



MIMO

O casaco de Marx

roupas, memória, dor

Peter Stallybrass

O casaco de Marx
roupas, memória, dor

3ª edição [ampliada]

ORGANIZAÇÃO E TRADUÇÃO

Tomaz Tadeu

autêntica

O capítulo "A vida social das coisas: roupas, memória, dor", foi traduzido de STALLYBRASS, Peter. "Worn worlds: clothes, mourning, and the life of things". *The Yale Review*, 81(1), 1993, p. 35-50. Copyright © by Peter Stallybrass

O capítulo "O casaco de Marx", foi traduzido de STALLYBRASS, Peter. "Marx's coat". In: Patricia Spyer (org.). *Border fetishisms. Material objects in unstable spaces*. Nova York/Londres: 1998, p. 183-207. Copyright © 1997. from BORDER FETICHISMS by Patricia Spyer. Reproduced by permission of Routledge, Inc.

O capítulo "O mistério do caminhar" foi traduzido de STALLYBRASS, Peter. "The mystery of walking". *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 32, n. 3, 2002, p. 571-80.

PROJETO GRÁFICO DA CAPA

Diogo Droschi

EDITORACÃO ELETRÔNICA

Conrado Esteves

REVISÃO

Roberto Arreguy Maia, Clarice Maia Scotti e Cecília Martins

EDITORA RESPONSÁVEL

Rejane Dias

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica sem a autorização prévia da editora.

AUTÊNTICA EDITORA LTDA.

Rua Aimorés, 981, 8º andar . Funcionários

30140-071 . Belo Horizonte . MG

Tel: (55 31) 3222 68 19

TELEVENDAS: 0800 283 13 22

www.autenticaeditora.com.br

Stallybrass, Peter
S782x.Ps O casaco de Marx: roupas, memória, dor / Peter Stalybrass ; tradução de Tomaz Tadeu. – 3. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2008.

Título original: "Marx's coat"; "Worn world: clothes, mourning and the life of things"; "The mystery of walking"

Bibliografia.

112 p. – (Coleção Mimo)

ISBN 978-85-86583-34-6

1. Objeto (Filosofia) - Aspectos psicológicos 2. Roupas – Psicologia 3. Marx, Karl, 1818-1883 – Crítica e interpretação I. Título

CDU- 391:159.923

Sumário

07

A vida social das coisas:
roupas, memória, dor

39

O casaco de Marx

87

O mistério do caminhar

A vida social das coisas: roupas, memória, dor

Durante os dois últimos anos estive escrevendo sobre roupas. Na verdade, estive fazendo isso sem mesmo sabê-lo. Eu não tinha nenhuma idéia de que estava escrevendo sobre roupas a não ser como produto secundário de meu interesse na sexualidade, no colonialismo e na história do estado-nação. Então, aconteceu algo que mudou minha idéia sobre aquilo que eu estava fazendo. Eu estava apresentando um trabalho sobre o conceito de indivíduo quando fui literalmente tomado. Não pude continuar lendo. Seguiu-se um constrangedor silêncio e comecei a chorar. Havia um amigo muito próximo sentado perto de mim e ele simplesmente pegou o trabalho de minhas mãos e continuou lendo.

Mais tarde, quando tentei entender o que tinha acontecido, dei-me conta de que, pela primeira vez desde sua morte, Allon White tinha voltado para mim. Allon e eu éramos amigos. Nós tínhamos partilhado uma casa e escrito um livro juntos. Após sua

morte, de leucemia, em 1986, sua viúva, Jen, e eu tínhamos, ambos, cada um à sua maneira, tentado lembrar Allon, mas com muito pouco êxito. Para outros havia memórias ativas, dores ativas. Para mim havia simplesmente um vazio, uma ausência e algo como uma raiva por causa de minha própria incapacidade de sentir dor e tristeza. As memórias que eu tinha pareciam sentimentais e pouco reais, bastante desproporcionais relativamente à eloquência estridente, amorosa, que tinha sido a eloquência de Allon. A única coisa que parecia real para mim era a série de longas conversas que eu tivera com Jen sobre o que fazer com as coisas de Allon que ainda restavam: com o chapéu que ainda estava pousado na estante de seu escritório, um chapéu que ele tinha comprado para esconder a calvície que tinha chegado muito tempo antes das humilhações físicas da quimioterapia; com os seus óculos que estavam ao lado da cama e ainda olhavam para nós. Para Jen a questão era saber como reordenar a casa, o que fazer com os livros de Allon e com todas as formas pelas quais ele tinha ocupado espaço. Talvez, pensava ela, a única forma de resolver este problema fosse mudar-se, deixando a casa de uma vez por todas. Mas, nesse meio tempo, ela doou alguns de seus livros e algumas de suas roupas.

Allon e eu tínhamos sempre trocado roupas, tendo por dois anos partilhado uma casa na qual tudo era considerado comum, exceto nossa sujeira; só essa,

paradoxalmente, parecia irremediavelmente individual e objeto do nojo do outro. Quando Allon morreu, Jen me deu sua jaqueta de beisebol, coisa que parecia bastante apropriada, uma vez que naquela altura eu tinha me mudado permanentemente para os Estados Unidos. Mas ela também me deu a jaqueta de Allon que eu mais havia cobiçado. Ele a tinha comprado numa loja de objetos usados, perto da estação de trem de Brighton e seu mistério era, e é, bastante fácil de descrever. Ela é feita de um tecido de poliéster com algodão preto e brilhoso e a parte exterior ainda está em bom estado. Mas, interiormente, grande parte do forro está rasgado como se tivesse sido atacado por gatos raivosos. No interior, a única coisa que resta de sua antiga glória é o rótulo: “Fabricado expressamente para Turndof. Por Di Rossi. Costurado a mão”. Com muita freqüência, tenho me perguntado se foi a marca que atraiu Allon, na medida em que ele adorava a moda italiana desde sua infância, mas, muito mais provavelmente, foi simplesmente o corte da jaqueta.

