

4. As formas do design-história

A partir da ideia de que a aventura da memória-moda se materializa em uma prática de design-história que coloca em jogo os valores da alteridade da vida através dos valores das representações dos lugares de memória, identificamos na produção de Ronaldo Fraga três formas que simbolizam o diálogo entre memória e design.

Estas formas evidenciam a materialidade dos lugares de memória, a função que eles adquirem nos grupos em que sobrevivem e os aspectos simbólicos de consagração no mundo do vestuário. Assim, a seguir, passamos à análise de como a coleção, a tradição e a narrativa apresentam as especificidades da prática do design-história através das representações que o campo da memória fornece à produção de objetos.

4.1. Coleção

A coleção designa a forma tradicional de apresentação do produto roupa no mundo do design de vestuário. De um modo geral, ela pressupõe um conjunto de peças que estão relacionadas sob um mesmo eixo temático. Agrupa objetos com características materiais semelhantes e que foram produzidas seguindo um mesmo arranjo de configuração. A coleção também é contextualizada na sazonalidade da produção: o ritmo é demarcado entre a polaridade primavera/verão e outono/inverno, embora esta divisão, atualmente, entre em dissonância com as condições climáticas²⁵ e com as estratégias, cada vez mais mercantis, de lançamentos de

²⁵ Basta observar que não conseguimos mais perceber a passagem gradual das estações do ano devido aos problemas ambientais e que as coleções têm lançado produtos híbridos que mesclam características opostas para sua adequação a esta realidade.

edições eventuais entre as estações.²⁶ O título de “coleção de moda”²⁷ confere a ideia de que todas as peças do vestuário sobre esta identificação estão alinhadas aos diferentes fatores de produção das roupas: os outros a quem se destina o objeto, a identidade daquele que projeta, as condições de produção e, principalmente, a sensação a que se pretende gerar e/ou ganhar.

Esta noção da coleção para o mundo do vestuário é visível no processo de regularização da lógica da moda. De acordo com as considerações de Lipovetsky (1989: 69-105), a Alta Costura foi responsável por criar o *habitus* de apresentação do vestuário aos consumidores através da ideia de um conjunto de objetos que possui um lançamento marcado e que é destituído de sua condição de novo justamente pela próxima coleção que a sucede. Charles Worth é citado como aquele que demarcou o início deste procedimento no século XIX. Porém, como demonstra Adrian Forty (2007: 89-129), é possível perceber que a própria indústria de massa no mesmo período também organizou o agrupamento dos objetos de acordo com a demanda de consumo: a segmentação do público consumidor – os outros do design – se fez pela forma de apresentação dos produtos que demonstravam a variedade de configurações sob um mesmo princípio unificador. Isto é, a coleção passou a caracterizar a forma que proporciona um jogo entre a diferenciação individual e a relação de pertencimento à última moda. No caso do mundo do vestuário, todas as roupas são diferentes entre si devido às suas especificidades de função, incluindo aí aquelas que denominamos estéticas. No entanto, elas são postas sob uma mesma unidade da coleção, isto é, reduzidas unicamente à dimensão estética pela formulação dos “discursos” legitimadores. Assim, desperta a diferenciação da individualização pela variedade “formal” de peças, ao mesmo tempo que unifica todos aqueles que as usam sob um mesmo conjunto denominado de “novidade”.

²⁶ Grandes marcas de produção do design têxtil e de vestuário cada vez mais têm apostado na fragmentação das coleções – divisão da coleção em pequenos grupos - tendo em vista seus lançamentos em datas específicas, a partir de campanhas publicitárias, para a obtenção de lucros precisos.

²⁷ Expressão usada amplamente no mundo do design têxtil e do vestuário.

Lipovetsky ainda fornece algumas pistas sobre o desenvolvimento da noção de coleção no processo de regularização da moda. No período que ele nomeia de “moda aberta”, as coleções passaram a criações em que o princípio do tema congrega os elementos de configuração dos produtos. Este princípio do tema, para o autor (1989: 125), foi lançado por Dior e permanece em nossos dias, uma vez que difunde a pluralidade da moda, pois cada designer pode “escolher” o tema de sua coleção para aquela estação. Esta característica é amplamente observada em nosso contexto de semanas de moda, quando as coleções de diferentes designers são lançadas. A apresentação dos temas escolhidos por cada designer e/ou por cada marca ocorre através de textos disponibilizados durante os desfiles ou mesmo pela imprensa, chamados de *releases*, isto é, fórmulas narrativas de legitimação e de consagração. Nestes textos, o tema é apresentado e justificado, demonstrando quais foram as referências utilizadas para a criação da coleção em questão. Ocorre que o aspecto comercial, o objetivo da produção da mais valia, permanece oculto. Não há *release* que mencione tal operação.

Estas transformações que Lipovetsky aponta no estabelecimento da noção de “coleção de moda”, entre o contexto da Alta Costura e o da “moda aberta”, deixa evidente que esta forma de apresentação dos produtos se fundamentou na função de retratar o tema da prática do design, isto é, na representação da aventura do design-história. O tema da coleção é o enredo de configuração dos objetos a serem produzidos: os capítulos de história dos lugares de memória. Em nosso contexto, em que a lógica da moda opera todas as relações de produção, a “coleção de moda” se tornou a forma pela qual o designer materializa a experiência da vida na economia de bens simbólicos da nossa sociedade. Daí o silêncio em relação à produção de mais valia ser revelador.

A coleção concentra em sua noção a temporalidade moderna. É possível observar que, no período a que Lipovetsky se refere para destacar o surgimento da coleção enquanto uma forma de apresentação do design de vestuário, a noção coleção já estava sendo empregada para caracterizar as transformações sociais da modernidade. Enquanto Charles Worth apresentava coleções de moda, Walter Benjamin explorava a

conceituação do termo para pensar alguns aspectos da vida na sociedade entre os séculos XIX e XX. Isto é, paralelamente ao emprego de coleção no mundo do vestuário, o sentido do termo estava sendo ressignificado – uma vez que podemos remontar a prática de coleção desde o início da Idade Moderna – a partir das mudanças de tempo que, nestes séculos, moldaram o contexto social.

Benjamin examinou a figura do colecionador e as coleções pelo contexto das transformações que o capitalismo e sua economia material provocaram sobre as noções temporais da sociedade daquela época. Buscando compreender as características da experiência moderna, o autor retratou a figura do colecionador a partir da fragmentação da sociedade cujas partes são coletadas e significadas, já que “coleccionar é uma forma de recordação prática” (2006: 239). A ação de coleccionar, portanto, consiste em uma forma de produção material moderna cujas relações com o passado são fundamentadas pela materialidade dos objetos.

A coleção é gerada pela ação do tempo presente sobre os objetos do passado que são tomados sob outro arranjo: descontextualizados de sua função e recontextualizados no novo – diferente – agrupamento. Isto nos conduz a traçar uma associação entre os lugares de memória de Pierre Nora e o pensamento de Benjamin. As coleções são lugares de memória cujo movimento da ação do presente sobre o passado representa esta busca de história na sociedade moderna. Benjamin demonstra que montar uma coleção consiste em retirar alguma coisa – o objeto - de suas relações funcionais e projetá-lo sob um contexto “mágico, no qual ela [a coisa] se imobiliza” (2006: 239). Ou seja, fazer o lugar de memória ser simbolicamente dentro da lógica do Vir-a-Ser da moda. Benjamin observa este movimento temporal do colecionador com certo otimismo que caracteriza seu pensamento sobre a modernidade. Para ele, isto consistiria numa ação singular da modernidade e que confere as possibilidades de mudança social. Coleccionar designaria uma luta de significação frente ao crescente mundo de mercadorias, em que as desfuncionalizações provocadas pela coleção tornam simbólicos os objetos no presente. No entanto, ao trazer estas ideias ao contexto atual do mundo do vestuário, é necessário um movimento cauteloso já que diferenças se apresentam e, com

elas, posicionamentos distintos sobre a lógica da mudança em nossa sociedade. A coleção, para Benjamin, pressupõe um sentido de abertura: algo inacabável cuja ordem é constantemente reatualizada pela entrada de um novo objeto dentro do arranjo estabelecido para o conjunto de objetos coletados até então. No mundo do design de vestuário, a coleção alude a um conjunto de objetos fechado e contextualizado ao seu lançamento, cujo fim é marcado pela próxima coleção. Enquanto a coleção de Benjamin implica a continuidade de objetos e sua recontextualização com a chegada de outros, a “coleção de moda” fomenta novas coleções – com objetos novos – que descartam as anteriores, conferindo-lhes unicamente o significado de não estarem mais em moda, isto é, sem a possibilidade de sua recontextualização imediata.

Embora haja um movimento de retorno na moda – caracterizado pelos objetos *retrô* dos *revivals*, ele não pressupõe a manutenção do que já se tem. O retorno é deflagrado pela produção de uma nova mercadoria e isto consiste em outra diferença da noção de coleção para Benjamin e aquela que estrutura o mundo do design de vestuário. O autor qualifica a ação de colecionar pela retirada do objeto de sua condição de mercadoria e pela sua inclusão em um universo mágico. No mundo do vestuário, a coleção pressupõe que o objeto roupa nasce num universo mágico, mas se torna mercadoria. Isto põe fim à “coleção de moda”, porque ela se fragmenta em diversos objetos que não estarão mais congregados, mas, ao contrário, estarão dispersos pelo mundo do vestuário, de forma que o sentido da coleção só será acessível pela memória simbólica, ou seja, pela potência do lugar de memória de evocar a lembrança da coleção a que o objeto pertence.

Estas diferenças marcam o sentido de coleção na moda de um modo geral. No entanto, é possível perceber que Ronaldo Fraga, através de suas considerações sobre as características de sua produção, se aproxima de algumas noções apresentadas por Benjamin, destacando a coleção como aquilo que distingue a prática do design do vestuário pela possibilidade de abordagem do presente. Isto fica evidente ao lermos as pa-

lavras do designer proferidas em palestra²⁸ na Casa Fiat Cultura, em 2008.

