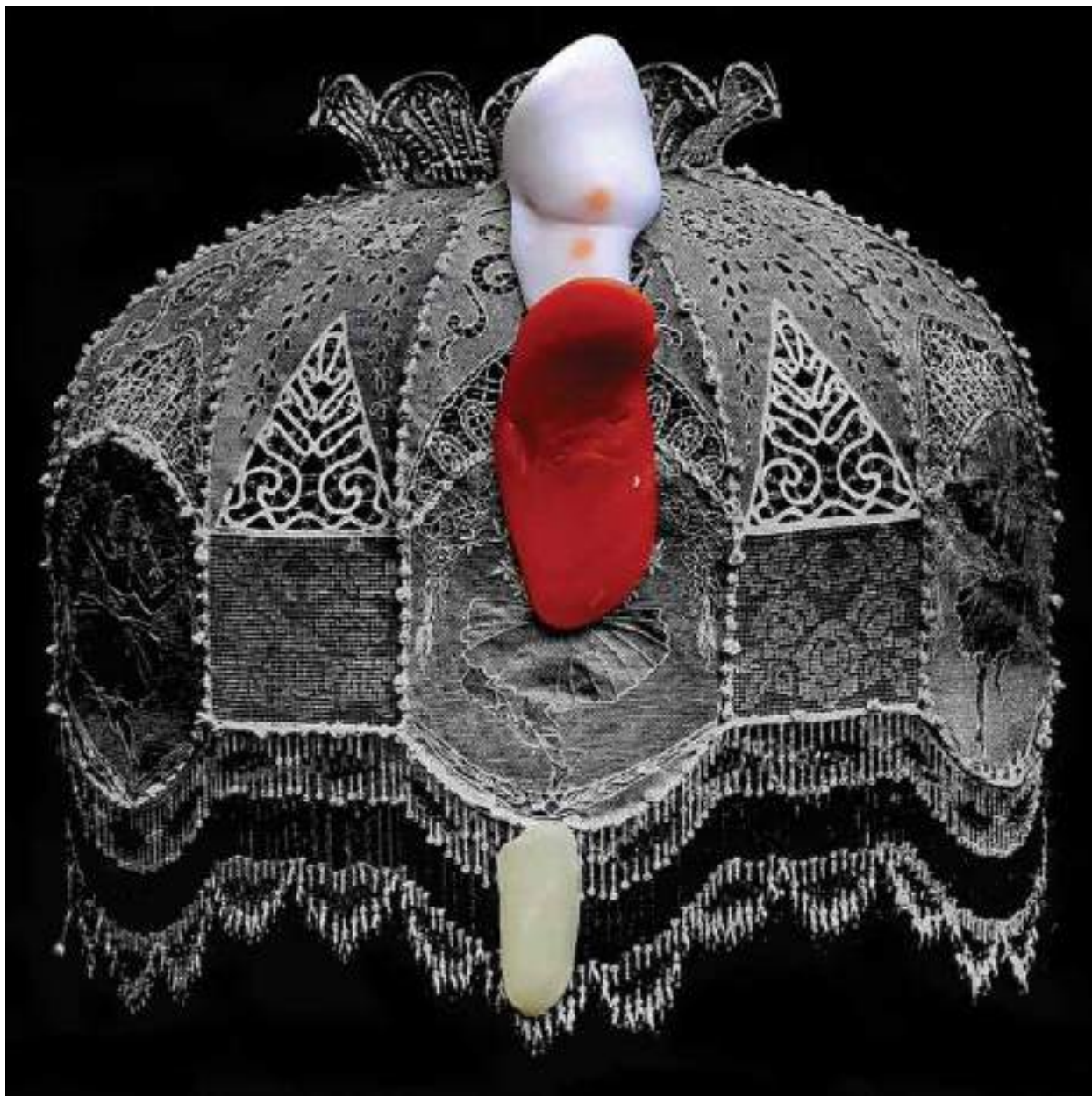
eu me recordo que a mãe me dizia o tempo todo pra fechar a boca e sentar com as pernas fechadas
pois isso não era próprio de menina educada
lembro da mãe sempre muito rigorosa
até hoje é enérgica conosco
sempre exigiu conduta exemplar
estarmos sempre bem arrumadas
não reclamar
mas entendo
é a maneira dela em demonstrar afeto

collectors A.T.1948 & Q.T.M.1976 & F.T.1971 gynographe colaborativo lição nº 114
enxoval estore



collectors L.L.1974 gynographe colaborativo lição nº 115 enxoval centro de toucador

a gente não teve educação sexual na nossa época
eu não tive educação sexual
a única educação sexual que tive foi ficar vendo e descobrindo uns filmes pornográficos de minha
mãe escondidos e me assuntar com aquilo
nunca ninguém falava nada
ou então ver na televisão
mas também sempre aquela dúvida não é
ai será que é assim
será que não é
de repente vem uma amiga que transa e conta como é
mas no meu caso não foi assim
eu aprendi na prática porque ninguém nunca falou nada
a minha mãe não falava muito
minha irmã mais velha teve a educação sexual revelada de uma maneira bem traumática
minha mãe a expulsou de casa quando soube que teve relações sexuais com dezesseis anos



vivo em conflito e dúvida sobre o que é ser mulher
ainda me vejo e me sinto muito infantil pois moro com a mãe e dependo economicamente dela
às vezes sou vista como o bebê da casa
me vi mulher quando sofri um acidente de carro e resolvi tudo pelo meu namorado
que era motorista do carro
naquela noite ele não quis me largar por ter decidido o que fazer no momento tão assustador
me vi mulher quando menstruei a primeira vez
quando senti o primeiro toque com vergonha medo e culpa
quando comprei a primeira lingerie sensual
quando usei o primeiro sutiã
quando passo batom
quando transei pela primeira vez
e todas as vezes em uso vestido ou sapato de salto
quando visto roupas e acessórios femininos e quando debutei
ah
quando cuidei do meu pai no hospital
me senti mulher quando tive que decidir sobre as coleções do pai e as meninas me deram carta
branca
minha mãe sempre me poupou de dificuldades e sofrimentos
ela foi educada para trabalhar fora e ser feminina
mãe de família com toda discrição e educação possíveis
falar sobre sexo muito pouco
ela fala mais sobre ser discreta e elegante
não gargalhar em público
conter a ira
não se descontrolar
jamais perder as estribeiras

collector F.S.F.1983 gynographe colaborativo lição nº 116 enxoval quebra-luz

ter compostura e boas maneiras
jamais ser vulgar
não sair do quarto enquanto a cama não estiver arrumada
usar camisinha
é feio isso
não se faz aquilo
a mãe tem uma reputação maravilhosa
no trabalho nunca faltava nem se atrasava jamais fez fofoca nem expôs sua vida privada
excelente reputação a define
ela sempre me educou para ter uma profissão e não depender de ninguém
manter a casa limpa
arrumada
organizada
primeiro o dever depois o lazer
a mulher nunca deve parecer desleixada
evitamos falar sobre sexo
ela só fala para eu usar camisinha
e ir à ginecologista regularmente
não consigo perguntar a ela este tipo de coisa
não pergunto em respeito
pois teve uma educação rígida e fez setenta anos neste ano
foi criada numa cidade do interior
minha primeira vez tive sangramento e doeu muito chorei
não sei se por medo ou por dor
foi no meu aniversário de dezoito anos com o primeiro namorado
morria de medo
não gostava do meu corpo

tinha muita vontade de experimentar mas levei quase um ano até chegar o momento
antes disso acontecer nunca tinha me tocado
só o meu namorado
ele me estimulava e eu tinha orgasmo mas não sabia se aquilo que eu sentia era orgasmo realmente
tomei pílula por anos
sempre me fez muito mal
tenho vários efeitos colaterais
na primeira vez não senti prazer
existe uma expectativa de casamento
da minha parte e de minha família
tenho enxoval composto por peças bordadas
feitas e doadas pelas avós tias mãe
todas as mulheres da minha família (lado da minha mãe) casaram-se na igreja
sonho em casar-me na igreja (sou uma católica customizada) e de vestido de noiva
para fechar a entrevista
acho que faltou
todas as mulheres do lado da minha mãe
a bisa
a avó
minha mãe
as irmãs dela
minha irmã
são guerreiras batalhadoras
há muito amor entre nós
uma dá a vida pela outra
minha mãe sempre fez o melhor e ainda faz pela gente
se desdobra é de uma generosidade incrível



collector M.C.S.B.1991 gynographe colaborativo lição nº 117 enxoval porta-camisola

na adolescência minhas amigas falavam sobre sexo
as que já tinham feito contavam
assunto que me despertava curiosidade mas sem urgência
estava mais interessada em conhecer um príncipe encantado e ter momentos românticos
do que fazer sexo
hahahahah
com dezenove anos comecei a namorar e naturalmente nós fomos desenvolvendo mais intimidade
nós nos tocávamos e fazíamos sexo oral
quando pronta eu o avisei pra tentarmos o sexo com penetração
inclusive contei pra minha mãe isso
hahahahah
e eu não consegui transar de jeito nenhum
estava com vontade e na hora não conseguia deixar acontecer
depois de muitos meses de sofrimento aprendi que tinha vaginismo (isso explica o tanto que sofria
por antecipação e também na ginecologista)
mesmo tendo o diagnóstico e aprendendo os exercícios à cura parecia que nunca ia conseguir
transar
vou simplificar toda a história
um dia finalmente aconteceu
não doeu horrores como minhas amigas falavam
não foi prazeroso como hoje sei que é
eu me lembro de ficar emocionada por finalmente ter conseguido
sangrei um pouquinho no dia seguinte mas só isso
não deixei mancha no lençol como nas novelas de antigamente hahahahah
sobre conhecer o meu corpo eu sinto que até hoje estou aprendendo sobre isso



collector J.A.1998 gynographe colaborativo lição nº 119 enxoval cortinas

desde muito pequena sempre fui de falar muitos palavrões às vezes
e meu irmão também
diferente dele eu sempre levava todas as broncas porque da boca de uma moça só saem cravos
e rosas diziam meus pais
do feminino eu sempre me lembro dos meus familiares falando
e os namorados
vai ficar solteirona igual as tuas tias
eu me irritava muito porque sempre via situações machistas na casa da minha avó como
por exemplo depois do almoço os homens iam assistir tv e conversar
e as mulheres limpavam tudo sem dizer nada sem reclamar ou pedir ajuda
e quando eu dizia que não nasci para ser mãe de macho (que é o que acontece em muitas relações
afetivas) minhas tias me olhavam com tristeza
diziam mas o mundo é dos homens
a mulher tem que saber cuidar da casa e fazer os afazeres pra deixar o homem feliz se não nenhum
relacionamento dura o homem vai procurar outra



collector N.U.F.1968 gynographe colaborativo lição nº 120 enxoval sombrinha

hoje aos cinquenta e dois anos de idade fico lisonjeada em reviver parte de minha história
e falar da relação que temos com a nossa intimidade
é um fato muito interessante
pois se trata de algo extremamente importante que considero em nossas vidas
minha vida sexual iniciou aos dezoito anos por desejo próprio
e até então nunca havia conversado à respeito com minha mãe
a pesar de ela ter sido uma mulher moderna
nunca me chamou para conversar ou me instruir sobre essa questão
pelo menos não que eu me lembre
mas com toda a sua esperteza de mãe no momento certo ela deu um jeito de introduzir a pílula
anticoncepcional na minha vida alegando que faria bem pras minhas espinhas
e olha só
de fato o meu rosto brilhava e ela realmente se sentia segura
minha primeira vez não foi uma experiência estranha
pois aconteceu exatamente tudo o que eu havia lido ao respeito
sempre fui muito curiosa no assunto
lá pelos meus treze ou quatorze anos usava um espelho para me conhecer melhor

foi o livro da Marta Suplicy ‘conversando sobre sexo’ que me inteirou de todos os detalhes e me introduziu com segurança e autoconfiança à vida sexual
o livro foi dado pela minha mãe
mesmo ela não conversando abertamente sobre o assunto me deixava informada
mas eu nunca tive coragem de perguntar nada a ela
se o assunto viesse à tona até lidávamos com naturalidade
mas logo se dava por encerrado
percebo que ela tentou me orientar de várias formas e a admiro pois foi com sucesso
mas nunca sentou para explicar como funcionava nada
conheci o meu marido aos vinte e um anos de idade
namoramos por três anos
noivamos por mais três
até nos casarmos em noventa e cinco
foram seis anos de convivência até subirmos ao altar
cansei
mas foi importante para nos conhecermos cada vez mais
até entramos naquela vida de casados que idealizávamos
já que praticamente fui criada para isso não é
o período do noivado foi realmente importante para mim

era quando eu me sentia adulta e poderosa pronta para casar
sendo dona do meu próprio nariz pois sempre fui muito independente
e conquistar essa proeza me fez sentir a mulher mais poderosa
tive muito tempo para montar o enxoval
de fato ficou muito completo
daria para montar duas casas
sempre idealizando a minha casa com conforto luxo e design
sim pois as minhas ideias sempre foram diferentes do convencional
eu queria tudo diferente
lençóis fronhas nada disso bordado como era da época da minha mãe
eu queria tudo mais moderno
mas eu tive tudo o que seguia a cartilha
me casei aos vinte e seis anos e foi aquele evento de contos de fada
segui exatamente tudo o que o casamento clássico pede
e foi muito sedutor noivar seguindo todas as regras da pouca intimidade
aquelas coisas que a gente faz de conta na frente dos pais
não é
na verdade já existia intimidade é claro
mas diante deles por respeito a eles nós fazíamos de conta que não



collector F.T.1971 gynographe colaborativo lição nº 121
enxoval almofada com bordado em cores

não recebi orientação sexual da minha mãe
esse assunto é velado até hoje
ela algumas vezes teceu alguns comentários
eu sempre me incomodei com meu corpo
sempre me achei gordinha
engraçado nunca fui
eu cresci ouvindo a mãe dizer que eu era um monte
consegui me libertar disso há uns dez anos
acredito que venha daí essa minha necessidade de fazer tudo
de ajudar de aprender
é uma superação
agora com quarenta e sete anos me sinto muito realizada sexualmente
enquanto falam que estamos em declínio hormonal sinto o contrário
com desejo crescente pelo meu parceiro
penso que nossas mães acham que somos virgens até hoje



eu nunca tive a curiosidade de perguntar pra minha mãe sobre a vida sexual dela justamente porque ela nunca veio até mim pra me explicar nada na minha adolescência então como nunca tive essa abertura eu também não demonstrei interesse em saber sobre a vida dela até porque minha mãe foi uma pessoa que não teve essa vida sexual ativa a sua vida sexual foi muito tarde costume dizer que ela aprendeu com o meu pai ele era uma pessoa muito experiente teve vivência então minha mãe não tinha muito pra me ensinar por não ter uma vida sexual ativa não teve descobertas eu nunca tive interesse em perguntar sobre a sua vida íntima porque sei como agia resolvi ter as minhas próprias experiências e pela minha perspectiva

collector C.B.1987 gynographe colaborativo lição nº 122 enxoval carteira e chinelas



recebi um lindo enxoval
feito com muito amor
a maternidade foi um divisor de águas
outros valores do ser mulher
outras necessidades
deixei muito de lado a individualidade feminina
o olhar do companheiro já não se torna tão importante
o feminino deixou de ser egóico para se tornar doação por causa maior
se isto é correto
já é outro assunto

collectors A.P.B.1977 & L.B.O.2010 gynographe colaborativo lição nº 123
enxoval vestido para bebê



collectors A.R.T.2004 & S.R.R.1967 gynographe colaborativo lição nº 125
enxoval ânfora

estore-atlas

collectors . prática feminina colaborativa

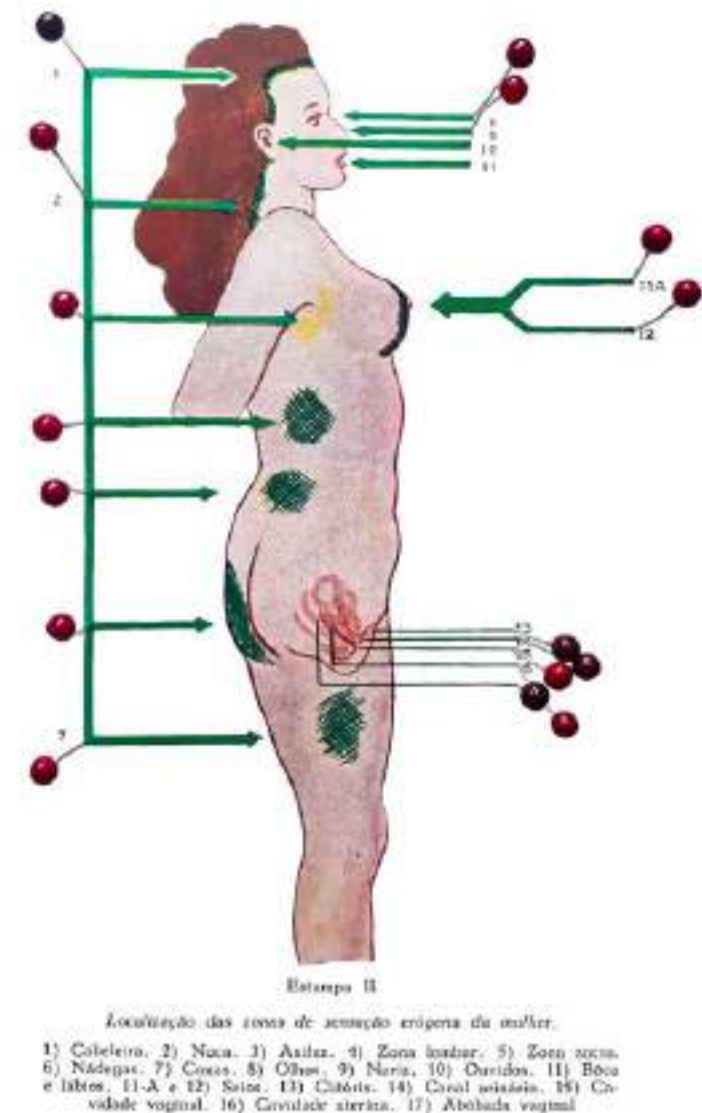
dispositivo estore-atlas

o desbordado das normativas da educação sexual feminina

conjunto de dez lições elaboradas pela apropriação da *Enciclopédia Ilustrada de Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld (1960), do *Livro de Bordados Singer* (1947), do enxoval nupcial T.M.A.B.1945

objeto-cortinas em bordado e desenho

2019-2021



E.S.T.O.R.E-A.T.L.A.S.

o que disseram sobre elas . como alfinetar borboleta . a enciclopédia

o que elas falam sobre si . como coletar intimidades . a escuta

estore-atlas primeira lição

.inventário.
collectors R.M.M.1950 M.M.1985 N.M.L.2008
enxoval maternal – bordado com aplicação sobre voil
renda industrializada relevo winter daisy 0503-r90b
renda industrializada bordado misto blue pot s1040-b10g
tule quadriculado com estampa aplicada blue ruffles s0520-b10g
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 12, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 35, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o esquema da circulação arterial do membro
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre a glande e o meato urinário vistos de frente
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre a glande vista pela sua face interior
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre vulva de virgem
desenho em gazar de seda, apropriação das ilustrações médicas de Frank Netter

KELLYN BATISTELA | R.M.M.1950 M.M.1985 N.M.L.2008
estore-atlas primeira lição [fisiologia]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta
de restos de sabonetes realizada no período de 2018 a 2019
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados
e rendas sobre filó, aplicação de sabonetes coletados
0,89 x 0,42 cm
2019
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

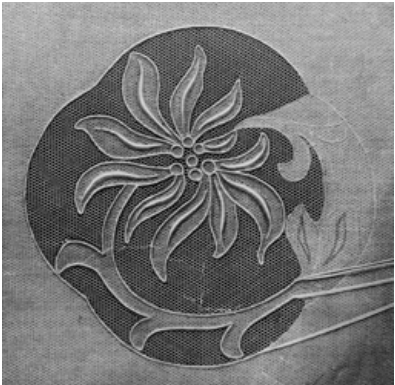
[fisiologia]



.bainha bordada com fala collector.

a minha foi aos quinze anos. foi a primeira experiência. tive vontade fiquei excitada mas não tive prazer. não soube o que era gozar na minha primeira relação

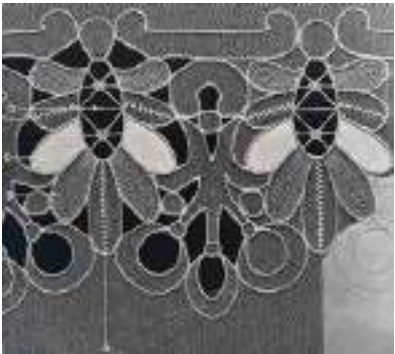
F.R.D.1978



lição nº 12 aplicação sobre filó
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.livro de bordado.

com esta aplicação, que se presta a múltiplos trabalhos, podem-se obter harmoniosas combinações para serem usadas em cortinados, sobre-camas, almofadões. a sua execução é simples, porquanto consiste em acordado e bordado a relevo. confecciona-se em organdi, seda lavável ou outras fazendas semelhantes de diversas cores. tratando-se de um trabalho pequeno que abranja o ta-



lição nº 35 encaixe cluny
[Livro de Bordados Singer, 1947]

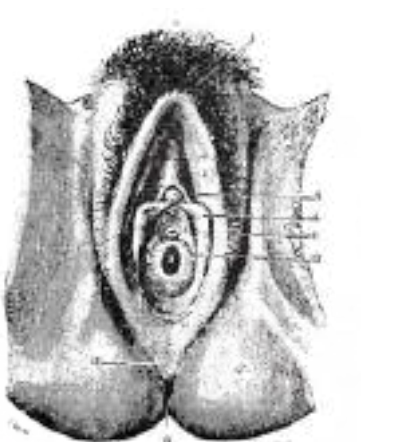
manho do bastidor, escolhe-se a fazenda a ser empregada, organdi por exemplo, e prepara-se sobre filó de malha pequena e redonda, tendo-se o cuidado para que as malhas deste corram no mesmo sentido que os fios da fazenda. colocados ambos no bastidor, esticados e com seus fios bem retos, põem-se sobre o desenho escolhido e passa-se a reproduzi-lo, o que é factível porque a transparência das fazendas permite distinguir-se perfeitamente o que está debaixo.

fazenda. organdi colocado sobre filó. linhas. na bobina nº 40 de bordar. na agulha nº 60 de bordar. para o acordado algodão de cerzir. agulha. nº 9. tensões. a de cima moderada. a da bobina um pouco apertada.
[Livro de Bordados Singer, 1947]

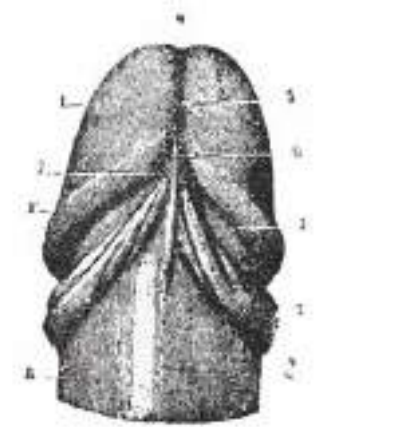
.enciclopédia.

vagina – é um conduto membranoso, largo e extenso, que vai desde a vulva a matriz. clitóris – do verbo grego *kleitorizein*, que significa titilar, fazer cócegas, por causa, sem dúvida da viva sensação. pênis – um órgão comprido, quase cilíndrico, mole e pendurado (quando em estado de repouso ou flacidez). situado em cima das bolsas.

[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]



vulva de virgem
[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]



a grande vista pela sua face interior
[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]

[fisiologia]

estore-atlas segunda lição

.inventário.
collectors R.M.M.1950 M.M.1985 N.M.L.2008
enxoval maternal – bordado à inglesa, bordado a relevo e festonnet
renda industrializada relevo bico complexo winter daisy 0503-r90b
bordado industrializado bico duplo gray daisy 0801-g72y
bordado industrializado bico simples iced star 0801-y08r
renda industrializada bordado cheio sobre tule star dust 0802-g51y
renda industrializada bordado vazado iced white 0603-y21r
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 8, livro *de bordados Singer*
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 3, livro *de bordados Singer*
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o meato urinário visto de frente após a separação dos pequenos lábios
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre um caso de hímen duplo com defloração unilateral
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre as variações morfológicas do hímen
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o útero e seus anexos pela face anterior
desenho em gazar de seda, apropriação da ilustração de Gegnier de Graaf (1672), *mulierum organis
generationi inservientibus*
desenho em gazar de seda, apropriação da ilustração *philosophical transactions* nº 107 (1817)
desenho em gazar de seda, apropriação de *philosophical transactions*, 1817
desenho em gazar de seda, apropriação de *the anatomy of humane bodies*, de William Cowper, 1697.

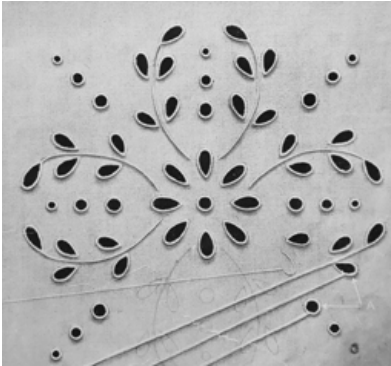
KELLYN BATISTELA | R.M.M.1950 M.M.1985 N.M.L.2008
estore-atlas segunda lição [genitais da mulher]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos
de sabonetes realizada no período de 2018 a 2019
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre
filó, aplicação de sabonetes coletados
0,73 x 0,42 cm
2019
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

[genitais da mulher]



.bainha bordada com fala collector.

nasci e cresci em uma casa totalmen-
te sustentada organizada e limpa por
uma mulher. minha mãe. a primei-
ra vez que transei foi com dezesseis
anos. escolhi uma pessoa que eu não
iria me apaixonar
M.M.1985



lição nº 3 bordados à inglesa
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.livro de bordado.

este bordado, forte e simples, é de
fácil execução. tem grande aplicação
em lingerie, como seja toda a espécie
de roupa branca para senhoras e me-
ninas, jogos de toucador, atalhados,
cortinas, estores etc., sendo portanto,
um dos mais úteis ao lar. ao confeccio-
nar um trabalho em seda ou outra fa-
zenda fina similar, não se deve esque-
cer que, uma vez que se haja traçado
na fazenda o desenho que se deve re-
produzir, é necessário colocar a fazen-
da no bastidor juntamente com um
pedaço de papel de desenho, transpa-
rente e resistente, bem estendido pelo
avesso da mesma, para impedir desta
maneira que a fazenda, por ser delica-
da, possa abrir-se enquanto é traba-
lhada. terminado o trabalho, tira-se o
papel facilmente, porém com cuidado
para que o desenho não perca a sua
simetria.

fazenda. linho de tecido espesso.

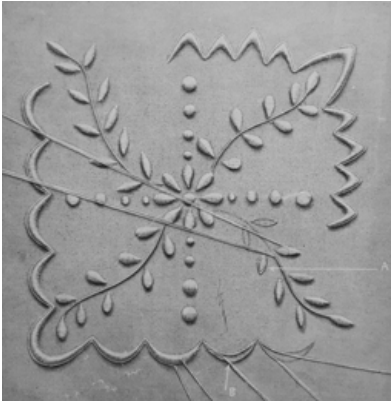
linhas. na bobina nº 40 de bordar. na

agulha nº 60 de bordar. para o acor-
dado algodão de cerzir.

agulha. nº 9.

tensões. a de cima moderada. a da bo-
bina um pouco apertada.

[Livro de Bordados Singer, 1947]

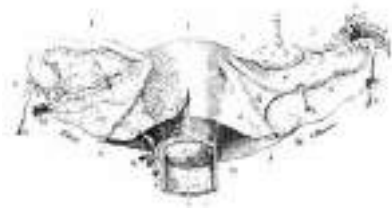


lição nº 8 bordados a relevo e festonnet
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.enciclopédia.

finalmente, por debaixo do meato,
encontramos uma abertura longitu-
dinal, que é a entrada da vagina, cujo
aspecto varia segundo se examina em
uma virgem ou em uma mulher que já
tenha coabitado. nesta, o orifício vagi-
nal é ovalado e mostra em seu contor-
no uns pequenos mamelões carnosos,
que são os restos do hímen, ao quais
se dá o nome de carúnculas mirtifor-
mes, por sua semelhança com a flor do
mirtilo.

[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual,
de Magnus Hirschfeld, 1960]



útero e seus anexos vistos pela face anterior
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Mag-
nus Hirschfeld, 1960]



desenho em gazar de seda, apropriação de phi-
losophical transactions, 1817



desenho em gazar de seda, apropriação de phi-
losophical transactions, 1817

a colocação perfeita do enchimento é es-
sencial, pois se não for bem feita é impos-
sível uma boa terminação e não se obtém
a requerida flexibilidade do relevo.

[Livro de Bordados Singer, 1947]

[genitais da mulher]

estore-atlas terceira lição

.inventário.
collectors F.T.1971 A.T.1948 Q.T.M.1976
enxoval maternal – bordado à matriz e ponto areia com detalhes em richelieu
bordado industrializado bico nas cores: amarelo, vermelho, verde, branco, azul
bordado industrializado bico aberto azul e branco
bordado industrializada bico simples iced star 0801-y08r
renda industrializada green turquoise s3040-b70g, aqua mint s2020-b70g, green shade s5040-b70g
renda industrializada queen rose s0550-r10b
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 51, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 52 e 53, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação de Georg Bartisch (1575)
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre um caso de hímen duplo com defloração unilateral
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre as variações morfológicas do hímen
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre (a e b) flexuosidades dos linfáticos do membro
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre os linfáticos do membro

KELLYN BATISTELA | F.T.1971 A.T.1948 Q.T.M.1976
estore-atlas terceira lição [o defloramento]
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre
filó, aplicação de sabonetes coletados
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre
filó, aplicação de sabonetes coletados
0,80 x 0,32 cm
2019
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

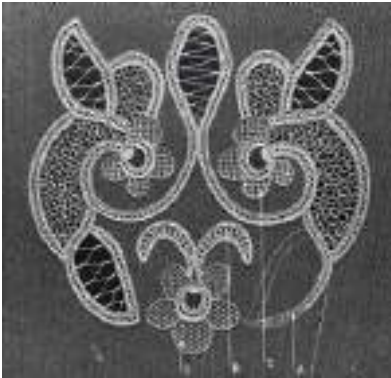
[o defloramento]



.bainha bordada com fala collector.

eu penso que nossas mães acham que
somos virgens até hoje

F.T.1971



lições nºs 52 e 53 encaixe duquesa
[*Livro de Bordados Singer*, 1947]

.livro de bordado.

este encaixe requer um conjunto de
pequenas flores ou fantasias, unidas
por hastes de forma curva, do que re-
sultam belas combinações apropria-
das para o adorno de cobre camas,
almofadões.

fazenda. filó de malha.

linhas. nº 80 na bobina e nº 100 na
agulha de bordar.

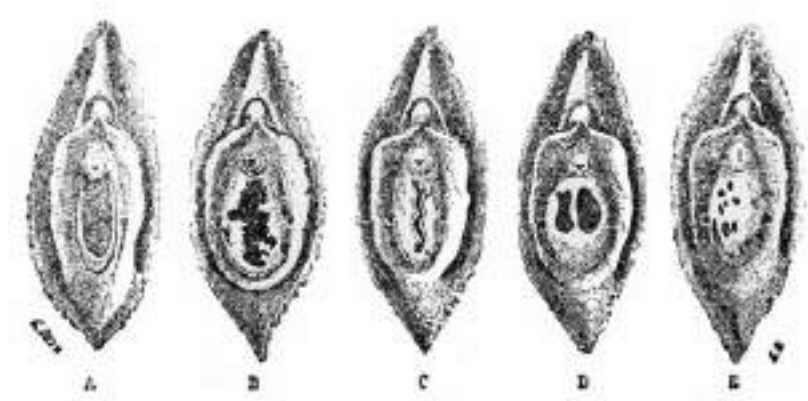
agulhas. nº 7.

tensões. ambas moderadas e iguais.

[*Livro de Bordado Singer*, 1947]

.enciclopédia.

o primeiro coito para a mulher é do-
loroso. a dor é produzida pelo rom-
pimento da membrana do hímen; os
fragmentos que constituem os vestí-
gios dessa membrana são provenien-
tes de uma hemorragia. a questão do
defloramento desempenha, na vida da
mulher, um papel importante. o corpo
do homem não se modifica em virtude
do comercio sexual. o defloramento



variações morfológicas do hímen
[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]

representa assim, para a mulher, um
marco na sua vida, para o qual não há
paralelo na vida do homem.

[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*,
de Magnus Hirschfeld, 1960]



um caso de hímen duplo com defloração uni-
lateral
[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Mag-
nus Hirschfeld, 1960]

a forma do hímen humano é variável:
algumas vezes se apresenta como uma
rede em forma de crescente, deixando
uma abertura, igualmente em meia-
lua, para o escoamento das regras
(*hymen scmilunaris*); outras vezes, sob
a forma de disco perfurado semelhan-
te a uma peneira (*hymen cribiformis*);
doutras vezes, como um disco redon-
do, munido de uma só abertura no seu
centro (*hymen annularis*); doutras ain-
da, sob a forma de uma membranosa
ou de lingueta recortada ou dentada
(*hymen septus, fimbriatus dentalus*).
por ocasião do primeiro coito, o hímen
é dilacerado. após a perfuração do hí-
men, uns fragmentos formam peque-
nas eminências semelhantes a verru-
gas, à entrada da vagina. dá-se o nome
de carúnculas.

[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*,
de Magnus Hirschfeld, 1960]

[o defloramento]

estore-atlas quarta lição

.inventário.
collectors R.F.1983 J.S.1979
enxoval maternal – bordado crivo ponto de agulha e bordado bainha aberta em linho
renda industrializada relevo winter daisy 0503-r90b
renda industrializada bordado aplicação de canutilhos e lantejoulas iced white 0603-y21r
desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 6 e 7, *livro de bordados Singer*
desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 39 e 40, *livro de bordados Singer*
desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 52 e 53, *livro de bordados Singer*
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 62, *livro de bordados Singer*
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre a vulva de virgem
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o meato urinário visto de frente após a separação dos pequenos lábios

KELLYN BATISTELA | R.F.1983 J.S.1979
estore-atlas quarta lição [a vagina e suas funções]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos
de sabonetes realizada no período de 2018 a 2021
objeto
bordados sobre filó, aplicação de sabonetes coletados
0,92 x 0,36 cm
2019-2021
foto Cyntia Werner

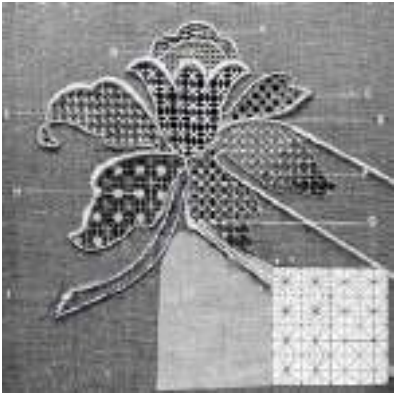
[a vagina e suas funções]



.bainha bordada com fala collector.

tive muita dificuldade em escolher o meu vestido de casamento. tive muita dificuldade porque a minha mãe não fez parte. não ia vir ao meu casamento. quando a gente resolveu se casar nós já estávamos oito anos juntas

R.F.1983



lições nºs 39 e 40 crivos de fantasia sobre branco
[*Livro de Bordados Singer*, 1947]

.livro de bordado.

a bainha não é um bordado e nem tampouco um encaixe, mas sim um trabalho em que se tiram fios da fazenda, e sobre os que ficam fazem-se pontos, pespontos ou cerzidos, para obter-se o efeito desejado. há vários países com suas bainhas características e às vezes bem formosas, cujo emprego em tudo quanto se relaciona com *lingerie* é tão generalizado, que um amplo conhecimento da maneira de confeccioná-las torna-se uma necessidade indispensável.

fazenda. uso familiar.

linhas. na bobina nº 40 de bordar. na agulha nº 60 de bordar. para suster os grupos de fios linha de crochê.

agulha. nº 9.

tensões. para as bainhas ambas moderadas e iguais. para o ponto caseado a de cima moderada. a da bobina um pouco apertada.

[*Livro de Bordados Singer*, 1947]



lição nº 62 encaixe veneziano
[*Livro de Bordados Singer*, 1947]

.enciclopédia.

o monte de vênus, essa eminência arredondada e mais ou menos saliente, coberta de pelos compridos desde a puberdade. os grandes lábios são as pregas cutâneas que circunscrevem lateralmente a vulva. por dentro destes se encontram os pequenos lábios ou ninfas, formados por duas linguetas membranosas parecidas com uma crista de galo. sua extremidade superior recobre o clitóris, formando o chamado capuchão deste órgão.

[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]



o meato urinário visto de frente após a separação dos pequenos lábios
[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]

o comprimento da vagina varia entre seis e dezesseis centímetros. isso depende da colocação do útero. tem-se falado muito de vaginas demasiado estreitas e que tornam impossíveis as relações sexuais. na maioria dos casos, é necessário desconfiar doutras razões que não um estreitamento congênito. não é possível haver um pênis que nela não possa penetrar. é comum, entretanto, dar-se o caso da vagina apertar-se, por ter a mulher receio do ato sexual: produz-se então uma câimbra na vagina que constringe o canal. denomina-se a esse estado, vaginismo. ele exige grandes cuidados e um tratamento prolongado. muitas vezes o vaginismo se verifica à simples aproximação, seja do membro viril, seja de um dedo ou de um instrumento de exame: o *especulum*.

[*Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, 1960]

[a vagina e suas funções]

estore-atlas quinta lição

.inventário.

collectors G.A.B.1969 K.B.1975 A.P.B.1977

enxoval maternal – bordado richelieu, bordado ponto fechado entremeio, bordado ponto aberto, flor aplicada

desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 5, livro de bordados Singer

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre vulva de virgem

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre o orifício himenal após do parto

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre o orifício himenal antes do parto

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre a distensão do alargamento do hímen após os primeiros contatos sexuais

KELLYN BATISTELA | G.A.B.1969 K.B.1975 A.P.B.1977
estore-atlas quinta lição [o orgasmo]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos
de sabonetes realizada no período de 2018 a 2019
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre
filó, aplicação de sabonetes coletados
108 x 0,45 cm
2019
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

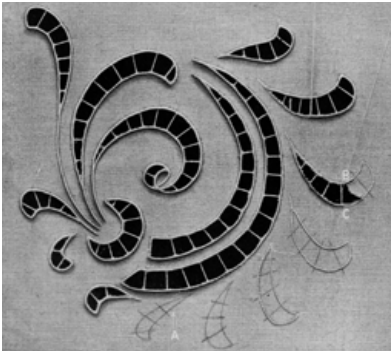
[o orgasmo]



.bainha bordada com fala collector.

filha. o que é orgasmo?

T.M.A.B.



lição nº 5 bordado richelieu
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.livro de bordado.

eis aqui um bordado que goza de muita aceitação pela facilidade com que se confecciona e pelo gosto que o distingue. tem inúmeras aplicações em tudo quanto se relaciona com *lingerie*. começa-se a recortar a fazenda na parte interior do desenho, numa extensão suficiente para se poder fazer o primeiro filete, o qual se confecciona passando um pesponto corrido. uma vez terminado todo o bordado e antes de tirar-se a fazenda do bastidor, cortam-se os fios do avesso com o máximo cuidado, devendo ser uma preocupação constante da aluna fazer a seu trabalho com o maior esmero, tanto nos menores detalhes, como no conjunto. fazenda. linho de tecido fechado. linhas. na bobina nº 40 de bordar. na agulha nº 60 de bordar. para o acordoadado algodão de cerzir.

agulha. nº 9.

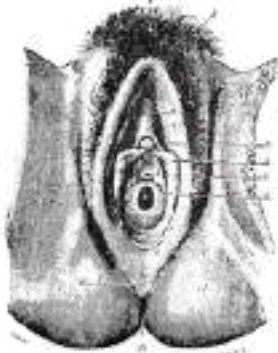
tensões. a de cima moderada. a da bobina um pouco apertada.

[Livro de Bordados Singer, 1947]

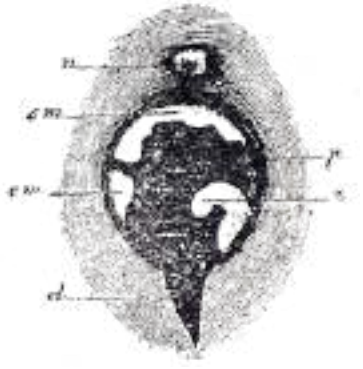
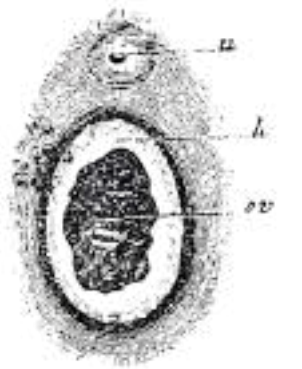
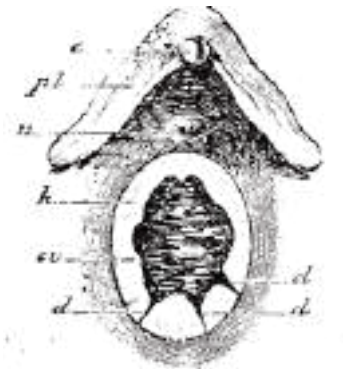
.enciclopédia.

colocada uma mulher em posição horizontal estendida de costas, com as pernas separadas, e procedendo então ao exame dos seus genitais externos ou vulva, encontraremos de cima para baixo: monte de vênus, superfícies internas e externas dos grandes lábios, comissura anterior da vulva, cobertura do clitóris, clitóris, pequenos lábios, vestibulo, meato urinário, abertura da vagina, fosseta navicular, bifurcação, períneo, himen, orifício exterior do canal excretor das glândulas de Bartholin. o clitóris tem sido comparado a um timbre elétrico que leva a emoção ao sistema nervoso da mulher – é um órgão proeminente, mais ou menos longo, situado na parte média e anterior da vulva, por cima do meato. como o membro viril, ao qual se assemelha, goza da mais esquisita sensibilidade, sendo capaz de entrar em ereção, isto quando a mulher é possuída pelo desejo de copular.

[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



vulva de virgem
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



distensão do alargamento do hímen após os primeiros contatos sexuais, orifício himenal antes do parto e orifício himenal após o parto
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]

[o orgasmo]

estore-atlas sexta lição

.inventário.
collector V.H.1998
renda industrializada relevo com aplicação de pérolas star dust 0802-g51y
renda industrializada relevo com aplicação de missangas cinnamon water so502-y50r
renda industrializada bordada antique myth 0804-y04r
renda industrializada bordada com lantejoulas bright salt 1102-g06y
desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 41 e 42, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre vulva de virgem
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre esquema da circulação arterial do membro
desenho em gazar de seda, apropriação de Margaret Mee, *aechmea rodriguesiana* (1972)
desenho em gazar de seda, apropriação de Margaret Mee, *bombax munguba* (1957)

KELLYN BATISTELA | V.H.1998
estore-atlas sexta lição [ato sexual]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos
de sabonetes realizada no período de 2018 a 2021
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre
filó, aplicação de sabonetes coletados
118 x 0,40 cm
2021
foto Cyntia Werner

[ato sexual]



.bainha bordada com fala collector.

hoje optaria por aguardar até o casamento
V.H.1998

.monograma bordado.

V.H.1998



lições nº 41 e 42 encaixe renascença
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.livro de bordado.

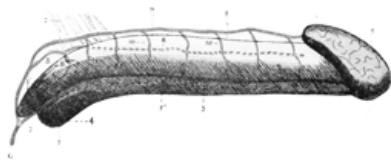
é um dos que mais aceitação têm entre os trabalhos femininos, porquanto é adaptável à roupa interior, de cama, estores, almofadões.
ponto a – colocada a trancinha, recorta-se o interior da fazenda.
ponto b – cruzam-se pespontos em ambos os sentidos.
ponto c – cruzam-se os fios de forma idêntica à do crivo do ponto b.
ponto d – cobrir vertical e horizontalmente todo o espaço.
ponto e – cruzam-se os fios de forma idêntica à do crivo do ponto b e sujeitam-se no centro contornando-se este centro com um pesponto.
ponto f – trabalha-se conforme já foi explicado na lição nº 13.
fazenda. organdi de noiva.
linhas. na bobina nº 60 de bordar. na agulha nº 80 de bordar.
agulha. nº 8.
tensões. a de cima moderada. a da bobina um pouco apertada.
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.enciclopédia.

consideramos de nosso dever tratar tudo quanto haja de importante a respeito do coito – por mais delicado que possa esse tema parecer.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



vulva de virgem
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



esquema da circulação arterial do membro
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



bombax munguba (1957)
[Margaret Mee]

o amor é às vezes uma norma em matéria sexual. o amor deve ser livremente consentido; é preciso, também, que a mulher se considere o único juiz nessas questões. é a tese feminista dos dias que correm. Isto não quer dizer que sejam escravas, como dizem as feministas, pois têm como recompensa a felicidade de suas uniões. como regular as relações sexuais no matrimônio? a saúde perfeita não pode ser alcançada sem uma perfeita proporção na frequência dos contatos sexuais.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]

[ato sexual]

estore-atlas sétima lição

.inventário.

collector F.S.A.L.1975

renda industrializada relevo com aplicação de canutilhos gray roof 6004-b11g

renda industrializada bordada velvety dream 1719-y90r

desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 22 e 23, livro de bordados Singer

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,

lição sobre desenvolvimento dos órgãos genitais tipo masculino e tipo feminino

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld,

lição sobre a glândula vista pela sua face interior

desenho em gazar de seda, apropriação de Margaret Mee, aechmea rodriguesiana (1972)

desenho em gazar de seda, apropriação de Margaret Mee, bombax munguba (1957)

KELLYN BATISTELA | F.S.A.L.1975

estore-atlas sétima lição [núpcias]

prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos

de sabonetes realizada no período de 2018 a 2021

objeto

desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre

filó, cetim, aplicação de sabonetes coletados

118 x 0,40 cm

2021

foto Cyntia Werner

[núpcias]



.bainha bordada com fala collector.

Deus me livre lembrar da noite de núpcias
W.R.1936

.monograma bordado.

F.S.A.L.1975



lições nº 22 e 23 encaixe de veneza – primeiros pontos
[Livro de Bordados Singer, 1947]

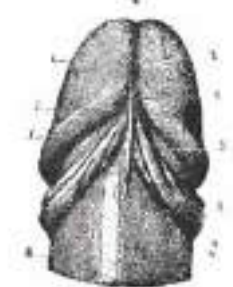
.livro de bordado.

este encaixe é um dos de maior utilidade e muito conhecido devido a certa preferência que se tem por ele. sua aplicação presta-se a toda a classe de trabalhos, como sejam: atoalhados, cortinados, roupa branca.
ponto a – puxa-se da agulha que deve levar como guia
ponto b – acordoa-se um milímetro de guia. dão-se pontos caseados tantas vezes quantas sejam necessárias
ponto c – dá-se um ponto na beirada e regressa-se acordoando-a com dois pontos
ponto d – é uma combinação do meio ponto e ponto caseado. assim, enche-se o espaço, alternado os dois pontos. continua-se para a direita repetindo os mencionados pontos.
fazenda. organdi de noiva.
linhas. na bobina nº 80 de bordar. na agulha nº 80 de bordar.
agulha. nº 8.

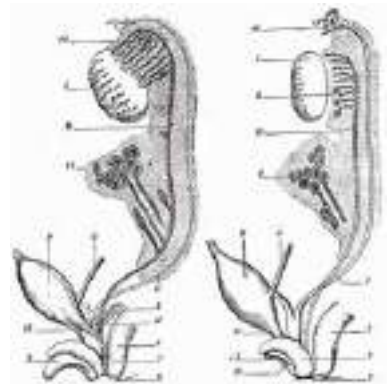
tensões. a de cima moderada. a da bobina um pouco apertada.
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.enciclopédia.

o marido deve ter a delicadeza de fazer com que seu contato, e principalmente o primeiro, não seja penoso, mas pelo contrário, desejado pela mulher. é preciso não esquecer que a mulher tem de se acostumar com uma vida nova, festa de prazer, que ontem, antes do matrimônio, lhe tinham pintado como pecados de luxúria. ontem vergonha, hoje atos permitidos e recomendados.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



a grande vista pela sua face interior
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



desenvolvimento dos órgãos genitais tipo masculino e tipo feminino
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]

.enciclopédia bordada.

a jovem esposa, quando entra na câmara nupcial, nem sempre está informada acerca do que vai acontecer. não pensa senão em bonitos idílios paradisíacos, que o rompimento do hímen e a dilatação dos condutos genitais saberão desvanecer.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



aechmea rodriguesiana (1972)
[Margaret Mee]

[núpcias]

estore-atlas oitava lição

.inventário.
collector V.M.1997
enxoval maternal – aplicação de flor bordada em brocado de seda e voil
renda industrializada relevo inca ceramic 2643-y68r
renda industrializada bordado brocado em tule enchanted blue 4055-r80b
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 51, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o testículo e o cordão espermático vistos após a incisão invólucros escrotais
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o canal uretral no homem visto sobre um corte vértico mediano do corpo
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre o mecanismo da ereção
desenho em gazar de seda, apropriação da *enciclopédia da vida sexual*, de Magnus Hirschfeld,
lição sobre as curvas da uretra, vistas de um corte médio-sagital da bacia, estando o membro
em estado de repouso, em seguida em estado de ereção e, enfim, fortemente caído

KELLYN BATISTELA | V.M.1997
estore-atlas oitava lição [o gozo enciclopédico]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos
de sabonetes realizada no período de 2018 a 2019
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados sobre
filó, cetim, voil, aplicação de sabonetes coletados
100 x 0,57 cm
2019
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

[o gozo enciclopédico]



.bainha bordada.

eu...
tu pron. pess. da 2ª pess. do sing.
ele goza
ela...
nós pron. pess. do pl. de ambos os gêneros
vós pron. pess. da 2ª pess. do pl.
eles gozam
elas...



lição nº 51 encaixe de crochê
[Livro de Bordados Singer, 1947]

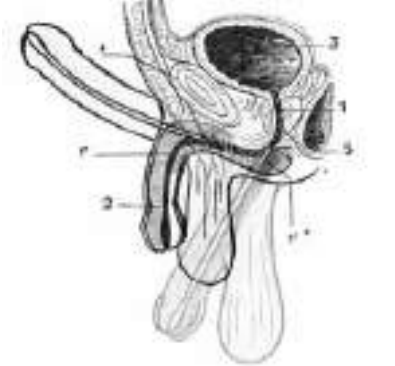
.livro de bordado.

o dúctil e suave deste encaixe, que são os seus característicos, o fazem um dos preferidos para o adorno de roupa interior feminina. terminado o trabalho e antes de retirá-lo do bastidor, tiram-se os alinhavos pelo avesso sem deixar nenhum fio.
fazenda. organdi e trancinha lace.
linhas. na bobina nº 60 de bordar. na agulha nº 80 de bordar.
agulha. nº 8.
tensões. a de cima moderada. a da bobina um pouco apertada.
[Livro de Bordado Singer, 1947]

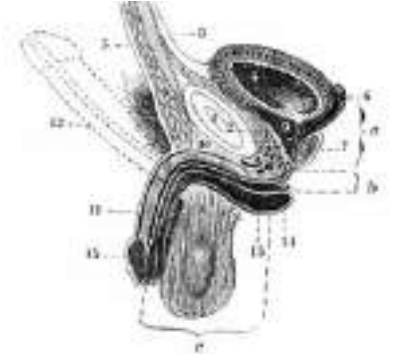
.enciclopédia.

a educação sexual é ainda um problema que se aproxima da solução. a enciclopédia ilustrada da vida sexual é um trabalho que estuda a questão sexual em todos os seus ângulos. é mesmo um trabalho que estuda todos os pontos da sexualidade, tanto no que diz respeito ao homem como à mulher.

o que resulta dos nossos estudos é o dever que a todos nós cabe de corrigir as nossas deficiências, para que possamos defender a harmonia da nossa vida conjugal, pois que somente nela repousa a estabilidade do lar e a verdadeira felicidade da família.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



as curvas da uretra, vistas de um corte médio-sagital da bacia, estando o membro em estado de repouso, em seguida em estado de ereção e, enfim, fortemente caído
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



o canal uretral no homem visto sobre um corte vértico mediano do corpo
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



o testículo e o cordão espermático vistos após a incisão invólucros escrotais
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]

a maneira, peculiar ao homem, de urinar sob a forma de repuxo, desperta desde cedo, no menino, um sentimento de superioridade em face das meninas que são obrigadas a baixar para urinar. é esse, com efeito, o ponto em que, por ocasião do orgasmo, o esperma rompe a sua passagem violentamente. parece legítimo supor se esse o sitio das sensações voluptuosas ligadas ao orgasmo e à ejaculação. um violento choque nervoso transmitido ao cérebro, ação essa, análoga ao efeito da embriaguez. só pouco a pouco foi que a ciência pôde arrancar à natureza o segredo das fontes da vida.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]

[o gozo enciclopédico]

estore-atlas nona lição

.inventário.
collectors F.H.T.1986 M.M.1985
enxoval maternal – bordado encaixe inglês com aplicação de trancinha, bordado bainha aberta em linho, aplicação de flor bordada em voil
renda industrializada relevo black iron 8201-r61b
renda industrializada bordado cheio black hematite s8502-b
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 13, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 51, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 77, livro de bordados Singer
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre o meato urinário visto de frente após a separação dos pequenos lábios
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre o períneo do homem, visto de frente, estando as coxas fortemente separadas e as bolsas escrotais levantadas
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre as funções dos canais ejaculadores
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre os membros linfáticos do membro e flexuosidades dos linfáticos do membro
desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre aspecto da veia dorsal profunda e seus afluentes

KELLYN BATISTELA | F.H.T.1986 M.M.1985
estore-atlas nona lição [coitus interruptus]
prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos de sabonetes realizada no período de 2018 a 2019
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados e rendas sobre filô, aplicação de linho, de veludo e de sabonetes coletados
100 x 0,52 cm
2019
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

[coitus interruptus]

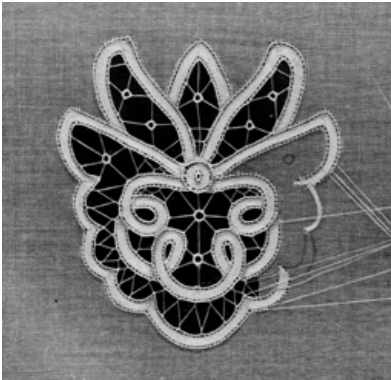


.bainha bordada.

ainda existe muito tabu na sociedade onde vivemos. somos educadas a viver sem falar sobre nossas relações N.A.D.

.bainha bordada.

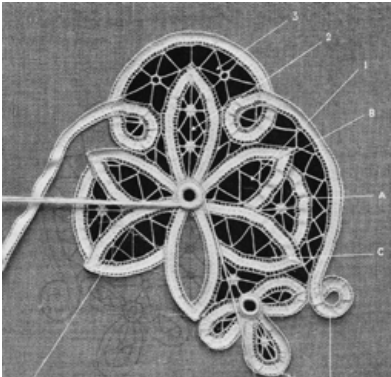
aqui jaz um rasgo minha mãe cobria rasgos com renda C.B.1975



lição nº 77 encaixe inglês – fazendo a trancinha [Livro de Bordados Singer, 1947]

.livro de bordado.

não se aplica a trancinha, mas sim deve-se confeccioná-la sobre a fazenda. isto lhe dá maior mérito, porém, por sua vez, aumenta a dificuldade de sua execução, pois a trancinha deve ser exatamente reproduzida para se conseguir o efeito adequado. fazenda. organdi. linhas. nº 80 de bordar em ambas as partes.

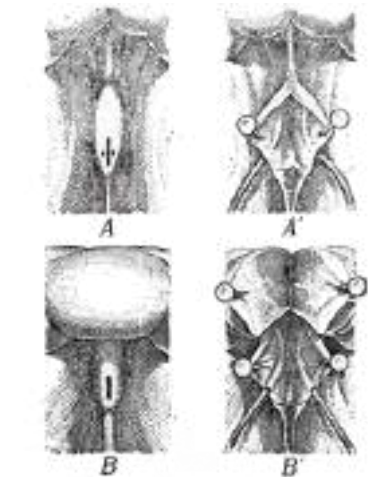


lição nº 13 encaixe inglês – aplicação de trancinha [Livro de Bordados Singer, 1947]

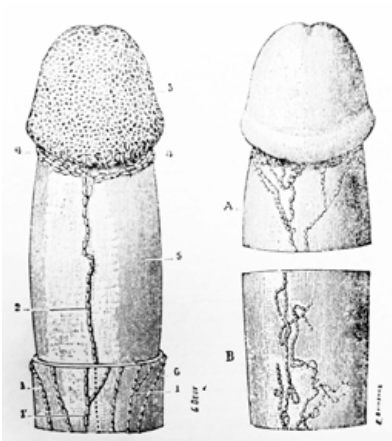
agulhas. nº 8 para as trancinhas. nº 9 para os crivinhos. tensões. para a trancinha e crivinhos ambas moderadas e iguais. para os acordoados a de cima moderada e a da bobina um pouco mais apertada. [Livro de Bordados Singer, 1947]

.enciclopédia.

