

O design de moda e os lugares de memória: Ronaldo Fraga e sua coleção Pina Bausch

Fashion design and the places of memory: Ronaldo Fraga and his collection Pina Bausch

João Dalla Rosa Júnior

Mestrando em Design, PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), Especialista em Design de Moda, Faculdade SENAI/CETIQT

Pedro Duarte de Andrade

Doutor, Professor Adjunto do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), Professor de Pós-graduação da Faculdade SENAI/CETIQT

Resumo

Atualmente, o design consiste em um dos campos da produção cultural cuja temporalidade compreende uma relação entre passado e presente que está contextualizada desde o início da Idade Moderna. Ronaldo Fraga, designer de moda brasileiro, produz, a partir de referências do passado, artefatos do vestuário, realizando uma ação historiográfica sobre a memória. Sua prática representa as relações sociais que estão em jogo no campo do design, cujo produto é apresentado sob a forma de coleções que revelam lugares de memória. No desfile Pina Bausch, a coleção é produzida “em memória” à coreógrafa. Nele, constrói-se uma representação da dança e, com isto, o design ganha legitimidade pela aproximação do campo da arte.

Palavras- chave: Design de Moda. Memória. Ronaldo Fraga. Pina Bausch.

Abstract

Currently, design consists of a field of cultural production which includes a temporal relationship between past and present that is contextualized since the beginning of the Modern Age. Ronaldo Fraga, Brazilian fashion designer, produces from the reference of memory artifacts of clothing, performing an historiography action on the places of memory. His practice represents the social relations at stake in the design field, whose product is presented in the form of collections that show places of memory. On parade Pina Bausch, the collection is made “in memory” to the choreographer. In it, a representation of dance is built and, thus, the design achieves legitimacy by approaching to the field of art.

Keywords: Fashion Design. Memory. Ronaldo Fraga. Pina Bausch.

1 Introdução

No contexto brasileiro, o campo do design de moda está em crescimento. Atualmente, instituições de ensino e organizações públicas e privadas têm sinalizado um mercado promissor àqueles que se dedicam a esta área da produção cultural. Percebemos que o campo acadêmico tem se debruçado sobre os estudos em design através de diálogos interdisciplinares que são construídos de modo a compreender esta prática de produção de artefatos. Nos estudos que se lançam neste campo, é possível notar que alguns aspectos são mais ressaltados que outros. Da mesma forma que os nomes de alguns designers aparecem mais que outros na ilustração das idéias apresentadas pelas pesquisas acadêmicas.

Ronaldo Fraga é um bom exemplo deste contexto. Ao longo de algum tempo, estamos observando seu trabalho e, com isto, temos percebido que sua produção desperta inúmeras questões que proporcionam um material muito rico para diversas áreas do conhecimento. Os estudos em design de moda têm lançado mão da produção de Fraga para examinar alguns aspectos do seu campo. Como um objeto singular, esta produção nos convida à observação da maneira como Ronaldo considera sua prática, expondo suas idéias e falando sobre o seu trabalho através do seu *blog* e dos textos para os desfiles, o que tem criado um acervo de documentos que passam a representar um terreno promissor para qualquer pesquisa. Seus desfiles são amplamente divulgados nos meios de comunicação e o designer aparece constantemente em palestras, *workshops* e entrevistas nas quais apresenta suas considerações em relação a sua produção, bem como a alguns outros campos da produção cultural.

Neste sentido, Fraga também representa a necessidade de se pensar o campo do design frente aos constantes movimentos da cultura que têm reconfigurado as fronteiras de seus campos em geral. A arte, o design e a moda têm estado em constante diálogo, fazendo com que seus agentes, suas representações e seus públicos circulem entre as diferentes áreas, diluindo as categorias estáveis de identificação de seus produtos. Ronaldo Fraga apresenta suas coleções nos eventos de moda, no entanto, elas também são exibidas em exposições de arte, bem como de design. Ademais, ele mesmo aponta em sua fala esta relação entre os campos. “A moda é só suporte. Sempre foi isso para mim. As pessoas que mais admiro na moda têm essa mesma relação com ela, de que a roupa é detalhe, o que importa é a arte, as relações que ela faz” (FRAGA apud RAMALHO, 2010).