De qualquer forma, essa era a jaqueta que eu estava vestindo quando apresentava o meu trabalho sobre o indivíduo, um trabalho que, sob muitos aspectos, era uma tentativa de lembrar Allon. Mas, em nenhum momento da escrita desse trabalho, a minha invocação foi respondida. Tal como o trabalho, Allon estava morto. Então, à medida em que

comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de “memória”. Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro.

Foi assim que comecei a pensar sobre roupas. Eu lia sobre roupas e falava aos amigos sobre roupas. Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. Mas para mim, elas são mais confortadoras que aterradoras, embora eu tivesse sentido ambas as emoções, pois eu sempre quis ser tocado pelos mortos, eu sempre quis que eles me assombrassem. Eu tenho até mesmo a esperança de que eles se levantem e me habitem: e eles literalmente nos habitam através dos hábitos que nos legam. Eu vesti a jaqueta de Allon. Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses

corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo.

As roupas recebem a marca humana. As jóias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. Por outro lado, a comida que, como as jóias, é uma dádiva que nos liga uns aos outros, rapidamente torna-se nós e desaparece.¹ Tal como a comida, a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as jóias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal. Como diz Lear, de forma desaprovadora, a respeito de sua própria mão: “ela cheira à mortalidade”.² É um cheiro que eu adoro.

É o cheiro pelo qual uma criança se apega a seu cobertor, uma peça de roupa, um ursinho de pelúcia, seja lá o que for. Roupa que pode ser colocada na boca, mastigada, qualquer coisa, menos lavada. Roupa que carrega as marcas do dente, do encardimento, da presença corporal da criança. Roupa que se deteriora: um braço do ursinho que se parte, a bainha que se torna puída. Roupa que dura e conforta, roupa que, como qualquer criança sabe, é *particular*. Certa vez,

quando eu estava tomando conta de Anna, a filha de uma amiga, tentei substituir seu cobertor perdido por uma peça de roupa que se parecia exatamente igual àquele cobertor. Ela, naturalmente, soube imediatamente que se tratava de uma fraude. E ainda lembro sua cara de desconfiança e desgosto por causa de minha traição. O cobertor, não importa o quanto ele seja um substituto para ausências e perdas, permanece irrevogavelmente ele mesmo, inclusive quando é transformado pelo toque e pelos lábios e pelos dentes.

Quando penso sobre roupas, repenso meu próprio trabalho sobre o início da Inglaterra moderna. Pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse. Comecei a ver o quanto a Inglaterra da Renascença era uma sociedade da roupa. Com isso, quero dizer não apenas que sua base industrial era a roupa e, em particular, a manufatura da lã, mas também que a roupa era a moeda corrente, muito mais que o ouro ou a moeda. Ser um membro de uma casa aristocrática, ser um membro de uma guilda, significava vestir-se de libré, significava ser pago, sobretudo, em roupas. E quando um membro de uma guilda tornava-se livre, dizia-se dele, ou mais raramente dela, que tinha sido “vestido”.³

Deixem-me esclarecer o que quero dizer por “sociedade de roupas”. Em sua forma mais extrema, trata-se de uma sociedade na qual os valores e também

a troca assumem a forma de roupas. Quando os incas incorporavam novas áreas a seu reino, concedia-se aos novos cidadãos roupas para vestir, as quais, entre eles, eram altamente valorizadas. Mas esse presente não era, naturalmente, desinteressado. Esse presente têxtil era, como diz John Murra, “uma reiteração coerciva e, contudo, simbólica, das obrigações dos camponeses para com o Estado, bem como de seu novo status. Em troca desse suposto presente, os camponeses eram obrigados, por lei, a tecer roupas para a coroa e para as necessidades da Igreja. Para surpresa dos invasores europeus, enquanto apenas alguns poucos armazéns do Estado continham comida, armas e ferramentas, havia um grande número que armazenava lã e algodão, roupas e vestimentas.”⁴ De forma similar, na corte do Imperador Akbar havia um departamento especial para receber os mantos e os vestidos (*klelats*) dados como tributos ou penhores por diferentes notáveis e diferentes regiões. Como argumentou Bernard Cohn, “o presente da roupa era o ato essencial do tributo e do domínio no interior do sistema Mughal de reinado, efetuando a incorporação dos sujeitos ao corpo do governante”.⁵

Numa sociedade da roupa, pois, a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação. À medida em que muda de mãos, ela prende as pessoas em redes de obrigações. O poder particular da roupa para efetivar essas redes está estreitamente associado a

dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente. A poeta e artista têxtil Nina Payne escreve sobre a forma como ela mexia nas roupas de seu marido após sua morte:

Tudo que tinha que ser guardado estava armazenado num armário no segundo andar da casa: jaquetas e calças que Eric ou Adam podiam eventualmente usar, blusas, gravatas, três camisas feitas de uma pelúcia axadrezada (azul-cinza, vermelho-tijolo e ocre-amarelo). Vi que a camisa cinza tinha sido usada uma vez, depois de ter sido passada a ferro e, então, recolocada em seu cabide para ser vestida outra vez. Se eu colocasse minha cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo.⁶

“Eu podia cheirá-lo”. Morto, ele ainda está lá, dependurado no armário, na forma de seu corpo impresso sobre a roupa, num punho puído, em um cheiro.

