

<http://dx.doi.org/10.5965/2175234612272020214>

PALÍNDROMO

Kellyn Batistela,¹
Celia Maria Antonacci²

A Grafia do Bordado e a Escrita Taxonômica: Le Trousseau de Mariage como arquipresença

The rules of art and the fall
of the aureola: issues about
the value of art and literature
nowadays

The rules of art and the fall
of the aureola: issues about
the value of art and literature
nowadays

Resumo

O texto investiga o enxoval de casamento (trousseau de mariage) como um dispositivo legitimador de normativas relacionadas à educação sexual feminina. Dois vetores são interrogados, a *scientia sexualis* e o bordado. A *tékhne* (τέχνη) do bordado permite discutir a constituição de subjetividades femininas através de padrões normativos historicamente determinados.

Palavras-chaves: educação sexual feminina, *trousseau de mariage*, *scientia sexualis*, escrita de si, *tékhne* (τέχνη) do bordado

Abstract

The text investigates the trousseau of marriage (trousseau de mariage) as a legitimizing device of norms related to female sexual education. Two vectors are questioned, *scientia sexualis* and embroidery. The embroidery *tékhne* (τέχνη) allows to discuss the constitution of female subjectivities and naturalized by historically determined normative standards.

Keywords: female sex education, *trousseau de mariage*, *scientia sexualis*, self writing, *tékhne* (τέχνη) of embroidery

Resumen

Le texte étudie le trousseau de mariage en tant que dispositif de légitimation des normes liées à l'éducation sexuelle des femmes. Deux vecteurs sont interrogés, la *scientia sexualis* et la broderie. La *tékhne* (τέχνη) de la broderie nous permet de discuter de la constitution des subjectivités féminines à travers des modèles normatifs historiquement déterminés.

Mots-clés: éducation sexuelle féminine, trousseau de mariage, *scientia sexualis*, écriture de soi, *tékhne* (τέχνη) de broderie

¹Atualmente é pesquisadora, bolsista FAPESC e doutoranda pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (PPGAV/CEART); mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante do projeto de pesquisa "Políticas e poéticas da arte africana contemporânea no contexto da globalização", (UDESC). Desenvolve prática artística relacionada à arte feminina, arte de arquivo, escrita de si, estudos feministas.

²Atualmente é professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Pós-Doc pelo Centre d'Études des Mondes Africains, CEMAF (França), chercheurs et enseignants-chercheurs associada ao CEMAF (França). Coordena o grupo de pesquisa "Políticas e poéticas da arte africana contemporânea no contexto da globalização" no qual desenvolve vídeos documentais sobre artistas africanos contemporâneos.

Questão Posta

A tradição do *trousseau de mariage* remonta aos costumes franceses dos séculos XVIII e XIX e abre a possibilidade de examinar determinadas questões políticas que através da educação sexual feminina definiram a normatização e o comportamento do corpo da mulher até os dias de hoje. Os entraves enciclopédicos determinados pela *scientia sexualis* ocidental orientou um regime de verdades sobre o sexo e ocultou os desejos da libido feminina. A responsabilidade de orientar o presente e de validar a atualidade do passado é um trabalho de agenciamento político frente ao estabelecimento da grande narrativa masculina cuja história é opressora e dominadora. A postura detetivesca assumida nesse texto, sobre o *trousseau de mariage*, entrecruza a sintaxe do bordado e sua *tékhne* (τέχνη) – descrita no Livro de Bordados Singer, datado de 1947 – à história de como o sexo, assim como o gênero, foram construídos como resultado do progresso científico, caso da *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*, de Magnus Hirschfeld, traduzida e publicada no Brasil, em quarta edição ampliada, em meados da década de 1960.

A cada ponto tensionado no bordado ocultam-se lições pedagógicas ou instruções comportamentais. 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 comuns entre mulheres que são, como afirma Foucault, “produto de certas transformações históricas bem precisas” (2017a, p. 289). A *scientia sexualis* instaurou um aparelho para discursos verdadeiros sobre o sexo (FOUCAULT, 2017) obliterando o desejo feminino (RAGO, 2002) à higiene moral do corpo social, privado e público (LAQUEUR, 2001). Mediante às normativas impostas pela soberania das práticas discursivas e disciplinares da medicina e da pedagogia, herdadas de uma cultura ocidental patriarcal e cristã, problematizamos, na constituição do sujeito feminino do desejo, a cultura do silêncio a respeito da educação sexual. Michel Foucault, em *História da Sexualidade I, a vontade de saber*, cita os quatro dispositivos que nos permitem compreender a sexualidade como produto de tecnologias positivas e produtivas e não como o resultado negativo de tabus, repressões, proibições legais. O sexo feminino foi, nos séculos XVIII e XIX, detido ao controle das ciências biológicas, isto é, determinado pelas normatividades masculinas cujo uso político serviu exclusivamente para propósitos da sexualidade reprodutora. Os dispositivos de construção das sexualidades estão vinculados a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas procriadoras e a psiquiatrização do prazer perverso.

