

IDENTIDADE DE NÓS MESMOS: A HISTÓRIA DA MODA CONTADA PELOS NOSSOS ÁLBUNS DE FAMÍLIA

Brunno Almeida Maia¹

RESUMO

A partir do recém-publicado *Álbum de família: a imagem de nós mesmos* (2008), de Armando Silva, o presente ensaio tem como objetivo expor as relações entre a moda, as roupas e suas presenças nos álbuns de família. Trata-se de realizar uma crítica à tradicional concepção da histografia da moda, que, ao longo da segunda metade do século XX, focara apenas a história da criação da moda. Ao partirmos da perspectiva da história social da moda, buscaremos traçar a maneira pela qual as roupas circularam na sociedade. Em um primeiro momento, abordaremos a *origem* da moda nas sociedades modernas como espaço de constituição da identidade/individualidade, para repensarmos o significado contemporâneo dos álbuns de família vinculados à tradição da cultura material, visual e oral. Em um segundo momento, vamos expor como os modos de vestir, presentes nessas imagens, compõem memórias afetivas e desvelam pelo corpo-vestido as “identidades de nós mesmos”.

Palavras-chaves: Moda. Roupas. Álbum de família. História da moda. História da Cultura visual.

ABSTRACT

Based on the recently published *Family album: the image of ourselves* (2008), by Armando Silva, this essay aims to expose the relationships between fashion, clothes and their presence in family albums. This involves criticizing the traditional conception of Fashion histography, which, throughout the second half of the 20th century, focused only on the history of the creation of fashion. By starting from the perspective of the social history of fashion, we will seek to trace the way in which clothes

1 Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e curador de exposições de moda. Atua como docente em instituições como a USP, o Centro Universitário Belas Artes, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e o Istituto Europeo di Design (IED), além de espaços como o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e em oficinas culturais e unidades da rede Sesc SP. E-mail: brunnoalmeidamaia@usp.br.

circulated in society. Firstly, we will address the *origin* of fashion in modern societies as a space for the constitution of identity/individuality to rethink the contemporary meaning of family albums, linked to the tradition of material, visual and oral culture. Secondly, we will expose how the ways of dressing, present in these images, compose affective memories and reveal, through the body-dress, the “identities of ourselves”.

Keywords: Fashion. Clothes. Family album. Fashion history. History of visual culture.

INTRODUÇÃO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE COMO *ORIGEM* DA MODA

Conceito específico das sociedades modernas, a *moda* emergiu na cultura de corte entre os séculos XIV e XV, diferenciando-se, à época, dos modos de se vestir das sociedades calcadas em tradições míticas, metafísicas ou religiosas do mundo antigo. Nessas sociedades, o caráter de imobilidade social – política, econômica, cultural, dos ritos e preceitos – figurava na indumentária: o nascimento como destino biológico não apenas antecipava as condições de morte, como colocava a pessoa moral em uma consonância com a tradição, o todo social, o sentimento de continuidade da vida coletiva e individual. A não alteração das regras político-sociais do coletivo, os preceitos morais, os hábitos, os rituais e as relações de poder materializavam-se também na constituição da “personalidade aparente” pelos modos de vestir (Buck-Morss, 2002, p. 131).

Durante a *origem* da moda, inaugura-se – a partir da configuração histórico-social e suas rupturas políticas, econômicas, culturais e de pensamento – aquilo que, por um lado, podemos conceituar como nova “experiência com o tempo”; e, por outro, como indivíduo – agora desvinculado da tradição, livre para constituir sua “personalidade aparente” e sua identidade estética. No primeiro caso, oposta à mentalidade do homem antigo, dotado de suas referências místicas, religiosas e oncológicas do eterno, a moda marcou um corte epistemológico, ou seja, a maneira como percebemos e pensamos o mundo a partir da temporalidade – subjetiva e coletiva –, com base no desejo constante pela mudança, pelo novo (*nouveau*) e pela novidade (*nouveauté*) (Lipovetsky, 2009, p. 69). Pela passagem de uma moda à outra, essa moderna experiência com o tempo trouxe a marca da percepção da transitoriedade e da efemeridade de todas as coisas terrestres.

Como percepção de si pelas relações sociais, os pressupostos ontológicos e políticos de pertencimento ao todo social do passado – que isentavam a pessoa moral da constituição de sua individualidade – declinaram com a

emergência da “cultura do eu”. Há toda uma literatura e um modo de pensamento do período que atestam essa ruptura – desde a concepção da arte do retrato, passando pelas escritas de biografias e pelos ensaios de Michel de Montaigne, até chegar às inumeráveis publicações dos manuais de condutas para os nobres, como, por exemplo, *II Cortegiano* (1528), de Baldassare Castiglione. Em resumo, essa “cultura do eu” – cuja existência se faz possível pela dialética moderna entre o indivíduo e a sociedade – permitiu ao *indivisus* constituir sua identidade estética e sua “personalidade aparente” livres da tradição e do sentimento de imobilidade. Como nos conta Norbert Elias, em da tradição e do sentimento de imobilidade. Como nos conta Norbert Elias, em seu livro *O processo civilizador* (1939):

