

Álbuns de Família, percursos de uma história da moda

Mara Rúbia Sant'Anna¹

Resumo: Há vários anos, na Universidade do Estado de Santa Catarina, é desenvolvido o projeto de ensino intitulado “Álbum de família”, junto à disciplina História da Moda Contemporânea, do Bacharelado em Moda. O projeto tem como objetivo relacionar o consumo realizado das tendências e produtos de moda pela(s) família(s) investigada(s) com as condições sociais, econômicas e culturais predominantes. A proposta pedagógica e de investigação histórica concentra-se na intenção de aproximar e fazer refletir a respeito das convenções constituídas sobre as tendências e os produtos de moda de diferentes épocas, especialmente do século XX, considerando-se que fatores particulares e fatores socioculturais são de relevância no consumo dos produtos de moda. Também se busca proporcionar uma aproximação afetiva dos alunos com as próprias origens familiares, o que deve contribuir na formação da identidade autoral do futuro profissional do setor da moda. Nessa comunicação serão analisadas fotografias de casamento realizadas junto às famílias de imigrantes, considerando os elementos de registros iconográficos e possibilidades de compreensão do universo feminino imigrante a partir das expressões e composições dos fotografados. Servem como fundamentação teórica e metodológica da análise proposta os autores Philippe Dubois (a fotografia como índice), Ana Maria Mauad (o trabalho com séries fotográficas), Miriam Moreira Leite (o retrato de família e a fotografia de imigrante) e Francis Haskell (fundamentos das relações entre história e imagem).

Palavras-chave: álbum de família, história, casamento, moda.

Desde 2005, na Universidade do Estado de Santa Catarina, é desenvolvido o projeto de ensino e extensão intitulado “Álbum de família”, junto à disciplina História da Moda Contemporânea, do Bacharelado em Moda. O projeto tem como objetivo relacionar o consumo realizado das tendências e produtos de moda pela(s) família(s) investigada(s) com as condições sociais, econômicas e culturais predominantes; por cinco anos consecutivos, tem sido um sucesso e tornou-se, mesmo, um marco da graduação em Moda da Instituição.

A proposta desta atividade pedagógica e de investigação histórica concentra-se na intenção de aproximar e fazer refletir a respeito das convenções constituídas sobre as tendências e os produtos de moda de diferentes épocas, especialmente do século XX, considerando-se que fatores particulares e fatores sócio-culturais são de relevância no consumo dos produtos de moda. Também se busca proporcionar uma aproximação afetiva dos alunos com as próprias origens familiares, o que deve contribuir na formação da identidade autoral do futuro profissional do setor da moda.

Metodologicamente, este texto foi construído a partir da síntese de leituras teóricas que contemplam a fotografia como tema central de pesquisa, tais como as recitadas obras de

¹ Doutora. UDESC. Pesquisa apoiada pelo PRAPEG E-mail: Sant.anna.udesc@gmail.com.

Annateresa Fabris (1991, 2004), de Miriam Moreira Leite (1993), de Arlindo Machado (1984) ou “O Fotográfico”, organizado por Etienne Samain que reuniu, em 2005, os mais especializados teóricos brasileiros sobre o tema da fotografia. Sobretudo, a leitura de base é, também, constituída pelos clássicos teóricos internacionais que alimentaram os estudiosos brasileiros citados acima, como Roland Barthes, Walter Benjamin, Philippe Dubois, Francis Haskell e Martine Joly.

A fotografia é uma arte da memória, segundo Dubois (1994, p. 314), pois, ao ser observada uma, vivenciamos a experiência de evocar e compor outras imagens que, pautadas e permeadas por lembranças pragmáticas e entendimentos semânticos, realizam um processo de interconicidade (PIROTTE, 2002), que tanto permite ao seu observador compreender o fotografado, como fazer presentes, ausentes passados e futuros, daquela narrativa que a fotografia compõe como imagem, antes de tudo, mental.

