

A exposição Rio São Francisco: um enquadramento do design-história

ROSA JUNIOR, João Dalla¹

RESUMO

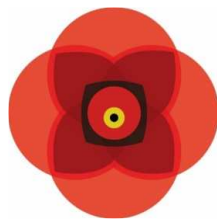
Partindo da relação entre memória e moda, o artigo propõe uma análise da exposição Rio São Francisco, idealizada pelo designer de moda Ronaldo Fraga. Com o objetivo de examinar o enquadramento do design-história através das narrativas e dos silenciamentos da memória social, os aspectos simbólicos do design são explorados tendo em vista a temporalidade moderna e as regras de organização do campo da moda. Através da análise dos ambientes da exposição e a forma de apresentação de seus conteúdos, evidencia-se um enquadramento que privilegia a figura consagrada do criador e a sua posição de dominação no campo da produção cultural, valorizando a crença que movimenta o campo da moda e estrutura as possibilidades de ação do designer.

Palavras-chave: Exposição Rio São Francisco. Moda. Memória. Design-história.

Abstract: *Starting from the relation between memory and fashion, the article proposes an analysis of the Rio San Francisco exhibition, idealized by the fashion designer Ronaldo Fraga. In order to examine the framing of design-history through narratives and the silencing of social memory, the symbolic aspects of design are explored in view of modern temporality and the rules of fashion field organization. Through the analysis of the exhibition's rooms and the presentation of its contents, a framework that emphasizes the consecrated figure of the creator and his position of domination in the field of cultural production is highlighted, valuing the belief that moves the fashion field and structure the designer's possibilities of action.*

Keywords: *Rio San Francisco exhibition. Fashion. Memory. Design-history.*

¹ Doutor e mestre em Design pela PUC-Rio, é especialista em Design de Moda pela Faculdade SENAI CETIQT e em Cultura e Arte Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto. Possui graduação em Licenciatura e.m Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Desde 2011, atua como docente na Faculdade SENAI CETIQT. E-mail: joaodrjr@yahoo.com.br



Introdução

No contexto político brasileiro do ano de 2010, a moda passou a fazer parte do Plano Nacional de Cultura, instrumento de planejamento e de implementação de políticas públicas do Ministério da Cultura. Durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério, entre 2003 e 2008, começaram os mapeamentos que identificaram as práticas culturais que não estavam contempladas nas diretrizes do governo. A ação foi continuada pelo sucessor Juca Ferreira, cuja gestão promoveu o I Seminário de Cultura da Moda, que ocorreu em Salvador, em setembro de 2010. Neste evento, foram traçadas as estratégias para inclusão da moda como vetor cultural e foram eleitos os representantes do Colegiado Setorial da Moda. Na época, o designer de moda Ronaldo Fraga foi o mais votado, tornando-se o representante do Colegiado e o Conselheiro do setor no Conselho Nacional de Política Cultural.

Em meio a este contexto, a exposição *Rio São Francisco* foi considerada o primeiro projeto de moda criado a partir do escopo das manifestações culturais contempladas pelo Ministério da Cultura. Seu financiamento foi concedido através das Leis de Incentivo à Cultura e do patrocínio de empresas públicas e privadas, o que demarcou oficialmente o reconhecimento da moda como vetor cultural. O título da exposição derivou da coleção de moda que o designer Ronaldo Fraga produziu, em 2008, em homenagem ao rio São Francisco. Conforme atestam as palavras do designer no texto de abertura da mostra, publicado em 2010, a exposição “é um diálogo entre a [...] narrativa de moda e a rica cultura do rio que mais desperta afeto entre os brasileiros”.

A exposição se contextualiza no âmbito da relação entre moda e memória, principalmente, no que se refere ao trabalho de criação a partir de referências que envolvem saberes tradicionais de nossa cultura. Para Fraga, a memória é um dos temas que fundamentam suas criações e que permite com que sua produção se vincule a tradições de produção material do vestuário, bem como a todas as lembranças que decorrem de sua experiência enquanto pessoa. O processo criativo do designer se configura pelas viagens à infinitude dessa memória. Assim, a coleção *Rio São Francisco* e a exposição homônima representam alguns dos objetos que a relação entre memória e moda pode gerar e que se tornam exemplares para o debate sobre a dimensão social e individual da prática do design.

Frente a isto, o objetivo deste artigo é realizar uma análise da exposição *Rio São Francisco* enquanto um projeto que suscita como tema a memória do rio. Eu a visitei em dois momentos diferentes: em São Paulo, no ano de 2011 e no Rio de Janeiro em 2012.² Nestes momentos, me dediquei ao registro

² Parte das considerações apresentadas aqui neste texto é resultado da minha pesquisa de mestrado, realizada entre os anos de 2010 e 2012. A diferença temporal entre a realização da pesquisa e a proposta deste artigo se deve à intensa divulgação que a exposição obteve naquele período e que poderiam comprometer a compreensão das ideias apresentadas no texto.

fotográfico da configuração plástica da mostra, bem como à compilação de algumas narrativas presentes em textos e vídeos da exposição. Durante as visitas, realizei algumas conversas com o público, buscando investigar sua reação à exposição, e com agentes da própria exposição: mediadores, coordenadores do espaço expositivo e seguranças. Estas conversas foram pautadas por questões abertas, sem estruturação *a priori*, nas quais indagava sobre a impressão do público e seu reconhecimento sobre o tema e o papel de Ronaldo Fraga na amostra.