O que é mais surpreendente para mim em percepções como a de Nina Payne, é que em sociedades como a nossa, isto é, em economias modernas, elas

são tão raras. Eu acho que isso ocorre porque, apesar de toda nossa crítica sobre o materialismo da vida moderna, a atenção ao material é precisamente aquilo que está ausente. Rodeados como estamos por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído. Marx, apesar de todas as suas brilhantes análises sobre o funcionamento do capitalismo, estava equivocado em apropriar o conceito de fetichismo da antropologia do século XIX e aplicá-lo às mercadorias. Ele estava certo, naturalmente, em insistir que a mercadoria é uma forma mágica (isto é, mistificada), na qual os processos de trabalho que lhe dão seu valor foram apagados. Mas ao aplicar o termo *fetichismo* à mercadoria ele, por sua vez, apagou a verdadeira mágica pela qual outras tribos (e quem sabe, talvez até mesmo nós próprios) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam e amam. Para dizer de uma outra forma, amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida. É porque as coisas *não* são fetichizadas que elas continuam sem vida.⁷

Em uma economia da roupa, entretanto, as coisas adquirem uma vida própria, isto é, somos pagos não na moeda neutra do dinheiro mas em material que é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas. Numa economia capitalista,

numa economia de roupas novas, a vida dos têxteis adquire uma existência fantasma, adquirindo importância ou subindo à consciência apenas em momentos de crise. Contudo, esses momentos de crise ocorrem, uma e outra vez, como traços da vida material. Vladimir Nabokov, por exemplo, em seu último romance *Olha os Arlequins*, descreve como Vadim, depois da morte de sua esposa, Íris, sente a necessidade de eliminar aqueles objetos que pertenceram a ela e que lhe deixavam deprimido:

Uma forma curiosa de auto-preservação nos leva a nos livrar, instantânea e irrevogavelmente, de tudo aquilo que pertenceu ao ser amado que perdemos. Do contrário, as coisas que ela tocou a cada dia e conservou em seu contexto próprio, pelo ato de manipulá-las, começam a adquirir vida própria: uma vida própria louca e terrível. Seus vestidos vestem agora seus próprios eus, seus livros passam suas próprias páginas, nos sufocamos no círculo apertado daqueles monstros que estão deslocados e deformados porque ela não está ali para tomar conta deles. Mesmo o mais corajoso dentre nós não consegue sustentar o olhar do seu espelho.

Como livrar-se delas é um outro problema. Eu não poderia afogá-las como se faz com gatinhos. Na verdade, eu não poderia

afogar um gatinho, muito menos a sua escova ou a sua bolsa. Eu tampouco poderia ficar observando um estranho coletá-las e levá-las embora e, depois, voltar para pegar mais coisas. Portanto, eu simplesmente abandonei o apartamento, dizendo à empregada que se descartasse de qualquer maneira de todas aquelas coisas indesejáveis. Indesejáveis! No momento em que elas partiam, elas pareciam bastante normais e inofensivas; eu diria, até mesmo, que elas pareciam surpresas.⁸

Aqui Nabokov capta o terror do traço material. Para Vadim, a vida desses objetos é inflada, monstruosa, como se tivessem, eles próprios, usurpado o lugar de sua portadora. As roupas “agora vestem seus próprios eus”. Mas no momento mesmo em que Vadim extermina os monstros, eles adquirem uma nova vida: não apenas “normal e inofensiva”, mas “surpresa” – surpresa, talvez, pela incapacidade dele em tomá-las de volta.

Nesses momentos de crise, essas matérias triviais, a matéria da matéria, parecem desproporcionalmente ameaçadoras. O que nós temos a ver com as roupas dos mortos? Essa questão é tratada por Philip Roth em sua autobiografia, *Patrimônio*. Ali, ele descreve como, depois que sua mãe morreu, seu pai “desapareceu no dormitório e começou a esvaziar as gavetas da escrivaninha dela e a mexer nas roupas em seu armário.

Eu ainda estava na porta, com meu irmão, recebendo as pessoas que tinham vindo para o velório e que tinham nos acompanhado na volta do cemitério”. Roth, sem se perturbar pela recusa de seu pai em exercer as funções sociais normais, vai atrás dele no dormitório:

A cama já estava cheia de vestidos, de casacos, saias e blusas tiradas do armário e meu pai estava agora ocupadíssimo, catando coisas dum canto da gaveta mais baixa da escrivaninha de minha mãe e colocando numa sacola plástica de lixo. “Para que servem essas coisas agora? Não adianta deixá-las penduradas aqui. Essas coisas podem ir para instituições de caridade; elas estão novas em folha”.