Vamos entender esse instrumento de comunicação, o registro do tempo, mas eu acho, talvez, mais como documento do tempo, [...] nesse sentido, até pra entender esse tempo que a gente está vivendo agora, que tem um erro pra turma da moda, os pesquisadores [...] que sempre acabam entrando no que a moda está sempre ou olhando pra trás ou olhando pra frente, analisando muito pouco o presente. Muito pouco o tempo vivido, o tempo de agora. E esse tempo de agora que eu acredito que [...], em função dessa democratização da informação, nunca nós tivemos tanta liberdade de escolha e de caminhos na relação com a construção de uma coleção de moda. [...] Porque tudo pode realmente se tornar uma coleção de moda. [...] Quando dessa coleção, muita gente publicou na época: "Ah, porque a China é a discussão do dia!"... Então, tem tudo a ver e viram que era tendência mesmo. [...] Ou, então, falam que é uma coleção sem cara, porque não tem conexão com a tendência. Isso já foi pior, mas ainda existe.

Embora bastante fragmentada, a fala do designer nos permite observar que a compreensão da moda como documento do tempo lança a prática do design em sua relação com o tempo presente, descartando as ideias que a moda esteja fadada ao passado ou ao futuro como as noções da tendência apontam. Pelas palavras de Fraga, essa dimensão da tendência é dada pelo próprio presente, porque a moda deve estar atenta aquilo que está acontecendo e seu registro se concentra na coleção. Na entrevista realizada pelo evento Plaza na Moda²⁹, em 2008, esta dimensão da coleção é evidenciada ainda mais através da relação com o tema – aquilo que é narrado pelo design-história.

Plaza na Moda: Qual a sua inspiração para produzir suas coleções?

Ronaldo Fraga: Inspiração para coleção de moda é em qualquer lugar. Qualquer coisa pode gerar uma coleção de moda. Agora, eu sempre me preocupo com abertura que a mídia de moda tem hoje no país, lembrando que perdemos em volume de mídia espontânea só para cobertura de final de Copa do Mundo quando o Brasil está jogando. Então, eu acho que nós temos que pensar muito bem o que falar. Essa história de fazer uma coleção inspirada em deusas gregas. Pode? Pode. Inspirada na tribo africana não-sei-de-onde? Pode. Mas, eu acho importante que a moda traga temas e questões que são caras ao mundo moderno, são caras ao homem moderno. Então, pra mim, o melhor da moda é o que ela carrega de transformador de sua essência, não só o que transforma num olhar do indivíduo com o grupo ou do grupo para o indivíduo. Mas o indivíduo como indivíduo mesmo. Então, tudo pode se tornar uma coleção de moda e é esse tudo

²⁸ Transcrita em anexo.

²⁹ Transcrita em anexo.

em que eu presto atenção. Mas eu gosto é daquilo que possa trazer a transformação do olhar.

Esta transformação do olhar a que Ronaldo Fraga se refere está diretamente associada ao contexto da sociedade moderna. Ao dizer que acha importante que a moda traga temas caros ao mundo moderno, Fraga explicita saber que a memória é um “tema moderno” para a sociedade atual. Da mesma forma, ele destaca que a experiência moderna da coleção permite um processo de transformação dos valores sociais. Este processo está no jogo entre a mercadoria e seu valor simbólico: os objetos do vestuário proporcionam as relações de pertencimento entre o Eu e os outros. Mas, além disso, Fraga também deixa evidente que a coleção é o que confere uma ação à unidade individual do sujeito. Isto é, a coleção é a forma pela qual a aventura do Eu ganha sentido na sociedade moderna de bens simbólicos. O colecionador de objetos salvaguarda a materialidade para compor a história de sua aventura.

Estes temas e estas questões do mundo moderno são os objetos da atenção do olhar do designer. No entanto, não podemos pensar que não haja uma tensão na busca por estes temas. Benjamin nos diz que a relação entre as coisas colecionáveis e o colecionador é fruto de encontros e de perseguições.

Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo. [...] O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço [...] Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas que adentram a nossa vida. (2006: 240).

Isto é, os objetos – os temas - adentram na aventura do Eu e a maneira pela qual o sujeito os absorve, os coleciona, se torna a característica do lugar de memória que a coleção faz emergir. Enquanto os objetos estão no fluxo intermitente da lógica da mudança, o colecionador os captura para dar sentido às questões da vida moderna. Dessa forma, Ronaldo Fraga parece compartilhar com Benjamin este pensamento ao responder à pergunta de Márcia Luz em entrevista para o *site* *Simplesmente Elegante* em 2009.

Simplesmente Elegante - E como os temas acontecem para você?

Ronaldo Fraga - Às vezes, o tema me escolhe. Às vezes, leio determinado livro ou notícia de jornal ou televisão e isso fica em mim. Como meu canal de comunicação é a moda, acaba virando coleção. Então, não existe um formato: tem temas que eu digo 'quero falar sobre' e tem os temas que acabam me escolhendo.

SE - O ciclo de uma coleção para outra é muito curto, seis meses. Acredito que seus temas sejam definidos e executados bem antes disso, não? Como você trabalha o tempo para produzir coleções tão ricas e desfiles tão diferenciados?

RF - Cada coleção é uma coleção, começa do zero. Desde 1999, queria fazer uma coleção falando da Nara Leão e só aconteceu quando tinha que acontecer mesmo. Outras coleções como Risco de Giz, que foi a última, eu fui convidado para fazer o figurino para a remontagem de um espetáculo que eu amava, que é o Giz, do Álvaro Apocalypse, e imediatamente virou coleção. Como eu me envolvo com muitas coisas, sempre me prometo que vou tirar esse estigma de uma coleção atrasada, ofegante, correndo atrás de mim, mas um mês antes do desfile eu defino o tema e faço. Agora eu tenho pesquisado mais e não tenho mais aquela pressa de fazer imediatamente um determinado tema. Tenho deixado o tema amadurecer.

Na prática de Ronaldo Fraga, é possível observar que esta dimensão dos temas se tornam coleções pelo fluxo contínuo da vida e pelo modo que adentram em sua aventura. Enquanto alguns são perseguidos e, por isto, precisam ser amadurecidos, outros aparecem e logo se tornam objetos de coleção. O ritmo da lógica da moda faz com que a produção de coleções seja ofegante devido ao jogo temporal que ela mesma opera. Quando Fraga afirma que cada coleção começa do zero, deixa claro que a diferença da “coleção de moda” está na diluição que a nova coleção projeta sobre a anterior. No entanto, os temas continuam: eles podem ser considerados objetos colecionáveis, uma vez que os próximos temas farão parte de um conjunto de coleções já apresentadas e reordenarão o sentido da produção atual do designer. Dessa forma, é possível pensar que o designer de vestuário seja um colecionador de coleções.

Ao se examinar a “coleção de coleções” de Fraga, percebemos que, constantemente, os temas colecionados perpassam pelas questões do mundo moderno. De um modo geral, há sempre uma alusão àquilo que se perde ou que deixa de existir. Os temas se baseiam na passagem do tempo que impele o mundo para frente, deixando o passado cada vez mais distante, num processo de perda dos laços de pertencimento. A produção de lugares de memória de Fraga traz à luz objetos que espaciali-

zam a sensação inversa da perda, mas, ao mesmo tempo, ressaltam que nada poderá parar definitivamente o Vir-a-Ser da aventura moderna, a não ser a morte.

Uma das coleções mais exemplares que deixa estas questões evidentes é a de inverno de 2009, *Tudo é risco de Giz*. A coleção foi produzida a partir de referências do espetáculo *Giz* criado por Álvaro Apocalypse em 1988 para o grupo *Giramundo*. Em entrevista³⁰ à TV Catarina, no mesmo ano do desfile, Ronaldo Fraga disse que

o conceito do giz, o espetáculo do Giz do Gira Mundo fala disso. Ele fala de uma bela história escrita numa lousa, mas que não vai resistir ao ser apagado com um pedaço de pano. Fala de fragilidade. Fala de abandono, de desamparo.

Esta metáfora da lousa escrita com giz transparece à condição transitória da prática do design-história. A materialidade do giz não resiste ao apagar do tempo. O giz se esvai e, com isto, a própria coleção se torna frágil porque tem sua finitude marcada. Pelo *release* da coleção escrito pelo designer em 2009: “expressões que vão do lúdico ao demoníaco, do singelo ao monstruoso, dão pistas da efêmera existência do risco. O tempo escorre e até as sereias envelhecem”. Isto é, com o passar do tempo, tudo se transforma. Até o universo mágico e simbólico das sereias – cujo suporte material é os lugares de memória – passa, envelhece e deixa de existir no breve risco da existência.

Tomando a coleção *Tudo é risco de Giz* como ponto de partida, notamos que resgates e releituras são procedimentos criativos que aproximam aquilo que está se distanciando da vida. Testemunhos dos outros podem se tornar temas de coleções e compor o design-história da aventura do Eu. Fraga expunha em entrevista³¹ ao programa *Entrelinhas*, em 2009, como ao longo de sua “coleção de coleções” de moda, é possível observar que o tema do tempo e de sua marcação está contido em todas as referências que são trazidas para gerar suas coleções. Mesmo que obras literárias e personagens históricos estejam à frente da coleção pro-

³⁰ Transcrito em anexo.

³¹ Transcrita em anexo.

jetada para aquela estação, o tempo compõe o pano de fundo das roupas.

Ronaldo Fraga - Quando me pergunta: Qual o melhor estilista brasileiro? Eu respondo que temos tantos... Machado de Assis é um deles, o Drummond, eles constroem o personagem e, na construção desse personagem, a roupa ocupa um lugar tão importante que, pra mim, eu tenho que fazer o inverso. Na construção de uma narrativa de moda, que a palavra, que a letra que é escrita também venha com a roupa.