Os registros da exposição e as conversas realizadas nas visitas me auxiliaram na análise da exposição Rio São Francisco, tendo em vista os aspectos narrativos da produção cultural, pelos quais é possível perceber as relações de dominação no enquadramento do design através da adesão da moda à cultura. Dessa forma, neste texto, pretendo examinar a exposição como uma narrativa em que se evidenciam as relações de poder que caracterizam os campos de produção cultural e pela qual se evidenciam os silenciamentos de vozes que emanam da memória do rio. Cabe destacar, que não se pode negar que este artigo se constrói como uma narrativa sobre outras que são percebidas no contexto da exposição. Assim, há um entrecruzamento de posições de diferentes agentes, as quais tento evidenciar ao longo da escrita.

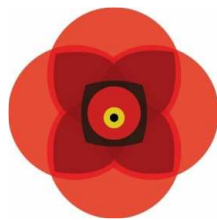
Para expor as ideias que pretendo desenvolver, o texto está dividido em três partes. A primeira se dedica a contextualizar teoricamente alguns conceitos que fundamentam o olhar lançado ao objeto de pesquisa. A segunda busca apresentar a narrativa construída a partir do contato com a exposição. Por fim, a terceira concentra o fechamento do texto através de algumas considerações parciais sobre a pesquisa.

O design-história e os lugares de memória

Na produção de Ronaldo Fraga, a alteridade da memória e a do design se entrelaçam.

[...] Hoje existe um oásis no deserto e amanhã não existe mais. Claro que as pessoas vão escrever: “O desfile foi menos impactante do que o anterior”. Mas é a minha história que está sendo contada. Mas eu não perco de vista que eu não estou criando uma coleção. Eu estou construindo e escrevendo a minha história pessoal. E eu escolhi escrevê-la através da roupa, através da moda. (TV CATARINA, 2009).

Pelas palavras acima, é possível considerar que, quando Ronaldo Fraga afirma que ele escreve sua história pelas roupas, ele se refere ao registro da memória da vida que o design faz através da roupa. Em outras palavras, alude à história através dos lugares que dimensionam para as roupas um sentido de narrativa. Esta perspectiva sobre o trabalho de Fraga se fundamenta no conceito de lugares de memória de Pierre Nora (1993). Para o autor, o lugar de memória consiste um objeto que condensa valores estáveis em meio à aceleração do tempo moderno. Como espacialização de tempo, um lugar de memória



fragmenta a memória social, que é viva, em objetos que materializam a identidade de um passado representado. Assim, pelo trabalho de Ronaldo Fraga, pode-se dizer que projetar em design corresponde a uma escrita da memória através da roupa. Seu produto é um lugar construído pela história da memória em que a lembrança do designer é registrada, o que nomeio de prática do design-história.

Na moda, o trabalho criativo de Ronaldo Fraga proporciona um sentimento de liberação pessoal que é definido por Lipovetsky como uma “pequena aventura do eu”³ (1989, p. 183). No entanto, o objeto produzido por seu trabalho proporciona as aventuras da vida dos outros Eus. A aventura do Eu do designer pela memória e seu “excedente de visão” (BAKHTIN, 2010, p. 23) sobre os outros indivíduos resultam em objetos que oferecem aventuras aos diferentes Eus da sociedade. Esta aventura dos outros ocorre através dos lugares de memória materializados pelo design-história, que no caso de Fraga, são frutos de sua aventura.

A trama de relações do Eu e dos outros da memória e do design proporcionam aos lugares de memória projetados pelo design-história um nível simbólico de pertencimento em jogo em todas as aventuras individuais em nossa sociedade moderna e capitalista. Nesse sentido, podemos dizer que a exposição Rio São Francisco congrega as características de um lugar de memória confeccionado no contexto da prática do design-história. Como Ronaldo Fraga afirma: “as águas do rio São Francisco são muitas e não cabem numa coleção, não cabem num filme, não cabem em nenhuma exposição, não cabe numa palavra. As minhas memórias são banhadas pelo rio São Francisco desde a infância” (FRAGA, 2006). Ou seja, como lugar de memória, a exposição é condicionada aos limites de sua própria produção temporal e à fixação que realiza sobre a memória intermitente do rio.

Acerca do trabalho de Fraga no campo da moda, entendemos que a memória social, além de ser uma questão subjetiva, também se constitui como um valor duradouro que permite o “parar” do tempo da moda (BOURDIEU, 2008, p. 143), porque consegue apresentar um sentido de raridade do passado à concorrência de dominação na lógica acelerada do capital econômico da moda.

