

Corpos que vestem, imagens que ficam: masculinidade, fotografia e herança em três gerações

Fabiano Eloy Atílio Batista

Professor/Universidade Federal de Viçosa

<https://orcid.org/0000-0001-7067-560X>

fabiano_jfmg@hotmail.com

Introdução

Há algo que permanece nas fotografias antigas de família, uma presença que vai além dos rostos. As roupas que aparecem nessas imagens não são mero cenário: elas situam os corpos no tempo, na classe, na região, na expectativa social. Olhar para uma fotografia do meu avô, do meu pai ou dos meus irmãos é, também, ler um documento de cultura material, um texto feito de tecido, corte e uso.

As roupas têm essa capacidade singular de guardar o corpo de quem as vestiu. Peter Stallybrass (2012), em seu ensaio *O Casaco de Marx*, descreve com precisão essa dimensão afetiva: a roupa recebe o cheiro, o suor e até a forma de quem a usou, e quando essa pessoa parte, a peça permanece, sustentando gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. Essa observação ressoa diretamente na proposta deste artigo: as fotografias de família que analiso aqui são, em certa medida, esse tipo de resto, imagens que guardam corpos vestidos e, com eles, toda uma gramática de masculinidade que atravessou gerações.

Este artigo nasce de um gesto duplo: o do pesquisador que retorna ao arquivo familiar e o do sujeito que se reconhece naquelas imagens. Formado nas áreas de Design de Moda e em Artes Visuais, trago para este exercício ferramentas de ambas as áreas: o olhar sobre a imagem fotográfica como objeto e o olhar sobre o vestuário como linguagem. A proposta é articular essas duas perspectivas a partir de um referencial da cultura material e da etnografia reflexiva.

O dossiê ao qual este texto se vincula, *Memórias manifestadas no vestuário cotidiano: cultura material, restos e heranças*, oferece um horizonte teórico preciso. Interessa-me especialmente a dimensão do vestuário como memória pessoal, cultural e política, e a ideia de trajetórias e narrativas como arquivo vivo da história. É com esses eixos que organizo a leitura das imagens aqui apresentadas.

O recorte é geracional e familiar: percorro três camadas de tempo, a geração do meu avô materno João Atílio, imigrante italiano que fixou residência em Minas Gerais; a geração do meu pai, Antônio Eloy Batista; e a minha própria, compartilhada com meus irmãos, Fernando Atílio Batista e Fabrício dos Anjos Atílio Batista. Não se trata de uma história linear, mas de um mapa afetivo de masculinidades vestidas, e, portanto, construídas, negociadas, herdadas.

A fotografia não é apenas ilustração, ela é, neste artigo, um objeto de análise em si mesma. Como aponta Rita Morais de Andrade (2008) em sua tese sobre a biografia cultural de um vestido, a imagem fotográfica pode ser tratada como documento de cultura material: ela registra não apenas o que se vê, mas as condições de visibilidade de uma época.

As roupas, ao serem fotografadas, adquirem uma camada adicional de permanência. Dazzi e Klen (2020) lembram que o comportamento e o vestuário de determinadas épocas estão documentados por meio de pinturas, gravuras, desenhos e fotografias, e que é justamente nesse arquivo visual que a indumentária se transforma em objeto-documento, assumindo a identidade de seu usuário e se projetando, de certo modo, em um dado momento na história. Assim, as fotografias que analiso nas seções subsequentes operam nessa mesma chave: cada imagem é um documento que diz não apenas sobre o homem retratado, mas sobre o que era possível e desejável ser, vestir e mostrar naquele tempo e lugar. E também o exercício daquilo que foi preservado.

Há, porém, uma dimensão que vai além do arquivo: a fotografia familiar é também um resto, no sentido que Debary (2017) atribui ao termo. Ela sobreviveu. Não foi descartada. Esse gesto de conservação, guardar uma foto, colocá-la num álbum, passá-la de geração em geração, é já um ato de memória e de afeto. Dias e Barros (2025) apontam que o ato de guardar uma peça de roupa (ou, por extensão, uma imagem de alguém vestindo aquela roupa) pode ser compreendido como um ato de colecionador inconsciente, movido não por critérios monetários, mas por valor afetivo.

A metodologia aqui adotada é a da etnografia reflexiva, na qual o pesquisador reconhece sua posição no campo e não a apaga em nome de uma pretensa neutralidade. Sou neto, filho e irmão das pessoas que aparecem nessas fotografias. Esse pertencimento

não é um problema metodológico a ser superado, é a condição de possibilidade da análise. Como argumenta Espindola (2021), falar sobre roupas é, antes de tudo, falar sobre si.

A vida social dos objetos e a biografia das roupas: restos, sobrevivências e o que não se joga fora

A perspectiva da cultura material, tal como desenvolvida por Arjun Appadurai (2021) e Igor Kopytoff (2008), propõe que as coisas não são estáticas: elas têm trajetórias, mudam de sentido conforme circulam, e acumulam em si camadas de relações sociais. A roupa é um objeto privilegiado para esse tipo de análise. Uma camisa que passou do pai para o filho, por exemplo, não é apenas uma peça de vestuário reaproveitada, é um objeto que carrega consigo gestos, cheiros, desgastes, uma história de uso que precede o novo portador.

Kopytoff (2008) sugere que podemos escrever a 'biografia cultural' de uma coisa da mesma forma que escrevemos a biografia de uma pessoa: perguntando de onde ela veio, como circulou, quem a possuiu, o que significou em cada momento. Aplicada ao vestuário, essa abordagem biográfica revela que as roupas da família são muito mais do que resíduos do passado, são documentos vivos. Como observa Jéssica Bitencourt Lopes (s.d.), ao escolhermos guardar uma roupa como fonte de lembranças, estamos, através da nossa subjetividade, constituindo nossa identidade.

Essa dimensão identitária do vestuário não é passiva. Daniel Miller (2013) lembra que os objetos nos constroem tanto quanto nós os construímos, a roupa não apenas expressa identidade, ela a produz. Camila Dazzi e Jonathan Klen (2020) reforçam esse argumento ao tratar a indumentária como um indicador social de múltiplas camadas: ela revela classe, gênero, profissão, posição religiosa e localização geográfica, tornando-se, ao longo do tempo, uma das mais expressivas evidências materiais e imateriais do ser humano, individualmente e em sociedade.