De um modo geral, no início de 2009, as primeiras questões que se apresentavam acerca do trabalho de Fraga estavam relacionadas principalmente à temporalidade do design de moda e às noções de tempo aparentes em sua produção. Em análise de seus desfiles, notávamos que referências do passado se tornavam aparentes através de roupas e *performances*, o que nos levou a considerar a compreensão do tempo presente dos objetos de moda a partir de sua relação com as noções de passado e futuro. Estas considerações se iniciaram por ocasião da disciplina Arte e Moda do curso de especialização em Design de Moda do SENAI CETIQT, ministrada pelo professor Pedro

Duarte. Naquela época, foi proposto um trabalho que discorresse sobre a relação entre os campos da Arte e da Moda, porém ao longo do mesmo ano, Ronaldo Fraga foi objeto de estudo de outros trabalhos do curso. Com o desenvolvimento das pesquisas, chegamos à memória como ponto central da produção do designer e, dessa forma, a questão que se impôs foi: de que modo as referências de memória são apropriadas e transformadas em design de moda?

Sob a circunstância da elaboração de um artigo como requisito para a conclusão da especialização, não houve dúvida em continuar acompanhado de um objeto que já era familiar. Assim, construímos um projeto de pesquisa na tentativa de responder a questão. O texto apresentado aqui é o resultado que marca os desdobramentos e as considerações dessa pesquisa.

No desenvolvimento da investigação, lançamos mãos de uma ampla base teórica de modo a contemplar os diversos temas que a produção de Ronaldo Fraga suscita. Primeiramente, buscamos demarcar o contexto da temporalidade da produção cultural atual a partir das idéias de Jacques Le Goff (2003) e contextualizar Ronaldo Fraga através das palavras de Carol Garcia (2007), autora do livro homônimo ao designer e cuja dissertação de mestrado analisou semioticamente algumas coleções de Fraga. Através do discurso do designer sobre a memória e a materialidade dos artefatos produzidos, nos referenciamos nas considerações de Peter Stallybrass (2008) e David Harvey (2009), o que nos levou a pensar sobre os aspectos sociais do campo do design. Para tanto, relacionamos as reflexões à noção de representação social apresentada por Howard Becker (2009) e ao conceito de campo de Pierre Bourdieu (2006).

Especificamente, sobre memória e história, nosso referencial teórico foi traçado pelas reflexões de Pierre Nora (1993). O conceito de “lugares de memória” foi utilizado para diferenciar ambas as noções e caracterizar o design como uma prática historiográfica da memória. Além disso, estabelecemos um diálogo destas idéias com o pensamento de Walter Benjamin sobre o conceito de experiência e o modo de relação com o passado.

O alinhamento destes referenciais teóricos está exposto nas duas seções subsequentes deste artigo. Nas duas seções finais, apresentamos os resultados da pesquisa, cuja metodologia privilegiou o levantamento dos temas das coleções produzidas por Ronaldo Fraga desde o ano de 1996 e uma análise específica do desfile Pina Bausch, realizado no início de 2010 para o inverno do mesmo ano. Para o levantamento dos temas das coleções, consultamos tanto o livro homônimo ao designer quanto o próprio site de Fraga. Criamos uma tabela em que estão organizados todos os títulos em ordem cronológica, o que viabilizou uma breve análise dos lugares de memória que o designer representa através de sua prática. Na seção “Em memória: a coleção Pina Bausch”, examinamos a coleção desenvolvida pelo designer a partir do método de análise formal de imagens, buscando compreender a produção de sentidos nas roupas e no desfile através das semelhanças dos modos de produção que aproximam Bausch e Fraga. Por fim, apresentamos nossas considerações sobre como a construção de um lugar de memória em design de moda pode ganhar visibilidade dentro do campo a partir das

conexões estabelecidas com um lugar da arte e de que maneira as sobreposições destas representações borram as fronteiras do campo do design de moda, em especial em direção ao campo da arte.

2 Fraga e o design como representação social

Ao abrir a página de qualquer publicação de moda, podemos observar que o campo do design constantemente lança mão de adjetivos que expressam uma concepção de tempo para caracterizar a sua produção. *Retrô*, *revival* e *vintage*, caso resolvêssemos suprimir os sufixos e prefixos “neo” “proto”, etc., de muitos termos empregados, são algumas expressões que representam a presença do marco da temporalidade no qual o design de moda está inserido. Segundo Le Goff (2003b, p. 213), “a gramática histórica pode também evidenciar a evolução do emprego dos tempos do verbo e das expressões linguísticas temporais, como elementos reveladores da evolução das atitudes coletivas perante o passado, enquanto fator social ou histórico”. Ou seja, as expressões de tempo utilizadas para identificar a moda nos conduzem a uma temporalidade característica da nossa sociedade cuja relação de passado e presente não é exclusiva de um único campo da produção cultural.