Quando Fraga produz o seu design-história através da prática de produção do vestuário, é necessário compreendermos que a crença na raridade do produtor do campo da moda (BOURDIEU, 2008) se torna a base para a representação de uma memória coletiva, cujos objetos sofrem uma alteração de sua natureza social. Neste sentido, nos reportamos à abordagem de Michael Pollack sobre a memória. De um modo geral, o autor (1992, p. 4-5) afirma que a memória é seletiva e que, enquanto um valor, ela é disputada entre grupos sociais. Ele lança mão do conceito “enquadramento da memória” (1989, p. 9) para explicitar a maneira como diferentes práticas moldam as fronteiras do passado, suas

³ Embora, na expressão, Lipovetsky não sinalize o pronome com a inicial maiúscula (eu), doravante o farei (Eu) de modo a destacar o processo individualista da lógica da moda.

interpretações, e fornecem quadros de referências para as relações entre memórias coletivas e individuais. Pollack (1989, p. 10-11) exemplifica este conceito através da prática da história, demonstrando como os agentes deste campo lutam pela defesa de uma coesão interna a partir de certos valores que são ampliados a instituições e disputados em conflitos sobre uma verdade do passado. No entanto, embora sua análise do enquadramento da memória se concentre na prática da história, é possível criar uma homologia ao campo da moda.

As relações de dominação que estruturam o campo de produção do vestuário, a partir da perspectiva cultural, estabelecem um enquadramento da memória cuja forma adota os valores do campo da moda para a seleção da memória. A raridade do produtor consagrado e seu poder mágico de transubstanciação dos objetos são tomados como verdades que orientam os valores conferidos às tradições e, portanto, guiam a maneira de preservação e manutenção da memória social.

Um exemplo bastante explícito em que fica evidente a maneira como o trabalho do produtor consagrado no campo da moda é considerado pelo próprio campo pode ser encontrado na entrevista que Ronaldo Fraga concedeu ao Programa Roda Viva. No diálogo entre os entrevistadores e o produtor, alguns valores do campo são apresentados quando associados às tradições de bordado com as quais o designer comumente desenvolve seus projetos.

Entrevistador 1: Vamos dar o benefício à dúvida. Vamos supor: então, existe mesmo uma prevenção com o artesanato, com o trabalho artesanal e regional no Brasil.

Entrevistador 2: Subestimado, né?

Entrevistador 1: Sim! Quando você diz: “Eu dei esse projeto pra elas fazerem”, você quer dizer que você, de alguma forma, está refinando esse talento do artesão?

Ronaldo Fraga: Sim, claro!

Entrevistador 1: Então, você está aperfeiçoando um trabalho que de alguma maneira deve ter uma breiguice intrínseca. É isso?

Ronaldo Fraga: Claro! Você chega numa cidade como essa [Passira], você tem o domínio de uma técnica que é maravilhoso, só que a cidade inteira faz o mesmo desenho. E, com a história da China, por exemplo, que chegou lá, elas bordam hoje sobre tecido sintético. Haja qualidade de um bordado pra bordar naquelas porcarias de sintéticos que hoje tomaram conta do país. (RODA VIVA, 2011).

Ao considerarem que o trabalho do produtor consagrado “refina a breiguice intrínseca” das práticas manuais das tradições, percebemos que o que se destaca é a dominação que a figura do designer exerce dentro deste campo. Neste sentido, observamos que as ideias expressadas atestam que o poder simbólico de Ronaldo Fraga é manifestado em seu trabalho de alteração da natureza social dos objetos frutos do trabalho coletivo destas tradições. O designer salva esta memória, pois a eleva a um estado superior dentro do campo da moda, cuja ação somente ele poderia executar.

Embora o trabalho de Fraga contemple maneiras de comunicação da prática destas tradições, através de etiquetas ou mesmo homenageando-as em suas coleções, o que evidencia a importância destas no desenvolvimento dos produtos da marca Ronaldo Fraga, é necessário estar atento para o fato de que os valores são inconscientes, como afirma Bourdieu (1983, p. 160-161). A crença no trabalho do produtor é o que movimenta o campo da moda e, com isto, Fraga é consagrado pelo seu trabalho. Sua legitimação se dá por um rebaixamento de valor do trabalho das tradições. Este valor pode ser tanto econômico quanto simbólico, já que uma das premissas da indústria da moda é a geração de mais-valia, o que faz com que o nome do designer não se perca entre todos os outros que congregam a tradição. Dessa forma, entre o design e a memória, a dominação gera um silenciamento (POLLACK, 1989, p. 8-9): algumas vozes são silenciadas pela narrativa dominante com a qual a moda opera o enquadramento do design-história. Pollack emprega a noção de “silêncio” através da função dos “não-ditos”, demonstrando como estes últimos expressam a disputa entre memórias e compreende a conjuntura de marginalização de algumas delas. Neste sentido, consideramos que, embora os exemplos do autor sejam apresentados através das memórias dos sobreviventes dos campos de concentração ou mesmo das práticas de reescrita da história da União Soviética, o silenciamento está presente na produção em design ao mesmo tempo em que as narrativas representam a aventura de moda pela memória. A relação entre o dito e os “não-ditos” é bastante perceptível na exposição *Rio São Francisco*. Assim, a seguir, analisamos o lugar de memória que inaugura a inclusão da moda na cultura no contexto brasileiro.

Narrativas e silêncios

A primeira montagem da exposição foi realizada em Belo Horizonte, no Palácio das Artes em 2010. Desta cidade, passou para São Paulo, no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2011; e na Funarte, no Rio de Janeiro, no Palácio Gustavo Capanema em fevereiro de 2012.

