

**AS ESTAMPAS DA MEMÓRIA: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS
ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MODA**

*THE STAMPS OF MEMORY: APPROXIMATIONS AND GULFS BETWEEN THE MEMORY AND HISTORY OF
FASHION*

Alexandre Bergamo

Formado em Ciências Sociais pela Unicamp (1993) com ênfase em Antropologia. Possui mestrado (2000) e doutorado (2006) em Sociologia pela Universidade de São Paulo, área de concentração Sociologia da Cultura. Atualmente é professor assistente doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho onde atua também junto ao Programa de Pós-Graduação. É autor de "A Experiência do Status: roupa e moda na trama social".

<alexandrebergamo@globo.com>

RESUMO

O artigo trata da relação entre a Memória e a História da Moda. Com base no uso de depoimentos de alguns profissionais da Moda nos anos 1970, em particular o de Carlos Mauro, responsável pelo setor de Orientação de Moda, da Rhodia S. A., o artigo demonstra que a memória desses profissionais reproduz a desigualdade estrutural das posições ocupadas por eles naquele contexto. Essa desigualdade estrutural implica não só diferentes memórias, como também diferentes "explicações" para o significado e a importância dos *Cadernos de Tendência*, principal referência para a criação e a produção de Moda do período.

Palavras-chave: memória da moda; história da moda, narrativa; *Cadernos de Tendência*.

ABSTRACT

The article concerns about the relationship between the memory and the Fashion History. Based on some fashion professional testimonials from 1970, mostly from Carlos Mauro, voucher by "Fashion Orientation" sector from Rodhia S. A., the article demonstrates that the "memory" of these professionals reproduces the structural inequality of possessed positions by them on that context. This structural unlikeness implies not only different "memories", but also different explanations to meaning and importance of the Tendency Books, the principal reference to fashion production and creation of that period.

Keywords: *fashion memory; fashion history; life story; tendency books.*

O resgate de uma memória para a Moda passa, no caso de sua História recente, pela possibilidade do resgate da memória de seus mais importantes personagens. Essa memória está estampada em revistas, roupas, em documentos diversos, mas, principalmente, na lembrança e na história desses personagens. Construir, com isso, uma memória para a Moda consiste na possibilidade de construir um arquivo documental composto por "depoimentos" e "lembranças". Foi pensando assim que, anos atrás, eu e um grupo de pesquisadores começamos a registrar os depoimentos desses personagens¹. Conseguimos, com isso, reunir um conjunto fascinante de histórias, o que permitiu, a cada um, desenvolver pesquisas muito diferentes sobre a Moda. Alguns dos depoimentos que tivemos a oportunidade de ouvir nos permitiu refletir sobre pontos-chave para a compreensão dos rumos que seguiu a Moda no Brasil. Entre esses depoimentos está o de Carlos Mauro, sem dúvida um dos nomes mais importantes ouvidos por nós, uma vez que

sua trajetória profissional se inicia com a Rhodia, nos anos 1960, quando foi contratado como assistente, e vai até os anos 1990, quando assumiu o papel de professor e colaborou na formação de diversos dos nomes que atualmente fazem parte do cenário da criação de Moda no país. Entre uma geração e outra, Carlos Mauro acompanhou passo a passo, nos anos 1970 e 1980, a feitura daquilo que seria a mais importante referência para as indústrias do setor, os *Cadernos de Tendências*. Seu depoimento, com isso, reside na possibilidade de ligação entre esses diversos elos da Moda no país.

Considero algumas passagens de suas memórias algo de fundamental importância para a compreensão dos critérios de feitura desses *Cadernos de Tendências*. Nesse caso, estamos diante de duas memórias diferentes: uma representada pelos próprios *Cadernos* enquanto “documentos referenciais”, outra, representada por suas lembranças de como eles foram feitos. Sem a segunda memória, que nos foi narrada, esses *Cadernos* tornam-se um documento cujo significado é de difícil definição, fora aquela mais óbvia, de que eles eram – e são ainda – a principal referência para as indústrias do setor. Esse parece, a meu ver, o mais importante “documento” representado pelas memórias de Carlos Mauro, o documento que nos permite compreender os significados sociais por trás desses *Cadernos*. Cito abaixo aquela que me parece ser a “parte fundamental” de seu depoimento para a compreensão desse significado:

Com a minha formação artística, depois voltada para a Comunicação, era natural que eu vibrasse com tudo que era ligado ao criativo, ao novo. O estágio na Rhône Poulenc [*indústria química especializada no desenvolvimento e na manufatura de produtos têxteis e fibras sintéticas*] me fez ver que tudo isso tinha que ser domado, vamos dizer, colocado sob parâmetros e junções industriais, comerciais e política de marcas... Agora, eu também vibrava muito com o que estava sendo caracterizado como criação industrial. (...) E, naturalmente, a minha pergunta: de onde saía tudo aquilo? No escritório de estilo vendo ou cartelas de cores ou a estamparia ou os croquis, eu também me perguntava d’aonde surgia