RF - Pra mim, é quase que natural entender essa coleção que livro é. Ou que parte da literatura ou o que é que eu trago como inspiração da literatura pra determinada coleção.

Entrevistadora - "Álbum de Família" tem alguma relação com Nelson Rodrigues?

RF - Não só com Nelson Rodrigues, eu li muito o Nelson Rodrigues, mas na época também eu li muito Graciliano Ramos, por exemplo, São Bernardo. Essa coisa da estrutura familiar, a roupa contando uma história, uma marcação de um tempo pelo foco de uma moldura de um quadro de retrato.

Entrevistadora - No "Quantas Noites não durmo", você diz que é uma crônica...

RF - Lupicínio Rodrigues. Ele contava histórias, pequenas histórias, cada obra, cada música tem ali uma história com início, meio e fim. E esse foi o desafio na roupa. E cada roupa, o conjunto das roupas ou a coleção fosse uma crônica e uma crônica vestida.

RF - O Drummond marcou com a obra dele coisas que são muito caras à moda. Observar o tempo, retratar, na escrita, as escolhas das palavras, o tempo vivido e, contudo, escrever para a posteridade, pra temporalidade. Isso é muito caro pra moda e deveria ser o papel da moda: observar o tempo vivido hoje para trazer isso pra roupa. Então, sempre olhando a frente, procurando a tendência daquilo que vai usar. Quando o desafio é isso, é olhar pro nosso tempo. E isso o Drummond fez muito claro.

RF - Eu me lembro que, na época, os jornalistas, as pessoas falavam: "Isso não é Drummond? Uma pessoa que usou no máximo 4 cores a vida inteira e de onde é que tira roupa daí?"... Tirou roupas justamente da relação do olhar com o tempo dele. Ele falava do imponderável. Ele fala de vida e de morte o tempo inteiro. Ele fala da festa, ele fala da saudade. Ele fala do batizado, do casamento, mas ele fala da morte. É uma coleção extremamente colorida, vamos dizer assim, mas umas cores de giz, cor de memória: era um rosa seco, era um rosa pó. Aquela coisa que está por um fio para ser esquecida.

Pelas palavras de Ronaldo Fraga, a coleção é uma história vestida cujo tema é fruto do tempo de agora. Esta percepção do tempo é compartilhada por aqueles que são referências das coleções: as personagens históricas são testemunhas do design-história. O imponderável de Drummond, as crônicas de Lupicínio e a literatura de Nelson Rodrigues e de Graciliano Ramos se tornam coleções, porque fornecem o complemento da relação do Eu e dos outros na aventura do tempo da moda. Os lugares

de memória, que são construídos a partir das memórias escritas destes testemunhos, tornam as coleções histórias. As roupas são os suportes materiais da forma coleção: materialidade do diálogo que se cria entre os testemunhos do movimento dialético do esquecimento e da lembrança.

O esquecimento, a perda e o fim são questões para o homem moderno e estão presentes na materialidade dos temas das coleções. Os objetos espacializam simbolicamente o tempo finito cuja lembrança o homem moderno não consegue esquecer. Esta finitude perpassa as coleções de Ronaldo Fraga e, embora diferencie a “coleção de moda” para a noção de coleção de Walter Benjamin, o sentido da “coleção de coleções” do designer de vestuário traz uma tentativa de conter esta finitude do tempo da moda.

Ao reeditar as coleções passadas, o designer promove um jogo entre a coleção da moda, que tem seu fim marcado pela que a sucede, e a noção de coleção das coleções, um movimento contínuo de temas da memória que exploram a própria noção de finitude latente na sociedade moderna. A sincronia de venda da última coleção com coleções passadas, reproduzidas através de algumas peças do vestuário, fornece um diálogo na temporalidade da moda. Peças de coleções antigas convivendo com as da última coleção passam por novo arranjo temático: uma reatualização que somente a mais recente pode gerar. O mesmo é perceptível através das exposições que reapresentam coleções antigas, pois demonstram como elas podem ser atualizadas pelo contínuo de coleções. Com isto, o sentido de uma “coleção de moda” se difere devido a sua finitude pré-estabelecida. No entanto, a “coleção de coleções” propõe uma forma simbólica de conter esta temporalidade.

A coleção de roupas é a forma pela qual um conjunto temático de peças do vestuário se estabelece como um lugar de memória. Porém, para compreender como estas roupas se configuram materialmente, é necessário que investiguemos a tradição como a segunda forma pela qual se representa o diálogo entre a memória e o design.

4.2. Tradição

Comumente associada a algo do passado que se estende pelo tempo e que possamos identificar desde sempre, ou que sempre existiu, a tradição corresponde a um contexto específico em que há um tempo e um espaço que indicam sua invenção. O sociólogo Anthony Giddens (2000: 47-50), utilizando o trabalho de Eric Hobsbawm – *A Invenção das tradições*, afirma que a noção de tradição tal qual a entendemos hoje é uma construção da sociedade moderna já que, em outros momentos históricos, a vivência da continuidade de tradições não pressupunha a sua noção, como na Idade Média, por exemplo. É somente pela fragmentação da memória social na modernidade que esta noção passa a ser fundamental nas práticas modernas de produção de bens simbólicos.³² No entanto, Giddens (2000: 51-53) sugere que todas as tradições são inventadas e que passam por transformações, isto é, são reinventadas ao longo das mudanças que o tempo impõe. Assim, embora a noção seja contextualizada na sociedade moderna, podem-se perceber construções de tradições ao longo do tempo histórico, já que elas se caracterizam pela definição de uma verdade que estrutura uma continuidade em sua transmissão.³³

Esta transmissão pode ser observada no pensamento de Maurice Halbwachs através do papel desempenhado pelas gerações na memória social. As tradições, para o autor (2006: 84-87), são o legado que as pessoas que representam o passado deixam para o futuro. Estas pessoas, na experiência da vida de um indivíduo, compreendem, principalmente, os avôs – aqueles que são mais velhos, pois já viveram muito. Eles são responsáveis não somente pela descrição de fatos antigos, mas pela trans-

³² Neste sentido, é possível mencionar uma relação de causa e de efeito na história até o final da Idade Média, ou seja, é possível afirmar que a forma de um determinado objeto se relacionava com outro historicamente mais velho, em que um teria influenciado outro. Mas, contemporaneamente, essa relação se mostra impossível.

³³ Devemos estar atentos às influências estruturalistas nas ciências humanas e à delicadeza do emprego do método por Giddens, não o confundindo com os discípulos de Lévy-Strauss, que buscavam constantes do espírito humano: os sentidos mais profundos que eventualmente orientariam as práticas sociais ou experiências concretas das sociedades. (BURKE, 2004: 213-223).

missão de modos de ser e de pensar cuja origem remonta a um passado muito mais remoto que os próprios pais da pessoa.

Para Halbwachs (2006: 87-90), a sucessão de gerações pressupõe relações de semelhanças e de diferenças entre os grupos de diferentes tempos. As semelhanças consistem na aproximação que as gerações possuem devido a algumas circunstâncias da vida, como na infância em que os avôs e os pais desempenham a mediação da realidade para as crianças. Já as diferenças estão no processo de transformação que acontece na sucessão das gerações: as perdas oriundas dos afastamentos entre grupos e os conflitos impostos pela maturidade que reconstróem as memórias pela condição atual do presente. Assim, estes movimentos de aproximação e de afastamento acompanham o processo de crescimento das pessoas e permitem a transmissão das tradições desempenhadas pelos mais velhos, bem como suas transformações.

No entanto, é muito impreciso tentar buscar as origens destas tradições. Estes afastamentos e estas aproximações sobrepõem diferentes camadas de memórias ao longo do tempo. As camadas mesclam as transformações sociais, deixando aparente somente a própria continuidade da tradição. Isto é visível na conversa que Ronaldo Fraga tem com as bordadeiras de Entremontes, povoado da cidade de Piranhas em Alagoas, realizada pelo programa *Ação*³⁴, da Rede Globo, em 2011.

Ronaldo Fraga: Bonitinhas, então é a aqui que ficam as gatas bordadeiras da cidade. A família toda sempre bordou?

Bordadeira 1: Tudo borda, de geração, de vó pra mãe e de mãe pra filha.

Bordadeira 2: Aprendi com a minha mãe.

RF: E sua mãe aprendeu com quem?

Bordadeira 2: Aprendeu com a minha vó.

RF: E sua vó aprendeu com quem?

Bordadeira 2: Com a mãe dela.

RF: Que aprendeu com a Maria Bonita? (risadas).

RF: A renda filé você lembra de Alagoas. A renda de bilro você lembra do Ceará. E agora o rendedê, você lembra dessa região. Você sabe me dizer por quê?

Bordadeira 2: Porque só nós aqui é que fazemos assim com muita qualidade. Entendeu?

RF: E você acha que essa renda veio com o rio? Que esse ponto de bordado, esse ofício, veio com o rio?

Bordadeira 2: Acho que sim.

³⁴ Transcrito em anexo.

RF: E você sabe quem trouxe pra cá?
Bordadeira 2: Não!

A identificação das regiões a que Ronaldo Fraga pode se referir ao falar de cada tipo do bordado evidencia a situação da fragmentação da memória e sua concentração em lugares específicos. A região de Entremontes, cuja característica é o bordado, é um lugar da memória desta tradição. Naquele contexto, ainda sobrevive os vestígios de uma memória coletiva que congrega as pessoas de um grupo e estabelece a relação entre elas. Assim, é possível perceber a base funcional em que o lugar de memória se sustenta: a prática social do bordado é a função que as pessoas que vivem esta tradição possuem e o bordado é o suporte concreto desta memória. Esta função fornece a identidade do grupo: o pertencimento coletivo e a posição de cada pessoa na rede de relações deste lugar.