Assinala-se uma fundamental desigualdade pedagógica entre os sexos, em que as diferenças de natureza e de comportamento, impediram as mulheres progressos nas ciências e nas artes. O papel social da mulher definiu-se pela constituição frágil de sua anatomia, ser esposa; e pela funcionalidade natural de seu sistema biológico, ser mãe. O modelo da diferença biológica entre os sexos atesta desde o tipo específi-

co de educação para cada um dos sexos, como também, as normas de conduta e os papéis sociais. A redefinição social da mulher atestava-se, cientificamente, com base na diferenciação entre os sexos, que assegurava as diferenças culturais e políticas às duas categorias em questão. Um argumento dominante perpassa o século iluminista e combate todas as ideias que não se baseiam na razão, a de que os homens têm a autoridade de falar segundo a relação dissimétrica entre os sexos, enquanto a mulher é objeto do lar. Não foram poucas as artistas que declararam em suas pesquisas artísticas a emancipação do corpo feminino, engatilhando repúdio às normativas e aos papéis prescritos através de diferentes registros e práticas de processo.

A revisão crítica do *trousseau de mariage* opera uma via de mão dupla: revisa os regimes de historicidade da educação sexual feminina através do estudo de arquivos fotográficos e de desenhos que ilustraram hábitos e costumes femininos, mas igualmente, possibilita o dispositivo à prática foucaultiana de uma escrita de si que entrecruza narrativas orais ouvidas entre mulheres numa espécie de arqueografias da intimidade. Desta forma, partilhamos de Jean-Luc Nancy o conceito de *arquivida* como “vida que se adere a si”, como ato biográfico compartilhado posto à letra ou à linha do bordado. Portanto, uma estratégia narrativa de “transmitir-se a si mesmo” (NANCY, 2014, pp. 76-7). A atualização crítica do *trousseau de mariage* relança formas de sobrevivências narrativas de sujeitos femininos frente à experiência de sua própria educação sexual quando sobreposta à narrativa oficial enciclopédica e aos manuais comportamentais.

O Jornal, o livro de bordado e a enciclopédia

A arte do bordar, em companhia dos ofícios da pintura, da música e da leitura, configuraram uma apurada retórica comportamental da educação cultural feminina. Dentre as crônicas machadianas é possível encontrar narrativas que se reportam a descrever os costumes e os hábitos femininos tomando atenção à prática do bordado a mão e a máquina. Descreve o autor que no primeiro caso a dama ocultava-se entre o volume do tecido tensionado pelo bastidor, enquanto que sentada à máquina investia-se um outro cenário mais encantador ao apresentar os frívolos pezinhos femininos ritmando o compasso apressado do ir e vir da agulha. Não é menos verdade que no início do século XX, no ano de 1905, a *Singer Corporation* teve registro para operar no Brasil, e com isso, a máquina de bordar, signo utilitário do mobiliário moderno, insere-se com destaque na sala de estar do espaço privado dos lares abastados.

É curioso mencionar que literatura, moda e comportamento achavam-se lado a lado nos folhetins do final do século XIX. Machado de Assis publica, no Rio de Janeiro, o romance *Casa Velha*, entre os anos de 1885 e 1886, sob o formato folhetim, no *Jornal Illustrado para a Família*, conhecido por *A Estação*.



Fig. 1 - Jornal Illustrado para a Família. A Estação, 1885, s/p.
FONTE: Das autoras

Entre as páginas encontram-se “chronica da moda”, “toilettes para passeio”, “toilettes para concerto e theatro”, “toilettes de baile e toilette para noiva”:

Toilette com corpo de aba, para noiva. A saia, de seda leve, guarnece-se na frente em avental, com folhos de renda, franzidos e sobrepostos até á cintura. A mesma guarnição continua-se na frente do corpo. A tunica, com cauda muito comprida, de faille branca, talhar-se-ha pela fig. 28 do supplemento, [a] dá a metade da cauda quadrada ajustada com grandes préguas no cinto da saia, [b] é a metade da roda accrescentada no meio da parte inferior e plissé em fórmula de leque: emfim [c] reproduz o panno dos lados, plissé com préguas planas e levantado de lado por meio de duas préguas indicadas por cruz e ponto. O corpo é afogado, com comprida aba quadrada atraz e cercada de renda franzida; collarinho alto e mangas acabando por meio de um folho de renda. Pequena corôa de botões de laranjeira e comprido véu de filó renda cahindo na frente até á cintura; ramo das mesmas flôres. Luvas muito compridas abotoadas no punho. Uma balayeuse de renda franzida cerca a cauda por baixo sobresa-hindo em volta. (JORNAL ILLUSTRADO PARA A FAMÍLIA, A ESTAÇÃO. XIII Anno, N. 21. Novembro de 1884. s/p).

O informativo acima citado, publicado na cidade do Porto, Portugal, mantinha atualizada as damas brasileiras sobre a moda francesa. Outra referência que merece destaque, à matriz do *trousseau de mariage*, são os encartes da *Secção do “Palais Royal”*, que teve seu auge nos anos de 1910 em São Paulo. Estabelecimento especia-

lizado nos costumes franceses que dispunha guarnições de todos os tipos e funções inclusive *enxovaes para noivas*.