tudo aquilo. Promovendo para a clientela Rhodia essas informações, eles também começavam a perguntar d'aonde vinha tudo aquilo. Pra quem tinha uma formação mais artística, tinha vivências assim como as que eu tive, como admirador do Naum Alves de Souza, o jeitão do arquiteto e artista plástico Augusto Lívio, o desenho fabuloso de Sandrinha Abdala, que fazia as ilustrações do Jornal da Tarde. Quando eu fui conhecer o Studio Berçot, foi impressionante, não tinha novidade nenhuma pra mim, porque isso era o que eu vivia aqui através dessas pessoas conhecidas, mais amigas ou menos amigas. Não havia aqui, vamos dizer, uma estrutura que absorvesse essa criação, que se comercializasse e se divulgasse isso. É o que a França fazia. Um Pod Minoga (?), Paris, naquela época, sem dúvida daria subsídios que viriam a caracterizar uma tendência de moda, porque tudo. Primeiro, são pessoas que não têm uma vida, vou chamar de... tranqüila, vamos dizer, são pessoas inquietas, não é?, isso que caracteriza muito o artista. Inquietas, ávidas do novo, ávidas de superar o último impacto que tiveram, seja no cinema, na televisão e tudo isso. Isto, uma vez que se tratava de uma criação a ser absorvida pela indústria têxtil e de confecção, a imprensa caracterizando uma nova estética industrial, diferente da estética artesanal, alta-costura, não é mesmo?, exigia que esses dados criativos, que essa criação fosse canalizada conforme os interesses da massa, os fabricantes de produtos pra massa, de editoras que tinham revistas que tocavam a massa e que eram vendidas, chamavam na França, em quiosques. Então essa tal de criação ela era, numa primeira etapa, bruta. Vamos, dizer, eu vi uma caixa de pó de arroz dos anos 30, Art Déco, transformada, sendo decomposta numa cartela de cor, numa seleção de matérias, em desenhos para estamparia, um vez que haviam pássaros entrelaçados, esses pássaros caracterizaram "n" desenhos para estamparia, e os modelos desenvolvidos caracterizando um estilo Art Decó numa coleção de lingerie para a Rhodia Brasil, para fabricantes de lingerie. Enfim, eu pude aprender do bruto até o produto final dois anos depois lançado num navio, que foi o Rode da Fonseca, através dos fabricantes nylon sul, Valisère naturalmente, que era ligada ao grupo Rhodia. Então você via. E pude ter

a oportunidade de ir à Nápoles com Arlette Lacour, que era diretora de criação da Promostyl, com Dominique Chavanneau, que também era diretora, vamos dizer, superiora da criação para Brasil, me levaram a Nápoles porque uma, um grupo de famílias num lugarejo estava sobrevivendo vendendo estoques da época da guerra. Arlette havia feito amizade com um motorista de táxi, era assim desbravar, e com muito cuidado, porque havia muito perigo, uma fonte de documentos novos e diferenciados e que vieram a dar origem a lingerie estilo 1900, camisas masculinas características da década de 50. *Você aprendia que havia aquela criação bruta e essa outra criação, ou estilismo, que adaptava essa criação bruta aos condicionamentos da empresa, levando em consideração o mercado, enfim, o aspecto econômico...* (grifos meus)

Utilizei esse mesmo depoimento em outro lugar (BERGAMO), 2007, pp. 173-174), mas aqui quero resgatá-lo num outro sentido, chamando a atenção para aspectos que não mereceram ainda a devida atenção. O valor histórico, documental de suas memórias está justificado. Várias outras coisas, no entanto, não foram – por mim, evidentemente – devidamente justificadas. Primeiro, quando comparadas com outras memórias, de outros profissionais que também trabalharam, nos anos 70, com os *Cadernos de Tendências*, o que resulta dessa comparação? Segundo, quando comparadas com as memórias dos profissionais da geração seguinte à dele, mas que também trabalharam com orientação de moda para empresas, quais diferenças podem ser observadas? Terceiro, que características podem ser notadas em seu depoimento e que estão ausentes nos demais?

Trabalhar com a memória não é algo simples, ainda mais quando se está trabalhando com a memória de alguém. Em função disso, gostaria, antes de responder às perguntas que coloquei aqui, colocar uma outra para nos orientar no encontro de possíveis respostas: toda Memória é História?

MEMÓRIA E HISTÓRIA

A relação entre a Memória e a História, apesar de ser cada vez mais discutida, está longe de ser resolvida. O aprofundamento, nos últimos anos, dos chamados métodos biográficos tem mostrado que a temática parece estar mais envolvida em questionamentos que em soluções. Se, por um lado, podemos ter certeza que “tudo” é história, que cada coisa, por menor que seja, só se explica por ocupar um lugar num fluxo amplo de acontecimentos, por outro, às coisas, às menores e às maiores, são atribuídos diferentes valores históricos e, por vezes, nenhum valor lhes é reservado. Ou seja, ainda que tudo seja história, nem tudo se *torna* história.

Todas as nossas lembranças são, por assim dizer, “históricas”, referem-se a acontecimentos, pessoas, lugares, sensações, relacionamentos, impressões, e assim por diante. Eis o ponto que une e que, ao mesmo tempo, separa a Memória e a História. Se, por um lado, toda memória é, também, história; por outro, a História guarda uma independência que a distingue da simples memória. As relações entre ambas são tão conflituosas que uma pode tanto validar quanto desautorizar a outra.

É de consenso, entre os especialistas em “métodos biográficos”, que a narrativa de vida (*life story*) e a história vivida (*life history*) não são coincidentes (MILLER, 2005).² Essa narrativa de vida, uma vez que é “contada”, apresenta características linguísticas específicas. De acordo com POLKINGHORNE (2005, pp. 71-72):

Uma narrativa é um tipo especial de produção discursiva. Numa narrativa, eventos e ações são evocados conjuntamente no interior de um todo organizado por marcadores de sentido. Esses marcadores são um tipo de esquema conceitual

através do qual o significado contextual dos acontecimentos individuais pode ser desenvolvido³.