Octave Debary (2017), em sua *Antropologia dos restos*, pensa o lixo, o descarte e o que permanece como categorias antropológicas fundamentais. O que guardamos não é neutro: a decisão de conservar uma roupa, de fotografar um corpo vestido, de não descartar uma imagem é sempre uma escolha carregada de significado. Os restos são escolhas, e as escolhas revelam valores.

As fotografias de família operam nessa mesma lógica. Elas são restos que sobreviveram a mudanças, perdas, esquecimentos. O fato de existirem, de não terem sido descartadas, já é um dado etnográfico. E o fato de as roupas aparecerem nelas com tanta nitidez é um convite à análise. Stallybrass (2012) observa que a moda passa, mas as

roupas ficam. Essas roupas, escolhidas para serem guardadas, ocupam um lugar especial com uma função específica: ser vetores de ligação de memória, pontes entre o que foi e o que permanece.

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 (Stallybrass, 2012, p. 4).

Esse caráter de presença material do ausente encontra eco na reflexão de Gutiana Dias e Simone Grace de Barros (2025) sobre a memória afetiva das roupas, ao analisar como personagens ficcionais se apropriam de peças de quem perderam, as autoras demonstram que as roupas transcendem sua materialidade ao se tornarem gatilhos de memória, capazes de evocar emoções profundas e resgatar histórias. A mesma dinâmica se aplica às fotografias de família: nelas, os corpos vestidos sobrevivem como presença simbólica.

Ulpiano Meneses (1998) argumenta que os documentos pessoais, entre os quais podemos incluir fotografias de família e objetos de uso cotidiano, são fontes privilegiadas para a história porque articulam o individual e o coletivo. Eles não falam apenas de quem os produziu ou os usou, mas do contexto que os tornou possíveis.

A roupa é um documento duplamente pessoal: ela toca o corpo, define a silhueta, carrega o suor e o desgaste do uso. E ao ser fotografada, ganha uma camada adicional de permanência. Pierre Nora (1993, como citado em Lopes, s.d.) afirma que a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. As fotografias de família são exatamente esse tipo de objeto, ao mesmo tempo memória e arquivo, registro do presente que se transforma em lembrança.

A identidade individual e coletiva se constitui nesse jogo entre guardar e esquecer, entre herdar e ressignificar. Lopes (s.d.), dialogando com Joel Candau, aponta que a memória é geradora de identidade, e que essa identidade, por sua vez, molda as escolhas do que guardar e do que lembrar. Ao vestir uma roupa herdada, o sujeito não apenas a usa: ele incorpora a identidade de quem a usou antes, seus traços, suas maneiras. Essa incorporação é, ao mesmo tempo, ato afetivo e gesto político.

Masculinidades vestidas

Falar de roupa masculina é falar de uma norma que se constrói, em grande medida, por subtração e contenção. A moda masculina ocidental do século XX é uma história de relativa restrição: paletó, calça, gravata, uma faixa estreita de variação. Mas essa aparente uniformidade esconde diferenças enormes de classe, região, profissão e geração. Como observam Pâmela Tavares de Carvalho e Luciana Carmona Garcia (2022), o sistema da Moda afirmou discursivamente, ao longo de anos, um modelo dicotômico de corpos e identidades em relação aos espaços percebidos socialmente como próprios ao masculino e ao feminino, tornando a roupa um dos instrumentos centrais de normatização dos corpos.

Essa normatização, no entanto, nunca foi absoluta. Emerson Meneses, Martin Jayo e Cláudia Vicentini (2019) demonstram, ao traçar uma periodização da relação entre vestuário e masculinidades no Brasil, que o vestir foi também, ao longo da história, um espaço de negociação, afirmação e disputa de identidades. A roupa diz sobre quem se é, mas também sobre quem se quer parecer, e sobre o que um determinado tempo e lugar permitem ou interditam ao corpo masculino.

Nas fotografias de família que analiso aqui, o que chama atenção não é a sofisticação das peças, mas a seriedade com que os corpos as portam. Vestir-se bem, para os homens daquelas gerações, era um ato de dignidade social, uma afirmação de que se pertencia a um mundo ordenado. A roupa dominical, o terno para uma festa, a camisa passada com capricho: tudo isso fala de uma masculinidade que se constrói na aparência controlada. Carvalho e Garcia (2022) apontam que a construção da virilidade se apoia em uma disciplinarização do corpo, uma manipulação calculada de seus gestos e comportamentos, e a roupa é parte fundamental dessa disciplina.

A geração do avô: o terno como dignidade e distinção

Não conheci meu avô materno, João Atílio. Ele morreu antes de eu nascer. O que tenho dele são fotografias, imagens em preto e branco que chegaram até mim como chegam todos os restos: sem que ninguém tenha decidido conscientemente guardá-las para mim, mas também sem que ninguém as tenha jogado fora. Elas sobreviveram. E nas roupas que aparecem nelas, encontro algo que me é, ao mesmo tempo, estranho e familiar.

João Atílio era imigrante italiano, oriundo do sul da Itália, região de onde partiram muitos dos que vieram ao Brasil nas primeiras décadas do século XX. Fixou residência em Ubá, Minas Gerais, onde trabalhou na Companhia Telefônica Brasileira (CTB), um serviço urbano, moderno para a época, que o situava num estrato específico da classe

trabalhadora: não o camponês, não o fazendeiro, mas o operário técnico, o homem da cidade em formação. Essa posição social se inscreve diretamente em suas roupas.

A imagem mais antiga do conjunto, figura 01, aquela que parece ter sido feita em estúdio fotográfico, para ser emoldurada e colocada na parede, mostra João Atílio de terno escuro, gravata com estampa geométrica e lenço no bolso superior. O olhar é direto, a postura composta, o bigode fino cuidadosamente aparado. É uma imagem construída para durar, para circular, para representar. O retrato de estúdio era, naquele tempo, um gesto de afirmação social: não qualquer um podia ou queria ser fotografado dessa forma (Andrade, 2008). Vestir o terno para a fotografia era dizer: eu sou um homem que merece ser lembrado. Mas é preciso perguntar mais: por que justamente o terno se torna o objeto privilegiado dessa memória masculina? Por que não há fotografias do trabalho cotidiano, das mãos que manejavam os fios telefônicos? O que significa um imigrante italiano desejar ser lembrado através de uma imagem de máxima formalidade, e, ao mesmo tempo, o que essa fotografia silencia?