Organizada em treze ambientes diferentes⁴, a mostra reuniu um grupo de representações plásticas sobre alguns aspectos da memória do rio São Francisco. Conforme o texto introdutório presente no *folder* da exposição, os ambientes aludiam ao interior do barco a vapor Benjamin Guimarães, construído em 1913, que ainda circula por algumas partes do rio e que, atualmente, é o único exemplar em funcionamento no mundo.

O barco, como representação da navegação, sugere que os ambientes são construídos a partir dos encontros das práticas e das representações que

⁴ Há uma imprecisão sobre o número de ambientes, pois, a cada inauguração, a exposição ganhou uma organização espacial diferente, o que alterou a maneira de considerá-los. Podemos dizer que houve 13 que se configuram como fixos e que os identificamos em São Paulo e no Rio de Janeiro, embora, em comparação dos *folders* das duas edições, haja divergências em suas identificações.

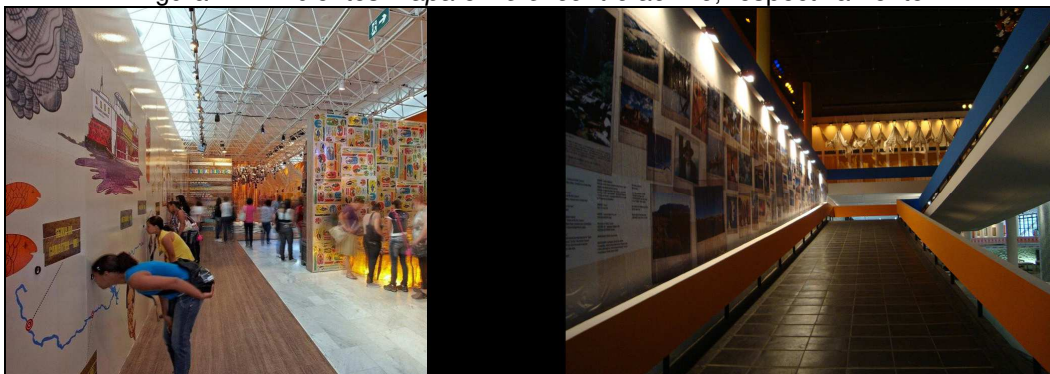
sustentam a memória viva do rio e que aparecem na aventura de percorrer sua extensão. Dessa forma, na concepção curatorial de Ronaldo Fraga, os espaços contemplavam as diferentes manifestações sociais dos grupos que vivem à margem do rio como a religiosidade, as lendas, os sabores, a música e os costumes.

Os elementos para a construção dos ambientes foram compostos a partir de materiais frutos de outros projetos, que sob a concepção de Fraga, foram reunidos na proposta curatorial da mostra *Rio São Francisco*. Percorrendo o espaço expositivo, encontramos vídeos, objetos, músicas e fotos que fazem parte de acervos, de pesquisas e, até mesmo, são documentos de atividades que já foram contempladas pelo reconhecimento cultural de seu desenvolvimento. A ficha técnica da exposição conferiu os créditos a todos estes parceiros que demonstraram que a exposição foi resultado de um trabalho coletivo de diferentes áreas, mas sob a perspectiva de um curador cujo trabalho é em moda.

Em visita à exposição em São Paulo e no Rio de Janeiro, apesar das diferenças da composição espacial, percebi que a configuração como um todo foi mantida e somente a ordenação dos ambientes é que sofreu alteração. Na última cidade, a exposição ganhou relicários e quadros de dois artesãos que presentearam Fraga e, com isto, receberam o convite para integrar parte de sua produção à exposição. Estes trabalhos foram os únicos que estavam à venda e que são identificados pelos seus autores, pois não foram produzidos por associação a qualquer outro projeto.

Ao percorrer alguns ambientes, observamos que eles ilustraram as diferentes manifestações que envolvem a memória do rio. O efeito de ilustração foi decorrente de um “cenário”, palavra que o próprio Ronaldo Fraga empregou para qualificar a exposição no vídeo *O Chico morre no mar* no qual era explicada a proposta de todo o projeto.

Figura 1 - Ambientes *Mapa* e *De encontro ao Rio*, respectivamente.



Fonte: Fotos do autor.

Entre os cenários, estava um grande mapa que retratava toda a extensão do rio e, nele, monóculos pelos quais era possível ver fotos de algumas das cidades ribeirinhas. Este mapa abria o circuito que o público fazia durante a

exposição no Rio de Janeiro. O mapa foi ilustrado por Ronaldo Fraga e possuía uma qualidade plástica impactante, pois, para cada ponto de uma cidade, havia desenhos de elementos característicos como igrejas, monumentos, pessoas e peixes, o que fornecia uma perspectiva do contexto do rio. Neste mesmo caminho, o ambiente *De encontro ao rio* também apresentava imagens oriundas das diferentes faces da extensão do São Francisco. Eram fotos de Soraya Ursine que esteve na Expedição Engenheiro Halfed, em 2001, cujo objetivo era documentar os bens de valor cultural da região de modo que pudessem ser coletados e encaminhados à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO – para considerar o rio patrimônio da humanidade. Nestes dois cenários, percebemos semelhanças na tentativa de contextualizar o rio São Francisco a partir de gêneros gráficos diferentes: as ilustrações do mapa e as fotos de Ursine. Isto permitia que o público compreendesse a vasta cultura que a exposição visava contemplar, já que fornecia uma representação genérica das diversas manifestações ao longo de sua extensão. O rio possui cerca de 2870 km e perpassa 4 estados do Brasil: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Alagoas.