Quando falamos sobre nosso passado, sobre nossa vida, tentamos estabelecer uma “unidade de sentido”, que tem por base o momento presente: os conflitos que estamos vivendo e a posição social que ocupamos. Olhamos para nós mesmos no presente e no passado e nos esforçamos para estabelecer uma “linha” capaz de explicar nossa trajetória e, com isso, o nosso momento presente. Essa “linha” capaz de unir o passado e o presente representa esse esforço, no sentido de estabelecer uma “unidade de sentido” para nossa trajetória. Mas essa unidade que pretendemos para nossa vida não corresponde às discontinuidades que a história de cada um apresenta. Com consciência disso, Dias Gomes, por exemplo, abre sua autobiografia da seguinte forma:

Não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem da mentira que vem junto, grudada, parasitada. Não será a mentira, muitas vezes, mais reveladora que a verdade? Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim? O que posso garantir é que esta última tem muito mais a ver comigo. (GOMES, 1998, p. 13)

A evidente desigualdade entre a narrativa de vida e a história vivida tem sido tratada de forma também desigual pelos pesquisadores em suas diferentes áreas. Profissionais da área de linguística trabalham, em função disso, não com a noção de contexto social, mas sim com a noção de contexto discursivo (BAKHTIN, 2003). É este último que explica e dá sentido a um determinado discurso: o “lugar”, social e discursivo, que o sujeito ocupa em suas interações, quem é ele e para quem ele fala (PÉCHEUX, 1995). Nesse contexto metodológico, embora o “lugar” seja “social”, a memória é, antes de mais nada, individual, é prova de sua subjetividade. Sem dúvida, essa é uma tentativa de lidar, por um lado, com uma

possível continuidade, aquela entre papéis sociais semelhantes, evidente inspiração no funcionalismo e no interacionismo simbólico, e, por outro, com as diferenças individuais (RIBEIRO e GARCEZ, 2002).

Muito diferente disso, os profissionais da área de História têm tentado trabalhar com a ideia de um registro particular da história, a memória individual, e com o fato de que certos eventos e lembranças podem pertencer a um número muito maior de pessoas. Haveria, em função disso, uma memória coletiva. Certos eventos, como a História de um país, podem fazer parte da memória coletiva mesmo sem nunca terem sido vivenciados pelas pessoas. Não se estabelece entre elas uma relação de fidedignidade: uma não é mais ou menos fidedigna que a outra, ambas são igualmente fidedignas. A diferença entre elas reside nas demais diferenças que se podem estabelecer entre a Memória e a História. Entre a memória individual e a memória coletiva existe uma evidente diferença política: há eventos que foram vivenciados e são lembrados por muitos e há eventos que *devem ser lembrados*, mesmo não tendo sido vivenciados pelas pessoas. É em função dessa diferença política que, também da Memória e da História, são cobradas coisas muito diferentes: da primeira, fidedignidade; da segunda, veracidade. Eis o ponto em que a História está em condições de cobrar sua autonomia diante da Memória: a História é a Memória verificada (NORA, 1986). E, no entanto, é justamente em função dessa verificação que se pode atribuir uma maior ou menor fidedignidade à Memória.

Como sociólogo da cultura, sinto-me obrigado a colocar outros problemas à relação entre a Memória e a História. Em primeiro lugar, é importante lembrar que *a memória é indissociável do esquecimento* (RICŒUR, 2007). O trabalho representado pelo arquivamento ou pela rememoração de algo é *o mesmo trabalho* representado pelo não arquivamento ou pelo esquecimento total. O problema metodológico que envolve a memória, em termos de pesquisa, é que temos diante de nós *apenas um registro parcial desse trabalho* que envolve lembrança/esquecimento: temos *apenas o registro daquilo que não foi ocultado*,

portanto daquilo que *deve ser lembrado*. Há, em função disso, um *trabalho político e social* que não se verifica apenas na distinção entre uma memória individual e uma coletiva, mas na distinção que estabelecemos, diariamente, entre os eventos do nosso dia a dia e que faz com que consideremos uns como tendo relevância e outros como não tendo a menor relevância, por isso mesmo não precisando serem lembrados.

Vamos voltar a um exemplo bastante simples, mas que também envolve a Memória e a História: a fotografia. Em que reside seu valor documental? Numa fotografia podemos encontrar, simultaneamente, uma memória individual, uma memória coletiva e, com isso, um registro da História. Pode ser que seu valor documental resida nesse feliz encontro entre a Memória e a História. Se assim for, está correta a afirmativa de que a História é a Memória verificada. No entanto, assim como a memória é indissociável de um trabalho de esquecimento, ou seja, de um trabalho que nos diz o que deve e o que não deve ser lembrado, a fotografia é o registro de um trabalho semelhante: *só se fotografa aquilo que deve ser fotografado* (BOURDIEU, 1989). Fazemos, cotidianamente, escolhas sobre o que deve ou não ser registrado por nossa lente, portanto sobre o que deve ou não ser arquivado na forma de imagem. Durante certo tempo, creditaram-se essas escolhas ao custo da fotografia: preço do rolo de filme e da revelação. Além disso, para certas ocasiões eram contratados profissionais para a execução desses registros. Hoje, com a popularização das máquinas digitais, que dispensam o uso de filmes, esse é um argumento que não tem mais como ser sustentado. Nem tudo é registrado, fazemos escolhas. E, além do mais, profissionais continuam sendo contratados para o registro de certas ocasiões. O retrato, principalmente, é, com isso, uma evidente “construção social”, seja da parte de quem aparece voluntariamente em uma foto, operando, com isso, a “construção de uma imagem” para si mesmo, seja da parte de quem faz a foto e que, por isso mesmo, tem a “obrigação” de *só registrar o que merece ser registrado* (CASTELNUOVO, 2006).