Outro ponto que é possível apreender da citação acima é a dimensão do bordado para o mundo do vestuário. Nas práticas de produção de peças do vestuário, bordados e rendas compreendem uma das tradições mais antigas. Conforme demonstra Mariana Guimarães (2010: 41-45), em sua dissertação de mestrado, a tradição do tecer, na qual podemos localizar as práticas de bordar e de rendar, pode nos remeter à Antiguidade. Naquela época, tecer consistia uma função exclusiva das mulheres e estava relacionada a uma tradição mitológica em que o fio era símbolo da própria vida.³⁵ Hoje, estas práticas contrastam com as possibilidades tecnológicas de imitação dos efeitos de bordados e de rendas e, com isto, os lugares de memória se destacam como pontos de sobrevivência destas tradições. Elas resistem nos pequenos grupos sociais mais afastados dos centros urbanos e tendem a ser utilizadas na configuração dos produtos, muitas das vezes, em consonância a modos industriais de produção.

No contexto do Brasil, estas tradições são chamadas de artesanais porque envolvem um trabalho manual. No caso das rendas, há diferentes técnicas que são características de regiões específicas, como Ronaldo Fraga demonstra em sua fala. O mesmo acontece com os bordados, cu-

³⁵ Bastar ver os mitos das Moiras e de Ariadne.

jos pontos identificam grupos e, inclusive, fornecem dados sobre suas origens. Guimarães (2006: 46-49) cita a renda de bilros como um resultado de aculturação, já que chega ao Brasil pelas mãos dos colonizadores e aqui se transforma, sedimentando os lugares desta memória.

Halbwachs (2006: 87) afirma que “os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar”. O aflorar destes lugares, que só a própria modernidade permite, faz com que algumas regiões, hoje, sejam identificadas como as regiões onde estas tradições resistem - isto é, lugares que agrupam tantos outros lugares de memória. O autor (2006: 88-89) diz que é necessário que nos desloquemos dos centros do espaço moderno para que possamos encontrar estes lugares onde ainda sobrevivem tradições. Isto é, não é nas grandes cidades, mas em suas adjacências que encontramos os lugares e a resistência das tradições.

Para o designer que se aventura pela memória, materialmente se constrói um diálogo entre as tradições de produção do vestuário e as peças desenvolvidas sob a lógica da moda. Na configuração dos produtos, as tradições conferem a materialidade aos objetos, cuja função de prática passa a representar os aspectos simbólicos para o design de vestuário. Isto é, Ronaldo Fraga se aventura pelos lugares de memória – vestígios das tradições – para compor o lugar de memória do design-história.

Essa aventura pressupõe uma viagem. O deslocamento que Halbwachs sugere configura para o designer uma aventura aos lugares em busca dos últimos fragmentos da tradição que se perde: ele procura algum fio da trama social cujo prolongamento possa levá-lo a compreender sua própria condição no tempo. Ronaldo Fraga explicita este diálogo com a tradição ao falar sobre o Japão, em entrevista³⁶ ao Programa Roda Viva, em 2011.

Entrevistador: Você tem feito várias referências ao Japão. Eu estou lembrando que, no começo da conversa, você, ao mencionar a moda em outros países, disse: “O Japão é outra coisa”, e não voltamos a esse assunto. Por que o Japão é outra coisa?

Ronaldo Fraga: O Japão é uma cultura da experimentação. Eles experimentam muito mais. Eles ousam muito mais nesse sentido.

³⁶ Transcrita em anexo.

Entrevistador: Na moda?

RF: Em tudo. Mas por que o resultado é fascinante? Porque eles são bem ancorados na tradição, na própria história. E a moda precisa disso. Não adianta você só olhar e pensar no futuro. Esse futuro vai ter que estabelecer um diálogo com a tradição. Ele vai ter que estabelecer um diálogo do ponto de partida.

O ponto de partida, para Fraga, está tanto na tradição de produção material do vestuário, bem como em todas as memórias imateriais que decorrem de sua experiência enquanto pessoa. A aventura do designer se configura pelas viagens à infinitude deste ponto de partida. Entre todas as trajetórias, podemos perceber que a coleção *Rio São Francisco* e a exposição que circula hoje pelo Brasil representam uma das várias viagens a este ponto de partida das relações da memória coletiva. Como já demonstrado acima, lembranças do rio são atualizadas no contato com os testemunhos familiares e literários destes lugares de memória que entrelaçam experiências pessoais. A viagem ao lugar de memória acontece com o passar do tempo em que o amadurecimento suscita as lembranças do ponto de partida.



Figura 1 - Vestidos bordados da coleção *Rio São Francisco* apresentados na exposição homônima. O primeiro possui bordados da Família Dumont. No segundo e no terceiro, os bordados representam alguns temas do universo ribeirinho. Fotos do autor.

Esta memória do rio São Francisco se associa, para Fraga, ao bordado. Como ele diz no vídeo³⁷ *O Chico morre no mar* da exposição sobre o rio: “olhando essa imagem [do rio], tenho sempre a sensação do que é um bordado, um bordado ponto a ponto, um bordado de história, um bordado de cultura, um bordado principalmente de sobrevivência”.

O bordado que sobrevive na tradição da região e que é utilizado para a configuração das peças do vestuário do design-história de Fraga compreende um contexto específico da produção artesanal das margens do rio. A Família Dumont é conhecida naquela região pelos pontos de bordados que somente as pessoas deste grupo produzem e que é herdado de geração em geração. Os pontos desta tradição se caracterizam pela diferenciação técnica na maneira de serem tramados. Como destaca o *site* da família (2012), as mulheres empregam diferentes pontos clássicos que são conservados pelas gerações da família, mas também os aplicam sobre diferentes arranjos compositivos, transformando as sequências tradicionais do passado em novas possibilidades no presente.

Uma das características da prática do bordado da família é a representação figurativa. As técnicas são empregadas em composição de desenhos narrativos que ilustram as memórias coletivas do grupo. Nas roupas da coleção de Fraga, que também estão expostas na exposição, observamos que esta característica da produção artesanal é transposta para o mundo do design têxtil e de vestuário. Diversas peças da coleção apresentam bordados que narram as histórias do lugar ou mesmo representam alguns temas que envolvem a preservação do rio. Em um dos vestidos, encontramos o bordado da família Dumont construindo um mapa da extensão do rio, seguido de suas margens com casas e peixes de fios coloridos. Nos outros, é possível perceber composições que retratam problemas ecológicos da região, como a poluição, através da representação de garrafas *pets* no rio; e da energia elétrica, a partir de uma lâmpada sobre os peixes.

Retornando ao contexto da viagem na busca pela tradição, outra coleção, talvez, possa ser a mais simbólica neste sentido. Em *Turista A-*

³⁷ Transcrito em anexo.

prendiz, Ronaldo Fraga deixa evidente que sua produção concentra uma forma de trabalho com a tradição que caracteriza sua prática em design. Ao escrever o *release* da coleção (2010), ele declara:

Entre 1927 e 1929, Mário de Andrade (1893-1945) realizou uma série de viagens etnográficas aos estados do Norte e Nordeste Brasileiro. Fez mais de 600 fotos, registrou hábitos locais e fez inúmeros registros de viagem. Este material, mais tarde, seria reunido em livro batizado de “O TURISTA APRENDIZ”. Na realidade não se tratou de uma viagem turística. Mário registrando tudo, procurou traçar as coordenadas de uma Cultura Nacional através da Cultura Popular, memórias de ofício, música e culinária. Observou afetosamente o primitivo, o rústico, as manifestações populares com os olhos de um modernista metropolitano. Bebeu e comeu cores e nomes... O meu grande sonho sempre foi fazer o mesmo percurso que ele, projeto até aqui impossibilitado por compromissos que me fazem escravo do meu tempo. Paralelo ao trabalho com minha marca, venho, desde 2005, trabalhando com inserção de design em cooperativas e grupos de artesãos de Norte a Sul do Brasil. Só há pouco me dei conta de que já vinha há tanto tempo registrando experiências e histórias como um Turista Aprendiz. Esta coleção é o resultado de um projeto desenvolvido junto a um grupo de bordadeiras da cidade de Passira no Agreste Pernambucano. Aqui a cultura pernambucana vem costurada, estampada e bordada em linho, seda, bases de algodão e em *jacquards* imitando renda. Meus olhos entram em festa por um Brasil feito à mão. Um país bordado de avessos reveladores... Ponto e linha desenham histórias de sobrevivência, de amor e de dor, refletindo a alma de um povo gentil, festivo, generoso e lindo. Me emboło de ‘pontos-cheio’, ‘crivos’, ‘matames’, ‘pontos sombra’, ‘renda renascença’... Literalmente por um fio, pontos de um ofício ameaçado de extinção. Aqui serei eternamente Aprendiz.

Através do testemunho de Mário de Andrade, Fraga se percebe como aquele que viaja ao lugar de memória para a produção de um design-história. Essa atividade, até então, não era reconhecida por ele como uma forma de construção de sua prática de trabalho. Ao contrário, era entendida como outro tipo de produção em que a tradição não parecia estar tão presente.

Quando comenta que, desde 2005, está inserido em projetos com lugares que agrupam estas tradições, Fraga se refere a projetos, como o *Talentos do Brasil*, coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário e cujo objetivo foi o de estimular a troca de conhecimentos entre designers e artesãos. No entanto, também é possível que esta característica que a coleção *Turista Aprendiz* representa já estivesse evidente em outros projetos que o designer participou em parceria com órgãos públicos como o SEBRAE, uma vez que é evidente a forma da tradição em São

João Nepomuceno e Natal pensando Moda. Em ambos os projetos, o designer se deslocou a estes lugares a fim de protagonizar uma parceria de transformação da memória coletiva em objetos de design.