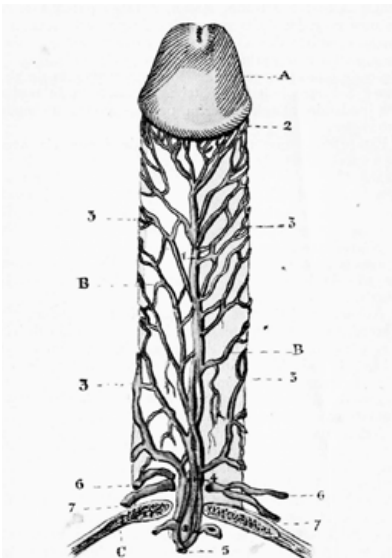
coitus interruptus consiste em retirar o membro viril da vagina quando começa o espasmo venéreo. e isso ele faz de duas maneiras: ou interrompendo nitidamente o ato antes da ejaculação ou então praticando a fraude. é preciso, porém, saber dominar-se; os prazeres venéreos fatigam tanto no matrimônio como antes dele, realizando vários atos numa só noite é procedimento muito desaconselhável sob o ponto de vista higiênico. [Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



funções dos canais ejaculadores [Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



membros linfáticos do membro e flexuosidades dos linfáticos do membro [Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]



aspecto da veia dorsal profunda e seus afluentes [Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Magnus Hirschfeld, 1960]

[coitus interruptus]

estore-atlas décima lição

.inventário.

collector J.A.1998

enxoval maternal – aplicação de flor bordada em ponto cheio

renda industrializada relevo black iron 8201-r61b

renda industrializada bordado fantasia brocado mulberry flavor s1020-r30b

desenho em gazar de seda, apropriação lição nº 18, livro de bordados Singer

desenho em gazar de seda, apropriação lições nºs 19 e 20, livro de bordados Singer

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre o períneo do homem, visto de frente, estando as coxas fortemente separadas e as bolsas escrotais levantadas

desenho em gazar de seda, apropriação da enciclopédia da vida sexual, de Magnus Hirschfeld, lição sobre as bolsas testiculares (vistas anterior), estando o pênis elevado

KELLYN BATISTELA | J.A.1998

estore-atlas décima lição [a perversão do apetite sexual]

prática collector de ação colaborativa feminina pela coleta de restos de sabonetes realizada no período de 2018 a 2019

objeto

desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, bordados e rendas sobre filô, aplicação de veludo e de sabonetes coletados

100 x 0,57 cm

2019

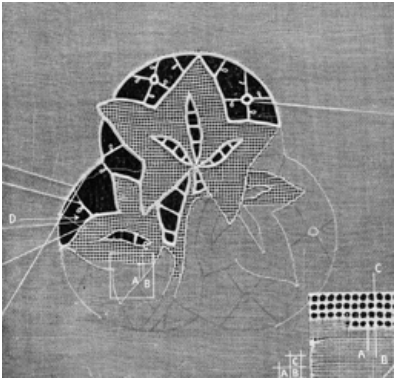
foto Claudio Brandão e Khetllen Costa

[a perversão do apetite sexual]



.**bainha bordada com fala collector.**
minha mãe nunca tocava no assunto.
falava um pouco com uma amiga que
era super aberta.
J.A.1998

.**bainha bordada.**
só dou o cu pro meu namorado em da-
tas comemorativas

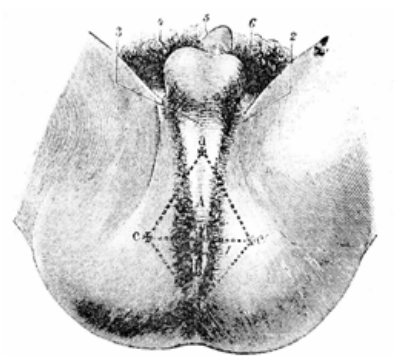


lição nº 18 bordado sobre filó
[Livro de Bordados Singer, 1947]

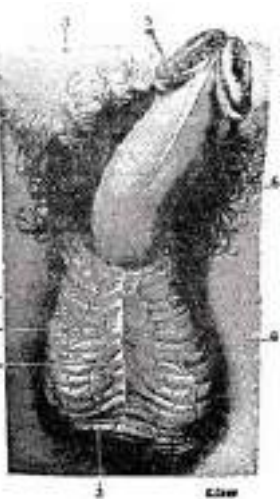
.**livro de bordado.**
o crivo ponto de agulha e o encaixe ri-
chelieu veneziano presta-se a confec-
ção de lindas aplicações para jogos de
roupa interior, de cama. pode ser exe-
cutado sobre uma grande diversidade
de fazendas, sempre que as suas tra-
mas permitam contar os fios e tirá-los
devidamente.
fazenda. organdi.
linhas. na bobina nº 60 de bordar. na
agulha nº 80 de bordar. para o acor-
doado algodão de cerzir.
agulha. nº 9.
tensões. ambas moderadas e iguais.
[Livro de Bordados Singer, 1947]

.**enciclopédia.**
no estado fisiológico normal, a neces-
sidade sexual só se nota em certas
horas; quando o organismo está bom,
também o desejo de procriação pode
ser visto como um corolário do desen-
volvimento normal do indivíduo. a sa-
tisfação da necessidade sexual emana

então de uma sensação de bem-estar
e de calma.
o instinto genital, porém, pode falar
de um modo imperioso, não somente
em certos momentos, mas em todas
as horas. daí resulta uma verdadeira
perturbação do nosso organismo e do
seu funcionamento. a vida física e in-
telectual é então completamente do-
minada pelas preocupações genitais.
quando tal necessidade se manifesta
em uma mulher, diz-se que é histéri-
ca. essa denominação não é justa e não
corresponde à realidade patológica.
o exagero das necessidades sexuais
está cientificamente catalogado sob
o nome de erotismo ou loucura eró-
tica. no homem essa hiperestesia é
conhecida com o nome de satiríase ou
priapismo. na mulher, a preocupação
incessante da realização do ato sexual
se caracteriza pela ninfomania.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual,
de Magnus Hirschfeld, 1960]



períneo do homem, visto de frente, estando as
coxas fortemente separadas e as bolsas escro-
tais levantadas
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Mag-
nus Hirschfeld, 1960]



as bolsas testiculares (vistas anterior), estan-
do o pênis elevado
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, de Mag-
nus Hirschfeld, 1960]

.**citação bordada.**
assim, ocorre frequentemente que o
homem, por ocasião de introduzir o
membro, confunda a entrada da vagi-
na com a saída da uretra ou com a do
reto.
[Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual,
de Magnus Hirschfeld, 1960]

[a perversão do
apetite sexual]

trousseau

collectors . prática feminina colaborativa

dispositivo trousseau o cuidado de si e das outras

enxoval collector . grafos da fala . grafos do silêncio

objeto-almofadas

conjunto de cinco almofadas apropriação do enxoval maternal e nupcial T.M.A.B.1945

prática do desbordado. recorte dos bordados . tingimento dos bordados . destrama do
linho bordado . tingimento do linho . oxidação das agulhas

objeto-almofadas

2021



T.R.O.U.S.S.E.A.U.

desbordando . com . elas

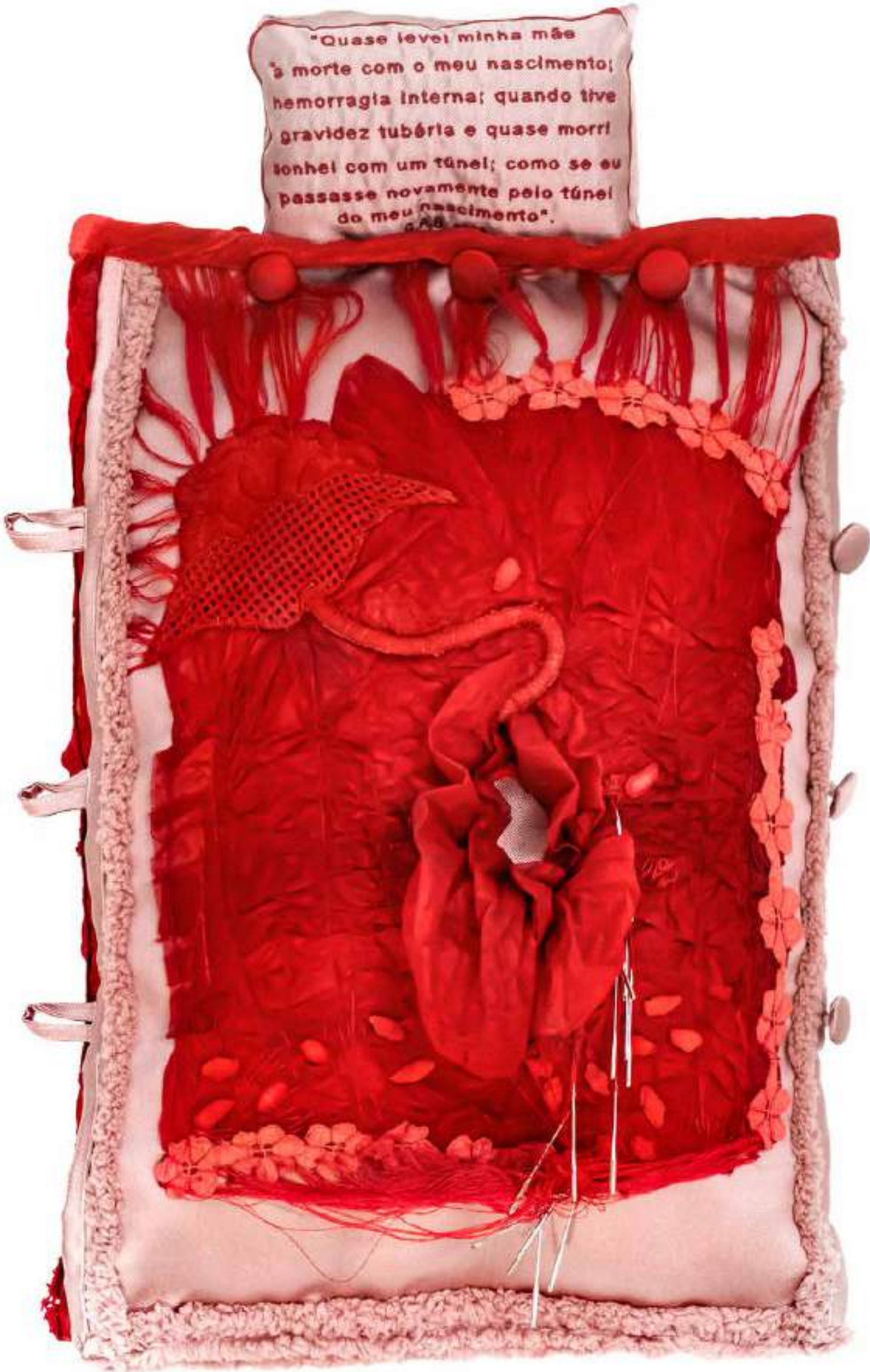
interferência em linha vermelha sobre bordado nupcial bisavó A.T.1892

trousseau

collector G.A.B.1969

.fala collector bordada.
quase levei minha mãe à morte com o meu nascimento. hemorragia
interna. quando tive gravidez tubária e quase morri sonhei com um túnel.
como se eu passasse novamente pelo túnel do meu nascimento

KELLYN BATISTELA | G.A.B.1969
trousseau
prática collector de ação colaborativa feminina pela fala,
escuta e silêncios realizada no período de 2018 a 2021
objeto
grafos bordados, aplicação de bordado em crivo ponto de agulha, bordados
em ponto cheio e vazado, fios de linhas, agulhas de máquina de bordar no. 16,
botões forrados, papel arroz tingido, fibra, veludo e cetim
0,48 x 0,32 x 0,07 cm
2021
foto Cyntia Werner



trousseau

collectors J.M.1992 e I.A.S.1990

.fala collector bordada.
a primeira experiência foi extremamente dolorosa forçada dentro
do meu primeiro namoro
collector J.M.1992

.fala collector bordada.
meu antigo parceiro me forçava a fazer quando eu não queria isso
me gerou muita dor e dificuldades
collector I.A.S.1990

KELLYN BATISTELA | J.M.1992 e I.A.S.1990
collectors
prática collector de ação colaborativa feminina pela fala,
escuta e silêncios realizada no período de 2018 a 2021
objeto
cinco almofadas acopladas, cabide em crochê com aplicação de bordado
em bainha aberta sobre linho tingido com pigmento vermelho, grafos
bordados, aplicação de bordado em crivo ponto de agulha e acordado,
saquinhos de chá estofados com algodão, alfinetes oxidados, agulhas
de bordar à máquina nº 14, botões forrados, veludo, linho, cetim
0,77 x 0,42 x 0,04 cm conjunto dos objetos
2021
foto Cyntia Werner





detalhe – almofada trousseau
apropriação do enxoval nupcial e maternal T.M.A.B.1945
micro almofada em veludo com aplicação de bordado crivo
ponto de agulha e acordado sobre linho com tingimento
em pigmento vermelho
0,31 x 0,12 x 0,03 cm
2021
foto Cyntia Werner



detalhe – almofada trousseau
apropriação do linho do enxoval maternal T.M.A.B.1945
micro almofada em linho tingido com pigmento vermelho
com linhas soltas e agulhas de bordar à máquina
0,10 x 0,12 x 0,04 cm
2021
foto Cyntia Werner



detalhe – almofada trousseau
apropriação de objeto confeccionado por T.M.A.B.1945
micro almofada em veludo
0,12 x 0,10 x 0,04 cm
2021
foto Cyntia Werner



detalhe – almofada trousseau
micro objeto em tafetá
0,09 x 0,05 x 0,03 cm
2021
foto Cyntia Werner

KELLYN BATISTELA | J.M.1992 e I.A.S.1990

trousseau (almofadas desacopladas)

prática collector de ação colaborativa feminina pela fala, escuta e silêncios

realizada no período de 2018 a 2021

objeto

grafos bordados, cabide em crochê com aplicação de bordado em bainha aberta

sobre linho tingido com pigmento vermelho, saquinhos de chá estofados

com algodão e tingidos, alfinetes oxidados, botões forrados, linho, cetim

0,77 x 0,25 x 0,04 cm

2021

foto Cyntia Werner



trousseau

collectors A.J.L.1975 e L.R.1973

.fala collector bordada.
eu não tive conversas com minha mãe sobre sexo. tinha medo de perguntar porque ela era muito fechada nesses assuntos. as explicações eram voltadas sempre para o casamento do que era certo ou errado. me sentia insegura com meu corpo. afinal não tive uma educação sexual que me preparasse para o ato
collector A.J.L.1975

.fala collector bordada.
por respeito nunca perguntei nada para a minha mãe sobre sexualidade
collector L.R.1973

KELLYN BATISTELA | A.J.L.1975 e L.R.1973
trousseau
prática collector de ação colaborativa feminina pela fala,
escuta e silêncios realizada no período de 2018 a 2021
objeto
desenho em grafite e hidrocor sobre gazar de seda, grafos bordados, aplicação
de diferentes elementos de armarinho, fibra, alfinetes, papel arroz, cetim
0,47 x 0,42 x 0,07 cm
2021
foto Cyntia Werner



trousseau

collector L.B.P.1988

.fala collector bordada.
fomos criadas pro mundo não para maridos
collector L.B.P.1988

KELLYN BATISTELA | L.B.P.1988
trousseau
prática collector de ação colaborativa feminina pela fala,
escuta e silêncios realizada no período de 2018 a 2021
objeto
grafos bordados, aplicação de bordado em bainha aberta sobre linho,
de bordado em crivo ponto de agulha e ponto cheio, de bordado
encaixe inglês com trancinha, de renda industrializada, alfinetes,
fibra, tecidos linho, cambraia e cetim
0,50 x 0,34 x 0,03 cm
2021
foto Cyntia Werner



trousseau

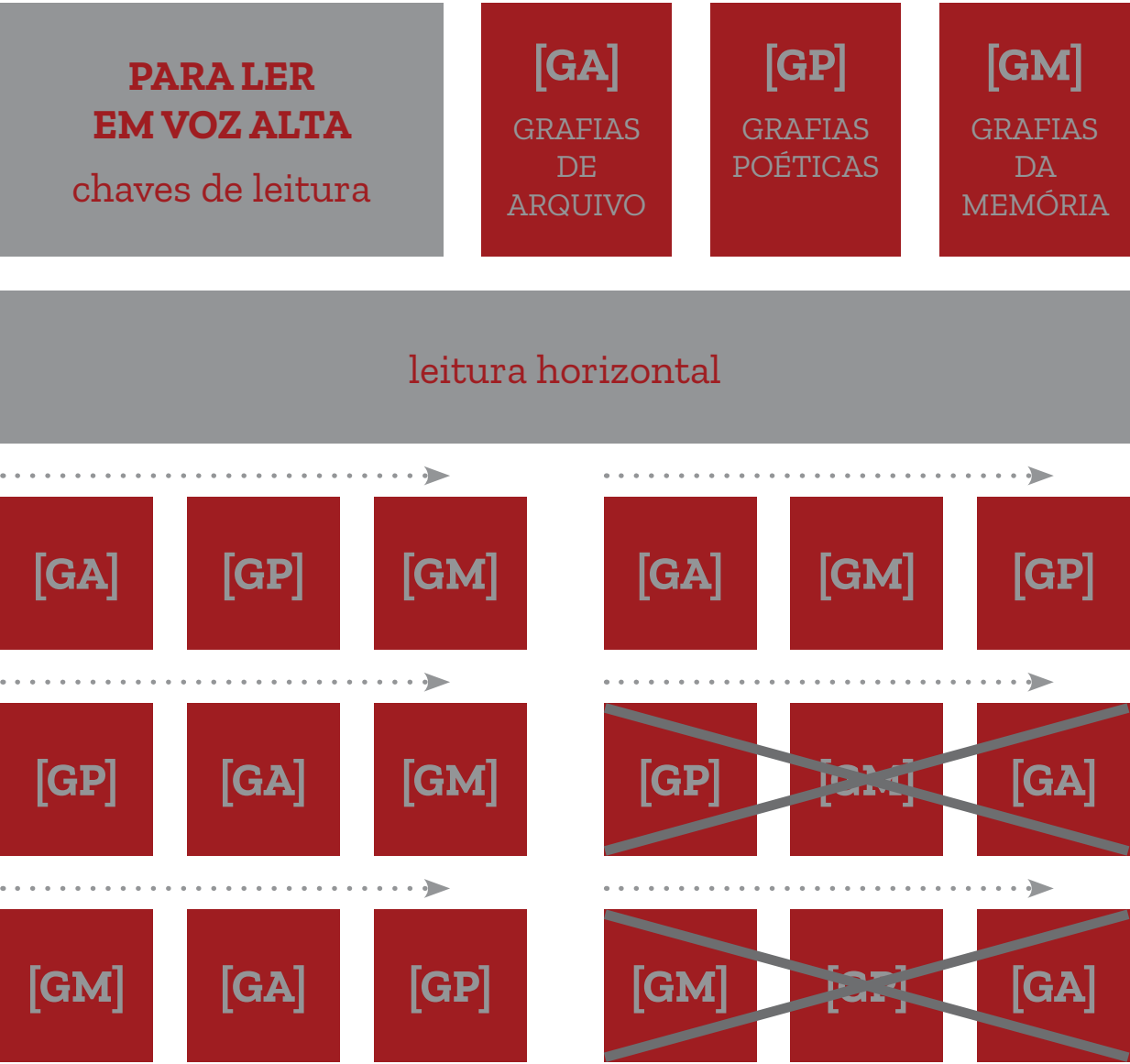
collectors ponto . silêncio
Z.C.1944 T.R.M.1988 G.S.A.D.M.1972 P.M.S.1976 A.S.O.1971 M.C.1967
C.W.1979 L.X.B.1999 C.M.1975 A.C.F.1970 A.C.N.1978 V.M.1997
C.T.M.1988 S.R.R.1967 F.H.T.1986 A.M.S.B.1964 M.K.1978 B.S.V.1989

.fala collector bordada.
depois de adulta e já mãe ela me confiou que foi abusada e que nunca teve prazer
com meu pai. hoje entendo o porquê dela não falar nunca comigo sobre o assunto
collector F.R.D.1978

KELLYN BATISTELA | F.R.D.1978
trousseau
prática collector de ação colaborativa feminina pela fala,
escuta e silêncios realizada no período de 2018 a 2021
objeto
grafos bordados, aplicação de crivo ponto de agulha e acordoad, fios
do tecido linho desfiado e tingido com pigmento vermelho-violetado,
renda, alfinetes, botões forrados, veludo, organdi, linho e cetim
0,72 x 0,39 x 0,04 cm
2021
foto Cyntia Werner



PARA LER EM VOZ ALTA	[GA] GRAFIAS DE ARQUIVO	[GP] GRAFIAS POÉTICAS	[GM] GRAFIAS DA MEMÓRIA
chaves de leituras	[GA] α β γ δ ε ζ η θ	[GP] α β γ δ ε ζ η θ	[GM] α β γ δ ε ζ η θ



PARA LER
EM VOZ ALTA

chaves de leitura

[GA]
GRAFIAS
DE
ARQUIVO

[GP]
GRAFIAS
POÉTICAS

[GM]
GRAFIAS
DA
MEMÓRIA

leitura vertical

[GP]

α

β

γ

δ

ε

ζ

η

θ

[GA]

α

β

γ

δ

ε

ζ

η

θ

[GM]

α

β

γ

δ

ε

ζ

η

θ

PARA LER
EM VOZ ALTA

chaves
de leitura

[GA]
GRAFIAS
DE ARQUIVO

[GP]
GRAFIAS
POÉTICAS

[GM]
GRAFIAS
DA MEMÓRIA

lacunas

transversais

[GA]

α

β

γ

δ

ε

ζ

η

θ

[GP]

α

β

γ

δ

ε

ζ

η

θ

[GM]

α

β

γ

δ

ε

ζ

η

θ

escolhas

abecedário

atlas

rrefere-se àquele que confere eixo e suporte ao mundo e sua morfologia celeste. Personifica o que carrega sobre os ombros notado peso. Na cosmologia antiga indica o funesto titã, detentor do saber abissal, por isso, seu saber é trágico. Quando associado à Mnemosine (espaço de pensamento, da memória, do passado) configura o dispositivo warburguiano do atlas *Mnemosyne*, espaço analítico e metodológico de interpretações narrativas (interlocuções) que operam complexas sobrevivências, pela função mnemônica que produz. Vale-se de (des)montagens rompendo as fronteiras disciplinares. Associa-se à mesa de trabalho (*Arbeitstisch*) do pensador, do artista, do historiador, do coletor, por isso, é espaço epistêmico (DIDI-HUBERMAN, 2018).

atopos

do grego: inusitado, extraordinário, fora do lugar, deslocado. É o inclassificável de originalidade imprevista. Não se confina em nenhum lugar, e por isso, resiste à descrição. Por transitar por vários *topoi* não se deixa aprisionar por nenhum. Refere-se ao elemento que não se ajusta às ordens classificatórias dos regimes enciclopédicos. Caracteriza o desafio ao cânone e aos regimes de verdade (MACIEL, 2009). É o texto de gozo, o que põe em estado de perda, vacila as bases do leitor (BARTHES, 2008). A sexualidade e libido femininas estão nesse lugar discursivo.

biografema

refere-se aos traços (auto)biográficos, ao fragmento que pulveriza o sujeito narrativo das clássicas biografias (o herói) (BARTHES, 1984). Seu princípio é dispersivo, no entanto, gera potência de *punctum* (a força capaz de lançar o sujeito para outros contextos de significação). Impulsiona a si mesmo, no entanto é algo que não se pode apanhar. É uma sensibilidade (atraente) que se permite sentir. Como *punctum*, afeta a si mesmo sem, contudo, se autorreferenciar (COSTA, 2010).

collectors

grupo de 75 mulheres colaboradoras da prática artística collector nascidas entre 1936 a 2010. Enunciadas por monograma-próprio e ano de nascimento coletam, armazenam, inventariam uma coleção de infra(unidades) da intimidade doméstica – restos de sabonetes do banho. Compartilham biografemas collectors (falas e silêncios) sobre a educação sexual feminina, experiência circunscrita às relações domésticas entre mãe e filha.

debaxios

suporte, substância, sujeito feminino. Dimensão topológica que metaforiza o baixo, o oculto, o invisível e, especialmente, o erótico, uma vez que remete diretamente ao sentido de roupas de baixo (DERRIDA, 2012) e à sexualidade feminina.

desbordar

tarefa da bordadura entendida como o deslocamento para além do contorno limitante

do bordado. Refere-se ao feito que desalinha o bordado. Compreende aquilo que altera o curso do leito. Posicionamento preenhe da tarefa da traduzibilidade entendida nos dispositivos *gynographe* e *estore-atlas* como correlata à tarefa da narradora que recolhe narrativas colaborativas sobre intimidades femininas.

dispêndio

refere-se ao princípio da perda como economia do dispêndio improdutivo. Georges Bataille discorre sobre a propriedade positiva da perda pela ideia do dispêndio improdutivo como instituição de valor significativo. A economia do dispêndio improdutivo transita por fenômenos sociais, políticos, econômicos, estéticos através do luxo, jogos, espetáculos, cultos, atividade sexual (desviada da finalidade genital), artes, poesia. Todas são, no sentido estrito do termo, manifestações do dispêndio improdutivo (BATAILLE, 2013).

erfahrung

experiência exemplar (memorável) advinda dos processos de transmissão via narrador, refere-se à memória coletiva (BENJAMIN, 1985).

erlebnis

experiência hábito (vivência) atualizada ou reelaborada; relaciona-se à melancólica perda da *erfahrung*; relaciona-se à memória individual (BENJAMIN, 1985).

escopofilia

tratada por Freud em seus ensaios sobre a teoria da sexualidade, como um dos instintos componentes da sexualidade independente das zonas erógenas. O olhar voyeurístico-escopofílico refere-se ao prazer de olhar para outrem na qualidade de objeto erótico.

êthos feminam

refere-se à maneira de ser e a maneira de se conduzir visivelmente como expressão parresíastica das políticas femininas. É o dito de coragem, franco e verdadeiro. Quando comparado às técnicas de si, conduz ao arqueofeminismo político empreendido na manifestação do viver ético retomando as práticas artísticas dos feminismos de nossa contemporaneidade.

estore-atlas

prática artística em dispositivo grafo-visual. Prática de colecionismo têxtil: enxoval maternal, enxoval nupcial de T.M.A.B.1945, rendas e bordados industrializados. Sistema taxonômico de coleta colaborativa feminina operado em mesa de (des)montagem: (infra) sabonetes, biografemas collectors (falas e silêncios). Materializa-se pela transcrição do *Livro de Bordados Singer*, da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual* de Magnus Hirschfeld.

grafia ornitorrinca

relativo à ornitorrinco. Refere-se ao elemento que não se ajusta à classificação e por isso é acidente (MACIEL, 2009). Ultrapassa o quadro

restrito das anatomias dissecadas na lâmina científica e histórica. Invalida os campos disciplinares que tentam abarcar o mundo físico nominando-o em espécie e gênero. O ornitorrinco não é feito de um amálgama de todos os animais, mas todos os outros animais são feitos a partir de uma parte do ornitorrinco (ECO, 1998).

gynographe

prática artística em dispositivo grafo-visual. Sistema taxonômico de coleta colaborativa feminina operado em mesa de (des)montagem: (infra)sabonetes, biografemas collectors (falas e silêncios). Materializa-se pela transcrição do *Livro de Bordados Singer*.

homo collector

denominação ficcional que atenta construir taxonomicamente uma espécie dentro da usual *hominidae classification*. Uma ironia-criativa aos sistemas de classificação e seus regimes de verdades científicas. Ao *homo* (gênero) designa-se a subespécie (*collector*) cujo *páthos* é a prática da coleta (inventário, colecionismo, arquivo). Seu semblante, como aglutinador antropofágico (espécie acumuladora), tem a obstinada tarefa de inventariar a vivência (*erlebnis*) como o fez Irineu Funes, o personagem borgeano; Georges Perec em *Vida: modos de usar*; Walter Benjamin em *Das Passagen-Werk*. É a subespécie do *homo* que tudo cataloga, tudo arquiva, tudo classifica, da pequena unidade a mais complexa, e o faz através da memória, da paródia, da alegoria.

Assim como esse sintoma encontra-se na literatura, também é resiliente na arte contemporânea. A investidura artística do *homo collector* é a figura antropológica do colecionador, aquele que, segundo Walter Benjamin, é o *fisiognomonista* do mundo das coisas e da própria experiência histórica do homem.

hypomnémata

registram-se as grafias: hypomnémata, hupomnêmata, hupomnena. Compreende os suportes da memória (aparelhos de memória), uma ordem de escritura citacional. Seu caráter de se referir ao que já fora dito antes pode servir de apoio para ao cuidado de si e dos outros (FOUCAULT, 2017a).

inframince . infraleve

pertence à lógica da inutilidade ou situa-se no princípio da perda como economia do dispêndio improdutivo. Não se deixam classificar mesmo quando acionados nos dispositivos para tal fim. O prefixo *infra* (de *inframince*) designa o inferior no sentido daquilo que não é dado aos olhos, portanto, o (infra) de *inframince* é o que não pode ser retido, apreendido, mantido em permanência. O sufixo *mince* (de *inframince*) é o delgado, a leveza daquilo que é o *infra*. O conceito *inframince* reporta-se duplamente ao sistema óptico e tátil. Reafirma o caráter de incerteza do dado visual já que morfologicamente é prefixo *infra* (aquilo que não pode ser gratuitamente perceptível e visto). Reafirma o caráter de instabilidade já que *mince*

refere-se ao aspecto físico da matéria em ser impalpável. *Inframince* pertence à lógica daquilo que não se pode tomar posse. Para Marcel Duchamp o *inframince* ou *infraleve* escapa ao sentido nominativo da linguagem. *Inframince collector* relaciona-se ao impalpável da sexualidade feminina (DUCHAMP, 1989).

infraordinário

referência direta a Georges Perec, cujo sujeito da experiência é acometido pelo *páthos* taxonômico: listas, coleções, inventários do cotidiano. O *infraordinário* relaciona-se ao método de observação do cotidiano, auto citável como modo de usar (SILVA, 2018). Nesse sentido, interroga e descreve o habitual (PEREC, 2001).

(infra)sabonetes

material coletado, colaborativo, doado e compartilhado pelas collectors. Corresponde à prática colaborativa collector e à prática dos afetos. Recebi de 75 mulheres, durante três anos, restos de sabonetes ao empreendimento dos dispositivos plásticos *gynographe* e estores-atlas. Entende-se os (infra) sabonetes como *inframince*, *infraleve*, *infraordinário*, dispêndio e *rhyparos*.

kultur

compreende um conjunto de valores tradicionais – sociais, morais ou culturais – do passado. Também relaciona-se ao conceito *gemeinschaft*, velha comunidade orgânica de relações sociais diretas (LÖWY, 1990).

nachleben

conceito warburguiano que permite identificar a coexistência de possíveis marcas de sobrevida pagã no humanismo clássico. Entende-se paradoxalmente como um viver-passado, fantasmático em sua dimensão, cuja existência é ainda possível na transmissão memorial historiográfica (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

pacto rühren

prática relacional dos afetos acionada entre collectors. Engajamento das collectors na prática colaborativa de coleta dos (infra) sabonetes e no compartilhamento dos biografemas (falas e silêncios) sobre a educação sexual feminina doméstica. Ao relacionar-se com a problemática do sentir (*aisthesis*) desloca a visão como regime do sentido. Relaciona-se à fenomenologia das carícias (atrai/rejeita). É a estrutura háptica do sentir-se. O toque consiste, simultaneamente, na ponta de um contato e na recepção ou aceitação de sua pressão e de sua espera. Ser-aqui como uma possibilidade que excede a significação do olhar ou que constitui um “olhar outro” que já não é sobre a representação. O olhar pelo tato gera a dúvida sobre o paradigma da semelhança (NANCY, 2014).

pan

refere-se ao pano, tecido substrato da pintura. Pan é uma expressão proustiana relacionada ao aspecto háptico e fenomenológico de um momento de pura cor, podendo

assemelhar-se à violência da própria manifestação desse movimento cromático. Didi-Huberman convoca Leonardo da Vinci que nos aconselha quanto mais se falar com as peles, vestiduras do sentido, mais se adquirirá sapiência. Trata-se de peles quando se conjugam, diz ele [Leonardo da Vinci], escrituras, *le scrittura*, e sentido do tato, *il senso del tatto* (DIDI-HUBERMAN, 2012).

parresia

parrhesía (parrésia), entende-se como o franco falar, o dito verdadeiro e por vezes a fala de risco. Refere-se às narrativas *collectors* entendidas como biografemas *collectors*. Na prática colaborativa feminina opera a tomada de posicionamento de si à discursividade. Pode relacionar-se à tomada de posição política do feminino a partir do agenciamento da experiência relacionada às técnicas de si que se opõem aos regimes de verdades estabelecidos (FOUCAULT, 2011).

páthos taxonômico

rizoma que sustenta as intenções estético-textuais. A interferência benjaminiana dos fragmentos, do recurso da montagem, do livro *Das Passagen-Werk* é fato inegável. Todos os dispositivos plásticos partem de um mesmo interesse: construir um antissistema de classificação compreendido como contraponto paródico aos sistemas taxonômicos investigados: manual de bordado, enciclopédia sexual, enxoval nupcial.

perceptos e afectos

propõem situações e experiências que deflagram sensações, já que não se pode ler ou representar os afectos. Modos de operações e modulações de efeitos de sentido sobre/nos corpos (DELEUZE; GUATTARI, 1992). São da ordem relacional, menos ligados ao individual e mais ao coletivo. Zonas de indeterminação que captam forças à cocriação (OLIVEIRA, 2020).

rhyparos

a etimologia reporta-se ao longínquo passado de Pompeia. Imagens ilusionistas (domésticas) de temas triviais relacionadas ao caráter decorativo. São evidências arcaicas do gênero natureza-morta, muito antes de se estabelecerem como categoria representativa do *trompe l'oeil*. Desvelam-se como resíduos, refugos e sobras – *vanitas*. Atualizam a apropriação dos objetos-comuns: *ready-made*, *assemblage*.

subjétel

é a ação da *jectio*, uma projeção material sobre um suporte; conversão à condição de visibilidade. Algo que permanece nos baixos, que perturba, pois está na ordem fenomenológica que descortina encobrendo. Pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem outro. Uma espécie de pele que se deixa atravessar ou perfurar. Desafia a tradução. O corpo único da obra em seu primeiro acontecimento. Não se deixa repetir (DERRIDA, 1998).

técnicas de si

reporta-se à atualização que Michel Foucault empreende ao elaborar o conceito de estética da existência que toma da tradição filosófica grega e romana, uma tipologia política de escrita de si reportada aos cuidados de si e do outra. Técnicas de si empreendem práticas relacionais de construção subjetiva como um trabalho ético-político (FOUCAULT, 2017a).

tradução

Refere-se à tarefa do tradutor como reescrita, subversão e transcrição. Entende-se como transcrição o dispositivo que opera transformação no texto original (língua de origem) como prática da desdobra: transformação e renovação do original. Associa-se à ordem de operação do texto proposta por Haroldo de Campos que está em consonância com o projeto antropofágico oswaldiano: apropriação da energia vital do outro, a partir de sua destruição (LAGES, 2007).

trousseau

prática artística em dispositivo grafo-visual; vale-se da partilha colaborativa *collector* sobre a educação sexual feminina doméstica. Prática do (des)bordar pelo contato relacional: *collectors*, enxoval nupcial de T.M.A.B.1945, biografemas (falas e silêncios).

trousseau de mariage

refere-se à sexualidade feminina capitalizada pelo casamento. O enxoval nupcial é a sua expressão: equipar e guarir o espaço doméstico.

urdidura

pertence a um grupo de fios longitudinais, enquanto a trama liga-se a outro grupo de fios chamados de enchimento e que são transversais, colocados na largura do tecido. É importante saber que os fios da urdidura são fiados em um tear através de várias molduras conhecidas como arneses, que possuem um movimento próprio, levantando alguns fios de urdidura e abaixando outros. Esse procedimento forma um espaço entre os fios, que, por meio de uma ferramenta chamada lançadeira leva os fios pelo espaço existente, formando desta forma os fios transversais do tecido, entendidos como trama (CHATAIGNIER, 2006).

zivilisation

conceito que se relaciona com o desenvolvimento moderno, despersonalizado, material, técnico e econômico. Também relaciona-se ao conceito *gesellschaft*, agregação mecânica e artificial de pessoas em torno de objetivos utilitários (LÖWY, 1990).

[GRAFIAS DE ARQUIVO]
inventário . colecionismo . classificação

α
taxonomia coletora

β
table operatória

γ
intentio do traduzir

δ
livro-vermelho

ε
aporia do grafar

ζ
mnemotécnica

η
enxoval

θ
arquivo, encaixe, silêncio

α
taxonomia coletora

Os lampejos remissivos de minha infância e adolescência, vivida no interior de uma pequena cidade na qual se cultuavam ofícios e saberes orais, marcam o legado dos trabalhos manuais. O *páthos* afetivo pelos sistemas de classificação deriva da profissão de meus genitores e seus afazeres que me acompanharam até atingir a experiência universitária. O meu interesse pelo colecionismo e pelos sistemas taxonômicos advém de duas ordens classificatórias, a doméstica e a pública, sistemas de repertórios singulares que modularam minha percepção e afeto sobre as coisas.

Meu pai era rádio técnico e em sua imensa oficina figuravam mesas, estantes, compartimentos com pequenos nichos, fichários, gavetas, chegando ao ponto dele adquirir todas as caixas de correspondência do Banco do Brasil para classificar os numerosos componentes eletrônicos que eram etiquetados e acondicionados em minúsculos envelopes pela ordem de seu uso e função. Eram tantas gavetinhas que atraíam a minha curiosidade e se avultavam na medida em que o progresso tecnológico rapidamente decretava a obsolescência das peças que ficavam adormecidas nas regras de suas classificações aguardando a chegada de uma televisão, um rádio, uma vitrola, um eletrodoméstico tão antigos quantos seus componentes eletrônicos. Desse antiquário seduziam-me as agulhas dos toca-discos coroadas com ponta de diamante. Muito sensíveis, ficavam acomodadas em elaborados estojos transparentes, dispostos lado a lado, numa grande vitrine. Tal qual anéis de noivados, essas elegantes agulhas despertavam a atenção dos fregueses que as confundiam com a pedra preciosa, inclusive eu. A oficina de meu pai parecia uma constelação. Cada técnico construía seu habitat em mesas individuais de trabalho que eram guarneçadas com ferramentas, osciloscópio, soldador, carretel de fio de chumbo. Tenho memória do meu desgosto por bonecas que eram substituídas por pilhas de rádios velhos que eu, em minha própria mesa de trabalho, saboreava ao desmontar e reorganizar em pequenas unidades sem função.

Do ofício de minha mãe, o bordado à máquina, outro sistema de organização se impõe, menos condicionado às tecnologias eletrônicas e mais adaptável ao ambiente privado das relações. Os artefatos manuseados por minha mãe respeitavam outra ordem classificatória, obedeciam as categorias de cor, textura, trama e fibra. Tudo era também organizado em caixinhas, gavetas e estantes sinalizadas com referências que indicavam a constituição dos fios e a tonalidade dos matizes. Conjuntamente com esses elementos, variados tipos de riscos de bordado, bastidores,

bobinas, agulhas, tesouras, botões, fitas, aplicações eram catalogados e guardados em lugares específicos. Além de ter, em casa, uma escola particular de bordado à máquina, minha mãe se ocupava em bordar bandeiras oficiais (de municípios, colégios, times de futebol), artefatos eucarísticos, vestidos de batizado e enxovais matrimoniais que eram encomendados, independentemente da condição econômica, pelas famílias residentes em minha região de nascimento.

A sala de bordado bem como a oficina de meu pai configuraram em minha percepção imaginativa verdadeiros gabinetes de curiosidade. Fabular coleções, eis o intento ao qual me identifico, cujo sistema operante reata-me aos ofícios de meus genitores: “acomodar, agrupar, catalogar, classificar, dispor, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, ordenar etc. nunca deixarão de ser imperativos para nossa necessidade de fixar as ordens que nos permitam sobreviver ao caos da multiplicidade e da diversidade” (MACIEL, 2009, p. 16). O micro sistema taxonômico possibilita, em diferentes vias, inventariar desde a menor das unidades à maior das partículas. É capaz de fixar o limite daquilo que sempre é igual ao que se impõem como diferente, de agrupar o excesso, mas também, particularizar o mínimo e desalojar o inclassificável. Os sistemas de classificação sempre operaram em mim um conteúdo apolíneo sobre a experiência, muito próximo do que diz ser Walter Benjamin (2006) sobre o colecionador pueril, pois esse dá uma versão centuplicada às coisas colecionadas.



table operatória

O método criativo de Umberto Eco – ao fazer o levantamento de coleta de dados em suas obras, imbricando real e ficcional – atesta o manuseio de acervos e ordens classificatórias da experiência, como no caso das ilustrações contidas nas grandes epopeias ocidentais cujo exame do autor enuncia-se no seu livro *A vertigem das listas*. Convém salientar que Eco perscruta um minucioso inventário sobre a estética das listas e sobre a utilidade das listas práticas. Enquanto a primeira, a estética das listas, apresenta-se em profusão, perturbando e causando vertigem ao pesquisador, muito própria da arte e da literatura, a segunda, caracteriza-se como sendo um sistema fechado e estável, característico dos sistemas taxonômicos.

O temor de não conseguir dizer tudo não acontece apenas diante dos nomes, mas também diante de uma infinidade de coisas. A história da literatura está cheia de coleções obsessivas de objetos. Às vezes, são fantásticas, como aquela das peças que Astolfo (conforme conta **Ariosto**) encontra na Lua, aonde tinha ido para recuperar o cérebro de Orlando; às vezes, inquietantes, como o elenco de substâncias malignas usadas pelas bruxas de *Macbeth*, de **Shakespeare**; às vezes, delirantes de perfumes, como a coleção de flores que **Marino** descreve em seu *Adônis*; às vezes pobres e essenciais como a coleta de detritos, que permite que Robinson sobreviva em sua ilha, ou o pobre tesouro que **Mark Twain** conta que Tom Sawyer acumulou; às vezes, vertiginosamente normais, como o imenso acúmulo de objetos insignificantes que povoam a gaveta da cozinha de Leopold Bloom, no *Ulisses* de Joyce; às vezes, nostalgicamente ternas, mesmo em sua imobilidade quase fúnebre, como a coletânea de instrumentos musicais de que nos fala **Mann** no *Doutor Fausto*. E às vezes as coisas são simplesmente cheiros, ou melhor, fedores, como na cidade descrita por **Süskind** (ECO, 2010, p. 67).

Maria Esther Maciel e Umberto Eco, em suas literaturas, enfatizam que os diferentes dispositivos taxonômicos criaram inventários do mundo, sem os quais se tornaria impossível empreender o saber científico sobre os seres, as coisas e os conhecimentos da história natural. Nos conta

Maciel que Plínio, o Velho, registrou e classificou exaustivamente informações, fatos, detalhes e curiosidades relativas ao mundo físico. Diante dessa miríade de conhecimentos, a prática enciclopédica converteu-se em um sistema universal de saberes, quase labiríntico. Tal debate converge a Michel Foucault quando diz que “a história natural não é nada mais que a nomeação do visível. (...) Veem-se menos a planta e animal em sua unidade orgânica que pelo recorte visível de seus órgãos. Eles são patas e cascos, flores e frutos, antes de serem respiração ou líquidos internos” (1990, pp. 146-151). Sob esse prisma, Jean Baudrillard vê na extinção da funcionalidade dos objetos e das coisas (coleccionáveis) uma ordem da subjetividade do colecionador. O que equivale dizer que todo objeto puro, descolado de sua instância prática, infere em abstração apaixonada. Pois, cessa de ser algo nominável, de ter identidade própria, para tornar-se posse qualificada pelo indivíduo acumulador. Na coleção, enfatiza o autor, “triunfa esse empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal” (BAUDRILLARD, 2012, p. 95).

É bem lembrado, e muito citado, o pequeno tratado de Benjamin (1997, p. 227) sobre o colecionador, momento em que, ao desempacotar sua biblioteca, é pego distraído no território móvel e intercambiável dos livros destituídos do “suave tédio da ordem [que] ainda não os envolve”. Eis a tensão apontada por Benjamin que faz da existência do colecionador a inquietude que oscila entre ordem e desordem. Essa é a imagem fenomenológica do colecionador lançada pelo autor: a existência que beira abismo, o dique que represa o volume vivo de recordações, o herdeiro que assegura um domínio, o fisiognomonista da atualidade, o intérprete do passado, a criança multiplicadora, o acumulador senil, o proprietário domiciliado à posse. Mas o desfecho do texto retoma o mesmo diagnóstico já proferido nos textos “O narrador” e em “Experiência e pobreza”: “o fenômeno do colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente” (BENJAMIN, 1997, p. 227). É em “Infância em Berlim por volta de 1900” e *Rua de mão única* que encontramos a matriz de toda essa operosidade entre narrador e colecionador glosadas pelo filósofo: posto de gasolina, porcelanas da china, luvas, panorama imperial, artigos de papelaria, artigos de fantasia, antiguidades, relógios e ourivesaria, guichê de achados e perdidos, brinquedos, quinquilharias, vestiário de máscaras, telefone, caçando borboletas, a despensa, esconderijos, carrossel, escrivainha, armários, caixa de costura *et cetera*. Empilham listas narrativas e escrutinam o atento olhar que é próprio dos colecionadores.

Estreito laço relaciona o colecionador ao narrador, muito embora Benjamin não o tenha delineado. Ao narrador credita-se a dimensão prática da memória, ao colecionador deposita-se o acervo das ilustrações práticas da experiência. Em ambos existe o sentimento de responsabilidade empregado na atitude daquele que herda, pois “a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto” (BENJAMIN, 1997, p. 234). Não menos importante do que o penhor da transmissibilidade, o narrador e o colecionador irmanam uma espécie de condolência melancólica. Esse temperamento foi a febre que reagiu ao desenvolvimento acelerado da modernidade capitalista acusada de despersonalizar a experiência. Todavia, o colecionador ao invés de ecoar a perda de um passado idílico amplia relações. Eu acredito que a centelha dessa luz é própria da tarefa do tradutor, e sendo assim, o colecionador além de narrador também assume o semblante daquele que traduz.

O contrário do que se pode pensar que os objetos coleccionáveis estão desistoricizados e descontextualizados, a coleção, segundo Benjamin (2006), é um sistema histórico, logo, não é capital adormecido. O colecionador reúne as coisas de modo a querer informar algo ou, mais soberanamente, imprimir sobre o atual a temporalidade arcaica que lhe cabe. Benjamin ao aproximar o colecionador da autoridade transmissível nos possibilita pensar que reside no colecionador a porosidade do narrador, em ambos os casos, o mundo observado não se simplifica, amplia relações. Na densa teia da experiência da memória, que constrói seus labirintos, o narrador é o portador do fio de Ariadne. A dimensão prática do contar é a do percorrer, por isso, a mobilidade da experiência narrada visa simultaneamente aderir e deslocar. Aproximo mais uma vez o colecionador do narrador ao propor a imagem do álbum de selos. Para Benjamin (1997) são livros mágicos de consulta, pois neles se inscrevem animais e alegorias, siglas de Estado, ícones de monarcas, prospecto de viagens.

O selo assemelha-se à miúda retícula de papel bordada:

São erizados de cifrazinhas, letras diminutas, folhinhas e olhinhos. São tecidos celulares gráficos. Isso tudo fervilha entremeado e, como os animais inferiores, mesmo despedaçado continua a viver. Por isso se fazem de partículas de selos, que se colam juntas, imagens tão eficazes. Mas nelas a vida tem sempre a mescla da decomposição, como sinal de que está composta de matéria morta (BENJAMIN, 1997, p. 58).

Falar de selos evoca a imagem daqueles bordados familiares que tomam a forma de fósseis têxteis. Se um dia figuraram como motivo principal aplicado em vestido de festa, passaram, depois, a decorar lençol, remendar roupa de criança, migrar para pano de louça, enfeitar tapete, e por fim, desbotados, desmembrados, desfiados juntam-se a outros tantos no limbo empilhamento interno das caixas de sapato. Minha mãe colecionava essas arcaicas criaturas bordadas. Partindo de uma economia criativa, seu prazer consistia em adaptar e multiplicar usos àquelas membranas que sediam identidade.

O colecionador de imagens, de cifras, de miniaturas retira das gavetas, caixas, álbuns, envelopes um conteúdo que dispersa sobre a mesa. A mesa de trabalho é seu lugar de montagem, onde acontece uma exemplar fenomenologia da fascinação de cujas lentes focam uma teoria da relação entre memória, imagem e linguagem.

A coleção está, portanto, regida por princípios mais espaciais que temporais, podendo se circunscrever à caixa, ao álbum, ao armário e à serialidade das gavetas, num jogo de dentro e fora, exposição e ocultamento. Graças a sua potencialidade de recolher as coisas e salvá-las da dispersão através do deslocamento, ela assume inclusive uma função de arquivo, de dimensão memorialística, convertendo-se numa espécie de antídoto contra o esquecimento (MACIEL, 2009, p. 27).

A mesa é, para Georges Didi-Huberman (2018), a síntese de um dispositivo instrumental que compreende o uso técnico, doméstico, religioso, jurídico, científico e lúdico. Segundo esse autor, a mesa (*table*) oferece um campo operatório diferente do quadro (*tableau*). O quadro (*tableau*) aciona um sistema estrutural fechado. É um paradigma que se regula pela superfície preparada, e portanto, nele existem relações axiomáticas. Nesse espaço delimitado, enquadrado ou bordado, apresenta-se o resultado de uma imobilização temporal, o que nos faz lembrar dos quadros fotográficos do cinema. Quando penso na fenomenologia do suporte essas duas superfícies marcam territórios conceituais distintos e delimitam diferenças metodológicas necessárias à elaboração dos conceitos que me permitem operar na tese os dispositivos artísticos de (des)montagem.

Opto pela mesa de trabalho, recurso que me concede espalhar, dispor, rizomar, justapor, combinar, organizar, citar, fragmentar, recortar,

retalhar, furar, desfiar, decalcar, unir, alfinetar, alinhar, urdir, trançar, aplicar, bordar, desbordar, costurar, desenhar. Didi-Huberman fala das mesas como sítios que recolhem os pedaços do mundo: “é preciso se munir de uma mesa para acolher essa transformação do olhar e do sentido, para recolher o feixe das multiplicidades figurais que esperam ser vistas (2018, p. 54). A mesa tem seu fundamento operatório de recolher e apresentar; é o lugar em que as coisas são partilhadas, e portanto, tocadas, saboreadas, uma fenomenologia das carícias, relativa ao tato das sensações e, por isso, háptica. Encontra-se na raiz de sua etimologia latina, *mensa*, um valor social e cultural, segundo Didi-Huberman, a conotação de doce que se divide como oblação, muito próximo das parábolas eucarísticas sobre a partilha do pão:

que seja para nela fazer uma refeição, dispor oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tramar alguma operação mágica, a mesa em todos os casos recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas (2018, p. 64).

Didi-Huberman (2018) entendeu ser a *table* o espaço que não fica vazio que deve ser continuamente reposto. Da mesa também se evoca, segundo o autor, o *purgamenta cenae*, os restos alimentares, a sobra das cascas, peles, gorduras, ossos, miúdos, espinhas, conchas, sementes, raízes, folhas, talos que por serem registro arqueológico doméstico expõem a desordem, mas também, os gestos fundamentais necessários à vida. A mesa, nesse raciocínio, é o laboratório de montagem, o campo operatório necessário para enunciar sintaxes, propor semioses entre formas de objetos que se desassemelham, para constelar temporalidades heterogêneas, para expor ambiguidades e impurezas. “A mesa seria então um lugar privilegiado para recolher e apresentar essa fragmentação. Para firmar o valor fundador e operatório, isto é, a possibilidade sempre aberta de se modificar, de produzir uma nova configuração” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 63). E num último aspecto, contudo não menos importante, a mesa tem seu lado lúdico de uso nas invenções do *bricoleur*.

Dois colecionadores inquietos merecem menção: Walter Benjamin com sua enciclopédia urbana das passagens de Paris e Aby Warburg com as pranchas do atlas *Mnemosyne*. O que examinam Benjamin e Warburg na mesa de trabalho? Contrariamente ao entomologista que faz de seu olhar a ponta de agulha embebida em éter, ocupam-se esses autores

em dar legibilidade de tradutor às coisas portadoras de sobrevida. Declara Didi-Huberman (2015a, p. 114) que uma imagem sobrevivente, diferentemente de um fenômeno de renascimento ou de transmissão por influência, é uma imagem que regressa após a perda de seu valor de uso. Essa imagem sobrevive como um fantasma. Para Benjamin a sobrevivência estaria impressa na capacidade de certos objetos, imagens e citações alcançarem sua forma alegórica. Ambos os autores concordam que isso se dá em momentos culturais de crise. Colecionadores como Benjamin e Warburg intentaram trabalho de tradutor.



intentio do traduzir

A *intentio* do tradutor, antes de estar voltada à reprodução do sentido ou de ser o suplemento que se ajusta ao original, não deriva tanto da vida do original, mas da sua sobrevivência. É o que vem posterior, o “ex novo daquilo que já possui forma” (BENJAMIN, 2008, p. 71), sendo assim, é o mesmo sem ser o próprio. Está no narrador(a) e no colecionador(a) esta mesma tarefa, a capacidade de “desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio*” (BENJAMIN, 2008, p. 71).

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77).

Nada mais poético a se pensar, como o fez Maria Esther Maciel, em *As ironias da ordem* (2009) e em *A memória das coisas* (2004), que declara que entre as coisas e a experiência existe algo. Há relação de posse, todavia configura-se a presença que testemunha a expressão de “manter viva a memória do mundo” (2004, p. 97-103). Grosso modo, colecionar pode ser um sistema de classificação do mundo cuja tentativa reside em compreendê-lo ou uma empreitada ante o esquecimento, na malograda tarefa que nos declarou Freud, da retenção mnemônica e a sua inevitável pulsão de morte. Benjamin nos ensinou que a posse estabelece uma íntima relação com as coisas, e assim, como qualifica o autor, uma relação misteriosa com a propriedade.

Acredito que o tradutor também faz das palavras o seu abrigo assim como o colecionador toma por seu o que lhe é alheio. Curiosamente, para que a tarefa de ambos seja bem sucedida é necessário fazer do alheio a nova morada. Benjamin (2008), por sua vez, ao falar do tradutor aconselha que este se deixe abalar violentamente pela língua estrangeira. E aqui, toco em outras questões muito pertinentes a esta relação que intento aproximar: a de ser o colecionador um tradutor. O colecionismo integra os sistemas taxonômicos que aspiram inventariar as coisas e estabelecer uma ordem, mesmo que provisória, sobre as coisas. As enciclopédias, os dicionários, as gramáticas, as tabuadas, os catálogos, os mostruários, as coleções, os acervos, os arquivos, os cadastros, os fichários, as listas, os manuais são todos

dispositivos taxonômicos, “de caráter móvel e intercambiável, indicam a diversidade de formas com que buscamos organizar a ordem desordenada da vida” (MACIEL, 2009, p. 30). Esclarece Maria Esther Maciel a relação entre esta farta tipologia taxonômica, todas são modos de inventariar a experiência que temos sobre o mundo. Diz que são “indissociáveis e se entrelaçam de maneira intrínseca, não obstante suas diferenças enquanto procedimentos de classificação” (idem). Relativo à lista está a relação de nomes de pessoas e coisas dadas à esfera da palavra e da inscrição simbólica. O inventário é mais genérico, além de incluir pessoas e coisas, pode abranger o levantamento de um dado conjunto ou acervo. Enquanto a coleção é um ajuntamento cujos itens circunscrevem uma relação entre si por serem da mesma natureza ou de compartilharem características afins.

O domínio do tradutor, em seu sistema vernacular, pressupõe o conhecimento de todas as ordens classificatórias que regem a funcionalidade da língua em seu território familiar. Então, o que seria o estrangeiro nessa ordem taxonômica? O estrangeiro é o diverso, reside no que não configura pertencimento, que não se pode conter ou capturar. Para os sistemas de organização, o estranho é aquele que resiste, segundo Maria Esther Maciel, que foge às classificações, não pode ser definido e nem qualificado com exatidão. É, portanto, o inclassificável. Eis o que nos fala Umberto Eco sobre isso:

Mas, desde que o ornitorrinco foi descoberto e antes que fosse definido como mamífero monotremado, foram necessários oitenta anos, no curso dos quais foi preciso decidir como e onde classificá-lo e até este momento ele continuava a ser, inquietantemente, algo de grande como uma toupeira, com olhos pequenos, patas anteriores que apresentavam quatro artelhos unidos por uma membrana maior do que aquela que unia as patas posteriores, cauda, com o bico de um pato, patas com as quais nadava, mas também escavava a própria toca, capacidade de botar ovos e de alimentar seus filhotes com o leite das próprias mamas. Exatamente como seria descrito por um não cientista depois de observar o animal (ECO, 2010, p. 218).