Como Vadim, o pai de Roth quer apagar o traço, porque o traço parece vazio, uma lembrança de tudo aquilo que foi perdido. As roupas são apenas, e meramente, elas próprias, com um valor material específico. Para Roth há algo quase heróico em sua rejeição: seu pai, ele escreve, “era agora um homem velho, vivendo sozinho e... as relíquias simbólicas não podiam realmente substituir a companhia real de cinquenta e cinco anos. Parecia-me que não era por medo das coisas dela e do seu poder fantasmático que ele queria, sem demora, livrar o apartamento delas, para também enterrá-las agora, mas porque ele se recusava a evitar o mais brutal de todos os fatos”.⁹

De forma similar, Laurence Lerner escreve, em um poema chamado *Resíduo*, sobre as tentativas de seu pai para se livrar das roupas de sua mãe, após sua morte:

Minha mãe, ao morrer, deixou um guarda-roupa

cheio,

Um mundo meio gasto, meio novo

Roupas de baixo fora de moda; uma fileira de

sapatos,

Solas viradas para cima, nos fitando,

Um emaranhado de anéis, opalas impacientes,

pulseiras e pérolas baratas;

E, florido ou resplandescendo, de raíom, algodão

ou tule,

Uma centena de vestidos, esperando.

Sozinho com aquele esfarrapado passado,

Meu pobre e alquebrado pai vendeu tudo.

O que poderia ele fazer? O negociante deu de

ombros e disse:

“É pegar ou largar, depende de você”.

Ele pegou e perdeu os trocados na corrida de

cavalos.

O guarda-roupa, vazio, ficou olhando para ele,

anos a fio.¹⁰

Num certo e importante sentido, as roupas são a dor que o pai sente. Os vestidos ficam lá pendurados, esperando. Eles duram, mas somente como um resíduo que “recria a ausência, a solidão, a morte: coisas que não são”.¹¹ Contudo, mesmo quando elas se foram, transformadas em dinheiro instantaneamente descartável, o guarda-roupa recria a presença fantasmática dos vestidos que não estão mais lá. Existe, de fato, uma estreita conexão entre a mágica das roupas perdidas e o fato de que os fantasmas, frequentemente, saem dos armários e dos guarda-roupas para nos estarrecer, nos assombrar, talvez até mesmo para nos consolar.

Contudo, não existe nada dado nessa separação radical, nesse livrar-se das roupas, nessa relegação das roupas ao meramente simbólico. E eu quero tentar prestar atenção às diferentes formas pelas quais as roupas fazem parte de nossa vida e marcam as rupturas que nela ocorrem. Deixem-me retornar agora às três camisas que Nina Payne preservou depois da morte de seu marido e que ela deixou separadas para uso futuro. As camisas enxadrezadas, escreve ela, “reapareceram dois anos mais tarde”:

Jessy e Emily começaram a vesti-las sobre suas camisetas, botando para dentro das calças, dobrando o punho das mangas, da forma que uma mulher veste uma roupa

de homem, ampliando de forma lúdica, a forma de sua diferença. Minhas filhas inventavam maneiras novas de vestir, a partir de uma variedade impressionante de roupas, nas quais as camisas de seu pai tornaram-se um emblema e um signo. Eric estava, naquele ano, trabalhando à noite, num restaurante, após ter se formado no segundo grau. Seu horário de trabalho tornava possível para ele evitar todo mundo na família, a maior parte do tempo, mas, nós, geralmente, tomávamos a ceia juntos nas noites de domingo. Certa vez, quando estávamos sentados em volta da mesa, ele disse às garotas que era ridículo que elas estivessem vestindo camisas que eram demasiadamente grandes para elas. Ele disse que ele mesmo tinha planejado vestir as camisas e que ele não queria que elas ficassem todas gastas antes que elas servissem nele. Suas irmãs responderam de forma indignada. A discussão tornou-se acesa. Eu via raiva, acusação e uma exasperação que estava perto do desespero. Sob circunstâncias normais, eu teria sido chamada para dar uma opinião, mas ninguém ousou fazer essa solicitação. O telefone soou. Adam levantou-se para lavar seu prato e nós todos nos dispersamos, para disfarçar. As camisas continuaram a ser vestidas. Quando saí de casa, Eric levou a camisa cinza com

ele. A próxima vez que eu a vi, eu reconheci o fatal rosa de mancha vermelha que tinha se infiltrado numa carga de detergente. Por um momento, eu senti como se tudo tivesse perdido sua cor original, se desbotado e desintegrado, mas Eric sorriu diante de meu olhar surpreso. “A mesma coisa aconteceu com minhas cuecas, quando eu estava na sexta série, lembra?” E ele abriu a porta para o porão para trazer mais madeira.¹²

O título da autobiografia de Philip Roth é, como podemos lembrar, *Patrimônio*, e esse título assume uma ressonância peculiar e poderosa na escrita de Payne. Na descrição de Roth, as roupas da mãe são doadas, mas o legado do pai permanece para ser herdado (e deslocado) pelo filho. Mas Nina Payne preserva as roupas que se tornaram objeto de dor e luta entre seus filhos e suas filhas, ou antes disso, entre o filho mais velho, Eric, que quer, ele próprio, vestir o patrimônio do pai, e as filhas, Jessy e Emily. O filho mais novo, Adam, é a desconfortável testemunha (“ele levantou-se para lavar seu prato”). Contudo, Eric parece fracassar em sua tentativa para tomar para si a dor e o poder da perda e da persistência, uma vez que as camisas continuaram a ser vestidas e quando ele sai, levando apenas uma delas com ele, o sinal de gasto, pelo qual a presença é transmitida, será transformado no sinal de gasto daquilo que foi vestido.