Figura 01. João Atílio, retrato de estúdio, Ubá (MG), estimativa década de 1930/40. Acervo familiar do autor.

O terno, nesse contexto, não era apenas uma peça de roupa. Era um veículo de valores, o que Grant McCracken (2010) chamaria de transferência de significados culturais para os bens de consumo. Para um imigrante que reconstruía sua vida num país estrangeiro, vestir-se com distinção era também uma forma de negociar pertencimento, de dizer que se havia chegado, que se havia conquistado um lugar.

Dazzi e Klen (2020) lembram que, historicamente, as diferenças sociais deixaram de ser expressas por leis para se manifestar de forma sutil pela qualidade dos tecidos e da confecção, e o terno de João Atílio, mesmo numa fotografia em preto e branco, comunica essa sutileza com precisão. Mas é Pierre Bourdieu (2007) quem fornece a chave interpretativa mais potente, a fotografia familiar não registra simplesmente a realidade, ela produz uma versão socialmente aceitável da família. Fotografar João Atílio de terno não é documentar o que ele usava habitualmente; é selecionar, entre todos os possíveis Joões, aquele que merece ser transmitido às gerações seguintes. A questão, portanto, não é apenas que ele usava terno, é que a fotografia escolhe justamente esse momento, produzindo uma memória familiar marcada pela respeitabilidade masculina e apagando tudo o mais.

O que essa imagem silencia é tão significativo quanto o que ela mostra. Connell (1995) argumenta que a masculinidade não é uma essência, mas uma prática social constituída em relação a outras masculinidades e ao feminino. O terno de João Atílio é, nesse sentido, uma tecnologia de gênero, ele disciplina o corpo masculino, contém seus gestos, impõe uma postura que comunica autocontrole, seriedade, honra familiar. A masculinidade que essa fotografia transmite é aquela ligada ao trabalho técnico urbano, ao pai provedor, ao imigrante respeitável, uma configuração historicamente específica do que os autores chamam de masculinidade hegemônica no contexto da classe trabalhadora em ascensão.

Nas outras imagens, o cotidiano aparece de forma mais relaxada. Numa delas, figura 02, João Atílio está sentado num quintal, camiseta branca de manga curta, calça clara com a barra dobrada, sapatos escuros. O cotovelo apoiado, a postura de quem descansa no próprio território. É uma imagem doméstica, mas mesmo nela a roupa faz sentido, o homem que no estúdio vestia terno é o mesmo que no quintal mantém os sapatos, a elegância não é ocasional, é um hábito incorporado.



Figura 02. João Atílio no quintal de casa, Ubá (MG);
estimativa década de 1940/50
Acervo familiar do autor.

Numa terceira fotografia, ele aparece de terno escuro segurando no colo um bebê, minha mãe (Maria Auxiliadora Atílio Batista), que devia ter aproximadamente 7 meses de idade. Ao seu lado, Maria dos Anjos Atílio Silva, minha avó materna, de vestido escuro. O cenário da primeira foto é a fachada de uma casa com janela de veneziana. O da segunda João Atílio se encontra segurando minha mãe no quintal, com a mesma roupa, registros do mesmo dia. É claramente uma foto de domingo, de gente que se preparou para ser fotografada. O terno reaparece aqui como roupa de ocasião, de ritual, de presença pública, a família que se veste para ser vista, para registrar um momento que merece memória.

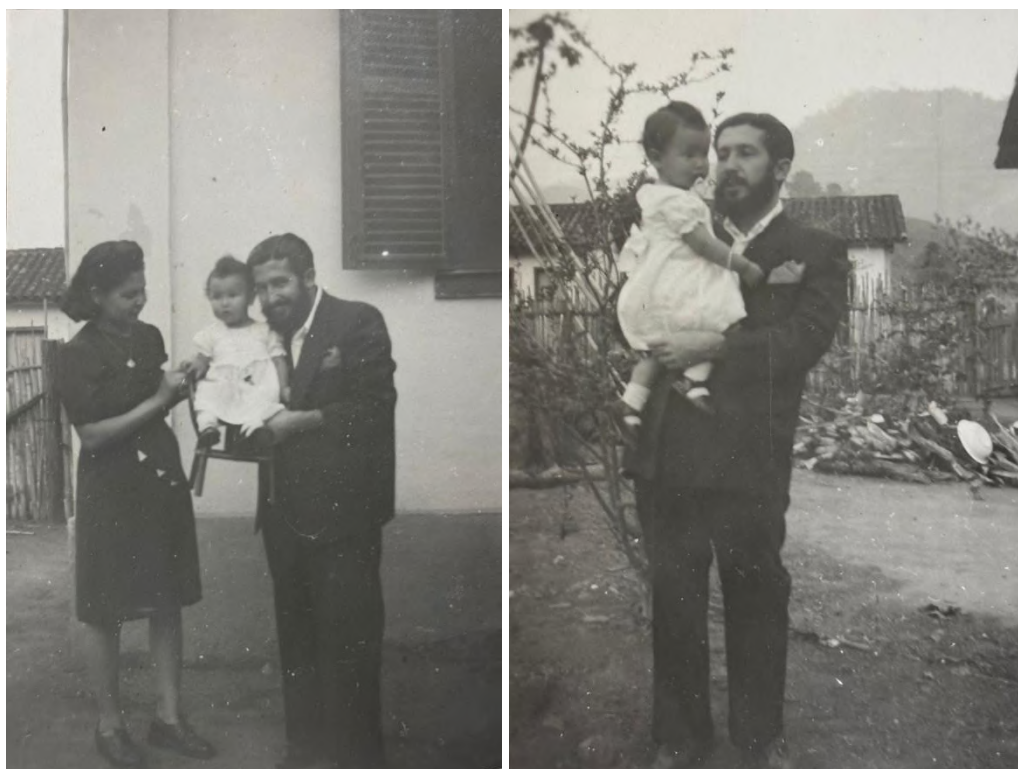


Figura 03. João Atílio com a filha (minha mãe) no colo, Ubá (MG); ano estimado: 1953. Acervo familiar do autor.