A imagem, imaginária ou concreta, sempre passa por alguém que a produz ou reconhece, como salienta Martine Joly (1996). Assim sendo, a imagem é sempre um produto cultural, jamais natural, pois depende da recepção de seres capazes de atribuir significados ao observado e destacar dele um sentido que é a sua própria representação. Platão já fazia tal referência ao buscar definir a imagem usando das metáforas das sombras ou dos reflexos na água, no espelho. A imagem é um objeto segundo com relação a outro que ela representa de acordo com certas leis particulares, conforme Joly (1996, p. 14) considera.

Apesar desta distinção teórica tão nítida, a maior parte dos alunos de graduação e da população em geral atribui, à imagem, a condição de duplo, de semelhança e refere-se à representação do objeto como ele próprio. Desta forma, “sou eu no dia do meu casamento” na fotografia e não a sua representação e, por ser o “eu mesma”, a fotografia adquire um status de verdade e testemunho que, por décadas, transformou-a num objeto histórico equivocado, assim como as demais imagens que nos cercam, como discute Burke (2004), detalhadamente.

Desta confusão entre a representação e o representado desdobrou-se diferentes possibilidades de compreensão do mundo, fazendo das imagens pontes para o alcance do inalcançável, delineamento do imaterial e suspensão da realidade. A partir delas, supõem-se a possessão de poderes que este *quali* ou quase-signo (SANTAELLA, 1994) teria condição de atribuir. Assim funcionam as imagens os santos devocionais e mesmo as fotografias de nossos entes queridos que, em suas faltas físicas, suprem nossas saudades pela presença de suas

imagens, que, muito longe de representar aquele corpo preciso, indicam sentimentos e emoções que são evocados por aquele ícone, afinal “não é a semelhança que faz do ícone o que ele é, mas apenas a qualidade da aparência que lhe é própria” (SANTAELLA, 1994, p. 179).

Considerando com estas categorias as fotografias, os álbuns que as reúnem, mais que simples objeto organizacional de tempos passados, transformam-se em objetos-monumentos, nos quais se erige uma memória constituidora de identidades familiares e sentidos de pertencimento ao mundo social. Portanto, os álbuns de família são lugares de memória, que, segundo Nora (1993), é um “lugar de memória: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer” (p.2) e, acrescentando, o lugar de memória pode ser um produto cultural formulado pela própria historização da memória (RICOEUR; NORA; 2007), o que se dá neste projeto, a partir da constituição de um álbum feito a partir de outros, de seleções sobre seleções anteriores, de escolhas do ontem condicionando possibilidades de ser no futuro.

Dubois afirma textualmente a respeito da epifania que os álbuns de família produzem em todos nós:

(...) usos sempre adotados nos jogos do desejo e da morte e que tendem todos a atribuir à foto uma força particular, algo que faça dela um verdadeiro objeto de crença, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio de realidade ou de qualquer estetismo. (...) o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (...); só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos. (DUBOIS, 1994, p. 79 e 80)

De uma forma ou de outra, é necessário reforçar que as imagens sempre serão metáforas de representação, pois sua composição não permite o duplo exato, a sombra perfeita, o reflexo indefectível que Platão supôs. Ao elaborar-se uma imagem, são operadas escolhas de duas ordens, a técnica e a discursiva. A técnica diz respeito às possibilidades tecnológicas e operacionais de compor esta imagem, o que interfere diretamente na condição de representação do desejado. Gombrich (1993) discorre com perspicácia as investidas que a tecnologia, o olho e as mãos humanas realizam sobre aquilo que representam. A escolha discursiva, constituída no cerne das escolhas técnicas, relaciona-se às intenções daquele que

opera a representação, intenções estas que se relacionam, por sua vez, aos padrões culturais, ideológicos e de recepção do universo no qual as representações funcionam como imagens.

Noivas de uma nova terra

Nesse texto são analisadas fotografias de casamento realizadas junto às famílias de imigrantes, considerando os elementos de registros iconográficos e possibilidades de compreensão do universo feminino imigrante a partir das expressões e composições dos fotografados.