Eric, que não queria as camisas “todas gastas antes de que elas pudessem servir nele”, desbota a camisa cinza que ele leva com “o fatal rosa de mancha vermelha”. “Por um momento, senti como se tudo tivesse perdido sua cor original, tivesse se desbotado, desintegrado”, descreve Nina Payne. A resposta de Eric consiste em reiterar a persistência da perda: a camisa de seu pai é transformada da mesma forma como suas próprias cuecas tinham sido transformadas anteriormente. A camisa persiste, ligando pai e filho e, contudo, mudando, à medida em que ela é remoldada por seu novo portador.

A generificação das roupas e das atitudes para com elas tem sido, ela mesma, materialmente inscrita através de relações sociais: fora do mercado capitalista, onde o tecedor masculino e o alfaiate masculino tornaram-se, crescentemente, a norma, eram as mulheres que eram tanto material quanto ideologicamente, associadas com a confecção, o conserto e a limpeza das roupas. É difícil recapturar plenamente a densidade e a complexa transformação dessa relação entre as mulheres das diferentes classes e a roupa. Mas durante a maior parte do período inicial da Europa moderna e das Américas, a vida social das mulheres esteve profundamente conectada à vida social da roupa. Na Florença do século XV, por exemplo, as garotas eram tomadas como empregadas por um período de

cinco a dez anos e seus contratos estipulavam que elas deveriam ganhar roupas e alimentação e, ao término de seu contrato, um dote. Na segunda metade do século XV, o dote era usualmente de oitenta liras, um dote que era quase sempre pago não em moeda, mas em roupas, incluindo roupas de cama.¹³

Os homens, naturalmente, também eram pagos em roupas, mas eles não estavam, em geral, envolvidos, desde a primeira infância, como as mulheres, na produção de roupas. Já no século XIX, nos Estados Unidos, esperava-se que a maioria das moças tivesse feito doze colchas para seus enxovais antes que estivessem prontas para casar, e a décima terceira era chamada de “a colcha nupcial”. Mas se a costura era, para as mulheres, um trabalho compulsório, era também, como argumentou Elaine Showalter, um meio de produzir contra-memórias.¹⁴ Uma operária fabril da Nova Inglaterra, ela mesma profissionalmente envolvida na produção de roupas, registrou sua própria vida na colcha que ela fez. Ela escreve no *The Lowel Offering*, em 1845:

Quantas passagens de minha vida parecem estar sintetizadas nesta colcha de retalhos. Aqui estão restos daquela almofada de cor cobre brilhante que enfeitava a cadeira de minha mãe... Aqui está um pedaço do primeiro vestido que vi, cortado de acordo com aquilo que era chamado de “mangas

de perna de carneiro”. Ele era da minha irmã... E aqui está um fragmento do primeiro vestido que eu tive em forma de corpete; aqui está um fragmento da primeira veste que meu irmão mais novo vestiu quando ele deixou de vestir roupas longas. Aqui está uma peça do primeiro vestido que ganhei com meus próprios esforços! Que sentimento de alegria, de auto-dependência, de *auto-confiança* foi criado por esse esforço!¹⁵

A colcha carrega assim as marcas de estruturas sociais conflitantes: os materiais da vida familiar; os materiais da auto-dependência e do trabalho assalariado.

E a própria colcha adquire uma vida social própria; uma vida social complexa. “Annete”, sua fabricante (provavelmente Harriet Farley ou Rebecca Thompson), após se tornar uma operária fabril, dá a colcha como presente de casamento à sua irmã, fazendo-a retornar, assim, da esfera da auto-dependência, da *auto-confiança*, para a esfera do casamento. É sob essa colcha que sua irmã morre, espalhando sobre ela, por causa da tosse, os remédios que tomara, de forma que quando a colcha retorna para Annete, existem “manchas escuras em cima dela”.¹⁶ A colcha é feita de pedaços de tecido que carregam os traços de sua história e, em seu uso, a colcha passa a carregar os traços de outras pessoas, de sua irmã, da morte.

Elaine Hedges observa quão generalizado era, nos Estados Unidos do século XIX, o costume de se transferir roupas entre membros da família, conservando, assim, reunidos, membros de famílias dispersas. Em 1850, Hannah Shaw escreve à sua irmã Margareth: “estive procurando algo para enviar-lhe, mas não pude achar nada que pudesse enviar em uma carta, a não ser uma sobra de tecido de meu novo vestido”. Outros pedaços de vestido são enviados de mãe para filha, de irmã para irmã: “aqui está um pedaço do riscado que Eulidia fez para mim, um pedaço de meu vestido de listra”; “um pedaço de minha boina enfeitada com uma fita de xadrez verde”; e “algumas sobras de meus vestidos novos, para fazer uma colcha de retalhos”. Hannah escreve para Margareth, dizendo que após sua avó ter morrido, sua filha Rebecca “irá agora reunir os pedaços dos vestidos de sua avó para fazer uma colcha”.¹⁷ Uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal.

Mas é surpreendente que, à medida em que o tecido perde seu valor econômico, ele tende a perder seu valor simbólico. Parece existir, por exemplo, uma conexão entre a capacidade de vender ou penhorar roupas usadas e a cuidadosa transmissão de roupas através de testamentos. As descrições de penhores

da Itália e da Inglaterra mostram claramente que as roupas eram, na Renascença, de longe, o objeto mais comumente penhorado, seguido pelas ferramentas. Já nos anos 1950, no filme *Quanto mais quente melhor*, os músicos desempregados, representados por Tony Curtis e Jack Lemmon, começam por penhorar seus casacos de inverno, embora estivessem no meio de um rigoroso inverno em Chicago. Quando aquele dinheiro acaba, Curtis tenta persuadir Lemmon a penhorar o contrabaixo e o saxofone, mas Lemmon protesta, dizendo que esses instrumentos são o seu meio de vida. Primeiro as roupas, depois as ferramentas.