Por sua vez, a fotografia de João Atílio em família, figura 04, acrescenta uma dimensão que o retrato individual não comporta. Aqui, o terno não veste apenas um corpo, mas organiza uma cena inteira. Sentado ao centro, ele é o único adulto de terno, a esposa de vestido estampado, as filhas de roupas leves e os filhos pequenos de bermuda. Essa assimetria não é descuido; é gramática. A indumentária formal de João Atílio funciona como dispositivo de hierarquia visual: o olho vai até ele antes de qualquer outro, e a disposição dos corpos ao redor, esposa ao lado, filhos em torno, naturaliza uma geometria do patriarcado doméstico que a câmera registra como se fosse simplesmente a família reunida.

Bourdieu (2007) nos lembra que a fotografia familiar não documenta a realidade, ela a produz. O que essa imagem produz é a figura do pai provedor e chefe de família, legitimado não apenas pelo terno que veste, mas pela prole numerosa que o cerca, seis filhos que, no contexto da imigração italiana e da moral católica, são eles mesmos um atributo masculino. Connell (1995) argumenta que a masculinidade hegemônica se constitui também em relação ao feminino, e essa fotografia torna isso quase didático: os vestidos claros das mulheres são o fundo sobre o qual o terno escuro de João Atílio se destaca e se afirma.



Figura 04. João Atílio, esposa e seus 6 filhos, aproximadamente na década de 60.
Acervo familiar do autor.

A quinta imagem é de outra natureza. João Atílio aparece num grupo de homens, todos de camisa branca, num ambiente que parece um bar ou armazém. Ele fuma e usa gravata, é o mais formalmente vestido do grupo, ou pelo menos o mais visivelmente marcado por esse detalhe. A gravata, aqui, não é cerimônia, é o traço habitual de um homem que não abandona inteiramente sua compostura mesmo nos momentos de lazer. Kopytoff (2008) diria que essa peça já havia percorrido a trajetória de objeto de distinção para objeto de identidade, ela não mais sinalizava uma ocasião especial, mas o próprio caráter do portador.



Figura 05. João Atílio com amigos, Ubá (MG), década de 1940/50.
Acervo familiar do autor.

Olho para essas fotografias e não tenho memórias afetivas diretas, João Atílio morreu antes de eu nascer, e o que sinto ao vê-las é uma nostalgia sem objeto preciso, uma saudade de algo que nunca vivi. Esse sentimento tem nome, Marianne Hirsch (2012) o descreveu com precisão ao desenvolver o conceito de pós-memória, que designa a relação que descendentes estabelecem com experiências que não viveram diretamente, mas que recebem por meio de imagens, narrativas e objetos. A pós-memória não é memória em sentido estrito, ela é uma forma de imaginação trazida pela herança afetiva, pela fotografia que chega antes da experiência.

Não conheci João Atílio, mas produzo uma memória dele através das fotografias que sobreviveram, das roupas que nelas aparecem e das histórias familiares que as acompanham. Meu caso parece exemplar do que Hirsch descreve: a herança é visual antes de ser material, afetiva antes de ser consciente. Há, porém, algo que precisa ser nomeado com mais força, não herdei roupas de João Atílio. Herdei fotografias das roupas dele. O objeto herdado não é o terno, é a imagem do terno. Diferentemente das peças analisadas por Stallybrass (2012), que guardam o cheiro e a forma de quem as vestiu, os objetos materiais desta pesquisa não sobreviveram. O que chegou até mim foram suas imagens. Minha herança não é têxtil, mas fotográfica. E isso muda o tipo de contato que se pode ter com o passado, não o tato de Stallybrass, mas o olhar de Hirsch.

Mas há outra coisa, o reconhecimento. Os homens da minha família materna, me dizem, se parecem muito com ele. Inclusive eu. Essa semelhança física que atravessa o tempo é, ela mesma, uma forma de herança, e as roupas que aparecem nessas imagens são parte do que foi transmitido, ainda que de modo invisível. Lopes (s.d.) observa que ao guardar ou vestir uma roupa herdada incorporamos a identidade de quem a usou, seus traços, suas maneiras. Talvez o pesquisador que hoje analisa essas imagens esteja, de algum modo, vestindo também aquele terno, não o tecido, mas a imagem que dele restou.

A geração do pai: entre o terno branco e a camiseta amarela

As fotografias do meu pai chegam em cor. Isso, por si só, já diz algo sobre a distância entre as duas gerações, o arquivo de meu avô, João Atílio, é inteiramente em preto e branco, aquele tempo em que a fotografia era um ato raro e caro, reservado para ocasiões que mereciam registro. As imagens do meu pai pertencem a outro mundo, o mundo em que a câmera começou a entrar no cotidiano, em que se podia fotografar não apenas os momentos solenes, mas também um domingo de quintal ou uma saída com os filhos.

A primeira imagem, figura 06, é a do casamento, início dos anos 1980. Meu pai está de terno branco, não o terno escuro e sóbrio do meu avô, mas o branco, que era uma das marcas da moda masculina daquele período. A calça tem a boca levemente alargada, característica dos anos 1970 que ainda persistia no início da década seguinte. A gravata é escura, os sapatos também. Ao seu lado, minha mãe de vestido de noiva. Ambos sorriem. É uma imagem de celebração, mas também de construção de uma imagem pública: a família que se forma, o homem que assume um novo lugar social.



Figura 06. Casamento dos pais do autor, início dos anos 1980. Acervo familiar do autor.

O terno branco merece atenção. Se o terno escuro de João Atílio comunicava sobriedade e distinção de imigrante que se estabeleceu, o terno branco do meu pai fala de outra coisa, de uma masculinidade que se permite a leveza, que dialoga com a moda do seu tempo sem abrir mão da formalidade do ritual. McCracken (2010) argumenta que os bens de consumo carregam significados culturais que se transferem para quem os usa, e o terno branco dos anos 1980 carregava conotações específicas: modernidade, jovialidade, um certo otimismo social que marcou aquela geração. Não é a roupa de quem precisa provar que chegou, como era a do avô. É a roupa de quem já chegou e pode sorrir.