Tanto na configuração formal dos objetos quanto na maneira de produzi-los, é recorrente a apropriação do passado. Leituras e releituras, citações e interpretações são modos de produção que estão evidentes em diversas práticas sociais e estão contextualizadas desde, principalmente, o início da Idade Moderna. Nas palavras de Le Goff (2003b, p. 219),

podemos esquematizar as atitudes coletivas perante o passado, o presente (e o futuro) ao dizermos que, na Antiguidade pagã, predominava a valorização do passado, paralelamente à ideia de um presente decadente; que na Idade Média, o presente está encerrado entre o peso do passado e a esperança de um futuro escatológico; que no Renascimento, o investimento é feito no presente e que, do século XVII ao século XIX, a ideologia do progresso volta para o futuro a valorização do tempo.

Para o autor (2003, p. 222), surgem no Renascimento duas tendências que podem ser consideradas contraditórias: a primeira que permite uma perspectiva histórica do passado, através de práticas como a medição, a datação e a cronologia; e a segunda que leva a uma fruição do presente devido aos sentidos trágicos da vida e da morte. Com isto, o Renascimento apresenta também outro sentido entre as noções de antigo e moderno.

Ao pensar na relação do par antigo/moderno, comumente poderíamos associá-lo a outro a partir de uma correspondência temporal: passado/presente. Embora em ambos os pares possa haver uma oposição entre os significados dos termos, Jacques Le Goff aponta que eles nem sempre foram antônimos. O autor caracteriza a modernidade através de diferentes ambiguidades que contemplam também a concepção de um tempo cíclico, no qual o retorno ao passado compreende uma marca do nosso tempo. “[...] ‘O

moderno', à beira do abismo do presente, volta-se para o passado. Se, por um lado, recusa o antigo, tende a refugiar-se na história" (LE GOFF, 2003a, p. 204). Estas ambiguidades são frutos de duas formas contrastantes de progresso que Le Goff (2003a, p. 178) explica pela representação circular do tempo, a do eterno retorno, e a linear, a da evolução retilínea. Com isto, podemos entender quando Walter Benjamim (1994, p. 230) afirma: "a moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado". Isto é, a historicidade da moda afasta-se da ideologia do progresso, pois sua temporalidade moderna ocorre, antes, pela apropriação do passado como uma forma ambígua de construção de um sentido de tempo dentre os campos da produção cultural.

Ronaldo Fraga (figura 1) é um designer de moda brasileiro que afirma que sua produção é baseada na memória. Ele escreveu em 2008, para o *release* de sua coleção de inverno as seguintes palavras:



Figura 1 - Ronaldo Fraga ao fim do desfile Pina Bausch

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

Não foi na Parson's em N.Y., na Saint Martin's em Londres ou no curso da UFMG em BH que aprendi o muito do pouco que sei no que se refere a ouvir a voz, entender a alma e dialogar com os 'panos'. Agora em que completo 25 coleções, 'vasculho' a história da minha formação, e vou até o meu primeiro emprego numa loja de tecidos. Neste momento movediço, em que tudo no mundo muda de lugar o tempo todo, coisas e profissões se extinguem, e tendemos a guardar a memória dentro de uma caixa, na última prateleira da estante do quarto de despejo. Nunca escondi de ninguém que a memória é o meu prato predileto [...]. (FRAGA, 2008)

Ou seja, ele assume diretamente em sua produção que a memória ou o passado é sua fonte de inspiração. Segundo Carol Garcia (2007, p. 72-73), professora de moda, cuja

dissertação de mestrado compreendeu uma análise semiótica das roupas produzidas por Ronaldo Fraga, o designer “compõe narrativas que traçam uma geopolítica capaz de desmascarar a homogeneidade das tendências de corpos, roupas e programas de comportamento e vai enrodilhando essas memórias ladinas num mundo deliciosamente miscigenado”. Assim, sua produção, a partir da memória como porta de acesso ao passado, ganha reconhecimento devido ao deslocamento temporal que as referências evidenciam.