É interessante observar que na segunda metade do século XX, permanecia como hábito e costume a prática do bordado doméstico destinado ao enxoval. A primeira imagem apresentada no *Livro de Bordados Singer*, datado de 1947, é a de uma moderna sala em cujo espaço coabitam volumes enciclopédicos que decoram a estante do ambiente junto com o gabinete no qual uma jovem senhora simula bordar.

Fazia parte do dote do enxoval da noiva equipar o novo lar com uma máquina de bordar que também lhe permitisse costurar. Na narrativa visual do livro, tomam-se imagens que ilustram o modo de preparar o tensionamento da fazenda (tecido) no bastidor, o tipo de ponto bordado e os encaixes dos motivos ornados. Os livros, didaticamente ilustrados, com esquemas que possibilitavam o aprendizado autônomo, foram editados pela *Singer Corporation* na intenção de aproximar as usuárias do artefato industrial. Os manuais de bordado reuniam o aprendizado sistematizado de manejo com as fazendas, as tensões, as linhas e agulhas, a tipologia dos pontos, e portanto, configuravam uma pequena enciclopédia ou inventário taxionômico sobre os elementos de armarinho e as usuais práticas domésticas.

Folhear o antigo *Livro de Bordados Singer*, de 1947 – manual que alfabetizou gerações de mulheres brasileiras às lições do bordado à máquina, ofício que se destinava à confecção do enxoval matrimonial – é pensar a história crítica do *trousseau de mariage* e as urgências do presente nas práticas feministas que tomam o bordado e o ornato como grafia de resistência política. Tudo isso quando posto ao lado das pedagogias sexuais, como no caso da enciclopédia de Magnus Hirschfeld, é potência de desmonte que ativa, nas sobrevidas das práticas domésticas femininas (na *tékhne* do bordado) os sintomas negligenciados pelas grandes construções históricas. Esclarece-nos Laqueur (2001, pp. 252, 263 e 254) que “as demandas políticas para a criação de sexos biologicamente distintos e o papel específico da ciência nesse empreendimento são especialmente claros no final do século XIX”. Afirmo o autor que o papel da fisiologia foi fundamental pois o progresso cultural, diante do comportamento moral, deveria ser garantido pelas gerações sucessoras cujos hábitos individuais encarnavam-se como segunda natureza do corpo. “Qualquer coisa que se pensasse sobre a mulher e seu lugar de direito no mundo podia ser compreendido em termos de corpos incessantemente abertos às demandas interpretativas da cultura”. A relação com o prazer também se definiu por um processo de diferenciação entre os sexos: “o desejo tinha uma história e o corpo feminino era distinguido do masculino, à medida que as grandes transformações da sociedade europeia entre os séculos XVII e XIX faziam uma pressão insuportável contra as antigas visões do corpo e de seus prazeres” que eram menos normativos. Acredita-se que o desenvolvimento das práticas artísticas domésticas como bordar, ler, desenhar, cantar, tocar instrumentos musicais continham um teor de prazer escapista. A médica Elizabeth Blackwell, citada por Laqueur, entende que ao contrário do prazer do homem, preso basicamente ao ato do coito, o prazer feminino ligava-se às profundezas do espírito, às coisas elevadas, manifestado por exemplo, no puro sentimento da maternidade ou na arte de ofícios.



Fig. 2 - Livro de bordados Singer, 1947, p. 3.
FONTE: Das autoras

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; 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.¹ Na *Nota do Editor da Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual*² de Magnus Hirschfeld,³ é possível atentar aos propósitos do livro no Brasil⁴:

(...) 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 somente como o contacto entre o homem e a mulher, pois sendo êsse um ponto altamente social, deve ser estudado em seus múltiplos aspectos, no sentido de ser achado o colorário que, indiscutivelmente, será a felicidade daqueles que se amam. É verdade que o homem jamais se livrará dos conflitos que o levam a um viver desordenado e em desacôrdo com os verdadeiros princípios da natureza. Também êsses pontos são estudados nesta obra, tendo em vista a possível solução de casos que conduzem o homem a situações que constituem verdadeiros cáos. O que resulta dos nossos estudos é o dever que a tôdos 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. 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, s/d, 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, sempre na topografia do detalhe, orientam-se por legendas. 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 que talha para voltar a reunir

¹ Do Livro de bordado Singer que alfabetizou muitas mulheres da geração da década de 1950 e 1960 retira-se a seguinte ordem classificação: "ponto cerzido (bainha), ponto caseado, ponto sesgo, ponto cerzido filet, 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". Nomenclaturas de uso comum: "acordado, ilhózinho, cerzidos circulares, filêtes simples, moitinhas, ziguezague simples, ziguezague encontrado, presilhas acordoadas, folhinhas de bilros, filêtes de ponto caseado, filêtes de ponto duplo, presilhas simples, milhafres, alcinhas. Tipos de bordados: crivo ponto de agulha e fantasia, Richelieu, Richelieu veneziano e mexicano, bainhas, relêvo e festonnet, monogramas, bordado de Smyrna, bordado a matriz, bordado Hedebo, Battenberg, rocoó, 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 que são membradas rendadas.