A fotografia seguinte, figura 07, é o oposto da anterior. Nele meu pai está sem camisa, no quintal, calça escura de cintura alta com cinto, mãos na cintura, corpo exposto com naturalidade. Bananeiras ao fundo. É o corpo masculino no território doméstico, descontraído, sem a armadura da roupa social. Essa imagem tem algo que nenhuma das fotografias do meu avô tem: a pele. João Atílio aparece sempre vestido, sempre composto. O corpo do meu pai, nessa fotografia, é um corpo que se sente à vontade na própria ausência de roupa. Stallybrass (2012) nos lembra que a roupa recebe a forma do corpo, mas aqui é o inverso que se revela: sem a roupa, o corpo aparece em sua própria forma, e essa forma é também uma declaração.

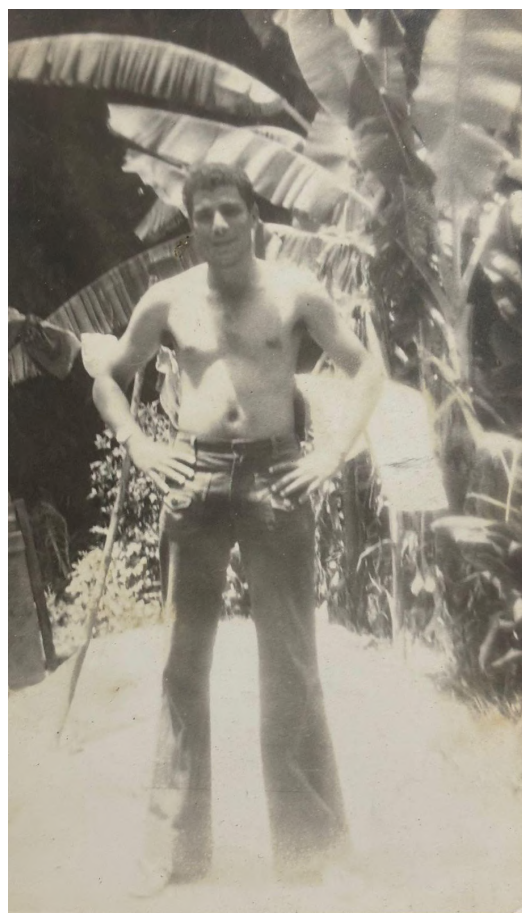


Figura 07. O pai do autor no quintal, década de 1980.
Acervo familiar do autor.

A figura 08 registra a formatura do meu pai no Colégio Pio XII, na cidade de Juiz de Fora/MG, em dois tempos: à esquerda, ele está ao lado da minha mãe, posando na entrada da cerimônia, camisa branca social, calça escura, sapatos pretos, cinto, num corredor movimentado onde outros corpos ao fundo indicam a festa coletiva do rito de passagem; à direita, o momento preciso da entrega do diploma, quando ele recebe o documento das mãos de um representante da instituição. A roupa é a mesma nas duas cenas. Não é terno, mas também não é roupa comum: é o traje do trabalhador que reconhece o peso do momento sem recorrer ao formalismo máximo, uma elegância funcional. Kimmel (2008) observa que a masculinidade da classe trabalhadora em ascensão se ancora fortemente na competência técnica e no mérito pelo esforço, e a camisa branca de formatura é exatamente esse corpo, disciplinado, apresentável, qualificado. O diploma que aparece na segunda fotografia não é apenas um certificado; é o objeto que legitima a roupa, que justifica a ocasião.



Figura 08. O pai do autor na formatura do Colégio Pio XII, Técnico em Elétrica, anos 1980/90. Acervo familiar do autor.

A próxima imagem, figura 09, é a que mais me toca. Meu pai de camiseta amarela, bermuda escura, segurando um bebê, eu, no colo. À sua frente, meu irmão mais novo; ao seu lado, o mais velho. É uma fotografia dos anos 1990, tirada num quintal de casa. Não há nenhuma ocasião especial que justifique o registro, é um domingo, ou uma tarde, ou qualquer dia em que alguém resolveu pegar a câmera. A roupa é a da intimidade, camiseta, bermuda, o corpo do pai que trabalha durante a semana e descansa com os filhos no fim de semana.



Figura 09. O pai do autor com os três filhos, anos 1990.
O bebê no colo é o próprio autor.
Acervo familiar do autor.

A figura 09 oferece um contraponto preciso à fotografia de João Atílio em família (figura 04). Novamente um pai cercado de filhos. Novamente um registro doméstico destinado a durar. Mas onde João Atílio estava de terno escuro, sentado ao centro com a compostura do patriarca formal, meu pai aparece de camisa amarela, em pé num quintal, segurando um bebê no colo enquanto os outros dois filhos se agrupam ao redor. A informalidade da roupa não é descaso com o momento; é outra linguagem do mesmo afeto. Connell (1995) identifica, nas décadas finais do século XX, a emergência de configurações do masculino que incorporam a presença física e emocional do pai como valor, uma masculinidade afetiva que o terno de João Atílio não comportava e que a camiseta amarela, ao contrário, permite. O que as duas fotografias revelam, lidas em conjunto, é menos uma evolução do que uma reconfiguração: a autoridade paterna que antes se expressava pela distância formal, o terno, a postura, o centro hierárquico da cena, passa a se expressar pelo contato, pelo corpo que segura, que está perto. A gramática mudou; a centralidade do pai, não.

O que essas sequências de imagens do meu pai revelam, quando lida em conjunto, é uma masculinidade em trânsito, ou, mais precisamente, performances distintas de masculinidade habitadas pelo mesmo corpo. Connell (1995) demonstra que os homens não encarnam uma masculinidade singular e estável, mas navegam entre diferentes configurações do masculino conforme os contextos exigem. As fotografias do meu pai tornam esse argumento visível com uma clareza quase diagramática, no terno branco do casamento, a masculinidade do provedor e chefe de família que se constitui publicamente; na roupa técnica da formatura, a masculinidade do trabalhador qualificado que ascende pela competência; no corpo sem camisa no quintal, a masculinidade doméstica que se sente à vontade no próprio território; na camiseta amarela com os filhos, a masculinidade afetiva que segura, cuida, está presente.

As roupas registram esses deslocamentos com uma precisão que a memória verbal não consegue, porque cada peça pertence a um contexto, a uma relação, a um tempo específico do que significa ser aquele homem. Michael Kimmel (2008) argumenta que a masculinidade é sempre relacional e performativa, constituindo-se diante de outros homens e de expectativas sociais históricas. A sequência fotográfica do meu pai materializa exatamente isso, não um homem, mas um homem que habita diferentemente o masculino conforme a situação pede.