O vestuário [...] é em certo sentido o corpo do corpo. Dele podemos deduzir a atitude da alma. E dá exemplos de que maneira de vestir corresponde a esta ou aquela condição espiritual. Este é o primórdio de um tipo de observação que mais tarde será chamado de “psicológica”. O novo estágio da cortesia, e sua representação sumariados no conceito de *civilité*, está estreitamente vinculado a essa maneira de ver e, aos poucos, isto se acentua ainda mais. A fim de ser realmente “cortês” segundo os padrões da *civilité*, o indivíduo é até certo ponto obrigado a observar, a olhar em volta e prestar atenção às pessoas e os seus motivos. Nisto, anuncia-se uma nova relação entre um homem e outro, uma nova forma de integração (Elias, 1994, p. 90).

O próprio étimo do conceito de moda, do latim *modus*, expõe sua consanguinidade com a cultura do eu. A aparição desse conceito na corte italiana, em meados do século XVII, significava “modo, maneira de se conduzir”, explicitando uma proximidade com o termo *mondati*, usado “[...] para indicar os seguidores da moda, refinados cultores de elegância, frequentemente, francesas” (Calanca, 2011, p. 13). Nota-se ainda que esse mesmo conceito, tomado de empréstimo do francês *mode*, relacionava-se com a moderna noção de *civilité*, como distinção, à época, entre o velho mundo das sociedades da tradição e um novo tempo – de descobertas, revoluções e invenções, tanto nos campos das ciências e das tecnologias; como na filosofia e no modo de pensamento – o qual, ainda que lentamente, começava a se despedir do mundo antigo. Os “refinados cultores de elegância” não apenas buscavam, nos manuais de conduta, aquilo que Castiglione nomeou como *spezzatura* – um “brilho próprio”, *um savoir-vivre* –, como também deixavam transparecer, pelas vestimentas, o refinamento da alma e da vida do espírito.

SOBRE OS CONCEITOS DE ÁLBUM DE FAMÍLIA E DE FOTOGRAFIA DE MODA

Contemporânea à ascensão dos álbuns de família nos anos de 1950 e 1960, a acessibilidade aos bens de consumo do vestuário para a classe trabalhadora alterou a própria concepção de história da moda. Nesse contexto de época, havia a ideia historiográfica da moda como a escritura das mudanças estilísticas no tempo do transitório e do efêmero. Assim, determinado século, ou determinada década, eram definidos pelo gosto cambiante dos modos de vestir, definidos pelos estilistas. Em outras palavras, pensar e conceber a história da moda significava recompor a genealogia dos modos de vestir contemporâneos a determinados contextos históricos.

A exemplo do que atestam as pesquisas e os trabalhos do historiador James Laver², até os anos 1980, prevalecia a concepção da historiografia do vestuário inscrita na linearidade do tempo, como se a história da moda fosse consoante à história da criação de moda, como se a circulação das propostas estéticas dos costureiros fosse adotada no instante de sua criação. No entanto, há de se diferenciar a história da criação, da história da circulação dos objetos que compõem a cultura da aparência. Influenciada pela tradição italiana da história social da moda³, a atualidade contemporânea concebe essa historiografia como a história não apenas da criação, mas também a história da circulação dos modos de vestir na sociedade.

Se, nas sociedades burguesas e capitalistas da Modernidade do século XIX, essa historiografia foi exposta pela arte do retrato (ou pela emergência da fotografia de moda), doravante o álbum de família passaria a constituir não apenas a materialidade e a visualidade do registro familiar – mas também uma inesgotável fonte documental para a escrita de *outra história da moda*. Isso porque, de modo diverso da fotografia de moda (na qual há a presença das modelos que performatizam – segundo critérios de composição narrativa), as propostas de *gestualidades*, os modos de vida, os estilos e os comportamentos, nas fotografias que compõem os álbuns de família, são as poses dos “indivíduos comuns” que registram e relatam como a sociedade adotou determinado modo de vestir.

À época de sua emergência durante o modernismo do século XX, a fotografia já havia abandonado a superstição que a fizera motivo de querela durante o século XIX, a saber: que a sua função era retratar fielmente a realidade (Benjamin, 1985, p. 95-108). Desse modo, com a chegada, na década de 1920, do fotógrafo Barão Adolf de Meyer à revista *Vogue*, o espaço para a criação da gestualidade burguesa e aristocrática acabou confinado às narrativas instituídas pelos editoriais de moda.