² A Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual de Magnus Hirschfeld foi publicada no Brasil, por Edições Spiker, na cidade do Rio de Janeiro. A versão que é tomada por referência nesse texto é a 4a. edição aumentada, em impressão tipográfica, possivelmente datada da década de 1960, hipótese lançada pela análise do código ortográfico presente na escrita que assinala o uso do acento circunflexo aos pronomes [êle, êste, êsta, êsse, êssa], [daquêles, dêsse, aquêle], [sôbre], aos substantivos [bôlsa], [ôvo], [nôvo], [ôco], [pêra], [flôres], [êrro], [acôrdo], [mêdo], [fôrça], aos adjetivos [espêssos], [tôda] aos advérbios [vêzes]; uso do acento grave para [fácilmente], [sômente], [sôzinho], [invariavelmente], acentuação gráfica em voga até 1971.

³ Sobre o autor, Magnus Hirschfeld (1868-1935), médico e sexólogo alemão que em 1897, juntamente com Eduard Oberg, Max Spohr e Franz Josef von Bülow, fundou o Wissenschaftlich-humanitäre Komitee (Comité Científico-Humanitário). Foi o primeiro diretor do Instituto da Ciência da Sexualidade (Institut für Sexualwissenschaft) que advogava em nome de pesquisas científicas sobre sexo, psicologia e etnologia, incluindo consultas de aconselhamento matrimonial e sexual. Magnus Hirschfeld é considerado o pioneiro nas causas homossexuais que o levou em 1928 à formação da Liga mundial para a reforma sexual na Alemanha, e portanto, foi defensor da revogação do parágrafo 175 da constituição que penalizava as relações homossexuais.

⁴ Mantem-se, ao citar o texto da Enciclopédia sexual de Magnus Hirschfeld, o código de acentuação ortográfica original de sua publicação no Brasil. Nesse ato, nós reconhecemos a história da língua, ou seja, sua memória temporalmente gráfica e sistêmica. Adaptar o texto ao código vigente seria obliterar as suas idiosincrasias, pois a linguagem também é matéria textual que se adapta às exigências canônicas dos sistemas de representação.

numa soma cuja contabilidade tende a excluir o resto. Tal intimidade da aproximação comporta, segundo Didi-Huberman, uma violência perversa. Esse domínio é próprio da interpretação filológica e histórica, da análise pormenorizada da taxionomia e da teoria, do saber verificado e autorizado da ciência. No olhar epistêmico da aproximação do detalhe reside o saber da descrição exaustiva, e nessa sintaxe da particularidade é possível reconhecer a operação catalográfica dos sistemas taxionômicos e das legendas enciclopédicas que imprime a certeza de suas retóricas. O detalhe restitui ao olhar a sua importância de análise, pois “ver bem significa ver a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 299), tal qual o proposto na enciclopédia sexual que sobredetermina suplementos de descrição científica.