Em 2014 a terceira fase do Bacharelado em Moda, junto à disciplina História da Moda Contemporânea desenvolveu quarenta e um álbuns de família conforme a metodologia desenvolvida há diversos anos (SANT'ANNA, 2010). Dentre os álbuns desenvolvidos, diversos eram relacionados ao tema de casamentos. Esse tema é freqüente na atividade desenvolvida por serem as fotografias de casamento um documento considerado valioso pelas famílias e, mesmo as mais modestas, não se furtam ao registro do casamento por meio fotográfico e, posteriormente, a conservação e guarda adequada desse registro.

Nessa comunicação serão analisadas três fotografias, pertencentes aos álbuns de família produzidos por Fernanda Bezerra, Aline Quaiato e o de Antoniette Luiza Tombosi. Em comum as acadêmicas Aline e Antoniette do Bacharelado em Moda são descendentes de famílias de imigrantes italianos que se instalaram em Santa Catarina no final do século XIX e se dedicaram a agricultura familiar, tendo suas atividades econômicas sido diversificadas na segunda metade do século XX. Fernanda Bezerra pertence a uma família que percorreu o Brasil, tendo parte originária no Maranhão, e que sempre esteve ligada ao meu urbano e atividades portuárias.

Enquanto o álbum Quaiato e Tombosi começa falando dessa origem imigrante e firmado a descendência italiana, o Bezerra fala da particularidade da memória da avó paterna e do amor inusitado vivido em sua juventude e que deu início ao ramo familiar que Fernanda faz parte.

Aline esclarece, após breve introdução teórica sobre o papel da fotografia na composição das memórias familiares, seus leitores:

A família escolhida para a análise das fotografias foi a de minha avó materna, os Bertotti, por terem um maior acervo fotográfico e por conta de uma maior ligação afetiva. Ainda hoje meus pais residem na casa que pertenceu os meus bisavós maternos. A família Bertotti tem sua origem na Itália, com Antonio Bertotti e Dominica Somati (que nasceram e morreram em sua terra natal), pais de Giovanni Bertotti, que casou-se no dia 22 de agosto de 1877, em Itajaí, com Maria Doralice Bettoni (ambos nascidos na Itália). Tiveram seis filhos, dentre eles Ângelo Francisco Bertotti, que casou-se com Anna Battisti, e tiveram onze filhos. João Benjamim, meu bisavó, é fruto deste casamento e casou-se com Maria Voltolini em 24 setembro de 1938, (foto n° 02). Sua principal atividade sempre foi a lavoura, assim como a da maioria dos habitantes, o cultivo era em parte para consumo da família e outro para a troca ou rara venda, já que o dinheiro nesse contexto era esporádico.

Escreve Antoniette, no primeiro parágrafo do álbum:

A família mudou significativamente desde o século XIX até os dias atuais. Aqui neste álbum apresento a minha família. A família Tambosi, mas também a família Andreani, a família Zonta, a família Bassani, a família Merini entre outros. Minha família é do interior de Santa Catarina, uma cidade muito pequena chamada Ascurra.

Na fala das duas jovens de origem italianas os sobrenomes familiares e a inscrição do lugar é marcante. Ao contrário de Fernanda, que nos diz:

A família do meu pai é mais concentrada em São Francisco do Sul, pelo menos a parte com mais idade está lá, e com eles eu tirei o maior conhecimento da árvore genealógica inteira. Sempre me interessei sobre os meus antepassados e prestava muita atenção nas conversas dos mais experientes, da família, quando comentavam do passado contando histórias e relembrando de parentes queridos, e por essa curiosidade já havia pedido para minha avó montar a árvore genealógica da família, começando pelo parente mais distante que ela lembrava. Me interessei, desde pequena, muito mais sobre minha família, pelo fato deles serem primos e isso me deixar tão encantada.

Não há registro palpável de lugar ou origem étnica, o que serve como fundamento ao Álbum da família Bezerra é o contato pessoal e emotivo de sua narradora com aqueles que a alimentam de um passado familiar rico em anedotas.