No primeiro, Fraga foi até o Arranjo Produtivo de São João Nepomuceno, em 2005, cidade de Minas Gerais, onde desenvolveu, junto com os confeccionistas do local, diferentes configurações de produtos a partir da referência da própria história do lugar. Os resultados e o processo desta ação estão registrados em uma publicação intitulada *São João Nepomuceno por Ronaldo Fraga: a indústria da moda e confecções como forma de expressão, apropriação cultural, reflexo e análise do tempo em que vivemos* (2005).³⁸

Já, no segundo, o designer se deslocou até Rio Grande do Norte, na capital Natal, para coordenar as coleções de verão 2010/2011 de diferentes marcas regionais a partir de uma mesma referência de produção: o “universo cascudiano” ou, mais precisamente, o imaginário de Luís da Câmara Cascudo. Este trabalho também foi documentado através de uma publicação editada pelo próprio SEBRAE RN. Mas o que, nesta viagem, se torna mais interessante é o movimento que ela proporciona para entendermos a aventura de Ronaldo Fraga pela memória das tradições materiais.

O Turista Aprendiz, de Mário de Andrade, compreendeu uma série de relatos oriundos de duas viagens etnográficas que o autor brasileiro realizou entre os anos de 1927 a 1929 e que foram publicadas no Diário Oficial. Nestes relatos, Mário de Andrade conta suas aventuras por duas regiões: a primeira “pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega” (1976: 09) e a segunda, pelo nordeste brasileiro. Como afirma Telê Porto Lopez (1976: 20), nesta segunda viagem, que ocorreu entre os meses de dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, Mário se hospedou na casa de Câmara Cascudo.

Estes dados conectam Mario de Andrade e Ronaldo Fraga através de uma relação do sentido de viagem para a compreensão das tradições. Como aponta Lopez (1976: 15-23), o projeto de Mário consistia em co-

³⁸ Embora a publicação não tenha data, conferimos o ano de 2005 já que foi neste ano que o projeto se realizou.

nhecer pessoalmente estas regiões uma vez que elas representavam o lugar de memória de todas as tradições que sintetizavam o sentido de identidade brasileira. Quando Fraga toma o projeto de Mário de Andrade como referência, ele estabelece a continuidade desta aventura moderna em que o autor e o designer se lançam na busca do pertencimento a uma tradição brasileira.

Pelo título *O Turista Aprendiz*, podemos considerar que aprendiz designa a condição do individualismo em que se encontra o Eu: aquele que não vive mais sob uma memória coletiva e que, portanto, precisa buscar os lugares desta tradição para aprender sobre sua própria história. Já o turista reflete esse Eu que perambula por diversos lugares e que está sempre de passagem, pois ele não é de lugar algum. Esta característica do turista é explorada por Susan Sontag (2004: 63-97) ao falar sobre a prática da fotografia na passagem do século XIX ao XX, demonstrando como esta prática de representação da realidade evidenciou o sentido moderno da busca de documentação desta memória social. Através da fotografia, a aventura do Eu consiste em viajar a realidades diferentes: registrar o agora, torná-lo passado e transformar este passado em objeto de consumo. Porém, da fotografia, é possível perceber semelhanças no design. Através da fala de Ronaldo Fraga sobre a coleção *Turista Aprendiz*, em uma entrevista³⁹ realizada pela Comunidade Moda no mesmo dia do desfile em 2010, evidencia-se a figura do turista como aquele que viaja em busca de um registro daquele lugar de memória que se expressa pela tradição do bordado.

A renda vem do bordado. Tudo é entorno do bordado. Quando me convidaram, eu adorei, porque eu havia estado lá 6 anos atrás, e o que era aquela cidade [Passira] naquela época? Eram duas ruas com bordadeiras nas calçadas bordando, bordando, bordando, com as crianças sentadas. Nas casinhas delas, nos sofás, ficavam... Era a lojinha, o *showroom*, onde tinham as toalhas, onde tinham os panos bordados. Aquilo pra gente foi uma festa. Quando me convidaram, eu falei: mas é claro. Eu amei aquela cidade, voltei e aquilo mudou: não existem mais as bordadeiras na rua, não existem mais as lojinhas. Porque quem borda hoje, a maioria, a nova geração, aquelas crianças que cresceram e se tornaram adolescentes estão fazendo biquinho em toalha de poliéster da China. O ofício está se perdendo. E foi em função disto, aliás, que eu fui convidado a fazer este trabalho. Voltando, fiz um registro de memória de ofício em que eu registro com

³⁹ Transcrita em anexo.

as pessoas, as antigas bordadeiras, pontos que estão em desuso, tentando definir qual é a vocação daquele trabalho de bordado e, claro, que registrei tudo isso em foto e escrita. Voltando, uma vez na estrada, eu vendo aquelas lotações, eu falei: o Turista Aprendiz está aqui! O que eu queria fazer com a obra do Mário, eu já to vivendo, porque isso é o que o Mário de Andrade dizia. Então, quando eu digo Mário de Andrade, ele foi um ponto de partida. Não é uma coleção inspirada no Mário, mas inspirada no próprio ofício do Brasil bordado a mão, um Brasil que eu amo, um Brasil que eu digo que, neste lugar, não existe avesso de feio. Você vai pegar um avesso de bordado que você não vai saber o que é direito e o que é avesso. Mesmo o bordado mais feio, o avesso é lindo. Porque ali tem história, tem amor, tem desejo, tem esperança, tem herança. E eu acho que não tem como não se emocionar diante deste Brasil feito à mão, bordado à mão.

Fraga viaja porque seu turismo busca a tradição: um lugar de memória cujo passado é transformado em representação de um passado ainda maior através da espacialização do objeto do design-história. Esta ação temporal da materialização do design consiste em estabelecer outra dimensão simbólica para a materialidade da tradição. Ou seja, transformar a característica material da tradição e sua funcionalidade dentro das relações sociais que agrupam as diferentes pessoas em uma forma simbólica do vestuário da moda. Fraga espacializa objetos cujo material e cuja função se conectam à memória da tradição, mas potencializa o valor simbólico, porque sua ação em design, no presente, transforma tudo isto em uma história a ser contada: uma representação do passado cuja forma acabada é uma coleção de memórias. Assim, a forma da tradição na configuração das peças do vestuário só ganha sentido na aventura de procurá-los. Bordados e rendas aparecem, porque o turismo moderno dos lugares de memória permite com que o Eu aprenda a tradição e a transforme em objetos de história.

Esta ação do designer rearranja a própria materialidade da tradição e sua função. Na entrevista⁴⁰ para a Comunidade Moda sobre a Coleção Turista Aprendiz, Ronaldo Fraga diz ainda que:

O resultado é uma coleção feminina, uma coleção de braços e de pernas expostos, de lugares quentes. É uma coleção em que toda peça bordada é 100% bordada à mão. Foi feita uma pesquisa de pontos da renda Renascença que estão se perdendo com o tempo, estão caindo em desuso, que eu transfiguro: eu tiro esse ponto da estrutura da renda e levo para o bor-

⁴⁰ Transcrita em anexo.

dado de bastidor. Eu tiro pontos do bordado de bastidor e levo para o bordado cheio. Eu tiro desenhos do bordado cheio e construo um vestido de renda Renascença feito com eles. Uma pincelada de cor da memória. O que que é cor da memória? Sabe aquela coisa: uma vaga lembrança de que aquilo era laranja e esse laranja é esmaecido, que é uma memória que se esvai. Então, é uma coleção que, mesmo a cor mais forte que é o marinho, é um marinho que é um azul mais céu também.

Acreditamos que a transfiguração ou a metamorfose sobre a qual Ronaldo faz menção é a reinvenção da tradição. As cores de memória da coleção representam que as rendas e os bordados utilizados por Fraga são transformados em uma imagem do passado ou da própria tradição. Quando afirma que modifica as relações tradicionais de suportes e de pontos das técnicas, o designer rearranja a materialidade e a função da tradição. Dessa forma, reconstrói, pelo presente, as formas tradicionais da memória, demonstrando o valor simbólico de transfiguração dos objetos de design sob a lógica da moda.

Neste sentido, Vanessa Salles (2011: 288-292) sugere que a moda é uma expressão moderna que trai a tradição. Trai, porque não pretende a continuidade da tradição, mas, sim, sua revitalização momentânea e sua destruição pelo novo. Isto se deve porque esta apropriação da tradição pelo design não investe na experiência coletiva, tal qual a memória se fundamenta, mas se apóia e fomenta a aventura individualista da modernidade.⁴¹ opunha o passado com o presente. Ocorre que o que se verifica nos exames empíricos da cultura é que os processos culturais se justapõem ou se hibridizam, tal como Canclini (2004) demonstrou. E, dessa forma, se explica a traição, pois a cultura não é uma expressão individual, mas a materialização do *habitus* coletivo.

No caso de Ronaldo Fraga, podemos notar, em relação a este movimento traiçoeiro que a moda executa sobre a tradição, que ao designer resta a tentativa de contrabalançar este movimento, já que o imperativo da lógica da moda circunscreve a produção no design de vestuário. Fraga diz, na entrevista⁴² ao Programa Roda Viva, que há algumas alternativas

⁴¹ Especialmente a tradição da arte moderna, concretizada nas Vanguardas artísticas do início do século XX.

⁴² Transcrita em anexo.

no trabalho em design para a manutenção desta tradição. Estas alternativas foram identificadas no trabalho realizado com o grupo de bordadeiras em Pernambuco, para a coleção do *Turista Aprendiz*.

Você vai na minha loja e vai comprar essa peça bordada, vai ter lá um *tag*⁴³ com o nome da bordadeira e a localização. Então, isso foi muito legal, porque o meu trabalho foi lá pra atrás da fila. “Mas que sacanagem! Vocês não entregam”. “Tanta gente vem aqui e fala que é seu amigo”. Tem a “Cama, Mesa e Banho”, uma empresa fina aqui de São Paulo, que eu adorei, porque foram fazer esse trabalho com eles. Uma outra fábrica de calçados que quer fazer uma linha especial veio me procurar para ser feito com esse grupo. Mas em tudo você vai cair na educação. Essa formação pra que a gente possa entender e ver valor.