Aquilo que não se consegue acomodar, classificar; que não se fixa em um lugar ou em um discurso; que é inoportuno, mas de originalidade sempre imprevista, é segundo Maria Esther Maciel – que toma de Barthes

algumas considerações – *atopos*. Para a autora, seria “não apenas o que não se confina em um lugar, mas também o que ‘resiste à descrição, à definição, à linguagem (...)’. É sempre o inqualificável, por ser muito difícil ou impossível falar *dele*, *sobre ele*” (MACIEL, 2009, p. 14). O tradutor lida com o *atopos*, mira-se diante do ornitorrinco da língua. E Barthes é bem-vindo quando identifica nesse conceito um estado de perda, aquilo que vacila bases, e, portanto, desconforta. O autor, refere-se ao prazer do texto, o texto do gozo que não está apenas na figura do leitor, reconheço que tal estado acomete aquele que se ocupa com a *intentio* do traduzir. E tomo de empréstimo de Wander Melo Miranda – que figura no livro *As ironias da ordem*, de Maria Esther Maciel – quando diz que escrever é uma forma de colecionar, pois as palavras são inseridas num espaço sempre outro. Sobre esse espaço estrangeiro diz a tradutora de Benjamin, Suzana Lages que:

(...) uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original – língua – e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira (LAGES, 2007, p. 215).

Acredito que a *intentio operis* da tradução, exposta acima, elabora-se também na *intentio collector* do colecionador, pois não se dá apenas no fato de coletar e inventariar, necessita, para sobreviver, um trabalho de tradução. Atentando-se aos *étimos* da expressão *colligere*, vínculo que enlaça e unifica tudo o que existe, Maria Esther Maciel (2004) identifica em *legere* e *ligare* ações que relacionam as coisas numa instauração de sentidos e conexões. Que coisas são essas que o colecionador tenta ler, no sentido de direcionar à luz, para então religar ao presente? Existe nessa tarefa, certamente, um árduo procedimento de tradução que entendo estar relacionado à mnemotécnica, ou seja, dispositivos que acionam sobrevivência pelos trabalhos elaborativos da memória.



livro-vermelho

As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história. (...) Dentro e fora das universidades levaram a cabo investigações para encontrarem os vestígios das suas antepassadas e sobretudo para compreenderem as raízes da dominação que suportavam e as relações entre os sexos através do espaço e do tempo (DUBY; PERROT, 1991, p. 7).

De minha bisavó materna, desconheço todas as estórias, mas guardo um persistente bordado, cobre-bandeja, que parece ter séculos de idade: um ornato miúdo e delicado sobre organdi, completamente recoberto nas técnicas do crivo ponto de agulha, crivo sobre branco, ponto granito, encaixe filet, encaixe richelieu veneziano, acordado, entre outros que não consigo identificar. De minha avó materna, além dos crivos em linho do meu enxoval, guardo o seu livro de bordado, o mesmo que alfabetizou minha mãe em seu ofício de mulher-bordadeira.

Essas mulheres, nossas antepassadas, que, há três ou quatro gerações, viviam nas aldeias, desapareceram com elas. Tudo o que restou são velhas fotos em que posam em grupo, por ocasião de um casamento; endomingadas, com os esposos, no dia de suas núpcias. (...) Deixamos que partissem sem registrar sua memória. Minha bisavó, Agathe, natural do Poitevin, não sabia ler nem escrever; ela macerava e fiava o linho e me deixou uma roda de fiar desconjuntada, que desapareceu numa mudança (PERROT, 2017, p. 111).

O estudo das relações afetivas e domésticas da vida privada feminina começa por imagens, qual simulacro, repetem-se nos álbuns de família. Esses simulacros imagéticos (eucaristia, crisma, noivado, casamento, batizado, bodas) seriam uma tentativa de evocar a *mnéme*, a memória sob sua forma arcaica, cuja função nos diz ser Michel Foucault, a propósito da tradição grega, não apenas a de guardar seu valor, seu brilho, aquilo que fora formulado, mas sobretudo, de possibilitar para aquele que a acessa a participação de sua reatualização como uma *memória de atividade*.

A palavra do narrador benjaminiano, aquele que agencia a transmissão da memória, pode muito bem estar aqui contextualizada, pois tenta aproximar o sujeito receptor da atualidade diante da inevitável perda:

da experiência do passado, das lembranças daqueles que partiram, dos fazeres tradicionais em decadência, enfim, das coisas que definharam, e por isso, a *mnéme* vem ao socorro dos que buscam aconselhamento. Reafirma Foucault que a *mnéme* precisa estar à mão, pois se define como um conjunto de práticas necessárias que prescrevem o que é preciso fazer, uma vez que foram efetivadas, tecidas e retecidas no exercício da experiência, desta forma, associam-se aos *hypomnémata*.

Vermelho-carne é, então, a rugosa capa do livro de bordados *Singer* de minhas matriarcas. Esse livro permaneceu adormecido no silêncio das coisas-luto de minha mãe. É a respeito deste livro e sobre seu substrato que se constroem narrativas collectors sobre a intimidade doméstica, postulando a relação entre mães e filhas e o normativo constructo de nossa cultura educativa sobre o corpo e a vigilância de nossos prazeres. Declaro, o livro de bordado tem gênero. Algo sobrevive nesse antigo objeto. Persistiu três gerações. Chegou bem antes de mim, em 1947. Sua capa, sugestivamente feminina, é vermelho-sangue pois trata-se de livro-avó, livro-mãe, livro-útero. Arrisco assemelhar a imagem do livro-carne a um corpo-saber, por ser um manual técnico e pedagógico cujas lições primam pelo virtuosismo da aprendiz-bordadeira. Esta tem por tarefa, através do livro, empreender seu enxoval de núpcias, aguardando o acontecimento do corpo, envolto em tecido branco, abrir-se em fenda-carne.

Curioso é ser a palavra corpo o antigo vocativo que corresponde ao modelo teórico da história da arte de Plínio, o modelo natural ou biológico, que o historiador iluminista Johann Winckelmann herdou. Dele nos fala Didi-Huberman, a propósito do livro “História da arte entre os antigos”, publicado em 1764.

O objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus progressos [*Wachstum*] e variações [*Veränderung*] até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção (WINCKELMANN, apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 18).

Dessa epistemologia, muito ajustada ao pessimismo histórico do século 18, Didi-Huberman se afasta, pois reconhece ser essa figura aquela do historiador “que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva” (idem). Segundo essa perspectiva, a narrativa histórica desenvolve-se no momento em que seu objeto é pensado como objeto morto.

Problematizo o enxoval e o livro de bordado nesse lugar. Constituem uma língua vernacular que necessita da tradução para sobreviver seja pela alegoria, pastiche, paráfrase, paródia, desmontagem. À primeira vista o diagnóstico seria de ambos (enxoval e livro) pertencerem a uma tradição perdida, uma experiência que não encontra na atualidade os sujeitos receptores de sua transmissão. No entanto, valendo-me de Walter Benjamin, com o aporte do conceito de tradução, e de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, com a ancoragem no conceito de sobrevivência (*Nachleben*), repenso para esta suposta tradição um outro lugar discursivo na subjetividade feminina, muito próximo daquilo que Michel Foucault nos fala a respeito dos *hypomnēmata* e da *escrita de si*.-

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Entendo esse paradoxo formulado por Didi-Huberman pela tarefa da tradução.

O livro de bordado *Singer* é um habitáculo de lições sobre uma prática doméstica, através da qual, gerações de mulheres foram educadas e disciplinadas ao matrimônio. Acumulam ilustrações, fotogravuras, esquemas, fantasmagorias. Esse modelo de educação chegou, de certa forma, até mim pelo enxoval que fora, totalmente confeccionado e bordado pela minha mãe. Do livro *Singer*, memórias femininas podem ser revisitadas pelas sobrevivências que carrega. Esse despertar é mais um teatro da memória animado pela *imago* que reata laços com a história privada dos hábitos e dos costumes. Mas também, é *imago* da recordação individual, ao lembrar minha mãe retesando no bastidor os diferentes tipos de tecido, avaliando a ponta das agulhas, escolhendo os fios de linha para cada tipo de bordado, decalcando sobre o tecido riscos coerentes com a tipologia dos encaixes ornados. Todas operações estão narradas nas lições desse manual de ornamentação da intimidade doméstica.

Tomo de Didi-Huberman as observações sobre o conceito da *imago*. A *imago* compreende um regime de visualidade amparada em muitas camadas. Do saber etológico das borboletas a *imago*, antecederida pela *larva* e *nympha*, é a última fase do desenvolvimento morfológico dos lepidópteros. Em Ovídio é imagem em metamorfose que extravasa o molde

da forma; no detalhamento técnico da pintura e escultura é a conquista do pormenor da virtuosidade mimética. Por estar associada à borboleta entendiam os gregos ser *psyché*, a formulação de *phantasia*, licença poética da imaginação à regra da imitação; nas alegorias morais e religiosas das *vanitas* conota a fragilidade da vida terrena, igualmente, a esperança perdida; relaciona-se à iconografia funerária antiga; é a alcunha, no século 19, às epidemias do espírito; assinala Freud ser a estratégia estética (artifício) própria do inconsciente, a qual Carl Gustav Jung denomina arquétipo. Revela-se em sua função psíquica, cuja identificação é para Lacan uma constituição simbólica do sujeito, e portanto, uma questão de aparição visual e de experiência corporal (DIDI-HUBERMAN, 2015b, pp. 9-40).

Por desencadear uma fascinação na percepção visual, a *imago* é a tentativa do regime do olhar em reter a fixação da experiência óptica diante da sua inevitável fugacidade. Nessa ancoragem, Didi-Huberman localiza em Baudelaire a potência passageira que trata, pela poesia, dos poderes da aparição. Tal é a imagem sobre a qual o passado se apresenta para nós, relampejante. A *imago* é borboleta: imagem do passado e imagem de fascinação. Sou tomada por esta fenomenologia ao tatear cada página alçada no livro de bordado de minhas matriarcas que para mim são falena-desfolhada.

Fascinação: tempo psíquico do olhar em luta com a ignorância que nos encara. Quem vê o quê, numa tal experiência? Quem olha? Quem é olhado? Quem ‘expecta’? Quem é aguardado? Estamos, sem dúvida, diante da imagem – por mais soberana que seja – como a falena diante da sua chama (DIDI-HUBERMAN, 2015b, pp. 33-4).

Em cada imagem-falena do livro *Singer*, apresentada em preto e branco (pois são raras as gravuras coloridas), tento situar minha experiência com a memória do passado. Esse é o tempo psíquico de meu olhar em conflito: que escava o saber-ilustrado, nas diferentes tipologias de bordados, tão cifrado para mim em suas técnicas; que duela restituir a experiência infantil de minha rememoração ao ter visto os dedos de minha mãe imitando os simulacros bordados no livro pela retidão têxtil do seu bordado em fio; e por último e o mais difícil, a revisão crítica da memória privada e doméstica de gerações de mulheres cujas imagens e narrativas, no complexo conjunto de suas significações (histórico-sociais) sinalizam discursos de representação sobre o feminino.

Mas ver o quê? Que se vê na fascinação? Blanchot responde: não a coisa, mas a sua distância. E a nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância – Benjamin chamava-lhe de aura – de onde a imagem tira a sua potência (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 217).

Fascinação seria o momento hipnótico da aparição/desaparição que a imagem/passado deflagra em minha mirada, seja revisando o álbum de fotografias da família, o livro de bordados e a própria memória individual. Esse é o gesto adotado por Didi-Huberman em detectar na imagem fugidia do passado, da memória material dos documentos visuais, o cativo poder de assombração. “Ver, é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira” (BLANCHOT, 2010, p. 67). O regime do olhar supõe essa distância. Para Blanchot o que nos é devolvido nessa separação é o encontro. “O que nos é dado por um contato à distância é a imagem” (BLANCHOT apud DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 218).

Acredito que o livro de bordado de minhas matriarcas (avó e mãe) figura como *arché* (ἀρχή), a língua vernacular (língua mãe) que chega até mim como língua estrangeira, e dela só reconheço a sua finalidade última, o enxoval nupcial que herdei. Pois, o conhecimento que tive do bordado à máquina, entre os onze e dezesseis anos de idade para a feitura de meu enxoval, perdera-se completamente. A linguagem técnica descrita nas lições do livro de bordado não encontra mais em minha geração a leitura da sua recepção e o meio de sua realização (a máquina de bordar). Essa *arché*, língua longínqua, e por isso, língua quase morta, apresenta-se para mim em seu aspecto fantasmal, num espaço de travessia (as memórias que tenho de minha mãe-bordadeira), de correspondência (o diálogo com as collectors) e de sobrevivência (a coleção dos artefatos bordados que herdei e dos restos de sabonetes que recebi). Tudo isso, de maneira complexa, se movimenta entre sombra e clarão, memória e atualidade, *erfahrung* e *erlebnis*, origem e tradução, sintoma e diagnóstico, falas e silêncios.



aporia do grafar

Na sala de bordado de minha mãe duas lições se davam concomitantemente: na horizontalidade da mesa da máquina de bordar aprendíamos, eu e minha irmã, os exercícios iniciais à prática do bordado; na verticalidade das paredes desse mesmo ambiente residia a soberania de três painéis fixados em prancha móvel de madeira (o mapa-múndi, o mapa dos estados brasileiros e a tabuada) que deveríamos saber de memória. Lembrar é um modo de grafar. Grafar é um modo de escrever e inscrever. A grafia do bordado, neste caso, retoma essa tripla tipologia da inscrição: mnemônica, narrativa, técnica.

A grafia a qual me disponho discutir não é a escrita que se põe unicamente a serviço da palavra, vale-se da escuta, do silêncio e portanto, dos grafos do bordado. De início declaro, a grafia do bordado pressupõe, tão semelhantemente ao abecedário da escrita, uma alfabetização. O bordado à máquina, ofício de minha mãe, difere-se do bordado à mão. Bordar à máquina é uma escritura que toma do corpo uma performance específica. Seria um corpo que borda em alerta, desse modo, é corpo sincronizado, operante e atento. Quero dizer que esse tipo de bordado encontra seu eficaz desempenho quando o corpo lhe é disciplinado:

Os pés devem pousar sobre o pedal, o esquerdo um pouco mais avançado que o direito, de maneira a poder exercer, com facilidade, a pressão necessária para colocar a máquina em movimento. Para conseguir uma marcha lenta, muito necessária ao trabalho de bordado, deve-se oprimir levemente o pedal, primeiro com um pé e depois com outro, iniciando o movimento com um ligeiro impulso para diante, que se deve dar, fazendo girar, com a mão direita, o volante da máquina. Isto deve ser feito, entretanto, quando a principiante estiver estudando as primeiras lições, devendo abandonar este [sic] sistema na proporção em que progrida em sua prática e vá adquirindo completo domínio sobre [sic] a máquina, isto é, quando possa guia-la somente [sic] com os pés, o que é indispensável ao confeccionar encaixes complicados, quando se torna preciso ter as mãos completamente livres para manejar o bastidor. O bordado à máquina se resume em mover o bastidor durante o tempo em que a agulha não atravessa a fazenda e a fazer com que atravesse no ponto em que se deseja. (...) Compreende-se que o movimento do bastidor,

por meio das mãos, é que governa o comprimento e a posição dos pontos e, por isso, é indispensável aprender a combinar o movimento do pedal com o do bastidor (LIVRO DE BORDADOS SINGER, 1947, pp. 5-9).

É nesse intervalo que antecede o atravessar da agulha no tecido que o corpo da bordadeira performa o ornato. Lembro-me muito bem da habilidade de minha mãe com o crivo: engatilhava a tesourinha no polegar direito e com a mesma mão ora impulsionava o volante da máquina e ora com o indicador pressionava o tecido próximo à agulha como se fosse o calçador, já com a esquerda, sincronizada com os pés, empreendia o rápido movimento do vai e vem do bastidor que possibilitava a exatidão do fincar da agulha na tarefa de encasular os finos filetes do fio desfiado do linho. O bordado à máquina poderia ser pensado como o tempo necessário que o corpo ganha antes que o furo da agulha enlaça o ponto. O bordado é grafia que atravessa a superfície, portanto, a bordadura que fere. Maurice Blanchot (2010) diz que o jogo etimológico da escrita é um corte, um dilaceramento, uma crise. O mesmo instrumento de lâmina e ponta que talha (a superfície do pergaminho ou do papiro) também o grafa. Poderíamos supor que na bela caligrafia dos palimpsestos subjaz o rasgo. Um incisivo lembrete, como nos diz o filósofo, que “evoca uma operação cortante, uma carnificina talvez: uma espécie de violência; a palavra carne se encontra na família; assim como a grafia, é arranhadura” (2010, p. 66).

A aporia do bordar é grafia de dupla face: tem seu paradigma visual no registro ótico do ornamento; tem seu paradigma háptico na violência tátil. Todo belo bordado também esconde os furos que o precedeu, de um lado prazer visual, de outro agressão no substrato. Também poderíamos detectar que no limiar entre as duas faces ornadas, o lado direito do bordado e o lado avesso do bordado, situa-se o furo. Renunciar a fenda escondida por debaixo do ponto é ater-se à exigência ótica que faz do olho o regime hierárquico dos sentidos (ver apenas a superfície bordada). Recorro a Jean-Luc Nancy que entende ser na matriz semântica alemã do *ruhr* (*rühren*, *berühren*, *auführ*) a correspondência em francês para mexer, agitar, tocar. Na grafia do bordado reconheço essa estranha fenomenologia da carícia da qual nos fala Nancy, o *rühren* do tocar: “*rühren* pode ter o sentido de tocar um instrumento, assim como outrora se dizia em francês *toucher le piano* [tocar o piano]: sempre despertar, gritar, animar” (NANCY, 2014, p. 24). Portanto, uma aproximação superlativa, como diz o filósofo, de fricção, de carícia, de prazer, de dor. O furo é o intruso que todo

o bordado esconde pela cobertura da linha. É a marca que fica quando um bordado é desfeito, mas também, é a abertura necessária à expansão do ponto. Nessa constante tensão articula-se a grafia do bordado, uma escrita que atrai e rejeita como o *rühren* do tocar: “o tocar empurra e repele, pulsão e repulsão, ritmo de fora e de dentro, da ingestão e da rejeição, do apropriado e do inapropriado” (NANCY, 2014, p. 16).

O pano, o furo da agulha e a laçada da linha são unidades conceituais indispensáveis à grafia do bordado, que para além do efeito decorativo, acionam um outro paradoxo, a semelhança com o corpo da noiva tomada em núpcias, ou do corpo feminino que se abre ao prazer. O tecido é a estrutura em que o furo se constitui, no qual a linha encontra sentido e a agulha motivo de trabalho. O pano convoca a descrição fenomenológica (narrativa ou ficção) da nossa primeira experiência feminina com o sexo, de manchar o *pan* pelo defloramento ou pelo rompimento do hímen; dos fluídos femininos mensais; da tintura-sangue do parto. “O mais belo dos quadros terá sempre tratado as *carni* como *panni*, vestes ou vestimentas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 30). Comenta o autor a interessante relação dos tratados de pintura do século 16 que concebiam o termo *investituda* (vestidura, vest, veste) como correlação à pele, ao recobrimento, ao segredo. “Vestir diz-se, enfim, na mesma época, para ‘baixar as pálpebras’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 20). Aquela que borda também baixa as pálpebras. A mãe que borda o enxoval veste a filha-noiva, no sentido de lhe dar guarnição. Entende-se nessa tese que o bordado é um problema do grafo sobre pele.

É, também, no sentido de aproximar o bordado à *scritture* do tato apropriar-me de Roland Barthes que fala sobre a figura do prazer do texto como aquilo que se coloca no meio, a mesóclise. Trago, então, o seguinte pensamento sobre a grafia do bordado: é a escritura que interpola, uma “fenda surgida de um simples princípio de funcionalidade” a qual “o autor não pôde prevêê-la” (2008, p. 17). É curioso pensar que pelo furo se prende o bordado, uma estranha aderência da linha laçada que tenta se fixar no *pan* da pele. Mas o furo também se dilata, como a grafia que na sua gênese imprimiu o corte necessário à superfície do couro. Nesse sentido a relação entre superfície (pano), furo, linha e agulha torna-se pretensa para aprofundar uma espécie de fenomenologia da grafia do bordado como escritura, e muito próximo daquilo que definiu Barthes (2008, p. 23) sobre o texto: “o espaço raro da linguagem” que deixa “entrever a verdade escandalosa da fruição” quando consegue se apartar do jogo de predicados normativos. Com essa aporia do grafar – o furo que a agulha faz entrelaçando a face ornada do bordado – situo a educação feminina entre

a enciclopédia pedagógica sexual e o manual de bordar. Convém minuciar que o furo é apreendido no aporte semântico como rastro (orifício residual encoberto) e como passagem (a linha que borda o enfeito).

A pedagogia do bordado transmite-se por lições de aprendizagem que se reportam ao domínio de uma técnica que leva em consideração: a distensão do tecido no bastidor no sentido do fio; a tensão na bobina da máquina; a espessura do fio da linha; a abertura da ponta da agulha; a constituição têxtil do substrato; a tipologia dos pontos; os arranjos de encaixe. Os manuais de bordado, assim como as enciclopédias sexuais, também são campo disciplinares. Estamos diante de uma prática cujo *modus operandi* também se vale dos sistemas classificatórios. Do livro de bordado que alfabetizou minha mãe retiro a seguinte classificação: ponto cerzido (bainha), ponto caseado, ponto sesgo, ponto cerzido flet, ponto duplo, ponto à agulha (crivo), ponto turco, meio ponto de Veneza, ponto de seda, ponto espírito, ponto esteirinha, meio ponto de bilros, ponto da Inglaterra, ponto de Espanha, ponto cruz, ponto granito, ponto forquilha, acordado, ilhozinho, cerzidos circulares, filetes simples, moitinhas, ziguezague simples, ziguezague encontrado, presilhas acordadas, folhinhas de bilros, filetes de ponto caseado, filetes de ponto duplo, presilhas simples, milhafres, alcinhas, crivo ponto de agulha e fantasia, Richelieu, Richelieu veneziano e mexicano, bainhas, relevo e festonnet, monogramas, bordado de Smyrna, bordado à matriz, bordado Hedebo, Battenberg, rococó, bordado de Veneza, bordado persa, chinês, bordado Penélope, frivolité. Em cada tipo de bordado reside um arquivo de dados que acessam redes de significação como, sobrenome de famílias, nome de lugares e países, dinastias, cortes, culturas seculares, tal qual os selos, as estampas, as bandeiras, semioses prenhes de memórias.

Na apresentação da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, é possível logo na apresentação do livro, atentar sobre os propósitos úteis na vida do casal:

A Educação sexual é ainda um problema que se aproxima da solução. Assim dizemos, dado o impulso que se vem notando na evolução da Humanidade. (...) A Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual, é um trabalho que estuda a questão sexual em todos os seus ângulos (...) diz respeito ao homem como à mulher. Tanto a parte fisiológica, como a decorrência da mesma na vida do homem e da mulher, seja no sentido puramente físico, como no amoroso.

A vida sexual não deve ser olhada sòmente [sic] como o contacto [sic] entre o homem e a mulher, pois sendo êsse [sic] um ponto altamente social, deve ser estudado em seus múltiplos aspectos, no sentido de ser achado o colóquio [sic] que, indiscutivelmente [sic], será a felicidade daqueles [sic] que se amam. É verdade que o homem jamais se livrará dos conflitos que o levam a um viver desordenado e em desacôrdo [sic] com os verdadeiros princípios da natureza. Também êsses [sic] pontos são estudados nesta obra, tendo em vista a possível solução de casos que conduzem o homem a situações que constituem verdadeiros cáos [sic]. O que resulta dos nossos estudos é o dever que a todos nós cabe de corrigir as nossas deficiências, para que possamos defender a harmonia da nossa vida conjugal, pois que sòmente [sic] nela repousa a estabilidade do lar e a verdadeira felicidade da família. Conforme diz o título da nossa obra, tudo quanto respeita ao problema sexual seja na sua parte física, social ou psicológica, acha-se detidamente estudado, motivo pelo qual estamos certos das grandes vantagens que da sua leitura advirão para os seus leitores (HIRSCHFELD, 1960, p. 5).

A despeito de tratarem de temas distintos, o manual de bordado e a enciclopédia sexual guardam uma estreita semelhança didática: o conteúdo é apresentado por lições ilustradas cujas imagens orientam-se por legendas. As imagens, contidas nas duas cartilhas, parecem constelações cartográficas que tentam elucidar modos de entender e modos de aprender. A legenda das imagens é uma espécie de texto secundário cuja tradução literal pressupõe atribuir significado e esclarecimento ao signo visual exposto. No manual de bordado as indicações alfanuméricas da ilustração enunciam-se como corpo gráfico, alheio de sentido, como se fossem pontos cardeais apenas reconhecidos por olhos atribuídos de propriedade na prática do bordado. No caso da enciclopédia sexual, as ilustrações descritivas destituem-se do naturalismo sob o compromisso de não erotizar a mensagem científica proposta no livro. As referências alfanuméricas e as setas indicativas que compõe a grafia topológica da imagem enciclopédica são imprecisas, não dão conta do texto pedagógico sobre a anatomia sexual, a função dos órgãos sexuais, as zonas erógenas, a psicologia da fecundação, as anomalias e patologias sexuais.

É interessante observar que nas lições sexuais e nas lições de bordado a imagem representada e sua respectiva legenda, supostamente informativas, permanecem inoperantes, geram mais dúvida do que oferecem respostas. A mesóclise de Barthes é a experiência da leitura aprendiz que apreendeu o sentido faltante.

Em minha atenta leitura dos objetos em questão – o *Livro de bordados Singer* e a *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual* do sexólogo Magnus Hirschfeld – interessei-me pela característica disfuncional, assinalada nesses livros, entre a ilustração e a legenda explicativa. Aderi na grafia do bordado, enunciada na série dos estore-atlas, a inoperância pedagógica dessa sintaxe visual. Redesenhei, em gazar de seda, tecido tradicional dos vestidos de noiva, as mesmas ilustrações apresentadas na enciclopédia sexual e no manual de bordado, incluindo o diagrama explicativo das referências indicadas na imagem, porém, excluí dessas o texto da legenda explicativa contido nas fontes originais. O que me interessa desses sistemas taxonômicos (seja a enciclopédia sexual seja o manual de bordado) é o elemento que transborda, a escritura que escapa à letra, aquilo que não consegue nominar e definir, o índice que imprime, segundo Maria Esther Maciel, uma ironia da ordem.

A ineficiência semântica entre imagem e legenda é aqui entendida como uma espécie de *infralíngua*, conceito utilizado por Barthes quando “o texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jato de palavras” (2008, p. 13). O autor explica que a redistribuição da linguagem se faz sempre por corte, e nele duas margens são traçadas, na margem sensata está a copia da língua canônica fixada pela escola, pela cultura, pelo uso correto, enquanto que a margem móvel é apta para assumir quaisquer contornos, “lá onde se entrevê a morte da linguagem” (2008, p. 12).

É nessa fenda, entre uma (a cultura) e a outra (sua destruição) que reside o prazer do texto. Acrescenta o autor que não é a violência que atrai o prazer, mas sim o “lugar de uma perda”, que é então “fenda”, “corte”, “deflação” que “se apodera do sujeito no imo da fruição” (2008, p. 12). Esse é o salto necessário quando excluo das ilustrações pedagógicas sexuais e das lições de bordado a explicação da legenda letrada como se ao interferir na sua ordem didática restasse a perda, a encenação, entre aparecimento e desaparecimento. A pedagogia, no nível textual, poderia ser encarada como a prática confortável da leitura, enquanto que a grafia, o texto que se põe em estado de perda, que desconforta, “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2008, pp. 20-21).



mnemotécnica

A tese alinha a *práxis collector* com a experiência benjaminiana do narrador moderno, aquele que frente ao enfraquecimento da experiência memorável elabora outras formas de narratividade que podem modular sobrevida, por isso, assinala-se a elaboração mnemotécnica na mesa de montagem, método que utilizo à elaboração de dois dispositivos taxonômicos, o gynographe (livro de bordado, doméstico) e o estore-atlas (enciclopédia, científico).

Benjamin confirma que ao colecionador autêntico a posse deve ser a mais íntima relação com as coisas, pois ele vive dentro delas. Ao escavar as camadas que abrigam o ser do colecionador, o filósofo especula o caráter da posse: "o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem?" (BENJAMIN, 1995, p. 228). Conta-nos no livro das *Passagens* (2006) que a arte de colecionar requer do objeto o desligamento da ordem de sua gênese, para que possa, então, travar uma relação íntima com aquilo que lhe é semelhante. Se de uma maneira resumida, colecionar é para o filósofo uma forma de recordação prática de todas as profanações da proximidade, nos chama atenção à dimensão política dessa tarefa. Uma das faces da dimensão política, contida no ato de colecionar, é certamente a transmissão da experiência e de seu vínculo com as urgências do presente.

Decorrente do olhar seletivo sobre a prática colecionadora – e as atividades que nela se inscrevem como a coleta, a catalogação, a classificação, o inventário, o acervo – é fundamental ao desenvolvimento da prática artística dois conceitos metodológicos: a tradução e a *table* (mesa de trabalho, mesa laboral, mesa operatória, mesa de montagem, mesa de orientação). A *table*, tomando de empréstimo as considerações de Didi-Huberman (2018), permite-me acessar diferentes aspectos semânticos (simbólicos e alegóricos) sobre uma possível fenomenologia do suporte que pode ativar uso dos sistemas taxionômicos. À *table* associo a capacidade de mobilidade dos dispositivos experimentais caros ao *savoir-faire* das oficinas tradicionais (tipografia e costura), mas também, o lugar operatório das ciências médica (cirurgia) e filológica (genética textual).

Tudo isso guarda relação com a mnemotécnica e os aparelhos de memória que Michel Foucault reatualizou pela antiga prática dos *hypomnēmata*. Tomo de cada campo epistemológico, anteriormente mencionado, um conjunto determinado de ações que configuram a minha prática artística ao manusear coleções, da mesma forma que entendo ser, a *table*,

o espaço analítico necessário à investigação teórica sobre a educação sexual feminina, ou seja, um conteúdo passível de dissecação. De modo específico, a mesa de costura possibilita as tarefas de coser, cerzir, pregar, pontear, pespontar, alinhar, remendar, modelar, encaixar, trançar, alfinetar, urdir, desfiar, recortar, fender, esfarrapar. Já, com a mesa de corte encenam-se ações de desmembrar, abrir, retalhar. A mesa tipográfica enseja grafar, pressionar, folhear, dobrar, vincar, refilar, perfurar, unir, colar, colorir, decorar, desenhar. Enquanto, a mesa banquete dirige-se ao compartilhar e tocar. Com a mesa filológica atesta-se o exercício de traduzir, excluir, inserir, comparar, justapor, entrepor, já que a mesa taxionômica explora, examina, denomina, inventaria, classifica. São essas as minhas ferramentas operacionais.

A *table*, no conjunto dos enunciados acima expostos, vincula-se ao exercício criativo das taxionomias como jogo de múltiplas semioses ou hibridismos. A visão topográfica da *table* permite-me tocar e observar, em grande angular, os procedimentos de montagem ao manusear o enxoval materno pelo deslocamento, desmembramento e destrama, núcleo central da pesquisa sobre a educação sexual feminina. Torna-se oportuno pensar que essa disposição das coisas sobre a mesa, em plano horizontal, favorece a *práxis collector* e, portanto, opera amostragens (morfo)compositivas. É necessário pormenorizar que na *table* operatória aciono três acervos distintos os quais sinalizam conceitos relativos à experiência, à memória, à vivência, à transmissibilidade, mas também aquilo que está na falta de tudo isso.

Ao tatear o acervo têxtil de minha mãe, abre-se em minúcia o seguinte repertório: artefatos do enxoval de casamento de minha genitora e por ela confeccionados; meu enxoval matrimonial grafado pelas mãos dessa matriarca; bordados avulsos de minha mãe, avó e bisavó desgastados, rasgados e inutilizados de suas funções domésticas; um conjunto diverso de ferramentas e elementos de armarinho que compuseram o ofício de minha mãe; acúmulo de peças de fazendas, gregas, aplicações, franjas, golas, punhos, passamanarias, fitas; todas essas unidades formam uma miríade de coisas envoltas em unidades de memória.

Além da coleção colaborativa das *collectors* com os *inframinces* do banho, trânsito por mais dois acervos, a coleção de bordados nupciais de minha mãe – sobre a qual investigo as normativas pedagógicas da educação sexual feminina – e a minha coleção de retalhos de tecidos industrialmente bordados. Neste último, os substratos têxteis – cujas cores, texturas, padronagens mudam a cada nova prospecção – têm vida

estética programada pelas tendências efêmeras da indústria da moda. O legado de minha mãe, avó e bisavô, bordadeiras de crivo e richelieu, não encontrou na geração posterior das mulheres de minha família a transmissão desse saber, que aliás, só sobreviveu como ofício e profissão nas mãos de minha matriarca. Esse fazer laborioso encontrou seu déficit nas minhas tias (irmãs mais novas de minha mãe). O pouco que aprendi de minha mãe esqueci. A falta das lições do bordado aciona em mim uma debilidade técnica que tenta ser reposta pelo suplemento dos bordados industrializados que coleciono com paixão.



enxoval

A grafia do bordado é caligráfica. Essa grafia própria do ornato imprime no tecido o temperamento daquela que borda, inscrevendo-se pela ondulação das arcadas, pela distância entre os pontos, pela cobertura da linha no substrato têxtil, pela capacidade de subversão ao risco desenhado, pela gestualidade dos emaranhados, pela escolha dos pontos e dos motivos, pelo manejo do vai-e-vem do bastidor, pelo tipo de tensão dado ao fio, pelo grau de expansividade ou pela delicadeza da expressividade, pela agudeza ou arredondamento do detalhamento, pelo tipo de arremate, pelo tipo de acabamento no verso.

Aprendi a bordar à máquina ao modo antigo de minha mãe, sem o controle do motor elétrico. Na coleção do meu enxoval, minhas aulas de bordado destinaram-se a grafar, pelo ponto granito, os panos de pratos, tarefa que persistiu até meus dezesseis anos de idade quando outra educação se impôs à doméstica, aquela dedicada ao ingresso na universidade. Não sei contar os fios do tecido à feitura do crivo, desconheço o modo de fazer as presilhas acordoadas e os filetes de ponto caseado necessários ao bordado à inglesa e ao bordado richelieu. O declínio da prática tradicional do bordado (*erfahrung*, memória exemplar) é percebido, no próprio livro *Singer*, quando o manual aconselha a usuária à opção da eletricidade como economia de tempo. O livro oferece à eleitora duas imagens ilustrativas do manejo da máquina, em uma fotografia figura a ausência do artifício industrial, enquanto na outra os movimentos da bordadeira são mediados pela eletricidade. O suplemento industrial habilita, portanto, a modernização de uma antiga prática que já chega à geração de minha genitora enfraquecida de sua significação primeira:

Depois de esforços contínuos desde o ano de 1889, foi possível solucionar o problema de bordar à máquina com eletricidade. (...) Pode-se conseguir uma velocidade capaz de produzir mil pontos por minuto, como também diminuí-la até que o movimento da agulha seja quase imperceptível, isto por meio da pressão do pé sobre [sic] o pedal da máquina que, por meio da biela é ligado ao controle [sic] do motor. Bordando com o motor tem-se a grande vantagem de que não é possível [sic] que a máquina marche para trás, sendo este [sic] um fator de grande importância para a executante (LIVRO DE BORDADOS SINGER, 1947, p. 6).

A despeito do diagnóstico apontado por Benjamin sobre o declínio da experiência comunicável – impulsionado pelas forças produtivas do capitalismo (obsolescência acelerada) – constato que na minha geração de nascimento, década de 1970, no interior do Estado de Santa Catarina, sobreviveu, ainda que precariamente, os traços de uma cultura educativa aplicada ao feminino pelo enxoval de casamento, ou seja, uma memória de função utilitária transmitida, na intimidade do espaço doméstico, pelas mulheres da família. Apesar das noivas da geração contemporânea ao meu nascimento optarem por uma tendência moderna e industrializada de enxoval, o *trousseau* permanece incorporando-se à outra roupagem.

O livro maternal de bordados ao enxoval, tão distante e tão próximo de mim, assemelha-se a uma galeria cujas páginas-falenas (ato de folhear as laudas) seguem como imagens em aparição e desaparecimento. Circunscritas à fenomenologia da percepção, o estado de aparição liga-se ao reconhecimento dos pontos do livro nos pontos bordados no enxoval nupcial que fora de minha mãe e repetidos no meu *trousseau*, como uma carto(ornato)grafia da presença materna. Já a fenomenologia do desaparecimento relaciona-se com o estranhamento causado por certos signos do livro ao subsistirem em 1947 como retomada de certos arcaísmos da cultura medieval trovadoresca que chegam na segunda metade do século 20 (ao ilustrarem o manual de bordado nupcial) deslocados ou tomados pela expressão alegórica de um passado longínquo. Essa semiose é atentamente enunciada no enxoval *Singer* cujos motivos são bordados na colcha de casal, almofada, cobre-bandeja, estore e cortinas.

O livro apresenta os itens necessários à unidade compositiva da coleção matrimonial: combinação, colcha, lençol, toalha de mesa, velador-boneca, almofada de encaixe branco, toalha de altar, centro de mesa, quimono, toalha, abafador, cobre-bandeja, porta-joias, estore, centro de toucador, quebra-luz, porta-camisola, quadro, cortinas, sombrinha, almofada com bordado em cores, carteira e chinelas, vestido para bebe, imitação de desenho a bico de pena, ânfora. As vezes tenho a impressão, quando percorro as folhas do livro *Singer*, de estar diante do arquivo benjaminiano *Das Passagen-Werk*, sua enciclopédia urbana, extraída de inúmeros livros sobre a cidade de Paris: *Passage Vivienne*, *Passage du Caire*, *Passage des Panoramas*, *Passage Véro-Dodat*, *Grand Magasin Au Bon Marché*, *Avenue de l'Opéra*, *intérieur bourgeois*, *Palais-Royal*, *Boulevard Bonne-Nouvelle*, *Boulevard Saint-Denis*,

Cirque d'Hiver, *Passage des Princes*, *Théâtre des Variétés*, *Cabinet des Mirages*, *magasins de nouveautés*, fachadas, reclames, placas, afinidades secretas, ateliês, *vague de rêves*. Em ambas coleções uma pública (*Das Passagen-Werk*) e outra privada (livro *Singer*) constata-se familiar semelhança: os temas-constelações parecem estar dispostos como se fossem em vitrines.

O método de investigação das imagens ao qual Aby Warburg define por *Nachleben* é válido nesse momento para tatear as complexas semioses do livro *Singer*: um plano em que diferentes marcos de temporalidades históricas são inscritas – e que chegam à década de 1947 (ano da quarta publicação do livro *Singer* no Brasil) e 1963 (ano de sua reimpressão) – como modelo reatualizado do ideal feminino-materno e doméstico afirmados por valores familiares cujos símbolos são reconhecidos na cultura vitoriana do século 19 e na cultura do pós-guerras. As imagens que o livro *Singer* revisita, aparentemente deslocadas do contexto de 1947 e 1960, são *Pathosformel*, alguma razão (pulsão de vida) fez com que essas imagens retornassem e a minha geração, das nascidas em 1970, as encontrasse na prática materna da feitura do enxoval matrimonial às filhas.

Assim como Benjamin, Warburg evoca uma memória que irrompe pelos tempos valendo-se da concepção de que a história das imagens (história da arte) é de antemão uma “história de fantasmas para gente grande” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 426). Esse pressuposto warburiano é o do “modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas” (HUBERMAN, 2013a, p. 25). Warburg opera um olhar pensando as imagens também como (sobre)vida em movimento. Segundo Didi-Huberman, é o modelo sintomal (ponto de vista do psíquico) que o devir das formas deve ser analisado. Encontra o autor na expressão *dibuk* (que na mitologia judaica é o fantasma que se apossa do corpo vivo) o axioma inconsciente de “algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza” (HUBERMAN, 2013a, p. 27).

Falamos de Warburg como um sismógrafo que registra no tempo anacrônico das imagens a incorporação fantasmática de algo que, mesmo esquecido pelo regime diurno da historiografia, retorna como sobrevivência, a *Nachleben*.

O historiador-sismógrafo não é o simples descritor dos movimentos visíveis que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os movimentos invisíveis que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente (DIDI-HUBER-MAN, 2013a, p. 112).

A incidência desses traços estranhos ao contemporâneo (no caso nessa pesquisa a forma alegórica de um conjunto de estampas do livro *Singer*) é assinalada por Warburg como decalques da inconsciência do tempo histórico e, portanto, transmitem o *páthos* da cultura ocidental, o elemento que sempre retorna. O arcaico assinala uma *Pathosformel* na experiência de vida do atual. Para Benjamin a única possibilidade de a tradição viver no mundo moderno é sob a forma alegórica: uma forma expressiva com significante arcaico e significação atualizada. Que correspondências são essas que parecem assombrar o *trousseau de mariage* nas emblemáticas estampas do livro de bordado *Singer*?



arquivo, encaixe, silêncio

A grafia do bordado, pensada nesta tese, é escrita que coleciona, grafo que traduz, registro do verso e anverso. A grafia do ornato migra do centro às bordas, apresenta a inscrição do detalhe e o intervalo do fragmento em um mesmo polimorfismo que se arquiteta em encaixe.

O encaixe, nas lições de bordado, é uma técnica híbrida de combinação e justaposição de diferentes tipos de pontos e bordados e, por isso, caracteriza uma montagem ornamentada. Identifica-se por ser um bordado que se desloca do substrato de origem para ser transposto a outra superfície. *Grosso modo*, figura como bordado móvel, transferível e adaptável. Por ser um ornamento que será talhado logo após sua feitura, deverá ter suas beiradas reforçadas. Muitos exemplos dessa sintaxe bordada podem ser lembrados, como o caso do encaixe Inglês, encaixe de Bruxelas, encaixe de Milão, encaixe Veneziano, encaixe Ponto de Espanha, encaixe de Irlanda, encaixe Valenciano, encaixe indiano, encaixe de Malta, encaixe de bruxas, encaixe duquesa, encaixe renascença, encaixe *cluny*, encaixe Tenerife, encaixe teia de aranha, entre outros. O encaixe é, portanto, um conjunto de tramas justapostas em que o olhar aprecia o detalhe em função do complexo e plural agrupamento de interligações bordadas.

O encaixe conceitua o campo do bordado cujo princípio fundador é guiado por unidades moventes que estabelecem novas relações quando decupadas e transpostas a outros substratos têxteis. Como a *table*, na mirada de Didi-Huberman (2018), recolhe os pedaços do mundo, ousa dizer que num mesmo encaixe encontra-se um catálogo de montagens têxteis anacrônicas, pois ao lado de um ponto tramado exclusivamente para homenagear uma dinastia pode residir um outro que o antecede em séculos. É nessa malha significativa do encaixe que encontro a chave de dois importantes elementos que constituem a grafia do bordado, o detalhe e o fragmento, as quais Didi-Huberman entende por epistemologias do saber.

Didi-Huberman (2013) reporta-se ao detalhe como operação paradoxal da aproximação. O atributo do detalhe pressupõe três movimentos: aproximação, divisão e soma. Esse é o mecanismo operacional da mesa de trabalho que talha para voltar a reunir as unidades numa soma cuja contabilidade tende a excluir o resto, pois cada unidade tem o seu lugar no todo operante. Tal intimidade da aproximação comporta, segundo Didi-Huberman, uma violência perversa. No olhar epistêmico da aproximação, do detalhe reside o saber da descrição exaustiva. Não estaríamos, portanto, diante da operação catalográfica dos sistemas taxonomistas e das legendas enciclopédicas?

Esse domínio é próprio da interpretação filológica e histórica, da análise pormenorizada da taxonomia e da teoria, do saber verificado e autorizado da ciência.

Ao contrário do fragmento que só se relaciona com o todo para questioná-lo, para assumi-lo como ausência, enigma ou memória perdida, o detalhe nesse sentido *impõe o todo*, sua presença legitimada, seu valor de resposta e de referência ou mesmo de hegemonia (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 298).

É desse saber, que pressupõe ver em detalhe, que se asseverou e que se multiplicaram excessos de discursos sobre as mulheres: “avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas se ignora quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam” (PERROT, 2017, p. 22).

Reconheço na mesa do labor que o encaixe (o qual entendo como axioma do bordado) tem valor de detalhe e valor de fragmento. O detalhe restitui ao olhar a sua importância de análise, pois “ver bem significa ver a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 299), já o fragmento é a peça em contínuo deslocamento, opera-se nas performances da montagem e por isso, contém traços de alteridade, conforme Didi-Huberman relata ao nos dizer que o fragmento questiona o todo. No axioma do bordado, a historiografia – cujas narrativas formalizam práticas e comunicações simbólicas desse ofício relacionado à ritualização da construção de modelos de feminilidade – é o detalhe. Enquanto o fragmento é o rastro entendido como a experiência subjetivada pelo sujeito. Na acepção derridiana “há rastro assim que há experiência, isto é, remissão a outro, *différance*, remissão a outra coisa etc” (DERRIDA, 2012, p. 129). Subentende-se que o rastro, para tornar-se arquivo, deva estar ligado à experiência, por ser, como diz Derrida, coextensivo à ela, no sentido de ter “relação com algo outro, com o outro, ou com outro momento, outro lugar, remissão ao outro” (*idem*).

Reporto-me às práticas de arquivo. Este é o jogo discursivo entre atores sociais, culturais e institucionais que são incluídos ou excluídos. As regras desse jogo sempre foram pesadas pelos marcos de representação em um mundo de símbolos, signos e sinais significativos que definiram e continuam definindo o apagamento, o silenciamento, o esquecimento. Nesse caso refiro-me ao lugar discursivo das mulheres que sempre foram representadas por outros, os homens da ciência. Tanto o livro de bordado

Singer quanto a enciclopédia ilustrada da vida sexual são manuais destinados à leitora, todavia, não foram escritos por mulheres. Falam *de* e *sobre* elas. É esse o jogo linguístico que arquiteto nos dispositivos plásticos (gynographe e estore-atlas), acionar o rastro, o fragmento (a fala, a experiência, o silêncio e a coleção dos *inframinces* do banho) para questionar o detalhe, ou seja, problematizar a voz narrativa e soberana do masculino (o saber científico, jurídico, médico, estético, acadêmico).

O que é um arquivo, qual é a dimensão política do arquivamento, qual é a responsabilidade dos arquivistas? Derrida afirma que “não há arquivos sem destruição”, e nesse olhar seletivo – assegurado pelas lentes do cientificismo – define-se o verdadeiro e o útil; qualifica-se o relevante e se exclui o desnecessário; prioriza-se ou silencia-se.

O arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência. Não há arquivo sem violência. Essa violência não é simplesmente política no sentido em que ela esperaria que houvesse um Estado designando funcionários com competência reconhecida. Não, esse arquivamento já ocorre no inconsciente. Em uma única pessoa, há aquilo que a memória, aquilo que a economia da memória guarda ou não guarda, destrói ou não destrói, recalca de uma maneira ou de outra. Há, portanto, constituição de arquivos mnésicos ali onde há economia, seleção dos rastros, interpretação, rememoração etc. Portanto, o arquivo começa ali onde o rastro se organiza, se seleciona, o que supõe que o rastro é sempre finito (DERRIDA, 2012, pp. 130-1).

Esse trecho é oportuno à problematização da construção da memória (memória individual, memória coletiva, memória historiográfica) quando são tomados os rastros da experiência feminina nos procedimentos de seleção do arquivamento nas duas ordens da *erlebnis*, a pública e a privada. E assim declara Mara Rúbia Sant’Anna (2020, p. 122) quando diz que “os rastros pensados pelo historiador não é o que foi deixado pelo caminho ao longo do tempo, mas aquilo que foi escolhido para ficar”.

Como a experiência feminina se encaixa na grande narrativa histórica do ocidente, já que a historiografia toma dos arquivos a função reservada à memória, ou seja, a voz que tem a capacidade de narrar? A premissa é a seguinte equação: a representação do passado e o agenciamento sobre o futuro legitima-se pelo arquivo no qual se selecionam

os rastros que serão oportunamente autorizados ou postos ao silenciamento ou à invisibilidade. Aqui reside o grande problema exposto por Michelle Perrot quando interroga a construção desses acervos documentais nos quais muitos rastros foram excluídos, conotando e denotando o silenciamento das narrativas de e sobre mulheres. Por que esses rastros femininos foram rejeitados?

Perrot abre a sua história das mulheres afirmando ser impossível uma narrativa sem esse gênero. A história é o grande texto sobre as “acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o relato que se faz de tudo isso” (2017, p. 16). Não poderia deixar escapar o termo acumulações sobre o qual situo o *homo collector*, o sujeito histórico que constrói sistemas de arquivamento. As collectors são afetivamente entendidas, nesta tese, como sujeitos femininos que coletam, inventariam, arquivam e testemunham, em ação colaborativa, a experiência da intimidade. Portanto, são narradoras ou fictoras que compartilham falas e silêncios pela seleção mnemônica, mas também, participam do agenciamento político da memória coletiva tecida no espaço doméstico das relações afetivas entre mãe e filha. Quando as collectors engajam-se comigo nessa tentativa, polígrafa, da memória compartilhada da intimidade doméstica sobre a educação sexual feminina assumem-se como sujeitos políticos, pois, como sujeitos de negociação, acordam ou desacordam sobre o uso, o agenciamento e o destino de suas falas e silêncios nesta tese.

O silêncio, ao qual Perrot se refere, é o silêncio das fontes.

As mulheres deixaram poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra (PERROT, 2017, p. 17).

Poderíamos entender, ao isolar a fala de Perrot, que o silêncio das fontes teria sua principal causa nas próprias mulheres, dado ao fato das mesmas destruírem seus rastros. O problema que a historiadora nos aponta está ancorado na problematização do sujeito. E para expor

a complexidade dessa problematização, que é a do sujeito feminino, tenho que recorrer às balizas foucaultianas. Para tanto absorvo integralmente o texto do filósofo dirigindo-me ao sujeito feminino. Exponho a complexidade dessa problematização: a questão do sujeito feminino, não está em

definir o momento a partir do qual alguma coisa como o sujeito [feminino] apareceria, mas sim o conjunto dos processos pelos quais o sujeito [feminino] existe com seus diferentes problemas e obstáculos, e através de formas que estão longe de estarem concluídas (FOUCAULT, 2017a, pp. 255-6).

Foucault nos declara que é a experiência, entendida como “racionalização de um processo ele mesmo provisório, que redunde em um sujeito, ou melhor, em sujeitos” (2017a, p. 256). Ao que se refere Foucault? O catedrático do *Collège de France* fala sobre os processos de subjetivação que constituem o sujeito e sua subjetividade e que participam da organização da consciência de si. A única (pelo que expõe Perrot) consciência que a mulher (ao destruir as fontes de sua subjetividade) tinha sobre si era a honra. E o que significa a honra? Não estaria ao lado do pudor? Significa que a honra (entendida como virtude) pertence a um conjunto de práticas normativas transmitidas, impostas e reafirmadas pela educação, pelos símbolos, signos e sinais da cultura que regimenta a produção disciplinar sobre a experiência nos jogos de verdade (jogos teóricos e científicos).

E Foucault nos fala mais:

através dessas diferentes práticas – psicológicas, médicas, penitenciárias, educativas – formou-se uma certa ideia, um modelo de humanidade; e essa ideia do homem tornou-se atualmente normativa, evidente, e é tomada como universal, mas correlativo a uma situação particular (FOUCAULT, 2017a, p. 292).

Portanto, refletir sobre a destruição dos rastros de si implica retomarmos o que Derrida afirmou: não há arquivo sem violência. Toma o curso nesse debate, além da violência de não ser sujeito discursivo da história (já que as mulheres e outras alteridades foram excluídas dessa narrativa oficial), a coibição das mulheres contra si próprias. A invisibilidade

das mulheres deve-se ao fato de estarem relacionadas à família, confinadas em casa. A história das mulheres liga-se, num primeiro momento, à micro história – aquela que se inscreve no âmbito privado da experiência e relata a escrita da vida cotidiana. Por isso seus vestígios encontram-se nos arquivos privados que na década de 1990 ganham notória relevância com os estudos de Philippe Lejeune. Comenta Perrot que Lejeune tornou-se o iminente especialista da autobiografia cujo trabalho se destinou a acolher os arquivos de escritos femininos autobiográficos.

Organizar arquivos, conservá-los, guarda-los, tudo isso supõe uma certa relação consigo mesma, com sua própria vida, com sua memória. Pela força das coisas é um ato pouco feminino. A perda, a destruição, a autodestruição são muito mais frequentes. Os descendentes se interessavam com muito mais frequência pelos homens importantes da família, e muito pouco por suas mulheres, apagadas e obscuras, cujos papéis destruíam ou vendiam (PERROT, 2017, p. 30).

O gênero de escrita ao qual se dedicaram as mulheres, segundo Perrot, refere-se à escrita íntima ou à literatura pessoal destacadas pela autobiografia, diário íntimo e correspondências. Para Perrot, o fator que imprimiu fragilidade à perda dos registros, além da destruição dos arquivos ou do ocultamento dessas escritas em sótãos das casas das famílias, deve-se ao anonimato.

[GRAFIAS POÉTICAS]

montagem . desmontagem . remontagem

α

dispositivos . grafo penelopeano

α

gynographe . grafo collector

β

gynographe . grafo (des)montagem

β

gynographe . (infra)grafo

γ

gynographe . grafo transcriador

δ

estores-atlas . grafo desfio

ε

estore-atlas . grafo linha

ε

estore-atlas . grafo *pan*

ζ

estore-atlas . grafo mnème em mesa de orientação

η

estore-atlas . primeira lição . [fisiologia]

η

estore-atlas . segunda lição . [genitais da mulher]

η

estore-atlas . terceira lição . [o defloramento]

η

estore-atlas . quarta lição . [a vagina e suas funções]

η

estore-atlas . quinta lição . [o orgasmo]

η

estore-atlas . sexta lição . [ato sexual]

η

estore-atlas . sétima lição . [núpcias]

η

estore-atlas . oitava lição . [o gozo enciclopédico]

η

estore-atlas . nona lição . [*coitus interruptus*]

η

estore-atlas . décima lição . [a perversão do apetite sexual]

θ

trousseau



dispositivos . grafo penelopeano

Trago de Didi-Huberman um aspecto interessante sobre a retórica da história da arte que imprime no visível da figurabilidade seu tom de legibilidade. O filósofo situa-nos diante de dois paradigmas, o detalhe e o trecho (*pan*), como questão do saber pictórico, ou como questão da visualidade.

O olhar próximo que observa o detalhe (da anatomia, dos atlas científicos, da botânica) tenta se construir como um saber científico, claro e distinto. Esse olhar do regime das certezas, quando reportando às artes visuais, admite ver no espaço mimético algo que está escondido (ou que se esconde), mesmo assim, a ciência perceptiva tem a necessidade de identificar e nomear a intrusão desse índice fora do lugar. Nos alerta Didi-Huberman que a retidão óptica descrita pela análise iconográfica não é um texto legível e integralmente decifrável como se pretende.

O trecho, por sua vez, é a materialidade da pintura (o gesto, o traço, o rastro, a pincelada, a causa accidental) a qual não se prende ao sistema representativo. Não é um código, apresenta-se como visibilidade flutuante, um acidente da matéria pictórica que surpreende, e portanto, área de falha, como um veio de jazida, pois a profundidade material dos elementos acionados pelo fíctor (o artista) interrompe a continuidade do sistema representativo tornando-se um paradigma instável. Esse paradigma material, o trecho (*pan*), assinala o *pannus* que significa o retalho de um plano, o farapo, portanto, um sintoma de rasgadura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 336). Reconheço absorver da retórica pictural e dos seus acidentes o (contra)ponto à grafia do bordado que no último estágio do grafo, o trousseau, desabilita-se quando as agulhas emaranham-se na linha ou desintegram-se na oxidação-vermelha do tingimento do *pan* (tecido, *subjétil*, corpo material).

O gynographe e o estore-atlas são encaixes articulados no campo operatório da *table*, um exercício que recorre ao jogo penelopeano de urdir/desfiar, esperar/persistir, encobrir/desvelar, narrar/falsear. Entendo a fenomenologia do jogo penelopeano da seguinte maneira.