Lopes (s.d.) observa que as roupas fazem parte da nossa história e nelas depositamos memórias. Olhando para essas fotografias, percebo que o que está depositado nelas não é apenas a memória do meu pai, é também a minha. Sou o bebê de roupinha amarela que ele segura no colo. Cresci vendo aquele homem de camisa branca saindo para o trabalho e de camiseta nos fins de semana. Há uma gramática do vestir masculino que aprendi antes de aprender a falar, e que só agora, olhando para essas imagens, consigo nomear.

Minha geração: a roupa que não escolhemos e a que passamos a escolher

As fotografias da minha geração são todas dos anos 1990, todas em cor, todas em momentos informais. Não há terno, não há ocasião especial, não há ninguém se preparando para ser fotografado. Somos crianças num quintal, num quarto, numa piscina inflável. E é justamente nessa informalidade que a análise se torna mais reveladora, porque a roupa que se veste sem pensar é, muitas vezes, a roupa que mais diz.

A primeira fotografia desta seção, figura 10, mostra meus irmãos Fernando e Fabrício na piscina inflável do quintal. Corpos de criança expostos ao sol, a água azul do plástico colorido, a terra ao fundo. Não há roupa para analisar aqui no sentido estrito, há a ausência dela, o corpo que brinca sem precisar se compor. Mas essa ausência também

é um dado, a geração dos meus irmãos cresceu numa infância em que o corpo masculino infantil podia ser livre, sem a seriedade que as fotografias do avô impunham aos meus tios até nos momentos domésticos, como vimos na figura 04. A piscina inflável de plástico colorido é ela mesma um objeto de época, um artefato dos anos 1990 que situa esses corpos num tempo e num contexto material específico.



Figura 10. Fernando e Fabrício na piscina inflável, quintal de casa, anos 1990.
Acervo familiar do autor.

As fotografias seguintes, figura 11, é dupla: dois registros do mesmo espaço, com o mesmo bebê, eu, sendo segurado por cada um dos irmãos. Fabrício aparece na parte de cima, de camiseta amarela com detalhe azul e shorts, sandália havaiana colorida, sorriso aberto. Fernando aparece embaixo, de camiseta branca e calça de moletom cinza, tênis, expressão mais contida, mais séria. O bebê sou eu. Essa imagem me fascina porque ela registra, involuntariamente, duas formas diferentes de ser menino na mesma família, no mesmo quintal, no mesmo dia. A roupa não é a causa dessa diferença, mas ela a materializa. Fabrício, mais novo, já veste a informalidade colorida dos anos 90 sem cerimônia. Fernando, mais velho, carrega algo da contenção que a geração anterior lhe transmitiu.

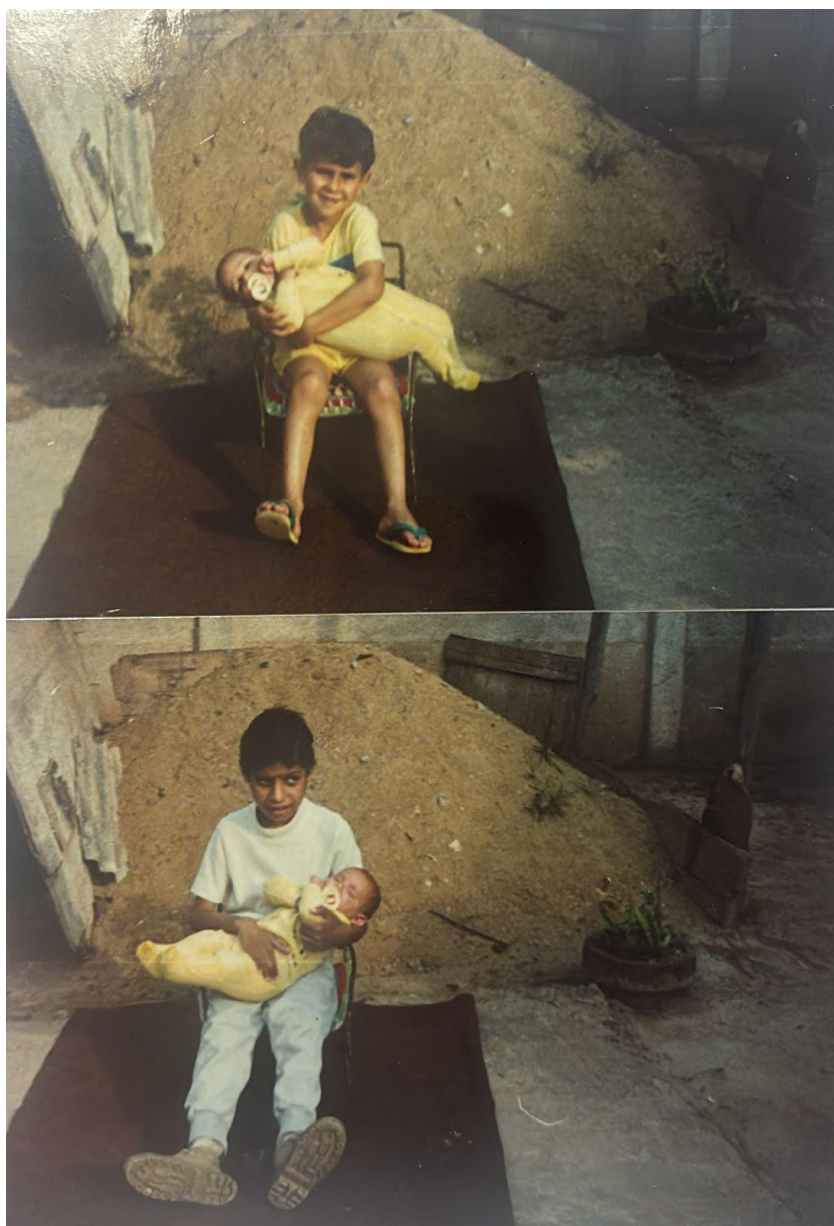


Figura 11. Fabrício (acima) e Fernando (abaixo) segurando o autor, Fabiano, ainda bebê. Quintal de casa, anos 1990. Acervo familiar do autor.