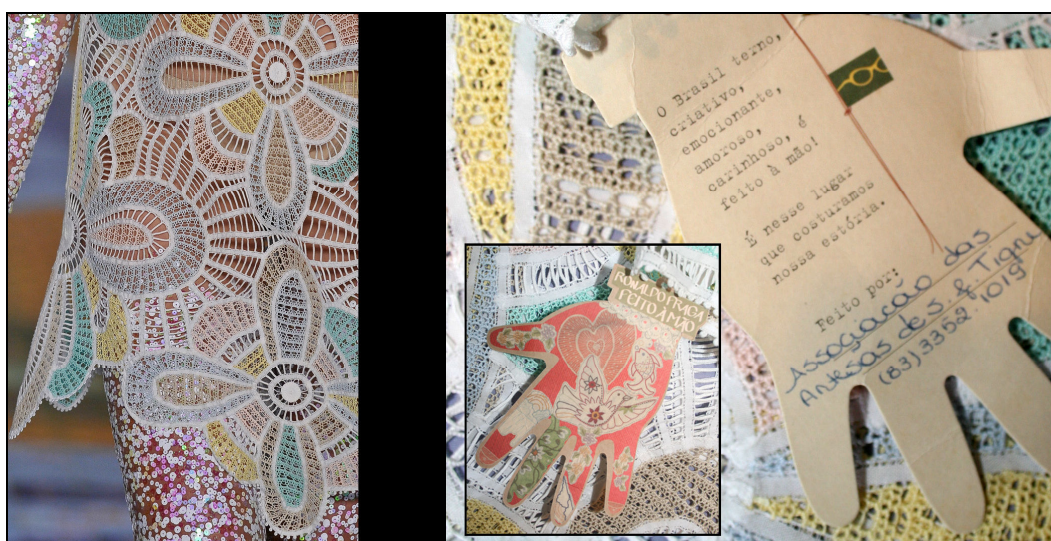


Figura 2 - Vestido rendado da coleção *Turista Aprendiz* e *tag* identificando a origem do produto e o responsável por sua produção. Fotos: Olivier Claisse e Deborah Christo, respectivamente.

Se a moda trai a tradição porque a revitaliza, mas a destrói pelo princípio de mudança, ao designer é possível tentar manter a tradição mais na moda: criar estratégias de inserção desta tradição no mercado, fazendo com que ela seja retomada com cada vez mais frequência nos ciclos de produção do mundo do vestuário. Em outras palavras, que ela adentre e se mantenha na compressão de tempo e de espaço que o sistema capitalista articula. Fraga sugere que este fomento da tradição seja regido pela educação. Isto retoma metaforicamente o papel do *Turista Aprendiz*. A forma material da tradição não será traída se ela mesma usu-

⁴³ *Tag* se refere a uma etiqueta de identificação do produto utilizado para fornecer

fruir do turismo pela moda e aprender a se dispor no contexto moderno de produção de bens simbólicos.

Neste sentido, nos encaminhamos à terceira forma do diálogo entre a memória e o design. A metáfora do *Turista Aprendiz* apresenta a coleção e a tradição em consonância ao papel da narração na construção das representações modernas. Assim, a seguir exploraremos como o design-história de Fraga se estrutura como narrativa a partir das características materiais, funcionais e simbólicas dos lugares de memória que produz.

4.3. Narrativa

O designer, depois destas viagens pelas tradições, elabora suas coleções. Neste sentido, podemos notar que, enquanto produção de história sobre os lugares de memória, o design tem como objetivo expor esta aventura. Walter Benjamin, pela expressão popular “Quem viaja tem muito que contar” (1994: 198-211), esclarece que a viagem compreende uma ação que está relacionada à narrativa que se cria após sua realização. Isto acontece porque a lembrança engendra a tradição, que passa de geração em geração, e a transmissão desta tradição se dá pelo papel do narrador. Através da prática de narrar, as histórias se entrelaçam em uma rede que congrega práticas materiais e imateriais. Neste sentido, a ação de contar tem como fonte a experiência que passa de pessoa a pessoa na tentativa de tramar a continuidade da vida social.

Na investigação de Benjamin (1994: 198-199) sobre a prática da narração, ele afirma que existem dois tipos de narradores: o nômade e o sedentário. O primeiro é aquele que viaja e vem de longe; o segundo, aquele que nunca saiu do seu espaço e representa a tradição. Dessa forma, para o filósofo, não se pode entender esta prática sem levar em consideração a interpenetração destes dois tipos de narradores, o que se torna bastante claro no trabalho de Ronaldo Fraga.

O designer compreende seu trabalho como uma narrativa, porque, como ele mesmo afirma na entrevista⁴⁴ do Programa Roda Viva, “eu tenho tanta história para contar”. Estas histórias advêm das viagens e, neste sentido, podemos identificá-lo como este narrador nômade. *O Turista Apendiz* de Fraga é uma representação da noção deste tipo de narrador que circula pelos lugares de memória em busca das tradições. No entanto, nestes lugares, Fraga entra em contato com o outro tipo de narrador. Os sedentários são o destino de Fraga e a relação que surge no encontro dele com os outros demarca o modo pela qual estes tipos se interpenetram na produção do design-história.

Benjamin (1994: 220-221) atesta que a prática de narração se funde a outros fazeres da tradição: mão e voz se movimentam sincronicamente, demonstrando a integração destas práticas na vivência dos grupos sociais. Isto que dizer que as tradições não se concentram somente em práticas manuais, pois, ao mesmo tempo que tecidos são tramados, lembranças são contadas. O ritmo do fazer marca a cadência da história ouvida e confere a capacidade de reproduzi-la. Para Benjamin, narrar se entrecruza com tecer: compor um tecido consiste em repetir o padrão da trama cuja sobreposição dos fios representa materialmente os laços da história. Um tricô entrelaça um mesmo fio em um padrão de repetição em que a sequencialidade fornece a continuidade da lembrança. O mesmo é observável na renda e no bordado.

Quando o turista chega ao lugar desta memória, ele aprende as práticas manuais para reproduzi-las. Ao aprender a fazer a trama, ele é entrelaçado nas narrativas. Assim, Ronaldo, o narrador viajante do design, registra as histórias orais dos narradores sedentários ao mesmo tempo que documenta as práticas artesanais de produção material. Ele viaja pela memória narrada através da memória tramada.

No entanto, o designer-turista deve retornar ao seu ponto de partida, que para Fraga é uma situação incontornável: a produção do vestuário cuja finalidade é o aumento do consumo e a reprodução do modelo industrial, da ideologia comercial. Neste retorno, a coleção é a forma pela qual

⁴⁴ Transcrita em anexo.

a narrativa aprendida se torna materialmente expressa em uma narrativa na lógica da moda. A tradição do fazer manual se amplia em um conjunto de objetos que são costurados pela narrativa do designer-turista. Ele conta ao mundo do vestuário a sua aventura pela memória. Para tanto, podemos perceber que o trabalho do designer é unir em um mesmo lugar de memória tanto aquilo apreendido da voz da memória dos outros quanto os frutos da produção manual das tradições.

A união da tradição material com a narrativa da memória dos sedentários é a forma mais eficaz de construir o lugar de memória, a coleção como um todo ou a peça do vestuário. Mesclar a materialidade da tradição com a narrativa confere ao documento do design-história a força simbólica de sua aventura no mundo do vestuário. Como Ronaldo fala em conversa com uma bordadeira e a jornalista do Programa *Ação*⁴⁵, ele funde duas práticas que estão vinculadas pela tradição, o bordado e a narrativa das lendas e dos mitos, em uma mesma forma material e narrativa do vestuário, que é potencializada simbolicamente pelo vestígio da memória.

Ronaldo Fraga: E as lendas?

Bordadeira: A do Nego d'água, quando eu ia pro rio pequenininha, que eu queria ir pro fundo e minha mãe dizia: venha pra cá...Nego d'água vai lhe pegar! Sempre existiu!

RF: Você já tentou bordar estas lendas?

Bordadeira: Ainda não!

RF: Então, borde, porque existe pouquíssimos registros. Essa cultura é muito oral do rio São Francisco. Então, ela precisa ser escrita. Eu acho que a escrita do rio São Francisco tá aqui.

[...]

Jornalista: Como você transformou toda essa sua pesquisa, toda essa sua viagem, num desfile, numa coleção de moda?

RF: Juntando esses elementos, organizando meu material de pesquisa, meu deu vontade de fazer mais. E não era mais uma coleção. Eu queria expor pras pessoas o material de pesquisa que desenha pra mim o rio São Francisco. E nasceu a ideia da exposição.

Nesta junção dos elementos, Fraga expõe o conteúdo das narrativas orais através dos trabalhos manuais da tradição. Ao estabelecer o tema da coleção, ele monta um repertório de fontes iconográficas que são mescladas à forma de produção manual, conferindo representação material

⁴⁵ Transcrito em anexo.

àquilo que lhe foi narrado. Na entrevista⁴⁶ do Programa Roda Viva, Ronaldo explicita este método ao falar sobre *Athos Bulcão* - Inverno 2011, coleção que sucedeu a *Turista Aprendiz*.

O que eu preciso trazer pra essas meninas [rendeiras e bordadeiras] agora? Eu vou levá-las pro terreno do modernismo de Brasília com Athos Bulcão. Agora elas vão bordar o abstrato, elas vão bordar um outro artista. [...] E aí foi delicioso. Até o exercício com as meninas, agora falando de novo do querido Athos, o que ele fazia? Fazia um desenho, uma padronagem, entregava aquilo pros pedreiros e os pedreiros falavam: Peraí, mas cadê o projeto de colocação desses azulejos? “Coloque do jeito que vocês quiserem!” Você está brincando? “Mas nunca feche um círculo ou um quadrado. Porque a energia do meu desenho não pode ficar fechada num círculo. Coloque aleatoriamente.” Foi isso que eu fiz com as meninas, eu selecionei obras do Athos, estampeei num cinza clarinho, parecia um desenho a lápis nos tecidos. Eu fiz as peças, e indiquei as cores. E a disposição? Do jeito que vocês quiserem. Só não fechem um círculo! [...] E as peças eu recebi 2 dias antes de vir pra SP. Você sabe que tudo pode dar errado. Inclusive nada. E nada deu errado.