2 Ver: LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

3 Para este assunto, cf. CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Trad. Renato Ambrosio. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

Foi Meyer quem inventou o gesto posado da modelo: as mãos sobre os quadris e o corpo levemente inclinado para trás, que depois influenciariam outros fotógrafos e a *mise en scène* dos desfiles, assim como a preocupação em retratar a vestimenta pela constituição de uma narrativa, de um imaginário. A composição da cena com aspectos de teatralidade, reforçados pelas luzes frontais, criavam uma sensação de “suspensão metafísica”, com a utilização da técnica pictorialista do *fou* e a busca incessante por uma atmosfera romântica e onírica (Marra, 2008, p. 85-111). Com Meyer, a fotografia de moda alcançou o estatuto de arte – ao não somente se preocupar com a dimensão formal e técnica da imagem, mas também buscar entender que as forças do imaginário se compõem, e se decompõem, pela proposição de novas estilísticas para o gesto.

A diferenciação elaborada por Roland Barthes em seu *Sistema da moda* (1967)⁴ entre o vestuário-imagem (VI), o vestuário-escrito (VE) e o vestuário-real (VR) nos ajuda a compreender as especificidades da história da criação e a história da circulação da moda. No vestuário-imagem (VI) da fotografia de moda, o objetivo é difundir, na sociedade, as criações propostas pelos costureiros e estilistas. Enquanto narrativas materializadas nos editoriais das revistas e dos jornais, nas campanhas publicitárias e nos recentes *fashion films*, a linguagem do vestuário fotografado desvela a composição formal e estética que constrói “[...] uma estrutura plástica onde se empregam formas, superfícies, linhas e cores possuindo assim uma relação espacial e regras específicas, as da Moda” (Barthes, 1987, p. 9-10).

No vestuário-escrito, além de toda a literatura produzida durante a fase do romance burguês do século XIX, que retratava a vida na metrópole moderna, e da importância da moda para a formação das identidades de classes, gêneros e profissões, há a presença de uma “[...] estrutura verbal constituída por palavras [...]”, cuja natureza é a forma linguística da moda presente nas críticas e nos ensaios jornalísticos e teóricos. Por último, o vestuário-real compreende a materialidade da roupa, sua inserção e seu uso pela sociedade (Barthes, 1987, p. 9-10). Ao contrário dessa dinâmica da história da criação de moda (VI e VE), a presença do uso cotidiano das roupas nos álbuns de família possibilita a escritura da história social da moda. Na ontologia dos álbuns de família, prevalecem três características que delimitam a especificidade dessa narrativa relatada por indivíduos em seus registros de intimidades, memórias e de construção da autoimagem:

4 Cf. BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Maria Cruz. São Paulo: Edições 70, 1987.

[...] a importância do papel da mulher – avó, mãe, tia, filha ou irmã – em sua construção fotográfica e no relato oral de suas histórias familiares para concluir que se trata de relatos visuais contado com vozes de mulher; o aparecimento de objetos diversos às fotos que são colados nos álbuns, desde umbigos de recém-nascidos até fragmentos da roupa de familiares mortos, ou pedacinhos de bolos de casamento que mandam a suas mães ausentes pelo correio, ou seja, o álbum guarda “restos” das famílias, e, nesse sentido, é depositário de fetiches familiares; e, por último, o álbum não só mostra ritos sociais, casamentos, batizados, nascimentos, passeios, cerimoniais, mas também os produz a sua maneira; por isso não é estranho que a primeira comunhão apareça em suas fotos como o rito mais idealizado, calcando a menina os passos do casamento das mais velhas, que assim se antecipa visualmente em importância a solenidade (Silva, 2008, p. 11-12).

Como arquivos de memórias familiares, os álbuns de família conservam traços específicos das culturas oral, visual e material. No que diz respeito à cultura oral, são as mulheres as guardiãs desse saber-fazer e saber-viver; são elas que ressignificam as tessituras dos relatos no tempo histórico, coletivo e individual. Além disso, a presença de visitas nos lares permite, entre prosas e goles de café, o retorno constante a esse “tempo perdido, mas também recuperado”. Os relatos dessas visitas, tais como os dos viajantes, atualizam pela memória aquilo que foi vivenciado no instante do registro fotográfico, isto é, aquilo que ressoa na atualidade presente como vestígios de felicidade.

Dessa maneira, como um convidado em nossa casa, o passado é inicialmente indesejado; no entanto, é no decurso da conversação que a afeição e a compaixão alteram a fisionomia desse “tempo perdido”, capaz de desvelar, pela lembrança, o que o passado tem a nos dizer. Mas a realidade é inteiramente outra; quase sempre somos impelidos, na inexatidão da lembrança, a buscarmos, nos trajés e nas fisionomias, detalhes que nos constituem no presente. Assim, esforços são necessários; os seguintes questionamentos são exemplos deles: “Que cena antecederia o ato de fotografar? Houve um segredo que me foi contado e que influenciou minha expressão fisionômica? O porquê da escolha desta roupa, e não de outra?”. Em resumo, trata-se de uma memória que está sempre apta a nos enganar – ou, pelo menos, a suspender nosso acesso à beleza da verdade por anos e décadas. O próprio étimo da palavra “álbum” atesta a capacidade da memória de presentificar aquilo que, no passado, ressoava como felicidade. Em sua origem latina, “álbum” é *albus*, alba, o branco, sinônimo de brancura (Silva, 2008, p. 41). Durante a emergência do Cristianismo, *albus* referia-se a “uma tábua em que eram gravadas as decisões do pretor, os éditos e outras fórmulas pertencentes ao foro” (Silva, 2008, p. 41). Com as obras do poeta Horácio, *albus* passou a significar “marcar um dia como feliz”. (Silva, 2008, p. 41).