Mineiro com mais de duas décadas dedicadas ao mercado de moda, sua formação contemplou tanto o campo da moda quanto o da arte. Fraga fez o curso de extensão em Estilismo e Modelagem do Vestuário na Universidade Federal de Minas Gerais, além de começar a faculdade de Belas Artes na Escola Guignard. Em 1992, ganhou um concurso de estilismo cujo prêmio foi um curso de pós-graduação na *Parsons School*, em Nova York, de onde, posteriormente, partiu para Londres, dando continuidade aos estudos. Ao retornar ao Brasil, em 1996, apresentou a coleção chamada “Eu Amo coração de galinha” no extinto *Phytoervas Fashion*¹. Posteriormente fixou sua fábrica e escritório em Belo Horizonte e passou a apresentar suas coleções na Casa de Criadores, em São Paulo. Em 2001, estreou no São Paulo *Fashion Week* e, a partir de então, ganhou reconhecimento nacional e internacional por sua produção (CAROL, 2007, p. 137-149). Ele possui duas lojas no Brasil: uma em Belo Horizonte e outra em São Paulo. No entanto, é possível encontrar seus produtos em diversas lojas multimarcas dentro e fora do país.

Ainda segundo Carol Garcia (2007, p.70), “ávido por manter discussões bisbilhoteiras com tempos e espaços aparentemente a léguas de distância das vitrines, Ronaldo dissolve as fronteiras entre preciosidades e quinquilharias”. O retorno ao passado cria outra possibilidade na caracterização dos objetos. Nas peças de vestuário criadas pelo designer, percebe-se que a recorrência às formas do passado para sua construção no presente não segue a linearidade cronológica dos séculos, tal como requer a historiografia tradicional. Ele conecta o passado ao presente, diminuindo o distanciamento entre os dois e demonstrando a dependência que ambos estabelecem em suas construções através da memória. Como exemplos, podemos citar duas coleções. Primeiramente, é possível destacar a já citada coleção “A loja de tecidos” (figura 2), desenvolvida em 2008, em que Ronaldo Fraga relembrou seu primeiro emprego e falou de um mundo que muda o tempo inteiro e, conseqüentemente, de coisas que já não existem mais, como certos hábitos e algumas profissões, mas que ficam presentes em nossa memória. Em segundo lugar, temos a coleção de inverno de 2009, “Tudo é risco de Giz” (figura 3). Nela, o designer se apropriou da referência da peça teatral “Giz” da Companhia de Teatro de Bonecos Giramundo, trazendo para a moda o jogo entre passado e presente, principalmente, através dos modelos. No desfile, as roupas foram apresentadas por idosos e crianças, o que estabeleceu um diálogo entre diferentes gerações, questionando o valor do passado para a concepção do presente.

¹ Semana de moda criada em São Paulo nos anos 90, que lançou muitos estilistas e durou apenas três edições, dando lugar ao Morumbi Fashion.



Figura 2 - Desfile “A loja de tecidos”

Foto: Michell Zappa

Fonte: FLICKR



Figura 3 - Desfile “Tudo é risco de Giz”

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

Peter Stallybrass (2008, p. 13-14) nos diz que a roupa tem uma relação muito estreita com a memória. Segundo o autor, a sociedade moderna se caracteriza como uma “sociedade de roupas”, porque os objetos materiais são carregados de significado simbólico que corporificam as relações sociais. Em suas palavras,

numa sociedade da roupa, pois, a roupa é tanto moeda quanto um meio de incorporação. À medida que muda de mãos, ela prende as pessoas em redes de obrigações. O poder particular da roupa para efetivar essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente.

Segundo o autor, isso ocorre porque estamos atentos justamente àquilo que está ausente nos objetos materiais: “rodeados como estamos por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído” (2008, p. 15). Assim, a relação da roupa com a memória é traçada justamente pela sua materialidade. “[...] As roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de códigos para outras presenças materiais e imateriais” (2008, p. 29-30).

Se a relação entre moda e memória é traçada pela materialidade que a roupa possui, esta ideia nos conduz a outra compreensão. A materialidade da roupa a caracteriza como um artefato que corporifica relações entre as pessoas. Portanto, a roupa representa as

relações sociais que estabelecem a prática do design. Em outras palavras, os produtos faturados pelo design de moda podem ser compreendidos pela sua representatividade social, ao mesmo tempo em que a função do designer é estabelecida por uma prática contextualizada na sociedade.