Urdir/desfiar leva em consideração a lógica de construção de um substrato têxtil, os fios da urdidura (diferentemente dos fios da trama) constroem a estrutura rígida do tecido, portanto, dão resistência e tensão ao pano. Identifico nos fios da urdidura a metáfora do pensamento pedagógico oriundo dos campos disciplinares das teses iluministas dos séculos 18 e 19 que persistiram como práticas normativas até a segunda metade do século 20. Eu os reconheço no livro de bordado *Singer* em diferentes signos: no conteúdo semiótico das imagens, no conteúdo histórico do manual, no estilo de escrita do texto. Já, na enciclopédia da vida sexual de Magnus Hirschfeld essa trama disciplinar – que se legitima

pela afirmação da *scientia sexualis* – é proveniente de textos retirados dos *Anais de Higiene e Medicina Legal*, 1947, e de autores como Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero.

Cada lição de bordado tem uma utilidade prática que decorre da tipologia dos pontos, do tipo de encaixe no tecido e da trama do substrato. Há ornatos destinados às roupas brancas para senhoras, meninas e roupas debaixo; alguns destinam-se às guarnições de mesa e chá, cama e banho, jogos de toucador; enfeitam almofadas, tapetes, cobre piano, aparadores de sofá; decoram cortina, estore, abafador, toalha de altar; outros reservam-se às roupas de vestir ou às bainhas. Cada ponto, ornato, encaixe apresentados no livro tem um propósito definido pelo texto que acompanha a imagem. A escrita dos textos é sumariamente descritiva, objetiva e marcada por traços de uma grande impessoalidade. Caracteriza o olhar técnico que se aproxima do detalhe para executar, da melhor maneira, a tarefa a qual se destina: a de ser um manual explicativo. A linguagem é tão específica que metonimicamente cifra-se. Não há indícios sobre a autoria dos textos que seguem como registro de uma incógnita voz dotada da retórica descritiva em detrimento do conhecimento da prática do bordado. Tenho a impressão que se trata de uma voz masculina que desconhece o exercício do bordar e portanto, nunca bordou. O indício decorre de certas marcas linguísticas que se impõem soberanamente, como se a técnica do bordado fosse um ato para domesticar o tecido e desbravá-lo. Cito as passagens, nas quais a voz narrativa se impõe:

deve-se iniciar o trabalho sujeitando os grupos para formar o motivo do desenho (...); sujeitam-se os fios no centro de um dos lados do canto (...); sujeita-se o grupo dos atadinhos em F (...); abandona-se esta linha e dividem-se os próximos oito atadinhos (...); sujeitam-se os fios em D e continua-se até H e P (...); sujeitados os fios em I da seção C-B (...); continua-se até atingir os primeiros quatro atadinhos com dois pontos (...); os desenhos podem ser formados a capricho, embora seja necessário cruzar os fios e agrupar os atadinhos em forma estética (...) (LIVRO DE BORDADOS SINGER, 1946, pp. 30-3).

É pela capa da *Enciclopédia ilustrada da vida sexual* – cuja imagem é uma grande lupa sobre a figura estilizada de um casal de mão dadas – que se declara o propósito de Magnus Hirschfeld: ver em detalhe a vida conjugal.

O que resulta dos nossos estudos é o dever que a todos nós cabe de corrigir as nossas deficiências, para que possamos defender a harmonia da nossa vida conjugal, pois que somente [sic] nela repousa a estabilidade do lar e a verdadeira felicidade da família (HIRSCHFELD, 1960, p. 5).

Organizada em dois tomos, a enciclopédia – perscrutada pelo olhar aproximado do cientificismo – trata, em detalhe, da anatomia dos órgãos sexuais, das funções sexuais, da vida sexual, da maturidade sexual, da decadência da vida sexual, do sexualismo e psicanálise, da anticoncepção e aborto, da patologia sexual, dos vícios sexuais, da prostituição, da higiene e moral.

Desfiar textualmente a urdidura do tecido (histórico) implica discutir o lugar do instituído abrindo vertentes ao que Foucault define por estéticas da existência, artes do viver, práticas da liberdade, o cuidado de si e das outras. As ações do (des)bordado e do (des)fiar predominam na série dos estore-atlas e trousseau no momento em que as bainhas enunciam o dito parresiástico das collectors; que os rasgos no *pan* aparecem; que as agulham deixam de operar pelo emaranhamento da linha ou pela corrosão da tintura do substrato/*subjétil*/tecido. O (des)fiar é soberanamente acionado na feitura do enxoval-collector – conjunto de trabalhos que se desdobram entre estores e almofadas e que retomam os bordados do enxoval maternal os quais eu (des)fio o linho das toalhinhas íntimas e recorto os bordados das fronhas e dos lençóis.

Esperar/persistir leva em consideração o tempo que as collectors necessitaram para vivenciar a prática de colecionar os *inframinces* da intimidade e de aderir ao engajamento colaborativo nos dispositivos taxonômicos, o gynographe e o estore-atlas. Todo tempo de esperar traz em si o elemento de permanência necessário à ação do fiar – do latim *fidare/fidere* ou *filare* – verbo cujo sinônimo aciona o ato de tecer (tramar, urdir) mas também, o de acreditar (fiador), assim como, o de conversar (logro, disfarce, conversa à toa). Em todo momento tento persistir pois as collectors convidadas não são obrigadas a dar competência à tarefa colecionadora. Quando o mútuo compromisso se efetiva – a adesão das collectors e a confiança de minha escuta – a ação colaborativa acontece, e então, fiamos narrativas femininas ou compartilhamos silêncios.

Encobrir/desvelar pressupõe a análise fenomenológica da superfície a partir de um conjunto de relações: o ponto (as lições do bordado), a linha (aquela que borda), o furo (aquilo que garante o bordado),

o tecido (aquele que se modifica pelo ponto, pela linha, pelo furo). Entendendo esse processo como a própria educação sexual feminina, mas também, como processo que pode ser acionado em procedimentos subjetivos de escritas, falas, escutas, silêncios, todos colaborativos ao agenciamento de afetos e cuidados de si e das outras.

A intimidade como recurso estético é composta, assim, por uma narrativa intersubjetiva – uma ficção de si voltada para o outro e não por um exercício solitário. Trata-se, portanto, de observar o uso desses fragmentos autobiográficos como uma prática cultural contemporânea, em que são elaborados desejos de escuta pelo outro, de compartilhar experiências e memórias, muitas vezes traumáticas, como respostas às pressões sociais, mas também às necessidades individuais internas (TVARDOVSKAS, 2015, p. 120).

Narrar/falsear leva em consideração a construção do enxoval collector através do (des)bordado e da (des)trama do enxoval que fora de minha mãe e daquele que ela bordou para mim, por duas ações, a mnemotécnica e a transcrição. Entendo a mnemotécnica como: práticas que acionam experiências femininas narráveis, práticas de negociação da experiência da memória, práticas de afeto e de atrito que acomodam ou desacomodam os silêncios. Filio-me ao conceito de transcrição de Augusto de Campos aplicada nos dispositivos plásticos gynographe e estore-atlas. Segundo Maria Esther Maciel, a operação tradução-criação movimenta divisa, refluxo e contágio. Conforme aponta a autora, a propósito do poeta, “toda tradução escapa à literalidade e busca reconfigurar poeticamente na língua de chegada ‘o modo de intencionar’ da língua, orienta-se pelo ‘lema rebeliãoário do *non serviam*’” (MACIEL, 2004, p. 63). Entendo a ação do falsear – tão pródiga à pele do poeta fingidor – como sendo a tradução *non serviam* que desmonta o axioma da língua androcêntrica que confinou gerações de mulheres à esfera privada das relações; que as privou do monograma de filiação genitora; que dificultou o acesso à educação; que subjugou a representação dos seus corpos à patologias, inoperâncias e aos discursos de higienização. À corruptela dos textos aqui entendidos como arcaicos (o livro de bordado *Singer*, o enxoval, o gynographe de Rétif de la Bretonne) reinventam-se, remontam-se, reescrevem-se por outros contágios, semioses, aberturas modos de narrar, ouvir, sentir e cuidar.



gynographe . grafo collector

O gynographe é o dispositivo grafo-visual (sistema taxonômico) de coletas colaborativas de intimidades femininas. As collectors concederam-me pequenas unidades domésticas advindas da experiência hábito do banho. É no friso dessa complexidade (a intimidade alheia, a higiene, a educação e a sexualidade) que transito em companhia das collectors ao revisar alguns dos constructos de nossa educação. Margareth Rago nos situa quando diz que “a definição normativa do ‘ser mulher’ data do século XIX, quando nascem a ginecologia moderna e outras importantes áreas da Medicina” (RAGO, 2018, p. 5). A mulher esteve associada aos discursos higienistas que a imputaram como responsável por assegurar a harmonia conjugal do matrimônio e a limpeza da intimidade doméstica. Igualmente, à mulher relacionou-se a higiene pública quando reportada às patologias sexuais e às doenças venéreas (o caso da sífilis). Corolário a isso, quando levado ao pé da ironia, também é icônica e literária a imagem da mulher que se lava para se desprender de uma experiência sexualmente ultrajada. A higiene e os procedimentos da produção da higienização, e sua estreita ligação com o feminino, são assuntos inquietantes e extremamente complexos, abordá-los seria dar margem a outros inquéritos que não figuram nos dispositivos plásticos dessa tese.

Por que coletar, inventariar e colecionar sabonetes usados? É o que me perguntavam todas as mulheres antes de se tornarem collectors. Recordo-me de um comum hábito nas famílias do interior, região de meu nascimento a oeste de Santa Catarina, em reunir os restos dos sabonetes domésticos para fazer sabão. Em minha casa não era diferente, as barras de sabão, em mosaico colorido, aglutinavam a intimidade do banho no duplo jogo de lavar também as roupas sujas. Coletar sabonetes alheios é uma prática no mínimo provocante devido o grau de intimidade envolvido nesses despojos domésticos que fossilizam tecido celular de toda a usuária família e rastros da intimidade do corpo (as diferentes pelagens: cílios, cabelo, pelos pubianos, pelos genéricos).

As collectors identificavam nessa prática uma estranheza à qual não conseguiam reagir e diagnosticar. Quando me entregavam essas unidades cheirosas, após vivenciarem um longo período de coleta, tomavam consciência do incômodo inicial. Daí a relação de estranhamento se invertia, como se eu me sentisse envergonhada por receber algo tão íntimo. Percebi que as collectors concediam-me uma matéria e conteúdo que escapava ao sentido da fala. Nesta equação, de estar entre as bordas da linguagem, investiguei a educação sexual e me incluí nela. Tomei consciência que coletar os sabonetes usados conduzia-me a outro lugar

na discursividade, como se eu fosse tragada pela experiência do silêncio no próprio acontecimento da coleta dos sabonetes. O que dizer/enunciar quando se recebe esses traços da intimidade alheia? Nenhuma palavra dava conta dessa sensação de duplo estranhamento entre aquela que doou e aquela que recebeu.

Por que coletar a sobra dos sabonetes é beirar às bordas da linguagem? Por que esse exercício imprimiu estranhamentos e desconforto aos sujeitos envolvidos? Por que esta prática verteu curiosidades e inseguranças? Essas foram as questões que me perseguiram ao vivenciar os procedimentos da prática collector.

No início da prática coletora segui às cegas. Dei-me conta, tempo depois, de outros aspectos que tomaram curso na recepção da matéria íntima que me era concedida. Notei que as collectors atribuíram-me um compromisso, não averbado, de cuidado e respeito com o material autorizado por elas, como se a mim coubesse a mesma tarefa empreendida pela minha mãe ao fazer enxovais matrimoniais. Nesse momento detectei o primeiro vínculo de afeto: a responsabilidade pela intimidade feminina partilhada.

Raras collectors puderam usufruir de um enxoval confeccionado nos moldes antigos, exceto as mulheres da geração de minha mãe que também participam do rizoma colaborativo. Ao compartilharem os sabonetes, as collectors fidelizaram-se tatilmente e afetivamente com a proposta, mesmo quando permaneceram em silêncio. Aparentemente impotentes e inoperantes, esses *inframinces* ou *infraordinários* do banho foram apreendidos no grafo artístico ao se reportarem diretamente ao *trousseau de mariage* como aquilo que poderia ser ou não-ser lavado no corpo das intimidades femininas, nas relações domésticas e conjugais.

A maioria das collectors relataram o que foi vivenciar esta prática incomum a qual se propuseram. Em todas residiu um certo aspecto de disciplina, pois a tarefa de coletar os sabonetes assumiu particularidades. Ao aceitarem colaborar, vivenciaram comigo a prática colecionadora por uma ação de transferência que é desmembrada do conceito metodológico da prática coletora, o colecionismo. Quero dizer que, ao serem coletoras da intimidade do banho, passaram a ser colecionadoras de coisas inúteis, pois consignaram importância àquilo que normalmente descartariam pelo hábito. A micro prática colecionável exercitada pelas collectors articulou uma trama feminina de narradoras e coautoras. Experimentaram, individualmente e intuitivamente, os mesmos dispositivos de organização e classificação dos sistemas taxonômicos que foram

sistematizados na prática metodológica, só que em outras tarefas, tais como: regular ou não tipos de marca e odores, selecionar ou não a amostragem, decidir o número coletado, secar ou deixar úmido, optar pela natureza estética, facilitar o manuseio, permitir ou não manchas, preservar ou não o mesmo tamanho e formato, garantir ou não a fragilidade das unidades, escolher texturas ou composição química, autorizar vestígios visíveis do corpo, pensar o acondicionamento, modelar com os dedos o formato final do *infraordinário*.

As collectors-colecionadoras elaboraram modos particulares para estocar, acomodar e embalar este incomum acervo doméstico, de estranha classificação, até seu destino final. Essas unidades táteis, no espaço privado e da utilidade de suas funções, permanecem apenas como matéria ordinária do cotidiano. À minha intenção, essas (micro)unidades do banho figuram como economia do dispêndio, no sentido próximo àquele que Marcel Duchamp e Georges Perec indicaram ser o *infravele* (*inframine*) e o *infraordinário*. Mas, essas (infra)unidades do banho, quando são deslocadas do privado e expostas ao contato público, assumem outros sentidos de significação, pois passam a carregar o rastro da intimidade de alguém, e por isso, desconfortam, instigam, beiram ao escatológico.

A propósito desse curioso e habitual *páthos* que é o de colecionar, Maria Esther Maciel nos é exemplar em suas colocações:

sabe-se que a história do ato de colecionar é a narrativa de como os seres se apropriam, na esfera particular, dos sistemas de classificação que herdaram. Podendo tomar distintas funções, desde o acúmulo até a ordenação simétrica, de feição estética, o colecionismo é amplo e complexo (MACIEL, 2009, p. 27).

A postura do ser-colecionador, no envolvente exercício processual acumulativo, tem que lançar mão de recursos taxonômicos que lhe são úteis, pois em cada acervo, como nos diz Maciel, diferem-se as regras de uso em função das particularidades que se apresentam. “A coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina” (MACIEL, 2009, p. 27).

Como inventariei essa aglutinante coleção de sabonetes no decorso desses três anos? É de significativa importância, em se tratando de uma prática de ação colaborativa, que todas as collectors pudessem

se reconhecer entre os pontos, dobras e tramas desse enxoval coletivo. A ideia do código de identificação – tão usual nos acervos, arquivos, bibliotecas, coleções, inventários – veio de um mesmo índice que se afirmou em diferentes arquivos por mim estudados. Refiro-me ao monograma. O contexto mais antigo, datado de 1910-11, foi o que vi nos anúncios do catálogo do *Palais Royal* que apresenta oito orçamentos de enxoval nupcial nos quais o monograma é grafado; também está no livro de bordados *Singer* que indica uma lição de como se bordam letras ornamentadas, as quais são repetidas no próprio *trousseau* de roupas brancas apresentadas no último tomo livro; também, deparei-me com este índice no texto que a teórica feminista Rozsika Parker comenta quando diz que as bordadeiras do séculos 19 e 20 eram minimamente alfabetizadas apenas para reconhecerem as letras que deveriam bordar; também é comentado por Michelle Perrot, quando a historiadora levanta o problema da falta de dados que não pode ser apresentado aos genealogistas e demógrafos à reconstituição das linhagens femininas em detrimento da perda do sobrenome de origem no casamento.

A tipologia das listas foi o registro que me permitiu tomar nota dos monogramas das *collectors* associados ao ano de nascimento. Maria Esther Maciel (2009) diz ser a lista, por seu caráter serial e classificatório, uma espécie de protoestrutura à escrita pré-alfabética presente nas culturas orais e letradas. “As listas proliferam através das extensas relações de nomes próprios, descendências, tribos, lugares, propriedades” (2009, p. 28). A coletânea de siglas alfanuméricas que marcam os dispositivos plásticos desta tese, anônimas aos olhos do receptor, funcionam como grafemas. Não obstante serem apenas um código taxonômico, os monogramas datados são índice laboral que assinala a particularidade da coleta, a referência à *collector* e a geração a qual pertence a colaboradora.

Sou eu aquele que se chama W.B. ou simplesmente chamo-me W.B.? Eis os dois lados da mesma moeda. O reverso, porém, está gasto, enquanto o verso possui traços nítidos. Esta primeira versão faz ver que o nome é objeto de uma mimesis. De fato, faz parte de sua natureza singular não se mostrar no que virá, e sim somente no ocorrido, o que quer dizer: no que foi vivido. O hábito de uma vida vivida: é isso o que o nome preserva e também preestabelece. Ademais, com o conceito de mimesis já se diz que o domínio do nome é o domínio da semelhança.

E como a semelhança é o *órganon* da experiência, isto significa: o nome só pode ser reconhecido nos contextos da experiência. Apenas neles identifica-se sua essência, isto é, sua essência linguística (BANJAMIN, 2006, p. 952, <Qº, 24>).

Na contra capa do *Livro de bordados Singer* jaz, em ornamental caligrafia a lápis, um incógnito monograma T.P.. Essas duas letras só fazem sentido se tomadas no grafo da hereditariedade: T. poderia evocar minha mãe Terezinha, enquanto P. anunciaria minha avó Pierina, únicas mulheres que singularizaram a experiência compartilhada ao decifrar pela mimesis bordada o hermético didatismo do manual. Minha mãe faleceu há muito tempo, inesperadamente, poucos dias após minha avó. Sem elas, permaneceram incompletas minhas lições de bordado à máquina. Desvalida da prática, apenas me recordo do ponto granito, do ponto cheio e vazio, do desfiar do linho à feitura das bainhas abertas. O monograma das duas letras tombadas, lado-a-lado na envergadura da capa interna, permanece adormecido tal qual o intruso espectro dos bolores e manchas que encobriram o branco da página que um dia fora a sua cor original.



gynographe . grafo (des)montagem

“Criança desordeira. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única” (BENJAMIN, 1995, p. 39). À altura dos meus cinco anos de idade já me sentia responsável por uma significativa ocupação: acompanhar minha mãe, após o jantar, à sala de bordados que ficava na casa vizinha daquela que morávamos. Ainda não alfabetizada distraía-me com outros signos que as letras. Minha primeira coleção foram os botões cujas unidades não se repetiam; eram tão antigos, grandes, coloridos que poderiam se confundir com os doces cristalizados de minha avó. Aos botões, juntavam-se inúmeros carretéis de madeira desarmados de linha, todos iguais, que minha mãe estocara por anos a fio. Superavam-me em idade. Quem sabe, numa perspectiva de inversão do sujeito fenomenológico não seriam os carretéis que brincavam comigo?

Essa mágica do entretenimento infantil operava-se à moda antiga. Benjamin fala da prática colecionável da criança como aquela em que os segredos habitam estojos, caixas, baús, gavetas, lunetas mágicas, gabinetes de curiosidades: “mal entra na vida, ela [criança] é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas” (BENJAMIN, 1995, p. 39). Com esse lego profissionalizado, eu era em pequenez a imitação de minha mãe; meus botões adormeciam entre os objetos de armarinho, numa lata antiga de cera vermelha para assoalho. A história que contavam, antes de serem fantásticos brinquedos em simulação, devia-se a uma vida de utilidade, por isso, o meu respeito infantil de inseri-los às coisas de minha mãe.

“Para ela [criança] tudo se passa como em sonho: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece. (...) Ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitiçá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa” (BENJAMIN, 1995, p. 39). Eu bordava à minha maneira (sem agulhas e alfinetes, sem linhas, sem qualquer tipo de fio) sobre os retalhos dos tecidos estampados – aqueles que minha mãe recortava para aplicar nas colchas, almofadões, roupões, quimonos, jogos de cozinha. Preenchia o espaço negativo, vazado, das formas que haviam sido retiradas. Meu exercício era o de remontar a descontinuidade deixada pela tarefa materna. Em companhia do lego-botões eu reconfigurava o que estava em falta no ordenamento têxtil do estampado. Tão logo remontados, desfazia-os em sequenciais reconstruções.

Criança escondida. Ela já conhece na casa todos os esconderijos e retorna para dentro deles como quem volta para uma casa onde se está seguro de encontrar tudo

como antigamente. Bate-lhe o coração, ela segura a respiração. Aqui ela está encerrada no mundo da matéria. Ele se torna descomunalmente claro para ela, chega-lhe perto sem fala (BENJAMIN, 1995, p. 39).

A atividade estética e compositiva no gynographe, com os restos de sabonetes, recupera a memória da criança desordeira e escondida quando situada diante dos seus achados. Cada página do livro de bordado foi um habitáculo que animou, em montagem e desmontagem, as singulares e pequenas superfícies coloridas que, durante um tempo definido, envolveram alheias intimidades familiares. Comenta Didi-Huberman – a propósito da percepção que Baudelaire imprime sobre a antropologia do brincar – serem “os brinquedos, insaciavelmente manipulados em seus ‘gabinetes de curiosidade’, [...] um verdadeiro *fenômeno originário* para a arte” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 140). Ambos, a estampa arcaica do livro *Singer* e os restos de sabonetes, como conjunto relacionável apresentam-se como um instante originário. O momento desse acontecimento (aquele que se reporta a encontrar o encaixe satisfatório entre as coisas) figurava para mim como o tempo necessário à captura do registro fotográfico pelo celular para então desmontar-se. É curioso o que nos diz Didi-Huberman sobre esse fenômeno originário confirmado na ontologia do brinquedo: a regra estrutural do morto e do vivo, do faz-de-conta, do duplo regime “entre o inanimado do objeto e a produção de sua animação” (idem).

A apreensão fotográfica da imagem – a instantânea montagem dos (infra)sabonetes nas lições do bordado – é realizada em quatro pontos perceptivos os quais se alteram como visualidade compositiva em decorrência do ângulo de enquadramento, da sombra projetada das unidades, da incidência luminosa, da moldura das figuras do livro e da topografia da superfície dos sabonetes. Isso quer dizer que um ponto fixo, entre os 360° de minha rotação em torno da montagem sempre em ângulo reto, emancipa-se como (infra)imagem, ou seja, a fotografia. A performance dessa atividade de montagem lembra-me o jogo pega-varetas. O menor movimento não calculado, no qual se prende a respiração, é o limiar que pode arruinar o castelo sobreposto pelas peças. Reafirmo: a composição permanece fixa e é o meu corpo que se move no eixo dos 360° para capturar o instantâneo que se revela como (infra)imagem. O livro materno é animado como montagem de criança, sua permanência é apenas aquela do tempo em que as unidades se encaixam. A imagem que tento flagrar

no instante da brincadeira é ela mesma um *inframince* – instável –, configura o faz-de-conta, o vivo-morto, o *rhyparos*, o *still life*.

Mas não é só isso: no brinquedo, todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa *desmontada* e o tempo do conhecimento pela *montagem*. Inflexão turbilhonaria: é o choque, a necessidade de colocar em prática ou de um olhar que passa pela abertura e, logo, pela destruição” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, pp. 140-1).

Instabilidades e variantes equacionaram o jogo entre (des)montagem e a captura da imagem. Quero dizer que o trabalho não se realizou em estúdio; não houve fundo infinito; a luz foi natural, sempre no mesmo horário entre 11 às 13 horas; não houve recurso de tripé e do dispositivo automático de atraso do obturador. Por isso, o toque (*touch screen*) na tela do smartphone selou o instante imagético da mediação entre montagem e desmontagem. Feita a brincadeira, os sabonetes migravam aos estojos que os classificam pelo monograma, pelo ano de nascimento da collector e pela constelação familiar que nomeiam.

A delicadeza no manuseio dessas (infra)unidades, sobre as páginas frágeis e envelhecidas do livro maternal, deslocou essa atividade para outro passatempo, o quebra-cabeça. O gynographe compreende a correlação entre o todo e as partes. O encaixe, apesar de aparentar disjunção – das minúcias íntimas na trama ilustrativa das gravuras *Singer* – reafirma a potência visual do todo e das unidades como imagem narrativa da lição. Tenho a impressão que, ao incluir os fragmentos da intimidade no livro, este recupera e atualiza a faculdade de sua fabulação, a de encantar, não mais as noivas, mas as collectors. Explico: tão logo flagrada a (infra) imagem, esta era enviada à collector para a sua aprovação. Cada collector recebeu, via *whatsapp*, quatro a sete lições do livro remontadas com os (infra)sabonetes. Cada lição teve diferentes arranjos (identificados por a, b, c) em que as (micro)unidades foram deslocadas, justapostas, adicionadas, subtraídas. A reação das collectors, ao receberem as montagens, foi muito gratificante. Acredito, de modo geral, que as colaboradoras ficaram satisfeitas com o resultado do registro compositivo. Identifico nessa etapa o pacto *rühren*. Todas collectors demonstraram receptividade, escolhendo até duas composições. A importância desse momento refere-se à definição do monograma e do ano de nascimento que se configuram como identidade collector.

O procedimento, da criança adulta que borda-sem-bordar, articula-se em conhecimento (a sobrevivência operada no momento mágico do acontecimento da conexão entre as coisas) e destruição (o intervalo necessário do desmonte para que novas conexões se animem). Por isso, a fenomenologia do brincar tem seu ponto de inflexão. Foi curioso perceber, em meu exercício de montagem, como as ordinárias unidades aco-
plavam-se facilmente às estampas bordadas do livro. Parecia que sempre estiveram lá, antes de estarem, um *déjà vu*, uma redundância, o retorno de algo que emerge visceralmente.

Os infra(sabonetes) lembram-me em ingenuidade – pedacinhos de balas, chicletes endurecido, migalhas de bolacha, confetes, gelatina, suspiros, gomas, *marshmallow* – a camada granulosa dos confeitos da infância e, por isso, uma superfície em associação aos afetos. Defendo que toda imagem-conhecimento, articulada como discurso visual, tem na sua contraface alegórica uma retórica complementar. Pois bem, longe de qualquer ingenuidade, os infra(sabonetes) no olhar que se pretende aproximado impõe outra visualidade, a do fetiche sedutor da intimidade. Refiro-me à botânica anatômica (os adereços de nossa intimidade: os mamilos, o clitóris, a vulva, o pênis, a glândula, as bolsas escrotaes, o ânus) que são apresentados em pelo na sala de banho). É nessa morfologia dos limiares entre a imagem lúdica (o olhar distraído da criança) e a imagem malícia (o olhar atento da criança) que conduziu outras visualidades ao regime da percepção apresentado no livro *Singer*. O livro vela – esconde, encobre nas dobras do enxoval, nos pontos ornados – outra intenção que subjaz ao bordado: o erotismo, o sexo, a cópula (consentidos, por exemplo, pela educação enciclopédica de Magnus Hirschfeld, apenas no enlace matrimonial).

A (grafo)visualidade dessa elaboração sobre a experiência íntima narrada – através dos sabonetes dispostos, sobrepostos, justapostos, agrupados, grudados, acoplados sobre as lições do bordado – aciona a montagem de elementos heterogêneos. Rompe-se o modelo disciplinar das lições enciclopédicas que sempre se sobrepuseram à experiência do feminino e por isso, o dispositivo gynographe flerta com duas constelações, o *atlas Mnemosyne* de Warburg e as *Passagens* benjaminiana. A transcrição do livro de bordados *Singer* – destinado à educação predica-
tiva do feminino ao *trousseau de mariage* – é recontada por todas as mulheres que são acionadas nessa prática colaborativa de *afectos* e *perceptos*. Entre porosidades discursivas que promoveram modos de ver, ouvir, falar, sentir, as collectors constituíram-se, mesmo que momentânea, sujeitos femininos narrativos.



gynographe . (infra)grafo

É pela transcrição de uma escrita feminina que equaciono a prática dos afetos no dispositivo gynographe. Entendo o afeto como o excedente da linguagem comunicativa entre os signos linguísticos. Está isento de sua função comunicativa ou do seu caráter mecânico designado pelo sentido dos signos. O afeto se realiza no e pelo corporal. O dispositivo collector é corporal, pois os *inframinces* do banho, enquanto restos que não podem ser capitalizados, figuram como dispêndio, tal qual o afeto, a intimidade, o prazer.

Se atento que o gynographe transita por essa prática do tato deve-se, principalmente, ao fato de revelar (a cada movimento de meus procedimentos plásticos) a insuficiência metodológica dos arquivos taxonômicos e dos critérios de classificação dos quais se investiu o regime de verdades das ciências naturais e biológicas a fim de definir a representação do corpo, da sexualidade e da educação femininas. Michel Foucault em *As palavras e as coisas* declara que a teoria da história natural (em seus sistemas de classificação) não é dissociável da teoria da linguagem, aquela que nomeia para classificar, conceituar e apreender.

A história natural é contemporânea da linguagem: está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa os elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes. Classificar e falar encontram seu lugar de origem nesse mesmo espaço que a representação abre no interior de si, porque ela é voltada ao tempo, à memória, à reflexão, à continuidade (FOUCAULT, 1990, pp.173-4).

No sentido de fazer o reconhecimento do elemento inclassificável no suposto sistema de arquivamento – a intimidade coletada – opero uma economia do dispêndio a qual reconheço como (contra)economia. Esses *infraordinários* da intimidade não se deixam capturar como signo semiótico e semiológico, poderiam assemelhar-se às nuances, silenciosas, do velamento doméstico que encobrem o despertar da sexualidade feminina. Entretanto, sob outra mirada, os *inframinces* do banho apresentam-se como alteridade íntima, pulsam como registro-verdade, e assim, dispensam representações. São a (micro)unidade de alteridade – refiro-me à intimidade feminina – no (macro)sistema doméstico das representações afetivas, das práticas higiênicas, das opressões, das normativas educativas, do controle sobre a sexualidade. Os restos dos

sabonetes atuam num complexo jogo entre o abjeto, o afeto, o atrito, o (não)compartilhado, o (não)permitido. São singulares porque acumulam sedimentos, resíduos particulares e rastros táteis do manuseio, por isso, esses (infra)elementos carregam uma forte carga da presença das suas usuárias, como se fossem simulacros de seus corpos e identidades-íntimas.

O conteúdo retido nessas (infra)unidades, aquilo que permanece reconhecível ao registro do visível, reporta-se à superfície háptica. Os restos dos sabonetes, quando deslocados da intimidade aos procedimentos plásticos, permitem-me tocar uma estética dos afetos, por estarem também intimamente relacionados ao meu tato que opera, sem a introdução da luva cirúrgica, as plasticidades visuais. São uma singular moeda que me possibilita navegar pelo sigiloso, delicado e silencioso leito das intimidades collectors.

A propósito da apropriação de objetos domésticos e comuns às práticas artísticas, nos feminismos contemporâneos, Luana Saturnino Tvardovskas, soberanamente, contribui ao debate.

Alguns dos sentidos mais arraigados quanto à ideia de espaço privado são aqueles ligados à intimidade como segredo, como aquilo que se deve ocultar, proteger ou que é de pouca importância. No entanto, ao expor o corpo como território fronteiro entre o privado e o público – entre o eu e o outro, entre o familiar e o estrangeiro – algumas artistas exploram as contaminações entre esses lugares simbólicos, usando esta tensão para amplificar o potencial político do corpo, abordando sua “inquietante familiaridade” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 120).

Deste fragmento retiro importantes palavras-chave: território fronteiro, lugares simbólicos, potencial político do corpo, inquietante familiaridade. Essas chaves discursivas situam a zona conflituosa da prática collector nos três anos que decorreram a coleta dos sabonetes e o contato com as colaboradoras. Muitas foram as etapas de adesão que passaram por estágios de negociações e de consentimento à publicação da pesquisa. Declaro que as collectors definiram o meu campo de atuação na prática de ação colaborativa em avançar ou retrain, dialogar ou distanciar, questionar ou silenciar, dar escuta ou falar, persistir ou desistir, incluir ou excluir, acariciar ou alfinetar.

Desde o começo situei-me em uma zona de incerteza e insegurança, pois ao convidar uma dada mulher à prática colaborativa restava-me esperar. Não poderia pressionar ou averiguar se de fato a convidada tinha aderido à prática dos (infra)coleccionáveis. Posicionei-me (e demonstrei claramente às collectors essa postura) como aquela que aguarda. Nessa fase inicial destinada à coleta, distribuía saquinhos de tecidos que lembravam o enxoval. Explicava que se tratava de uma coleção de intimidades femininas, não me reportava à educação sexual ou à relação entre mãe e filha. Até hoje muitos desses saquinhos não retornaram.

Mudei a estratégia, era vaga e não engajava. O apelo visual e íntimo do saquinho com fita acetinada cedeu lugar ao discurso. Deixei claro às novas convidadas sobre o dificultoso conteúdo da pesquisa. Enumerei alguns dos obstáculos que dificultavam o meu trânsito de acesso à intimidade feminina. Posicionei-me como collector e sujeito feminino que tentava entender, pelo acesso mnemônico da experiência, as lacunas postas pela educação sexual doméstica. Confidenciei a ausência que tive da fala e escuta maternas e que não as poderia acessar pelo falecimento de minha genitora. Partilhei a minha investigação sobre a história do enxoval doméstico no qual acredito existir os grafos maternos de muitas mães silenciosas. Expus a problemática da pesquisa diferida entre pontos de silêncio e práticas de silenciamento. Declarei que a tese era uma proposta artística de construção colaborativa de intimidades femininas à feitura de um enxoval de aconselhamentos e de falas partilhadas cujas narrativas se apresentariam como uma prática de cuidado de si e das outras. Todas que ouviram o projeto engajaram-se na proposta.

As 74 collectors (75 com a minha partilha) que permaneceram nesse projeto foram aquelas que consegui estabelecer sentimentos de adesão e de colaboração (talvez de engajamento) entre convergências e divergências, diálogos e silêncios, afetos e atritos, contatos que identifiquei como subjetividades agenciadas em prática de negociação. A prática dos afetos (entendida como meio de transcriar) permitiu-me tatear mais do que apresentar definições; hoje me faculta indagar, mais do que oferecer respostas.

Outra dimensão dessa prática coletora, já que o sabonete está estritamente aderido à pele, relaciona-se ao *toucher* (o tocar). Ao verbo *toucher* filia-se ao sentido daquilo que é preciso mexer para tocar, ir em direção ao contato, uma relação de agir e reagir concomitantemente. O conceito encontra em Jean-Luc Nancy o amparo referencial para se entender o corpo como “senciente do sentido”:

compreende-se que o tocar é considerado o maior dos tabus. Freud observa isso, assim como toda a etnologia e a antropologia. Conhecemos muito bem a importância desse tabu em nossa própria cultura: se ela nada tem de ostensivamente sagrado, ela não vigia menos, com um cuidado possessivo, todas as condições, as permissões e as modalidades do contato dos corpos. Sabemos muito bem que não é permitido tocar além da mão do outro, isso para não falar do resto de seu corpo, nem de até onde e como se pode beijar, abraçar, acariciar. Sabemos, por meio de uma ciência muito exata, a que ponto o tocar se relaciona com o ser – e como, por consequência, o ser é estritamente indissociável da relação. Não existe absolutamente “o ser” e depois a relação. Existe o “ser”, o verbo cujo ato e cuja transitividade se formam em relação(ões), e somente dessa maneira (NANCY, 2014, p. 25).

Jean Luc-Nancy nos fala que o tocar atrai e rejeita, que empurra e repele, pulsão e repulsão, ritmo de fora e de dentro, da ingestão e da rejeição, daquilo que é apropriado e do inapropriado (2014, p. 16). Coletar, coleccionar, inventariar, enfim, manusear as infraordinárias sobras do sabonete íntimo feminino implica estar nesse limite do *toucher* operado no corpo físico e no corpo das relações discursivas.

O gynographe pode assemelhar-se aos instrumentos de aferição que inscrevem na superfície o que detectam em profundidade: para cada abalo registrado uma variação tipológica da linha é grafada como sismo. E assim pergunto, afinal, o que há sob o belo bordado? O que se oculta embaixo do pano? O que há por debaixo do lençol? O que se esconde nos debaixo da roupa íntima ou embaixo da cama? Há muitos sismos. Quantas impurezas, conflitos, aborrecimentos, silêncios o sabonete do banho lavou? Transitar pela intimidade é tatear por baixo de, debaixo de, embaixo de, abaixo de, nos debaixo de. É certamente um labirinto subterrâneo, como nos diz Jacques Derrida, pelo qual sentimo-nos atraídos, pois, entenderíamos ser a promessa de alguma nudez a ser desvelada. E sabemos que não é bem assim. Nos debaixo visíveis ou invisíveis nada é fácil a se decifrar, pois as palavras deixam de nomear evidências para configurar o sentir, os silêncios, as fugas, os arrependimentos, aquilo que não se permite ao outro, mesmo quando, se tem a necessidade de dizê-lo em uma escuta confiável.

A intimidade feminina comporta uma linguagem secreta, muito própria de cada mulher, e que se esconde como um tampa-sexo. Tratando-se do lugar de uma topografia, o debaixo, nesse caso, não é aquilo que se ignora ou denega-se. E a esse respeito recorro novamente a Derrida (2012, pp. 283-4): “os debaixo são sempre inquietantes e atraentes, perturbadores, provocantes como zonas erógenas”. Continua o filósofo, “pode ser o inferior, mas pode também ter o valor superior da fundação”. Risquei minhas certezas ao empreender o gynographe, pois a todo momento sentia-me em território movediço, tateando o não-permitido, invadindo, sendo intrusa. E assim, arisquei-me lançando mão de uma fundação a qual identifico como sendo a prática dos afetos.

Sair dos debaixo da memória não foi tarefa fácil às collectors. A todo momento sinalizaram-me a complexidade desse pensar sobre a sexualidade, sobre as relações maternas, sobre ser/existir/construir-se como mulher. O caráter processual da prática collector dos afetos foi o de “encontrar” as palavras – no jogo do caça-palavras íntimo, no sentindo de imbuir-se da linguagem já que é através dela que nos constituímos como sujeito subjetivos – para enunciar esse dito corajoso de reformulação e atualização da experiência do passado no presente de todas nós envolvidas nessa partilha de propósito estético e poético. Mais uma vez Luana Saturnino Tvardovskas é significativa.

A arte, pública por definição, utiliza-se da intimidade como recurso afetivo, promovendo uma experiência intensiva em que ocorre um deslocamento das práticas de subjetivação dominantes: do corpo (recalcado), do desejo (velado), da memória (silenciada) e a capacidade sensível ganha espaço. O que está em jogo é uma transformação dessas práticas vigentes, em que a arte coloca em evidência o processo constante de criação de si. Não se conta sua própria história por temor de perdê-la. Na arte, os elementos biográficos misturam-se aos ficcionais porque não interessa a disputa pelo real. Os elementos íntimos são expostos, parece-me, em um sentido singular, o de reinventar a si e ao mundo. A poética autobiográfica de mulheres permite-se transitar por elementos femininos, íntimos, da casa, do corpo, parecendo afrontar silenciosamente uma lógica utilitária e normativa, em que o fluir dos *perceptos* e *afectos* foi rompido (TVARDOVSKAS, 2015, p. 122-3).

A prática dos afetos, nas collectors (incluo-me nessa partilha feminina coletora), movimenta deslocamentos contrários que tanto podem ser de aproximação e de repulsão (há collectors que falaram, outras silenciaram-se); de afeto e de atrito (há collectors que manifestaram sentimentos de gratidão, outras se excluíram da prática colaboradora); de sutileza ou de reforço (há collectors que ponderaram a fala, outras salientaram e se autoquestionaram). Nesse jogo discursivo concedo a escuta e, na maioria das vezes, não ofereço a fala permanecendo em silêncio.

A fala e a escuta, reportados à experiência do sujeito em práticas coletivas e colaborativas, possibilita processos contínuos de construção e afirmação de subjetividades. Entendo esse dito franco e corajoso (parresiástico), o qual é recorrente na fala das collectors, não como um dizer que funda a verdade, uma memória verídica, confessional ou testemunhal. A fala e a escuta inserem-se no movimento processual que pode desencadear, em nós collectors – quando lançadas ao jogo discursivo – a tomada auto reflexiva sobre a nossa educação sexual feminina.

Quando aciono lugares de fala e de escuta parto, inicialmente, de uma prosa genérica. São perguntas similares àquelas feitas pela ginecologista na primeira consulta, ou, são as dúvidas que temos ao interpelar a médica sobre experiências femininas, consideradas comuns a boa parte de nós mulheres. Dependendo de como se estabeleceu o contato com a collector (confiança, compromisso, atrito, insegurança) a conversa aprofunda-se para um viés comportamental sobre educação materno filial.

A maneira que apresentei a transcrição dos biografemas collectors denuncia a metalinguagem do dispositivo. É possível identificar as perguntas que foram apresentadas, as etapas de meu contato, as escolhas, os arranjos, as inquietações geradas, os impasses e as dificuldades dessa aproximação. A manifestação do silêncio sempre figurou como uma opção que foi oferecida e reafirmada constantemente às collectors, exatamente para não configurar pressão enunciativa. Aquelas que falaram encorajaram-se mais por uma decisão própria do que pela oferta de minha escuta. Acredito que o gynographe é auto explicável. Sua principal funcionalidade linguística (apesar de não corresponder a um objetivo imediato) foi a de permanecer como um manual, tal qual o livro *Singer*. A repetição é uma característica idiossincrática da discursividade do manual-collector. Sempre retorna aos pontos básicos, assim como as lições do bordado recorrem aos pontos fundamentais para bordar o encaixe mais complexo. Por isso, o gynographe é repetitivo como todo bordado o é.

A fala parresiástica das collectors (sobre a educação sexual) apenas se efetivou através do compartilhamento dos (infra)sabonetes que foram coletados e colecionados durante o tempo em que a colaboradora julgou ser necessário à sua prática taxonômica. Uma vez realizada a coleta (paródia aos procedimentos científicos, médicos e botânicos) as colaboradoras passavam a ser collectors.

Diferencio a prática dos afetos da relação sentimental do afeto. A prática dos afetos não significa ser gentil, sensibilizar-se com a causa, ser acolhedora ou demonstrar afetividades. A prática do afeto é movente, e por isso, possibilita reconhecer uma colaboradora como collector. Não basta guardar, acumular ou estocar os restos do sabonete. A prática collector se estabelece pelo pacto que é a ética do exercício empreendido entre aquela que é convidada a colecionar e aquela que aguarda a coleção. A colaboradora tem que se sentir engajada (interessada e responsável) na prática colecionável de uma coisa-resto que de antemão é tida por ordinária e cujo destino não se define de antemão. Portanto, a prática collector é um pacto *rühren* daquela que doa uma superfície que é extensão do seu corpo (da sua intimidade compartilhada) à apreensão e manuseio de uma receptora.

Apoiar-se na investigação das superfícies enquanto abertura do sentido (e não fechamento lógico, cartesiano) tal como é proposta por Jean-Luc Nancy, é expor uma ordem de questionamentos a respeito do sentir (*aisthesis*). Por isso, merece destaque o debate proposto por Nancy. Entende o autor o existir de um movimento transitivo que recoloca, pela fenomenologia do tocar (distante de qualquer anestesia racional e utilitária), a percepção enquanto lógica do sentido e não da verdade. Acredita o filósofo que o mundo tem seu *fora-dentro*. Isso permite tratar de uma filosofia da superfície (tato) à qual um novo idioma (sentido) abre-se ao *senciente* em contato com o mundo. Via pele, essa outra linguagem de contato confere o acontecimento produzido pela sensação, pois, segundo o filósofo, *sente-se sentindo*. O corpo, em sua constituição biológica, é aberto ao exterior pelos orifícios que dele fazem parte: orelhas, olhos, boca, narina, ânus, vagina, pênis; canais, como diz Nancy, de ingestão e digestão. Mas é com a pele, superfície em toda extensão, que se ampliam as aberturas das *entradas-e-saídas* para o exterior (NANCY, 2014, p. 21).

Nancy conduz seu pensamento às extremidades da significação – desenredar as tramas que embaraçam a superfície da experiência sensorial da percepção (*aisthesis*) e do sentir (*aisthesis*) ao uso subordinado à razão. A pele é o revestimento que, além de situar e determinar todos

os orifícios do corpo, tem a auto capacidade de ser afetada e de desejar sê-lo (NANCY, 2014, p. 20). Os demais sentidos que compõem o sistema sensorial não são capazes de sentirem a si mesmos, como afirma Nancy, com a precisão e intensidade que a pele garante. O termo tocar (*toucher, tact, contact*) está relacionado com tatear, apalpar, acariciar. Para o filósofo da física das carícias, o tocar possibilita o *fora-dentro* (mocão e emoção, desejo e prazer) enquanto lógica do sentido e não como procedimento ou método de exploração do comportamento cognitivo. Portanto, é o que se pode definir por *rühren*, aquilo que desperta, agita, anima. Nancy interroga o sentido para fora da significação, impedindo que ele se feche sobre si mesmo. “É então que o ‘ser-aqui’ só pode dizer-se pelo tato como lugar do sentido” (NANCY, 2014, p. 86).



gynographe . grafo transcriador

Toda tradução pressupõe uma política da palavra pela atualização de conteúdos, pela rejeição de certos conceitos, pela necessidade de explicitar o contexto do texto original. O dispositivo gynographe é a transcrição do livro *Singer*. Como livro de grafos íntimos, penso esse dispositivo operando as seguintes etapas: desbordando os pontos de tensões da educação íntima feminina; alinhavando tramas narrativas da experiência feminina; descosturando a voz narrativa masculina enunciada na descrição das lições do bordado matriz; apresentando o silêncio não como normativa opressora, mas como linguagem que negocia a autoexpressão ou a autoinscrição nas subjetividades femininas.

As narrativas visuais no dispositivo gynographe não são a transmissão da tradução do texto de origem, aquele que fora escrito pelo cunho masculino no propósito de ensinar uma mulher a bordar, quesito obrigatório à educação matrimonial de nossas mães, avós. A língua arcaica do livro, na atual cultura receptora, não encontra mais as mulheres que bordam enxovais nupciais, tal dado se comprova pela fala franca das collectors que reconhecem essa prática como antiga. Nesse sentido, reafirmo o diagnóstico já apontado por Benjamin quando da crise da transmissão da experiência memorável. No gynographe o suplemento mnemônico (sabonetes, vozes, silêncios) preenche a lacuna imposta pela não utilidade, nos dias de hoje, da técnica oferecida pelo manual à montagem do enxoval doméstico. As narrativas collectors assumem semelhante função àquela reportada aos bordados, já que estes destinavam-se à intimidade. Refiro-me às mães que, ao montarem o enxoval das filhas, se comunicavam pela grafia do bordado numa voz silenciosamente consentida da não-fala sobre a educação sexual.

Entendo a transcrição no dispositivo gynographe como uma linguagem de reinvenção e, também, como um aporte que problematizo quando me aproprio de certas fontes historiográficas sobre as relações privadas. O conceito de tradução – que se ancora na tradução interpretativa, entendida como transposição ou transcrição, próprio ao movimento poético da poesia concreta brasileira – é empreendido nesse dispositivo plástico pelo movimento de cinco operações: apropriação, resignificação, deslocamento, montagem e desmontagem. As operações aliam-se à mnemotécnica, pois são estratégias que promovem a experiência da memória (sobre o texto original, o livro de bordado) sob o ponto de vista dos sujeitos femininos. Vale ressaltar que a transcrição conceituada por Haroldo de Campos é pensada, segundo as observações de Suzana Kampff Lages, como poética de fricções, descontinuidades, atravessamentos (2007, p. 82).

Essa linhagem da tradução, de matriz desconstrutivista, afirma sua escrita reconhecendo a importância da perda à constituição da identidade. De qual identidade a transcrição operada no livro *Singer* vem ao encontro? Distante de uma concepção de tradução que se alia aos processos de domesticação do texto traduzido (frente ao paternalismo do texto de origem), entendo a traduzibilidade como o desdobramento, através de narrativas de si e das outras, de autoridades femininas em ditos parresiástico e dos silêncios operantes. Apropriei-me dos sabonetes dados pelas collectors e a partir dessas (micro)unidades íntimas ressignifiquei as estampas do livro *Singer*, como se as collectors (pela ausência do conhecimento técnico do bordado) tivessem o encargo de recontar o manual em lições particulares sobre a intimidade feminina assemelhando-se à voz feminina (anônima) que oferece conselho pela partilha da experiência pessoal ou autobiográfica. Com as falas collectors, que se reportam às narrativas de/e sobre si, desloquei o conteúdo das lições de bordar para o cuidado de si e das outras.

A collector narradora, ao compartilhar a fala de/sobre si, exercita a autorreflexão a respeito de sua experiência passada (com a educação sexual feminina doméstica) pela terapia da escuta. Essa é a proposta do dispositivo gynographe, já que a grande problemática levantada inicialmente pelas collectors foi a falta de escuta materna no afeto das relações íntimas. A collector testemunha pela palavra (pois tem consciência que é um compartilhamento público de sua voz) o que viveu na intimidade, e a partir disso, opera-se no decurso da linguagem diferentes questões. A collector rememora coisas das quais não se recordava e ao ouvi-las sou arremessada às minhas recordações. Nesse processo de rememoração conjunta ativa-se o que Proust (apud BENJAMIN, 1985 e 1994) nos diz sobre a memória involuntária. Esse processo emerge das correspondências ou dos índices externos que interceptam de surpresa aquela(s) que recobra(m) a memória. Ouvi das próprias collectors, ao lerem umas às outras, esse mesmo mecanismo mnemônico que nos faz recordar de si pelas outras. A collector ativa uma consciência sobre o dificultoso papel materno nessas relações afetivas e se aproxima discursivamente do sujeito materno, como o caso daquelas collectors-mãe que se preocupam com a educação íntima da filha na pré-adolescência, meninas que também participam da ação colaborativa.

A *intentio* transcriadora, enquanto produção de sentido, foi a de efetuar uma montagem de citações, de fragmentos, de rastros que construíram encaixes e desencaixes, tal qual a técnica de bordar que entende esse procedimento como um conjunto complexo de pontos e de visualidades.

Minha provocação com o dispositivo gynographe foi a de transcriar, iconograficamente e semanticamente, dois registros historiográficos que se destinaram a educar mulheres ao matrimônio. Refiro-me ao livro de Rétif de La Bretonne, *Gynographe*, e ao livro *Singer*, ambos escritos e representados por homens para serem lidos por mulheres e aplicados à educação das mesmas.

A narrativa collector (sabonetes, falas, silêncios), pensada como grafia de si e das outras sobre a educação sexual feminina, convoca uma escrita da partilha que se rege por uma técnica do cuidado sobre o feminino. A história do cuidado de si no pensamento grego tem estrita relação com a prática política que instrumentalizava o pensamento nas relações entre sujeitos e jogos de verdade. Encontro nas collectors (e a elas estou inserida) subjetividades femininas que se costuram/se fiam entre falas, escutas, confissões, testemunhos e silêncios. Esses assuntos, tão particulares da intimidade feminina, só interessam àquelas que se situam nessa pertença acolhedora do relato. Atuam no sujeito que lê – apesar do desconforto e do estranhamento causados naquela que atravessa a intimidade alheia – a tomada de consciência do cuidado de si e das outras.

A prática do aconselhamento, pelo discurso citacional, tem sua matriz nos suportes de lembrança da tradição grega filosófica denominados, segundo Foucault, *hypomnēmata*:

no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta, parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas: assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores (FOUCAULT, 2017a, p. 144).

Seriam anotações com as quais, graças à mnemotécnica, poderiam se rememorar coisas ditas através da fala de outros em cuidado empreendido a si próprio ou em favor do outro. Foucault refere-se à função utilitária dos *hypomnēmata*, entendidos como suportes da memória. A referência a ser observada – que Foucault enfatiza sobre esta ordem de escritura – é o seu caráter de se referir ao que já fora dito antes, podendo

servir de apoio a situações diversas da vida (espiritual e prática). Compreendiam simultaneamente o âmbito privado e coletivo de suas aplicações como por exemplo, no auxílio que uma máxima poderia efetuar sobre o sujeito que a destacou através de sua leitura ou no fato desse mesmo pensamento transcender à aplicação do primeiro uso e servir para combater as aflições de outrem. “Nessa troca maleável de benefícios e favores, nessa troca maleável de serviços da alma em que ajudamos o outro no seu caminho para o bem e para ele próprio, compreendemos que a atividade da escrita seja importante” (FOUCAULT, 2014, p. 322).

Foucault aponta que nos *hypomnēmata* residiam uma importante subjetivação do discurso. É esse o eixo linguístico narrativo que me interessa, o de ter operado coletivamente (pela coleta e transcrição) no gynographe um movimento em direção à constituição de si pelos trabalhos de agenciamento da memória íntima. Comenta Foucault, a propósito dos *hypomnēmata* de Sêneca, que a escrita é a técnica que recolhe, em favor do exercício de organização do pensamento, aquilo que a leitura não retém. A importância da escrita reside em constituir um corpo. No gynographe a escrita assimiladora e os grafos do silêncio traçaram o corpo de um bordado que se intencionou coletivo e colaborativo.

Todo esse processo de escuta, de fala, de modos de apreender os silêncios derivou de longa negociação, de estratégias afetivas e de consentimento por parte das collectors. Nesses três anos processuais permaneci em zonas de diálogo, bem como, em fronteiras delicadas e, muitas vezes, conduzi-me em total silêncio, aguardando a receptividade, o retorno ou o desligamento das colaboradoras. Algumas colaboradoras não constam nas narrativas do gynographe (mesmo doando os sabonetes), isso decorreu do fato de não se ter estabelecido a negociação e o envolvimento em algum dos eixos do contato afetivo ou da constituição das subjetividades collectors. Entendo todo esse procedimento de intimidades collectors (sabonetes, falas, silêncios) como uma tarefa de elaboração que empreende a memória e a experiência femininas, no sentido de ser o registro grafo-visual uma escrita que se propõe coletora, colecionadora e assimiladora, desta forma, com capacidade de apresentar (e não representar) identidades íntimas femininas. Para Foucault, “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2017a, p. 152).

Esse caráter da escrita – que toma corpo e, por isso, constitui uma relação com o próprio – foi o que incomodou algumas collectors após lerem suas narrativas no gynographe, e assim, optarem por permanecer como (ponto . silêncio). Já aquelas cuja página transcreve-se pela

palavra (silêncio) foram as que não concederam voz à escuta, apesar de terem sido interpeladas pelos procedimentos parresíástico da fala franca. Esse *estar em silêncio* das collectors foge aos critérios de classificação do gynographe. Reconheço que a não apreensão classificatória das formas sensíveis do silêncio (apesar da potência visível desse *estar em silêncio*) é o elemento atópico que impõe desafio à prática colecionadora do gynographe por não se ajustar a nenhum critério.

Abri o gynographe com essa suposta tentativa, apresentar os pontos do bordado do livro *Singer* como pontos que versam sobre os silêncios no espaço doméstico das relações afetivas. Foram descrições retóricas que a linguagem do silêncio incorpora como representações discursivas. Percebi, ao ser continuamente conduzida pelas collectors às zonas silenciosas, que os pontos de silêncios são migratórios e mudam constantemente suas manifestações como experiência do sensível. Dei-me conta que a descrição retórica sobre o silêncio, e o seu suposto fracasso, foi a tentativa de experimentar a inoperância dos sistemas classificatórios e a singular rivalidade entre teoria e prática. E é por isso que a sua presença no gynographe tem uma razão importante de permanência. Há muitas estratégias das quais se vale o sujeito do silêncio. O silêncio não é apenas a ausência da voz que não se reverbera no aparelho fonador, é signo linguístico significante. Há três corporificações do silêncio no gynographe: a palavra *silêncio*, a expressão *ponto . silêncio*, e a página em branco. Esta última, já que as anteriores foram comentadas, reporta-se àquelas collectors que não atingiram (no momento da coleta dos sabonetes) a experiência (o despertar) da sexualidade porque ainda bastante jovens, e assim, configuram sujeitos que não narram, todavia, participam junto com suas mães-collectors da ação do sujeito *bricoleur*.