Através do trabalho manual das artesãs, o design-história de Ronaldo é construído pela maneira com que ele narra a produção do lugar de memória da roupa a partir da semelhança com a narrativa que lhe chegou sobre a maneira com quem foi elaborado o trabalho de Athos Bulcão. É perceptível que a narrativa de Fraga cita a narrativa de Bulcão. Assim, o que ocorre é uma sobreposição, ou hibridação, das narrativas, criando-se uma linha de conexão entre a memória relativa ao azulejista moderno e a história contada pelo designer. As tradições artesanais de produção do vestuário, neste caso, representam a trama destas narrativas.

Outro modo de utilização das técnicas tradicionais na narrativa do design-história de Fraga é a maneira com que elas ilustram o conteúdo a ser narrado. O designer organiza associações iconográficas figurativas que são transpostas para os materiais das roupas através das técnicas artesanais de produção ou através de técnicas industriais cuja forma de aplicação cria um efeito semelhante ao artesanal.

Carol Garcia (2002) explorou amplamente esta característica de configuração formal do trabalho de Fraga. Devido ao contexto temporal de pesquisa, seu *corpus* documental se estendeu até a coleção *Zuzu Angel* (Verão 2001/2002), pela qual ela demonstrou os princípios de composição

⁴⁶ Transcrita em anexo.

visual das roupas a partir de elementos gráficos como formas, cores e figuras que aludiam ao tema da coleção. Porém, percebemos que esta característica continua nas produções subsequentes e é explicitada pelo próprio designer.

Na entrevista ao Programa Entrelinhas⁴⁷, Ronaldo descreveu os modos de composição da narrativa de moda ao apresentar os vestidos e apontar como eles foram produzidos na coleção *Todo Mundo e Ninguém – Inverno 2005*, tendo como referência a obra de Carlos Drummond de Andrade.

No caso da obra do Drummond, ela tem o registro do tempo em situações que você olha a jabuticabeira toda seca e você fala: “Isso não vai dar um fruto!”... Então, esse nascer, crescer, ser batizado, casar, apaixonar, desapaixonar, envelhecer, morrer, na obra do Drummond, isso, pra mim, é vivo no pé de jabuticaba. E isso está aqui nesse vestido que é num brocado super antigo, é um tecido meio que extinção, onde jabuticabas desse vestido são pérolas. E não tem folha, elas estão secas. E o outro aqui é estampado com uma carta do Mário de Andrade ao Drummond, de 1925. E aqui mais uma peça do Drummond com botão com a imagem do bebê em batismo. E por baixo o Drummond pop. O Carlos Drummond de Andrade na nota de 50 cruzados novos.

A partir deste registro, notamos que a estampa é utilizada como um recurso gráfico que permite a impressão das imagens que aludem diretamente ao conteúdo da narrativa. A imagem da jabuticabeira em brocado com aplicações de pérolas compreende o fazer manual que ilustra este imaginário dos poemas de Drummond. Já a estampa da carta de Mário é um recurso industrial que fornece a possibilidade de representação para o consumo da própria palavra a ser narrada.

Estes mesmos recursos também são utilizados para compor a narrativa de coleções mais recentes. Em *Tudo é risco de Giz* (Inverno 2009), palavras apareceram em micro-lousas que figuram como colares. Em *Pina Bausch* (Inverno 2010), o próprio retrato da coreógrafa é estampado nas roupas.⁴⁸ Na coleção *Rio São Francisco* (Verão 2008/2009), bordados representam imagens do rio e vestidos parecem grandes desenhos das

⁴⁷ Transcrita em anexo.

⁴⁸ Para detalhes sobre esta coleção, ver JUNIOR e ANDRADE (2010).

memórias deste lugar. Mas é, nesta última, que percebemos que isto se torna mais evidente.



Figura 3 - Detalhe do ombro e da assinatura do vestido da coleção *Rio São Francisco* bordado pela Família Dumont. Fotos do autor.

Nas roupas da coleção que reconstrói a lembrança do rio São Francisco, podemos destacar os bordados feitos a mão e os industriais. Os primeiros, como já citados, preenchem os vestidos através das linhas que a Família Dumont aplica sobre os tecidos, seguindo imagens criadas pelo próprio designer. É interessante observar que estes bordados seguem uma característica da prática do desenho: a linha de bordar contorna as formas das figuras da mesma maneira como o desenho se compõe pelo rastro do grafite deixado na superfície do suporte. A mesma linha também preenche o espaço interno, conferindo cor à forma delimitada. Isto demonstra como a prática do bordado é aplicada a partir da possibilidade gráfica que ela confere à narrativa do tema da coleção. O bordado ilustra as imagens emblemáticas do design-história de Fraga.

Um detalhe sobre o trabalho da Família Dumont na coleção é que um dos vestidos, aquele que, talvez, tenha a maior quantidade de material bordado, possui a assinatura do sobrenome da família no canto inferior da peça, próxima à bainha. Uma possibilidade de compreensão desta marcação seja a intenção de identificação dos artesãos, imprimindo também a

assinatura da tradição no trabalho da coleção, o que confere maior força do nível simbólico deste lugar de memória.

A característica gráfica do bordado também é aparente em outro tipo de acabamento realizado sobre os vestidos da coleção. Alguns deles possuem um bordado desfiado produzido a partir de retalhos de tecidos que são aplicados seguindo uma imagem. Toda a superfície da peça é preenchida com esta técnica que fornece um resultado final semelhante a uma tela pintada com zonas de cor. Ou seja, a roupa passa a ser usada como suporte de uma composição visual em que se retrata uma cena da narrativa da coleção. Esta cena é figurativa e ganha forma pela técnica da tradição.

Em relação ao bordado industrial, ele está presente principalmente nas peças da coleção feitas em *denim*⁴⁹, nas quais percebemos que o bordado forma uma estampa corrida com motivos bastante figurativos como peixes e gotas. O efeito da estampa é um recurso muito utilizado pelo designer, pois ela permite o preenchimento da superfície com imagens que representam o tema da coleção, atuando como referências para a visualização da narrativa. Neste sentido, a própria técnica da estampa digital permite que qualquer tecido ganhe sobre sua superfície uma imagem tal qual uma impressora de papel. Isto faz com que sobre o tecido se crie um efeito que mude a aparência de sua textura, bem como se fixe uma imagem tão realística quanto uma fotografia, o que potencializa a forma narrativa da roupa e das relações que estas imagens estabelecem com o conjunto da coleção.

⁴⁹ O tecido de algodão que é usado para a composição de peças Jeans, cujo ligamento tradicional é em sarja e somente os fios de urdume (longitudinal) são tingidos com pigmento índigo. Os fios de trama (latitudinal) são brancos e, por isso, quando as peças Jeans são desfiadas, os percebemos.



Figura 4 - Vestidos apresentados na exposição *Rio São Francisco*. Os dois primeiros são oriundos da coleção homônima e, neles, percebemos o acabamento do bordado desfiado para a composição gráfica das peças. Nos dois últimos, se destaca o recurso da estamparia digital. Fotos do autor.

A característica representacional que estas técnicas conferem ao trabalho narrativo do design-história de Ronaldo Fraga nos fornece um meio de compreensão da maneira pela qual o desenho se relaciona a sua prática de produção de coleções. Fraga salienta que o desenho é um elemento que caracteriza seu trabalho no mundo do design de vestuário. Sua resposta ao entrevistador no Programa Roda Vida⁵⁰ contribui para um caminho no entendimento desta questão.

Entrevistador: Você entrou na era virtual ou você continua preferindo croquis?

Ronaldo Fraga: Eu entrei. Mas eu desenho sempre. Então, toda coleção eu desenho os 20 primeiros croquis, os 20 primeiros *looks*. Até mesmo se eu não quisesse, hoje a imprensa, a SPFW já liga pra minha assessoria: os desenhos do Ronaldo. Porque são poucos os que desenhavam.

O desenho, na prática do design de vestuário, é utilizado para a formulação do projeto de coleções de roupas. Isto é, através do croqui, a narrativa do design-história é formulada para, posteriormente, ser confeccionada no material de suporte do vestuário. O desenho é a prática pela qual o lugar de memória do vestuário principia sua espacialização. Formas, cores e elementos gráficos são explorados em composições de pe-

⁵⁰ Transcrito em anexo.

ças que serão organizadas em grupos para a construção da narrativa da coleção.



Figura 5 - Croquis da coleção *Rio São Francisco* e vestido bordado a partir de lendas do rio. Fotos do autor.

Este processo de representação abarca o exercício em que os croquis são divididos e nomeados de acordo com partes da história a ser narrada, identificando, assim, as associações que Fraga estabelece entre as narrativas da memória e os suportes materiais das peças do vestuário. Como é possível observar no *sketchbook*⁵¹ da coleção *Rio São Francisco*, exposto na Exposição sobre o rio São Francisco, Fraga nomeia *looks*⁵² demonstrando as palavras-chave da narrativa. Estes nomes se associam às imagens que são utilizadas como referência para a composição visual da coleção, sendo transpostas para as roupas através das técnicas de confecção e acabamento.

Tamanha é esta dedicação de Ronaldo ao desenho e ao reconhecimento no mundo do vestuário que ele, devido à coleção projetada a partir de Carlos Drummond de Andrade, publicou um livro com crônicas e com poesias do autor escritas na década de 1930, cujos temas perpassam a relação entre roupa e tempo. Fraga ilustrou o livro e se dedicou a todo o

⁵¹ Caderno com páginas em branco utilizado para esboçar as composições visuais do projeto.