A ideia de representação social é detalhada por Howard Becker. De modo geral, ele diz que, “para simplificar, uma representação da sociedade é algo que alguém nos conta sobre algum aspecto da vida social” (2009, p. 18). O autor explica, através do termo produto organizacional, que qualquer representação é fruto de um contexto no qual diversas instituições interagem para a construção do artefato. Isto quer dizer que para compreendermos uma representação é necessário buscarmos os agentes que as produzem e quem as consome. Além disso, é necessário pensar as operações que são processadas em suas construções. A seleção do material, a tradução dos códigos, o arranjo dos elementos e a interpretação dos resultados são etapas nas quais entram em jogo interesses sociais e que conferem as características das representações.

Neste sentido, o design pode ser designado como um espaço onde as relações sociais acontecem para a produção de representações. De acordo com os conceitos de Pierre Bourdieu (1989, p. 69), poderíamos identificá-lo como um campo. Para o autor francês,

compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir.

Neste campo, estariam circunscritas todas as pessoas, instituições e artefatos cujas práticas de produção seguem um mesmo tipo de representação. As relações dos agentes são estabelecidas sob regras específicas de cada campo, o que se pode caracterizar como um jogo de forças de acordo com os interesses dos próprios agentes. No campo do design, o conceito de Bourdieu nos traz a noção de uma estrutura social na qual a prática do designer possui uma função para produção de artefatos que está associada à função de legitimação das instituições e à de recepção do público.

Neste sentido, segundo Becker (2009), uma representação social estabelece diferentes funções entre os produtores e os usuários. O autor explicita que as representações criam um acordo social no qual estão constituídos os padrões para a fatura das representações e todo o processo necessário para a sua funcionalização dentro do campo. Nesta divisão de trabalho, aos usuários compete a tarefa de interpretar aquilo que é proposto pelos produtores de modo a avaliar o resultado da produção do artefato. Dessa forma, há uma complementação de funções no campo, o que desmistifica qualquer idéia de autonomia dos produtores: embora possamos conceber o designer de moda como um agente autônomo na produção do vestuário, na prática há diversas instâncias que determinam condições específicas para a fatura dos artefatos e que, assim, conferem a variação e padronização dos produtos.

3 O design: entre memória e história

A prática do design de moda produz roupas que estabelecem um vínculo com a memória devido a sua materialidade. Estas roupas, como representações da sociedade, nos direcionam ao campo do design como espaço das relações sociais que são geradas para a produção destes artefatos. Assim, podemos dizer que as noções de tempo compreendidas nestas relações sociais se dão através da produção, recepção e circulação das roupas.

David Harvey aponta que a aceleração do giro de produção dos bens de consumo faz com que busquemos sentidos mais duradouros frente à lógica de mudança que movimenta o sistema. “Quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir” (2009, p. 263). O meio para a significação dessa verdade eterna é a representação de uma imagem estável. “Ela se tornou, com efeito, o meio fugidio, superficial e ilusório mediante o qual uma sociedade individualista de coisas transitórias apresenta sua nostalgia de valores comuns” (2009, p.260). A produção e o comércio destas imagens compreendem uma indústria que organiza as modas e reproduz a efemeridade que a movimenta. Ela cria sentidos temporais que compensam a aceleração do giro de produção através da representação de valores mais duradouros. Jacques Le Goff (2003b, p. 224-225) corrobora este pensamento ao dizer que:

a aceleração da história, por um lado, levou as massas dos países industrializados a ligarem-se às suas raízes: daí a moda retrô, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio.

Neste sentido, as referências de memória que Ronaldo Fraga utiliza podem ser consideradas a partir deste contexto. Lembranças e reminiscências se tornam pontos de partida para a configuração de objetos ou mesmo como formulação para a concepção de coleções. Esta prática cria uma imagem estável frente à aceleração do tempo que os modos de produção de artefatos estruturam em nossa sociedade. O passado surge como uma representação desta estabilidade e, portanto, a memória passa a ser referência para a criação de um sentido no presente e a projeção do futuro.

Walter Benjamin (1994, p. 224) afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Ou seja, a relação com o passado só se estabelece a partir de uma lembrança que é um fragmento de um tempo e espaço. Ainda nas palavras de Benjamin (2000, p. 104-105),

nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e

prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar.