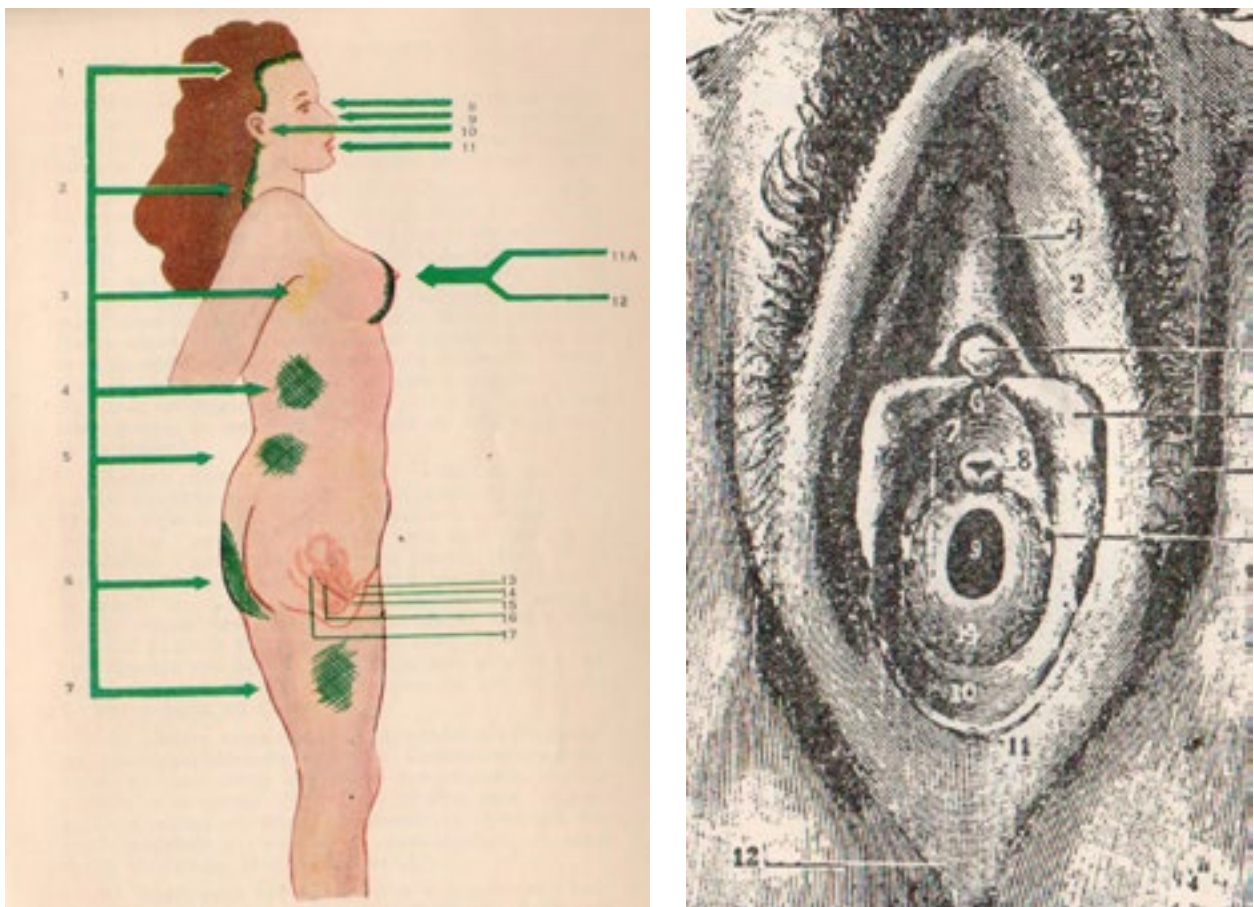


Fig. 3 e 4 – Respectivamente da esquerda à direita: localização das zonas de sensação erógena da mulher. Vulva de virgem (detalhe). HIRSCHFELD, s/d, pp. 63 e 19. FONTE: Das autoras

As imagens, contidas nas duas cartilhas, o *Livro de bordado Singer* e a *Enciclopédia Ilustrada da Vida Sexual* parecem constelações cartográficas que tentam elucidar modos de entender, modos de aprender, modos de operar e modos de fazer. 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.

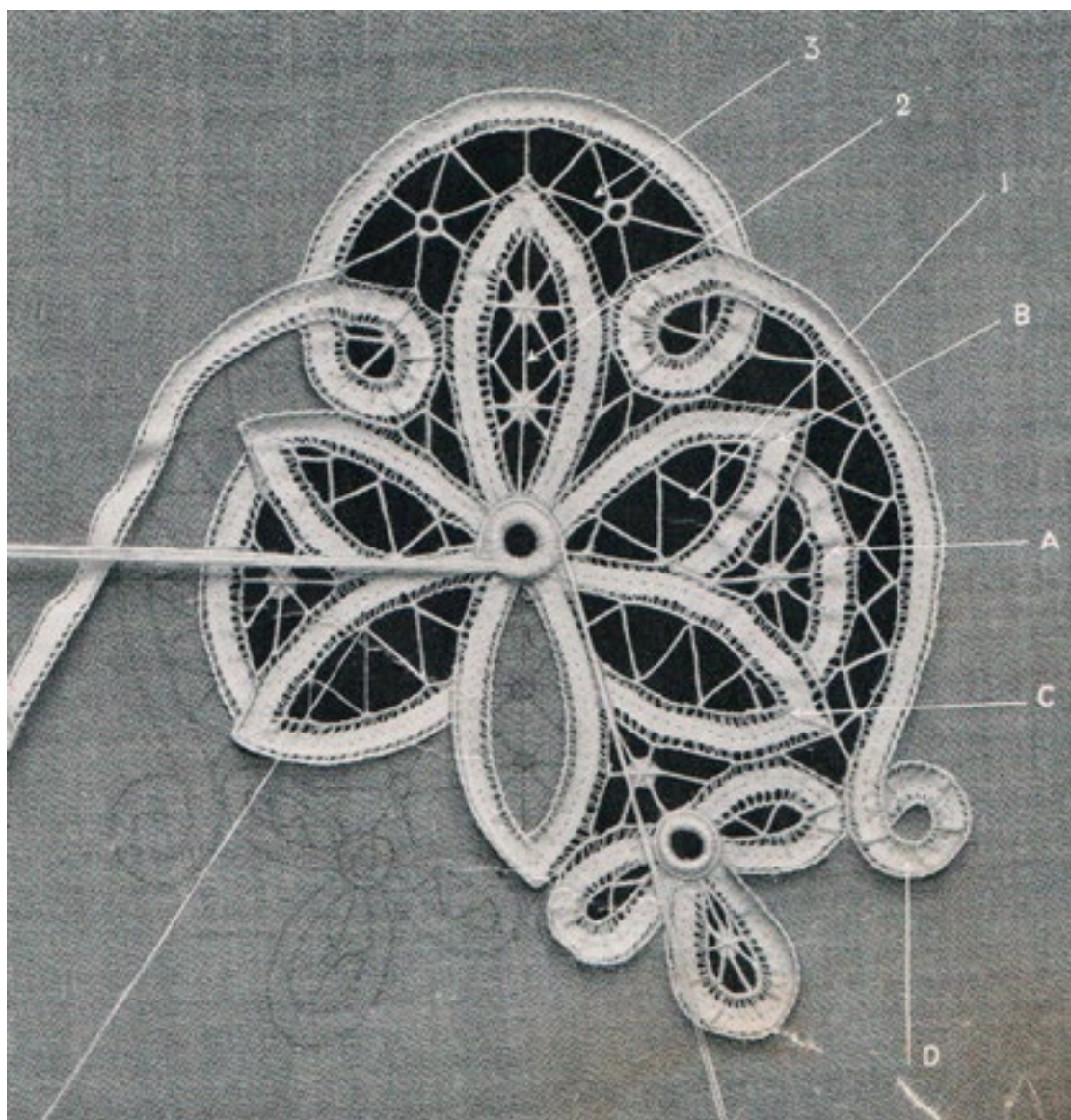


Fig. 5 – Lição 13, Encaixe Inglês, aplicação de trancinha. Livro de bordados Singer, 1947, p. 43. FONTE: Das autoras

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, eis o furo da cartilha.