E não existe uma dimensão labiríntica nas recordações do passado capaz de anarquizar os limites entre a faculdade da imaginação e a da memória? Em *A poética do devaneio* (2018), o filósofo Gaston Bachelard buscou traçar uma “psicologia da imaginação”, na qual a infância aparece como a temporalidade revivida pelo devaneio, cuja essência é a dificuldade em distinguir nitidamente a memória da imaginação. Lembramos porque imaginamos, ou imaginamos porque lembramos? A existência da lembrança, tão somente porque imaginamos, aponta uma peculiaridade, a saber: que a infância revivida pode ser espaço de devaneio poético, no qual “a memória sonha, o devaneio lembra” (Bachelard, 1988, p. 20).

Retomando a importância das mulheres em ressignificar oralmente os álbuns de família, pode-se dizer que essas figuras femininas vivificam, na imagem, o que a memória silenciara. Ainda que momentaneamente, essa capacidade de narrativa oral desfaz a crítica efetuada por Walter Benjamin. Num célebre texto de 1936, intitulado “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin, ao analisar as obras do escritor russo do século XIX, apontou o declínio da tradição oral na Modernidade. Segundo ele, a experiência da arte de contar histórias está em vias de extinção (Benjamin, p. 213), pois esse fenômeno diz respeito à incapacidade de comunicabilidade das experiências coletivas e individuais e ao esfacelamento da transmissibilidade da tradição. No entanto, como nos alerta Silva, há no álbum uma dimensão que intimamente interliga o passado com o presente, ou melhor, faz jus à tradição capaz de se atualizar, pois:

[...] na foto, sempre estamos abertos à criação de novos pontos de vistas por sua própria colocação em **tempos e lugares distintos**, pelos eventuais sujeitos que a observarão e pelo saber que traz cada observador, o que equivale afirmar que, na visão do álbum, será construído o ponto de vista das gerações que participam dele, das regiões culturais, da idade ou do sexo dos narradores” (Silva, 2018, p. 29, grifo nosso).

Essa extraordinária capacidade de atualizar constantemente o passado diz respeito ao próprio *ser* da imagem do álbum de família; ao contemplarmos uma fotografia, sempre estamos abertos a uma multiplicidade de sentidos, que se ressignificam de acordo com a percepção de quem relata e de quem escuta. Diferentemente do ato de olhar, no âmbito da pintura – que está relacionado à instantaneidade do presente –, na fotografia de família, somos convocados e afetados pelo caráter intempestivo do passado.

O ÁLBUM DE FAMÍLIA COMO RELATO MATERIAL DO TEMPO

Enquanto cultura material, álbuns de família não são apenas pedaços de papéis fotográficos, dispostos segundo “regras” aleatórias e singulares. Esses álbuns surgem como ruínas amontoadas em caixas, ou são organizados segundo uma cronologia – nascimento, infância, juventude, colação de grau, casamento etc.; são arquivos capazes de registrar o tempo, ou melhor, as fatias do tempo. Não obstante terem relação com os arquivos históricos, os álbuns de família conservam suas singularidades e originalidades, suas materialidades sentimentais “[...] sob o aspecto espontâneo; privado sob o aspecto secreto e histórico; livre sob o aspecto ritualístico, no qual retratamos as paixões familiares” (Silva, 2018, p. 45).

Em *O ato fotográfico* (1994), Philippe Dubois sintetiza a relação entre a fotografia e as categorias de tempo e espaço. Para Dubois, reside, na imagem fotográfica, aquilo que podemos conceituar como o “golpe do corte”. Ao contrário da imagem-movimento do cinema, na fotografia há um “[...] gesto radical que [...] faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão”. (Dubois, 1994, p. 161). Nesse sentido, a fotografia diz respeito à “fatia do tempo”, à captação do instante no ato fotográfico que perfaz, pelo relato oral, sua duração, isto é, a convergência que tal ato estabelece entre o passado, o presente e o futuro. Delimitado pelas escolhas de enquadramento para a composição formal e operado no espaço, o corte da extensão delimita o nosso olhar, instaurando uma “gramática, uma ética do ver” (Sontag, 2004, p. 13). Isso porque, pelo corte da fotografia, emerge uma linguagem *inteiramente outra*, capaz de alargar nossa percepção acerca dos objetos cotidianos e das pessoas que nos cercam.