Porém, nos três álbuns, a fotografia de casamento se coloca como um lugar de distinção moral e social. Pois, como fala Miriam M. Leite (2001) os retratos de casamento e as simbologias que permeiam esse ritual são fontes inesgotáveis de análises e percepções. Ele compreende que o retrato da noiva, com seu vestido, aos braços do marido faz parte da projeção que o ato civil e religioso adquire na composição social. As simbologias reafirmadas nessas fotografias se perpetuam, mesmo quando a brancura do vestido ou a altivez do noivo

não contenham mais os mesmos significados de uma época à contemporânea. Ao analisar retratos de famílias estrangeiras recém-chegadas ao Brasil, Miriam Leite em seu estudo clássico sobre o tema evidencia que os retratos produzidos por imigrantes, especialmente de ocasiões como casamentos e batizados serviam como um atestado da “prosperidade” ou “felicidade” na empreitada realizada, ou mesmo, como atrativo para a vinda de outros familiares.

Na imagem abaixo² se pode observar alguns elementos distintos e cuja função é exaltar o poder econômico da família que se exhibe por meio dos nubentes. Trata-se de uma fotografia realizada na década de 1930, onde Mário Voltoline (irmão da bisavó de Aline) encontra-se ao lado da recém-esposa, cujo nome a memória não preservou. A fotografia realizada em frente ao altar da igreja sinaliza alguns indícios:

1. A honradez dos noivos que puderam celebrar sua união sob a égide da religião;
2. O poder aquisitivo tanto da igreja, pois a detalhada ornamentação não estaria localizada numa comunidade de poucos recursos financeiros vários, como dos noivos que puderam ali realizar seu matrimônio;
3. O conhecimento tecnológico do fotógrafo e a qualidade do equipamento que utilizava, já que para uma fotografia realizada no interior de uma igreja a iluminação dos noivos está perfeita, assim como o enquadramento e nitidez dos detalhes;

Se o altar e a qualidade fotográfica indicam alguns elementos, os trajes e poses dos noivos permitem ainda outras análises.

- a. A noiva usa um véu na altura dos quadris preso no alto da cabeça por um arranjo de flores artificiais, o que demandava mão de obra especializada para a realização. O boque também foi realizado com flores artificiais, o que igualmente denota maior investimento para a aquisição do traje completo. Além disso, o modelo de véu curto é uma tendência de moda da década de

² A única fotografia dos três álbuns citados que será analisada nesse texto destinado aos anais do evento. Artigo mais completo contendo a análise de fotografias dos 3 álbuns citados será publicado oportunamente.

1930, na ocasião acessível aqueles que tinham informação de moda e poder aquisitivo para se aproximarem desses consumos.

- b. Igualmente, o vestido apresenta mangas compridas ajustadas ao corpo e estruturadas levemente no ombro; abotoadura frontal até a altura da cintura, pences que modelam o corpete ao volume dos seios perfeitamente, tornando-o delicado e harmonioso com a gola discreta que finaliza a parte superior. A saia é volumosa, compondo uma calda que completa o efeito que o véu curto produz.
- c. O modelo do vestido se assemelha aos dos filmes produzidos por Hollywood e especialmente, a estruturação do vestido, remete-se ao corpo magro e discreto de Greta Garbo, já aclamada na época como ícone de beleza.
- d. O noivo, por sua vez, se encontra vestido num traje vistoso, com ombreiras largas, paletó com golas largas e na altura abaixo dos quadris. A calça é larga. Tanto nos punhos como na bainha da calça pode se constatar que se tratou de um traje sob medida, pois o punho e o sapato são mostrados nas proporções recomendadas.
- e. Completando o indicio que o noivo informava-se sobre as tendências da época, provavelmente, por ser assessorado por profissional qualificado, encontra-se na lapela gravata borboleta e flor. Pequenos complementos que marcam a presença de convenções de moda destinadas aos mais afortunados.

A fisionomia dos noivos também indica claramente a seriedade com que encaram o ato do matrimonial. Nenhum dos dois sorriem, olham fixamente para a câmara, mantendo os olhos abertos com imparcialidade. Os lábios constrangidos e as curvas das sobrancelhas da noiva sugerem mesmo um certo temor.