Pierre Nora (1993, p. 9) lança mão do termo “lugar” para discorrer sobre a fragmentação da memória a partir da diferença entre ela e a história. De um modo geral, ele afirma que a memória é viva e se desenvolve independentemente da história que, por sua vez, é uma reconstrução do passado. Em suas palavras:

[...] a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos [...] aberta à dialética da lembrança, e do esquecimento, inconsciente de suas deformações [...]. A história é a reconstrução sempre problemática do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no presente; a história, uma representação do passado.

Assim, quando Ronaldo Fraga afirma que seu prato predileto é a memória, ele faz alusão a uma referência que está em constante movimento e viva nos indivíduos de uma sociedade. No entanto, segundo o autor francês, a temporalidade atual se distingue pela valorização dos lugares de memória. “O tempo dos lugares é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída” (1993, p. 14). O autor define os lugares de memória como restos das práticas e representações de uma coletividade que se mantém a partir de uma revalorização histórica, uma vez que estas práticas e representações já não são mais naturais. *Grosso modo*, poderíamos dizer que se trata de uma operação arquivística que tende a delimitar as fronteiras destes fragmentos de modo a projetá-los frente ao nosso contexto de perda de memória social. Assim, o que caracteriza os lugares de memória é um duplo movimento: a fragmentação e a potência de unidade do vestígio, ao mesmo tempo em que sua revalorização e ressignificação se dão a partir das operações historiográficas. Nas palavras de Nora, “o lugar de memória é um lugar duplo: um lugar de excesso fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (1993, p. 27). Assim, estão em constantes transformações, já que são vivos, mas são encontrados através da história.

Pierre Nora apresenta dois momentos distintos da memória e da história, cujas características configuram diferentes formas de entendê-las. Segundo o autor, houve um período no qual a história era a própria memória. Os indivíduos eram portadores de uma tradição de memória, a qual era compartilhada através de meios concretos como espaços, gestos e imagens, e eles geravam uma identificação social, cuja última expressão foi a estrutura da nação. No entanto, com o enfraquecimento das características deste período, iniciou-se outro momento, no qual a memória foi tomada como história. Devido à aceleração do tempo e de todos os fenômenos sociais decorrentes principalmente da modernidade, a memória tradicional se perdeu, restando a nós a acumulação de seus vestígios: documentos, imagens, discursos. Com isto, museus e práticas vinculadas à história se proliferaram, constituindo o conceito de “memória arquivo”. Em consequência, a memória passou a residir externamente a nós e, com isto,

passou a ser interiorizada como uma obrigação individual, já que não corresponde mais a uma prática social. Nas palavras de Nora (1993, p. 17-18),

[...] a passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo. [...] O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história. Está dada a ordem de se lembrar, mas cabe a mim me lembrar e sou eu que lembro. O preço da metamorfose histórica da memória foi a conversão definitiva à psicologia individual. [...] A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente.

Walter Benjamin também atesta a individualidade da lembrança e sua relação com o social. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, o autor expõe as diferentes significações do conceito de experiência frente às mudanças sociais. Através dos termos alemães *Erfahrung* e *Erlebnis*, são apresentados dois sentidos para a experiência: o primeiro, externo e, portanto coletivo; o segundo, como experiência vivida, individual.² No mundo capitalista moderno, há o enfraquecimento do sentido *Erfahrung* e uma valorização do *Erlebnis*, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIM apud GAGNEBIN, 1994, p. 15). Com isto, para Jeanne Marie Gagnebin (p. 11-12), a narração também se enfraquece, já que ela se fundamenta na transmissão de uma experiência. Isto é, a tradição de narrar uma experiência contextualizada na memória social viva se perde e dá espaço a outras formas narrativas.

Nora afirma, ainda, que há outro aspecto da tomada histórica da memória. A noção de “memória distância” caracteriza a maneira com que a nossa sociedade se relaciona com o passado: um jogo de afastamento e aproximação na “apropriação veemente daquilo que sabemos não mais nos pertencer” (1993, p. 20). Com isto, o caráter narrativo da história tende a representar a incerteza daquilo que nos chegou. E aqui resulta a maior compreensão das palavras de Carol Garcia (2007, p. 72) ao dizer que Ronaldo Fraga “compõe narrativas”: o designer evidencia que sua produção é compreendida a partir desta função historiográfica nas quais as práticas sociais se fundamentam devido ao contexto da memória na modernidade. Ronaldo Fraga faz história e sua produção representa a fragmentação da memória reencontrada a partir das lembranças. Assim, o designer desempenha uma função social porque evidencia a história da memória sob as regras estabelecidas para campo do design de moda.