O dono de uma casa de penhores só aceitará penhores para os quais haja mercado. Só se pode penhorar roupas se elas valem alguma coisa. Na Inglaterra da Renascença, uma simples libré para o anão da corte, Ippolyta, o Tártaro, custava mais que o mais alto salário de uma dama da corte.¹⁸ E quando Philip Henslowe comprava peças de escritores como Shakespeare, ele, geralmente, pagava cerca de seis libras por uma peça, enquanto ele havia pago vinte libras, dez shillings e seis pences, por um único casaco de veludo preto, com mangas bordadas em prata e ouro.¹⁹ Um simples colete, comprado para o Conde de Leicester, custou mais que a mansão de Shakespeare em Stratford.²⁰ O valor extraordinário dos têxteis, que durou até o início da manufatura de algodão barato, explica o

cuidado extraordinário com o qual eles eram listados nos testamentos do início do período moderno.

Em certo nível, particularmente entre a aristocracia, deixar roupas ou testamentos era uma afirmação do poder do doador e da dependência de quem recebia. Esta é a desalentadora implicação do testamento do Conde de Dorset, ao legar à sua esposa as roupas que já pertenciam a ela: “Dou e lego à minha amada esposa toda sua vestimenta e anéis e jóias que me pertenciam quando de seu casamento e o anel de rubi que dei a ela”. As roupas do próprio Conde foram divididas entre os seus servos.²¹

O testamento da esposa de Dorset, Anne Clifford, por outro lado, é bem mais detalhado e comovente, na associação que faz entre vestimenta e memória: ela deixa para suas netas “o resto das duas ricas armaduras que pertenceram ao meu nobre pai, para que fique, para elas e sua posteridade (se elas assim o quiserem), como uma lembrança dele”. E para sua “amada filha”, ela deixa “meu bracelete de pequenas contas perfumadas, esculpido em ouro e esmalte, contendo cinqüenta e sete contas; este bracelete tem mais de uma centena de anos e foi dada por Philip II, Rei da Espanha, para Mary, Rainha da Inglaterra, e por ela à minha avó Anne, Condessa de Bedford: e também duas pequenas peças que pertenciam a meu pai e minha mãe, esculpidas em um tablete de ouro e

esmaltadas em azul e todos aqueles sete ou oito velhos baús e tudo que está dentro deles, sendo que a maior parte das velhas coisas que eram da minha amada e abençoada mãe, cujos baús usualmente ficam no meu próprio quarto ou no quarto próximo a ele”.²² Aqui a transmissão de bens é uma transmissão de riqueza, de genealogia, de conexões reais, mas também de memória e do amor da mãe pelas filhas.

Não eram apenas os aristocratas que legavam suas roupas e outras posses com tanto cuidado. Um legado típico de um mestre para seu aprendiz era a doação de roupas. Assim, Augustine Philips, um ator e membro dos *Cavalheiros do Rei*, deixou legados, em 1605, não apenas para outros membros, como Henry Condell e William Shakespeare, mas também para o ator mirim que tinha sido treinado por ele:

Dou a Samuel Gilborne, meu último aprendiz, a soma de 40 shillings, e minha meia de veludo cinza, e um gibão de tafetá branco, e um terno de tafetá preto, meu casaco curto, a espada, a adaga e minha viola.²³

As roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam.

Quais são as implicações que podemos traçar a partir desses testamentos que deixam roupas como legados? Em primeiro lugar, as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo,

servem de código para outras presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são transferidas de uma mãe para uma filha, de um aristocrata para um ator, de um mestre para um aprendiz. Essas transferências são freqüentemente representadas no teatro da Renascença em cenas em que um servo ou uma serva veste-se como seu mestre, um amante veste-se nas vestimentas emprestadas de outro amante, uma caveira habita as roupas que sobreviveram a ela. Na peça *A duodécima noite*, o irmão é transformado na irmã e a irmã no irmão, através da roupa, identificando-se como Cesario/Sebastian. Aqui nós nos aproximamos do significado mais estreito de *travestismo*, um significado que conota cruzamento de gênero, mas o que quero enfatizar é a extensão na qual o teatro da Renascença e a cultura, mais geralmente, se fixaram nas roupas em si e por si mesmas.

É apenas, acredito, num paradigma cartesiano e pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata de lixo do “meramente” – o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil, a fim de perseguir a vida da mente. Como se a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas, ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das idéias e não na impureza permeada do material. É sobre essa impureza permeada que Pablo Neruda escreve tão comovedoramente em *Paixões e impressões*:

Vale a pena em certas horas do dia ou da noite observar objetos úteis em repouso: rodas que atravessaram empoeiradas e longas distâncias, com sua enorme carga de plantações ou minério; sacos de carvão; barris; cestas; os cabos e as alças das ferramentas de carpinteiro... As superfícies gastas, o gasto inflingido por mãos humanas, as emanções às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão à realidade um magnetismo que não deveria ser ridicularizado. Podemos perceber neles nossa nebulosa impureza, a afinidade por grupos, o uso e a obsolescência dos materiais, a marca de uma mão ou de um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície. Esta é a poesia que nós buscamos.²⁴

Uma poesia da superfície vestida, da superfície permeada: uma poesia das roupas.