Para melhor análise da imagem e desse ato matrimonial registrado na fotografia seria necessário maiores informações sobre Mário e sua esposa, momento vivido financeira e culturalmente pelos nubentes. Todavia, a imagem permite conclusões a respeito do papel dessa jovem descendente de primeira geração de imigrantes italianos firmados em terras

brasileiras: ela honrava a família com sua condição de mulher atenta aos valores morais da época, que encarava o casamento como sério compromisso assumido. Tanto em seu traje como na altivez de sua fisionomia a castidade era confirmada, assim como a suposta maturidade para assumir a vida de mulher adulta que a aguardava após aquela cerimônia.

Fig. 1 Casamento de Mario Voltolini, na década de 1930



Fonte: Acervo pessoal da Família Quaiato

O jovem Mário ao segurar com firmeza o braço da noiva, ao se posicionar ao seu lado um pouco atrás de seu ombro esquerdo e, também, ao demonstrar um semblante sério e respeitoso se significava como homem digno que tanto tomava posse da vida e corpo que lhe havia sido concedidos pelo ato religioso como se colocava como um descendente de imigrantes bem sucedido, tanto pela conquista da mulher respeitável como pelo escopo de paramentos que pode adquirir para a celebração desse ato.

No álbum de Antoniette, que além de casamentos, conta com fotografias de batizados e primeira comunhão e eucaristia, a fotografia de casamento de seus parentes mais antigos traz uma noiva mais alegre, com um vestido mais desatualizado em relação às tendências de moda da época, porém tanto o noivo como a noiva, em meio a natureza que se deixaram fotografar, buscavam demonstrar a prosperidade que a vida na terra nova permitia a quem honra as tradições religiosas, tão importantes como aquela do sacramento do casamento.

No álbum de Fernanda, uma única fotografia de casamento é apresentada, a do casamento de seus avós em 1954. A temática do álbum é a vida familiar ao longo de três gerações, possível de ter existido pelo amor sincero e persistente do casal que firmou o compromisso de uma união duradoura. O vestido da noiva lembra em sua estrutura, porém de maneira bem menos rica, o modelo da noiva Voltolini de 1930: véu curto, flores artificiais na cabeça e no buquê, cintura marcada e corpete estruturado e fechado. O noivo também com um alinhado terno, porém sem os detalhes que distinguiam o de Mário.

Todavia entre os noivos Bezerra e os descendentes de italianos há uma marcante diferença, eles estão lado a lado, de braços dados, ela enlaçando sua mão direita no braço esquerdo do esposo, num ambiente que remete ao interior de uma residência modesta, onde as cortinas não chegavam mesmo ao chão. Se ambos se colocam seriamente na ato fotográfico, a noiva demonstra maior segurança, com seu olhar mais fixo à câmera. Ela, como foi possível constatar, já tinha uma profissão na ocasião do casamento e não trazia consigo o dever de demonstrar a manutenção de alguma tradição que firma seu lugar social advindo de sua origem familiar.

Concluindo, logo abordamos superficialmente três fotografias, apontando ligeiramente como eles podem ser índices de discussões densas que passam por questões étnicas, de gênero e mesmo de possibilidades de consumo da moda.

Referências

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem** Bauru, SP: Editora Edusc, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa (Org). **Fotografia – usos e funções no século XIX**. São Paulo, EDUSP, 1991.

GOMBRICH, E.H. **La imagen y el ojo – nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, 1993, n. 10, dez. p. 7-28.

PIROTTE, Jean. Images et critique historique. In: JADOULE, Jean-Louis. **L'histoire au prisme de l'image**. Vol.1: L'historien et l'image fixe texte. Louvain/BG: Université Catholique de Louvain, 2002.

RICOEUR, Paul Ricoeur. Memória Pessoal, Memória Coletiva. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SANT'ANNA, Mara Rubia. Álbuns de família, uma experiência pedagógica e de investigação histórica de Moda. In: **Anos 90**. Porto Alegre, v. 17, n. 32, pp. 249-282, dez. 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Pierce**. São Paulo: Experimento, 1994.