Sabe-se que a tarefa de criar uma representação que contemple o particular e o geral não é fácil devido à seleção necessária que qualquer criação demanda. De um modo geral, a exposição tinha por desafio a representação da pluralidade de memórias do rio. Nesse sentido, o que chamou a atenção foi que a solução generalista não se reservou somente aos dois ambientes citados acima.

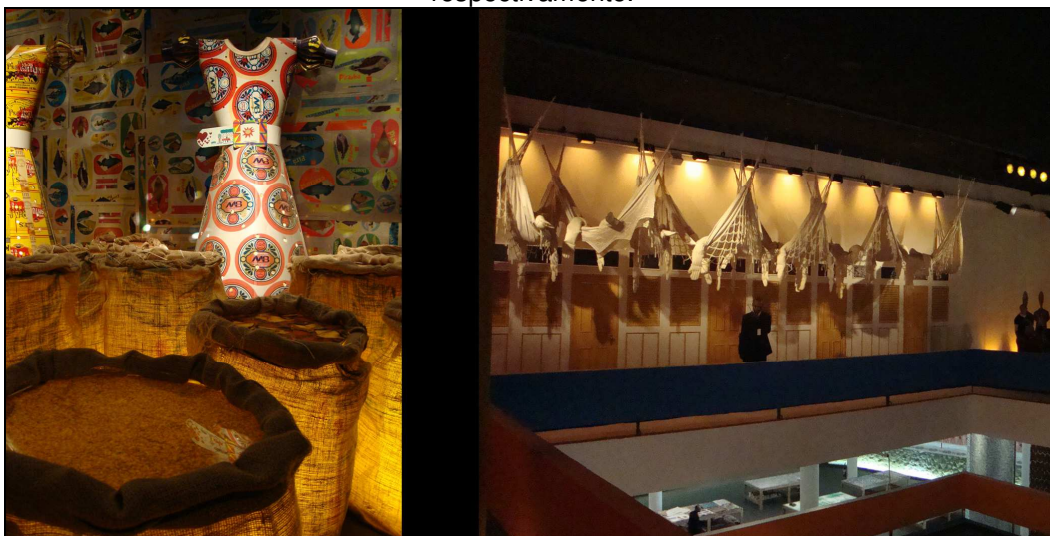
O ambiente *O gosto que o Chico tem*, formado por algumas ervas penduradas no forro da sala, sob as quais estavam algumas sacas iluminadas cujo conteúdo era uma foto de alguns produtos típicos da região⁵, recebeu uma única placa em que a legenda do espaço registrava as seguintes palavras: “cheiros e gostos do rio. Mercados ribeirinhos, gosto e cheiro de pequi, coquinho azedo, farinha, rapadura, tapioca, cajá... Nas paredes, peixes em vias de extinção, em latas de conserva”. Este jogo de palavras identificava alguns frutos que observamos nas imagens dentro das sacas, no entanto, para aqueles que não os conheciam, eles se mantinham conservados em sua condição de mera ilustração de algo que palavra e imagem não conseguem associar.

O mesmo acontecia com o ambiente *Do convés do vapor Benjamim Guimarães observamos as várias faces do rio*. O cenário cumpria sua função mimética em relação ao barco. No entanto, nenhuma destas referências nos trazia o diálogo que a imagem pode suscitar através do jogo de lembranças individuais e coletivas que compreendem as memórias do Eu e dos outros (HALBWACHS, p. 2006). É evidente que nos era oferecido um cenário que visava representar um contexto rico em histórias. No entanto, destes cenários, não emergiam

⁵ Na montagem de São Paulo, este ambiente era formado pelas mesmas sacas e papel de parede. Mas, além destes elementos, também estavam presentes vestidos de cerâmica em tamanho natural, forrados com rótulos de produtos da região.

narrativas: vozes que degustariam os sabores, que explicariam suas especificidades, que dessem vida aos espaços. Os cenários muito bem construídos compunham uma imagem contemplativa, mas que pouco favorecia a troca que o tempo do presente fornece à continuidade e à atualização das memórias. Muitas vezes, me parecia que o lugar de memória construído pela exposição perdia sua potência, porque não aprofundava as memórias, mas as mantinha na superficialidade de um passado representado.

Figura 2 - Ambientes *O gosto que o Chico tem* e *Do convés do vapor Benjamin Guimarães*, respectivamente.



Fonte: Fotos do autor.

As malas do espaço *Chico e o caixeiro viajante* materializam a mesma impressão. Enquanto objetos em que guardamos coisas, elas aludiam a um lugar em que a lembrança está segura, mas também confinada ao tempo que percebemos pelas formas antigas das bagagens. Em algumas delas, fotos de Marcel Gautherot, do acervo do Instituto Moreira Salles, cobriam a superfície. Em outras, aberturas deixavam aparecer telas que exibiam vídeos produzidos pelo projeto *Cinema no Rio São Francisco*. Somente uma estava aberta e, dela, surgia uma peça da coleção de Ronaldo Fraga.⁶

⁶ Na montagem do Rio de Janeiro, a peça de roupa era diferente da peça que constava na composição de São Paulo. As malas mantinham quase a mesma distribuição.