Em *Paisagem para uma boa mulher*, uma descrição de sua infância de classe operária, Carolyn Steedman escreve sobre essas superfícies permeadas com dor e raiva e também com amor. Dor e raiva, porque no apagamento do material está corporificada a exclusão da vida de sua mãe e de sua própria vida dos significados da história. “Foi com a imagem de um casaco do *New Look* que, em 1950, fiz minha primeira tentativa para compreender e simbolizar o conteúdo

do desejo de minha mãe”. Mas o casaco *New Look* era precisamente o que a mãe de Carolyn Steedman não podia se permitir. Seu rosto estava pressionado contra uma vitrine, através do qual ela via, mas não podia apreender, o que ela desejava:

Minha mãe sabia onde nós nos situávamos em relação a esse mundo de privilégio e posse, ela tinha me mostrado o lugar bem antes, no quarto de frente onde o rico visitante dirigiu-se a ela de forma arrogante. Muitas mulheres tinham ficado de pé, assim, na janela, olhando para fora, seus filhos observando sua exclusão: “Eu lembro como se fosse ontem”, descreve Samuel Bamford, em 1849, após “uma de suas visitas à habitação daquela “senhora elegante” (a irmã de sua mãe que tinha subido na vida): “Ela tirou a sua boina molhada, os seus sapatos empapados, mudou as suas roupas gotejantes e ficou de pé, apoiada com seu cotovelo no peitoril da janela, sua mão no rosto, seus olhos olhando para o vazio e as lágrimas escorrendo sobre os seus dedos”. O que nós aprendemos, agora, no início dos anos 60, através das revistas e das histórias que ela trazia para casa, era como os bens daquele mundo poderiam ser apropriados, com o corte e a queda de uma saia, um bom casaco de inverno, com sapatos de couro, com uma certa voz; mas,

acima de tudo, com roupas, a melhor fronteira entre você e um mundo frio.

Como diz Carolyn Steedman:

sua mãe queria coisas. A política e a crítica cultural podem achar trivial o conteúdo de seus desejos e o mundo certamente nem sequer tomaria nota deles. É um dos propósitos desse livro fazer com que seu desejo pelas coisas da terra tenha uma realidade política e uma validade psicológica.²⁵

As roupas são, pois, uma forma de memória, mas elas são também pontos sobre os quais nos apoiamos para nos distanciar de um presente insuportável: o presente da infância, por exemplo, quando somos protegidos pelos nossos pais. E me lembro de Jen White me falando sobre um par de sapatos que seus pais compraram para ela ir à escola. Sapatos práticos, bons, mas com os quais você tinha vergonha de ser visto. É difícil avaliar seriamente, de forma suficiente, a agonia desses momentos, a raiva, o sofrimento, o desespero. Uma identidade demasiadamente visível está lá, nos seus pés, fazendo troça de você, humilhando você. Pois você foi fabricado, produzido por um outro, colocado na libré de uma dependência abjeta, e é o êxtase da libertação dessa libré que Annete captura de forma tão elegante em suas memórias do “primeiro vestido que foi ganho por meus

próprios esforços”. “Um sentimento de alegria”, ela relembra.

Muitos de nós sentimos esse sentimento de forma mais poderosa através de sua negação. Quando Sasha Jansen vai a Paris, em *Bom dia, meia-noite*, de Jean Rhys, ela pensa: “meu vestido me consome. E então esse maldito casaco de pele jogado em cima de tudo mais – a última idiotice, a última incongruência”. E, mais tarde, trabalhando em uma loja de roupas elegantes em Paris, ela fantasia que vai comprar o vestido que vai endireitar tudo: “É um vestido preto, com mangas largas, bordadas em cores vívidas: verde, vermelho, azul e púrpura. É meu vestido. Se eu o estivesse vestindo, nunca teria gaguejado nem teria parecido idiota, estúpida. Começo a desejá-lo loucamente, furiosamente. Se pudesse obtê-lo, tudo seria diferente”.²⁶ Sasha jamais consegue comprar o vestido.

Allon White morreu em casa, vestindo um de seus pijamas, exatamente na postura na qual Lucas, o protagonista do romance que ele escreveu muitos anos antes, tinha morrido. “Lucas estava deitado sobre seu lado esquerdo, com seus joelhos tensionados e suas mãos entre suas coxas. O cobertor estava colocado sobre seus ombros”. Um cobertor: como diz Carolyn Steedman, “a melhor fronteira entre você e o mundo frio”. Mas é difícil para nós viver com os mortos, não sabendo o que fazer com as roupas nas

quais eles ainda estão pendurados, habitando seus armários e suas cômodas; não sabendo como vesti-los. Florence Reeve, uma mórmon, morreu em 10 de fevereiro de 1887. Alice Isso escreve: “fui ajudar a prepará-la. No dia 11, nós fizemos suas roupas. Nós trabalhamos o dia todo e depois a pusemos no gelo. No dia 12, de noite, nós a vestimos e a guardamos”.²⁷ O que nós faremos? Como vestiremos os mortos? Não os vestiremos de forma alguma? Em suas roupas mais descartáveis? Em suas roupas domingueiras?

Quando o pai de Philip Roth morreu, seu irmão, procurando num armário, encontrou uma caixa rasa, contendo dois véus cuidadosamente dobrados. Desses véus ele não se desfez.