Por que algo merece ser lembrado, merece ocupar o espaço – duplo – da Memória e da História? O que, dentre os muitos acontecimentos que envolvem a Memória ou a História de algo, deixamos de considerar, ou que deliberadamente negligenciamos por considerar sem relevância, ou que nos esforçamos para “apagar” porque “é melhor que não se fale mais nisso”? Posto isso, cabe outra indagação: a História é a Memória verificada ou a “oficialização” de um trabalho de ocultamento? Temo não ter a resposta a essas perguntas. Ainda assim, tenho a certeza de que elas devem ser colocadas.

Em segundo lugar, se a memória/esquecimento representa um *trabalho*, cumpre nos indagarmos o quanto esse trabalho é indissociável de um processo mais amplo e geral de significação social. E, creio, uma outra questão deve ser posta junto a essa: não seria a distinção entre Memória e História, ela também, parte desse mesmo trabalho?

Essas são perguntas que nos afastam da ideia de que o problema da memória seja tão somente individual ou coletivo. Olhar para o passado e conferir-lhe, na sua relação com o presente, uma unidade de sentido, é conferir-lhe um significado social. Ou seja, ainda que inconscientemente, estamos validando e reproduzindo certos valores socialmente aceitos. Quando olhamos para o mundo e tentamos enxergá-lo como tendo sentido, estamos tentando ajustar as menores coisas do mundo, inclusive – e, principalmente – nossas ações, até mesmo as mais ordinárias, de forma a que elas tenham/apresentem significado. Desprovidas de significado, elas nada representam para nós ou para os outros. Eis o ponto que me parece poder nos orientar no questionamento a respeito da relação Memória e História. O valor documental de uma memória me parece estar menos na sua suposta fidedignidade ou veracidade que no sentido que sua própria construção expressa. Mais importante, portanto, creio ser não a memória em si mesma, mas a unidade de sentido que ela expressa ou se esforça por expressar.

A memória e a história da moda

No que diz respeito a uma Memória e a uma História da Moda, creio que, além desses, outros problemas se apresentam. Da mesma forma que a História tenta marcar sua autonomia diante da simples Memória, a Moda igualmente tenta marcar sua autonomia frente ao uso ordinário das roupas. Temos, portanto, uma História do Vestuário e uma História da Moda. E, quando nos referimos aos períodos mais recentes, apenas a necessidade de uma História da Moda é colocada. A História do Vestuário, com isso, fica restrita aos períodos anteriores a de uma História da Moda. Desnecessário lembrar o quanto isso envolve uma disputa em torno da definição de um e de outro: a partir de quando podemos falar em Moda? A partir de que momento devemos, então, deixar de falar em Vestuário para falar em Moda?

No caso específico da Moda, parece-me que sua História mais recente se constrói com base no ocultamento/esquecimento das relações cotidianas que as pessoas têm com as roupas e os seus significados. Isso porque a História da Moda tem sido, cada vez mais, a história da relação das pessoas com a Moda, e não a história das relações entre as pessoas no seu cotidiano e com base no significado que as menores coisas da nossa rotina – entre elas, o uso de roupas –⁴ têm.

O divisor de águas é, sem dúvida, a consolidação de um campo consagrado para a criação de roupas em que, para se indagar a respeito da Moda, é necessário também se indagar a respeito das ações dos seus criadores e dos grandes fabricantes de tecidos e roupas⁵. Se observarmos as teses sobre moda referentes ao período anterior a esse, veremos que a moda diz respeito aos “modos”: formas de usar as roupas e os cabelos, consolidação de certos estilos de vida, conflitos de classe que ganham tradução e expressão estética, expectativas de vida que se traduzem em expectativas de consumo, etc. (BONADIO, 2007). A História recente da Moda, no entanto, tende a ocultar essas relações e substituí-las por outras, aquelas diretamente relacionadas à criação e à difusão dos produtos de moda⁶.

Dessa forma, a construção de uma Memória da Moda pode representar um instrumento metodológico capaz tanto de elucidar as relações das pessoas com a moda – certas pessoas, aquelas diretamente ligadas à produção e à circulação de seus produtos – quanto de ocultar as demais relações em que essas mesmas pessoas estão envolvidas e que, com certeza, têm um papel determinante na produção da Moda. E, mais importante ainda, de ocultar os mecanismos sociais capazes de promover essa separação entre o que deve e o que não deve – ou entre o que merece e o que não merece – ser lembrado.

A construção de uma Memória da Moda tem, a meu ver, portanto, a difícil tarefa de, além de arquivar e resgatar, indagar-se a respeito dos mecanismos sociais capazes de legitimar certa construção da memória em detrimento de outras tantas. Ou seja, é necessário proceder a uma desconstrução dessa memória, uma desconstrução cujo objetivo é a elucidação dos mecanismos sociais capazes ora de aproximar, ora de separar a Memória e a História da Moda.