Enquanto instante eternizado, a fotografia desvela, em sua metafísica, uma “tanatografia” (Dubois, 1994, p. 168); ou seja, imagens que antecipam a morte. Esse “*memento mori*”, que para os estoicos significava “lembre-se de que é mortal”, prenuncia a morte em um duplo sentido: como lembrança daquilo que, no decurso do tempo, deixamos de ser, em decorrência da mudança incessante do nosso eu (interno e externo); e como prelúdio de uma estética do desaparecimento. A angústia em relação a um futuro indeterminado e desconhecido, que sentimos ao nos depararmos com a nossa imagem composta de gestos e trajés que se tornaram antiquados, desvela uma dialética que subjaz à estética do desaparecimento: no ato fotográfico, resguardamos o fotografado do desaparecimento provocado pela morte, e, ao mesmo tempo, registramos o seu próprio desaparecimento, ou seja, “cortamos o vivo para perpetuar o morto” (Dubois, 1994, p. 169).

Por nosso lado, fizemos uma grande quantidade de relatos após os falecimentos; mas confessamos francamente, com uma certa repugnância. Por que, aliás, para ter o retrato de um parente, de um amigo, de uma criança, aguardar que a morte venha arrancá-los de nossa afeição? Nossos olhos não repousam mais de bom grado em traços cheios de vida e de animação do que em traços contraídos pelas convulsões da agonia. [...] Toda vez que fomos chamados para fazer um retrato após falecimento, vestimos o morto com as roupas que usava normalmente. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-lo perto de uma mesa, e, para operar, esperamos sete ou oito horas. Desse modo, conseguimos captar o momento em que, desaparecidas as contrações da agonia foi possível reproduzir uma aparência de vida. E o único meio de obter um retrato conveniente e que não lembra à pessoa para a qual ele era querido o momento tão doloroso que lhe arrebatou aquele a quem amava (Disdéri *apud* Dubois, 1994, p. 169-170).

Esse “momento tão doloroso que lhe arrebatou aquele a quem amava” não é apenas exclusividade do rito de passagem registrado na “última fotografia”; há todo um preparo para se decidir qual será a mortalha que melhor representará a identidade do morto. Após o enterro, caberá aos familiares decidirem também o destino das roupas que jazem no guarda-roupa. Desfazer-se desses “objetos de apego” não é apenas a dolorosa cerimônia do adeus; é, de certo modo, reavivar o ausente. Espécies de vestígios fantasmagóricos, as roupas foram um dia tessituras de afeto que sugerem “[...] conexões do amor ao longo das fronteiras da ausência, da morte, pois a roupa carrega, além do valor material em si, o corpo ausente, a memória, a genealogia” (Stalybrass, 2016, p. 28).

Desenhos do tempo histórico e individual, as roupas são traços emudecidos da memória. Se os mortos a deixam como reminiscências de sua individualidade, os vivos conferem a elas a lembrança da forma de um corpo, que, tal como um invólucro, não apenas apontam a existência desse corpo, mas também sua existência espiritual. Há toda uma literatura silenciosa da roupa, ou aquilo que o poeta Pablo Neruda intitulara de “poesia da superfície vestida: uma poesia da roupa” (Neruda *apud* Stalybrass, 2016, p. 33), pois “a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nossos cheiros, nosso suor, até mesmo nossa forma”, e quando nossos entes queridos e amados morrem, as roupas “ficam ali, em seus armários, retendo seus gestos, ao mesmo tempo confortantes e aterradores – os vivos sendo tocados pelos mortos” (Stalybrass, 2016, p. 14).

Se o atual estágio do capitalismo incita, pela obsolescência programada, o desfazer-se constante de nossos objetos vestíveis, na “poética das roupas” de Neruda, cria-se o movimento oposto – isto é, a capacidade de compormos narrativas da memória por meio dos objetos que nos cercam.

Ao contrário da lógica da moda, “inimiga da memória”, em que as velocidades do tempo de produção e do tempo de consumo não permitem espaço para a criação de relação afetiva (de memória) com as nossas roupas, nessa poética, dispensa-se a ideia de uma sociedade “materialista”. Nas palavras do sociólogo Peter Stalybrass:

Rodeados como estamos, por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído. Marx, apesar de todas as suas brilhantes intuições sobre o funcionamento do capitalismo, estava equivocado ao se apropriar do conceito de fetichismo da antropologia do século XIX [...] ao aplicar o termo ‘fetiche’ à mercadoria, ele apagou a verdadeira mágica pela qual outras tribos que não a nossa (e quem sabe, talvez até mesmo a nossa) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam e amam. Para dizer de outra forma, amar as coisas é, para nós, como que um constrangimento: as coisas são, afinal, meras coisas. E acumular coisas não significa dar-lhe vidas. É porque as coisas *não* são fetichizadas que elas continuam inanimadas” (Stalybrass, 2016, p. 18-19).