Partindo-se do que foi exposto, de que vivências são grafadas, Margareth Rago (2013, p. 56) diz que “escrever-se é, portanto, um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade”. Contra a *graphia* disciplinadora das pedagogias patriarcais – conjunto de dispositivos (gineceu, internato, enciclopédia, manuais pedagógicos, manuais domésticos e de boas maneiras) assegurado pelo exercício da *scientia sexualis* – alio-me ao sintagma da experiência feminina num exercício conjunto de produção de sentidos que se valem da experiência vivida. Aqui reside o que entendo por cuidado de si e da outra, a postura de deslocamento dos pontos severos e apertados de nossa educação feminina onde a trama encontra o nó e a fala necessita escuta.



estores-atlas . grafo desfio

É no paradigma topográfico da horizontalidade que o substrato têxtil (o tecido filó) dos estore-atlas ganha a dimensão de trilho de mesa – ao retomar a *table* operativa do colecionador –, mas também é a redobra do lençol. Em ambos os artefatos domésticos (mesa e cama) manifesta-se o primor do detalhe que é observado nos monogramas bordados nos lençóis e travesseiros ou no pormenorizado desenho ilustrado nos centros de mesa, nos abafadores, nos centros de toucador. No campo visual dessas peças reitera-se a soberania do saber enciclopédico sobre o sexo: a mesa como o lugar de estudo em que o arguidor cientista elabora os tratados da *scientia sexualis*, as enciclopédias, os manuais comportamentais, as pedagogias doutrinárias, mas também, o lugar de exame da anatomia da diferença cujo conjunto de imagens ilustraram esses regimes do saber visual.

Aproprio-me, sobremaneira, das imagens da enciclopédia de Magnus Hirschfeld, ilustrações da anatomia sexual feminina e masculina, tais como: órgãos reprodutores, representações anteriores e posteriores ao defloramento, os tipos de hímen, esquemas ilustrativos que encenam o orgasmo masculino. Tudo é exposto nos estores do enxoval collector como se fossem uma normativa lição pedagógica, respeitando a orientação enciclopédica que dissecava a ilustração, por número ou letra, em unidades de função significativa. O detalhe nos estore-atlas é, portanto, reconhecido pelo uso dessas ilustrações supostamente científicas. Como o detalhe implica um olhar aproximado, simulo na cópia fidedigna dessas imagens (representadas pela técnica do desenho em grafite sobre gazar de seda) uma ampliação que denota a visão em lupa do sistema de averiguação científica. Essa operação da mimesis e da ampliação do original da enciclopédia consiste em simular uma veracidade semioticamente estável, pois os desenhos são descritivos.

A imagem funciona como um texto visual legível, decifrável diante da decupagem analítica das setas que direcionam o olhar à *scientia sexualis*. Só que nessas imagens também reside o jogo penlopeano de uma narrativa da farsa. Eis a trapaça: excluindo a legenda das imagens ilustradas, que dá acesso ao suposto significado dos itens da imagem, a aula de anatomia sexual fica inoperante. Ao desabilitar o regime de verdade, já cifrado em sua origem, a mensagem enciclopédica nos desenhos ilustrados traveste-se pelo não dito (desfio). Instrumento semelhante é utilizado pelas normativas pedagógicas que fazem do silêncio feminino uma prática de normalidade e naturalização doméstica.

Enquanto o detalhe impõe à visibilidade a soberania de sua ação descritiva, a epistemologia do fragmento aciona uma mirada de urgência necessária ao presente remanescente que escapa do saber fixo e da narrativa causal da história oficial. Através do fragmento aciono o movimento benjaminiano de ir a contrapelo; como diz Didi-Huberman (2013), de reverter o ponto de vista que renuncia a história orientada. O fragmento neste caso é ruína, escombros, sobra, resto do banquete oficializado: "aquilo que, lá do passado, vem 'nos surpreender' como uma 'tarefa da recordação'" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 116). Por isso, a memória é fragmentar. O dito parresiástico das collectors, bordado nas bainhas dos estores-atlas, é esse fragmento retido na experiência do presente. A tarefa de recordar e a tarefa de traduzir parecem dois campos epistemológicos diferentes, todavia, para Benjamin, concentram o trabalho de tradução operado pelo historiador cultural que torna o presente uma arqueologia de correlações passadas, mas também, que identifica no presente uma maneira de se situar em encruzilhada.

Para Didi-Huberman opera-se nessa tarefa uma arqueologia material do historiador trapeiro. O historiador, nessa vertente, seria o colecionador de trapos, de refugos, de notas que oferece um saber em travessia, não institucionalizado pelos regimes de verdades. Aqui reside exatamente o projeto de treze anos empreendido por Benjamin, o collector das citações em *Das Passagen-Werk*.

O que seriam os fragmentos? São rastros que situam o historiador nos intervalos, operado em todo arquivo, pois é ciência dos limiares. Para Didi-Huberman (2015, p. 117) "os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, 'quedas' ou 'irrupções', sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos 'fatos do passado'". É importante recobrar que é na mesa do labor que os arranjos do encaixe são montados. Os fragmentos sobrevivem na grafia collector como *espectro revenat*, para Didi-Huberman seria o conteúdo que retorna como fantasma não redimido.

O historiador, segundo Benjamin, vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo. Uma criança que brinca e que, metodicamente, inventa as condições de seu saber, de sua história. Que tipo

de condições? O monte de trapos aparece aqui como um ambiente material, mas também como um ambiente psíquico. A criança escava, conta e decifra seus trapos. Ali ela também adormece, sonha e lembra para novos deciframentos (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 123-4).

Essa atividade, aparentemente, lúdica da criança-bricoleur que desperta, desprende, sacode dos fragmentos a experiência histórica sobrevivente é a fenomenologia do *réveil*, da grafia da reminiscência, da ativação da mnemotécnica. Folhear o antigo livro de bordado, aproximá-lo da coleção maternal dos bordados domésticos, despertar das caixas catalográficas de minha matriarca os fósseis ornamentados é pensar a história crítica do *trousseau de mariage* e as urgências do presente nas práticas feministas. Tudo isso quando posto ao lado da pedagogia sexual de Magnus Hirschfeld é potência de desmonte que ativa, nas sobrevidas das práticas da intimidade, os sintomas negligenciados pelas grandes construções históricas.

Fala-se primeiro de um agenciamento da memória, necessário às causas do presente, mas também, às gerações futuras, como diz Deleuze e Guattari de liberar a vida lá onde ela é prisioneira; como em Foucault de saber onde vai se formar a resistência; como em Margareth Rago de sugerir modos de sentir que abram possibilidades à experiência. As condições desse saber que toma dos fragmentos, históricos e materiais, o meio necessário à prática do tramar (construir discursividades subjetivas) é, portanto, uma técnica que articula a *mnème*:

A *mnème* (a memória, sob sua forma arcaica) tinha essencialmente por função não apenas guardar, em seu ser, em seu valor, em seu brilho, o pensamento, a sentença que fora formulada pelo poeta, como certamente também, guardando assim o brilho da verdade, poder iluminar todos aqueles que novamente pronunciassem a sentença, pronunciando-a porque eles próprios participavam da *mnème* ou a escutavam, escutavam-na da boca do aedo ou do sábio que, por sua vez, participavam diretamente dessa *mnème* (FOUCAULT, 2010, p. 290).

Foucault ao se reportar à cultura estoica, fala de uma espécie de equipamento discursivo, uma matriz de ações, que está efetivamente inscrita no sujeito atleta, aquele que aprende, aquele que se dota do conteúdo

ouvido e lido, rememorado e repronunciado, mantido em sua materialidade. Como diz o filósofo, não são discursos quaisquer, dizem o verdadeiro e prescrevem o que é preciso fazer. São matrizes de ação e não ordens ou normativas direcionadas ao sujeito. Incorporam-se às práticas de vida desses sujeitos como formulações reatualizadas, expressas na própria liberdade e vontade as quais eram recorridas sempre que necessário.

Quando se apresenta uma circunstância, quando se produz um acontecimento que coloca em perigo o sujeito, o domínio do sujeito, é preciso que o *lógos* possa responder assim que solicitado e que possa fazer ouvir sua voz, anunciando de algum modo ao sujeito que ele está presente, que traz socorro. E é precisamente no enunciado, na reatualização desse *lógos*, nessa voz que se faz ouvir e promete socorro, que [reside] o próprio socorro (FOUCAULT, 2010, p. 289).

Ao que estou, efetivamente, me referindo? Empreendo nesse caso uma tomada de ação prática da memória necessária para rever os discursos pedagógicos, fisiológicos, médicos que institucionalizaram regimes de verdade sobre o feminino a respeito do sexo/corpo, da educação/comportamento, da libido/relações conjugais. A rememoração – no sentido de conduzir o próprio sujeito a uma maneira de agir, quando se põe em prática a *memória de atividade* – “permite ao dizer-verdadeiro tornar-se modo de ser do sujeito” (FOUCAULT, 2010, pp. 291-2), em oposição ao pensamento de renúncia de si (apregoadado pelo cristianismo). Essa memória de atividade reatualizada (no sujeito feminino crítico) é a matriz dos discursos verdadeiros, em permanente transformação, nas práticas de si da arte contemporânea.



estore-atlas . grafo linha

Conto uma anedota sobre um tecido xadrez: era a calça de meu pai, numa foto de recém-casado adormecida no álbum matrimonial, quinze anos depois vestiu, no álbum de fotos do meu irmão, a sua imagem, e num salto da moda doméstica, no meu álbum, ajustou-se ao vestidinho bordado de seis anos, para então, ter seu destino final, como tapete de cozinha. Triste fim ao tecido xadrez que virou trapo junto à caixa de lenha amontoado aos panos de encerar o chão. Algo semelhante, mas não tão prosaico, aconteceu com o vestido de noiva de minha mãe, travestiu-se em tantas outras necessidades que dele não restou renda. Perguntar quantas sobrevidas um substrato têxtil pode agarrar é uma maneira prática de me situar na teoria dos fragmentos, mais é também, um percurso do pensamento no delicado território que simultaneamente aciona perda e reinvenção, a conflituosa grafia da tradução. Esse exercício do deslocamento como morada sempre me pareceu interessante e dessa arquitetura mnemotécnica agenciada soberanamente por Aby Warburg, com o *Atlas Mnemosyne*, e Benjamin, com *Das Passagen – Werk*, absorvo referência.

Os fragmentos (ou rastros), deslocados de suas funcionalidades habituais, assumem no estore-atlas uma intenção: a de serem lições. Essas lições, tramadas, são articuladas com diferentes escritas grafadas que demarcam tipologias do bordar: as linhas tracejadas manualmente, em fio preto, nas imagens desenhadas sobre o gazar de seda, balizam a cientificidade da descrição enciclopédica; as letras com bordado industrial, em fio preto, citam *ipsis litteris* a lição enciclopédica de Magnus Hirschfeld; a linha invisível, em fio de nylon, adere os bordados, as aplicações, os sabonetes, as ilustrações desenhadas, os adereços, portanto, prende todos os fragmentos no substrato do filó; o bordado à mão escreve as siglas alfanuméricas e performa graficamente o texto transcrito da fala das collectors.

Cada tipologia grafada é uma ordem enunciativa que se estabelece como visualidade. O dispositivo da grafia do fio preto (ora bordado manualmente com grande nitidez, ora com o bordado industrial em texto emoldurado) reafirma o saber enciclopédico pelo detalhe e pela citação, no sentido de impor uma presença autorizada pelo texto científico. Já o dispositivo da grafia manual dos fios cinzas e coloridos, que bordam a fala das collectors e os monogramas, sinalizam uma escrita menos adaptada à leitura. Por isso, performa um texto quase ilegível cujas letras e espaçamentos entre os caracteres não respeitam a qualidade tipográfica que determina a legibilidade. Essa última escrita é idiossincrática, pois não se rende ao código da comunicação normativa.

A grafia em preto determina a verificação descritiva, um sistema taxonômico que reafirma o conhecimento aproximado, visível nos manuais e nas enciclopédias que empreendem analisar e catalogar. Enquanto que a grafia dos monogramas e do dizer das collectors tensiona a ordem classificatória sob dois principais aspectos: o primeiro aciona o colecionismo dos sabonetes usados, a economia do dispêndio, pois não há uma aparente utilidade classificatória aplicada à intimidade doméstica; o segundo aciona o dito sincero e íntimo das colaboradoras a respeito da experiência da educação sexual, suas normativas e suas relações afetivas com a mãe. Em síntese, a grafia do bordado nos estores-atlas aciona três ordens visuais: a escrita taxonômica (autoridade científica da enciclopédia sexual), a inscrição collector (experiência subjetiva do colecionismo colaborativo) e o cerzido invisível (rastros do silêncio).



estore-atlas . grafo pan

Comentei que a qualidade de um bom bordado à máquina tinha no corpo disciplinado o seu êxito. Minha prática artística também faz do ato de bordar, cerzir e desfiar uma performance técnica da disciplina. Ao selecionar o conjunto dos principais recursos materiais como o filó, o gazar de seda, o linho e o fio invisível não avantei o grau de dificuldade imposta em tal manuseio. Tatear esse complexo corpo têxtil acionou em mim, involuntariamente, memórias corporais que recobram, ao manipular a tensão dos substratos, movimentos semelhantes aos que minha mãe fazia em seu silencioso ofício de bordadeira. O gazar de seda e o filó, tecidos tradicionais dos vestidos de noiva, são os principais corpos têxteis manuseados na série dos estores, porque retomam os bordados nupciais. O gazar de seda em detrimento de seu aspecto amanteigado, da transparência diáfana, do toque acetinado é tecido de difícil domesticação ao manuseio.

É irônico dizer que só pude desenhar sobre esse substrato no sentido do fio (da ourela) através dos movimentos de cima para baixo e de baixo para cima, direção em que a urdidura impõe a estrutura têxtil, que direciona, no ato do bordado, a tensão da fazenda quando incorporada ao bastidor. No fio da trama o deslocamento do lápis encontrava o atrito, como se eu tentasse escová-lo ao contrário da fibra. Não por acaso, minha intenção nos estores, ao tratar das normativas sexuais e de suas lições enciclopédicas, consistia em desarmar a urdidura do gazar de seda, todavia, foi tarefa mal sucedida como se esse tecido, ao ser desenhado, repetisse as mesmas normativas de minha educação. Parecia que esse substrato têxtil contrariava-me o tempo todo. Rendi-me ao que me fora imposto pela resistência do urdume e adaptei-me às lições pedagógicas desenhadas. Foram horas de silêncio dedicando-me à difícil tarefa de arquitetar modos de operar. Tratei, então, de desmanchar a trama, lugar que simbolicamente reconheço, nas estruturas domésticas patriarcais, como aquele que possibilita, entre os intervalos dos fios do urdume, o movimentar do feminino.

O cerzido do fio invisível é uma metáfora do desempenho desse feminino que se afirma como ponto de laçada nesses intervalos do fio estruturante da urdidura familiar: nos lares limpos, organizados e acolhedores; na educação exemplar dos filhos; nas responsabilidades conjugais; no sucesso das ligações sociais. Um bordado em fio invisível é tão bem ajustado às partes que mal se percebe o que é o direito do avesso, e os estores-atlas comprovam tal feito. O filó, usualmente utilizado como armação, esconde-se por debaixo do vestido, sua tela com os furos vazados

impõe resistência à costura dos pontos que devem se adaptar ao entre-meio estruturante da colmeia vazada. Não obstante deixar à vista tudo o que se fixa, curiosamente, a contraface do filó seria o ponto de vista do olhar de frente. Marca o posicionamento topológico de quem tenta ver aquilo que o tecido supostamente esconde, a intimidade do corpo dissimulado pela saia de armação do vestido da noiva, os as roupas de baixo, por exemplo. Como sua trama é aberta, generosamente permite que o fio invisível se manifeste às suas costas. O filó, quando em face simples, não permite o cálculo exato para demarcar o ornato. Não se fixa pelo nó do bordado apresentando-se como território instável à prática do bordado. Diante de tantas reservas têxteis que parecem desagregar o bordado, o filó, em sua morfologia visual, torna-se o substrato operatório que permite pôr em debate as camadas normativas que se impuseram disciplinarmente, por gerações, à educação sexual feminina.

Reconheço no filó aquilo que Derrida define por subjétil, a substância, o suporte da obra, mas também o sujeito: “designam o que se encontra debaixo, o que põe, coloca, dispõe, sob um desenho, uma pintura, uma escrita (o papel, o papiro, a pele, o pergaminho, a cartolina, a tela, a madeira, ou qualquer outro material)” (DERRIDA, 2012, p. 281). Com esse substrato (a trama, o tecido, o pano, o *pan*) engatilho toda uma ordem de regimes de verdade sobre a educação sexual feminina que revela encobrimdo e encobre revelando e aqui reside a própria significação do signo visual estore em ser a cortina íntima que esconde.

Debaixo significa ao mesmo tempo o *esconderijo* do que está escondido e do que está escondendo, *de um lado*, do que permanece escondido no fundo, ou mesmo no sem-fundo ou no *bas-fond* (escondido embaixo, enfiado debaixo, guardado, salvo ou inumado debaixo de um subsolo, de um envasamento, ou de um jazigo), e, *de outro lado*, do que se esconde, não na profundidade de um fundo, ou de um fundamento, mas na superfície de uma superfície (DERRIDA, 2012, p. 283).

Identifico no par suporte/superfície elementos importantes para se pensar a educação sexual feminina partindo de uma espécie de geologia da intimidade que se dá entre os tecidos, tramas, pontos, dobras e nós. Partem das lições de bordado que ornamentam o enxoval e firmam-se no simbólico vestido de noiva como campo normativo disciplinar.

O filó é o *subjétil* que arma a grafia do bordado nos dois movimentos: o sob e o sobre. É suporte, superfície/(acima, abaixo), que permite construir uma epistemologia crítica partindo de uma topografia arqueológica pela operação do (des)dobrar. É debaixo do subsolo, nas relações familiares, que estão escondidas as experiências femininas da intimidade, guardadas no esconderijo do silêncio que abriga também a fala e a escuta no diálogo entre mãe e filha. Esse debaixo esconde o prazer feminino obliterado nas práticas disciplinares (pedagógicas e comportamentais) que outorgaram à mulher um lugar definido nas estruturas sociais (de dominação). A dimensão topológica reconhecida como o abaixo e o acima, acionada pelo *subjétil* filó, remete ao oculto, ao invisível, ao erotismo, às roupas de cama, às roupas íntimas, mas também, aos códigos sociais, à prescrição, ao casamento, ao vestido de noiva, à cama de núpcia.



estore-atlas . grafo mnème em mesa de orientação

A prática artística desta tese arquiteta-se pelo sintagma da *table* (livro, cama, corpo) e o sintagma do atlas (enciclopédia, lições, saber científico). É na *table* de trabalho que se constelam as ações de coletar, colecionar, classificar, dissecar e remontar, caracterizadas na *intentio collector*. A *table* enuncia o argumento da horizontalidade, lugar operativo que desenvolve o eixo da tateabilidade necessário ao labor collector e à *tékhne* do bordado. Já, o sintagma do atlas apresenta, na montagem posta à transcrição, uma visão renovada da tradição do enxoval matrimonial, sintaxe da variedade que se articula pela grafia do bordado em detalhe e fragmento.

O atlas como dispositivo cartográfico habilita o saber pedagógico, e por isso, seu argumento é o da verticalidade. Apresenta o eixo da visibilidade necessário ao *tableau noir* (quadro do professor) que como superfície tenta demonstrar sua eficácia no campo operatório de um suposto domínio. Num esquema binário a horizontalidade assinalaria arqueologias, enquanto a verticalidade apresentaria lições. Mas não é nesse axioma dicotômico que o estore-atlas se fixa como certeza. Recorrem ao *Atlas Mnemosyne* warburguiano pelo princípio da matriz que jaz como dispositivo que reconvoça, por meios de imagens, a anamnese; mas também, por aquilo que a historiadora Mara Rúbia Sant'Anna – em seu apurado estudo sobre as pranchas de trajas italianos de Victor Meirelles – desdobra, a metodologia do tato:

a montagem é um 'tateio no manusear do objeto', algo quase impreciso, às escuras que, todavia, leva a algum engano pela falta do olhar direto, da luz iluminadora, permitindo, por outro lado, através da sensação tátil atenta, identificar as dobras, as partes impenetráveis pelos volumes que se apontam e, como resultado dessa percepção curiosa, ocorre o conhecimento mais visceral e complexo do objeto manuseado (SANT'ANNA, 2020, p. 17).

É estrutura aberta como nos diz ser Didi-Huberman de um modelo cultural da história que se apresentam por "estratos, bloco híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados" (2013a, p. 25). Portanto, apresenta um método tátil de disposição visual que compreende apreensão em correlações: "a história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a ação" (WARBURG, 2015, p. 365).

Um modelo psíquico e sintomal da história da arte cujo processo de desdobras do visível mais perturba do que imprime respostas: “expediente do conhecimento, a saber, a função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva – algo possível por estar documentado na configuração das imagens” (WARBURG, 2015, p. 365). Poderia dizer que no mesmo método há uma face que se volta aos aparelhos de memória enquanto a outra aos teatros da memória. Absorvo toda essa conjuntura metodológica para pensar o estore-atlas em montagem, em desfilio e em desdobra, todos atuando no rizoma da *table* operativa.

Torna-se importante destacar que Didi-Huberman admite existir no atlas warburgiano uma preocupação pedagógica (associada ao método de pesquisa historiográfico). A primeira característica que tomo de empréstimo do *Atlas Mnemosyne* é a de ser uma coletânea das mesas de orientação. É no argumento da verticalidade do estore-atlas que se potencializam as camadas sobrepostas da matriz collector: dobras para serem levantadas, como se fossem abecedários para serem folheados, mas que se apresentam como camas perpendiculares por nelas existirem indícios que ao mesmo tempo revelam e encobrem. O estore-atlas (em sua recepção ao espectador) exige o tato como mediação de apreensão. Já, o axioma da horizontalidade aciona o conceito metodológico que se define pela *práxis* collector ao expor o repertório colecionável. Permite operar os dispositivos taxonômicos da grafia collector através do detalhe e do fragmento (rastros) necessários à escrita do bordado que, na *table*, materializa a sintaxe do encaixe.

O principal dispositivo conceitual é tomado do *subjétil*, a orientação topológica da mesa de trabalho, que se converte em atlas operacionalizando a crítica aos saberes disciplinares. É, portanto, no axioma da verticalidade que se impõe o argumento da bainha (campo semântico que problematiza a suposta autoridade da lição pedagógica) pois é nessa dobra do tecido (a bainha) que o bordado da fala franca das collectors é enunciado como um confronto ao detalhe ilustrativo da imagem enciclopédica que sempre ocupa a centralidade desses atlas da intimidade.

Didi-Huberman reconhece no dispositivo metodológico warburgiano o “jogo no qual toda configuração é colocada em crise, logo que é apresentada” (2018, p. 270). É, portanto, no paradigma do atlas que aciono a tomada de posição na questão do trabalho da memória, de uma genealogia crítica sobre a educação sexual feminina e mais intimamente, uma arqueologia dos afetos domésticos pelas falas fragmentadas que colho das collectors. Um tipo de inquietude que encontro nos *debaixos*

das lições de bordado como uma chave para articular a sobrevivência de estruturas narrativas da subjetividade feminina, de dispositivos de fala e de escuta tentando, através da grafia collector e da grafia do bordado, revolver as camadas do silêncio recalcadas nos *debaixos* do *subjétil* feminino (um sujeito histórico corpóreo).

Há uma profundidade que habita os *debaixos* por mais próximos da superfície do *pan*. É o que pergunta Mara Rúbia Sant’Anna ao se prostrar diante das pranchas desenhadas de Victor Meirelles, “o que habita a profundidade do papel? Responder-se-ia: no papel nada habita, mas nas linhas e manchas que o contém moram, há muitos séculos, os códigos que a humanidade criou para dizer de si mesma, enquanto, simultaneamente compunha a si”. A esse desvelo, também, alio-me às inquietações de Derrida: “o *debaixo*, na hierarquia de uma topologia, pode ser o inferior, mas pode também ter o valor superior da fundação ou do fundamento ao fazer, pensar ou dizer alguma coisa. O que é, então, que todos esses *debaixos* podem, assim, parir, assujeitar, mas também oferecer recusando, exhibir ocultando?” (DERRIDA, 2012, p. 284).



estore-atlas . primeira lição . [fisiologia]

O território visual desse estore é acionado pela lição nº 12 grafada pela minha mãe, como exemplo ilustrativo, as suas alunas de bordado à máquina. Essa aula reafirma os conhecimentos obtidos nas lições nºs 2 e 8, respectivamente acordoados e bordados a relevo e festonnet. Uma importante ressalva é indicada no livro: “é de máxima importância que a aluna adquira a maior perfeição nos acordoados, pois, como se verá nas lições sucessivas, êste [sic] trabalho tem aplicação em quase todos os bordados e encaixes” (LIVRO DE BORDADOS SINGER, 1947, p. 20).

Junto ao bordado de minha mãe, acrescento fragmentos da renda em azul, tecido que fora um dia a cortina de seu quarto matrimonial. Da *Enciclopédia da vida sexual* de Magnus Hirschfeld, enuncia-se a anatomia dos órgãos genitais:

para que o homem e a mulher possam realizar esta alta missão, para a qual foram criados, a Natureza dotou-os de órgãos bastante diferentes, que contêm entre si os elementos capazes de procriar um nôvo [sic] ser (HIRSCHFELD, 1960, p. 14).

São três ilustrações postas aos olhos: “esquema da circulação arterial do membro”, “vulva de virgem”, “a glande vista pela sua face interior”. Esclarece Magnus Hirschfeld às leitoras:

o pênis ou membro viril é carregado de emitir a urina e, como órgão genital, é destinado a depositar na vagina o licor fecundante”, enquanto “sòmente [sic] pelo útero a mulher é o que é – diz um antigo axioma, exprimindo de modo tão eloquente a influência da transcendental missão que desempenha êsse [sic] órgão na procriação dos sêres [sic] (HIRSCHFELD, 1960, pp. 17 e 18).

Esse autor foi a grande referência nos estudos da sexualidade na Alemanha, anterior à Segunda Guerra Mundial e sua literatura sobre a diferença dos sexos ainda é calcada nas teorias iluministas dos séculos 18 e 19 que, segundo Thomas Laqueur, inventaram o sexo, como cultura científica do corpo, fundamentando a diferença fisiológica entre homens e mulheres.

A mulher para essas sociedades positivistas foi um sexo recém-criado e seu corpo tornou-se, segundo Laqueur, o campo de batalha

para redefinir a relação social e o papel feminino na sociedade industrial e moderna, a de ser procriadora e guardiã dos bons costumes. A pedagogia de Magnus Hirschfeld prescreve que a experiência sexual feminina deve estar associada ao casamento, pois é a propósito dessa condição civil a de ser senhorita ou senhora que se estabelece “a idéia [sic] mais ou menos clara de que a virgem e a mulher são dois seres [sic] diferentes” (HIRSCHFELD, 1960, pp. 60-1):

a questão do defloramento desempenha, na vida da mulher, um papel importante. O corpo do homem não se modifica em virtude do comércio sexual. O da mulher, embora não sofra profundas modificações, passa, entretanto, por transformações essenciais. O defloramento representa assim, para a mulher, um marco na sua vida, para o qual não há paralelo na vida do homem.

O tema dessa lição destina-se ao defloramento, não por acaso as collectores relacionadas nesse atlas dizem respeito a uma família de três gerações de mulheres: a vó R.M.M.1950, a mãe M.M.1985 e a filha-neta N.M.L.2008.



Essa tradicional sintaxe ornada, que toma do substrato branco o corpo têxtil necessário ao branco do bordado lição nº 3, ensinada por minha mãe, usualmente destinou-se aos enxovais de casamentos e de recém-nascidos. A técnica envolve dois procedimentos de recorte e ponto cheio. No primeiro, vaza-se o tecido do interior de cada ilhozinho (pequenos furos) e acorda-se as beiradas, já no segundo, o ponto real dá o relevo ao motivo bordado. A organização morfológica desse esto-re (um duplo do anterior, enunciando as mesmas collectors R.M.M.1950, M.M.1985, N.M.L.2008) aciona o dispositivo do bordado acima descrito, em sua capacidade de ser vazio e cheio, literalmente adjetivos que se re-portam às representações do útero; do tecido ser vazado pelo furo do bordado que se relaciona ao defloramento.

O tema dessa lição reporta-se às ilustrações anatômicas que, como define Thomas Laqueur, eram mapas cujas características particularizavam relações espaciais. Determinavam um ponto de vista incluindo algumas estruturas e excluía outras; esvaziavam o espaço cheio de matéria que enchia o corpo (a gordura e o tecido conjuntivo). É importante frisar que a estética da diferença anatômica sublinhou a necessidade de uma ciência taxonômica ávida por nomear, distin-guir, particularizar e classificar. “As ilustrações anatômicas são, em suma, representações de conhecimentos historicamente específicos do corpo humano e de seu lugar na criação, e não só de um esta-do particular do conhecimento sobre as estruturas” (LAQUEUR, 2001, p. 203). O autor reporta-se ao trabalho do anatomista tão semelhante-mente ao do pintor, pois ambos operavam de acordo com os cânones da representação vigente.

O sexo biológico construiu-se através de uma epistemologia re-conhecida como revolução científica (baconismo, mecanicismo carte-siano, epistemologia empírica, síntese newtoniana) que rompeu com o paradigma do pensamento cosmológico o qual entendia existir o iso-morfismo anatômico entre o homem e a mulher. Até o final do século 17 era possível observar nos mapas anatômicos que os ovários eram nomeados como “pedras femininas” ou “testículo feminino”, o clitóris como “pênis feminino”, os “canais deferentes” como trompas de Falópio e a vagina como “bainha do ventre” (LAQUEUR, 2001, pp. 197-8). Descreve o autor que a palavra vagina, que designa a bainha ou órgão côncavo, será vernaculizada nas línguas europeias por volta de 1700. Antes dis-so, não houve a necessidade de nomear o dimorfismo sexual. O enfo-que seletivo dessa epistemologia biológica, da diferença entre os sexos

apregoadas pelo iluminismo, representou o corpo feminino a partir de sua diferenciação do masculino, portanto, o útero é um saco oco cuja única função reserva-se à reprodução. É interessante observar, como expõe Laqueur, que a ciência das representações anatômicas favoreceu a argumentação dos enciclopedistas.



estore-atlas . terceira lição . [o defloramento]

Esse estore que, entre outros bordados também se refere ao “bordado à matriz”, apresenta parte do acervo dos sabonetes coletados em três casas particulares que respectivamente indicam a mãe viúva e suas duas filhas: A.T.1948, F.T.1971, Q.T.M.1976. Conhecido por ponto de seda, o bordado à matriz tem sua técnica distinta das demais. Parece uma pintura em relevo cujas camadas de fios só ganham sentido pela sobreposição da cor: o que se borda no anverso do tecido o será instantaneamente no seu verso. Quando a cor da linha da bobina da máquina de bordado iguala-se a da agulha, o bordado sobre a superfície encontra às suas costas seu duplo perfeitamente idêntico. Já, se a cores diferem, dois bordados semelhantes tomam origem entre o ponto e contraponto. Para que esse efeito de pintura em dupla face aconteça perde-se por completo o substrato têxtil que jaz incorporado entre as duas espessas camadas coloridas. Essa tipologia de grafia ornada atende o propósito de ser admirada em ambos os lados, como borboleta suspendendo-se no ar. Portanto, o bordado à matriz é, antes de tudo, um bordado que encapsula o substrato têxtil que é aderido pela linha. Uma vez feito seu ornato dificilmente o será desfeito, podendo perpassar como pintura feita por agulhas por gerações.

Na coleção de minha mãe figurava um guardanapo diferente, feito sob medida, o qual apresento nesse estore. Esse é o ponto que minha avó mais gostava e não é para menos, em sua casa abrigavam-se, impecavelmente decorados, móveis guarda-louças e cristaleira. Esses lugares fazem dos bordados presas óticas dispostas por detrás de suas vitrines: borboletas bordadas que flutuam soltas entre o parapeito de seus nichos. Foram nesses armários envidraçados, dados à curiosidade, que as ciências biológicas inventariaram espécimes em gabinetes de curiosidades: “museus em miniatura, cheios de compartimentos com achados que, retirados de seu contexto, parecem relatar histórias insanas” (ECO, 2010, p. 203).

Physica curiosa é o termo saído dos idos de 1662, de Caspar Schott, que, segundo Umberto Eco, servia para descrever as monstruosidades físicas, uma herança narrativa dos monstros legendários atualizados nos bestiários. Diz o autor, que esse gênero deu grande contribuição ao desenvolvimento das ciências biológicas. Não muito distante, encontram-se os gabinetes de curiosidades ou as câmeras das maravilhas, as *Wunderkammern*:

tratava-se de diminutas estantes, às centenas, que reúnem pedras, conchas, esqueletos de animais curiosos,

e de obras-primas de taxidermia capazes de produzir animais inexistentes (ECO, 2010, p. 203).

As *Wunderkammern* lembram as cristaleiras domésticas e estas lembram, por sua vez, as boticas cujos vidros coloridos expunham à vista os *pharmakons*. É no tato científico da enciclopédia sexual que Hirschfeld indica seu *pharmakon* conjugal. Aos homens é preciso dominar os “prazeres venéreos” pois fatigam e, em excesso, resultam depressão física:

os esposos não têm razão quando olham o prazer de Vênus como um prazer que se pode usar sem medida, porque esteja permitido pelas leis e pelos bons costumes, e até mesmo pela religião” (HIRSCHFELD, 1960, p. 249).

Já, a percepção de Hirschfeld referindo-se à mulher deixa claro à obrigatoriedade dos deveres conjugais:

mesmo quando os médicos aconselham um mínimo de contato sexual, para proteger a mulher contra as excessivas exigências do marido (...) isto não quer dizer que sejam ‘escravas’ como dizem as feministas, pois têm como recompensa a felicidade de suas uniões (HIRSCHFELD, 1960, pp. 248-50).

Esse estore foi pensado como uma sátira às “câmaras das maravilhas”. Faz-me pensar que a *physica curiosa* operou um regime na percepção que validou o olhar enciclopedista ao definir as verdades da biologia, anatomia e fisiologia em modos de classificação (paradigma semelhança/diferença). Esse regime do olhar científico apregooou o controle e a disciplina aos corpos feminino e masculino definindo o conceito de normalidade (progressista, científica e civilizatória) em detrimento das patologias comportamentais e sexuais. Cabia à mulher, nesse paradigma da normalidade, permanecer virgem, casta, virtuosa, honrada ao casamento.

A voz de Margareth Rago nos apresenta a grande questão:

várias feministas perguntaram e continuam perguntando pelas técnicas e práticas de produção de si propostas por um movimento que luta justamente para libertar as mulheres da colonização de seus corpos e psiques.

Enfim, criticando a identidade Mulher como forma opressiva instaurada pela lógica masculina(...). Basta lembrar que, algumas décadas atrás, estas eram divididas em ‘castas’ e ‘públicas’. Este último termo designava um setor estigmatizado e marginalizado, ligado à prostituição nos bairros do submundo das cidades. ‘Mulher pública’ era sinônimo de ‘mulher alegre’ ou ‘mulher da vida’, e todas essas expressões, apenas sussurradas, longe de remeterem às imagens positivas que insinuem, nomeavam as prostitutas, ‘esgotos seminais’, na triste e misógina definição de Agostinho (RAGO, 2013, pp. 26-7).



O conteúdo desse estore volta-se à bainha aberta, lições de n^{os} 6 e 7 do manual de bordado, e para tanto, acolho do enxoval maternal as toalhinhas íntimas brancas feitas de linho. Retomo a chave de significação, acima mencionada por Laqueur, de reconhecimento do sexo feminino como bainha do ventre. Do vernáculo latino, o termo bainha, que dá a sua etimologia à palavra vagina, abrange também a significação de guarnição à arma branca e de dobra cosida. A bainha compreende o espaço operacional, nos estores, que engatilha o lugar do dito verdadeiro das collectors, e assim, campo de resistência e de oposição às lições enciclopédicas (arma branca) sobre a educação sexual feminina. Parte-se do conceito descrito no livro de bordado *Singer* de que a bainha não é bordado e encaixe, mas acha-se relacionada às condições limiares da superfície: cercadura, debrum, barra, beirada, borda, margem. Com a bainha pretende-se o acabamento final de um bordado, mas ironicamente, é também aquilo que se esconde por entre dobras e fendas. Poderia se aventar com esse termo, e sua complexa etimologia, um campo epistêmico, na grafia do bordado, às práticas de si.

É na bainha que os fios da trama podem ser desenlaçados; como forma aberta aciona um estado protoestrutural apto a se reconfigurar. Isenta de qualquer modelo hierárquico compositivo e óptico, a bainha aciona passagens exploratórias. É o intervalo, a lacuna, a fenda que dá passagem ativando pontos de contato e encontro. Como hiato, a bainha descreve na anatomia fisiológica do corpo, a forma em falta (o vazado) que é, no interior, orifício e fenda. Já da geologia advém o aspecto que apresenta um intervalo de tempo, que absorvido nesta prática artística, entende-se como o intervalo necessário (o ruído visual) posto em mira antes da sedimentação discursiva.

É no conjunto dessas elaborações conceituais que o campo semântico da bainha materializa o dito verdadeiro a respeito das práticas da intimidade elaboradas na experiência da fala das collectors que nesse estore narra o enlace de duas noivas R.F.1983 e J.S.1979. O que se guarda nessa bainha? Certamente não é mais a arma branca das normativas pedagógicas. Nesse estore – onde se apresenta a conflituosa bainha aberta e seu espaço de esgotamento (o linho desfeito na urdidura, o enxoval materno desarmado, a intimidade franca, a fratura aberta da educação feminina) – expõe-se a crise da explicabilidade, a aporia científica sobre a ciência sexual, sobre o verdadeiro sexo, sobre os determinismos inclassificáveis da ciência taxionômica.

Engajadas no corpo, transformadas em caráter profundo dos indivíduos, as extravagancias sexuais sobrepõem-se à tecnologia da saúde e do patológico. E, inversamente, a partir do momento em que passam a ser 'coisa' médica ou 'medicalizável', como lesão, disfunção ou sintoma, é que vão ser surpreendidas no fundo do organismo ou sobre a superfície da pele ou entre todos os signos do comportamento (FOUCAULT, 2017b, p. 49).

Foi no século o qual se instituiu o sexo social (Laqueur) e a verdade sobre o sexo (Foucault) que as patologias psicológicas, comportamentais e anatômicas foram outorgadas por aparelhos de observação, exames, interrogatórios, apalpações. Essas práticas vigilantes operaram mecanismos de conhecimento científico e regimes de verdades.



estore-atlas . quinta lição . [o orgasmo]

Essa lição de nº 5 do manual de bordado, traz a urgência de uma regra, indicada logo no início do manual de bordado, que leva em consideração a destreza dos movimentos de ambas as mãos no manejo do bastidor à feitura das linhas curvas e dos ângulos nos acordoados.

O que é um acordado? É uma técnica que consiste em cobrir, com pontos juntos, a meada, de modo que fique um cordão liso. Portanto, uma técnica de encobrimento. O bordado Richelieu pressupõe duas importantes operações, cobertura e abertura. Toda vez que me deparo com a imagem de Gustav Courbet, aquela que diz ser o sexo feminino a origem, examino-a em seu defloramento. De certo deve ser esse aspecto, de não virgem, que a manteve tão escondida aos olhos ou deve ter sido a causa do rasgo felpudo cujo olho recortado nos mira. Quem sabe foi o incômodo advindo dessa falta, uma falha, acionada nessa bainha operante (a vagina) que apreendeu a percepção de Lacan? Nunca estive diante da pintura *L'origine du monde*, e dela não tenho o que narrar, mas já estive no *front* de minha própria origem, quando vi minha mãe, de pernas alargadas, disposta na *table* ginecológica. Caso consiga retornar do *front*, volta mudo o soldado (BENJAMIN, 1985).

O bordado Richelieu é ornato de trincheiras abertas, da fenda que se abre no ato da defloração do *subjétil*. Esse estore foi a tentativa de fazer um Courbet feminino quando, de minha experiência original, posicionei-me no olho de minha matriz genital. Diz respeito a três collectors G.A.B.1969, K.B.1975, A.P.B.1977 cujos enxovais foram feitos por uma única bordadeira, minha mãe. É interessante observar que na enciclopédia da vida sexual de Hirschfeld há pênis ereto, mas não há vulvas defloradas. Tratei então de adicionar à imagem enciclopédica, não deflorada na sua experiência sexual de origem, a perda gráfica do hímen. Uma operação necessária à lição ornada do *Richelieu*, que ao meu ver é bordado que se inscreve pelas profundezas, assim como as pinturas de Courbet, onde a natureza, posta nua, é anterior à ciência civilizatória, e por isso, é cortante, vertiginosa, opulenta, não recalçada.



estore-atlas . sexta lição . [ato sexual]

A collector que assina essa lição, que versa sobre a noiva, é V.H.1998. Este estore trata do bordado encaixe renascença, destinado à roupa íntima. A confecção do enxoval tem uma semiose interessante, o bordado em branco destaca-se do bordado colorido. Os ornamentos em branco, tal como o vestido de noiva, relacionam-se à funcionalidade íntima: roupas de baixo, roupa interior, roupa de cama.

Nos conta Margareth Rago, que entres os anos de 1950 e 1960, as mulheres no Brasil eram educadas para a virgindade, o casamento monogâmico indissolúvel, a maternidade e os cuidados com a família. Michelle Perrot em *Minha história das mulheres* versa sobre a educação feminina. Cita a historiadora que o paradigma pedagógico regimentava-se pela educação disciplinar contrária à instrução. Para o século 19, constituía-se perigo a educação feminina pautada no livre pensamento.

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-lo (PERROT, 2017, p. 93).

Afirma a historiadora, que no século 19 os pilares da educação feminina, tanto no meio aristocrata quanto popular, era a família e a religião. As meninas das famílias menos abastadas frequentavam os ateliês das irmãs de caridade, lugar que aprendiam a ler, orar e coser. Diz Perrot que a costura assim, como todas as demais práticas que envolviam o têxtil (filatura, tecelagem, tinturaria, estamparia) eram obsessão, o bordado e o enxoval incluem-se nesse *páthos*.

Essas mulheres, reduzidas ao círculo restrito de sua casa, desenvolvem uma verdadeira mística feminina do trabalho doméstico e da reprodução. (...) Seu trabalho de mão, tricô ou bordado, as ‘pequenas coisas’ do cotidiano as ocupam e as justificam, pois o ‘trabalho’ tornou-se valor indispensável à utilidade social (PERROT, 2017, p. 117).



estore-atlas . sétima lição . [núpcias]

A sétima lição, protagonizada pela collector F.S.A.L.1975, constitui díptico com a sexta. Ambas tratam do matrimônio e dos bordados associados aos brancos da intimidade. O encaixe Veneza configura a trama dos adornos tratados ao casamento. Está nas cortinas, nos estores, no centro de toucador, no abafador, nos lençóis, na colcha e na combinação, primeira peça do enxoval matrimonial apresentada no livro *Singer*.

Em alguma época do século 18, diz Laqueur, o sexo foi inventado. Tratou-se de nominar, na linguagem científica, os termos linguísticos que determinavam as diferenças fisiológicas pelo “fundamento da diferença incomensurável”. Os órgãos reprodutivos também deveriam ser culturalmente produtivos na moderna sociedade economicamente em expansão. “A anatomia sexual distinta era citada para apoiar ou negar todas as formas de reivindicações em uma variedade de conceitos sociais, econômicos, culturais ou eróticos” (LAQUER, 2001, p. 192). Os órgãos do prazer feminino, segundo o regime perceptivo de Hirschfeld, estariam subordinados a duas vertentes: a descritiva literatura fisiológica sobre o prazer masculino e o cio dos animais mamíferos fêmeas. Portanto, incide Laqueur na afirmação de que o orgasmo feminino “foi banido para as fronteiras da fisiologia, um significante sem significado” (2001, p. 190). Não é apenas o fato de não significar, mas o de ser interditado. Uma ameaça que é posta nos *debaixos* do discurso, e que sobrevive na educação sexual feminina atual como um *subjétel* inquietante, perturbador e atraente.



estore-atlas . oitava lição . [o gozo enciclopédico]

O estore teve a contribuição de uma única collector V.M.1997 e apresenta o fragmento ornamentado referente à técnica muito apreciada por minha mãe – o rebordado de estampa em fio de seda, aplicado em xale, abajur, cortina, curiosamente unidades que ganham o acabamento da franja. Esse bordado materno, que nunca fora utilizado é virgem no seu propósito utilitário, configura apenas um fragmento azul *royal* que se esconde no estore sob as tramas desfiadas do gazar de seda. Lembra-me da pesada cortina, de mesma cor, que fazia do quarto dos meus pais noite em pleno dia. Lugar ideal ao esconder-se. E lá muitas vezes fiquei quando em situações adversas, mas também, na performance dos jogos pueris do desaparecer. Era a vista que eu tinha, nas insônias de criança, quando represada na cama de casal entre os corpos de meu pai e de minha mãe. Essa mesma cortina de mágico, aquela do quarto de meus pais, figurou posteriormente no meu quarto até a vida adulta. Parece que sempre estive em sua companhia e a ela regresso nesse estore.

Diz Didi-Huberman (2015) que o passado nos surpreende como “tarefa da recordação”. Para ele, os rastros sobrevivem do inconsciente do tempo, identificado pela expressão *l’insu*, ou seja, o saber que não se sabe, o saber que não foi tomado pelo consciente e que é o tempo recalcado da história. Recupero a ideia do autor que diz ser os rastros sintomas e mal-estares. A renúncia hierarquizante das certezas e dos regimes de verdades dá-se através dos fragmentos: um trabalho de *bricoleur*. Didi-Huberman atento a Benjamin e, por sua vez, responsável por uma arqueologia psíquica vê na atitude pueril esse dispositivo que instaura novas relações. “As crianças têm uma propensão particular a procurar todos os lugares onde se efetua de maneira visível o trabalho sobre as coisas” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 119). No calço desse pensamento, Benjamin reconhece que é próprio da criança reposicionar elementos heterogêneos, não para comprovar a existência de uma vida segregada, antes, religar, dispor diálogo entre signos, paródias e paráfrases que se impõe pela repetição.

A criança recria a experiência do retorno, diz Benjamin e como declara Freud, algo para além do princípio de prazer. Para Benjamin, o adulto duplamente aciona na narração da sua experiência o medo e o gozo da felicidade, enquanto a criança, pela repetição, revive-as.

A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar

e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora (BENJAMIN, 1985, p. 253).

Seria a repetição um modo de fazer sobreviver? E a criança através da pueril encenação ativaria a experiência profunda?

Didi-Huberman reconhece na sobrevivência – (*Nachleben*), conceito que compartilha de Warburg – o resíduo, o resto e o rastro com os quais a latência de uma crise é exposta no retorno do recalque. Pois bem, Benjamin nos situa: “toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida” (BENJAMIN, 1985, p. 253). Ponderando a complexidade do acima exposto, acredito, sem implicar em reducionismo, que esse é o labor de gerações de mulheres artistas. O resíduo mnemônico sobrevém (frente ao que não pode ser substituído no passado da experiência) como repetição e retorno, acionando processos de rememoração. Eis as práticas feministas: agenciar o passado histórico ao qual foram sempre representadas pela mão branca patriarcal.

O conjunto dos dez estores-atlas – lições de bordado e lições enciclopédicas sobre a educação sexual feminina – expõem criticamente, através da pedagogia sexual de Magnus Hirschfeld, que os discursos oriundos das disciplinas taxonômicas e normativas, legitimadas como regimes de verdades pela medicina, biologia e fisiologia do final do século 18, estranhamente, continuavam sendo publicados na década de 1960 quando minha mãe noivou e casou. Tais representações que determinaram, a partir das teses iluministas, as concepções do corpo sexual chegaram até a geração de minha mãe pela educação disciplinar. Ancorada em Thomas Laqueur, quero dizer que o sexo e o gênero foram construídos culturalmente, assim como, a *summa voluptas* (o orgasmo) feminina, assunto impróprio às mulheres e relegado ao mais profundo silêncio de nossas relações afetivas.

Na *Enciclopédia da vida sexual*, Hirschfeld dá ao conhecimento três ilustrações que demonstram o funcionamento da ereção masculina. Já, na versão feminina a imagem é um detalhe ampliado da parte superior da vulva indicando a diferença entre o clitóris e o meato urinário. São breves os comentários sobre as “sensações voluptuosas” femininas sempre postas em comparação com os elementos masculinos de prazer, a glânde

e o pênis. É interessante notar que ao se reportar ao sexo masculino o autor prescinde do feminino, e assim, denota-se a autoridade biológica da natureza forjada nos discursos científicos de fins do século 18.

Verifica-se então, na mulher, o prazer satisfatório que termina o coito. Sua ausência deixa a mulher insatisfeita e produz, com o decorrer do tempo, uma extrema irritabilidade do sistema nervoso. O orgasmo feminino coincide, pois, tal como o orgasmo masculino, com o início da ejaculação; mas coincide com a ejaculação da própria mulher e não com a do homem. É com razão que só se considera como perfeitamente satisfatório o ato sexual que termina com o orgasmo dos dois participantes ao mesmo tempo” (HIRSCHFELD, 1960, p. 58).

O que é o gozo feminino à cultura enciclopedista que classifica até o menor dos seres? O gozo enciclopédico aparelha-se através das ilustrações científicas a estabelecer formas representadas. Seria o gozo feminino o elemento inclassificável, indescritível, irrepresentável? O orgasmo feminino, para a enciclopédia de Hirschfeld, é tão atópico quanto o é o ornitorrinco à classificação das espécies.

São nas franjas dessa cortina – cujo limiar não é o de definir fronteiras (limite posto pelo cientificismo fisiológico da representação), mas o de ser o *debaixo* – o lugar no qual se abriga o *subjétil* gozo feminino. Quando bordo na bainha do estore o binômio “ele/eles gozam” e “eu/ela/elas...” não estou colocando em questão a dúvida do gozo feminino pelo signo das reticências diante do patriarcalismo. Opero uma fratura de pontos gráficos na conjugação do verbo gozar. As reticências dizem mais sobre a impossibilidade representativa da ilustração do gozo feminino que, na enciclopédia de Hirschfeld, é posta por debaixo da cortina.

É nessa brincadeira pueril, do aparecer e desaparecer, que retorno ao problema da falta original: “os debaixo que são as roupas de baixo dissimulam pudicamente, sob sua superfície, o objeto do desejo; esses debaixo estão sob a superfície de uma roupa mais superficial, mas na superfície do que o corpo tem de mais íntimo” (DERRIDA, 2012, p. 283).



estore-atlas . nona lição . [coitus interruptus]

Nesse estore – no qual coabitam duas collectors F.H.T.1986 (coleta empreendida em ateliê coletivo de costura e modelagem) e M.M.1985 – fala-se do encaixe Inglês, referente às lições de n^{os}. 13 e 77. Tem sua prática em duas materializações: uma pelo falso bordado no qual se emprega o apelo à trança industrializada; na outra apresenta-se o bordado da trança como simulacro do rigor técnico. Essa lição dita sobre aquilo que é o mesmo em sua dupla competência. Em termos gráficos, exponho no estore a trancinha inglesa como topografia háptica (o bordado verdadeiro), mas ao omitir parte do ornamento obrigo-me a reconstituí-lo pelo *trompe l'oeil*. No gazar de seda, dois detalhes das genitálias masculina e feminina são representadas como se fossem exemplares gráficos do risco indicado no livro de bordado. Na fisiologia desses dois sistemas sexuais o único elemento que os assemelha é o orifício anal. A imagem masculina é por-menorizada pelas indicações numéricas de uma suposta legenda científica cuja ausência na figura feminina denota interesse desvalorizado.

Fala-se, portanto, dos prazeres venéreos. Hirschfeld expõe, na ordem de seus comentários sobre a “sensação voluptuosa”, indagando se na mulher poderia igualar-se ou ser superior à sensação do homem.

Em resumo, o homem é naturalmente levado a desejar várias mulheres; os efeitos da civilização, porém, as leis morais, as exigências da sociedade, que repousa sobre [SIC] a família, sem contar com o amor, com o verdadeiro amor, devem conduzi-lo [SIC] à monogamia (HIRSCHFELD, 1960, p. 245).

Subentende-se que o “transporte sexual”, termo que o sexólogo utiliza aos prazeres, destina-se aos homens sob o ponto de vista daquilo que Hirschfeld define como ‘os direitos naturais’ do homem. Esse estore conclui sua narratividade pela décima lição.



estore-atlas . décima lição . [a perversão do apetite sexual]

O estore, de uma única collector J.A.1998, recorre, entre outras arranjos de bordado, à lição de nº 87 que apresenta o bordado livre, um bordado que não estabelece identidade a um ponto específico. É, também, um recurso inventivo às ornamentações em que se misturam muitas técnicas e fogem às classificações convencionais.

As pequenas flores, em técnica fantasia, apresentadas nesse estore são aplicações bordadas por minha mãe com a finalidade de ornar beiradas: decotes, golas, punhos, portanto, prendem-se à bainha. Partindo dessa faculdade operativa de ser o bordado fantasia a um motivo decorativo não especificado e de criação arbitrária, trago da *Enciclopédia da vida sexual* um caso que foge às explicações do sexólogo e encontra-se como um fenómeno de *atopia*. Recorro à Maria Esther Maciel a propósito desse termo, *atopos*, que diz ser “não apenas o que não se confina em um lugar, mas também o que ‘resiste à descrição, à definição, à linguagem, (...) é sempre o inqualificável, por ser muito difícil ou impossível falar *dele*, sobre ele” (MACIEL, 2009, p. 14).

Discorrendo sobre o ato sexual e o orgasmo, Hirschfeld toca, em sete linhas, às questões de inaptidão ou de inexperiência masculina as quais podem perturbar ou impedir a harmonia do ato, reportando-se à prática do sexo anal:

acontece frequentemente que o homem, por ocasião de introduzir o membro, confunda a entrada da vagina com a saída da uretra ou com a do reto” (...) o homem só dispõe dos movimentos tateantes de seu membro para encontrar o caminho certo, enquanto que a mulher o conhece perfeitamente (HIRSCHFELD, 1960, p. 97-8).

Tenta explicar o autor que isso se deve à restrição ótica de localização do órgão genital feminino que não pode, pela vista, controlar a intromissão do membro viril.

Foucault, na *História da sexualidade, a vontade de saber*, não entra no mérito das relações de gênero. Apresenta o cenário disciplinar das práticas de controle do século 19 já delineadas desde o final do século 18. O sexo é posto em discurso, baseado numa economia estrita à reprodução.

Sob o ponto de vista judiciário houve a implementação perversa dos prazeres inscritos numa ordem de inspeção atribuída às irregularidades sexuais consideradas patológicas. Organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos. A infância bem como a velhice foram

cuidadosamente vigiadas, pois não atendiam o papel social da procriação. O direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil regulavam a linha divisória entre lícito e ilícito. As práticas sexuais lícitas centravam-se nas relações matrimoniais que não escapavam do controle dos instrumentos disciplinares. Não é de se admirar que o sexólogo Hirschfeld reafirme tais conjecturas conjugais.

das mulheres, diz-se que
nasceram “com uma agulha
entre os dedos”.

Michelle Perrot

silêncios



trousseau

[GRAFIAS DA MEMÓRIA]
pontos . nós . dobras da educação feminina

α

o nó da educação feminina

β

grafias da memória

γ

narrativas da traduzibilidade

δ

valores familiares, cultura doméstica e livro *Singer*

ε

questão posta sobre a *erfahrung*

ζ

o silêncio profundo na biblioteca

η

do *êthos* individual à prática política

θ

a vulva que desafia o olhar

α

o nó da educação feminina

De seu quarto, pouco falava. Viúva há quase meio século, no entanto, nele passava longas horas tricotando, fazendo contas, lendo romances da *Bibliothèque Blanche* ou *La Veillée des Chaumières*, até mesmo rezando distraidamente um terço. Guardei de seu quarto a lembrança de grandes poltronas confortáveis, de mesinhas cobertas de objetos e sobretudo de odores misturados de água de colônia, de lã, de tília e de cânfora (PERROT, 2011, p. 131).

Reservou-se à mulher, em condição de recolhimento, uma educação singular entre manuais de boas maneiras, literaturas romanceadas e enciclopédias ilustradas. Michelle Perrot, em sua arqueologia sobre a história dos quartos, escava a raiz fenomenológica da associação feminina com o espaço interior. O gineceu, *gynaikeion*, lugar feminino (*gynécée*) definiu o arcabouço arquetípico da intimidade feminina: “o quarto seria por excelência o lugar das mulheres, seu tabernáculo. Tudo concorre para encerrá-las aí: a religião, a ordem doméstica, a moral, a decência, o pudor, mas também o imaginário erótico” (PERROT, 2011, p. 131).

Sobre esse aspecto, Michèle Crampe-Casnabet – no texto de 1991, “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII” – ao ler Montesquieu (1689-1755), confirma o pensamento para o qual se declinou o século 18, a eficácia do confinamento das mulheres ao modelo da família espartana ou das mulheres do oriente.