Depoimento como memória, depoimento como história

Podemos voltar, agora, ao depoimento de Carlos Mauro para tentar responder às questões que foram colocadas no início deste texto. Carlos Mauro foi responsável pelo serviço de Orientação de Moda aos clientes da Rhodia nos anos 1970 e início dos anos 1980. Ele acompanhou todo o processo de feitura e consolidação dos *Cadernos de Tendência* utilizados pelas grandes empresas na produção de tecidos e roupas (BERGAMO, 2007). Foi com base nesse saber, tanto artístico quanto técnico, que ele, posteriormente, já no papel de professor – da cadeira de Estilismo do Curso de Moda da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo – colaborou com a formação de parte considerável dos mais importantes estilistas da atualidade no Brasil (a relação entre essas duas gerações será explorada numa outra oportunidade⁷). Sua trajetória tem, portanto, características únicas que fazem de seu depoimento um importante documento para a construção tanto da

Memória quanto da História da Moda no Brasil. É este último motivo que gostaria de explorar aqui e, por isso, quero justificar minha escolha.

Alguns depoimentos se tornam chave para certas pesquisas por apresentarem tanto aproximação quanto distanciamento. É o caso, por exemplo, das memórias de Saint-Simon utilizadas para a compreensão da racionalidade da Sociedade de Corte Francesa (ELIAS, 2001) ou das memórias de Leonard Woolf para a compreensão da Fração Bloomsbury (WILLIAMS, 1999). Embora perfeitamente inseridos nesses contextos, ambos tinham origens sociais diferentes dos demais membros, seja da Corte¹, seja do grupo de intelectuais⁹ que girava em torno da Universidade de Cambridge, gerando um certo distanciamento não presente nas demais memórias. Essa condição implicou uma percepção tanto profunda quanto distanciada, e por vezes crítica, dos contextos em que estavam inseridos. Esse distanciamento possibilitou a eles colocarem em questão comportamentos que, para os demais membros desses grupos, eram naturais e, por isso mesmo, nunca eram colocados ou discutidos. Evidentemente, nenhuma dessas pesquisas utilizou como fonte tão somente essas memórias, elas foram pensadas com uma enormidade de outras fontes disponíveis. Foi o conjunto dessas fontes que permitiu estabelecer um valor documental específico a essas memórias, e não o contrário.

Muito semelhante a isso é a situação representada por Carlos Mauro. Se compararmos sua trajetória com a geração anterior, com os profissionais responsáveis pelos *shows* da Rhodia nos anos 60, Cyro Del Nero e Lívio Rangan, veremos que, fora a distância geracional, há uma aproximação muito grande entre eles:

Houve uma comunicação de que a Rhodia queria, isso correu na Fundação Álvares Penteado, onde eu estudava, fazendo Artes Plásticas, e me especializando em Comunicação Visual. Àquela altura um colega nosso nos falou que a Rhodia queria um elemento que tivesse formação artística para atuar na área de publicidade. Essa seleção seria feita pelo Cyro del Nero, que era proprietário do

Studio 13, na Treze de Maio, e, era cenógrafo, premiado, na década de 60, pela Bienal de São Paulo, e eu fui selecionado pelo Cyro para ser assistente do Lívio Rangan, que era o chefe da publicidade Rhodia.

(...) Eu fazia Artes Plásticas, era amigo de Augusto Lívio Malzoni, era amigo de Naum Alves de Souza, que veio a se tornar um dramaturgo conhecido. Ele desenvolveu um estúdio que se chamava Pod Minoga (?), do qual faziam parte o Carlos Moreno, que é o “Bom Bril”, não é?, a Mira Haar, o Carlos de Souza. A dinâmica que eles tinham, vamos dizer, de criação, era muito rica, muito interessante, envolvente, com o Naum, cedendo, vamos dizer, modelos, de antigos *shows* realizados pela Rhodia. (Depoimento de Carlos Mauro *apud* BERGAMO, 2007, p. 164)

Todos eram ligados, de alguma maneira, à arte: Cyro Del Nero, por exemplo, era cenógrafo e Carlos Mauro, artista plástico. Mas há uma diferença entre a maneira como a Rhodia pretendia fazer sua divulgação de moda nos anos 60 e 70. Os anos 60 se caracterizam pela realização de *shows* de moda que eram, também, *shows* artísticos e culturais, uma vez que concentravam parte considerável e reconhecida de artistas, os mais diversos, nacionais (BONADIO, 2005). Os anos 70 se caracterizam pelo fim dos *shows* e pelo início do que a Rhodia denominou “orientação de moda”. Contratado para ser assistente dessa geração anterior, Carlos Mauro viu-se, anos depois, responsável pela chamada “orientação de moda”. Passou a ser responsável, com isso, pelas novas diretrizes impostas pela Rhodia: cada vez menos artísticas e mais comerciais. Seu depoimento, com isso, expressa esse caráter paradoxal, essa aproximação e distanciamento: por um lado, vibrava com a possibilidade de uma criação artística industrial, situação da qual era responsável, por outro, mobilizava expectativas e valores estranhos às exigências comerciais, próximos da criação artística.