A terceira fotografia desta seção, figura 12, é a que mais me interessa do ponto de vista autoetnográfico, porque ela me mostra, já com uma memória do exato momento do registro. Eu e Fabrício estamos em um terraço, é natal (sei por conta das luzes de pisca acima de nós). Fabrício está de camisa cinza lisa e shorts preto. Eu estou de camisa branca e mangas azuis com estampa e bermuda quadriculada.



Figura 12. Fabrício e Fabiano, ano de 1997.
Acervo familiar do autor.

O que me chama atenção nessa imagem, anos depois, com olhos de pesquisador, é a estampa da minha camiseta. Agora consigo identificar com precisão: é a Turma da Mônica. Não é um detalhe trivial. A Turma da Mônica era, nos anos 1990, um universo de personagens com identidades muito marcadas, a menina forte, o menino sensível e medroso, e escolher vestir esses personagens era já um ato de identificação, uma declaração pública, ainda que infantil, de pertencimento afetivo a um imaginário. A camisa estampada é o primeiro documento de uma preferência que não foi herdada nem negociada: foi escolhida. Não o terno que João Atílio vestia para merecer ser lembrado, não a camisa social do meu pai na formatura, mas a camiseta com o personagem favorito, com a cor que se quer, com a imagem que diz algo sobre quem se está começando a ser. Vale notar que o azul ainda é minha cor favorita, e ele já aparece aqui, no shorts quadriculado e na camisa, como se o sujeito que se formava já soubesse de algumas coisas antes de saber que sabia. Ao lado, Fabrício de camisa lisa cinza, sem estampa, sem personagem, sem declaração. A diferença entre as duas camisas não é de gosto individual apenas: é de

estratégias distintas de aparecer no mundo, mesmo dentro da mesma família, da mesma festa, do mesmo quintal. Espindola (2021) argumenta que falar sobre roupas é falar sobre si, e essa fotografia de Natal registra, sem saber, o momento em que a roupa deixa de ser o que os outros escolhem para o corpo e passa a ser o que o corpo começa a escolher para si.

A última fotografia que me permito analisar, figura 13, mostra Fabrício e Fernando juntos num ambiente interno, um armário de madeira ao fundo com brinquedos enfileirados. Fernando de camiseta branca, Fabrício de camiseta amarela com detalhe azul, ambos com as mesmas peças que aparecem em outras fotografias desta série. Essa repetição não é acidental, é a roupa do cotidiano, usada e reusada, lavada e vestida de novo. Kopytoff (2008) diria que essa camiseta tem uma biografia, ela foi lavada incontáveis vezes, apareceu em diferentes fotografias, em diferentes contextos. É um objeto com história, mesmo que nunca tenha sido guardado como relíquia.



Figura 13. Fabrício e Fernando com brinquedos, ambiente interno, anos 1990. Acervo familiar do autor.

Olhando para essas fotografias em conjunto, percebo o que esta geração herdou e o que começou a transformar. A geração do avô herda: as roupas chegam prontas, investidas de significados que não se questionam, pois são a própria forma de existir no mundo social. A geração do pai negocia: entre o terno do casamento e a camiseta do quintal, navega por diferentes registros do masculino sem jamais abandonar inteiramente a gramática recebida. A minha geração começa a escolher. A estampa na camiseta, a sandália colorida, o shorts quadriculado são pequenos gestos de individuação, de um sujeito que aprende a usar a roupa não apenas como cobertura ou distinção, mas como linguagem própria.

Essa passagem da herança à escolha não é uma ruptura, é uma transformação dentro de uma continuidade. Connell (1995) mostra que as masculinidades são reconfigurações históricas, não invenções a partir do zero. O que muda entre as gerações não é a relação entre roupa e identidade masculina, é o grau de consciência e de escolha com que essa relação é vivida. E ainda assim, algo persiste. Olho para as fotografias da minha infância e reconheço, nos gestos, nas posturas, na forma como os corpos se organizam diante da câmera, uma gramática que não escolhi, recebi. A camiseta estampada é minha, a sandália é minha, mas o ato de parar diante de uma câmera e compor uma imagem para o futuro é de João Atílio. O que muda entre as gerações não é a consciência de que a roupa diz algo sobre quem se é, é a liberdade, sempre parcial, de escolher o quê. Herdar, negociar, escolher: esses três verbos não descrevem uma superação, mas uma estratigrafia. As camadas anteriores não desaparecem; elas ficam sob a superfície, moldando o corpo que pensa estar, finalmente, se vestindo por conta própria.

Considerações finais

Percorrer três gerações de masculinidades vestidas é perceber que a roupa nunca é apenas roupa. Ela é tempo acumulado, classe negociada, afeto guardado. É o que resta de corpos que já não estão aqui, ou que estão, mas transformados.

A proposição que este artigo sustenta pode ser formulada com precisão: as fotografias familiares demonstram que o vestuário opera como mediador da memória geracional, permitindo a transmissão não apenas de imagens e afetos, mas de modelos de masculinidade que são simultaneamente herdados, negociados e transformados ao longo do tempo. A geração do avô herda sem questionar; a do pai negocia entre registros do masculino; a minha começa a escolher. Esse eixo não descreve uma evolução linear rumo à liberdade, mas uma mudança na relação entre o sujeito e as normas que o vestem. E, crucialmente, essa transmissão se dá não através das próprias roupas, que não sobreviveram, mas através de suas imagens. Minha herança é fotográfica, não têxtil, é uma relação com o passado mediada pelo olhar, não pelo tato.

O exercício proposto neste artigo, olhar para fotografias de família com as ferramentas da cultura material e da etnografia reflexiva, revela que o arquivo doméstico é também um arquivo político. As escolhas sobre o que guardar, o que fotografar, o que vestir para aparecer numa imagem são sempre escolhas sobre o que merece ser lembrado, e, portanto, sobre o que pode ser esquecido.

Há também o que as fotografias simplesmente não mostram. O cotidiano sem câmera, o cansaço, o conflito, a roupa de trabalho que nunca foi digna de registro, tudo

isso ficou fora do enquadramento. O arquivo familiar não é um espelho da vida; é uma seleção operada pelo desejo de ser lembrado de determinada forma. Analisar esse arquivo criticamente significa, portanto, ler não apenas o que está nas imagens, mas a força social que decidiu que essas imagens existissem e as outras não.