Difícilmente se concebe que uma mulher não seja casada, que não tenha filhos. Este papel de procriadora é inseparável do estatuto de servidão doméstica: ocupar-se do marido, dos filhos, da casa confere e impõe tantos deveres que seria cruel sobrecarregar a mulher com outras preocupações. Montesquieu, sempre sob o véu da mulher do Oriente, afirma que tais deveres são tão pesados que é necessário que as mulheres se confinem a eles: daí a grande eficácia da clausura das mulheres no serrallo (CRAMPE-CASNABET, 1991, pp. 388-9).

Das questões normativas implicadas ao espaço que abrigava as mulheres – qualificado pelo recolhimento, clausura, esconderijo – comenta Perrot, em brevíssima nota, que Nicolas Edme Rétif (Restif)

de La Bretonne (1734-1806) escreveu, em 1777, *Les Gynographes*³, cujo tomo de número XLIV o autor dedicou ao *gynécée*. *Les Gynographes* preconizou um projeto de medidas propostas a toda Europa para colocar as mulheres em seu “devido lugar”, e assim, promover a harmonia entre os dois sexos, bem como, instruir as jovens moças sobre comportamento e honra, e por fim, aplicar a normativa educação segundo a metafísica da dócil domesticação.

Les Gynographes é a compilação, em 565 páginas, de textos literários e filosóficos que Rétif de La Bretonne, como tipógrafo e escritor, recolheu de escritores cujas ideias voltavam-se à educação feminina atenta às normas de cada classe social (*filles des paysans, filles de Campagne, filles des ouvriers des villes, filles des Bourgeois, demoiselles*). Apesar das divergências sociais, os textos conjecturavam um pensamento comum, a educação disciplinada ao casamento. Caso a família não atingisse êxito sobre as questões educativas das jovens, aconselhava o *Gynographe* adiantar o matrimônio. Rétif de La Bretonne creditava à mulher a alegria do gênero humano em todo o sentido que a expressão oferecia ao termo⁴, reafirmando o conjunto simbólico das imagens culturais do século 18. *Les Gynographes* não é mencionado no acervo de obras do escritor, já que biógrafos associaram-no com a literatura pornográfica a qual ficou reconhecido pelas publicações: *Le Pornographe* (1769), *Le Paysan perversi* (1775), *Le Pied de Fanchette* (1769).

Bretonne apenas reiterou o paradigma disseminado pela pedagogia iluminista de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que em dois textos, *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* e *Sophie ou la Femme*, publicados respectivamente em 1755 e 1762, indicava à mulher um catecismo elementar aplicado às questões práticas e não abstratas da vida. Destinou-se à responsabilidade da mãe, fazer de suas filhas mulheres honestas e obedientes às normas dos costumes, assim dizia o manual pedagógico do filósofo. Para Rousseau, “não há qualquer paridade entre os dois sexos quanto à consequência do sexo. O macho só

3 “Les Gynographes, ou idées de deux honnêtes femmes sur un projet de règlement proposé à toute l’Europe pour mettre les femmes à leur place, et opérer le Bonheur des deux sexes” (BRETONNE apud PERROT, 2011, p. 135).

4 “L’éditeur aux femmes vertueuses. Mesdames, je ne crois pas vous pouvoir faire un présent plus digne de vous, qu’un Ouvrage où l’on propose de mettre en loi, ce que vous pratiquez: Le bonheur du genre-humain dépend de votre sexe, dans tous les sens qu’on peut donner à cette expression; et c’est ce bonheur, Mesdames, que l’on a en vue dans la correspondance que vous allez lire” (BRETONNE, M. DCC.LXXVII [1777], préface). Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=nZtaAAACAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA65>. Acesso em: 12 jan. 2021.

é macho em certos instantes, a fêmea é fêmea toda a sua vida ou, pelo menos, durante toda a sua juventude; tudo a remete constantemente para o seu sexo” (ROUSSEAU apud CRAMPE-CASNABET, 1991, pp. 382-3).

Michèle Crampe-Casnabet, ao fazer a revisão filosófica sobre a educação feminina, questiona a gravíssima desigualdade que impediu à mulher de acionar os direitos universais, declarados em 1789, os quais garantiriam a todos os homens a igualdade por natureza. O corpo feminino dócil e útil foi certamente parte do pensamento cristalizado oriundo das teorias de função formadora e disciplinadora da educação, diferentes para homens e mulheres. Constata a autora que, ao longo dos séculos 18 e 19, multiplicaram-se os tratados pedagógicos sobre a educação feminina sem qualquer paridade entre os gêneros.

Uma das preocupações das Luzes é pensar a diferença feminina, diferença sempre mais ou menos marcada pela inferioridade, tentando, ao mesmo tempo, torná-la compatível com o princípio de uma igualdade baseada no direito natural. Trata-se assim de conferir às mulheres papéis sociais: esposa, mãe... Todos os pensadores iluministas sublinham que existe nisso, para o sexo, uma necessidade. É por esta função, querida pela natureza, que a mulher pode, de algum modo, ser cidadã. Frontalmente, nunca é reconhecido à mulher um estatuto político. (...) Podemos dizer que a ideologia mais representada no século XVIII consiste em considerar que o homem é a causa final da mulher (CRAMPE-CASNABET, 1991, pp. 405-6).

Parte-se, portanto, do pressuposto de que as pedagogias relacionadas com a educação sexual feminina foram modeladas pelas modernas instituições científicas, médicas e enciclopedistas, implementadas por veículos políticos, na instauração da saúde privada e pública. O modelo da diferença biológica entre os sexos atestou desde o tipo específico de educação, como também, as normas de conduta e os papéis sociais. A ciência anatômica, como enfatiza Thomas Laqueur (2001), tornou-se a arena de paradigmas altamente desenvolvidos, em termos culturais e históricos, e isso, também se explicaria pelo enfático interesse no dimorfismo sexual. A base da diferenciação entre os sexos assegurou diferenças nos protagonismos familiares, sociais, culturais e políticos às duas categorias em questão. Na separação entre as esferas pública e privada, a função

feminina limitou-se aos cuidados da família moral (higiênica e cristã) e a educar, segundo Rago (2002), o futuro cidadão da pátria, como um dever cívico destinado às mães. A visão cartesiana sustentava-se no argumento de combate a todas as ideias que não se baseassem na razão. Disso derivou que o gênero masculino teve a autoridade de fala segundo a relação dissimétrica entre os sexos, ficando a mulher subjugada às forças da natureza, e por isso, domesticada ao lar.

Maria Lacerda de Moura (1887-1945), em 1924, apresentou às leitoras brasileiras o polêmico livro *A mulher é uma degenerada* – que teve reedição em 1925 e 1932, com uma publicação na Argentina em 1925.

Casada, durante 10 anos levei a vida que toda recém-casada [SIC] leva: bordando, cosendo, pintando ornamentos de casa, tocando piano, passeando, conversando inutilmente, dormindo bem e comendo melhor, lendo romancinhos, gosando [SIC] saúde relativa e – sem filhos. Ha [SIC] apenas 10 anos (1924) que leio seriamente [SIC] e dentro desse período [SIC] data (de 6 anos para cá) a minha vida de escritora, de propagandista da emancipação feminina (MOURA, 2018, p. 25).

É importante localizar o contexto do qual fala a autora. É a cidade de São Paulo impulsionada pela experiência moderna dos bairros industriais, dos imigrantes, das classes operárias, dos trabalhadores de serviços atraídos (desde o final do século 19) pela produção de café e, também, dos intelectuais que se organizavam pela causa modernista. A sociedade modernizava-se em todos os sentidos. A atuação de Maria Lacerda de Moura – na militância educativa das mulheres, na crítica aos hábitos e costumes e nas formulações libertárias da emancipação feminina – é notória segundo Rago.

Uma anarquista e feminista de classe média, professora e escritora mineira, ativista política radical, redescoberta pela historiografia dos anos 80. (...) Publicou também na revista *A Renascença*, em 1923, e fez palestras nos meios intelectuais e nos círculos operários da época, como a União dos Artífices em Calçados, de São Paulo, ou o Centro Internacional de Santos. Maria Lacerda foi, em sua época, uma das raras pontes entre o mundo

operário e o mundo das elites intelectuais e artísticas do país. Raramente os escritores modernistas se referiam ao universo da fábrica. (...) Fundou a Federação Internacional Feminina, em 1921, com grupos de São Paulo e de Santos. Sua meta era ‘canalizar todas as energias femininas dispersas, no sentido da cultura filosófica, sociológica, psicológica, ética, estética – para o advento da sociedade melhor’” (RAGO, 2004, pp. 599-60).

Com *A mulher é uma degenerada*, Maria Lacerda de Moura posicionou-se em prol da educação feminina em resposta à tese do psiquiatra Miguel Bombarda (1851-1910) que, em seu livro *A epilepsia e as pseudo epilepsias* [SIC], aferiu inferioridade cerebral às mulheres: “a degenerescência [SIC] que resulta de uma construção cerebral defeituosa representa-se pela ausência ou diminuição da faculdade de adaptação ao meio” (BOMBARDA apud MOURA, 2018, p. 53). Na atenta crítica de Maria Lacerda de Moura, “Bombarda considera a instrução feminina, a emancipação da mulher como poderosa força degeneradora, como elemento de esterilidade” (idem, p. 24). Rago (2018) comenta que esse mito da inferioridade intelectual da mulher, sustentado pelo cientificismo vitoriano, construiu um complexo saber no ocidente cujas lentes definiram o estado feminino (doentes periódicas), a função social (esposa) e a essência biológica (a maternidade).

Bombarda, como expõe Rago (2018), alinhava-se ao pensamento de Cesare Lombroso (1835-1909) e Guglielmo Ferrero (1871-1942) que publicaram *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* (1895). Os autores, amparados nas correntes darwinianas do positivismo evolucionista, fundamentaram-se nos parâmetros antropométricos do cientificismo do século 19 para atestar os graus da suposta anormalidade e degenerescência da mulher:

a prostituta – “degenerada-nata”- nasce com determinada formação óssea, marcada pela testa curta, mandíbula larga, quadril grande, sendo tagarela, irracional, egoísta, extravagante e exagerada; incapaz, portanto, de autogovernar-se (RAGO, 2018, p. 6).

A leitura, inferiorizada, do corpo feminino, proposta pelas ciências médicas e afirmadas pela voz masculina, de filósofos e escritores, correspondeu aos interesses de uma ordem discursiva socioeconômica

fundamentada na moral cristã. Examina Margareth Rago (2002), ao retomar os estudos de Thomas Laqueur (2001), que a partir do final do século 18, a ciência médica construiu uma outra epistemologia, que se pressupôs científica, ao estudo do corpo e da sexualidade feminina, aferindo uma profunda dessexualização da mulher (RAGO, 2001; BARROS, 2016) e consequente patologização do seu corpo (FOUCAULT, 2017b). Expõe Rago que médicos e higienistas afirmavam que o trabalho feminino no espaço público corresponderia à desagregação familiar, e para tanto, rígidos códigos de moralidade foram aplicados às mulheres de todas as classes sociais.

Foi no escopo de um conjunto de normas e pedagogias, supostamente científicas da diferenciação física e moral entre mulheres e homens (LAQUEUR, 2001), que as normatizações impuseram-se à mulher (seu corpo e sua sexualidade) no âmbito privado, mas igualmente no âmbito público, como garantia da pureza moral e do corpo social (RAGO, 2002). A *scientia sexualis*, de acordo com Foucault (2017b), operou, em nome das urgências biológicas e das normas médicas, imperativos de uma moral que qualificou a diferença entre a fisiologia da reprodução e a medicina da sexualidade.

No ponto de interseção entre uma técnica de confissão e uma discursividade científica, lá onde foi preciso encontrar entre elas alguns grandes mecanismos de ajustamento (técnica de escuta, postulado de causalidade, princípio de latência, regra da interpretação, imperativo de medicalização), a sexualidade foi definida como sendo, “por natureza”, um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo tempo, desencavar e escutar (FOUCAULT, 2017b, p. 77).

E foi no e sobre o corpo feminino que se imprimiram tecnologias de controle da sexualidade dócil e doméstica, assim como, disciplinada através do regime do olhar científico que atestava o *status quo* da autoridade masculina.

Foucault (2017b) sublinha que os discursos da ciência (médica e psiquiátrica), a partir do século 19, começaram a considerar o sexo como

questão central. Identifica quatro operações de poder produtivo concernente ao sexo: a família, a categorização da perversão, a institucionalização medico-científica e a categorização monogâmica heteronormativa.

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais (FOUCAULT, 2017b, pp. 7-8).

O sexo, diferentemente dos séculos anteriores, é interrogado pelo discurso científico e pela prática confessional da igreja. Isso quer dizer que o sexo foi capturado por um mecanismo e posto em estreita vigilância. Vale lembrar que Foucault fala sobre a produção da norma cuja prática assentava-se no sexo permitido centralizado nas relações matrimoniais:

o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam, as carícias inúteis ou indevidas às quais servia de pretexto, sua fecundidade ou a maneira empregada para torná-lo estéril, os momentos em que era solicitado (períodos perigosos da gravidez e da amamentação, tempos proibidos da Quaresma ou das abstinências), sua frequência ou raridade: era sobretudo isso que estava saturado de prescrições (FOUCAULT, 2017b, p. 41).

Este sistema discursivo da monogamia heterossexual, alicerçava-se pela aliança legítima. Por outro lado, as sexualidades periféricas povoavam os conselhos de disciplina, as casas de correção, as colônias penitenciárias, os tribunais e asilos cujos estigmas classificavam-se em loucura moral, neurose genital, aberração do sentido genésico, degenerescência (FOUCAULT, 2017b, p. 45). “A história da sexualidade – isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica

– deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma memória dos discursos” (idem, p. 77).

Imbuída pelo tom de manifesto, Maria Lacerda de Moura fala às mulheres de sua geração acomodadas ao padrão que lhes fora imputado. “Não trato de mim: reivindico os direitos de meu sexo, de todas as mulheres. Além de tudo, o ter filhos – não deve, não pôde [sic] impedir de pensar. Não são cousas [sic] incompatíveis [sic]” (MOURA, 2018, p. 27). A autora enfatiza o urgente caráter de instrumentalização feminina que se difere do conceito educativo aplicado às normas disciplinares. Consideravam-se como prática de educação às moças: as habilidades com a agulha, os bordados, as rendas, as habilidades culinárias, o domínio da casa, representar socialmente o marido quando acompanhada, orientar os filhos e afastar o lar dos distúrbios e perturbações do mundo exterior (LOURO, 2004).

As concepções e formas de educação das mulheres nessa sociedade eram múltiplas. (...) Um discurso ganhava a hegemonia e parecia aplicar-se, de alguma forma, a muitos grupos sociais a afirmação de que as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas, ou seja, para elas, a ênfase deveria recair sobre a formação moral, sobre a constituição do caráter sendo suficientes, provavelmente, doses pequenas ou doses menores de instrução. Na opinião de muitos, não havia porque mobiliar a cabeça da mulher com informações ou conhecimentos, já que seu destino primordial – como esposa e mãe – exigiria, acima de tudo, uma moral sólida e bons princípios (LOURO, 2004, p. 446).

Maria Lacerda de Moura compreende a “utilidade da educação” não como aprimoramento de si, mas, sobretudo, direcionada ao desenvolvimento material, moral e estético da sociedade: “a obra da educação científica [sic], racional para ambos os sexos, é o mais perfeito instrumento de liberdade” (MOURA, 2018, p. 72). Quais seriam os meios para isso? Entende por educação geral aquela que se destinava à aprendizagem de um ofício. Leitora de Locke, Rabelais, Commenio, Pestalozzi, considerava que a função social do trabalho compreendia o exercício técnico manual. Maria Lacerda de Moura compartilhava a ideia de que deveria existir “na escola primária [sic], – atelier de trabalhos manuais [sic]; nas escolas

normaes [SIC], cursos complementares; nos ginásios, – as escolas profissionais [SIC]” (idem, 97). Acreditava, a autora libertária, que a formação do trabalhador/a manual, pela técnica científica, edificaria o ideal de uma inteligência esclarecida. E desta forma, Maria Lacerda de Moura emite seu grande alerta:

Mas, o trabalho de agulha, o ensino da costura – essencial, indispensavel [SIC] para a mulher, não é só o que deve constituir o trabalho manual feminino. Essa ocupação, outrora motivo de horas e horas escolares, obrigando a um esforço continuado, a uma posição unica [SIC], terrível [SIC], é causa de tantas molestias [SIC] escolares, mioopia etc., causa de fadiga intelectual. (...) Não se trata aqui de trabalhos feminos [SIC]. É indispensavel [SIC] preparar a mulher para prover a subsistencia [SIC] trabalhando em todas as profissões acessivas ao sexo, prepara-la [SIC] para não ser parasita, objeto de luxo ou exploração (MOURA, 2018, pp. 98-9).



grafias da memória

O saber das sobrevivências entrecruza muitas coisas, já nos disse Aby Warburg, Walter Benjamim, Marcel Proust, Charles Baudelaire e Georges Didi-Huberman. Dessa constelação sinalizo uma trajetória que entrelaça os campos do pensamento sobre memória, transmissão da experiência, narrativas da traduzibilidade. É a memória, segundo Didi-Huberman, que o historiador convoca e interroga, não o passado.

Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’, do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2005a, p. 41).

O tecido da rememoração constitui-se, a propósito de Proust, o trabalho de Penélope da reminiscência, o trabalho de Penélope do esquecimento ou o trabalho de Penélope do silêncio. Estar em companhia das collectors, através da escuta e da ação coletora, configurou o exercício proustiano dessa tarefa sobre os vestígios memoráveis ou olvidados da anamnese: umas queriam relembrar outras esquecer; umas queriam falar e compartilhar traços da intimidade, enquanto outras apresentavam modos de operar silêncios (que difere do silenciamento da língua ao qual a cultura androcêntrica impugnou a palavra feminina). Portanto, há na intimidade doméstica processos de significação cujos efeitos de sentidos produzem silêncios, já que “o silêncio não fala, ele significa” (ORLANDI, 2007, p. 42).

O intento proposto pelos trabalhos da memória (ação mnemotécnica) não foi o de reunir ou compilar uma polifonia ou polissêmica collector, mas o de fabular produção de semelhanças e de diferenças de si a propósito da educação sexual feminina a qual podemos nos reconhecer ou nos distanciar. Esse tema – a educação sexual feminina na intimidade do espaço doméstico ou a suposta responsabilidade materna sobre a sua transmissão – como experiência compartilhada entre mãe e filha constrange muitas genitoras. Há embotamento, em muitas narrativas coletadas, de não se saber como lidar ou tatear a questão, não apenas pelas collectors-mãe, mas igualmente pelas collectors-filha. Os sujeitos femininos dessa relação, não raras vezes, são tocadas por afetos ou atritos, encontros ou distanciamentos, confiança ou insegurança. Muitas mães legaram esse papel à medicina pelo discurso da voz ginecológica.

Na percepção de algumas collectors o que deveria ser o aconchego da fala franca – o dito parresiástico de coragem da mãe ao dirigir-se à filha – acabou sendo a desconfortável intromissão do espelho na visita médica. No entendimento de outras collectors, aquilo que deveria relacionar-se ao aconselhamento pela troca vivida, passou a ser um conjunto de regras de orientação ao uso de métodos contraceptivos, distante do que realmente interessava à intimidade do sujeito feminino: encontrar-se no aconselhamento como sujeito do prazer, território muito difícil e delicado ao trânsito da figura maternal, mas também, à receptividade da filha. Na prática collector percebi, em algumas falas, que o silêncio na relação entre mãe e filha acolheu o sentimento (definido pelas collectors) de respeito – apesar das collectors sentirem a ausência da fala e escuta maternas – ao se sensibilizarem com o embaraçoso exercício do posicionamento maternal.

Eni Puccinelli Orlandi – teórica da linguagem e ancorada no método discursivo – propõe, no livro *Formas do silêncio*, 2007, a difícil tarefa de descortinar a significação do sentido do silêncio o qual sempre foi entendido como parte não sonora da linguagem. Daí lança a hipótese de que

o silêncio é a própria condição da produção do sentido. Assim, ele aparece como o espaço “diferencial” da significação: “lugar” que permite à linguagem significar. O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. (...) Não é do silêncio em sua qualidade física de que falamos aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido (ORLANDI, 2007, p. 68).

Orlandi busca em J. De Bourbon Busset a seguinte colocação: “o silêncio não é a ausência de palavras; ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres” (BUSSET apud ORLANDI, 2007, p. 14).

O silêncio se situa no exercício daquela que bordava seu enxoval matrimonial ou da mãe que acompanha o crescimento e transformação do corpo e comportamento da filha ou da filha que é atravessada por significações simbólicas quando se constitui sujeito do desejo. Conforme aponta Orlandi, considerando a relação do sujeito de linguagem com a significação, “a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras” (idem, p. 70).

O silêncio é significante – na relação entre os sujeitos de linguagem – quando a proposição incide sobre o tema da sexualidade feminina no espaço doméstico dos contatos afetivos. Qual seria a materialidade simbólica (e específica) desse silêncio na relação entre mãe e filha? Quais são os efeitos de sentidos do silêncio ao transpassar essas relações? Antes de seguir em direção à reflexão dos sentidos do silêncio uma baliza é necessária, compreender o que é efeito de sentidos. Para tanto, é em Orlandi que busco essa explanação.

Compreender o que é efeito de sentidos é compreender que o sentido não está (alocado) em lugar nenhum, mas se produz nas relações: dos sujeitos, dos sentidos, e isso só é possível, já que sujeito e sentido se constituem mutuamente, pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas (que constituem as distintas regiões do dizível para os sujeitos). As formações discursivas são diferentes regiões que recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes (ORLANDI, 2007, p. 20).

Conforme aponta a autora, o ato de falar é o de separar, distinguir e, portanto, caracteriza um gesto que disciplina o significar, desta forma, a enunciação sedimenta o sentido. Serve à asserção, à unificação do sentido e à unidade do sujeito. Também é de Orlandi a ideia de que o homem (o sujeito significante) está condenado a significar, com ou sem palavras, pois suas relações no mundo têm que fazer sentido. Está constituído pela exigência interpretativa. A linguagem é, portanto, conjunção significante da existência, e o homem, através desta, condiciona e regula a significação (idem, pp. 27-30).

O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isso se expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo, espera-se que se estejam produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo

todo. Ilusão de controle pelo que “aparece”: temos de estar emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente (ORLANDI, 2007, p. 35).

A partir da concepção não-negativa de silêncio e dos seus modos de existência, Orlandi lança a problemática de como compreendê-lo. Nas preliminares do seu estudo sobre os sentidos do silêncio, a autora destaca dois pontos relevantes: o primeiro define o silêncio como fundador, o segundo apresenta as políticas do silêncio (o silêncio constitutivo e o silêncio local, a censura).

Isso tudo nos faz compreender que estar no sentido com as palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isso faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas (ORLANDI, 2007, p. 24).

O primeiro ponto define que há um modo de estar em silêncio que corresponde há um modo de estar no sentido (idem, p. 11). Entende-se o silêncio, para além das formas sociais da nossa cultura que o registram como passivo e negativo. Orlandi indica que todo o processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio, pois o silêncio não é vazio ou sem-sentido, ao contrário, tange indicativo de uma instância significativa. “Por sua relação com o silêncio, o homem se remete à continuidade, à contradição, à diferença, às rupturas, ao absoluto e à indistinção” (idem, p. 55). Esse é, para Orlandi, o silêncio fundador. A teórica propõe pensar o silêncio como excesso e não como falta, e na linha desse raciocínio (do silêncio fundante) declara que o silêncio é anterior à palavra. Como exemplo, apresenta três axiomas, tematizados na linguagem, dessa possibilidade: estar em silêncio/romper o silêncio; guardar o silêncio/tomar a palavra; ficar em silêncio/apropriar-se da palavra. Observa Orlandi que o silêncio se apresentada como estado primeiro, enquanto que a palavra configura o movimento em torno dele (idem, p. 31).

O segundo ponto descreve a política do silêncio. Apresenta-se pelo jogo das formações discursivas do sentido as quais definem as marcas/inscrições do dizível ao sujeito. Refere-se à produção de sentidos silenciados (pôr em silêncio). Concerne ao não-dizer da história e da ideologia, e portanto, ao silêncio cultural que opera políticas do silenciamento. Se para dizer é preciso não-dizer, o silenciamento do não-dito/não permitido

regula o uso/significação que uma palavra imprime/apaga sobre outras palavras/significações. Isso caracteriza que determinada significação é privilegiada em detrimento de outras. Também, reporta-se ao que é proibido dizer em certas conjecturas (a censura). O que determina a diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio diz respeito ao recorte que a política do silêncio afere sobre o que se diz e o que não se diz, enquanto que o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em/por si mesmo (idem, p. 73).

O silêncio – (e o efeito de sentidos) que atravessou o dizível e o indizível dos afetos domésticos entre mães e filhas quando se pôs no jogo discursivo das falas e não-falas sobre as temáticas da sexualidade – é a problemática dos *afectos* e dos *perceptos*. Orlandi entende o silêncio como “um lugar de recuo necessário para que se possa significar” (idem, p. 13):

silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante” (ORLANDI, 2007, p. 14).

Em face desse compartilhamento collector (os silêncios e os fragmentos autobiográficos) entendo ser convidativo ao debate o conceito de biografema. Através dos biografemas collectors compus, pelo sensível, um conjunto de traços de uma memória feminina citável (*mnesis*), entendida no e pelo exercício da prática colaborativa. Identifico no procedimento desse trabalho de (des)montagem o fundamento barthesiano. Aliei-me ao biografema, conceito-expressão, que Barthes comenta em quatro de seus livros: *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975); *Sollers Escritor* (1979); *Sade, Fourier e Loiola* (1971) e *A câmara clara* (1980).

Um infra-saber [SIC]; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 1984, p. 51).

Leyla Perrone-Moisés (apud COSTA, 2010), em sua biografia sobre Barthes, reporta-se ao biografema como fragmentos tocantes. Parece-me ser, o biografema, o recurso da escrita muito próprio à linguagem barthesiana dos fragmentos, e por isso, seu autor não o define. O biografema pulsa como *infraleve*, *inframince*, infraordinário que, quando capturado ou apreendido pelo biógrafo, é instantâneo de *afecto*. Não são fatos ou eventos lineares que narram a história biográfica. São resíduos signícos, uma etnologia do minúsculo como diz Luciano Bedin da Costa (2010). Portanto, dissipam o modelo exemplar das biografias.

Acredito que o biografema guarda possíveis semelhanças, dadas as ressalvas da linguagem fotográfica, com o conceito de *punctum* no sentido de ser uma força de expansão que é, segundo Barthes, frequentemente metonímica (1984, p. 73).

Não sou eu que vou buscá-lo (...), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. (...) pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte. (..) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p. 46).

Convém declarar que no infra-estado do biografema (característico dos fragmentos) reside toda uma potência descontínua. Segundo Perro-ne-Moisés, o biografema – ao invés de direcionar sentido, competência da biografia-destino onde tudo conduz para este fim – é criador de sentidos outros quando tomados pelo receptor (leitor) ao apreender os signos dispersos (que não estão ligados aos quadros históricos/narrativos dos acontecimentos biográficos) (apud COSTA, 2010).

Aciono mecanismos de metalinguagem na discursividade do dispositivo narrativo dos biografemas femininos (principalmente no *gynographe*) que dão a ver e a ler as collectors como fictoras de suas representações sobre a experiência retomada do passado, entendida como traço

mnemônico. Essa experiência (revisitada), a qual as collectors permitiram-se convocá-la pela mnemotécnica, modula sentidos através da fala ou dos silêncios.

«O entrevistador ficará sempre na zona fronteira entre o que não é lembrado, o que não se quer lembrar, o esquecido e o que se finge lembrar». Ora, o que retornaria não seria a lembrança propriamente dita, mas aquilo que carrega o olhar cindido de um fingidor. Na anamnese o resgatado nunca será por cento a «lembrança pura» pois a sua ideia de pureza já estaria contaminada pela própria posição na qual a lembrança se encontra: a de simular uma certa imprecisão, um esquecimento. O que retornaria na anamnese é a própria simulação da lembrança, trazendo para a superfície aquilo que de fato teria pertinência, ou seja, a memória como simulacro (COSTA, 2010, p. 110).

É curioso – em todo esse tempo que estive em contato com as collectors, com algumas mais do que com outras – que por mais que dotassem o tom retórico da certeza sobre o objeto em questão (a educação sexual feminina doméstica) elas próprias (ao lerem a narrativa/biografema de si) interrogavam-se pela dificultosa tarefa de nomear/representar a experiência da memória como fidedigna.

O ato da leitura do biografema pela collector foi outro registro daquele em que aconteceu a fala. A collector passou de falante à receptora, nesse movimento, estranhou a própria fala que tomou corpo pela grafia escrita da palavra. Falar, com o acolhimento da escuta, foi terapêutico às colaboradoras. Ler a própria narrativa provocou desconforto como se a palavra-escrita, ao determinar a produção de um sentido definido e fechado, excluísse todas as demais complexidades linguísticas e relacionais entre os sujeitos da experiência (mãe e filha).

A collector, ao performar o ato da fala, situou-se no fluxo da consciência. Nessa circunstância linguística o silêncio transpassa as palavras. O silêncio – que não é o estado físico da não-fala, mas aquele para o qual Orlandi diz ser o campo fundador – dá a possibilidade de abertura ao sentido/significação: “sentido e sujeito se movem largamente” (ORLANDI, 2007, p. 27).

Falar do silêncio traz, em si, uma dificuldade, já que ele se apresenta como absoluto, contínuo, disperso. O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas (ORLANDI, 2007, p. 32).

Diferentemente do silêncio, a palavra escrita passa a ser a gestora da significação, e assim sedentariza o movimento do sentido, disciplinando (reduzindo) o significar.

A importância da palavra (não no sentido de sua funcionalidade nomeadora) – seja pela voz (relato collector), seja pelo registro escrito (transcrição do relato collector) – é, nesta pesquisa, a de ser o lugar do acordo.



Posiciono-me inicialmente na encruzilhada a qual me faculta, nos interstícios do gesto interpretativo, expor de antemão que toda tradução calca-se no sentimento melancólico da perda quando me reporto à língua materna dos bordados e do livro *Singer*. Sobre esse assunto – a relação intrínseca entre a melancolia e a benjaminiana tarefa do tradutor – amparo-me em Susana Kampff Lages para quem entende ser a tradução uma situação intermediária entre dois momentos incompatíveis.

É, no limite, a condição de todo escritor, seja ele poeta, historiador, filósofo ou tradutor, que tem de lutar com as palavras, simultaneamente insuficientes e excessivas para cercar seu objeto; esse objeto que, no instante mesmo que é proposto, se dissolve em sua mediaticidade e passa a ser projetado como perdido (LAGES, 2007, p. 235).

Na visada de Susana Kampff Lages, o movimento da tradução constitui-se como duplo, pois é uma escrita que resulta de um conflito entre origem e devir, numa está a perda (o passado), no outro o potencial (a recriação da transmissão). Comenta Olgária Matos, a propósito do estudo de Susana Kampff Lages sobre tradução e melancolia em Walter Benjamin, que traduzir é elaborar uma perda irreparável. O exercício hercúleo está em mediar aproximação à língua original em queda. E aqui reside a árdua tarefa segundo Susana Kampff Lages, a de projetar o objeto perdido como esse duplo. Um duplo que já não é mais o mesmo (a tradução não é a mesma língua), mas tão pouco deixou de sê-lo (a tradução é releitura, transcrição ou subversão e, por isso, precisa da origem para recriar-se ou opor-se).

A *Melencolia I* – imagem que Albrecht Dürer, em 1514, eternizou como temperamento melancólico – sedimentou-se às artes do pensar. Giorgio Agamben reconhece tal alegoria como anjo da arte. A linhagem da melancolia atravessa, sobremaneira, o exercício da tradução como nos diz Susana Kampff Lages. A disposição de baixar os olhos inclinando o corpo ao chão é na percepção de Lages o gesto lutuoso declinado ao pranteamento; Jeanne Marie Gagnebin (2007, p. 14) nos diz ser o olhar que mira o fundo, o *grübler* benjaminiano do homem que escava; daquele que se ocupa com o *grübeln* do sonhar, meditar, matutar. Assinala, curiosamente a pesquisadora, que a etimologia desses termos conduz a *graben*, cavar, e a *grab*, túmulo. É na aceitação da ideia de separação que o exercício da traduzibilidade recobra sua defesa contra o patológico objeto recalcado da afecção melancólica para o qual Freud, Lacan e Julia Kristeva destinaram estudos.

Jeanne Marie Gagnebin – que prefaciou a primeira tradução de Walter Benjamin, no Brasil, conferida por Sergio Paulo Rouanet em 1985 – vê na fisiognomonía do tradutor o mestre das passagens e dos intervalos. Ele, o tradutor, pendula todo o tempo entre duas atitudes opostas e complementares: a reelaboração de uma experiência com o passado tornando possível a intervenção no presente.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa (BENJAMIN, 1985, p. 223).

Reconheço nesse encontro secreto o saber das sobrevivências. Para além dos traços arcaicos que a prática do bordado encobre, há outras sobrevivências imbuídas de silêncio que nos chegam ao chamado do presente. “Así, la memoria aparece como una práctica activa, habla en el presente – y del presente – más como un modo de generar preguntas que de plantear contundentes respuestas” (ARFUCH, 2015, p. 24). A tarefa empreendida no presente pela tomada da memória é trabalho de tradução.

É igualmente de Jeanne Marie Gagnebin, citada por Susana Kampff Lages, que tomo o esclarecimento sobre o conceito benjaminiano de tradução, sobre o qual orbitam as concepções de tempo e de história atravessados nessa pesquisa. Para tanto, compreende-se que a tradução menos se relaciona com uma anterioridade absoluta; caracteriza um instante historicamente situado cujo passado retoma-se pelas leituras emergenciais do presente que o fita. Lemos para redefinir um texto e com ele reinterpretarmos um tempo. É pela e na experiência do presente, ao visitar o já-vivido, que o sujeito histórico aciona acontecimento renovado, já que o passado como tal não pode ser recuperado.

A matriz fundadora desse pensamento benjaminiano, que lança as bases das teses sobre o conceito de história, publicadas em 1940, foram delineadas em pelo menos três textos anteriores, o curto e enigmático ensaio de 1921, *A Tarefa do Tradutor*, que prefaciou a tradução de alguns poemas de Baudelaire; *Experiência e pobreza* de 1933; e o icônico texto *O narrador* de 1936. A partir dessa constelação de escrituras empreende-se

o exercício do esclarecimento benjaminiano, qual seja, o de identificar “onde se situa, no presente, o lugar de sua construção histórica” (BENJAMIN apud TIEDEMANN, 2006, p. 14). Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a problemática apresentada por Benjamin é a do enfraquecimento da experiência, *erfahrung*, advinda das formas comunitárias de trabalho, e a prevalência da experiência vivida, *erlebnis*, do indivíduo solitário, no caso o homem moderno. Benjamin constata que a *erlebnis* pode (ao ser reelaborada como experiência atualizada no presente) preencher a melancólica perda da *erfahrung*, experiência exemplar advinda dos processos de transmissão via narrador. Ao localizar o narrador em um contexto prático, precisamente nas fontes do exercício do trabalho manual, Benjamin destaca a dimensão utilitária da narração. Na impossibilidade de recuperar a verdadeira experiência (a exemplaridade dessa memória) a ideia de reconstruir a experiência do passado no presente deveria estar baseada numa nova forma, ainda que sintética, de narratividade.

Há importantes textos benjaminianos que comentam a reelaboração da experiência sintética face a perda da experiência memorial. Nas teses *Sobre o conceito da história*, Benjamin apresenta a imagem do passado relampejada pelo presente chamando à consciência histórica. No texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin indica ao leitor a mudança da estrutura de percepção da experiência e como os escritores, Proust e Baudelaire, construíram estratégias poéticas aproximando-se da *erlebnis*, ou seja, a vivência moderna, a experiência do choque (o contexto da multidão e o operário na linha de montagem), as correspondências, a memória involuntária, o declínio da aura. Didi-Huberman retoma essa matriz em *Diante do tempo* apresentando a imagem do passado pela montagem e o próprio Walter Benjamin como trapeiro da memória.

Um exemplo apontado por Benjamin à reconstrução do passado, presente na obra de Marcel Proust, é o acesso às camadas mais submersas da memória, através dos sistemas representados por meio dos membros do corpo humano, ou seja, a memória involuntária. Para Proust, o passado encontrar-se-ia em um objeto material, num dado qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu tempo de ação, ficaria por conta do acaso (estímulo sensorio mnemônico) reatar os laços com a memória através da *recherche du temps perdu*. Reporto importância à *mémoire involontaire* de Proust, acionada pelo sistema sinestésico do corpo, no sentido de repensar a fenomenológica ação do bordado e seu estreito vínculo com a memória afetiva feminina. Quero dizer que a memória involuntária é acessada nas collectors pela prática coletora dos sabonetes que se assemelha à prática

colecionável do enxoval. Estas lembram com ironia dos presentes ganhos à data dos quinze anos; evocam com orgulho a resistência de recusa ao aprendizado do bordado; recordam histórias daquelas mulheres que envelheceram sozinhas agouradas pelo enxoval. Essa memória involuntária – que se manifesta em relampejo não anunciado – imprime tempo entrecruzado, “pois um acontecimento vivido é finito, (...) ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes de depois” (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Em *Memória coletiva*, Maurice Halbwachs afirma não subsistirem, em nosso pensamento, imagens completamente prontas. A constituição de tais imagens encontra-se apenas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir as partes desejadas de nosso passado, cuja lembrança, atribuímos normalmente à nossa própria memória. O trabalho elaborativo da memória, proposto em ação colaborativa com as collectors, ancora-se nesse fundamento da partilha e das estéticas do viver que, segundo Foucault, prescreve o cuidado de si e do outro. Ativamos nossas reminiscências femininas em contato umas com as outras, e é justamente nesse ponto que uma das hipóteses da tese é lançada, a de ser a traduzibilidade a mediação entre a língua vernacular (a memória utilitária do bordado destinada à feitura do enxoval nupcial não mais legada à transmissão da experiência educativa do feminino) – e a atualização desta língua materna em novo texto cuja linguagem recriada adere-se ao sensível.

La palabra poética y la práctica artística comparten un acceso privilegiado a lo sensible: son capaces de despertar a un tiempo los destellos de la imaginación y la memoria, la vivencia de la singularidade y el sentido de una pertenencia, la marca de lo personal y la obligada resonancia de lo colectivo (ARFUCH, 2015, p. 19).

É nessa dimensão, a do espaço biográfico posto ao sensível, que nos encontramos, todas nós collectors, em partilha de recordações, afetos, atritos e sensações; entre dizeres audíveis, escutas atentas ou silêncios significantes. Essa confluência de gerações de mulheres que vivenciam o procedimento artístico de armazenar intimidades colaborativas vai ao encontro do discurso citacional dos *hypomnēmata* “cujo papel é o de permitir a constituição de si a partir da coleta do discurso dos outros” (FOUCAULT, 2017a, p. 153).

Halbwachs estuda a memória como uma categoria definida por marcos sociais de referência. Pelo menos sob este ponto de vista, o exercício de Proust não seria tão individual, pois

as lembranças coletivas viriam aplicar-se sobre as lembranças individuais, e nos dariam assim sobre elas uma tomada mais cômoda e mais segura; mas será preciso então que as lembranças individuais estejam lá primeiramente, senão nossa memória funcionaria sem causa (HALBWACHS, 1990, p. 62).

A memória, portanto, está na sociedade. É do ponto de vista do grupo ao qual se pertence que é possível considerar o passado. A teoria da memória de Halbwachs possibilita analisar a memória como uma faculdade extinta juntamente com a figura do narrador, perspectiva essa que muitas vezes beira à nostalgia idílica.

Concebendo a memória num âmbito coletivo, Halbwachs, por um lado, põe em questão as formas sintéticas de narratividade, que Benjamin chegou a considerar uma possibilidade moderna de experiência (caso de Proust, Baudelaire e Kafka). Por outro lado, sua teoria devolve à memória uma característica crucial que, para Benjamin, perdera-se com o fim do narrador tradicional: o âmbito coletivo, fornecedor por excelência de elementos de identidade e coesão do grupo. Ou seja, Halbwachs ainda constata na sociedade moderna experiências coletivas compartilhadas tradicionalmente. Enfatiza o autor que a memória se sustenta sobre o passado vivido, bem mais do que sobre aquele apreendido pela história escrita, pois essa, não oferece mais que um quadro esquemático e incompleto projetando-o sempre em uma continuidade regular, e portanto, excluindo os pontos de tensão ou as individualidades discursivas. Michael Pollak, em “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), expõe de maneira exemplar o problema das enunciações de Halbwachs acerca dos quadros sociais que projetam a memória coletiva. Segundo Pollak, Halbwachs vê a coesão social como uma função positiva da memória, que se dá pela adesão afetiva do grupo. O problema reside na apropriação deste tipo de memória pelo discurso oficial, que, contrariamente ao objetivo de defender os interesses do grupo representado, imprime-lhe homogeneidade, excluindo as demais memórias. A esta memória assinalam-se a força institucional, o caráter de duração, a continuidade e a estabilidade característicos dos discursos nacionalistas.

Pollak identifica no conceito de memória coletiva de Halbwachs a tradição europeia do século 19, que entendia que a nação é a forma mais acabada de um grupo. Consequentemente a memória nacional seria a forma mais completa de uma memória coletiva. Todavia, Pollak define este uso da memória coletiva como um trabalho de enquadramento, conceito cunhado por Henry Rousso. A memória enquadrada isentaria o conceito de memória coletiva de seus marcos político-estatais. Para Pollak, o ponto crucial estaria em analisar como os fatos sociais são manipulados, quem lhes dotaria estabilidade, e qual seria a finalidade do uso da memória como identidade coletiva (POLLAK, 1989, p. 4). Esta metodologia permitiria, pelos estudos da sociologia cultural e pelo debate dos direitos e práticas sociais, identificar os processos e os atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

Ainda que uma visão geral esconda problemas, *grosso modo* os conceitos de Halbwachs concebem a memória sob a dimensão épica descrita por Benjamin, uma vez que em ambos a memória consiste em imagens e representações. Tanto num quanto no outro, a memória configura núcleos de experiência compartilhável e não só quadros de acontecimentos, como faz aquela que normalmente chamamos História. Benjamin deixa claro seu compromisso com um presente que se redime ao agenciar o passado. Essa afirmação apenas faz sentido se o entendermos como o vivido, uma vez que o passado histórico tende a excluir e esconder violências. Desta forma, a memória coletiva, que tem um paralelo no messianismo de Benjamin, aparece como uma alternativa mais forte que as formas sintéticas de narratividade, principalmente por localizar-se bem além da teoria literária ou da filosofia: na prática política.

Elizabeth Jelin, em *Los trabajos de la memoria*, enfatiza que a dimensão da memória é complexa por envolver a multiplicidade de tempo, de sentidos e a constante transformação dos atuantes nos processos históricos. Por isso, as identidades e as memórias não têm existência fora do espaço político e das relações sociais. O coletivo das memórias é o tecido de tradições e memórias individuais, que estão constantemente em diálogo. Desta forma, algumas vozes são mais potentes que outras, porque têm maior acesso a recursos e cenários estruturados por códigos culturais (JELIN, 2002, p. 22). Por isso, as memórias precisam ser agenciadas, sendo esta a condição para sua expressão coletiva⁵. A autora confere

⁵ O percurso estabelecido aqui pretende mostrar que o conceito de experiência e memória em Walter Benjamin é carregado de uma carga não apenas política, mas revolucionária. O paralelo possível da teoria de Benjamin está nas teorias pós-coloniais defendidas principalmente

fundamental importância à comunicação entre as gerações. Apesar de partir do pressuposto de que a experiência é mediada pelas palavras, Jelin afirma, amparada em Pierre Bourdieu, que as palavras não têm poder em si mesmas, mas na autoridade que representam e nos processos ligados às instituições que as legitimam. A memória é uma construção social narrativa cujo entendimento pressupõe o estudo das propriedades de quem narra, da instituição que a outorga ou nega, além de exigir atenção aos processos de construção do que é tido como conhecimento legítimo, consentido socialmente para o grupo ao qual se dirige (JELIN, 2002, p. 35). Assim, Jelin identifica que é através da linguagem que se efetivam as lutas pelas representações do passado, e este processo exige reconhecimento e legitimidade. Para tanto, os atores e agenciadores da memória buscam estratégias de oficializar ou de institucionalizar narrativas do passado (JELIN, 2002, p. 36).

Há claramente, como destaca Jelin, dois polos que enunciam a experiência: aqueles que a vivenciaram e aqueles que não a viveram. Trata-se de pensar a experiência ou a memória em sua dimensão intersubjetiva e social (JELIN, 2002, p. 33):

“experiencia” es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (JELIN, 2002, p. 37).

Se a experiência⁶ é sempre mediada, os processos de recordação, de esquecimento, de agenciamento e de apropriação da memória são

por teóricos das ex-colônias. Buscar uma história que não emudeça as memórias, como propõe Jelin, acarreta a luta por justiça, e isso corresponde exatamente ao conceito de história proposto por Benjamin nas teses, uma história capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas. É por isso que tanto no agenciamento da memória de Jelin quanto no messianismo de Benjamin é indispensável o papel das gerações futuras.

⁶ Esse estudo não visa teorizar a categoria experiência. Vale-se do entendimento benjaminiano da experiência como substrato da memória. Reconheço que Joan W. Scott enfatiza que o estudo da experiência deve questionar a posição desta categoria enquanto origem. É precisamente esse tipo de apelo à experiência, como evidência incontestável e como ponto originário de explicação, que limita e, consequentemente, enfraquece a crítica das histórias da diferença (SCOTT, 1990). Para Scott, não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência. A experiência, segundo esta concepção, deixa de ser a evidência autorizada. Shari Stone-Mediatore concorda que as apelações à experiência correm o risco de neutralizar as categorias ideologicamente condicionadas que estruturam as experiências do eu e do mundo (STONE-MEDIATORE, s.d., p. 85).

também mediados pelos mecanismos de transmissão e apropriação simbólica. Portanto, a memória funcionaria como uma operação de dar sentido ao passado, a um determinado passado que se quer transmitir⁷.

Sobre essa perspectiva é reconhecido o atento e minucioso estudo de Luana Saturnino Tvardovskas⁸ (2015, pp. 28-9) a respeito das práticas visuais contemporâneas, em que artistas mulheres – ao transitarem pelo espaço autobiográfico, pela memória, pelos registros do corporal – tensionam enunciados normativos. Assim, promovem múltiplas chaves às concepções metafísicas e essencialistas do que é a identidade mulher; examinam discursos de violência material e simbólica de gênero, agenciando novos modos de subjetividades e espaços de resistência. “Os usos do passado, nesses termos, compreendem uma dinâmica de atuação consciente na atualidade, que visa a deslocar os sentidos estabelecidos e compor novos significados éticos sobre a experiência compartilhada” (2015, p. 292). A estudiosa refere-se ao silenciamento da história oficial às minorias não representadas, ao luto e ao trauma investidos pela violência do Estado nos anos ditatoriais da América Latina. Luana Saturnino Tvardovskas potencializa o conceito memória insatisfeita de Nelly Richard pensado como “resistência aos moldes autoritários de existência” cujas linhas de fuga propõem tecer novos significados ao passado (2015, p. 293). Na apreensão de Leonor Arfuch, essa chave conceitual

da cuenta justamente de esa carga, individual y colectiva, que parece ser ya un rasgo constitutivo de nuestra identidad – con la relatividad que le otorguemos a este significativo – y que se expresa de diferentes maneras tanto en la política como en el arte y la vida cotidiana –

y también en la aleación no caprichosa entre arte y vida cotidiana (ARFUCH, 2015, pp. 23-4).

Luana Saturnino Tvardovskas atenta para como a noção de subjetividade atravessa redes de sentidos que são constantemente deslocadas, proporcionando experiências criativas com o corpo, o desejo e a sexualidade. Reafirma a estudiosa – reportando-se à constelação de artistas mulheres que convoca pensamento – que a “vivacidade da memória, atrelada ao corpo e à experiência, ganha assim contornos políticos, na medida em que se torna fundamental para a construção de contramemórias ou de contramonumentos” (2015, p. 293). Considera que a “arte desfaz sentidos de práticas culturais naturalizadas” orientando “a uma maior percepção da constituição de si” (idem, p. 428). O privado é discutido por essas mulheres artistas, segundo o entendimento de Tvardovskas, não mais como lugar de opressão, mas como uma construção social que invalida a história oficial dos saberes legitimados. Identifico nesse movimento uma estratégia semelhante a qual me valho, a de inquerir o regime de verdades sobre a educação sexual feminina e a história cultural dos hábitos e dos costumes tomados à esfera do doméstico, identificando na experiência do vivido das collectors modulações normatizadoras que persistem como traços de nossa sexualidade.

7 Para Jelin, situar temporalmente a memória significa fazer referência ao “espaço da experiência” no presente. Ao colocar a experiência no plano central da memória, ficam as questões: que passado deverá ser transmitido? Que grupos se beneficiarão pela representatividade da memória coletiva? Como poderia se articular uma tomada pela representação do passado?

8 Reconheço que a cartografia de estudo de Luana Saturnino Tvardovskas – ao tratar das práticas artísticas em artistas como Rosana Paulino, Ana Miguel, Cristina Salgado, Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino como práticas artísticas da liberdade à contrapelo do que fora naturalizado historicamente – é um cabedal cujo repertório faz menção à reconfiguração subjetiva da própria vida e do corpo como matéria da arte. Refiro-me às correspondências que a leitura de Tvardovskas despertou no pensar desta tese sobre o íntimo e o pessoal e, principalmente, sobre as estéticas de si. Tvardovskas aponta, em percurso arqueológico, o conteúdo que cada artista problematizou ao contestar e inquerir as construções emblemáticas sobre o feminino e suas atualizações no campo social e na história crítica cultural que me permitiram sinalizar algumas das balizas de minha prática artística.



valores familiares, cultura doméstica e livro Singer

Se é próprio das imagens na cultura ocidental, como nos diz Didi-Huberman, a função memorativa, acredito ser necessário identificar nos índices gráficos do livro *Singer* os procedimentos da anamnese, pois são nesses signos que se localizam certos aspectos da história cultural feminina que merecem atenção. O bordado e a costura guardam nos rizomas de sua história sedimentos de complexidade que não podem ser avaliados apenas sob uma ótica. Abre-se como paradoxo que se aninha em trama, muito bem urdida, encobrindo uma arqueologia de relações e de significados. Para tanto, "todo conhecimento provoca redemoinhos" (BENJAMIN, nota G^o, 19, 2006, p. 922).

O aspecto visual do livro *Singer*, como um todo, dá a impressão de ser álbum de família, onde coisas de diferentes épocas projetam-se numa mesma ordem de visibilidade. Descrevo o livro dessa maneira: na capa um brasão ornamental, em dourado, denuncia os arabescos do *art nouveau*; no frontispício, a margem e o detalhamento simplificado dos tipos grafados, alinham-se à eficácia do *arts and crafts*; no corpo gráfico do texto a marca tipográfica ganha peso pelo alto-relevo das letras impressas pelas placas de metal; em cada seção temática a letra inicial recorre ao falso efeito das iluminuras, mas também, retoma a ornamentalidade caligráfica dos monogramas; nos anacrônicos motivos bordados tradições ajustam-se ao país de origem do ornato; nos itens mais arcaicos elencados no enxoval (estore, combinação, velador, abafador, centro de toucador, toalha de altar, quebra-luz, sombrinha) a história do vestuário pronuncia-se soberanamente; nos motivos bordados que decoram o *trousseau de mariage* cenas reanimam elementos do arcaísmo medieval.

Os motivos bucólicos de damas e trovadores e a legada importância à religiosidade na constituição do espaço conjugal – no meu olhar que considera o enxoval da noiva de 1947 no livro *Singer* – marcam as convenções que se justificam pela continuidade e atualização imagética de certas imagens, selecionadas pela cultura visual educativa, quando reportadas à função social da mulher. Isso conduz ao semblante de ser o livro *Singer* um livro de e sobre fantasmas, conceito que tomo, então, de empréstimo de Aby Warburg e de Didi-Huberman. Esses "fantasmas" ou *dibuk* (visualidades históricas que regressam) no livro *Singer* – quando conduzidos ao esclarecimento das narrativas da história cultural da vida privada, na qual a prática do bordado se insere – representam certos ideais de feminilidade, que de tempos em tempos, são reatualizados de acordo com as circunstâncias socioculturais e comportamentais vigentes em determinados contextos.

O ideal de feminilidade atribuída à prática do bordado que o livro *Singer* revisita serviu ao propósito de garantir a estabilidade da família através do papel social da mulher. A importância legada ao enxoval matrimonial – na cultura das relações privadas do século 19 até a segunda metade do século 20 – atendia o compromisso para o qual se destinava a mulher, o de ser esposa, senhora do lar e mãe educadora. Esse conjunto simbólico sobre o protagonismo familiar do feminino e as práticas sociais a ele implicadas afirmou-se a partir da história da diferença dos sexos apregoadada desde o século 18 (através das ciências naturais e médicas) e reafirmada no século 19 (consolidação da industrialização). Segundo Michelle Perrot, a mulher nesse contexto

precisa da proteção da família, da sombra da casa, da paz do lar. A mulher se confunde com seu sexo e se reduz a ele, que marca sua função na família e seu lugar na sociedade. O sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade (PERROT, 2017, p. 64).

Comenta a historiadora que o casamento era a condição normal da grande maioria das mulheres na França dos anos de 1900 atingindo quase noventa por cento da população feminina. Conta ainda que as moças que habitavam os campos, na altura de seus quinze anos, passavam o inverno na casa das costureiras – como um rito de passagem aos segredos da vida de mulher – marcavam com linha vermelha os lençóis do enxoval. Sobre a ilustração desse vermelho na roupa de cama pouco se falava: “o que se vê é o silêncio do pudor, ou mesmo da vergonha, ligado ao sangue das mulheres: sangue impuro, sangue que ao escorrer involuntariamente é tido como ‘perda’ e sinal de morte. (...) A diferença dos sexos hierarquiza as secreções” (PERROT, 2017, pp. 44-5).

Destaca Perrot as consideráveis diferenças sociais entre as jovens solteiras. A burguesa, sob o exercício da vigilância, era educada pela mãe, iniciada às atividades domésticas e às artes do entretenimento; submetia-se aos rituais de ingresso no mundo social cuja finalidade atendia o bom casamento. Enquanto que a filhas das classes populares (operária e campesina), quando não eram postas ao trabalho de serviçal, cumpriam, desde os doze anos, as atividades operárias nas fiações, tecelagem até atingirem a idade de casar.

A costura foi um imenso viveiro de empregos, de ofícios, de qualificações para as mulheres, e isso durante séculos. Está ligada à importância do vestuário e da roupa íntima em nossa cultura, nesse estágio do desenvolvimento das sociedades ocidentais. O luxo, na corte, na cidade, se traduz em jabôs de renda, galões e debruns de seda. A Primeira Revolução Industrial é a do têxtil. No século XIX ainda há mais trabalho nesse setor. É o grande século da roupa de cama, das anáguas e da lingerie, da moda. Para atender a essa demanda, desenvolvem-se todos tipos de ofícios: costureiras especializadas em roupa branca, em lingerie, em espartilhos, em culotes; camiseiras, debrua-deiras, plumistas, modistas, bordadeiras, com dezenas de especialidades diferentes. Sem contar todo o setor de consertos da roupa branca, no qual atuam lavadeiras e passadeiras, num trabalho que se faz em quantidade ou em qualidade. Talvez abranja três quartos dos empregos femininos em Paris (PERROT, 2017, pp. 121-2).

O casamento por amor anunciou a modernidade do casal no início do século 20, um sinal de individualização das mulheres conforme relata Perrot. Por outro lado, como salienta a historiadora, os termos da troca se tornavam mais complexos, pois os encantos femininos e suas habilidades eram tidos como capital. O casamento tornava-se a opção honrosa, o abrigo seguro, todavia, reconduzia a mulher, dependente juridicamente (pela perda do sobrenome paterno de origem), ao âmbito doméstico: “está submetida a regras de direito que têm por objetivo principal proteger a família, (...) reduzida ao dever conjugal prescrito pelos confessores [e] ao dever da maternidade que completa sua feminilidade” (PERROT, 2017, p. 47).

A partir da explanação de Michelle Perrot – dada ao significativo aporte do vestuário feminino (das roupas brancas íntimas e daquelas de uso doméstico) na cultura industrializada dos séculos 19 e 20 – seria um erro subestimar a importância do papel desempenhado pela prática do bordado na manutenção, e posterior, reatualização, no pós-guerras, do ideal de feminilidade que será reabilitado culturalmente em outros aspectos.

Os artefatos de uso pessoal e os de uso doméstico (e aqui se inclui o enxoval matrimonial) carregam a partir do século 19 a identidade individual, que segundo Alain Corbin (1991), difundiram o desejo de homens

e mulheres de se individualizarem num contexto em que a revolução industrial promoveu o fascínio pelos dispositivos ópticos (espelhos, daguerreotipo, lanternas mágicas, zootropo, cinematógrafo) e pela aquisição personalizada e colecionável de objetos de consumo. Corbin (1991, p. 421) nos relata que os “símbolos do eu e sinais de possessão individual” – atrelados aos cartões de visita, agendas, postais; à democratização do retrato fotográfico – permitiram a “história do olhar para si”.