⁵² *Look* é o conjunto da aparência de um corpo vestido.

projeto gráfico que consistia em uma edição artesanal com tiragem limitada.

Estas características narrativas que seu desenho representa também fazem com que possamos entender como seu trabalho com vestuário é expandido ao figurino. Como já aconteceu com o Grupo Corpo, no espetáculo *Santagustin* de 2009, Fraga ficou responsável pela elaboração das roupas dos bailarinos com a finalidade de traduzir, no figurino, a narrativa amorosa que o grupo de dança propunha.

Em 2009, Fraga também realizou o figurino para uma ópera, *Erwartung*. Em consequência desta produção, concedeu uma entrevista à Nian Pissolati (2009), em que demonstrou como o trabalho com figurino se assemelha à narrativa do mundo do design de vestuário através da exposição de um tema.

Entrevistadora: Em que medida o fato de você, neste caso, criar figurinos "sob encomenda", isto é, tendo uma direção pré-determinada (o poema *Erwartung*), afeta o seu produto final? Qual a diferença deste tipo de produção para, por exemplo, uma coleção que você tem tema livre, prazo mais flexível, etc?

Ronaldo Fraga: O fato de ter um poema a ser seguido ajuda na criação, acho que liberdade demais atrapalha. E isso é semelhante aos meus trabalhos pessoais. Nas coleções que crio, também estabeleço um enredo e sou fiel a ele. Estou sempre seguindo um tema.

A literatura e as artes cênicas podem ser compreendidas como formas narrativas em que a palavra está em maior evidência. A palavra fundamenta o trabalho de composição visual do figurino: é a partir do texto que são projetadas as roupas que caracterizam as personagens. Como nos exemplos citados acima, a narração do design segue a narrativa já apresentada pelos escritos de Drummond ou pelos textos, músicas e poemas utilizados pelas artes cênicas. Nestes casos, a narrativa que as palavras exercem proporciona as possibilidades de narrativas ao desenho de Fraga. Porém, é necessário pensar que esta própria palavra acompanha o figurino ou até mesmo a ilustração, pois ela é cantada, narrada ou executada enquanto a roupa/desenho exerce sua função de figurino.

Já, no design-história de Fraga, podemos encontrar a palavra na narrativa ouvida pelo designer e nas representações materiais das palavras nas roupas. Isto proporciona com se seja possível narrar a escrita do

design-história. No entanto, a roupa, enquanto base material não fornece a função narrativa que o texto ou mesmo a voz possuem em sua prática com a palavra.

Como Benjamin (1994: 205; 221) afirma, no modo de produção capitalista, a mão perdeu seu lugar no trabalho que exercia durante a narração. Os objetos produzidos são distanciados da memória de sua produção. Compramos roupas sem saber sua história. Não participamos de sua produção, bem como não ouvimos mais as histórias que se perpetuam pelas gerações porque não trabalhamos mais em grupo. O individualismo moderno e a compressão de tempo e de espaço fragmentam o trabalho, não permitindo a continuidade das narrativas envolvidas no fazer. A mão não exerce mais sua função na apreensão da narrativa. Ela paga pela história. Assim, as tramas do tecido social em que se entrelaça o design-história de Fraga estabelecem outra forma para sua narrativa.

Isto fica evidente em uma parte do programa⁵³ Roda Viva em que todos os entrevistadores estão indagando Ronaldo sobre seu processo criativo. Neste momento, o designer expõe como se articula sua narrativa na produção do vestuário e quais são suas particularidades.

Ronaldo Fraga: Paulo, eu falo que tudo pode ser transformado numa coleção de moda, mas o que vai interessar se eu sentar e te contar o história do cachorro da minha tia? Então, eu procuro trabalhar temas que tragam alguma coisa cara à moda, cara ao nosso tempo...

Entrevistador: Você está na cabeça das pessoas um pouco...

RF: Claro! Não, assim, mais ou menos. Vou falar de Bulcão que é mais recente, realmente quando eu falo com as pessoas: Eu não sei quem é. Sabe, sim! Conhece a obra dele e não sabe que é dele. E o Athos na sua trajetória nos passa mais de um exemplo de exemplos caros ao nosso tempo. Tem uma coisa dele assim que eu adoro quando ele fez a igreja de Brasília, a igreja Nossa Senhora de Fátima, que é aquela das estrelas, a mais famosa obra dele 'As estrelas e os divinos'. E que ele dizia assim na época: Eu acho que o Brasil já tem igrejas opressoras de mais! Eu queria fazer uma igreja que trouxesse festa, que trouxesse uma noite estrelada em festa de São João... a pérola do modernismo! A moda consegue fazer isso? Eu acho que não. Precisamos exercitar muito isso. Athos conseguiu. Ou a figura, por exemplo, quando ele foi fazer o revestimento do Teatro Nacional de Brasília...

Entrevistador: E que é o teatro Athos Bulcão.

RF: É. Ele foi fazer a fachada do teatro e Niemeyer sempre impondo desafios a ele: Não estou querendo saber do seu azulejo colorido mais! Eu quero uma coisa elegante, leve e pesada, e emocionante!

⁵³ Transcrito em anexo.

<risos>...

RF: E você tem 11 dias pra estar com isso pronto! Não é aprovado, não. É pronto lá, porque só está faltando essa fachada. Ele fez aqueles blocos de cimento de 60x60, 90x90, os quadros onde ao longo do dia, de acordo com a posição do sol, você tem uma estampa diferente. Isso é coisa de gênio! É emocionante. Todas as vezes que eu vou a Brasília e passo com o carro: Dá uma paradinha aqui, deixa eu ver a estampa que isso está me oferecendo agora. Isso é genial!

Ao longo de toda esta conversa, é possível perceber que Ronaldo narra a história de Athos Bulcão. Embora o texto da citação não permita ouvir a voz daquele que fala, Ronaldo chega a mudar seu timbre para dar ênfase às falas do artista. Isto é, ele interpreta ao contar todas as narrativas que surgem em sua aventura pela memória desta referência.

Podemos observar esta mesma característica em todas as entrevistas analisadas. Fraga, ao apresentar um tema da coleção, narra toda sua aventura, tramando as narrativas ouvidas com sua experiência em narrativas relatas para os outros do design. Assim, quando alguém lhe pergunta qual é a referência para a coleção, a pergunta é o estímulo para a narração.

Estas narrativas relatadas são o que conferem a qualidade de “escrita” que Ronaldo Fraga diz haver em sua produção em design. No entanto, ela só se processa pela possibilidade de contar “verbalmente” esta experiência transformada em “coleção de moda”. Isto é bastante evidente na continuidade do diálogo quando Ronaldo é indagado sobre o resultado da coleção.

Entrevistador: E você ficou satisfeito com o resultado da sua homenagem ao Athos Bulcão? Você conseguiu trazer Athos Bulcão para o seu trabalho?

RF: Eu estou tranquilo. Eu fiquei tranquilo, eu gostei, eu acho que quando...

Entrevistador: Você falou assim: A moda não consegue isso. Conseguiu agora ou não?

Entrevistador: Então, conseguiu uma arquitetura da roupa nesse sentido...

RF: Eu acho que é o seguinte, eu nem uso o termo ‘homenagem’, é a minha pesquisa...

Entrevistador: É que eu não achei o que dizer....

RF: Porque as pessoas sempre falam: Qual o homenageado da vez?... Tá! Tá Legal! Mas eu acho que sou muito pequeno!

<risos>...

RF: Quando eu sento e conto pra vocês a história do Bulcão, aqui eu estou contando pra vocês. Mas eu quero que a minha roupa fale sobre isso. Sabe? Eu quero que você vá à loja e fale assim: Oh, gente! O cara é abstrato? É um artista concreto? O que ele resolveu fazer esse *jacquard* dessa imagem de coristas de carnaval dos anos 20? Porque para o Athos, a grande referência pra ele é o carnaval dos anos 20 no Rio de Janeiro. As fantasias de pierrôs e colombinas influenciaram o trabalho dele como artista gráfico até a morte. E isso eu não sabia. Só no processo de pesquisa que eu descobri.

O designer afirma que a produção do vestuário não consegue fazer a relação da narrativa com a produção material. Quando Fraga diz que “quer” que sua roupa “fale” sobre o tema da coleção, existe uma intenção sobre a produção do vestuário que o próprio contexto da lógica da moda desfaz, pois ele separa a relação entre mão e voz do trabalho, devido ao modo de produção e de consumo no sistema capitalista, e lança para o futuro qualquer chance de continuidade do passado.

Com isto, observamos que a narrativa do design-história de Ronaldo Fraga se processa pela própria possibilidade de falar sobre a sua aventura. Ele conta aquilo que está registrado em sua roupa. A voz se separa da materialidade das peças do vestuário e somente ela é que fornece o enredo a ser procurado na produção em design. Ou seja, a aventura que o design-história fornece aos outros através dos objetos se concretiza pela possibilidade de ouvir a narrativa da aventura do designer pela memória. E isto Fraga esclarece ao expor o que aconteceu durante o projeto do livro do Drummond no Programa Entrelinhas.⁵⁴

Porque os meus amigos sofrem muito comigo quando estou fazendo uma coleção. A minha família também, porque, durante esse período, eu só falo daquilo que estou pesquisando. E lançada a obra de Drummond, em almoços e jantares com amigos, eu continuava contando crônicas do Drummond.

Por fim, cabe salientar que esta prática narrativa que o trabalho de Ronald Fraga possui é o que fortalece o aspecto simbólico do lugar de memória construído pelo design. Se a tradição materializa o passado através de sua função prática de fazer manual e a coleção estabelece o conjunto harmônico de registro da aventura pela memória, a narração

⁵⁴ Transcrito em anexo.

completa o círculo, uma vez que expõe verbalmente a história documentada no objeto.