Se comparado com outros depoimentos de profissionais também responsáveis pela “orientação de moda”, mas não junto à Rhodia, podemos perceber que apenas o de Carlos Mauro exhibe esse caráter paradoxal. A ausência de uma formação artística faz com que esses depoimentos sejam sensíveis às demandas comerciais, mas olhem com certa estranheza para os aspectos artísticos da criação. Um desses profissionais, da geração posterior, que prefiro não citar o nome, chegou a referir-se a Carlos Mauro e às reuniões que ele promovia para incentivar a criação de forma desdenhosa. Chamo a atenção para isso não apenas para marcar a singularidade do depoimento de Carlos Mauro, mas para, principalmente, mostrar que essas são diferenças estruturais que, se melhor compreendidas, permitem-nos entender como estava estruturado o campo da criação de moda no Brasil e, sobretudo, como as memórias desses profissionais reproduzem essa desigualdade estrutural.

Para uma melhor compreensão disso, vamos imaginar que estamos diante de uma estrutura formada por dois polos hierárquicos distintos: o superior é representado pela arte e pela criação; o inferior é representado pelas demandas comerciais. Não significa, em hipótese alguma, que as pessoas ocupem um polo ou outro de forma esquemática ou dicotômica. Significa, sim, que as pessoas vivem no interior de um espaço de tensão entre esses dois pólos, aproximando-se, em termos estruturais, mais de um do que de outro. O *Caderno de Tendências* é resultado do esforço de conciliação entre esses polos (valores) inconciliáveis (BERGAMO, 2007). Eis parte substancial da importância, a meu ver, do depoimento de Carlos Mauro para a compreensão desse processo. Não simplesmente porque ele acompanhou passo a passo a feitura desses *Cadernos*, mas também porque o seu é o único depoimento que destoa de uma memória da moda que seja, tão somente, a concretização de demandas comerciais. É esse o ponto que demonstra melhor a relação paradoxal de sua posição entre a aproximação e o distanciamento: ele assume a liderança de uma posição que se marca, basicamente, pelo seu caráter comercial, qual seja, instruir os clientes da Rhodia de forma a que eles tivessem

melhor desempenho com seus produtos. A estranheza dessa posição, e, com isso, seu distanciamento, reside na sua constante preocupação artística com esse desempenho.

Mas retornemos aos nossos dois polos antagônicos para entender melhor isso. A maior parte dos depoimentos refere-se aos *Cadernos de Tendência* como a “referência” mais importante para a produção de moda nesse período. No entanto, no depoimento de Carlos Mauro o *Caderno de Tendências* não é, a meu ver, a referência mais importante, mas, sim, as fontes artísticas utilizadas por esses mesmos *Cadernos*. É isso que mais chama a atenção no trecho citado de seu depoimento que está no início deste texto. Tais fontes artísticas dizem respeito não só a elementos criativos utilizados, mas também a um universo de criadores. Eis a particularidade tanto da trajetória de Carlos Mauro quanto da sua posição e, principalmente, eis a *desigualdade estrutural reproduzida por esses depoimentos e essas memórias*. Excluídos das posições hierarquicamente superiores da “criação”, os demais profissionais referem-se *apenas* aos *Cadernos*: são eles as principais fontes utilizadas para a criação. Isso é visível, por exemplo, no depoimento de Lais Pearson, responsável pelo *Caderno de Tendências* do *Guia Oficial da Moda* nos anos 1970:

Basicamente, eles tinham que seguir aquilo que os Cadernos de Tendência estavam editando. Eles acreditavam naquilo que aquela pessoa estava publicando. Agora, eu sempre fiz questão de explicar: aquela é uma tendência, isso não significa que vai acontecer! Você não pode dizer que uma coisa vai acontecer 100%. A tendência é cor de laranja, mas no meio do caminho... ...) geralmente, aquilo que a gente dava como tendência, acontecia. Se não 100%, pelo menos 90%. O meu Caderno de Tendências era pesquisado em cinco, seis feiras. Eu tinha o trabalho, a síntese, de cinco, seis feiras de moda da Europa. Então eu fazia o meu Caderno e normalmente as coisas batiam. (Depoimento de Lais Pearson *apud* BERGAMO, 2007, pp. 157, 159)

Já no caso de Carlos Mauro, se prestarmos uma atenção um pouco maior ao seu depoimento, sobretudo no trecho citado no início deste texto, veremos que suas fontes são outras, bem diferentes: o universo dos criadores em diferentes áreas, a arte como uma “experiência” diferente das demais, a ideia de uma matéria bruta que, transformada, ganha uma forma artística, e assim por diante. Quando Carlos Mauro se refere às empresas que faziam uso dos *Cadernos*, vemos que elas são situadas distantes do “polo da criação”, próximas das demandas comerciais, traduzidas na demanda por “receitas”:

Por exemplo. Eu sei através de Françoise-Vincent. Por exemplo, aqui, numa reunião com fabricantes de camisa, e eu passando a atuar no serviço de Orientação de Moda, estavam assim numa grande mesa, no Rio de Janeiro, empresários assim [indicando com um gesto o espaço a sua frente] fabricantes de camisaria masculina. Não sei porque tinha um canto aqui [indicando o espaço a sua esquerda] onde ficava o Carlos Cavalcante, gerente de marketing, escondidão da platéia e me estimulando pra vender as tendências Rhodia com credibilidade, não é? Então, por exemplo, estava escrito assim com croqui: “colarinhos mais pontudos, mais longos”. Aí, eu então: “os colarinhos serão pontudos e mais longos”. Um fabricante, que tinha uma marca chamada Manhattan, perguntou: “quantos centímetros?”. Eu não sabia quantos centímetros. Eu havia lido numa revista que, na Suíça, chegava a 9 cm. Eu respondi isso: “tenho conhecimento que na Suíça chegava a 9 cm”. Aí, a contrapartida é que nós escrevíamos, mandávamos telex pedindo pra Promostyl que as informações viessem com um maior detalhamento, pra que nós pudéssemos estar fundamentados e não tratar assim... sobre produtos fantasiosos. Eu acho que isso ocorria também na França. Todo mundo exigia diante do desconhecido, que era a essa altura já o tal de estilismo. Todo mundo exigia, praticamente, receitas. (Depoimento de Carlos Mauro *apud* BERGAMO, 2007, pp. 171-172)