É característico do século 19 diferenciar e tornar especial a casa de moradia, no momento em que as identidades de classe passavam por um processo de redefinição, e, portanto, voltavam-se à expressão privada da personalidade pelo cultivo dos hábitos de consumo. Tomo de Benjamin importante consideração:

o *intérieur* não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*. Surge a história de detetive que investiga esses rastros. A *Filosofia do Mobiliário*, assim como suas novelas de detetives, apontam Poe como o primeiro fisiognomista do *intérieur* (BENJAMIN, 2006, p. 46).

A casa, e tudo o que nela poderia ser incluído, assume um papel de extrema relevância. Os pavilhões de exposição, os panoramas, as passagens, segundo Benjamin, associaram-se – como resquício de um mundo onírico – a espaços limiares do interior. “O interior é o asilo onde se refugia a arte. O colecionador se torna o verdadeiro ocupante do interior. Seu ofício é a idealização dos objetos. (...) Se compraz em suscitar um mundo não apenas longínquo e extinto, mas, ao mesmo tempo melhor” (BENJAMIN, 2006, p. 59).

Benjamin reporta-se ao aperfeiçoamento do interior pela prática do colecionador e pelas linhas sinuosas do estilo *Jugendstil*, em ambos os casos encontramos a expressão de uma época que se construiu pelo refúgio no lar.

Para o homem privado, o espaço em que vive se opõe pela primeira vez ao local de trabalho. O primeiro

constitui-se com o *intérieur*. O escritório é seu complemento. O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas. Disso originam-se as fantasmagorias do *intérieur*. Este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne o longínquo e o passado. Seu salão é um camarote no teatro do mundo (BENJAMIN, 2006, p. 45).

Benjamin vê no ornamento, como singularidade da assinatura de uma época, a última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim. O estilo ornamental, reafirma o autor, encontra sua expressão na linguagem mediúnica das linhas, da flor como símbolo da natureza nua. Nessa semiose mobilizou-se, portanto, todas as reservas da interioridade.

Outro dado importante à cultura dos símbolos da individualização, como nos informa Corbin, foi o progresso da alfabetização e da escolarização que, mesmo precários e divergentes quanto ao acesso dos gêneros, permitiu aos sujeitos registrarem a marca de sua singularidade:

a argola de guardanapo ou o copo, a capa do caderno, o monograma e os bordados no enxoval da púbere jovemzinha, as iniciais costuradas nas roupas do pensionista e muitas outras práticas acentuam a obsessiva presença do nome e sobrenome. O crescimento do efetivo de cônjuges capazes de assinarem suas certidões de casamento registra esta nova familiaridade (CORBIN, 1991, p. 421).

Expõe Catherine Hall, no texto “Sweet home” (1991), ao destacar a sociedade inglesa vitoriana, que homens e mulheres viviam em esferas separadas, opondo o público ao privado das relações. Consagrou-se o espaço privado como sendo aquele do aprimoramento espiritual, lugar devotado ao paternalismo tradicional e à renovação evangélica cristã. Através da catequese presbiteriana – difundida pelas didáticas publicações romanceadas de Hannah More (1745-1833) – promoveu-se a família como correlata à pequena igreja.

As atividades domésticas, cada vez mais reservadas às mulheres da burguesia e das classes superiores, eram consideradas como as mais adequadas ao desenvolvimento das práticas cristãs. O lar, para os evangélicos, era tão importante quanto havia sido para os puritanos; oferecia um refúgio seguro frente às pressões do mundo exterior e um local de paz onde os donos da casa podiam esperar exercer seu controle sobre os filhos e servidores. O evangelismo, assim, via a família como o centro da luta para reformar os hábitos e a moral (HALL, 1991, p. 56).

Hall comenta que os papéis exercidos pelos sujeitos masculino e feminino, na cultura evangélica vitoriana, eram distintos e ambos importantes à missão educativa do evangelismo. O homem – que transitava no espaço público dos negócios, caracterizado como perigoso e amoral – só poderia ser salvo no aconchego, moral e religioso, do lar, lugar onde a pureza feminina se encontrava. Sobre esse pilar construíram-se princípios de masculinidade e feminilidade, moralidade e espiritualidade, felicidade e realização.

A dignidade de um homem estava ligada à sua profissão; se tivesse alguma ocupação, a mulher perderia qualquer distinção. Em meados do século XIX, o ideal burguês de um marido que atendia às necessidades da família e de uma esposa que se consagrava ao lar estava de tal forma difundido que o recenseamento geral teve ocasião não só de mencionar uma nova categoria, as “mulheres do lar”, como também de afirmar em sua introdução ao relatório de 1851: “Todo inglês deseja profundamente possuir uma casa individual; é um quadro bem definido em torno de sua família e de seu lar – o santuário de suas dores, alegrias e reflexões” (apud HALL, 1991, p. 70).

Michelle Perrot, no livro *Minha história das mulheres*, como Anne-Marie Sohn – no texto “Entre duas guerras, os papéis femininos em França e na Inglaterra” (1991) – declaram que a história das mulheres surgiu tardiamente, entre o decurso da França patriarcal (século 19) e o momento de inserção das mulheres no recém proletariado industrial que se aliava às seguranças oferecidas pelo Estado-providência.

Apesar dos sinais de emancipação feminina, na década de 1920, ostentados tanto na cultura francesa pelos cabelos curtos e pelo estilo andrógino (*la garçonne*) e na cultura inglesa pelo direito de voto à mulher, assinala Sohn (1991, p. 115) que “o ideal da mulher no lar e a repartição dos papéis que ele implica parecem, mais do que nunca, incontestados”. É importante remarcar que as duas sociedades, conforme declara a pesquisadora, modelaram de madeira original o lugar das mulheres. Os republicanos franceses defendiam a introdução do erotismo no lar impondo às mulheres, como ressalta Sohn (1991, p. 116-7), uma sedução doméstica incessantemente renovada. Contrariamente, nas classes britânicas abastadas o lema “home, sweet, home” tornou-se o modelo que veio à esteira do já preconizado *sacred womanhood* (feminilidade sagrada) (SOHNN, 1991, p. 116-7) do século 19 quando a rainha Vitória (e o evangelismo reformador da igreja anglicana) definiu a imagem da monarca como rainha-mãe e esposa de virtudes domésticas (HALL, 1991, p. 56). Anne-Marie Sohn afirma que “a propaganda em favor da presença da mulher no lar é tão universal e peremptória que muitos maridos e muitas esposas a interiorizaram. Ela é quase indiscutível em Inglaterra a partir de 1900. Em França, suscita, no entanto, queixas e interrogações” (SOHNN, 1991, p. 119).

É curioso, no livro *Singer*, o enxoval matrimonial estar associado, em plena segunda metade do século 20, aos índices visuais da cultura trovadoresca. O motivo dessa alegoria sobre o amor cortês e seu vínculo à cultura doméstica da prática do bordado merece atenção. Entendo que o retorno aos bordados medievais, a propósito do século 19, alinha-se, *grosso modo*, a dois fatores importantes os quais estão inseridos no contexto sociocultural da mercantilização acelerada da revolução industrial: primeiro, o desenvolvimento de um amplo repertório, de linguagem elaborada, composto de práticas e comunicações simbólicas de valorização da intimidade e do espaço privado das relações afetivas, como foi acima exposto; segundo, a busca pela identificação de um passado vivido como refúgio natural e cultural tomado pela imagem de uma tradição ideal à qual se recorreu para afirmar determinadas práticas simbólicas aplicadas à cultura da feminilidade.

Rozsika Parker – ao se reportar à cultura anglo-saxônica – no livro *The subversive stitch, embroidery and the making of the feminine*, publicado em 1984, discorre sobre a construção discursiva do ideal de feminilidade e sua correlação à prática do bordado. A historiadora da arte entende o vínculo do bordado à ideologia de feminilidade, a partir do momento, em que se estabeleceu socialmente como prática aplicada à educação

das habilidades femininas, cujo exercício desenvolvia-se no espaço doméstico onde às filhas abastadas da burguesia industrial eram disciplinadas. Parker identifica esse contexto como sendo aquele da cultura vitoriana do século 19, período então impulsionado pela revolução têxtil. A autora não deixa de destacar o outro lado da questão, aquele do trabalho das mulheres e das crianças operárias que foram educadas nas instituições pastorais cujo modelo pedagógico (salvo as ressalvas de pertencimento de classe social) retoma, *grosso modo*, aquele da educação feminina burguesa, através dos ideais da obediência e da abnegação e, portanto, passíveis de exploração. O empreendimento desse virtuosismo feminino não se aplicava ao cuidado restritivo de si, antes, estava pautado no modelo de abnegação da mulher em prol da família, sobretudo, aos cuidados com a casa entendida como espaço privado de aprimoramento da *kultur*. O enxoval matrimonial afirmou-se pela carga simbólica, emocional e mística (espiritual) associadas a um conjunto de valores cujos atributos culturais amplificavam-se na medida em que se atrelavam à permissão da prática sexual pela inscrição na lógica da virtude do bordado como delicadeza, ternura, cuidado, esmero e altruísmo feminino.

A história sociocultural do bordado caracteriza, no entendimento de Parker, uma confirmação de que a feminilidade – comportamento esperado e encorajado nas mulheres do século 19 – foi modulado pela sociedade, e portanto, definido como comportamento psicossocial. A prática do bordado assentou a diferença entre os gêneros concentrando, nas supostas qualidades da feminilidade, o ideal de esposa que vigorou tanto ao homem vitoriano quanto àquele da primeira metade do século 20.

Entre o conjunto de características que constituía o ideal feminino (dos anos vitorianos à primeira metade do século 20) foi incluída, portanto, uma propensão natural para bordar, dado o importante conjunto de significação que o vestuário como signo de individualização representava à era industrial têxtil. Parker pontua (nos debates sobre as categorias de análise) ser importante distinguir a construção dos seguintes conceitos: feminilidade, ideal feminino e estereótipo feminino. A construção da feminilidade se refere ao arcabouço psicanalítico e social da diferenciação sexual. O conceito de feminilidade é, para a autora, uma categoria de construção da identidade com a qual o gênero mulher pode ou não se identificar. Já, o ideal feminino é um conceito historicamente mutável, enquanto que o estereótipo feminino torna-se uma coleção de atributos que são qualificados às mulheres e contra os quais todas as suas preocupações são medidas (PARKER, 1984, p. 4).

O sujeito histórico mulher se produziu (como sensibilidade) nas dobras silenciosas e tramas retesadas dessas práticas sociais aplicadas à educação matrimonial. Parker (1984, p. 128) ao ler William Buchan (1729-1805) – *Domestic Medicine*, livro publicado em 1769 – assinala a oposição do autor ao endosso da prática do bordado. A análise de Buchan atribuía a fraqueza das mulheres jovens aos excessos do bordado. Em seu diagnóstico relata que dificilmente uma menina poderia, ao mesmo tempo, vangloriar-se do desempenho precoce na agulha e de uma boa constituição física. O confinamento doméstico geralmente ocasionava indigestão, dores de cabeça, tez pálida, dor de estômago, perda de apetite, tosse, consumos dos pulmões e deformidades do corpo, sendo este o responsável pela postura incômoda e delicada do corpo, já que as jovens meninas executavam muitos tipos de bordados.

Tornaram-se frequentes, a partir do final da década de 1830, textos sobre o trabalho com agulhas aplicado a fins eclesiásticos. Conta-nos Parker que certos tipos de pontos foram normatizados para serem mimeticamente semelhantes àqueles praticados no âmbito da espiritualidade medieval. Os bordados evangélicos, do século 19, afirmavam-se em congregações de mulheres, a exemplo da *Ladies Ecclesiastical Society*, inaugurada em 1855, na Inglaterra. Eram praticados pelas piedosas senhoras casadas ou viúvas e justificavam-se na alegação de serem uma habilidade feminina inata cujo exercício caracterizava-se por espiritualizado. O papel do bordado na elaboração da feminilidade, docilidade, espiritualidade e castidade não poderia ser mais claramente exposto como elaboração da intimidade, conceito ao qual fora vinculada a imagem da mulher.

Na perspectiva de Parker, nenhuma outra atividade como a prática do bordado reuniu um complexo conjunto de atitudes que iam da humildade da tarefa com a agulha à riqueza do ornato, da obediência à opulência, da auto concentração à abnegação de si, da fidelidade às longas horas de trabalho. Parker toma de empréstimo as considerações de Roberta Hamilton, apresentadas no livro *The liberation of women a study of patriarchy and capitalismo*, de 1978, no qual Hamilton relata que puritanos, anglicanos e católicos (divergentes nos assuntos eclesiásticos) concordavam num ponto comum: a conduta familiar dependia das virtudes femininas às quais o bordado prepararia, desde cedo, as meninas ao posto de honradas esposas. Para estas historiadoras feministas, a retórica do bordado, atrelada ao processo simbólico e ritual de feminilidades, relacionava-se às práticas de dominação que consideravam determinadas características da mulher como sendo inatas, logo, passíveis de serem colonizadas pelos discursos patriarcais opressores.

O estereótipo da mulher, “sacerdotisa do lar” ou “anjo da casa”, cristaliza-se a partir da segunda metade do século 19, não só na literatura e na arte, mas também nas obras científicas. (...) A exaltação da “natureza” feminina e da *sacred womanhood* (feminilidade sagrada) serve para definir um estatuto inferior. Os homens sublimam desde então a fragilidade física das mulheres, que exige que sejam protegidas das agressões e poupadas a fadigas excessivas para o seu sexo. Eles insistem na predestinação biológica que faz da maternidade uma obrigação. Por extrapolação, as elites desenhavam um retrato moral da mulher que valoriza a sensibilidade em detrimento da inteligência, o devotamento e a submissão em detrimento da ambição ou de especulações intelectuais que excedem as suas forças e ameaçam a sua feminilidade (SOHN, 1991, p. 117).

Parker comenta que os vitorianos, ao revisitarem os bordados medievais, narraram as primeiras histórias do ofício na Grã-Bretanha. Proliferaram toda uma sorte de produção iconográfica pautada nesses modelos de idealismo e atributos de feminilidade os quais se difundiram na cultura ocidental frente à desumanização acelerada da revolução industrial. Entende a autora que as narrativas vitorianas sobre a produção dos bordados medievais – cujas provas documentais foram recolhidas pela pesquisadora de fontes como os registros reais, judiciais e a história das guildas – demonstravam como a ideologia sobre a representação do feminino determinou tanto a produção visual quanto historiográfica da época.

Eric Hobsbawm, no texto introdutório que abre o livro *A invenção das tradições* (HOBSBAWM; RANGER, 2002) expõe o complexo sistema de implementação de práticas sociais que têm o intuito, muitas vezes deliberado, de simbolizar tradições antigas.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação

ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 2002, p. 9).

Estas construções, de e sobre um passado, têm o intuito de se opor a situações novas. Por isso estabelecem relação com formas culturais supostamente anteriores ao que se entende como ameaça. Essas formas anteriores normalmente são criações que se dão pela modificação de tradições antigas existentes ou pela completa invenção de um passado.

Michel Löwy, ao expor a complexa matriz do pensamento romântico dos séculos 18 e 19, debate sobre a ambivalência da dupla natureza do romantismo antcapitalista. Aqui exponho apenas a vertente que interessa à compreensão do fenômeno do bordado medieval entendido por Parker como suposta tradição. A referência ao passado, mais precisamente à sociedade feudal da Idade Média, relaciona-se com a busca do paraíso perdido.

Esse passado pré-capitalista se encontra ornado de uma série de virtudes (reais, parcialmente reais ou imaginárias) como, por exemplo, a predominância de valores qualitativos (valores de uso ou valores éticos, estéticos e religiosos), a comunidade orgânica entre os indivíduos, ou ainda, o papel essencial das ligações afetivas e dos sentimentos – em contraposição à civilização capitalista moderna (LÖWY, 1990, p. 13).

Afirma Löwy que às vezes se trata de elementos que não existem mais e a questão não é a conservação, mas uma nova forma de renascença. Assim, certos aspectos como qualidades humanas, sociais, culturais e espirituais das comunidades pré-capitalistas são retomadas. O pensamento político do antcapitalismo romântico desencadeou duras críticas à moderna civilização industrial que fora fomentada pelos interesses da classe burguesa. Se os primeiros textos da crítica romântica voltaram-se à exploração dos trabalhadores e às desigualdades sociais geradas pelo capitalismo selvagem (e aqui inclui-se o trabalho feminino e infantil nas indústrias têxteis de tecelagem, tinturaria e bordaderia) o romantismo, como diz Löwy, estava longe de ser apenas histórico.

Na sociologia e na filosofia social germânica do fim do século XIX podemos encontrar algumas tentativas de sistematizações: elas opõem Kultur, um conjunto de valores tradicionais – sociais, morais ou culturais – do passado, à *Zivilisation*, o desenvolvimento moderno, “despersonalizado”, material, técnico e econômico (LÖWY, 1990, p. 36).

No entre guerras, acentuou-se outro modelo aplicado ao feminino: aquela que além de procriar assegura os frutos da nação. Comenta Anne-Marie Sohn sobre o discurso difundido entre as duas guerras de remarcada conotação à puericultura e às taxas de natalidade. As autoridades sanitárias adotaram normas higienistas que ficaram ao encargo e cuidado das mães. Um conjunto de procedimentos profilático antimicrobiano, advindo da revolução pasteuriana, reforçava a pressão sobre a maternidade no sentido das mães ocuparem-se com a amamentação e alimentação, com a higiene das crianças e do lar, com as trocas de roupas. Foi no bojo do movimento *Domestic Science movement*, campanha higiênica estadunidense dos anos de 1914, que se alastrou mundialmente as novas responsabilidades impostas à mulher sob o controle educativo e vigilante das enfermeiras domiciliárias. Remarca Sohn (1991, p. 130):

de um país para o outro, em meios próximos, os comportamentos diferem, mas a sua interpretação, que põe em jogo as atividades das mulheres casadas, a delegação parental, a própria concepção da família, valorizando mais ou menos o indivíduo, é delicada. O mesmo se passa com os papéis femininos no casal.

Na França, conforme declara a autora, em 1923 promoveu-se pelo *Instituto de Organização Doméstica*, o concurso dos salões de artes domésticas e em 1931 concursos gastronômicos, enquanto que na Grã-Bretanha, dos anos de 1918, a *Women’s Section* lutava em prol do abono familiar, da distribuição gratuita de leite aos alunos das escolas e contra a mortalidade infantil.

As observações de Nancy F. Cott – apresentadas no texto “A mulher moderna, o estilo americano dos anos vinte” (1991) – apresentam novos dados ao empreendimento da feminilidade. Diz a autora que o contexto americano dos anos vinte torna-se um marco de divulgação dos “empenhados

agentes da modernidade que tinham de ter em conta os anseios e símbolos de liberdade e de individualidade das mulheres” (COTT, 1991, p. 95). Afirma Cott que houve uma “uniformização cultural sem precedentes” de expandir ao estrangeiro a imagem de modernidade da América.

A informação de Cott torna-se crucial quando aproximada ao livro *Singer*. O primeiro *copyright* U.S.A da *Singer Sewing machine Company* data de 1922, validando o parecer de Cott sobre a modernização das práticas domésticas e sua difusão aos demais países. Perrot também nos dá o seu endosso.

Quando são hábeis [as costureiras], depois de uma aprendizagem na província, vêm empregar-se em Paris, e, de ateliê em ateliê, galgam posições. (...) Estas compram máquinas Singer a crédito e costuram peças de camisa que a cada semana entregam no ateliê onde se dá a montagem final. Pela manhã, nos trens, são vistas fazendo os últimos arremates. As jornadas do *sweating system* se prolongam sem limites (PERROT, 2017, pp. 122-3).

A eficácia do estilo de vida americano popularizou a mulher emancipada como sendo aquela que se beneficiou do progresso tecnológico e do sistema de pagamento a prestações. Impulsionado pela publicidade, esse estilo de vida *avant-garde* garantiu ao lar moderno a imagem feminina da dona de casa assistida pelas criadas elétricas. Convém salientar que a ideia de lar e de casa se reconfiguram. Dada à importância ao bem-estar e conforto os espaços domésticos modificaram-se em função de sua especialização. O padrão da habitação moderna – com o saneamento, a água canalizada, a eletricidade, o aquecimento a gás – distinguiu os cômodos (a cozinha da sala, os quartos individualizam-se pelo gênero) e incluiu outros (o wc).

Ressalta Cott que as técnicas publicitárias desenvolviam-se no sentido de eficácia à psicologia das motivações. Praticamente toda a publicidade dos anos 20 e 30 devolvia à consumidora imagens de si mesmas. Ao lado das pesquisas tecnológicas desenvolveram-se estudos psicológicos que embaralharam a crença vitoriana na diferenciação sexual das funções mentais. Cott destaca que se elaboraram medidas quantificáveis de masculinidade e feminilidade. O modelo assentava-se na satisfação de bem-estar que conjugava o sexo biológico com seus correlativos psicológicos.

A reinvenção da feminilidade pelos psicólogos ultrapassou as fronteiras disciplinares para avaliar socialmente os prós e os contra das carreiras profissionais femininas. A arena do trabalho remunerado era convencionalmente “masculina”; a capacidade de um homem sustentar financeiramente a sua mulher e os seus filhos era uma importante componente da “masculinidade” tal como ela era convencionalmente entendida. Mesmo os sociólogos masculinos aparentemente mais solidários com as aspirações feministas advertiam que a mulher “insensibilizada ou endurecida” pela vida profissional acabaria por “repelir os homens” (COTT, 1991, p. 106).

Este contexto, dos primeiros empreendimentos da industrialização elétrica, lançou a (proto)imagem da felicidade doméstica e da realização feminina no lar. As práticas comerciais publicitárias conotavam poder de compra à consumidora conjugando liberdade e racionalidade ao controle de suas próprias vidas domésticas e escolhas de consumo.

Através de pesquisas empíricas dos especialistas em economia doméstica, fundamentou-se o discurso de que o avanço tecnológico aplicado à casa apresentou eficácia aos padrões de higiene, limpeza e ordem incentivando, desta forma, as donas de casa a atingi-los. Poupar o esforço físico, as mães poderiam dedicar-se à educação dos filhos, aos cuidados com o marido e ao embelezamento do lar contribuindo, significativamente, à saúde e segurança das famílias dada à eficácia de suas escolhas de consumo. O *taylorismo*, referência a F.W. Taylor que racionalizou os processos de trabalho, favoreceu o agenciamento sócio-doméstico dos modelos culturais (domínio material e imaginário) à cultura de massa em curso. Eis a função-chave da feminização das sociedades cujos valores sustentavam-se pela individualidade, o bem-estar, o amor, a felicidade e a sedução. Identificava-se a feminilidade com os objetos de consumo e o papel da publicidade era o de encorajar as mulheres a essa associação como promessa de aceitação social, realização pessoal, lazer e prazer.

Durante a Grande Depressão, os apelos reacionários para o regresso das mulheres ao lar – especialmente dirigidos às mulheres casadas para que abandonassem as suas atividades profissionais – mostrou como

era frágil a aura de liberdade e individualidade que mascarava o papel prescrito à mulher moderna (COTT, 1991, p. 112).

A retórica publicitária no pós segunda guerra reanima o *leadership* (liderança) do modelo feminino de decisão de compra aos novos consumos. Além dos cosméticos, dos produtos de higiene, da moda e da publicidade alimentar apresentam-se à felicidade da família propagandas de televisores, telefones, mobílias, automóveis.

Betty Friedan, em 1963, publica o livro *A mística feminina*, no qual analisa a dona de casa estadunidense a partir da suposta mística da realização feminina rotulada nos comerciais de televisão, nas belas fotografias da dona de casa junto ao marido e filhos, nos anúncios dos diferentes eletrodomésticos das revistas femininas, nos manuais domésticos de costura e bordado.

A autora define a mística da realização feminina segundo as belas fotografias das donas de casa suburbanas:

A dona de casa estadunidense, libertada, pela ciência e pelos eletrodomésticos modernos do trabalho duro, dos riscos do parto e das doenças de suas avós, era saudável, bonita, educada, preocupada apenas com o marido, os filhos e o lar. Havia encontrado a verdadeira realização feminina. Dona de casa e mãe, era respeitada como parceira completa e em pé de igualdade com o marido no mundo dele. Era livre para escolher automóveis, roupas, eletrodomésticos, supermercados e tinha tudo o que as mulheres sempre sonharam (FRIEDAN, 2020, p. 16).

A autora, pelo viés jornalístico, narra as frustrações de uma categoria de mulheres brancas de classe média, casadas e donas de casa. Declarou que a manipulação das emoções das mulheres subordinava-se aos interesses da indústria de eletrodomésticos.

Em 1962, o sofrimento da dona de casa presa tinha se tornado um jogo nacional. Edições inteiras de revistas, colunas de jornal, livros sérios e frívolos, conferências educacionais e debates televisivos foram dedicados ao problema (FRIEDAN, 2020, p. 25).

Segundo Friedan era o problema sem nome, uma estranha e insatisfeita voz interior das mulheres que se agitava devido à ocupação exclusiva de serem “esposa dona de casa”.

Ana Silvia Scott – ao estudar os arranjos familiares no Brasil, contexto da oficial abolição da escravidão, do advento da República e do acelerado processo de urbanização e industrialização – expõe que um novo modelo de família conjugal moderna teve o reconhecimento pelo Estado, pela Igreja e pelos médicos higienistas. Advogavam da ideia do casamento reconhecido como a forma mais saudável e moralmente recomendável de relacionamento. O modelo familiar prescrito pelas classes dominantes entendia que a intimidade era requisitada como o ideal da vida conjugal, e portanto, necessária a nova organização familiar que, segundo Scott, também exigia certa disciplina e responsabilidades dadas a nova mulher ao dedicar-se ao marido, à educação e à formação moral dos filhos.

Convém sublinhar, de acordo com a autora, uma relevante preocupação do Estado em educar a infância e a juventude para a família. Getúlio Vargas outorga em 19 de abril de 1941 o Decreto-lei 3.200 no qual define os papéis de ambos os gêneros no casamento:

devem ser os homens educados de modo que se tornem plenamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne *afeiçoadas* ao casamento, *desejosas* da maternidade, *competentes* para a criação dos filhos e capazes na administração da casa (SCHWARTZMAN apud SCOTT, 2012, p. 20).

O livro *Singer* de 1947 tem a sua quarta edição de publicação no Brasil em 1963. Reafirma diferentes constructos de feminidades domésticas. Nas primeiras páginas do livro, duas imagens protagonizam o perfil publicitário de uma mulher feliz, bem vestida e maquiada, inserida com a sua máquina elétrica de bordar na sala de estar. O término do livro é marcado pelo enxoval nupcial e seu característico arcaísmo vitoriano.

O bordado como linguagem contém aporia, diz algo que escapa ao convencionalismo de sua prática, a de ser o instrumento que faculta ao sujeito mulher narrar aspectos de si mesma como lugar do acordo e não como renúncia ou silenciamento. Falo do bordado enquanto prática que pressupõe intervalos entre os pontos, entre o fincar da agulha e o desenho que se adere ao tecido pela linha – como autoafirmação ruidosa de si (daquela que borda) que duelou, em silêncio, diante da voz soberana

do outro. Pensar sobre a prática cultural do bordado aplicado ao feminino equivale interrogar o próprio dispositivo de sua coerção disciplinar, nesse sentido, tomo de Mara Rúbia Sant’Anna (2021) interessante orientação:

Tem algo mais visceral: silêncio e paciência. A agulha vai penetrar, marcar. Nunca mais vai ser igual o tecido imaculado que não havia ainda sido bordado. Depois com a paciente aceitação das agulhas que perfuram e da linha que registra, o pano – corpo feminino – se torna belo porque possuído. A linha é a família (a onipotência que vigia, controla, julga), a agulha o ausente, porém, o “autor” (a figura masculina, sempre livre, independente, o senhor e responsável), o pano, a vida cujo sentido, antes da realização da penetração da agulha, conduzindo a linha, não existia. Enfim, o bordado acabado, realizado, lindo – a família que se constituiu da paciência e resignação. As bordadeiras foram ensinadas a ver nisso a beleza e a realidade: do que serve ser um pano jogado ao vento, mas vale ser um paninho decorado na bandeja da mulher atada no seu lugar⁹.

9 Comentário de Mara Rúbia Sant’Anna enunciado em 8 de abril de 2021 a propósito da leitura deste excerto da tese.



questão posta sobre a *erfahrung*

Benjamin com o texto *O narrador*, de 1936, delineia um diagnóstico à sociedade moderna: a transmissão da memória reconhecida como *erfahrung*, experiência coletiva, já não podia ser garantida às gerações sucessoras. O esgotamento da transmissibilidade decorreu do enfraquecimento da exemplaridade da experiência dos saberes tradicionais, cujos ofícios do trabalho não encontravam ancoragem social (utilitária e funcional) nas práticas individuais da experiência-hábito nos contextos urbanos desenvolvidos pós revolução industrial. Assinalou Benjamin que o depauperamento da tradição narrativa, reconhecida como experiência coletiva (*erfahrung*), foi substituída pela *erlebnisse*, experiência vivida isoladamente (GAGNEBIN, 1985).

Numa espécie de falência com os elos antigos e a inevitável crise da experiência memorável (o saber oral e necessário à vida prática), pergunta Benjamin, se conseguiriam os artistas, no final do século 19 e nas primeiras décadas do século 20, contemporâneos ou não do filósofo, resolver essa equação: a de construir formas de conhecimento transmitido pela experiência da memória do passado. Para Benjamin, a geração moderna, aquela que ele avista, não gesta mais essas formas antigas de vida e arte, sua sobrevivência depende da tradução elaborada pelos descendentes. Um trabalho nada fácil de ser empreendido.

Para Benjamin “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (1985, p. 224). A complexidade desse aforismo não está na apreensão do passado, pois ele é inexistente como algo em si. O passado só pode ser revisitado pela reelaboração mnemotécnica, seja pela experiência reanimada nos sujeitos que rememoram-no, seja pelo arquivo material histórico atualizado nas urgências do presente: “uma aparição, constituída mediante [o] relampejar no presente as frestas do passado daqueles que lá viveram e cujo acesso [é] possível pelos rastros deixados de suas existências” (SANT’ANNA, 2020, p. 9). Nesse entrecruzar dos tempos assinala-se a sobrevivência desses documentos. O que vale não é restituir uma experiência perdida ou enfraquecida, mas acionar a capacidade de sobrevida de certos conteúdos quando postos em tradução, como o fez Charles Baudelaire pela alegoria (2000, p. 137), Marcel Proust pela *mémoire involontaire* (1985, p. 45), ou mais radicalmente como Franz Kafka pela ausência da memória e pela deficiência do sentido (1985, p. 147).

A respeito da palavra experiência, Jacques Derrida assinala pelo menos dois sentidos. Encontra-se, mais genericamente associada à

“metafísica do presente ou da presença” (DERRIDA, 2012, p. 79). Nesse caso reporta-se à experiência que retiramos no momento de sua apresentação. Benjamin qualifica essa vivência como sendo a única experiência possível na modernidade. É portanto, para Benjamin, uma experiência conduzida mais pelo hábito e destituída de traços mnemônicos. A segunda acepção apontada por Derrida é a *erfahrung*, que o filósofo enfatiza estar próxima da palavra perigo, diferentemente da conotação empregada por Benjamin que entende ser a *erfahrung* a memória coletiva – o substrato narrativo legado pela exemplaridade do passado. Para Derrida é a “experiência exposta ao acontecimento (...) isto é, à vinda do outro, do radicalmente outro, do outro não apropriável” (DERRIDA, 2012, p. 80).

Derrida argumenta que a experiência advém do experimentar; está na recepção do outro em sua heterogeneidade como um movimento de travessia desconhecida, e por isso, não se deixa facilmente assimilar pelas categorias de subjetividade e de objetividade por ser um excedente, aquilo que extravasa as determinações da língua. Sua apreensão lógica demanda trabalho do pensamento que ativa mais sinais e menos definições reducionistas e classificatórias. Derrida em *Pensar em não ver*, compreende:

quando se está em relação com o outro, quer se trate de um *quem* ou de um *quê*, quando se está em relação com outro cuja própria prova consiste em fazer a experiência do fato de que o outro não é apropriável, há aí experiência: não posso assimilar o outro a mim, não posso fazer do outro parte de mim mesmo, não posso capturar, tomar, apreender, não há antecipação. O outro é o inantecipável. Estamos lidando com outro conceito de experiência, diferente daquele que permanece dominado pelo ente enquanto ente (ente quer dizer presente) (DERRIDA, 2012, p. 80).

Trata-se nesse caso de pôr em cheque o valor de verdade conferido pela história da arte ao atribuir privilégio do visível sobre os fenômenos do sensível. Pois bem, afirma Derrida que a visão dominou o *logos* ocidental enquanto forma filosófica, discurso e cultura. O filósofo interroga a hierarquia do óptico, sobre os demais sensores da percepção, legitimado como território sólido na filosofia dos sentidos.

O que acabo de expor vem ao encontro de um conceito de experiência que extrapola o visual e o dizível e está na clave da coleção dos

sabonetes usados (*inframinces*) e do núcleo que movimenta a tese, a educação sexual feminina. Os dois conceitos de *erfahrung*, benjaminiano e derridiano, apesar de serem contrapontos, ajudam-se a problematizar a experiência íntima feminina circunscrita ao ambiente doméstico das relações. Sob o ponto de vista benjaminiano entendo a prática do bordado (saber manual antigo) pelo declínio, como esgotamento de uma tradição que não encontra herdeiras, ou seja, as bordadeiras de enxovais matrimoniais. Sob o ponto de vista derridiano entendo a experiência como o lugar da relação com a outra, a inapreensível assimilação da subjetividade feminina quando reportada aos efeitos de sentido das intimidades femininas alheias. Não consigo fazer desta outra (a experiência narrável da collector) parte de mim mesma. Posso sentir-me incluída (ou deslocada, intrusa) ou envolvida em sua fala ou silêncio pela partilha da prática dos *afectos* e *perceptos* que subjetiva esses efeitos de sentido, mas a experiência, entendida como acontecimento derridiano, só cabe ao sujeito do fenômeno vivido.

Sobre os *afectos* e *perceptos* é no livro *O que é filosofia?* (1991), que Deleuze e Guattari apresentam essas duas noções à *aisthesis* do objeto artístico, declarado como imagem produtora de sensações. Essa dimensão dos *afectos* e *perceptos*, a qual se configura como uma zona complexa de sensações, instaura efeitos de sentido(s) e modos de ver, sentir, interagir, posicionar-se.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, pp. 227-8).

Como deixar afetar-se, não no sentido restrito da afecção, mas nos processos de produção dos sentidos? O objeto estético apresenta outras variantes de percepção ao mundo e que se somam, infinitamente, àquelas do seu observador/sujeito da significação. Uma vez naufragadas as grandes narrativas imagéticas e os discursos hegemônicos que reduziram a compreensão e a percepção (*aisthesis*) às categorias fixas do sentido, abre-se, segundo Fernando Hernández, no campo da cultura visual e das pedagogias culturais, a relação de deslocalização do olhar e do reposicionamento do sujeito como aquele que interfere nos efeitos de sentido.

Isso significa considerar que as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos. (...) Fixam a realidade de como olhar e nos efeitos que têm em cada um ao ser visto por essas imagens (HERNÁNDEZ, 2011, p. 33).

A potência dos *afectos* e dos *perceptos* quando acionados à produção e partilha de conhecimentos do sensível permitem saberes e fazeres. As práticas de colaboração em propostas artísticas movidas pelos *afectos* e *perceptos* desterritorializam a soberania da significação. “Vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219). Promovem, simultaneamente, novas formas de produção da experiência entre os aspectos corpóreos e intelectuais dos sujeitos da significação a partir dos *afectos* dos corpos. “Só se atinge o *percepto* ou o *afecto* como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram” (idem, p. 219).



o silêncio profundo na biblioteca

“Mas o silêncio mais profundo é o do relato” (PERROT, 2017, p. 17). O sentido desse silêncio profundo, para Michelle Perrot, “envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento” (idem, p. 16). Um silêncio que se materializa em oposição ao peso físico dos *corpora canônicos* (DERRIDA, 2012).

O arquivo é uma violenta iniciativa de autoridade, de poder, é uma tomada de poder pelo futuro, ela pré-ocupa o futuro; ela confisca o passado, o presente e o futuro. Sabemos muito bem que não há arquivos inocentes (DERRIDA, 2012, p. 395).

Eis o nó da memória ocidental, a inscrição e o confisco. A inscrição designa a conservação, está, como menciona Derrida, exposta ao corte, à seleção, à escolha interpretativa: uma relação arbitrária daquilo que se guarda e daquilo que se destrói. É sobre essa dinâmica perversa do corte, da seleção, da interpretação e da destruição que muitas vozes femininas/feministas empreenderam coro.

Para guardar, justamente, destruímos, deixamos muitas coisas se destruírem, é a condição de uma psique acabada, que marcha para a vida e para a morte, que marcha matando tanto quanto assegurando a vida. Para assegurar a sobrevivência, é preciso matar. É isso o arquivo, o mal de arquivo (DERRIDA, 2012, p. 134).

Silêncio profundo.

Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta (...) (PERROT, 2017, p. 21).

Perrot rompe a política do silêncio em *Minha história das mulheres* e outros tantos textos que se dedicou – juntamente com o trabalho colaborativo de outras pesquisadoras – a rastrear, coletar, cotejar as fontes de memórias femininas obliteradas no relato da história oficial. A dissimetria dos documentos de arquivo decorre da invisibilidade e do silêncio

que são predicativos do habitar feminino ao confinamento doméstico. A presença das mulheres nos arquivos se dá em função dos acervos familiares e do uso que estas fizeram da escrita privada (ou íntima) nos diários, nas correspondências e, em menor destaque, na autobiografia. “Para ouvir qualquer segredo, quando revelado, é preciso silêncio” (SANT’ANNA, 2020, p. 371). Qual é o segredo de Juliana Hoffmann? O silêncio profundo.

A narrativa visual de Juliana Hoffmann¹⁰ – na série de trabalhos que compuseram a exposição *Exprimível do vazio*, apresentada em 2017, na Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, SC – em minha observação, transpassa muitas questões com as quais compartilho interesse e me assemelho: volver os debaixo, assinalar os acidentes no *subjétil*.

Houve uma época de minha infância que era proibido ler em português. Lá em casa foi uma necessidade. Meu pai tinha uma biblioteca imensa em inglês. Os livros não eram traduzidos. Eu lia com o meu pai (HOFFMANN, 2017)¹¹.

Herdeira de inúmeros livros da coleção paterna, Juliana Hoffmann é descendente da linhagem das artistas acumuladoras. E se tudo isso é verdade, que a posse pressupõe o ato de colecionar, Benjamin qualifica como misteriosa essa relação com a propriedade: “eu quis entrar nessa história por causa dos livros. Gosto de olhar os livros. Minha avó tinha um álbum de fotografias, ela era muito detalhista, em casa, eu sempre ficava folheando. Eu era como que cuidadora das coisas” (HOFFMANN, 2017, op. cit.). Educada entre os livros, a artista atesta sua experiência de leitora e ouvinte, pois recorda-se do cenário colecionável e afetivo de tantos volumes em literatura inglesa que faziam de seu pai, escritor de contos, seu preceptor na língua que lhe era estrangeira.

Ao modo dos tesouros enterrados na infância, a artista extrai do legado paterno – colecionado por anos (a sua biblioteca) – não mais os habituais livros de utilidade instrutiva. Recebe em espólio a letrada matéria dos livros corroída, perfurada, danificada, alterada ora pelas manchas do tempo ora pelos insetos domésticos.

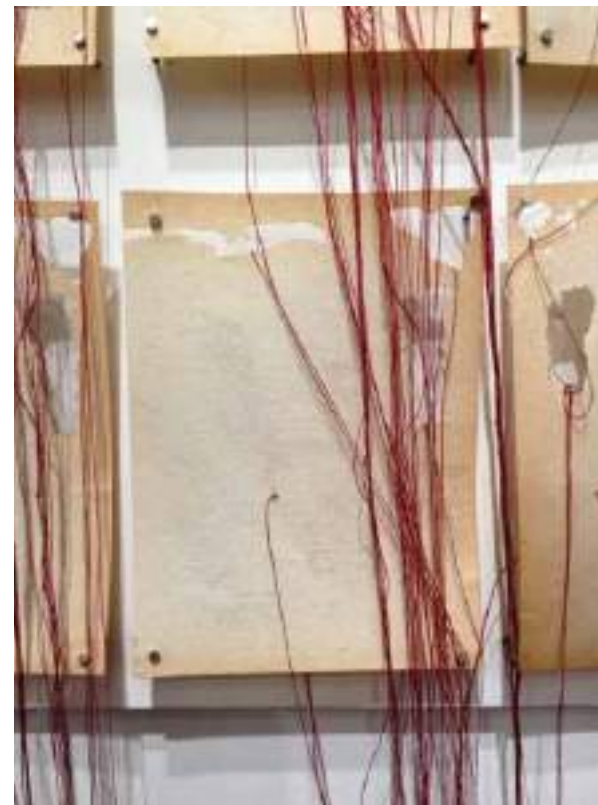
10 Juliana Hoffmann, natural de Concórdia, SC. Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Seu trabalho artístico percorreu importantes mostras internacionais, são consideradas: Brazilian Biennale Winning Artists and guest, New Century Gallery, Nova York, EUA; Xul Solar, Maison du Bresil, Paris, França; Harmonie – L’exposition LAF 2018, Larroque, França; Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, Florianópolis, SC.

11 Entrevista (transcrita) de Juliana Hoffmann concedida à autora em out. 2017.

E então, um dia fui mexer na estante do pai, de vez em quando dava uma olhada. Na última estante tinha uma pilha de livros, e quando eu os peguei estavam todos comidos. Gostei demais do efeito da coisa comida. Fechei e guardei. Eu sabia que iria trabalhar com eles, mas na hora não. E eu os guardei. Aonde eu ia, esses livros iam junto. De vez em quando achava mais, só aumentava o estoque. Sem coragem de mexer porque eles já estavam prontos (HOFFMANN, 2017, op. cit.).

Toda biblioteca guarda mistérios, que os digam Walter Benjamin, Georges Bataille e J.L. Borges. Dos livros pode-se ter o inventário complexo sobre as coisas, desde as mais simples e ordinárias, como igualmente, o sistema extraordinário de entendimento enciclopédico e fidedigno do mundo, como também, de sua porosidade ficcional e subjetiva. Neles se deposita o duro encargo de construir elos com o passado pela transmissão da memória ao futuro, pelo obstinado exercício de testemunhar a vida mediante a inevitável finitude das coisas. Os livros (e seu conteúdo arquivado) são supérstites que nomeiam e aderem a frágil experiência humana passível, frente ao esquecimento, de sucumbir ao patético destino de inexistir.

Juliana Hoffmann orquestrou nos achados da inoperante biblioteca uma espécie de partitura arqueológica cuja pauta desfez-se em linhas soltas de um bordado incompleto. As notas não eram mais do que furos silenciosos nas páginas de muitos livros, um saber soberano que se desintegrava. Embora tudo parecesse ineficaz nessa corrosão, o olhar silencioso da artista detectava marcas de persistência. “Toda imagem opera entre aquilo que mostra, o que daí permite pensar e, inclusive, o que recusa revelar” (SANT’ANNA, 2020, p. 372).



Juliana Hoffmann,
Exprimível do vazio, 2017.
Fundação Badesc Cultural,
Florianópolis, SC.
Fonte: acervo da artista.



Tudo constituiu um pequeno arsenal em literatura, dicionários, enciclopédias, manuais, mapas que um dia asseguraram a legitimidade de saberes. Um sistema de verdades ao qual se pressupôs, na via de mão única, que deveria ser transmitido pela autoridade literária e pela autoridade patriarcal.

Através de diagramas, atlas, maquetes, cenários, recortes, rasuras, desconstruções e remontagens, Juliana Hoffmann se valeu do exercício aproximado do filólogo, ao se deparar com o texto no sopro de sua gênese. Toda a tipologia visual que a artista ativou lembrou o minucioso ofício destes silenciosos obreiros que investigam, nos rastros deixados pelo escritor, as pistas que podem desarmar o pensamento. O tempo fora o demiurgo da obra e Juliana sua filóloga. A artista reuniu, classificou e inventariou os despojos ainda sobreviventes da biblioteca de seu pai, mais precisamente, os livros que acompanharam-na em sua infância.

Já nos foi consentido que a premissa das vias de transmissão com a tradição encontram-se em ruínas. Benjamin escreve suas teses sobre o conceito de história diante de Cartago. Giorgio Agamben (2013) enfatiza que o homem moderno não se reconhece no acúmulo que faz do passado que lhe pertence. E se o único liame possível entre o velho e o novo encontra-se na acumulação de um tipo de arquivo monstruoso, Juliana não se ressentia em apresentar as letras mortas que os insetos domésticos comensais devoraram. A artista não hesitou em tocar a ferida que existe nos elos da transmissão cultural pelas narrativas dominantes e pela violência simbólica.

Aquilo que inutilizou a funcionalidade dos preciosos objetos que um dia construíram as necessárias pontes ao saber de Hoffmann foi a pueril descoberta de um capital estético. Juliana ficou à espera por anos, em silêncio, aguardando que a biblioteca de seu pai – de autores homens em língua estrangeira, com inúmeros dicionários – fosse corroída pelas traças, brocas e cupins.

Na via de mão única transmitida pelos saberes institucionalizados, a artista-filóloga desarticulou a transmissão da autoridade do texto, do dito cultural patriarcal. Os habituais caracteres impressos nos livros – ordenados no sólido e compacto conjunto gráfico (supostas vozes legitimadoras) – foram apagados (silenciados) por fraturas profundas que perfuram as páginas em sulcos vazios de significação escrita. O texto que um dia apresentou-se narrativo restou indiferente à compreensão de sua natureza primeira (comunicar, instruir, transmitir). Deixou de ser um sintagma identificável e legível para assumir, juntamente com os propositais acidentes da matéria, uma semiose visual não-arbitrária em sua natureza linguística. Se a função do código grafado é a legitimidade da língua escrita que constitui saberes e memória, a artista operou, na camada do texto escrito, lapsos (apagamento, rarefação, disjunção) instaurando uma espécie de potência do fragmento em texto-imagem.

A representação da biblioteca – organizada em gêneros literários, em tipologias textuais, em ordem alfabética – constrói a hipotética metáfora arquitetural da memória, cujos arquivos documentais estão catalogados e preservados nas gavetas da anamnese. Podem, assim como se crê, a qualquer instante, reabilitar as necessárias ligações entre o passado-presente; de serem, portanto, acionados sem as falhas da amnésia. À contrapelo desta concepção, que o diga Proust, a memória é a *recherche* de um tempo perdido, que está adormecida, num limiar do despertar da consciência, só que involuntariamente. Juliana Hoffmann construiu

uma outra narratividade, mais instintivamente feminina e consequentemente muito distante da oficialidade do gênero literário secularmente oficializado pela voz narrativa masculina.

A memória pode estar ao abrigo dos fragmentos que a constitui e que necessitam, quando acionados, serem constantemente ressignificados e atualizados pela experiência do agora. A potência do fragmento – que desabriga o lugar da paternidade enquanto estrutura, propriedade e hereditariedade, tão solidamente edificado em nossa cultura (tanto na academia quanto no âmbito das relações) – foi articulada nos trabalhos de Hoffmann qual colcha-de-retalhos. A figuração desse sujeito feminino transbordou pelos fragmentos que o constituiu, em trânsito com inquietações de esperar silêncios processuais tão semelhantes ao fazer da costura que trabalha pelas bordas. É nesse lugar que eu me encontro com a artista: do templo prestes a desabar. Desabilitamos a autoridade dos regimes do saber letrado como lugar da certeza: o texto (livro), o discurso (linguagem), a autoridade científica (biblioteca, enciclopédia, arquivo). Desta operação que não é dicotômica, mas dialética, assinalam-se fronteiras, deslocamentos, rizomas que discutem a transmissão desses saberes. Toda herança é também porta-voz de suas sombras. Alerta Barthes que um texto precisa provocar o seu próprio *chiaroscuro*.

Juliana Hoffmann (assim como eu) não dá as costas ao legado que lhe fora transmitido, mas ao deslocar este lugar – do letramento advindo pela literatura estrangeira – opera um atravessamento plástico: a tradução subversiva (no meu caso reconheço-me na transcrição). A artista, ao permitir que insetos interferissem no sedimento memorial de sua educação (os livros herdados), interroga pelos vestígios de um outro tão estranho a si mesma (traças, brocas e cupins) as relações entre proximidade (intimidade, dissecação) e distância (anonimato, abertura), pois a artista-filóloga pouco intervém nos textos que se transformaram, pelos instintivos roedores domésticos, ruínas letradas. “Esse bicho usa o que tem para sobreviver. O trabalho nasce de uma crise. Quando eu olhei aqueles livros comidos, quando você olha é um terreno, uma topografia. Cada página é um nível, uma cota” (HOFFMANN, 2017, op. cit.).

A partir do repertório reconhecidamente íntimo não estaria a artista recolocando as velhas questões que séculos atrás artistas barrocos introduziram na arte? Acrescentar “sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna” (DELEUZE, 2012, p. 18). Sobre o enigma plástico apresentado por Hoffmann torna-se interessante pensar no dispositivo, também barroco em seu duplo regime: a relação entre *grenier* e *cave*.

Sendo o *grenier* (sótão) o pavimento elevado de uma edificação, a ele destina-se o local de armazenamento e estocagem tal qual a funcionalidade de um silo. Assemelha-se, portanto, o empenho consciente dos registros da memória transformados em pulsão de vida. Esta imagem nos é legada através da estrutura do arquivo, da biblioteca, do museu que reafirmam persistência e continuidade. Quanto à imagem do nível subterrâneo da *cave* (porão), *caveau* (sepultura), *caverne* (cavidade), esta promove os estados inconscientes, advindos tanto da embriaguez quanto do sonhar, próximos à dimensão dionisiaca. Nas *Metamorfoses* de Ovídio (2017) é o significativo lugar de Morfeu, aquele cujo nome significa dar a forma. Provoca igualmente um efeito de guarida que, por estar vazia, abriga (catacumba, sepultura, caverna, vagina). Por outro lado, também é pertinente aquilo que, no silêncio e em descanso, necessita maturar, e assim, ganha forma, textura, densidade.

É desta *arkhé* que se valeu Juliana Hoffmann ao situar, nas dobras e redobras do repertório plástico da matéria decadente, os seus objetos do desejo: fantasmas conscientes, memórias obliteradas, discursos desabilitados. Se é preciso o sonho para talvez acessar o pretérito vivido, já que é, na contemporaneidade uma experiência ainda possível de limiar, poderíamos reconhecer em Juliana Hoffmann uma espécie de despertar (sair da *cave*). Didi-Huberman, a propósito de Benjamin, diz que o despertar libera inicialmente uma imagem, que não é, segundo o teórico, uma imitação das coisas, mas propriamente “a linha de fratura entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 126).

A artista propõe uma outra língua dentro da própria língua. Todos os livros que Juliana desprende e despertou de seu sono profundo, quando canibalizados pelas larvas, ressurgiram como uma cartografia accidental de sulcos que cruzaram, interceptaram e rasgaram o corpo da escrita numa espécie de delírio. Eis a escrita de si proposta pela artista no emblema imagético dos livros corroídos pelos pequenos insetos comensais: uma escrita íntima e pulsional nas dobras e redobras da escrita oficial. Uma imagem que antes desfere acontecimento que artifício.

A artista collector vale-se do engenho de reunir descontinuidades, opera, pelo excesso perdulário, uma espécie de economia improdutiva cuja ação dispendiosa, segundo Georges Bataille (2013), constitui uma propriedade positiva da perda. Os objetos de Juliana Hoffmann são portadores de diferentes estruturas-códex. É neste conjunto de registros que aparentemente parecem familiar (a literatura, a costura) que a artista desconstrói certezas: não conseguimos ler texto algum; as insistentes

topografias desenhadas não situam e muito menos não são referências geográficas; os mapas são decupados e desterritorializados; as páginas aglomeram crateras vazias; os pontos caseados não costuram. Para além de interrogar as fronteiras entre o público e o privado, a imagem-arte deflagrada por Juliana convoca a pensar estratégias que desabilitam a linguagem representativa e comunicacional, pois a pista partilhada pela artista advém de uma conhecida fórmula literária de Herman Melville enunciada pelo protagonista-escrivão Bartleby: “I would prefer not to”.

Fernando Hernández (2007) – ao pensar a cultura visual e sua relação com a educação a partir de um jeito de estar no mundo e de compartilhar os efeitos de sentido provocados no e pelo interlocutor – permite novas realidades (simbólicas, relacionais, subjetivas, contextuais, discursivas) de reconstrução/deslocamento das próprias referências do sujeito empírico (aquele que é portador de experiências) rejeitando a concepção de que o sujeito é apenas o receptor de conteúdos hierarquizados e normatizados.

Eu sempre penso as mediações como um processo coletivo. O que é a proposição da Juliana em si? Ela trabalhava com a questão do material degradado, das perfurações e de um caminho que surgia a partir dessas perfurações. O que a gente fez na prática com os grupos (adultos, crianças e adolescentes) foi a de percorrer a exposição percebendo os materiais, percebendo como eles interagiam com as linhas que a Juliana criava, porque ela partia de um material específico que eram os livros, as páginas perfuradas. Ela interferia com desenhos topográficos e linhas afetivas que iam circulando os objetos (os buracos da superfície). A proposta era a gente perceber como essa materialidade acabava nos afetando e como o nosso próprio circuito, dentro do espaço, afetava a nossa visualidade sobre essas imagens. A proposta era a de que a gente observasse esse trajeto em silêncio, fazendo perguntas com os olhares, sem falar – exatamente para sentir o silêncio através das imagens. Depois acontecia uma prática baseada na exposição. Os grupos recebiam lápis e papel perfurado com agulhas. E a partir desse substrato eram convidados para criar as linhas afetivas da visita. Os furos faziam parte do desenho e as pessoas tinham

a possibilidade de pensar como esses furos acabavam entrando/interferindo na linguagem narrativa, na linguagem artística, na linguagem do desenho: como elas se sentiam a partir desse desenho com esses materiais. As pessoas incorporavam essas perfurações, expressando as relações que se estabeleceram no percurso expositivo. Eu sempre tentava fugir da pergunta de explicar a proposta. Era sempre uma provocação. Perguntavam-me e eu respondia com outra pergunta (RAMOS, 2020)¹².

Ao falar sobre a prática de Julia Holffmann sinto que estou me autobiografando. Detecto pertencimento em tudo, exceto uma diferença: Juliana fala da biblioteca de seu pai e, eu, falo do acervo de bordados matrimoniais de minha mãe. O filólogo é também aquele que decifra as margens que ainda é capaz de encontrar a fulguração da palavra-viva no momento anterior à legitimação da escrita-obra. Dá atenção aos rascunhos e manuscritos, aos fragmentos textuais e papéis avulsos que subjazem adormecidos na obra final. Portanto, é atraído por tudo o que teve que ser renegado, esquecido, obliterado, rasurado, alterado e substituído. Não seria esse um exercício feminino? Tal qual um retrato pictórico, a escrita de si (como propõe Juliana Hoffmann) é uma apresentação silenciosa que mais oblitera que revela; menos se assemelha do que estilhaça; se é presença disposta ao olhar, de outro modo, é, como nos diz Jean-Luc Nancy, figura extraviada que se perde em sua própria captura.

12 Entrevista (transcrita) de Carolina Ramos, arte educadora na Fundação Cultural Badesc, concedida à autora em 15 jun. 2021.



do *êthos* individual à prática política

À contrapelo do ponto de vista do qual sempre foram vistas, do “corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo” as mulheres artistas passaram a investigá-lo de modo intenso (GIUNTA, 2018, p. 29). Arbitraram criticamente sobre as convenções estabelecidas na cultura. Desabilitaram regimes de verdades sobre a educação disciplinada do prazer. Acionaram intervenções no paradigma normativo da moralidade social. Investidas de uma iconografia radical, a fala dessas mulheres¹³ ecoa na pauta de nossa contemporaneidade artística.

Compartilho a ideia de que a geração de mulheres artistas, ativistas ou não engajadas no feminismo, subjetivaram nas décadas de 1960, 1970 e 1980 uma espécie de *êthos feminam*, aqui entendido e tomado de Foucault, como a maneira de ser e a maneira de se conduzir visivelmente (politicamente) aos outros. Esse *êthos feminam* é o dito de coragem, franco e verdadeiro – parresiástica expressão foucaultiana – que quando comparado às técnicas de si, funda-se em arqueofeminismo visual, práticas subjetivas de si nas artes visuais.