O Trousseau de Mariage como inventário íntimo do mundo, uma memória ordenada das coisas

Aquele que se depara com o passado, segundo Walter Benjamin, é o homem

que escava. Nessa mesma arqueologia de revolver camadas está a lógica de por os tecidos à luz, de analisar as manchas, de examinar os odores, de diagnosticar os sintomas que imprimiram certas nódoas na educação disciplinar feminina. A prática do bordado acompanha a experiência juvenil feminina nos espaços afetivos, sempre cativos, em que a mãe, irmãs, tias e avós empreendiam, conjuntamente, a prática colecionadora de compor o enxoval. É curioso constatar que numa tarefa feminina e familiar, morosamente manual, subjaz um conteúdo velado cuja grafia só se revela por furos, tipos de laçadas e motivos ornamentais, uma linguagem menos instrutiva e mais profusiva. Torna-se poético pensar que subjaz nas práticas do bordar um lugar em que a experiência do feminino guarda seu silêncio. E é nessa mesma matriz de arquipresenças, marcada pelo não dito, que a descoberta da sexualidade feminina dobra-se solitária e silenciosamente. Se de um lado a grafia do bordado esconde e coíbe a oralidade da experiência íntima, os livros enciclopédicos, que coabitaram com a prática do bordado, ditaram as práticas disciplinares. As práticas domésticas sempre acompanharam o feminino e a ele se impuseram pelas pedagogias comportamentais, sempre ilustrativas, situam as normas de boas maneiras, conduta, responsabilidades, tudo se reportando ao defloramento da sexualidade feminina que deveria ser contida.

Pensar o paradigma do enxoval é entender que se trata de um depósito de capital adormecido. A última lição que consta no livro de bordado Singer, de 1947, destina-se a elencar os elementos que compõem a coleção de um enxoval e que poderia ser empreendido pela própria noiva, como também, ser adquirido no “*Palais Royal*” que se destinava a oferecer artigos importados e outros produzidos nas *officinas de roupas brancas*. Como uma carta náutica da intimidade, as listas que definiam o *trousseau de mariage* enumeravam os artefatos numa relação mimética com a realidade, como se pelos itens prescritos a futura noiva já pudesse antever suas funções matrimoniais. Toma-se 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.

Orçamento no. 4 para enxoval de noiva, inclusive o vestido para o acto e mais dois vestidos, Rs. 2:070\$000: 1 vestido de messaline ou setim de seda pura, enfeitado com renda guipure finíssima e bouquets de flôres de laranja; 1 vestido de eolienne preto ou de côr, executado pelos últimos figurinos e com aplicações ao gosto da Ex.ma noiva; 1 vestido de lã tailleur para viagem á escolha da Ex.ma noiva; 1 collete broché de seda, modelo Duchesse; 1 grinalda de flôr de laranjeira, artigo muito fino em cêra; 1 véo de filó de sêda para noiva; 1 caixa de grampos de prata para prender o véo da noiva; 1 par de meias, fio d’Escocia, brancas bordadas; 1 lenço de sêda branco, bordado, para noiva; 1 par de ligas brancas para noiva; 1 par de sapatos de setim branco para noiva; 2 matinées, sendo 1 branca e uma de côr; 6 corpinhos, sendo 1 branco fino com rendas para o dia; 12 camisas de dia bôas, sendo uma muito fina para o dia; 12 camisas de noite bôas, com rendas e com bordados, sendo uma fina para o dia; 6 calças brancas com bordados e rendas; 6 saias brancas finas e sendo uma muito chic com rendas para o dia; 1 saia de tricot Sans dessous novidade; 1 saia de setin silk para baixo; 1 dúzia de meias pretas para Senhoras, artigo muito forte; ½ dúzia de meias superiores de cores, para Senhora; 4 lençóes de linho, bainha ajour, largo para casal; 12 lençóes de cretone muito superior para casal; 6 colchas de fustão brancas e de côres, muito finas; 1 cobertor de lã de fantasia para casal, com desenhos rosa e azul; 1 cortinado de crochet com cúpula, completo para cama; 1 par de toalhas de

linho bordadas a sêda para noiva; 1 duzia de toalhas de tricot, superiores, para rosto; 6 lençóis felpudos grandes para o banho; 2 duzias de lençóis, sendo 1 duz. De linho com bord.; 6 toalhas para mesa, sendo 2 de linho; 1 duzia de guardanapos adamascados grandes; 1 centro de linho bordado para mesa; 1 guarnição com barra de côr, com toalha 170x300 e 12 guardanapos para chá; 1 leque com cabo de osso e gaze branca, muito chic para noiva; marcar com monogrammas feitos á mão toda a roupa branca, toalhas, artigos para a cama e mesa; 1 enxoval de linho superior, composto de 1 lençól 210x260 e 2 fronhas 50x60; com bordados e monogrammas feitos á mão; 2 almofadas de setim, bordadas a sêda na côr escolhida pela freguesa, também com monogr. (AU PALAIS ROYAL, s/d, p. 42).