Todos os depoimentos, sem exceção, estabelecem referências para a produção de Moda que se situam hierarquicamente acima das posições ocupadas por esses profissionais. Uma vez que esses mesmos profissionais ocupam posições hierarquicamente desiguais, suas referências são também desiguais. Ou seja, a desigualdade hierárquica das referências reproduz a desigualdade de posições desses profissionais. O desdém observado em outro depoimento, a que me referi anteriormente, diante da posição “superior” ocupada por Carlos Mauro e por suas “referências artísticas”, traduz uma posição hierárquica inferior, capaz de olhar ora com deferência ora com agressividade para aqueles que “estão muito acima” na hierarquia própria ao campo da criação em moda. Mas, se levarmos também em conta que esses dois profissionais, Carlos Mauro e o outro, cujo nome preferi não citar aqui, fazem parte de gerações diferentes, o segundo, sendo mais novo e tendo participado das reuniões promovidas por Carlos Mauro, vemos que tal desdém traduz uma “mudança na balança de poder”. Ou seja, o campo da criação consagrada de moda no Brasil já havia se modificado e os *Cadernos de Tendência* haviam se tornado uma realidade concreta, de tal forma que Carlos Mauro e o contexto histórico no qual ele estava inserido, de elaboração e feitura desses mesmos *Cadernos*, podiam ser olhados como uma espécie de “passado”, algo que, no atual momento, já poderia ser deixado para trás, algo cujo valor, agora, é tão somente histórico ou, mesmo, “folclórico”. Este último termo, quando utilizado nesse contexto, tem o objetivo de chamar a atenção para algum evento ou comportamento anedótico. O olhar de deboche, portanto, é claro.

Percebe-se, com isso, que o valor histórico dessas memórias é indissociável de seu valor estrutural. E, principalmente, esse valor estrutural é presente, diz respeito à forma como está estruturado o campo consagrado de criação em moda hoje. Ou, para ser mais específico, a como está estruturado o campo da moda no momento em que esses depoimentos são dados. Essa estrutura presente do campo da criação é capaz de impor valores desiguais a tudo aquilo que pertence aos seus momentos anteriores, ao seu passado.

Mas nem mesmo a mudança na balança de poder do campo da criação de moda foi capaz, ainda (não significa que será algum dia), de subverter a desigualdade estrutural do período anterior: os profissionais desse período que ocupavam posições hierárquicas inferiores continuam tendo “menor valor histórico”. Com isso, suas memórias têm menos importância do que, obviamente, as de Carlos Mauro. Essas memórias, portanto, reproduzem a desigualdade estrutural das posições ocupadas por esses profissionais *no passado e no presente*. A dificuldade, em termos analíticos, de pensar uma Memória e uma História *recente* da Moda está, por um lado, em que, num período muito curto de tempo, a estrutura hierárquica do campo de criação de moda sofreu profundas modificações. A estrutura hierárquica observada nos anos 1960 não é a mesma observada nos anos 1970 e 1980, nem a observada a partir dos anos 1990, com a criação dos Cursos de Moda no país. E, por outro, a dificuldade está em que, ao ignorar as desigualdades hierárquicas, capazes de gerar diferentes memórias, somos tentados a “reproduzir” essa mesma desigualdade ao tomar como base apenas as memórias daqueles que ocupavam as posições superiores dessa hierarquia, como se elas representassem o campo como um todo, e não uma posição específica no interior desse campo.

Considero todo esforço de elaboração de uma Memória e de uma História da Moda, que não seja capaz de pensar as desigualdades estruturais entre as fontes, *inútil*. A construção de uma Memória – e, também, de uma História – da Moda precisa ser, antes de mais nada, um esforço de desconstrução dos mecanismos sociais de legitimação da memória. Para tanto, é necessário proceder a uma desconstrução dos mecanismos sociais capazes de produzir e legitimar uma certa hierarquia social e, ao mesmo tempo, de conferir relevância ou irrelevância a certos eventos e a seus personagens e suas trajetórias.

NOTAS

1. Esse grupo era formado por mim e por Maria Claudia Bonadio, Solange

Wajnman, Marko Monteiro, Adilson Almeida, Patrícia Sant'Anna, Maria Gabriela Marinho e Astrid Façanha. Tivemos a chance de ouvir e de gravar os depoimentos de Anna Frida, Cyro Del Nero, Carlos Mauro, Laís Pearson, Augusto Fernandes de Azevedo e Gabriela Pascolato. A *Revista Iara* pretende, futuramente, publicar tais depoimentos na íntegra.