Quando o agente funerário, em casa, nos pediu que escolhêssemos um terno para ele, eu disse para meu irmão: “Um terno? Ele não está indo para o escritório. Não, nenhum terno, não faz sentido”. Ele deveria ser enterrado num sudário, eu disse, pensando que era como seus pais tinham sido enterrados e como judeus tinham sido tradicionalmente enterrados. Mas logo que disse isso, perguntei-me se um sudário fazia mais sentido – ele não era um judeu ortodoxo e seus filhos não eram, de modo algum, religiosos – e, além disso, isso era pretensiosamente literário ou um pouco histericamente hipócrita... Mas como ninguém

se opôs a mim, e como eu não tive a audácia de dizer “enterrem-no nu”, nós usamos o sudário de nossos ancestrais para cobrir seu cadáver. Então, numa noite, cerca de seis semanas depois, perto das quatro horas da madrugada, ele apareceu num sudário branco, em forma de capuz, para me censurar. Ele disse: “eu deveria ter sido vestido em um terno. Você fez a coisa errada”. Eu despertei gritando. Tudo o que dava pra ver através do sudário era a infelicidade em seu rosto morto. E suas únicas palavras eram uma reprovação: eu o tinha vestido para a eternidade com a roupa errada.²⁸

Uma característica necessária da transmissão, se é que ela ocorre, é que ela pode se extraviar. A carta não chega, a pessoa errada herda, o legado é uma carga indesejada. Contudo, mesmo na mais selvagem das transmissões, alguma coisa realmente chega ao seu destino. Nos últimos dois anos, minha mãe e meu pai vêm, de forma crescente, pensando e falando sobre as peças de móveis que eles adoram, sobre o que acontecerá a elas quando morrerem e sobre quem vai querer essas peças. Quem vai ficar com a escrivinha da mãe de minha mãe? Quem é que vai cuidar dela? Quem ficará com o retrato de meu pai tocando o toca-discos com seu irmão? No princípio, eu achava essas questões enfadonhas. Para um bom pós-cartesiano, tudo parecia grosseiramente material. Mas, naturalmente,

eu estava errado e eles estavam certos. Pois a questão é: quem lembrará minha avó? Quem lhe dará um lugar? Que espaço, e quem, meu pai habitará? Eu sei isso porque não posso relembrar Allon White como uma idéia, mas apenas como os hábitos através dos quais eu o habito, através dos quais ele me habita e me veste. Eu conheço Allon através do cheiro de sua jaqueta.

Notas

- ¹ Meus pensamentos estão, aqui, em débito com Bayly.
“The origins of swadeshi home industry: cloth and Indian society, 1700-1930” In: Appadurai (Org.), 1986. p. 285-321.
- ² Shakespeare, 1608. p. 4. 6. 26.
- ³ Escrevi sobre isso em Stallybrass, “Worn worlds: clothes and identity on the Renaissance stage”. In: Grazia; Quilligan; Stallybrass (Orgs.), 1996. p. 289-320.
- ⁴ Murra, “Cloth and its function in the Inka state”. In: Weiner; Schneider (Orgs.), 1989. p. 292, 293, 287.
- ⁵ Bayly, “The origins of swadeshi”. Cohn, “Cloth, clothes, and colonialism: India in the nineteenth century”. In: Weiner; Schneider (Orgs.), 1989. p. 288, 303-53.
- ⁶ Payne, “Old clothes! Old clothes!”, dissertação de mestrado, inédita.
- ⁷ Sobre a história do conceito de fetiche, veja Pietz, “The problem of the fetish, I”. 1985, 5-17; “The problem of the fetish, II”. 1987, p. 23-45; “The problem of the fetish, IIIa”. 1988, p. 105-23. Veja também seu “Fetishism and materialism: the limits of theory in Marx”. In: Apter; Pietz (Orgs.), 1993. p. 119-51.

- ⁸ Nabokov [1990 1974]. p. 73.
- ⁹ Roth, 1991. p. 31, 33.
- ¹⁰ Lerner, 1987. p. 19.
- ¹¹ Donne, “A nocturnall upon S. Lucies day, being the shor-test day”. In: Grierson (Org.), 1933. p. 40, l. 18.
- ¹² Payne, op. cit.
- ¹³ Klapisch-Zuber, 1985, p. 165-77; Herlihy e Klapisch-Zu-ber, 1985, passim.
- ¹⁴ Showalter. “Piecing and writing”. In: Miller (Org.), 1986. p. 222-47.
- ¹⁵ Eisler (org.), 1977. p. 152-53.
- ¹⁶ *The Lowell offering*, p. 154.
- ¹⁷ Hedges, “The nineteenth-century diarist and her quilts”, 1982. p. 293-99.
- ¹⁸ Arnold, 1988. p. 107.
- ¹⁹ Gurr, 1980. p. 178.
- ²⁰ Gurr, op. cit., p. 13.
- ²¹ Williamson, 1922. p. 460, 462.
- ²² Williamson, op. cit., p.467, 468, 469. Sobre a construção, por Anne Clifford, de uma “dinastia matrilinear”, veja a excelente análise de Friedman, “Constructing an identity in prose, plaster and paint: Lady Anne Clifford as writer and patron of the arts”. In: Gent (Org.), 1995. p. 359-76.
- ²³ Bentley, 1971. p. 20.
- ²⁴ Neruda, 1983. p. 128.
- ²⁵ Steedman, 1986. p. 24, 38, 109.
- ²⁶ Rhys, 1974. p. 15, 28, 32.
- ²⁷ “Memoirs of Alice Parker Isso”, 1942. p. 73.
- ²⁸ Roth, p. 233, 234, 237.