É possível aproximar a grafia da noiva colecionadora em seu *trousseau de mariage* aos recursos taxionômicos que são úteis para inventariar a realidade. Conta-nos Maria Esther Maciel que na matriz do ato de colecionar subjaz a narrativa de como os sujeitos históricos apropriaram-se, na esfera do particular, dos sistemas de classificação que herdaram. Benjamin nos declara que a tarefa íntima do colecionador está em gerir movimento contra a dispersão e desafiar o caos. Portanto, poderíamos entender que o gesto daquelas que empreendem o enxoval guarda semelhança com o dispositivo taxonômico, no sentido de que a coleção de artefatos domésticos pudesse garantir guarnição às necessidades de uma estrutura de vida que se anuncia no subjuntivo do presente matrimonial. “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). 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 (5), “de caráter móvel e intercambiável, indicam a diversidade de formas com que buscamos organizar a ordem desordenada da vida” (MACIEL, 2009, p. 30). O *trousseau de mariage* é certamente um traçado cartográfico da intimidade, mais ou menos convencional, que fixa listas de objetos úteis em função de uma ordem disciplinar doméstica.

Umberto Eco (2010) – 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 taxionômicos.

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 (ECO, 2010, p. 67).

Maria Esther Maciel e Umberto Eco enfatizam que os diferentes dispositivos taxonômicos criaram inventários do mundo, sem os quais se tornaria impossível em-

preender o saber científico sobre os seres, as coisas e os conhecimentos da história natural. “O propósito principal era registrar e classificar exaustivamente ‘toda a espécie de informações, fatos, detalhes e curiosidades relativas ao mundo físico’” (MACIEL, 2009, pp. 21-22). Diante dessa miríade de conhecimentos, a prática enciclopédica convertia-se em um sistema universal de saberes, quase labiríntico.

É bem lembrado, e muito citado, o pequeno tratado de Benjamin (1997, p. 227) sobre o colecionador, momento em que, ao desempacotar sua biblioteca, o filósofo 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 fisiognomista 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 no *Narrador* e em *Experiência e pobreza*: “o fenômeno do colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente” (BENJAMIN, 1997, p. 227). Mais ou menos cem anos nos separam hoje da lista acima apresentada como enxoval. Dentre as coisas inumeradas muitas delas perderam seu significado e sentido restando como letras mortas na impressão tipográfica de seu anúncio. Todavia, o contrário do que se pode pensar, que os objetos colecionáveis estão desistoricizados e descontextualizados, a coleção, segundo Benjamin (2006), é um sistema histórico, portanto, não é capital inerte. 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. Se assim o for, declara Didi-Huberman (2015, 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. Diante dessa afirmação, poderíamos declarar que o enxoval, enquanto lista de objetos temporalmente úteis, assume do colecionador a capacidade de traçar a dimensão fisionômica de uma sociedade, suas normativas disciplinares e seus imperativos culturais. 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. A colecionadora de armarinho ao invés de ecoar a perda de um passado idílico amplia relações discursivas e afetivas ao rever nos bordados

um sítio arqueológico da experiência íntima da educação sexual. Acreditamos que a centelha dessa luz é própria da tarefa daquela que traduz. Maria Esther Maciel (2009), de empréstimo de Philipp Blom, aponta que são colocadas em cena na coleção, rememorativa de passados pessoais e coletivos, a expressão de uma dramatização que se inclina ao teatro da memória. 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, uma *intentio operis* possível ao compreendermos a *tékhnē* (τέχνη) do bordar como experiência narrativa, e assim, grafia ao dizer feminino.

Considerações finais a proósito do bordado como grafia de si e arquipresenças do feminino

Situamo-nos diante de alguns questionamentos: como desarmar o *trousseau de mariage* e nele acionar dispositivos que engatilham um olhar analítico sobre a educação sexual feminina?; como elaborar uma grafia do bordado que encontra no adorno um corpo que ativa o silêncio das experiências femininas quando se reportam às relações afetivas no espaço doméstico?; como incluir na escrita do bordado a prática do aconselhamento que toma da escrita de si foucaultiana a articulação necessária às subjetividades femininas? Grafar é escrever, e a grafia a qual nos dispomos a discutir não é a escrita que se põe a serviço da palavra. Falamos da grafia do bordado que pressupõe, tão semelhantemente ao abecedário da escrita, uma alfabetização. 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. Dizemos 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 sistema na proporção em que progrida em sua prática e vá adquirindo completo domínio sobre a máquina, isto é, quando possa guiá-la somente 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. 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 diz que o jogo etimológico da escrita é um corte, um dilaceramento, uma crise. O mesmo instrumento de lâmina e ponta que talha também grafa. Na bela caligrafia dos monogramas do enxoval matrimonial subjaz o rasgo fundamental. 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” (BLANCHOT, 2010, p. 66). Todo belo bordado também esconde os furos que o precedeu, de um lado prazer visual, de outro agressão no substrato. Portanto, uma aproximação superlativa, como diz Jean-Luc Nancy, de fricção, de carícia, de prazer, de dor. O furo é o intruso que todo o bordado esconde. 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 e dos discursos feministas.