Uma destas regras é a produção da sensação de um tempo duradouro através das referências do passado. Os lugares de memória condensam os valores estáveis em meio à aceleração do tempo. Eles fragmentam a memória social, que é viva, em lugares que

² Richard Sennett apresenta uma distinção auxiliar sobre o significado dos dois termos. *Erlebnis* “designa um acontecimento ou relação que causa uma impressão emocional íntima”, e *Erfahrung* significa “um fato, ação ou relação que nos volta para fora, e antes requer habilidade que sensibilidade” (2009, p. 321).

materializam a identidade de um passado frente à efemeridade e individualização moderna. Ao dizer que a memória é seu prato predileto, Ronaldo Fraga confere ao design de moda a noção de um lugar de memória ao mesmo tempo em que a própria roupa, artefato principal da produção do design de moda, também passa a se caracterizar como um lugar de memória. O produto do design estabelece um lugar para a memória.

4 Os lugares de memória: as coleções e seus temas

Em quase 30 desfiles, Ronaldo Fraga elabora uma lista de temas da qual é possível extrair algumas considerações sobre os lugares de memória historiografados pela sua prática. Ao analisar as coleções de moda do designer, percebemos algumas referências constantes em sua produção. Embora aqui não haja espaço para analisar cada coleção e seus respectivos temas, a partir da lista abaixo, pode-se compreender a totalidade da produção e estabelecer relações entre as representações em design e os lugares de memória.

Tabela 1: Coleções de Ronaldo Fraga

ESTAÇÃO	ANO	COLEÇÃO
Inverno	1996	Eu amo coração de Galinha
Verão	1996/1997	Álbum de Família
Inverno	1997	O Bispo
Verão	1997/1998	Império do falso
Inverno	1998	O jantar
Verão	1998/1999	Vendedor de milagres
Inverno	1999	A Roupa
Verão	1999/2000	Bibelôs
Inverno	2000	As Células de Louise
Verão	2000/2001	A Carta
Inverno	2001	Rute Salomão
Verão	2001/2002	Zuzu Angel
Inverno	2002	Corpo Cru
Verão	2002/2003	Cordeiro de Deus
Inverno	2003	As viagens de Gulliver
Verão	2003/2004	Costela de Adão

Inverno	2004	Quantas noites não durmo
Verão	2004/2005	São Zé
Inverno	2005	Todo mundo e ninguém
Verão	2005/2006	Descosturando Nilza
Inverno	2006	Festa no céu
Verão	2006/2007	A cobra ri
Inverno	2007	A China
Verão	2007/2008	Nara Leão
Inverno	2008	A Loja de Tecidos
Verão	2008/2009	Rio São
Inverno	2009	Tudo é risco de Giz
Verão	2009/2010	A Disneylândia
Inverno	2010	Pina Bausch
Verão	2010/2011	Turista Aprendiz

Nota: Títulos das coleções de Ronaldo Fraga em ordem cronológica e sazonal

Fonte: Fraga

De um modo geral, as referências culturais que são tomadas para a produção do design de Fraga estão compreendidas no contexto brasileiro. Da lista acima, podemos perceber que muitas são oriundas das experiências sociais do designer que através da rememoração traz ao desfile significados culturais de grupos sociais definidos por localidades ou mesmo por temporalidades. Em “Eu amo coração de Galinha”, pelo próprio título, nota-se a referência pessoal na escolha do tema da coleção, o que o faz “uma metáfora em torno da construção de uma identidade própria” (Depoimentos diversos apud GARCIA, 2007) frente ao mercado de moda brasileiro no qual recém dava seus primeiros passos em meados dos anos 1990.

A partir de então, verificamos a representação de lugares de memória que estão contextualizadas na origem do designer, como, por exemplo, a religiosidade e os temas folclóricos que são compreendidos no espaço e tempo de Minas Gerais. Assim, coleções como “Cordeiro de Deus” e “Costela de Adão” evidenciam tanto a memória social religiosa, que é uma característica tradicional da sociedade mineira, bem como as práticas culturais do artesanato do Vale do Jequitinhonha, que há tempo são sinônimos da identidade daquela região.