Enquanto “um tipo específico de memória”, as roupas conservam traços de quem as faz e de quem as veste. Desde a primeira metade do século XIX, com a invenção da máquina de costura caseira, às mulheres cabiam os papéis de modistas. Foram elas que resguardaram essa cultura do saber-fazer. Durante muito tempo, a classe trabalhadora, despossuída de todos os recursos para os bens de consumo do vestuário, encomendava suas roupas com as costureiras de bairros, vilas e pequenas cidades.⁵ Na cultura de consumo da classe operária, havia a ideia de economia circular: uma roupa era passada de irmão para irmão, o enxoval era doado a uma prima, o terno do avô era deixado para o filho (Stalybrass, 2016, p. 14). Assim, tecia-se não apenas uma nova forma de economia, mas também uma relação de troca afetiva e de memória, uma sociabilidade silenciosa, pois o poder:

[...] particular que a roupa tem de colocar em ação essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto por quem a faz quanto por quem veste; e sua capacidade de durar ao longo do tempo” (Stalybrass, 2016, p. 17).

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

Quem não se lembra, entre as recordações queridas da infância, das precárias placas de madeira fixadas nos portões (“Costura-se”) de bairros e vilas de São Paulo, nos sertões e nos interiores do Brasil? Mulheres que se dedicavam à moda, quando o assunto ainda era incipiente, ou, audaciosas, copiavam – sempre dando um inexplicável toque autoral – os modelos das artistas de televisão, da revista, ou simplesmente da vizinha de gosto excêntrico. Pois, se a vida transcorria em perfeita tranquilidade lá fora, do outro lado da máquina de costura, as histórias reais preenchem a imaginação, criavam personagens ou delimitavam identidades. Muitas costureiras da classe trabalhadora traduziam, em seus vestidos, a perfeição do bom corte de um Dior. Pelos moldes encomendados, alinhavavam no tecido – quando se sentavam à máquina de costura – as horas de suores. Evidentemente, como dizem os sociólogos,⁶ a dedicação a tal ofício significava o desejo por uma inserção no mundo, vestir-se “adequadamente” para pertencer socialmente; não apenas, tratava-se, num gesto ordinário (o de tecer), compor um imaginário, um espaço transponível entre a eternidade do tempo de trabalho durante a vigília e o instante de felicidade no sonho.

No entanto, o que foi feito de todas essas tessituras, textos tecidos entre o silêncio de uma pausa para o café, durante a prova de roupa, e o desespero da agulha a avançar, consumindo o tecido até que este se transfigurasse, recebendo da criação a sua forma adequada? No atual estágio de nossas existências, não nos deparamos mais com esses labirintos formados nas cidades, vilas e bairros, gravados nas placas de “Costura-se”. O declínio da profissão de costureira, essa habilidosa e sábia artesã, é simétrico ao aparecimento de outra grafia, que diminui a presença entre a criadora e a criatura: “Conserta-se”. Lemos nas placas, aos arredores das ruas, que não se deixam desmentir, muito mais a costureira como uma reparadora do que como uma artesã criadora; as horas folgadas e as constantes idas aos ateliês para a prova de roupa foram substituídas por pequenos reparos, consertos, presenças fugidias de peças já desgastadas. Como numa fotografia sépia, esquecida, empoeirada no fundo de uma gaveta, essa situação histórico-social acena que algo do passado não se faz mais presença: a nossa antiga capacidade em ouvir e contar boas histórias durante as visitas aos ateliês.

6 Cf. SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. p. 21-57.

RELATAR A SI MESMO: O ÁLBUM DE FAMÍLIA COMO TESTEMUNHO

Capaz de desvelar a condição humana, tanto a roupa como o álbum de família são “pedaços de nossos corpos” (Silva, 2018, p. 18). Aos seus modos, ambos iluminam a criação da gestualidade do sujeito. Como constituintes das identidades de nós mesmos, as roupas que contornam a figura do corpo revelam a maneira como percebemos nossa corporeidade. Assim, a contemplação de nosso corpo, no presente, atesta a impermanência do nosso eu ético e estético. Enquanto “arte do movimento”, a moda figura a passagem do tempo pelas mudanças estilísticas. No entanto, essa “arte do movimento”, como bem definiu a filósofa Gilda de Mello e Souza, diz respeito também a nossa identidade sempre *inacabada*, à construção constante de uma “estilística da existência”, à pintura de nossa personalidade aparente externalizada pelo vestuário:

É através dessa caligrafia dos gestos que a mulher revela a sua alma contida, reclusa, ligada aos objetos de que se apodera harmoniosamente, absorvendo-os no seu ritmo total. Encerrada em si, menos por uma necessidade de sua natureza do que por imposição da sociedade, reabsorve o impulso artístico, mergulhando a sua personalidade toda na obra de arte que inscreve no quotidiano (Mello e Souza, 1987, p. 104-105).