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 duplo fio, o elemento operante que borda (a linha) e o elemento de resistência que não se deixa domesticar (o instrumento cortante, a ponta da agulha ou a lâmina da tesoura). É curioso pensar que pelo furo se prende o bordado, uma estranha aderência da linha laçada que tenta se fixar na superfície. Mas o furo também se dilata, como a grafia que na sua gênese no pergaminho de couro imprimiu o corte necessário a sua expressão. Nesse sentido a relação entre superfície, furo, linha e agulha torna-se pretensa para aprofundar uma espécie de fenomenologia da grafia do bordado como escritura feminina. Com essa aporia do grafar – o furo que a agulha faz entrelaçando a face ornada do bordado – situa-se a educação feminina entre a enciclopédia pedagógica sexual e o manual de bordar. A grafia do bordado é escrita que coleciona, a letra que traduz, o registro do verso e anverso; migra do centro às bordas, apresenta a inscrição do detalhe. A escrita de si, tékhne (τέχνη) do bordar e a experiência narrativa é o encaixe necessário às lições do bordado. O encaixe 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 retraduzido algo muito próximo da mnemotécnica. 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 duquesa que acolhe o crivo cerzido, o bordado Battenberg, o encaixe fantasia e o encaixe Inglês, todos no mesmo substrato têxtil. 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 tramadas. 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. 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.

Falar do encaixe enquanto grafia do bordado é também retomar o paradigma do

olhar aproximado do detalhe que situa todo sistema taxionômico de compreensão e classificação das coisas no mundo. Esse saber, como fora dito anteriormente, tenta se construir como um saber científico, claro e distinto, que admite na declaração do espaço mimético ver algo que está escondido, que se deixa identificar e nomear apesar de Didi-Huberman dizer que o *exatamente* não é um texto legível e integralmente decifrável como pretende a iconografia. Enquanto o detalhe – que direciona o olhar à *scientia sexualis* – impõe à visualidade a soberania de sua ação descritiva nas práticas disciplinares, a epistemologia do fragmento – que está na ação mnemotécnica de reagrupar experiências narradas, de manusear narrativas visuais femininas através de fontes e registros históricos (re)lidos por mulheres – aciona uma mirada de urgência necessária ao presente reminescente que escapa do saber fixo e da narrativa causal da história oficial. Enfatiza Didi-Huberman (2013) que o fragmento é memória perdida, tal qual os pontos bordados que jazem no verso do motivo ornado. A memória perdida é uma memória fragmentar que aciona 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, e no nosso caso, o exercício do arqueofeminismo 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 é o historiador trapeiro, para nós é o arqueofeminismo do bordado, em ambos reside a comum tarefa de acionar nos trapos, refugos, notas um saber em travessia (não institucionalizado pelos regimes de verdades). Os fragmentos (aqui reconhecidos como experiência feminina do silêncio) sobrevivem no encaixe do detalhe como grafia ornamentada, mas como grafia de si apresentam um espectro *revenat*, o conteúdo que, segundo Didi-Huberman, 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 acorda para novos deciframentos (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 123-4).

O *trousseau de mariage* na grafia do bordado aciona o modus operandi dos sistemas taxionômicos que aspiram inventariar as coisas e estabelecer uma ordem, mesmo que provisória, sobre as coisas. 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 *mnéme*. Falamos do agenciamento da memória, necessário às causas do presente, mas também, às gerações futuras, de liberar a vida lá onde ela é prisioneira (Deleuze e Guattari); de saber onde vai se formar a resistência (Foucault); de sugerir modos de sentir que abram possibilidades da experiência (Margareth Rago).

Referências

A ESTAÇÃO – **Jornal Ilustrado para Família**. XIII anno, N. 21. Porto, Portugal: Editores Lombaerts & Comp, 15 de novembro de 1884, s/p.

AU PALAIS ROYAL. São Paulo: s/e, s/d, p. 42.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Lucia Castello Branco (org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CRAMPE-CASNABET, Michèle. "A mulher no pensamento filosófico do século XVIII". In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. Volume 3. Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da Unesp, 1998.

_____. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982).** 3a. Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Ditos e Escritos, volume I.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

_____. **Ética, sexualidade, política. Ditos e Escritos, volume V.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017a.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** 6a. Ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017b.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Livro Brasileiro de Bordados Singer. Quarta edição. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes; Biblioteca Nacional, 1947.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas.** Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Mulheres Radicais: Arte latino-americana, 1965-1985. Catálogo da exposição. Curadoria e textos de Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **Arquívada: do senciante e do sentido.** São Paulo: Iluminuras, 2014.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____. **Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “amor vené-
ris”**. Proj. História, São Paulo, v. 25, p. 181-195, dez. 2002.

ROVERE, Maxime (org). **Arqueofeminismo: mulheres filósofas e filósofos feministas**.
São Paulo: n-1 edições, 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e
crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

Submetido em: 29/02/2020

Aceito em: 10/04/2020