Figura 3 - Ambiente *Chico e o caixeiro viajante*. Ao lado, detalhe da mala que expunha a roupa da coleção de Fraga.



Fonte: Fotos do autor.

O que poderia aludir à abertura das memórias neste ambiente, ainda as deixava fechadas. Os vídeos retratavam pequenas narrativas em que se podiam perceber algumas pessoas que viviam a memória do São Francisco: uma senhora contava como as práticas do canto e da dança estiveram presentes na realidade da comunidade a que pertencia; meninos pulavam no rio; um senhor ensaiava diversas canções antigas e um comandante narrava como era o tráfego de embarcações no rio há alguns anos. Porém, a indefinição dos pronomes retratava a indefinição com que os vídeos eram apresentados. Se a roupa da coleção de Fraga é o que trazia à tona a memória guardada em malas fechadas, ou mesmo a atualizava pelo tempo presente da produção do vestuário na moda, neste ambiente, se percebia a maneira pela qual o enquadramento do design-história mantinha fechadas outras malas, silenciando os outros pelos quais a aventura da memória do designer se constrói. Dessa forma, a potência da narrativa de proporcionar o diálogo se esvaia na maneira fragmentada de apresentar a coletividade que sustenta as memórias. Os lugares foram erigidos por uma exigência formal que preenche os olhos, mas silencia as vozes.

Observando a configuração dos ambientes *A voz do Chico* e *Cidades Submersas*, percebemos que ambos eram os que proporcionam uma narrativa mais linear de uma memória do São Francisco. No primeiro, vestidos elaborados por Fraga ressoavam a voz de Maria Bethânia, declamando o poema *Águas e mágoas do Rio São Francisco*, de Carlos Drummond de Andrade. A poesia de Drummond, através da voz de Maria Bethânia, chamava a atenção às modificações que a passagem do tempo e o progresso geraram sobre a natureza do rio. Abraçar os vestidos de Fraga e ouvir a declamação impostada da cantora fazia com que as palavras do autor da poesia ecoassem pelos corredores da exposição e questionassem a própria ação humana sobre

o rio: “[...] nas tortas margens que o homem/não soube retificar (não soube ou não quis? paciência)” (DRUMMOND, 1977).

Figura 4 - Ambientes *A voz do Chico* e *Cidades Submersas*, respectivamente.



Fonte: Fotos do autor.

No segundo ambiente, um vídeo de Wagner Moura e de Sandra Delgado era projetado sobre um cenário de casas e espelhos. As imagens e os sons documentavam a submersão da cidade baiana de Rodelas devido à construção da hidroelétrica de Itaparica, em 1988, apresentando um jogo temporal nas relações que o homem travou com o rio. Fragmentos de reportagens da década de 1980 mostravam Wagner Moura e seu pai na cidade de Rodelas durante a mudança das famílias devido à submersão da cidade. Estes fragmentos foram justapostos a outros mais recentes que retratavam novamente Moura, mas, agora, com seu filho, para o qual mostrava a reportagem do avô e narrava o contexto atual do rio. Nesse sentido, o vídeo e as informações presentes no painel informativo construíram uma representação do passado, mas o colocaram sobre a dimensão política do perigo que o presente pode conter (BENJAMIN, 1994).

Alguns outros ambientes da exposição compreendiam instalações mais contemplativas, em que o caráter ilustrativo da configuração formal do espaço era o que prevalecia. Neste sentido, *Memória e devoção*, *Lambe-lambe das lendas* e *Água que se bebe* eram lugares visualmente muito detalhados, que se destacavam pela força formal dos elementos que aludiam a um conjunto estético de tradição popular. Cruzes coloridas afixadas no forro do espaço e retratos colados na parede ambientalizavam a representação da sala de ex-votos de Bom Jesus da Lapa, templo de devoção católica à margem do São Francisco. Com o mesmo objetivo representacional, o ambiente das lendas apresentava um grande painel em que estavam transcritas algumas descrições de seres mitológicos do rio. Para cada uma, havia uma ilustração desenvolvida por Ronaldo Fraga, o que conferia materialidade ao que, até o momento, poderia ser somente imaginário. O ambiente *Água que se bebe* apresentava inúmeras garrafas dispostas em uma estante de madeira que cobria toda uma parede. Cada garrafa continha água de uma parte do rio e, nelas, visualizávamos rótulos fictícios que aludiam ao contexto do São Francisco:

nomes de cidades, objetos e lendas eram representados de modo que pareciam diferentes marcas de bebidas. As diferenças dos rótulos eram proporcionais as dos formatos das garrafas, bem como às colorações das águas, como podemos visualizar na imagem abaixo.

Figura 5 - Ambientes *Memória e devoção*, *Lambe-lambe das lendas* e *Água que se bebe*, respectivamente. Na segunda imagem, o detalhe representa o espaço geral, onde se encontrava o painel com as ilustrações de Fraga.



Fonte: Fotos do autor.