Na fotografia do álbum de família, o corpo destacado como figura pela roupa “[...] é espaço, onde se supõe um aqui e um agora”, mas também a percepção do álbum é de um corpo “[...] representado em diferentes funções da vida em sociedade ou privada [...] o álbum é o lugar – *poderíamos dizer o corpo* – em que a família *reescreve* íntimas paixões” (Silva, 2018, p. 73). Nessas fotografias, o sujeito compõe sua identidade, sua “caligrafia dos gestos” como “ato teatral”, em que a escolha adequada do traje e da pose cria uma máscara, uma *persona*. Em sua origem latina, a *persona* era a máscara usada pelos atores romanos durante uma encenação de teatro, que ora aumentava a figura deles, ora potencializava suas vozes, ressaltando aspectos trágicos da encenação. Era ela, a máscara, que criava a identidade da personagem representada no palco (Silva, 2018, p. 26). Não à toa, ao olharmos em retrospecto para nossas gestualidades em fotografias de nossa infância e/ou da juventude, quase sempre somos levados ao espanto, à admiração ou ao desprazer, pois as imagens de nós mesmos são imagens do tempo perdido em nossas histórias individuais e coletivas, daquilo está fadado ao fracasso, do eu irrecuperável. Em uma das passagens de *O caminho de Guermantes* (1920), monumental obra da *Recherche* de Marcel Proust, o narrador, ao perceber essa dessemelhança de uma gestualidade do passado e uma gestualidade no presente, anota:

Eu contemplava o retrato de sua tia, e o pensamento de que Saint-Loup, possuindo essa fotografia, talvez me pudesse dar, me fez querer-lhe ainda mais e desejar prestar-lhe mil serviços que me pareciam insignificâncias em troca de tal presente. Pois aquela fotografia era como um encontro a mais, dos que eu já tivera com a sra. de Guermantes, melhor ainda, um encontro prolongado, como se, por um súbito progresso em nossas relações, ela se detivesse a meu lado, de chapéu de jardim, me deixasse olhar detidamente pela primeira vez aquela polpa de face, aquela curva de nuca, aquele ângulo de sobancelhas (até então velados para mim pela rapidez de sua passagem, o aturdimento das minhas impressões, a inconstância da recordação); e sua contemplação, tanto como a do colo e dos braços de uma mulher que eu nunca tivesse visto a não ser de vestido afogado, me era uma voluptuosa descoberta, um grande favor. Aquelas linhas que me parecia quase proibido olhar, poderia estudá-las ali como num tratado da única geometria que tinha valor para mim. Mais tarde, fitando Robert, notei que também ele era um tanto como um retrato da sua tia, e por um mistério quase tão impressionante para mim, visto que, se a sua face não fora diretamente produzida pela face dela, tinham ambas no entanto uma origem comum. Os traços da duquesa de Guermantes que estavam catalogados na minha visão de Combray, o nariz de falcão, os olhos agudos, também pareciam ter servido para recortar – em outro exemplar análogo e delgado, de pele demasiado fina – a face de Robert quase superposta à de sua tia. Contemplava nele com inveja aqueles traços característicos dos Guermantes, dessa raça que se conservara tão peculiar no meio do mundo em que não se perde, e em que permanece isolada na sua glória divinamente ornitológica, pois parece nascida, nas eras mitológicas, da união de uma deusa e de um pássaro (Proust, 1989, p. 71-72).

A gestualidade da pose desenhada na fotografia (a máscara) é o que possibilita destacar o corpo-vestido como figura. Na tradição filosófica, a *figura* é a representação sensível de uma ideia (Marty, 2009, p. 291); nesse caso, ela adquire um caráter performativo, pois, a partir da noção de simulação – diferentemente do simulacro, a cópia deteriorada em Platão! –, o sujeito performatiza pelo corpo-vestido uma linguagem que expressa uma ideia. Do mesmo modo que a *hypòstasis* da filosofia antiga e da teologia medieval significava “a manifestação visível da essência (*ousía*)”, as figuras são manifestações dos movimentos da alma (Marty, 2009, p. 291). Assim, a figura do corpo-vestido percebida pelo Outro não apenas compõe a alteridade como diferenciação no espaço; é ela que, pela percepção de sua forma, realiza a passagem do estético para o social.

Desse modo, ao olharmos a galeria de figurações dos corpos constituídos pela moda ao longo dos séculos, perceberemos a maneira, ao gosto das mudanças estilísticas, pela qual a história da moda transformou e

remodelou os corpos em novas formas. A história da moda se revela, a um só tempo, não apenas como a história das dialéticas indivíduo e sociedade/sujeito e vestimenta, mas como a história das formas manifestadas no tempo; ou melhor, como a própria história do corpo subjetivado, de modos diversos, no correr dos séculos.