A dimensão política da arte engajada feminista ou não feminista dos anos de 1960 até 1980 – com diferentes experimentalismos estéticos e linguagens – promoveu um legado de rupturas e descontinuidades nas narrativas visuais hegemônicas. Uma parte desse significativo arquivo documental testemunhou-se, a partir da ação curatorial de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, quando da mostra de 2017, no Hammer Museum, em Los Angeles, Estados Unidos, intitulada *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, e que em 2018, também fora sediada no Brasil, ao abrigo da Pinacoteca de São Paulo. A grande empreitada curatorial, de recuperação documental, enfatizou a singular importância de acionar, através do corpo feminino, uma historiografia que fosse capaz de atualizar nas pautas da arte contemporânea do século 21 o legado dessa matriz fundadora.

A radical geração das artistas de vanguarda, conhecidas como *First Wave Feminism*, uma espécie de marco epistemológico, inaugurou, no campo das artes visuais, um saber de práticas experimentais, articulando

modos de sentir e modos do pensar nos circuitos não oficializados. Essas mulheres artistas questionaram a soberania androcêntrica nos espaços oficiais da arte. Romperam com as convenções e os papéis representativos das usuais iconografias das tradições estabelecidas.

Simone de Beauvoir, no livro *O segundo sexo*, publicado em 1949, salienta que ao serem educadas por mulheres e circunscritas ao mundo feminino, o destino normal às mulheres é o casamento, que as subordina ao homem, pois o “prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais” (BEAUVOIR, 2016, vol. 2, introdução). Observa a filósofa e ativista política que as mulheres, apesar de lutarem contra o mito da feminilidade e de começarem a firmar concretamente sua independência, ainda não conseguiam, no contexto da segunda metade do século 20, viver integralmente sua condição de ser humano.

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição (BEAUVOIR, 2016, vol. 2, p. 185).

Para Butler os gêneros são instituídos por atos descontínuos:

essa ilusão de essência não é nada mais além de uma ilusão, uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças. Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado (BUTLER, 2019, p. 214).

Margaret McLaren marca que as categorias sexuais não são simplesmente fornecidas, são, como afirma, construções: “dizer que sexo

13 São tantas mulheres dessa geração radical (1960-1980), partilho com elas costuras, interferências, deslocamentos, ruídos e silêncios: Lygia Clark, Anna Maria Maiolino, Márcia X., Letícia Parente, Mercedes Elena González, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Cristina Salgado, Helena Almeida, Gina Pane, Nazareth Pachelo, Francesca Woodman, Zoé Léonard, Ghada Amer, Mona Hatoum, Rosana Palazyan, Silvia Gai, Ana Miguel.

é construído não é negar a materialidade do corpo. É reconhecer que o corpo não é simplesmente natural, mas já carrega a marca de inscrição cultural” (MCLAREN, 2016, pp. 122-3).

McLaren toma de empréstimo de Foucault o pensamento de que o desenvolvimento da sexualidade é centrado no corpo e é nesse substrato que se operam dispositivos de poder através das disciplinas. Explica a autora que o conceito *dispositif* (discurso) “refere-se a um grande número de instituições e práticas, bem como o saber disciplinar (como em disciplinas da ciência, medicina, psicologia, antropologia, biologia etc.)” (MCLAREN, 2016, p. 120). Posto que é no e através do corpo que o discurso da sexualidade se desenvolve, este atua tanto no corpo individual quanto no corpo político. McLaren esclarece que o biopoder age no corpo político através do controle populacional, saúde pública e genética; no corpo individual o poder opera através da inscrição de normas socioculturais resultando em uma politização do corpo. Se o poder é proibitivo, também o é produtivo, pois o corpo político e as políticas do corpo, refletindo um ao outro, produzem populações e indivíduos dóceis e úteis.

Todo o contexto da geração das artistas de vanguarda construiu o *êthos feminam* necessário às práticas artísticas contemporâneas de agenciamento de si. Essas narrativas visuais, calcadas no corpo como *locus* investigativo, promoveram-se, na segunda onda do feminismo crítico, como política estética feminista e estética de gênero. Julia Antivilo Peña (2018) confirma que a conscientização, na comunidade artística feminina, do uso do termo ativismo feminista surgiu em meados da década de 1960 e ganhou aderência em 1980. A pesquisadora define, portanto, duas categorias distintas: política estética feminista e estética de gênero. A política estética feminista refere-se a artistas e ativistas vinculadas às vertentes do feminismo cujas “criações implicavam a produção de uma arte comprometida de modo político e social”, já que o feminismo entendia-se como pensamento e ação. Enquanto que a expressão estética de gênero é usada por historiadores e compreende as artistas que não se definiram feministas, todavia, partilharam, em seus trabalhos, questões como a injustiça, a violência e a vulnerabilidade econômica a qual várias mulheres foram submetidas (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, pp. 37-8).

Salienta Mônica Mayer (2018) que a década de 1970 engatilhou a emergência de uma vasta produção de experimentalismos que hoje reconhecemos por artivismo, uma combinação de arte e ativismo

que permaneceu excluída por muitas décadas dos campos legitimados da historiografia artística. Vale frisar que, segundo María Laura Rosa (2018), combinar ativismo feminista e criação artística simplesmente não existia como opção às artistas até a segunda onda do feminismo teórico. Mesmo não se filiando ao feminismo, a produção de muitas artistas pode ser interpretada e reconhecida hoje no campo de estudo da teoria da arte feminista.

Essas narrativas ficaram desconhecidas em virtude do desinteresse dos veículos dominantes – oficiais e canônicos – da nossa cultura. Mantiveram-se invisíveis e à margem do circuito institucional reconhecidamente patriarcal, pois emancipavam o corpo da mulher das convenções e dos papéis tidos por representativos. Desta forma, questionaram a soberania androcêntrica nos espaços oficiais da arte e desestabilizaram a iconografia representativa (normativa e disciplinar) aplicada à educação dos prazeres sexuais. É reconhecido que validaram pelo ativismo processos de descolonização do corpo e rejeitaram por ações experimentais o sistema estético modernista.

Afirma Paul/Beatriz Preciado (2017, p. 151) que uma das maiores rupturas epistemológicas do século 20 deve-se, portanto, às feministas que designaram o corpo feminino como produto da história política e não simplesmente da história natural. Comenta Preciado que a antropologia colonial dos séculos 19 e 20 definiu os corpos masculinos e femininos segundo o binômio tecnologia/natureza, instrumento/sexo. Vale lembrar que a tecnologia foi/é a categoria-chave do colonizador para determinar o índice valorativo no qual se hierarquizaram as espécies, o gênero, a raça, a cultura:

a antropologia tradicional não considera as técnicas de gestação e educação desenvolvidas pelas mulheres africanas como tecnologias propriamente ditas, o corpo feminino é considerado como alheio a qualquer forma de sofisticação instrumental e vai se definir apenas como ‘sexo’ (PRECIADO, 2017, p. 149).

Para Preciado, a crítica feminista da década de 1970 caracterizou-se por fundadora ao vincular tecnologia e reprodução sexual, pois, ao desestabilizar a historicidade androcêntrica, reformulou narrativas políticas da reapropriação tecnológica do corpo das mulheres.

No epicentro dos debates artísticos o corpo centralizou o território político, já que fora em 1975 e 1976 que Foucault publicou, respectivamente, *Vigiar e Punir* e *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Com o amparo de Foucault, a crítica feminista das primeiras ondas

do movimento entendeu ser o corpo o *locus* às lutas feministas e práticas políticas. O pensamento feminista, segundo Margareth Rago, promoveu uma nova relação entre teoria e prática. Entende a autora que a emergência da subjetividade, como campo de conhecimento, possibilitou emancipar discursivamente a experiência feminina tornando a mulher agente histórico, já que

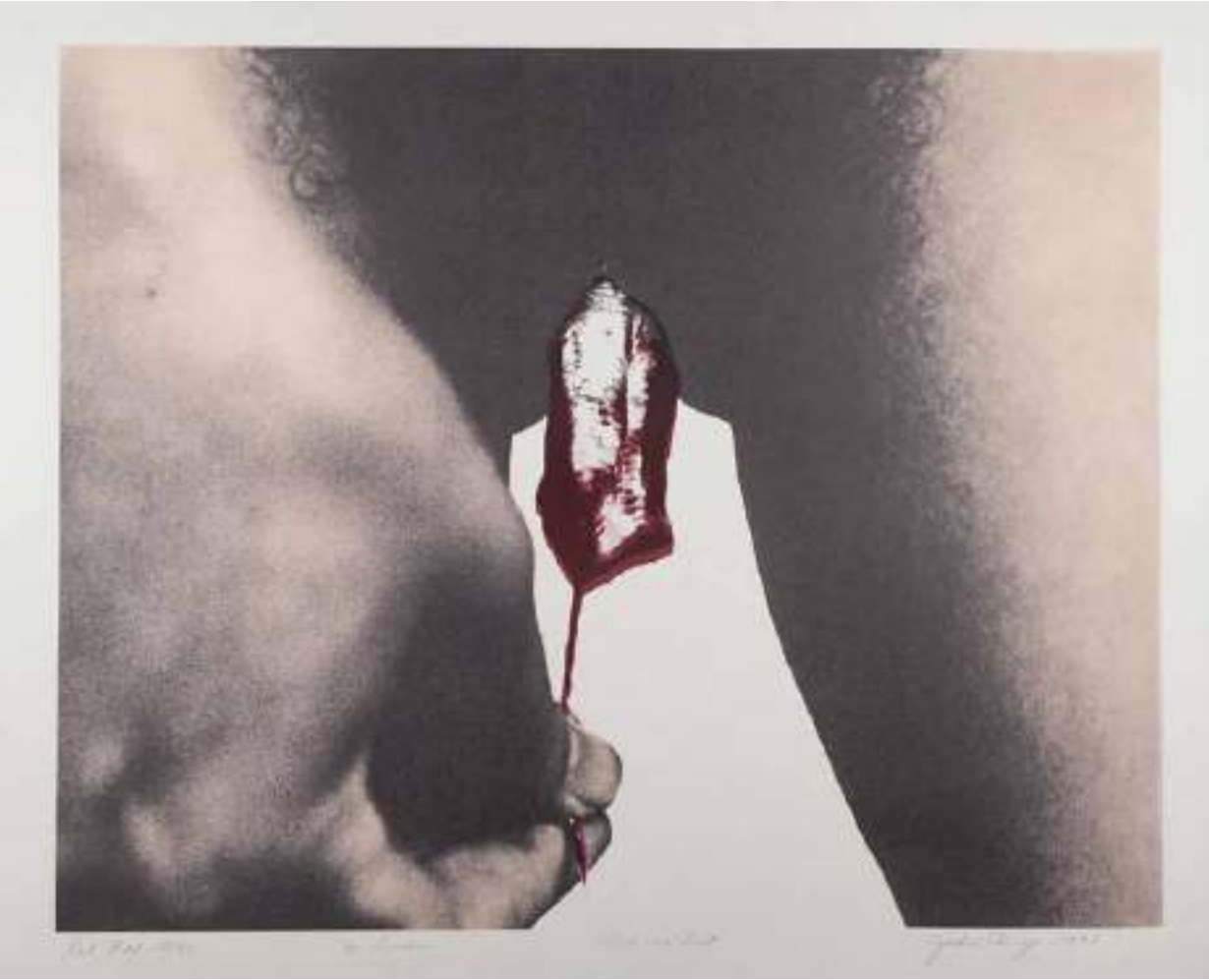
as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico (RAGO, 2019, p. 373).

Essas demandas, para Rago, afirmaram a busca de uma linguagem feminista corporificada, ou, como coloca Andrea Giunta (2018) ativaram o alargamento das bases de nossa sensibilidade contribuindo à emancipação estética da cidadania.

Judy Chicago publica, em 1971, no texto “A mulher como artista”, o reexame da herança disciplinar das práticas educativas femininas que conceberam a mulher como extensão dos homens, desprovidas de identidade legal, história e ascensão artística.

Fui capaz de perceber com clareza que o motivo pelo qual muitas mulheres não conseguem se realizar como artistas é que não se sentem autorizadas a agir com agressividade, não sentem ter o direito de agir em função das próprias necessidades e desejos (CHICAGO, 2017, p. 38).

O feminismo artístico encontrou amparo no essencialismo – cuja experiência fenomenológica feminina foi acionada pela cavidade pélvica, teoria do núcleo central – proposta em práticas de resistência como *Red Flag* de Judy Chicago e *Interior Scroll* de Carolee Schneemann.



Judy Chicago, *Red Flag*, 1971. Photolithograph, 50.8 x 61 cm, Edition: 7/94. Fonte: Feminist avant-garde, art of the 1970, 2019, p. 177.

Judy Chicago declara, em 1971, anos antes de levar à público *The dinner party*, que:

a primeira batalha que toda mulher artista tem de enfrentar é a definição da natureza da mulher, porque não é ponto pacífico o fato de que a mulher é um indivíduo ativo, agressivo e criativo. Toda artista tem que avaliar, por conta própria, a natureza da mulher e as definições

sociais que fazem dela, e trabalhar a partir dessa batalha travada contra si. Por essa razão vemos vaginas em [Lee] Bontecou, vaginas em Barbara Hepworth (1903-1975), vaginas em Georgia O’Keeffe, vaginas nas pinturas de Mirian Schapiro (1923-2015) e vaginas nas minhas obras. O que então acontece quando essa obra é contemplada? A vagina é um símbolo de menosprezo, haja vista o uso pejorativo da palavra “buceta”. Um homem observa a imagem de uma vagina e reage com seus sentimentos socialmente condicionados em relação às mulheres. (...) As ferramentas críticas e avaliativas que se fundamentam na experiência masculina são inadequadas para lidar com o trabalho artístico de uma mulher, que está determinada a ombrear-se nos meandros de uma arte que se desenvolve alheia à sua experiência (CHICAGO, 2017, pp. 40-1).

Ao serem sempre representadas por esse outro masculino, as mulheres configuraram uma ausência na matriz dominante. Em 1973, Lucy R. Lippard afirma que “é claro que a arte não tem gênero, mas os artistas têm”¹⁴. Nessa declaração convoca a categoria da experiência do sujeito da enunciação estética, no caso o sujeito mulher, colocando em jogo o privilégio da cultura androcêntrica como aquela que outorgou as relações do poder da representação.

Lippard, reafirma, em 1980 no texto “Trocas vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos de 1970”, seu anterior posicionamento:

artistas mulheres introduziram um elemento de emoção real e um teor autobiográfico na performance, na *body art*, no vídeo e nos livros de artista; ou que trouxeram para a arte elevada o uso de formas tradicionais da arte ‘baixa’, como o bordado, a costura e a pintura de porcelana; ou ainda que elas mudaram a aparência do imaginário central e da pintura decorativa, da sobreposição, da fragmentação e da colagem – alguém pode

14 “Of course art has no gender, but artists do”, L. Lippard, “The Women Artists Movement – What Next?” In: *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* (New York: Dutton, 1976), p. 139, apud G. Schor, “The feminist avant-garde, a radical revaluation of values” In: *FEMINIST AVANT-GARDE: art of the 1970’s*. SCHOR, Gabriele (Org.). Vienna: The Sammlung Verbund Collection. 2019, p. 17.



Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975. Performance at East Hampton, New York and Telluride Film Festival, Colorado. Carolee Schneemann/ Bildrecht, Vienna, 2016. Foto: Anthony McCall.

Fonte: Feminist Avant-Garde, art of the 1970s, 2019, p. 78.

inevitavelmente talvez até de forma justificável bradar os nomes de vários artistas homens. No entanto, esses são apenas fenômenos de ‘superfície’. A principal contribuição do feminismo é muito complexa, subversiva e fundamentalmente ‘política’ para se entregar a tal combate estilístico de extermínio mútuo no corpo a corpo (LIPPARD, 2017, p. 61).

Carolee Schneemann, com *Interior Scroll*, torna icônica a imagem de seu corpo performando, em grafia feminina, uma escritura-de-origem, em formato de pergaminho, a qual a artista retira da vagina. A performance foi apresentada em duas ocasiões, Nova York, em 29 de agosto de 1975, no *Women Here and Now*, East Hampton e no *Telluride Film Festival*, Colorado, em 4 de setembro de 1977.

Interior Scroll foi apresentado duas vezes. Cada “leitura” exigiu preparo ritualístico para a ação, uma ocupação gradual do espaço, aumentando a concentração. Para *Women Here and Now* [Mulheres Aqui e Agora], coloquei uma mesa comprida sob duas lâmpadas bem fracas em um canto do salão de exposição/performance da antiga sala de reunião da prefeitura. O público era em grande parte composto por outras artistas mulheres que trabalham durante o verão em East Hampton e elas se reuniram durante a exposição de pinturas para uma série de trabalhos de performance. Eu me aproximei da mesa vestida e segurando dois lençóis. Tirei a roupa, enrolei-me em um lençol, estendi o outro em cima da mesa e disse ao público que ia ler Cézanne, *She Was a Great Painter* [Cézanne, Ela Foi uma Grande Pintora]. Soltei o lençol que me cobria e ali, em pé, pinteí grandes pinceladas para definir os contornos do meu corpo e do meu rosto. A leitura foi feita em cima da mesa, assumindo uma série de “poses de ação” de modelo vivo, com o livro equilibrado em uma mão. Na conclusão, larguei o livro e me coloquei em pé, ereta no meio da mesa. O pergaminho foi extraído lentamente, à medida que eu o ia lendo, centímetro a centímetro (SCHNEEMANN, 2014)¹⁵.

15 SCHNEEMANN, Carolee. *Interior Scroll* [Pergaminho Interior]. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102. É possível encontrar nesse endereço eletrônico a tradução dos pergaminhos *Scroll1* e *Scroll2*, textos diferentes cuja narrativa do primeiro é o manifesto *Esteja Pronto* destinado à mulher contemporânea, enquanto a narrativa do segundo é uma crítica aos críticos de arte inclusive aos cineastas estruturalistas. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/interior-scroll/>. Acesso em: 20 set. 2020.

A grafia vulvica de Carolee Schneemann é uma matriz que potencializa questionamentos sobre o caráter da autoridade: quem representa a arte e, por isso, sua menção a Cézanne como um vocativo historiográfico; quem legitima a arte, daí ser o sintagma *She Was A Great Painter* o problema sobre a crítica artística que sustentava na época o *mainstream* e o *establishment* despóticos ao experimentalismo da arte feminista. Aponta Suzi Gablik que *Interior Scroll* é uma imagem surpreendente, a “história interior a partir do corpo de uma mulher” (GABLIK, 2008, p. 639).

Eleanor Heartney entende que as

artistas mulheres imergiram na experiência feminina – deleitando-se no até então proibido território representado pelas imagens da vagina e sangue menstrual, posando nuas como figuras de deusas, restabelecendo, de maneira desafiadora, as formas “inferiores” da arte, como o bordado e a cerâmica, que haviam sido tradicionalmente desprezadas como “trabalhos de mulher”. Formaram galerias cooperativas, reunindo exposições de obras de mulheres, e geralmente viam a sua arte como o nascimento de uma forma de consciência feminista (HEARTNEY, 2002, p. 53).

A arte feminista radical, cuja alcunha vale-se do essencialismo, encontrou no corpo o lugar soberano da exposição-franca como constituição de si pela experiência apresentada e não pela imagem representada. Comenta María Laura Rosa (PEÑA; MAYER; ROSA. 2018, pp. 37-8) que o questionamento da identidade como algo estável e a afirmação de que o pessoal é político viabilizaram o debate sobre o corpo cuja autorrepresentação engatilhou-se como dispositivo à retórica violência de um gênero sobre o outro.

Judith Butler afere:

os impulsos feministas – tenho certeza que existem mais de um – emergem do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva ou a minha percepção não são mais apenas meus, e que isso me coloca em uma situação cultural compartilhada que acaba por me capacitar e empoderar de maneiras que eu não tinha previsto (BUTLER, 2019, p. 218).

Butler destaca que o pessoal é político tanto quanto é condicionado por estruturas sociais compartilhadas.

O corpo é uma situação histórica, como afirmou Beauvoir, e é também uma feitura, uma dramatização e uma reprodução de certa situação histórica". Fazer, dramatizar e reproduzir parecem ser algumas das estruturas fundamentais da incorporação. Essa feitura dos gêneros não é simplesmente a forma exterior de agentes incorporados, sua superfície, a forma como estão abertos para a percepção dos outros. A incorporação movimenta claramente um conjunto de estratégias (BUTLER, 2019, p. 216).

O corpo feminista acionou e ativou o desenraizamento de concepções como corpo biológico, corpo social e corpo feminino opondo-se à distinção binária natureza/cultura e da sexualidade codificada. Desta forma, a antropologia cultural feminista identifica que no contrato heterossexual e no sistema de gêneros binários estão constructos culturais a serviço de certos interesses (re)produtivos. Certas de que o pessoal é político, as artistas do *First Wave Feminism* agenciaram ações com a desafiadora tarefa de desestabilizar os micropoderes na vida cotidiana.

Essas grafias de si – visuais, conceituais, experimentais, relacionais, contextuais que constituem o *êthos feminam* – solaparam os sistemas representacionais e se presentificam no contemporâneo como *modus operandi* necessário às práticas de resistência. Por isso, atuam em nosso presente como mnemotécnicas historiográficas de resistência política aos feminismos reatualizados. Decorre que a constituição de si, muito além de ser uma narrativa de si e sobre si, é uma subjetivação da experiência pelo agenciamento do passado nas práticas políticas do presente. Para Michel Foucault a cultura de si tem uma função etopoiética: "é a operadora da transformação da verdade em *êthos*" (FOUCAULT, 2017a, pp. 144-5). Identifica Foucault que nos jogos de poder, o *êthos*, juntamente com as técnicas de gestão, permitem ao sujeito jogar com o mínimo possível de dominação.



a vulva que desafia o olhar

O *êthos feminam* – no trânsito das estéticas de si – é arcabouço ao dizer ético, ao lugar de fala e às políticas de alteridade. Lançando o olhar sobre a prática de si, Foucault declara importante retomada, ao visitar a cultura clássica greco-romana, das artes de viver, das técnicas de si e da estilização da existência como dispositivos que permitem o agenciamento político dos sujeitos frente às práticas disciplinares e seus regimes de verdade. É nesse *êthos* cartografado por narrativas experimentais do feminismo radical dos anos de 1970 – uma matriz de discursividades e dispositivos políticos – que a prática artística de Rosana Tagliari Bortolin¹⁶ ancora-se.

Do vasto repertório e produção da artista em diferentes mídias, ocupo-me de duas práticas de intervenção urbana engatilhadas a propósito das exposições que pude acompanhar: uma sediada no Palácio Cruz e Sousa, Florianópolis, SC em 2007 e a outra em 2008 no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC. A prática artística de Rosana Bortolin situa-se na pulsão parresiástica da coragem, pois essa artista alinha suas críticas à tecnologia da sexualidade. Não só tensiona a construção biológica do lugar do feminino, atualiza em seus dispositivos visuais as práticas artísticas feministas da geração radical, rompendo assim, com a concepção representativa da intimidade do corpo feminino, constructo cultural e socialmente determinado.

Rosana Bortolin, em suas intervenções urbanas, reconvoca o essencialismo radical do *First Wave Feminism*. Sua mirada concentra-se nas relações entre sexualidade e poder, entre corpo metáfora e corpo verdade, entre provocação e ato parresiástico. Pensar sobre o sujeito de práticas sexuais, no caso as mulheres, no silêncio reportado à educação dos seus prazeres e na alteridade de (re/a)presentar seu corpo é recorrer a uma ordem da experiência. Foucault defende ser a experiência:

a racionalização de um processo ele mesmo provisório, que redunde em um sujeito, ou melhor, em sujeitos. Eu chamaria de subjetivação o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais precisamente de uma

subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si (FOUCAULT, 2017a, p. 256).

Considera Rosana Bortolin que “tornar público as formas de arquivamento do eu, o dar-se a ver a partir da construção da própria imagem, o ler-se a partir do próprio trabalho de arte, em outras épocas era algo impensável” (BORTOLIN, 2012)¹⁷. Do desdobramento da exposição sediada no Palácio Cruz e Sousa, Rosana Bortolin aciona uma corajosa interferência no espaço público pela exposição da imagem de sua vagina sobre o capô do seu automóvel que circulou, na malha urbana da capital catarinense, pelo período de um ano, entre 2007 e 2008. A artista dá-se a ver pela fotografia como imagem semioticamente materializada no olhar do receptor.

O deslocamento do automóvel interfere no espaço urbano de forma ambulante. O fazer é um ato necessário para que a obra se realize, sendo ele parte integrante do jogo de criar formas e situações. Penso que as formas e as situações que crio têm sua relação com o espaço, através do jogo da ocupação deste espaço. [...] É um jogo de desvendar, que o espectador terá que aceitá-lo para perceber a obra. Vale ressaltar que a imagem só pode ser vista do alto, entretanto, para percebê-la o espectador deverá se permitir a entrar no jogo proposto pela artista. As experiências vivenciadas diante dos comentários realizados pelo público a respeito das análises da obra, permeiam o universo da educação, da publicidade, da estética corporal, do pornográfico e gênero (BORTOLIN, 2012, op. cit.).

As práticas domésticas sempre acompanharam o feminino e a ele se impuseram pelas pedagogias comportamentais que ditaram normas de boas maneiras, conduta, responsabilidades às mulheres e seus corpos. Conhecidas por práticas disciplinares femininas, essas inscrições ilustram a ligação entre as normas culturais e as práticas disciplinares,

¹⁶ Rosana Tagliari Bortolin, natural de Passo Fundo, RS. Vive e trabalha em Florianópolis, SC, como ceramista e professora titular na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Seu trabalho artístico percorreu importantes mostras internacionais, são consideradas: prêmio de incentivo a criação cerâmica, Museu Nacional de Cerâmica da Ucrânia, Opishne; menção especial na Bienal de la TETERA, Facultad de las Artes de Oberá – Misiones, Argentina; prêmio Rab, Triennial Exhibition of Flower Vases, Croácia.

¹⁷ Comunicação enunciada por Rosana Bortolin “Deslocamentos: da poética da intimidade ao fazer coletivo” a propósito do 18º *Simpósio Paranaense de Cerâmica*, mesa “Ressonâncias: do fazer individual ao fazer coletivo” realizado no Museu Alfredo Andersen e Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, PR, 2012.

mas também, a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal. Sobre essa problemática, o inconsciente estruturado como uma linguagem do patriarcado pela sexualização, tomo as considerações de Laura Mulvey no icônico texto publicado em 1975, “Prazer visual e cinema narrativo”:

A mulher, portanto, existe na cultura patriarcal como um significante do outro masculino, tolhido por uma ordem simbólica na qual o homem pode dar vazão a suas fantasias e obsessões a poder de comandos linguísticos que as impõem à imagem silenciada da mulher ainda confinada a seu papel de portadora, mas não de produtora, de significado (MULVEY, 2017, p. 43).

Esse constructo é o que questiona Rosana Bortolin: aquilo que é permitido ou não permitido como imagem exposta da intimidade feminina (como é o caso de publicidades em *outdoor* de casas de espetáculos eróticos).

Se a mimesis de Gustave Coubert nos apresenta a pintura da genitalia feminina como *matter* natureza do mundo, Rosana Bortolin oferece, pelo autorretrato, outra fenda originária. Esse corajoso dispositivo de autorreferencialidade confronta-se com a suposta autorização de exposição pública de certas imagens no cotidiano urbano em detrimento de outras. A enorme fotografia da vagina da artista, plotada no teto externo do seu carro, causa estranhamento por estar fora do lugar.

Circulei com essa imagem em cima do carro durante um ano. Anotava os comentários que as pessoas faziam a partir da vivência dessas com a imagem da vulva. Essa imagem só podia ser vista de cima, quem estivesse na calçada ou quem estivesse ao lado do carro não a enxergava, tinha que estar em um lugar alto para poder perceber a imagem. Brinco com a questão do jogo da artista. Você tem que entrar no jogo da artista para poder perceber o que a artista está fazendo. Essa imagem da vulva no carro foi mais uma catarse da dificuldade de transitar enquanto ser mulher, enquanto ser feminino nesse mundo patriarcal e machista que condena a mulher por qualquer coisa. Esse trabalho vem de todo esse

Rosana Bortolin, s/ Título, 2007-8. Intervenção Urbana Móvel em Florianópolis, SC. Fotografia da Vulva da artista impressa e adesivada sobre o teto do carro da artista. Foto Danísio Silva
Fonte: Arquivo pessoal concedido pela artista.



discurso inicialmente. Ele é um trabalho de trânsito entre a fase *Habitar Ninhos* e a fase *Sagrado Profano*. Sempre tive esses questionamentos de o porquê da imagem da mulher erotizada ou até colocada de forma voyeurista ser permitida na sociedade machista patriarcal, e de o porquê da imagem do corpo feminino de forma escatológica não ser permitida. O corpo feminino é sempre uma ameaça ao olhar dos conservadores e no olhar de uma sociedade patriarcal. Eu circulei um ano com ele adesivado (BORTOLIN, 2020)¹⁸.

O significante proposto pela artista, ao contrariar o olhar fetichista do patriarcado, engatilha uma afirmação do corpo feminino em suas funções corpóreas. Quero dizer que a autoimagem da artista devolve à percepção real do observador aquilo que o (ideal)fetichista do olhar escopofílico masculino (proveniente da cultura pornográfica e erótica) subtraiu: uma vulva em pelos que sangra. Bortolin ao expor uma imagem fora do lugar – no cotidiano da vida pública, no tráfego diário de uma cidade em fluxo, entre as paradas no semáforo, no estacionamento – arquiteta uma armadilha à percepção, ao olhar distraído e atento, que se dá pelo choque. A artista promove estranhamento à visão por uma imagem que não se encaixa na experiência hábito do receptor visual.

No regime fotográfico a imagem está no lugar de. Talvez a imagem da vagina, posta e imposta pela artista, é a mirada daquilo que o olhar não quer ver, porque é imagem malvista. Entende-se malvista como a precariedade do olhar que tem pouco acesso à localização anatômica da genitália da mulher por estar escondida. É, também, malvista pelo sujeito feminino, pois sua automirada pressupõe a mediação especular. É malvista por ser tabu. Diz sobre uma intimidade profunda cujo significante é subjugado culturalmente como corpo dócil e domesticado, contrário à imagem apresentada pela artista. Rosana Bortolin, em seu desafio, nos devolve espetacularmente todos esses olhares. Propõe, ao contrário de Duchamp, o *étant donné* desvelado, e por isso, é imagem de perigo, pois desnuda a sedução.

As reflexões desencadeadas por esta intervenção são da ordem do espaço Sagrado x Profano, do Espaço Público

18 Entrevista (transcrita) de Rosana Bortolin concedida à autora em 25 jul. 2020.



Rosana Bortolin, *Sudário*, 2008. Intervenção em outdoor e vidros traseiros de ônibus urbanos. Florianópolis, Joinville, Lages, SC. Fonte: Arquivo pessoal concedido pela artista.

x Privado, da Maternidade x Erotismo, do Permitido x Proibido, da Saúde x Doença, da Escatologia x Assepsia e da Educação x Marketing. Por meio delas pude concluir que a apresentação da imagem da vagina, coberta de sangue, desprovida da ideia de *fetichismo*, e apresentada de uma forma abjeta, provocou questionamentos e curiosidades (BORTOLIN, 2012, op. cit.).

Do campo expandido da segunda exposição, também em contexto de intervenção urbana, a artista apresentou a obra *Sudário*, realizada em 2008 com financiamento da Lei de Incentivo Estadual.

O trabalho do sudário surgiu a partir de uma vivência poética, estética num museu em Bilbao onde estava olhando uma exposição de pintura clássica antiga, não vou lembrar exatamente a data, que aparecia a Maria Madalena enxugando o rosto de Jesus Cristo com o pano que se tornou o sudário. Quando vi aquilo, imediatamente lembrei de a possibilidade da vulva estar impressa num pano em forma de sudário, só que não especificamente a vulva, mas algo que a remetesse, e algo que remetesse ao sudário para não ser literal. Assim, o marisco foi

fotografado e impresso numa camiseta, essa camiseta foi segurada por uma modelo e a partir dessa foto, feita da modelo, é que o trabalho foi concretizado de forma como ele é hoje. Foi tratado em *Photoshop*, mas foi a foto da foto da foto (BORTOLIN, 2020, op. cit.).

Uma paródia de atualização iconográfica do simulacro *Christie*, o sudário Bortolin é a suposta imagem comestível de um mexilhão. A proposta, como intervenção urbana, foi a de substituir os ícones publicitários veiculados em *outdoor* e nas propagandas anunciadas nos vidros traseiros dos ônibus urbanos nas grandes cidades catarinenses, Florianópolis, Lages e Joinville, durante os meses de outubro e novembro de 2008.

Sua narrativa que representa um sudário pode sugerir uma alusão à imagem do mexilhão com a imagem de Jesus Cristo. No entanto, pelas semelhanças formais, a imagem do mexilhão pode sugerir uma alusão à imagem de uma vulva, o que pode provocar reflexões sobre as questões do pensamento feminino e do comportamento resultante do pensamento binário do patriarcado, ou ainda questões relacionadas ao jejum, a gula e a abstinência (BORTOLIN, 2012, op. cit.).

Do *êthos* individual de Rosana Bortolin à prática política do *êthos* *feminam*, essa equação é o estopim do pensamento crítico agenciado pelas proposições artísticas femininas e feministas na arte contemporânea. Entende-se aqui, portanto, que a dimensão política das artes estéticas do pensar é a postura da batedora (daquela que numa situação emergencial coloca-se à frente) por empreender no seu *êthos* individual formas libertárias de expressão. A fala franca, a imagem franca e corajosa da vulva de Rosana Bortolin é, portanto, o espírito de batedor, anda no *front* dos acontecimentos para determinar o que nas coisas do mundo pode ser favorável ou hostil (FOUCAULT, 2011, p. 146).

A relação que estabeleço com os dois trabalhos citados da artista – além da aproximação temática sobre a representação da corporeidade íntima feminina – opera-se na discursividade narrativa entre simulacro e simulação. A grande imagem vúlrica da artista não é a sua vulva, apesar de ser uma imagem de autorreferencialidade. Aproxima-se do que diz ser Baudrillard a propósito da segunda categoria do simulacro: a cópia

que substitui o original como provocação. A narratividade fictora dos dois trabalhos da artista prende o meu interesse, pois é no mesmo jogo retórico que estabeleço – no gynographe (com a simulação das vulvas) e no estore-atlas (com as ilustrações científicas) – o dispositivo da redundância (unidades em contínua repetição). Ambos os trabalhos da artista, por intencionarem simulacros, retomam o apelo didático ou pedagógico, de mostrar o que de fato são (apesar de não serem): a vulva gigante uma revelação; o sudário cardápio uma alusão. São, portanto, contralições, a primeira uma paródia ginecológica do lugar da origem, a segunda uma paródia litúrgica.

A arte contemporânea, rompendo a distância estabelecida tradicionalmente entre o espectador e a obra, reconhece que o ato de criação está intimamente ligado à intervenção do observador. (...) Desenham-se conexões que investem num olhar crítico sobre as experiências vividas. Sublevam-se multiplicidades ou matilhas, como instigam Deleuze e Guattari, já que não é o nome próprio do artista o indicador da força criativa aqui no presente, mas o contágio, a propagação, a ocupação (TVARDOVSKAS, 2015, pp. 100-1).

A propósito da experiência no espaço urbano, as duas imagens simulacros interferiram nos signos cotidianos, interceptaram olhares, deslocaram signos e significações como *perceptos* e *afectos*, rompendo a categorização de serem obra e de estarem no privado espaço legitimador das poéticas artísticas. Nos estudos emergentes no campo da cultura visual e das pedagogias culturais, que problematizam as relações e os posicionamentos dos sujeitos do sentido, converge o debate que desestabiliza as noções naturalizadas.

O que leva a colocar as políticas de subjetividade como um espaço central para explorar, debater e gerar relatos visuais e performativos que dialoguem e contestem os hegemônicos. O que reafirma a opção de que a cultura visual, além de falar a partir de um outro lugar da arte – e de outras práticas de visualização – também impulsiona a realização de projetos e práticas geradas como processos de indagação (HERNÁNDEZ, 2011, p. 43).

A prática radical de Rosana Bortolin, situa-se na mesma pulsão parresiástica da coragem, pois essa artista elege a vagina, a vulva e os fluidos íntimos como campo simbólico e semiótico, reafirmando o corpo feminino como lugar político. Retoma a prática das artistas do *First Wave Feminism* ao tensionar a genitália partindo do paradigma biológico do dimorfismo sexual: a vulva como lugar de fala, a boca antropofágica, o índice provocativo, o controle biopolítico, o lugar de insubmissão.

A arte deve servir à vida, à ativação de nossos corpos, à intensificação das experiências. Podem ser lidas na chave teórica das *práticas de si*, na medida em que a arte é um dos mais importantes componentes da existência humana, como elemento funcional (TVARDOVSKAS, 2015, p. 100).

Foucault (2017) entende que as práticas de si, como estéticas da existência, constituem a subjetividade ética e, portanto, assinalam-se como práticas de liberdade. As grafias de si configuram um dispositivo escritural de agenciamento de si, aquilo que Foucault diz ser o trabalho do eu e sobre o eu na constituição ativa do sujeito. Entende o filósofo que a escrita de si opera modos de subjetivação e por isso, define-se como artes do viver ou estéticas da existência. O agenciamento do sujeito feminino, dado por ele mesmo, é um mecanismo de subjetivação ligado às demandas pelos direitos das mulheres sobre a representação de seus próprios corpos, pela liberdade de expressão, pela conscientização discursiva das práticas que combinaram ativismo feminista e criação artística.

considerações finais
às histórias que nunca terminam

Do silêncio nasce o espaço, sempre necessário, para deixar o olho se acostumar com as linhas, as manchas e, na sequência, a mente passa a ver, associar, reconhecer e, por último, os olhos se abrem um pouco mais, como atingidos pelo efeito elétrico de uma descoberta, a boca acompanha a surpresa e deixa escapar um som de satisfação que se finaliza no sorriso que os olhos juntamente expressam (SANT'ANNA, 2020, p. 371).



14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, Polo SC. Fronteiras em aberto. Museu de arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis, SC. 2019. Registro da arte educadora Débora Fernandes de Bruna Lima a propósito da visita das alunas de 2º e 3º anos do ensino médio do Colégio Governador Ivo Silveira, Palhoça, SC. Fonte: acervo da arte educadora Débora Fernandes, imagem concedida à autora.

Ao receber da arte educadora Débora Fernandes¹⁹ a imagem na qual Bruna Lima²⁰ encontra-se em correspondências com o desenho da vulva enciclopédica, fui interceptada por silêncios e suas singulares camadas. Primeiro esse silêncio foi tomado pelo regime do olhar que me fez ver o jogo duplo do espelho: do *percepto* da Bruna interferindo no desenho da vulva e deste projetando-se sobre a mulher que o mira.

Acomodado o meu olhar, o silêncio surgiu pelo *afecto*, o efeito tátil do arrepio. Daí outros silêncios apareceram: o silêncio que comoveu (ao deslocar o meu olhar familiar do já conhecido à outra apresentação); o silêncio introspectivo (que me fez sentir antes de ver); o silêncio (auto) biográfico (que promoveu (com)tatos entre mulheres); o silêncio movente (às potências em devir das subjetividades); o silêncio como elaboração da memória (que agenciou a desconstrução de modelos canônicos e práticas culturais naturalizadas); o silêncio necessário às formas e sentidos do existir (coletivo e colaborativo); o silêncio que capturou o privado (como corpo que se autoproclamou libertário); o silêncio mudo de palavras (pois é fundador de outros sentidos por mim ainda não identificados). A epígrafe da historiadora Mara Rúbia Sant’Anna (2020) reporta-se ao meu estado de descoberta e de contentamento (da surpresa que a boca deixou escapar): o compromisso da responsabilidade que se cumpriu ao ver a Bruna Lima situada nessas entranhadas histórias femininas.

19 A arte educadora Débora Fernandes – professora da disciplina de Arte no Colégio Governador Ivo Silveira, Palhoça, SC – concedeu-me sua fala em texto escrito em 15 jun. 2021, na ocasião perguntou-me se eu gostaria de receber as impressões de Bruna Lima, já que a aluna tinha se identificado com o tema proposto nos estore-atlas, objetos expostos a propósito da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, Polo SC, MASC, Florianópolis, SC, em 2019 a qual Bruna junto com a sua turma visitaram com a mediação da arte educadora Débora Fernandes.

20 “No começo de 2019, eu acreditava que as aulas de arte seriam tão banais quanto no ensino fundamental (desenhar, pintar, fazer releituras), até conhecer e ter aula com a professora Débora, a qual me ensinou que arte é muito mais que uma releitura do Abapuru de Tarsila do Amaral. Um dos ensinamentos foi a criação de teatro fragmentado, como o teatro marcas indígenas, que levou a professora Débora e um pequeno grupo de alunos à UDESC, onde a Débora apresentou seu projeto e os alunos transmitiram em seguida seu aprendizado e emoção no processo de criação do teatro. Mediante essa apresentação sobre o teatro marcas indígenas, tive a honra de conhecer a artista formidável que é a Kellyn e seu projeto ‘oito lições enciclopédicas’” (LIMA, 2021). Bruna Lima concedeu-me sua fala em texto escrito em 15 jun. 2021. Trocamos receptividades a propósito de nossas enunciações no 14º Ciclo de investigação acadêmicas sobre arte educação, em 2019, promovido pelos acadêmicos da pós-graduação em Artes, UDESC. Logo após a visita mediada pela arte educadora Débora Fernandes – desse grupo de estudantes do Colégio Governador Ivo Silveira, Palhoça, SC – à 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, Polo SC, no MASC, começamos a nos corresponder (eu, a professora Débora e a Bruna) pelo instagram, e foi então que elas fizeram a postagem das imagens fotográficas com os estore-atlas. Fiquei muito emocionada com esses encontros virtuais de experiências compartilhadas.

Acredito que as práticas artísticas fortalecem relações inter-subjetivas.

O que me mais me sensibiliza nesse projeto é o ato feminista de romper tabus que a sociedade impõe sobre as mulheres, como fazer com que elas pensem que a masturbação feminina é errado, que seus corpos são objetos sexuais, que servem apenas para satisfazer seus parceiros e nunca tiveram um orgasmo e nem sabem qual a sensação de ter um. Também é importante mencionar que o ato de recolher sabonetes, algo tão pessoal, pode soar como invasão de privacidade e constranger algumas mulheres, mas particularmente, achei muito impressionante e original, pelo fato de conter a individualidade e a intimidade de cada mulher ali representada. Depois dessas breves experiências, descobri que a arte é um ato de protesto e resistência, motivo pelo qual me apaixonei pelo mesmo e quero me especializar na área (LIMA, 2021)²¹.

A primeira vez que apresentei a pesquisa do doutorado foi em 2019 num ciclo de investigação acadêmica da pós-graduação sobre arte e educação. Algo diferente, de outros congressos, aconteceu naquela sala. Fui ouvida pela turma de estudantes da arte educadora Débora Fernandes, alunas(os) de 2º e 3º anos do ensino médio do Colégio Governador Ivo Silveira, Palhoça, SC, que relataram suas experiências e pesquisas laborais em sala de aula com o teatro do oprimido. Nunca me esqueci dessa investigativa turma que me atravessou com muitos questionamentos, alguns sem respostas. O desafio das perguntas que me fizeram ecoa hoje na pesquisa: "como eu me relacionava com as collectors?", "como eu me sentia manuseando os sabonetes íntimos?", "se eu usava luvas?", "como eu conseguia falar sobre a intimidade sexual com mulheres que eu não tinha intimidade por não serem minhas amigas?". Tive que construir as pontes para atravessar. Naquela ocasião estava há poucos dias de qualificar. E o grupo de teatro da professora Débora deslocou o meu olhar.

21 Bruna Lima concedeu-me sua fala em texto escrito em 15 jun. 2021.

Éramos um coletivo de sete, eu e mais seis alunos. Todos crescidos na escola pública, vindos de classe baixa, com experiências díspares de opressões, mas, também, de superação. São estudantes encantados por arte, assim foram convidados a apresentar um artigo comigo sobre uma peça tecida por nós nas técnicas do Teatro do Oprimido. (...) Adentramos a universidade com a energia da descoberta. Era a primeira vez que os estudantes pisavam em território acadêmico. Os olhos, curiosos, observavam tudo, paravam em todos os detalhes e se atinham aos grifos nas paredes brancas do Centro de Arte. Assentamos no evento com a cinesia vibrante da novidade. (...) As trocas foram significativas. Ao ouvir a Kellyn Batistela proferir sobre o seu processo criativo, eu pensava comigo: o que refletem os alunos? Vez ou outra eu percebia um sorriso. Os olhos estavam compenetrados. Os gestos denotavam envolvimento. A face revelava identificação. A reação era de sujeitos totalmente abraçados pelo processo criativo de uma artista contemporânea. O pedido, no final do evento, não poderia ser outro: "professora, podemos ver a exposição com o trabalho da Kellyn no MASC?" (FERNANDES, 2021)²².

São nessas redes, tramas, dobras, constelações que se ativam lugares discursivos que ampliam (dão visibilidade) à percepção da constituição de si e das(os) outras(os), e por isso, devem ser *locus* de encontros responsáveis, de negociação, de ação política no agenciamento dos efeitos de sentidos que damos (nós sujeitos da educação, alunos e professores) ao passado e daquilo que selecionamos como acervo pessoal e público ao empreendimento das práticas do futuro.

Vai além de experiências de apreciação, de prazer estético ou de consumo que a cultura visual pode proporcionar, suscita uma compreensão crítica do papel das práticas sociais do olhar e da representação visual, de suas funções sociais e das relações de poder às quais se vincula (HERNÁNDEZ, 2007, p. 41).

22 Débora Fernandes concedeu-me sua fala em texto escrito em 15 jun. 2021.



14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, Polo SC. Fronteiras em aberto. Museu de arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis, SC. 2019. Registro da arte educadora Débora Fernandes de Bruna Lima a propósito da visita das alunas de 2º e 3º anos do ensino médio do Colégio Governador Ivo Silveira, Palhoça, SC. Fonte: acervo da arte educadora Débora Fernandes, imagem concedida à autora.

A engrenagem plástica desta pesquisa sobrevive pela prática colaborativa entre mulheres, não só as collectors que somam o *corpus* desenhado. Outras tantas, sujeitos de identificação, contribuíram à pesquisa com suas inquietações. A todo momento do percurso perguntava-me sobre o meu retorno às collectors e sobre a tese ser uma ação coeducativa.

Estávamos diante: de uma artista mulher; de vaginas; de sabonetes íntimos; da potência da sexualidade feminina; de veladuras profundas; da resignificação da noção de doméstico para uma mulher. A obra atinge a todas. Ora pela impulsão de reconhecer a opressão sobre a sexualidade feminina. Ora pelo ímpeto de poder questionar e resistir sobre tal opressão através da arte (FERNANDES, 2021)²³.

Foucault afirma que o sujeito se constitui através das práticas de si. O cuidado de si implica a relação com um outro: “precisa-se de um guia, de um conselheiro, de um amigo, de alguém que lhe diga a verdade” (FOUCAULT, 2017a, p. 265). Foucault, em seus últimos escritos, recorre a textos gregos e latinos do II século para investigar a constituição ética e política do sujeito como modo de subjetivação característico da estética da existência recorrente ao pensamento filosófico da antiguidade. A relação com as Outras está presente no desenvolvimento de si, conforme absorvi das leituras de Foucault.

Há um salto, a obra torna-se materialidade viva para uma aluna em particular. Bruna Lima, pelas vias do subjetivo, é a mais tocada pela obra. Brú me pede para tecer um autorretrato dela em frente à obra. Dado que seu ser é afetado pelas reminiscências de sua vida pessoal ao conectar-se. São muitas camadas, as quais, eu não consigo dimensionar. Mas, acredito que o elo se dá, sobretudo, pelo silêncio. A obra revela a delicadeza em rendas, bordados sutis, tramas em branco, desenhos discretos, sabonetes íntimos, ademais, a obra também irrompe com a contundência de um *corpus*-mulher(es) que deseja, que luta, que vibra e manifesta com a sua

23 Débora Fernandes concedeu-me sua fala em texto escrito em 15 jun. 2021.

vulva a intimidade feminina. Nesse encontro de vozes e sensações femininas o sopro é taciturno e o abraço avassalador (FERNANDES, 2021, op. cit.).

Mas afinal, há um ponto de chegada? Não. O que pretendi não foi o ponto de chegada à alguma coisa (apesar de acreditar que consegui resolver a hipótese da pesquisa). O que me interessou, compreende o ponto do toque, do tato, do *afecto*. Esses pontos de contatos apresentam inquietudes. Encontro nos debaixo uma espécie de inquietude, uma chave para articular a sobrevivência de estruturas narrativas de subjetividades femininas que, através de grafias (bordado, silêncio, testemunho), revolve as camadas recalçadas nos debaixo da educação, isto é, o *subjétil* no qual se esconde o erotismo feminino obliterado pelas práticas normativas históricas.

“Na lavanderia, as mulheres falam entre si e lavar roupa branca é atividade propícia à confiança” (PERROT, 2017, p. 112). Eis o mote do sabonete, está na mesma ordem das lavadeiras e dos sussurros.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ARFUNCH, Leonor. “Prológo”, pp. 20-6. *In*: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

ARRUDA, Lina Alves. **Estratégias desconstrutivas**: a crítica feminista da representação. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação. Universidade de São Paulo, 2013.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** a experiência vivida. Vol. II. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** fatos e mitos. Vol. I. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Lucia Castello Branco (Org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie.** [Escritos escolhidos]. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Obras Escolhidas I. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** Obras Escolhidas II. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERRIOT-SALVATORE, Évelyne. “O discurso da medicina e da ciência”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente, v. 3.** Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita.** São Paulo: Escuta, 2010.

BLOM, Philipp. **Ter e manter.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOURGEOIS, Louise. **Louise Bourgeois:** o retorno do desejo proibido. Curador Philip Larratt-Smith; textos, Elisabeth Bronfen, *et al.*; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

BRETONNE, N.E. Rétif de la. **Les Gynographes** ou idées de deux honnêtes-femmes sur un projet de reglement proposé à toute l’Europe, pour mettre les Femmes à leur place. [recuellis par Rétif de la Bretonne, éditeur de l’ouvrage]. Paris: A LA-HAIE, M.DCC.LXXVII [1777].

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar:** Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

BUTLER, Judith. “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” (1998). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio:** tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.

CHICAGO, Judy. “A mulher como artista” (1971). In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (Org.). **Histórias da Sexualidade:** Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

CRAMPE-CASNABET, Michèle. “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente, v. 3.** Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1991.

CORBIN, Alain. “Bastidores”. In: PERROT, Michelle. **História da vida privada no ocidente, v. 4:** Da Revolução Francesa à Primeira guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como estratégia biográfica:** escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. 2010. 180 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

COTT, Nancy F. “A mulher moderna. O estilo americano dos anos vinte”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente, v. 5:** O século XX. Porto: Edições, 1991.

DA SILVA, Mariana Silva. **Zonas de contato:** ressonâncias da natureza no infraordinário. 2018. 289 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjético.** São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da Unesp, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver:** escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. **O que é a filosofia?.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada.** São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas, ensaio sobre a aparição 2.** Lisboa, Portugal: KKYM, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente, v. 5:** O século XX. Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1991.

DUCHAMP, Marcel. **Notes.** Madrid: Editorial Tecnos, 1989.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

FAJARDO-HILL, Cecilia. “O corpo emancipado – Radical Women: Latin American Art, 1960-1985” (2016). In: **Histórias da Sexualidade:** Antologia. Organização editorial, Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito:** curso dado no Collège de France (1981-1982). 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1995.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura, e pintura, música e cinema.** Ditos e Escritos. Volume III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

FOUCAULT, Michel. Ética, **sexualidade, política.** Ditos e Escritos. Volume V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017a.

FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin:** o diário de um hermafrodita. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017b.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito:** psicologia, psiquiatria e psicanálise. Ditos e Escritos. Volume I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

GABLIK, S.; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. “A estética da vida cotidiana”. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A.M. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 629-40.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio”. In: LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GIUNTA, Andrea. “A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas”. In: **Mulheres Radicais: Arte Latino-America, 1965-1985**. Catálogo da exposição. Curadoria e textos de Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GUASCH, Anna Maria. **El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

HALL, Catherine. “Sweet home”. In: PERROT, Michelle. **História da vida privada no ocidente, 4: Da Revolução Francesa à Primeira guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HERNÁNDEZ, Fernando. “A cultura visual como um convite a deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito”. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, pp. 31-49.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**. Proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.

HIRSCHFELD, Magnus. **Enciclopédia da Vida Sexual**. 4ª ed. ampliada. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Edições Spiker, 1960.

HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE: ANTOLOGIA. São Paulo: MASP, 2017.

HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE. **Catálogo da exposição**. Curadoria de Adriano Pedrosa (*et al.*); organização, Adriano Pedrosa, Camila Bechelany. São Paulo: MASP, 2017.

HOBSBAWM, Eric. “Introdução: A Invenção das Tradições”. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España e Argentina editores, S.A., 2002.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LIPPARD, Lucy R. “Os dois lados, agora: uma reprise”. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 642-49.

LIPPARD, Lucy R. “Trocas vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970” (publicado em 1980). In: **Histórias da Sexualidade: Antologia**. Organização editorial, Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017, pp. 61-68.

LIVRO DE BORDADOS SINGER. Quarta edição. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes; Biblioteca Nacional, 1947.

LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

LÖWY, Michael. **Marxismo e teologia da libertação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**: ensaio sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

McLAREN, Margaret A. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

MARTINS, Carlos, José. “Arte como sensação”. In: **36ª Reunião da ANPED**, 2013, Goiânia (GO).

MELENDI, Maria Angélica. “Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação”. In: **Mulheres Radicais**: Arte Latino-Americana, 1965-1985. Catálogo da exposição. Curadoria e textos de Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MOURA, Maria Lacerda de. **A mulher é uma degenerada**. Edição *fac-símile* comentada. São Paulo: Tenda de Livros, 2018.

MULHERES RADICAIS: ARTE LATINO-AMERICANA, 1965-1985. **Catálogo da exposição**. Curadoria e textos de Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: **Histórias da Sexualidade**: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NANCY, Jean-Luc. **Arquívoda**: do senciante e do sentido. São Paulo: Iluminuras, 2014.

OLIVEIRA, Andreia Machado. “Arte socialmente engajada e práticas de colaboração: ações movidas pelos afectos”. In: **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**. v. 7, n. 1, jun.-jul. 2020, pp. 58-72.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch embroidery and the making of the feminine**. London: The Women’s Press Ltd., 1984.

PEÑA, Julia Antivilo; *et al.* “Arte feminista e ‘ativismo’ na América Latina: um diálogo entre três vozes”. In: **Mulheres Radicais**: Arte Latino-Americana, 1965-1985. Catálogo da exposição. Curadoria e textos de Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PEREC, Georges. **L’infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

PEREC, Georges. **Pensar/clasificar**. Barcelona: Gedisa, 2001.

PERROT, Michelle. **História dos quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PRECIADO, Paul B. (Beatriz). **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1961.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se:** feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar:** a utopia da cidade disciplinar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RAGO, Margareth. “Epistemologia feminista, gênero e história” (1998). *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista:** formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RAGO, Margareth. **Os mistérios do corpo feminino**, ou as muitas descobertas do “amor venéreo”. **Proj. História**, São Paulo, v. 25, p. 181-195, dez. 2002.

RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”. *In*: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

RAGO, Margareth. “Maria Lacerda de Moura, uma parresiasista no Brasil”. *In*: MOURA, Maria Lacerda de. **A mulher é uma degenerada**. Edição *fac-símile* comentada. São Paulo: Tenda de Livros, 2018.

ROUSSEAU (1712-1778). **Émile e Sophie, ou os solitários**. São Paulo: Hedra, 2010.

SANT’ANNA, Mara Rúbia. **O jovem Victor Meirelles:** tempos, traços e trajes. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SCHOR, Gabriele (Org.). **Feminist Avant-Garde:** art of the 1970’s. Vienna: The Sammlung Verbund Collection. 2019.

SCOTT, Ana Silvia. “O caleidoscópio dos arranjos familiares”. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *In*: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, jul./dez. 1990.

SCOTT, Joan. Experiência. *In*: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza e Ramos; OLIVEIRA, Tânia Regina (Orgs.). **Falas de gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SOHN, Anne-Marie. “Entre duas guerras. Os papéis femininos em França e na Inglaterra”. *In*: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente, v. 5:** O século XX. Porto: Edições, 1991.

STONE-MEDIATORE, Shari. Chandra Mohanty y la revalorización dela “experiencia”. **Hiparquia**, v. 10, n. 1, s.d..

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos:** arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande:** escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Este livro-tese foi produzido nas fontes
Zilla Slab e *Times New Roman*,
em 2021.