2. Outra tradução possível para "*life story*" seria "crônica de vida", e para "*life history*" seria "história de vida". Fiz a opção por "narrativa de vida" e "história vivida" porque também a "história de vida" se faz na forma de "crônica", de "narrativa". Com isso, a semelhança da forma linguística (crônica, narrativa) tende a ocultar a desigualdade entre o narrado e o vivido, como se a coincidência entre ambos fosse tão somente uma questão de maior ou de menor fidedignidade. Com isso, é retirado da "narrativa de vida" seu caráter de "experiência". A "narrativa de vida" e a "história vivida" são, a meu ver, duas experiências que precisam ser pensadas não em separado, mas nas suas ligações, ou seja, naquilo que as mantém, ao mesmo tempo, separadas e unidas. Isso será explorado um pouco mais adiante no texto.

3. "A story is a special type of discourse production. In a story, events and action are drawn together into an organized whole by means of a plot. A plot is a type of conceptual scheme by which a contextual meaning of individual events can be displayed."

4. Isso pode ser observado, por exemplo, na associação da moda com o consumo, de forma geral, e, em função disso, na substituição da expressão "cultura de massa" pela de "cultura de consumo". A produção, que na sua organização "fordista" se caracterizava pela "homogeneização", um mesmo produto para todas as pessoas, passou, cada vez mais, a se caracterizar, na sua organização "taylorista", pela sua "heterogeneidade" e "fragmentação". A compreensão do

consumo, com isso, passou a ser a chave para a compreensão da sociedade contemporânea, uma vez que ela também se caracteriza por uma maior “heterogeneidade” e “fragmentação”. Sobre isso, ver HARVEY (1993). A principal característica, em termos analíticos, que envolve tanto a noção de “cultura de massa” quanto a de “cultura de consumo” é que a ênfase para sua compreensão recai sobre os mecanismos de “difusão” dos produtos, e não sobre o “significado” social que esses mesmos produtos possam ter.

5. Esse é, com isso, o outro lado da perspectiva que olha o consumo por intermédio da sua “difusão”. Não há consumo sem produção. Logo, uma análise do consumo precisa ser também uma análise tanto da produção quanto da difusão e da circulação de produtos.

6. No caso da moda está-se também diante de uma questão que envolve não apenas produção, mas criação. A mudança histórica mais significativa, nesse sentido, é aquela relacionada à alta costura, em que a produção de roupas para certas elites começa a ser reconhecida pela sua “assinatura”, ou seja, pelo nome de seu criador. Posteriormente, também a produção em grande escala passará a contar com uma “assinatura”. Para um histórico disso, ver LIPOVETSKY (1989).

7. Apenas para termos uma noção da importância dos nomes formados pelo Curso de Moda da Faculdade Santa Marcelina, e daqueles que foram alunos de Carlos Mauro, podemos tomar, a título de exemplificação, os nomes de Alexandre Herchcovitch e de Tais Losso, representantes de duas “gerações” diferentes de estilistas, apesar da pouca diferença de idade entre eles. Essa primeira geração seria formada, a meu ver, pelos nomes consagrados pelo *Phytoervas Fashion* e pelo *Morumbi Fashion*, e a segunda pelo *São Paulo Fashion Week*.

8. O duque de Saint-Simon era membro da alta nobreza na Corte de Luis XIV, mas não pertencia à Casa Real. Em função disso, não podia almejar nenhuma posição de poder político oficial, embora tenha lutado para obter tais posições por toda a vida.

9. O duque de Saint-Simon era membro da alta nobreza na Corte de Luis XIV, mas não pertencia à Casa Real. Em função disso, não podia almejar nenhuma posição de poder político oficial, embora tenha lutado para obter tais posições por toda a vida.

10. Esse grupo era formado por intelectuais de expressão em diferentes áreas e geralmente era encabeçado pelo nome de Virginia Woolf. No entanto, todos tinham uma certa expressão. Leonard Woolf, especificamente, vinha de uma família de comerciantes judeus cuja entrada no círculo de intelectuais da elite foi possibilitada pela Universidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 4 ed.

BERGAMO, Alexandre (2007). *A experiência do status: roupa e moda na trama social*. São Paulo, Editora da Unesp.

BONADIO, Maria Cláudia (2005). *O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S. A. 1960-1970*. Tese de Doutorado em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

_____ (2007). *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo anos 1920*. São Paulo, Senac.

BOURDIEU, Pierre (Dir.) (1989). *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit, 2 ed.

- CASTELNUOVO, Enrico (2006). *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- ELIAS, Norbert. (2001). *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GOMES, Dias (1998). *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- HARVEY, David (1993). *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Loyola.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MILLER, Robert (ed.) (2005). *Biographical research methods*. London, Sage Publications, 4 v.
- NORA, Pierre (Dir.) (1986). *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard.
- PÊCHEUX, Michel (1995). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Campinas, Editora da Unicamp.
- POLKINGHORNE, Donald E. (2005). "Narrative configuration in qualitative analysis". In: MILLER, Robert (ed.). *Biographical research methods*. London, Sage Publications, v. II, pp. 69-98.
- RIBEIRO, Branca Telles e GARCEZ, Pedro M. (orgs.) (2002). *Sociolinguística interacional*. São Paulo, Loyola, 2 ed.
- RICŒUR, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Editora da Unicamp.
- WILLIAMS, Raymond (1999). A fração Bloomsbury. *Plural*, São Paulo, Sociologia, USP, n. 6, 1º. sem., pp. 139-168.
-

Data de recebimento: 11/12/2009

Data de aprovação: 04/02/2010