Em meio a todos os ambientes, havia dois que pareciam propor uma relação mais direta com o público. *De gota em gota se faz o mar – a nascente do rio e Pescaria* eram espaços onde a interatividade conduzia o público a participar da narrativa da exposição e, dentro dos limites das propostas, poderiam contribuir na manutenção das memórias. No primeiro, uma lousa circular delimitava um espaço cujo centro era ocupado por um vídeo que aludia a uma gota caindo em uma superfície aquosa. No segundo ambiente, o caráter lúdico foi explorado através de peixes de tecido que podiam ser pescados: em seus corpos, eles possuíam uma pergunta que era lançada ao pescador, que, para responder, precisava lembrar o seu próprio trajeto na exposição, exercitando as aventuras da memória.

As características pedagógicas que encontramos nestes ambientes foram compreendidas a partir da lógica de funcionamento da exposição. Assim como é comum observar em outros tipos de exposições, *Rio São Francisco* possuía uma ação educativa⁷ que visa estabelecer a relação entre a mostra e o público. A atuação deste grupo ocorria principalmente junto a escolas ou a grupos organizados que desejavam que um mediador os acompanhasse e dialogasse sobre as questões da exposição. Dessa forma, entendemos que os espaços aguçassem as características e fossem usados, inclusive, como instrumentos para o despertar de memórias a partir de outras memórias. Mas é necessário destacar que, neste trabalho dos mediadores, também observamos a função

⁷ Grupo de profissionais, geralmente vinculados a áreas pedagógicas, que trabalham na mediação da produção cultural para o público em geral.

de narrador (BENJAMIN, 1994), pois eles recontavam histórias que o próprio Fraga comentou ou mesmo, forneciam informações sobre a origem do material exposto, o que também estava disponível no *folder* da exposição.

Figura 6 - Ambiente *Pescaria*. Ao lado, crianças guiadas pelo mediador da ação educativa da exposição.



Fonte: Fotos do autor.

Esta função de narrador dos mediadores cumpria um papel importante no jogo das narrativas e dos silenciamentos que encontramos no enquadramento da exposição. Os silêncios dos outros que compartilham as memórias do rio foram sobpostos às narrativas dos representantes consagrados da produção cultural, lógica que opera a organização do campo da moda. Neste contexto, os mediadores-narradores também reafirmavam a dominação, já que reproduziam as categorias e informavam ao público os valores em jogo na recepção destes ambientes.

Em São Paulo, acompanhamos um dia de visita na exposição e pudemos observar diferentes pessoas circulando pelo local. A maioria era formada por alunos de diferentes escolas e havia alguns visitantes independentes pelo espaço.

Em atenção à atuação de mediadores, notamos que sua narração visava apresentar a exposição como fruto de um trabalho artístico desempenhado pela função consagrada de Ronaldo Fraga. Embora diversos ambientes não apresentassem objetos relacionados à prática produtiva do designer, a concepção da exposição e a seleção dos materiais se configuravam como uma atividade criadora que exercia um poder sobre o trabalho coletivo que o conjunto exposto demonstrava. As palavras da coordenadora dos mediadores da exposição em São Paulo resumem as noções em jogo quando questionada sobre a maneira de apresentar o designer.

Autor: Você apresenta o Ronaldo como um designer ou não?

Mônica: Como um designer, como um artista e [como] uma pessoa que trouxe moda e cultura pra gente.

A noção de artista perpassa todos os diálogos que realizamos na visita à edição de São Paulo. Tanto o público como os mediadores compartilhavam a ideia de que o trabalho de Fraga é caracterizado pelos valores da arte e, algumas vezes, isto faz com que sua prática não seja identificada com o design de moda. Ao abordar duas professoras que saíam do espaço expositivo após a visita mediada, verificamos como a noção se reproduz e é dissociada do objeto com o qual seu trabalho se distingue.

Autor: E o que você acha do trabalho do Ronaldo Fraga? O que, pela exposição, você conseguiu perceber? O que você percebeu de como ele trabalha?

Sandra: Ah! Gostei bastante, sim. A diversidade de expor as várias partes do rio, os vários momentos, como se firmou, como está hoje. Achei bacana.

Autor: Você sabe que ele trabalha com moda?

Sandra: Não.

A segunda professora sugere ainda mais as noções ao desenvolver as repostas.

Autor: A senhora já conhecia o trabalho do Ronaldo Fraga antes de vir à exposição?

Luisa: Ronaldo Fraga, eu vi no computador, mas pouca coisa. No momento, só dei uma passada, vi *en passant* mesmo e aqui foi que tive a curiosidade de prestar atenção, de ver realmente que o artista deveria ter sido divulgado, porque ninguém [o] conhece, né?

Autor: A senhora sabe que ele trabalha com moda?

Luisa: Não, não sabia.

Autor: E foi falado para vocês, na exposição, que ele trabalha com moda?

Luisa: Olha, eu posso estar sendo desonesta falando que sim, mas eu não ouvi. Uma que, eu fico prestando atenção, também, neles [os alunos] e não posso deixá-los, mas ele deve ser um modista, pelo o que ele fez, pelo o que ele desenha, pelo o que ele retrata.