A masculinidade que aparece nessas fotografias não é uma nem estável. Ela se transforma entre gerações, responde a contextos de classe e de origem, negocia com normas e às vezes as transgride. Mas ela também é sempre uma masculinidade que sobreviveu ao arquivo, que foi guardada, emoldurada, transmitida. O que este artigo não consegue recuperar são as masculinidades que não couberam no enquadramento, que não vestiram o terno, que não posaram. Esse silêncio também é dado.

É preciso dizer, por honestidade metodológica, que havia outras fotografias. O arquivo familiar que deu origem a este artigo é maior do que o que aqui aparece, há imagens que ficaram fora e roupas que não foram analisadas. A escolha sobre quais fotografias escrever foi, ela mesma, um gesto interpretativo: optei pelos restos que me interpelavam com mais força, pelas imagens em que a roupa dizia algo que eu ainda não sabia nomear. Este artigo não é, portanto, uma análise do arquivo familiar, é uma análise de uma seleção dentro dele, feita por um pesquisador que é também descendente, e que carrega, na escolha do que olhar, os mesmos mecanismos de memória e esquecimento que buscou examinar.

E então há Luiz Fernando Atílio do Nascimento. Filho de Fabrício, ele é a quarta geração de homens desta família, e carrega no nome um eco de João Atílio que não é acidental. O que ele vai vestir, como vai ser fotografado, que masculinidade vai herdar e o que vai recusar dela, ainda não se sabe. Mas o arquivo já começou: alguém já apontou uma câmera para ele, alguém já escolheu uma roupa para o primeiro registro. A cadeia que este artigo tentou descrever não encerra aqui, ela continua, agora com um corpo novo que ainda não sabe que está, também ele, sendo transmitido.

Este artigo é, ao mesmo tempo, um exercício de pesquisa e um ato de memória. Ao escrever sobre as roupas dos meus, escrevo também sobre o que fui, e sobre o que ainda carrego no corpo e na forma de me vestir. Mas escrevo, sobretudo, a partir de um lugar de herança, e toda herança é também uma exclusão. O que recebi foram as imagens que alguém decidiu guardar. O que analiso são os corpos que alguém decidiu vestir para a câmera. A crítica que este artigo propõe começa aí: não na roupa em si, mas na decisão, sempre política, de que aquela roupa, naquele corpo, merecia durar.

Uso de Inteligência Artificial

Durante a elaboração deste artigo, a autor utilizou a ferramenta NotebookLM como suporte à estruturação e à organização textual. Após a utilização dessa ferramenta, o conteúdo foi cuidadosamente revisado e editado pelo autor, que assume integral responsabilidade por todas as informações apresentadas neste artigo.

Referências

- Andrade, Rita Moraes de (2008). *Boué Soeurs: A biografia cultural de um vestido* (Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13076>
- Appadurai, Arjun (2021). *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. EdUFF.
- Bourdieu, Pierre. (2007). *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Éditions de Minuit.
- Carvalho, Pâmela Tavares de & Garcia, Luciana Carmona (2022). A (des)ordem do corpo: Costuras entre moda e gênero. *dObras* – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, 36, 56–76. <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1605>
- Connell, Robert W. (1995). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.
- Dazzi, Camila & Klen, Jonathan Fernandes (2020/2021). A moda como indicador social e detentora de memória: Valorização e preservação. *Ensinar moda*, 4(3), 193–209. <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinar moda/article/view/17331>
- Debary, Octave (2017). *Antropologia dos restos: Da lixeira ao museu* (M. L. M. Ferreira, Trad.). UM2 Comunicação. (Obra original publicada em data não informada)
- Dias, Gutianne Michelle de Oliveira & Barros, Simone Grace de (2025). Roupas e memória: O simbolismo do vestuário na construção afetiva. *dObras* – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, 18(44), 69–84. <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1927>
- Espindola, Clara Calazans (2021). *Falar sobre roupas e falar sobre si: Um estudo sobre o lugar das roupas em narrativas de vida* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Catarina].
- Hirsch, Marianne (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

Kopytoff, Igor (2008). A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo. In A. Appadurai (Org.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. EdUFF.

Kimmel, Michael (2008). *Guyland: The perilous world where boys become men*. HarperCollins.

Lopes, Jéssica Bitencourt (2017). Roupas como pontes de memórias afetivas. In *Anais do Encontro Estadual de História (EPHIS)*. <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2017/arquivos/7.pdf>

McCracken, Grant (2010). *Cultura & consumo: Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo* (2ª ed.). Mauad X.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. (1998). Memória e cultura material: Documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, (21), 89-103.

Miller, Daniel (2013). *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material* (R. Aguiar, Trad.). Zahar.

Stallybrass, Peter (2012). *O casaco de Marx: Roupas, memória, dor* (4ª ed.). Autêntica.

Recebido em 10 de janeiro de 2026.

Aceito em 20 de maio de 2026.

Corpos que vestem, imagens que ficam: masculinidade, fotografia e herança em três gerações

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre masculinidade, vestuário e memória a partir de um exercício etnográfico e autoetnográfico que percorre três gerações de uma mesma família. Por meio de fotografias de arquivo familiar, o texto analisa como as roupas funcionam como documentos de cultura material, objetos com biografia, restos que sobrevivem ao tempo e suportes de memória pessoal, cultural e política. A trajetória das peças e dos corpos que as vestem revela transformações e permanências nos modos de construir e performar masculinidades em diferentes contextos de classe, região e geração. Dialogando com estudos sobre vestuário, memória afetiva e gênero, o artigo alterna entre narrativa pessoal e reflexão teórica, situando o pesquisador como sujeito implicado no campo.

Palavras-chave: Memória; Cultura material; Fotografia.

Bodies that wear, images that endure: masculinity, photography, and inheritance across three generations

Abstract

This article proposes a reflection on masculinity, clothing, and memory through an ethnographic and autoethnographic exercise that spans three generations of the same family. Drawing on photographs from a family archive, the text examines how garments function as documents of material culture, objects with biographies, remnants that survive the passage of time, and supports for personal, cultural, and political memory. The trajectory of the clothes and the bodies that wear them reveals both transformations and continuities in the ways masculinities are constructed and performed across different contexts of class, region, and generation. Engaging with studies on clothing, affective memory, and gender, the article moves between personal narrative and theoretical reflection, positioning the researcher as a subject directly implicated in the field.

Keywords: Memory; Material culture; Photography.