O sujeito, por intermédio do corpo, como suporte e meio de expressão, revela uma necessidade latente de querer significar, de reconstruir-se e de recriar-se por meio de artifícios “inéditos”, geradores de novas significações e desencadeadores de um estado de conjunção e disjunção com os valores pertinentes à sua cultura. Sendo assim, as transformações no/ do corpo, possibilitam uma leitura do sujeito, dos seus valores, de suas crenças, e “estados de alma” materializáveis, tornado visíveis e estruturados, declarados em seus corpos (Castilho, 2009, p. 36).

Potencializando essa tradição fenomenológica pela análise da moda, Emanuele Coccia, em seu *A vida sensível* (2010), nos relembra que o nosso estar no mundo não significa, ao modo heideggeriano, um “simples” *ser-ai* (*Dasein*), tampouco uma *queda* originária. O mundo, para Coccia, é a nossa segunda pele, e nossa relação com ele é aquela definida pela roupa: “Estamos em nossas roupas como na parcela de mundo mais quente, imediata, aconchegante, aquela que é de fato dificilmente separável de nosso próprio corpo, tão próxima que define sua forma, sua aparência” (Coccia, 2010, p. 86). As roupas são paradigmas do nosso ser, veículos e meios de expressão, e não apenas *espaço* ou *lugar* (Coccia, 2010, p. 86). Há de se destacar, como sugere esse mesmo filósofo, a relação metafísica entre a roupa e a casa, pois “nossa roupa é nosso primeiro mundo – nosso *oikos* –, e a casa não é senão uma extensão da roupa” (Coccia, 2010, p. 87).

Tanto a roupa como a fotografia, enquanto arquivos, são índices de algo mais secreto, oculto e imperceptível. Talvez, a contemporaneidade da invenção da fotografia na Modernidade e a elaboração da noção de inconsciente por Sigmund Freud não sejam meras coincidências (Silva, 2018, p. 17; 48). Enquanto alteração de nossa percepção de mundo por meio da visão, a fotografia e a roupa são capazes de revelar o latente, aquilo que nos escapa à consciência e à articulação pela linguagem – e, justamente por isso, tece a nossa identidade, pois, segundo Benjamin, percebemos em geral “o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo” (Benjamin, 2012, p. 100). Somente a fotografia, ao tornar acessível o imperceptível, por intermédio de seus recursos auxiliares, “câmara lenta, ampliação”, capta o instante decisivo de um gesto e “[...] revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 2012, p. 100-101).

Na senda desse pensamento, Giorgio Agamben especula:

Eu não conseguiria fantasiar uma imagem mais adequada do Juízo Universal. A multidão dos humanos – aliás, a humanidade inteira – está presente, mas não se vê, pois o juízo refere-se a uma só pessoa, a uma só vida: exatamente aquela, e não outra. E de que maneira aquela vida, aquela pessoa, foi colhida, apreendida, imortalizada pelo anjo do Último Dia – que é também o anjo da fotografia? No gesto mais banal e ordinário, no gesto de fazer-se engraxar os sapatos! No instante supremo, o homem, cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. No entanto, graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira: aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendia e resume em si o sentido de toda uma existência” (AGAMBEN, 2007, p. 28).

Existe uma fotografia que retrata o filósofo alemão Friedrich Schelling vestindo um casaco. Nela, podemos observar a insistência dessa roupa em passar à imortalidade junto com o filósofo, pois “[...] as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário fazem jus às rugas de semblante” (Benjamin, 2012, p. 103). Essa primeira pele que habitamos, a roupa, é capaz de testemunhar pelo estético a nossa condição humana inscrita no tempo: as nossas histórias já eram tecidas “antes” que chegássemos, e assim continuarão “depois” que partirmos: “as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo” (Benjamin, 2012, p. 103). Assim, o testemunho relatado pelo Outro ao contemplar uma fotografia traz consigo o caráter excedente da linguagem, pois, ausentes os nossos corpos, permanecem as nossas gestualidades desenhadas pelas roupas, indícios de uma linguagem cifrada.

E não seria essa linguagem cifrada o que possibilita o caráter de aura à fotografia? Nas palavras de Benjamin (2012, p. 184), a aura é “[...] uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Não apenas objeto, mas invólucro dotado de aura, de sacralidade, a roupa no álbum de família nos aparece como próxima e longínqua. Próxima, pois ali está presente a forma do corpo ausente; longínqua, pois somos incapazes de decifrarmos, por meio da linguagem, o gesto mais banal desenhado pela dobra expressiva de um vestido – dobra essa que, justamente por isso, é capaz de ressignificar e condensar toda uma existência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Maria Cruz. São Paulo: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. I.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/ SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Trad. Renato Ambrosio. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- CASTILHO, Katia. *Moda e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador I: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Junqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MARTY, Eric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes: em busca do tempo perdido*. Trad. Mario Quintana. 9. ed. São Paulo: Editora Globo, 1989. V. III.
- SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Trad. Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac; Edições Sesc SP, 2008.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.