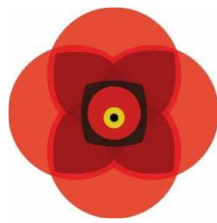
Embora consideremos que tanto a produção artística quanto a produção em design de moda sejam trabalhos criativos em um contexto social específico (WOLFF, 1982, p. 29), é necessário que estejamos atentos que a permuta de palavras na citação acima indica homologias entre valores que geram um enquadramento para a memória. O trabalho pedagógico da ação educativa reproduziu os valores com os quais o campo da moda organiza seu funcionamento. As narrativas dos mediadores preservaram a noção consagrada que Fraga possui no campo e, com isto, percebemos que o enquadramento foi estabelecido a partir de uma perspectiva autoral, ou seja, a exposição é resultado de um trabalho que somente Ronaldo Fraga é autorizado a executar.

Conclusão

Em meio a todo este contexto, é possível que consideremos que o campo da moda seja um espaço que aprisiona o desenvolvimento da produção cultural, já que o sentido de combate e de forças parece impossibilitar qualquer trabalho criativo. É como se pudéssemos, somente, vislumbrar que a relação entre o design e a memória esteja sempre sob o aspecto negativo de uma dominação em que a memória será desvalorizada pelo enquadramento de um design-história consagrado.

No entanto, considero que existem possibilidades frente a este modo de funcionamento do campo. Não se trata, portanto, de uma visão pessimista. O campo apresenta as possibilidades da ação de seus agentes. Janet Wolff (1982, p. 34-37) emprega a expressão dualidade de estrutura, a partir do pensamento de Anthony Giddens, para demonstrar como o próprio campo permite com que a ação humana tenha possibilidades de escolhas e práticas dentro das regras do jogo. Dessa forma, se a temporalidade moderna, sob a qual o design produz lugares de memória, se fundamenta por uma ambiguidade nas relações entre espaço, tempo e dinheiro, a dualidade de estrutura do campo permite com que o designer, sob a lógica do novo e dos valores individualistas da moda, consiga relacionar estas categorias em uma produção que opere as regras do jogo de uma forma diferente.

Na transição de São Paulo para o Rio de Janeiro, percebemos que houve uma alteração significativa na mostra. Em São Paulo, como ocorrera em Belo Horizonte, o título da exposição era *Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga*. Este título propunha, como já demonstrado acima, o enquadramento autoral com que a prática do design-história se articula no campo da moda. No Rio de Janeiro, o título manteve o nome do rio, porém, recebeu uma segunda parte diferente da versão anterior. Ao invés do destaque do papel consagrado do criador, ganhou uma expressão mais coletiva: *Rio São Francisco: um rio brasileiro*.



achiote

REVISTA ELETRÔNICA DE MODA.

Figura 7 – Detalhes do título da exposição *Rio São Francisco* nos *folders* de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente.



Fonte: Fotos do autor.

Esta mudança nos permite pensar que surge uma possibilidade de abertura do enquadramento do design-história. Ao propor um subtítulo mais amplo, o silenciamento das memórias dos outros envolvidos no contexto do rio pareceu ganhar um primeiro fonema frente às narrativas com que os campos da produção cultural costumam operar.

A perspectiva desta ação foi curta em comparação a toda configuração que a exposição empregou. As comunidades ribeirinhas que mantêm viva a memória da região sofreram com o jogo de dominação cultural que empurra todos ainda mais à margem do rio. A embarcação Benjamim Guimarães foi tomada como o meio de transporte que nos conduz a um olhar turístico sobre a tradição do passado. Mas, em meio a isto, Ronaldo Fraga deixa claro que é necessário humanizar os processos do campo da moda e perceber que a educação é o meio pelo qual é possível um enquadramento do design-história que permita mais vozes falarem. Em outras palavras, é pelo próprio modo de construção do design que é possível que haja uma criação que reordene os valores de consagração.

Segundo as narrativas dos mediadores da exposição do rio, a alteração do título da exposição ocorreu porque Fraga pediu para que isso fosse feito na pretensão de que a exposição se desvinculasse de seu nome. Consideremos que isto seja um movimento bastante instigante dentro dos valores e do funcionamento do campo da moda. Embora o próprio tempo seja um capital para o campo da moda e sua articulação também se configure com um problema, porque desestrutura os valores que movimentam o campo, é através dele que os lugares da memória se materializam e se tornam uma economia simbólica. Assim, acreditamos que o design possa estar à frente de construções de lugares de memória mais enraizados em que o passado seja

tomado como uma referência para um trabalho de humanização do próprio campo da moda no presente.

Porém, navegar sobre estes mares é uma aventura que exige muita fé.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuições para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

_____. Alta Costura e Alta Cultura. In: _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 154-161.

FRAGA, Ronaldo. **O Chico morre no mar**. Vídeo da exposição Rio São Francisco. Editado pela Mil Meios. Direção de Marcelo Belém. 2006. Acesso em: 31 mai. 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares: **Revista Projeto História**. São Paulo, nº10, p 7-28. dez. 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RODA VIVA. **Entrevista com Ronaldo Fraga**. TV Cultura, 31 de janeiro de 2011. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/ronaldo-fraga-1>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

TV CATARINA. **Entrevista com Ronaldo Fraga**. Record News SC, 09 de maio de 2009. Parte I, Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dZ6on46j5HE&feature=related>. Parte II, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zsmXQbWTBr0&feature=related>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

WOLFF, Janet. **A Produção Social da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.