O designer também lança mão de fatos políticos para a produção de suas coleções. Ele atinge representações já determinadas pela história social de modo a compor outra

apresentação do tema, muitas vezes demonstrando a relação do fato com o próprio campo da moda. Em “Zuzu Angel”, a ditadura é lembrada através da figura da estilista. Já em “A China” e “A Disneylândia” (figura 4), ícones da globalização são apropriados de modo a representar os valores em jogo na produção cultural.



Figura 4 - Desfile “A Disneylândia”
Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite
Fonte: FLICKR

Outro lugar de memória explorado pelo designer está na literatura. Coleções como “Todo mundo e ninguém” e “A Cobra ri” fazem alusão a obras literárias que foram produzidas e já são consagradas pelos campos da produção cultural e que representam a memória de alguns grupos sociais. Nelas o designer parece dar vida a personagens e cenários, construindo a imagem de uma referência que, até aquele momento, talvez residisse somente no imaginário coletivo. Em “Todo mundo e ninguém”, Fraga transpõe para as peças do vestuário a noção de tempo retratada pela poesia de Carlos Drummond de Andrade. Transparências e tons pastéis compõem as cores do desfile, cuja experiência fez com que Ronaldo, no mesmo ano, lançasse o livro: *Moda, roupa e tempo*: Drummond selecionado e ilustrado por Ronaldo Fraga. Já em “A Cobra ri”, a história de Riobaldo e Diadorim do livro “*Grande Sertão: Veredas*”, de Guimarães Rosa, é narrada através do suporte das roupas que apresentam imagens da flora e fauna do sertão.

Neste mesmo sentido, Ronaldo Fraga também explora o contato com diferentes campos da produção cultural. Das Artes Plásticas, do Teatro e da Música são oriundas referências que evidenciam as diferentes representações que formam a memória social e, dessa forma, o designer se apropria delas de modo que os próprios desfiles conjuguem práticas destes diferentes campos, extrapolando, algumas vezes, a condição do evento como uma apresentação das roupas. Como exemplos, é possível citar as coleções “São Zé”, “As

Células de Louise”, “Quantas noites não durmo” e “Tudo é risco de Giz” (figura 5), além da sua coleção “Pina Bausch”, na qual o designer alude a uma das principais coreógrafas de dança contemporânea³ do mundo.



Figura 5 - Desfile “Tudo é risco de Giz”

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

5 Em memória: a coleção Pina Bausch

Pina Bausch⁴ ficou reconhecida pela sua produção emblemática no campo da dança. De origem alemã, tornou-se um ícone da dança contemporânea, borrando as fronteiras na história desta prática artística. Ela era responsável pela Tanztheater Wuppertal, companhia de dançateatro fundada por ela mesma em 1973, na cidade alemã de Wuppertal. A dançateatro é a linguagem artística que Bausch denominara a partir de sua prática em dança e teatro. *Grosso modo*, esta linguagem se destacou, principalmente, devido ao seu distanciamento da tradição do balé clássico e da adoção de uma nova postura do bailarino em cena.⁵

Sete meses após a morte da coreógrafa, Ronaldo Fraga lançou sua coleção de inverno para o ano de 2010. O título da coleção: Pina Bausch. Pelas palavras do designer:

meu primeiro contato com a obra de Pina Bausch foi no início dos anos 1990, através de uma imagem da peça Cravos, inspirada nas ditaduras sul-americanas: uma bailarina caminhava em meio a milhares de cravos e tocava bandoneon, vigiada por cães raivosos. Essa cena foi a primeira de muitas que ficariam para sempre tatuadas em minha memória. O

³ Utilizo o termo dança contemporânea como um estilo demarcado no campo da dança tal qual o balé clássico.

⁴ De um modo inesperado, faleceu em 30 de junho de 2009. Deixou o mundo inteiro surpreso, pois até cinco dias antes da morte, tudo ocorria normalmente em sua companhia de dança. Fora a constatação de um câncer que mudou o rumo dos acontecimentos e a retirou, definitivamente, dos palcos em menos de uma semana.

⁵ Informações complementares acerca da vida e obra da coreógrafa estão disponíveis no site <http://www.pina-bausch.de>. Este site também corresponde ao da companhia Tanztheater Wuppertal.

estranhamento que suas peças provocam jamais me abandonaria.
(FRAGA, 2010)

E é exatamente a partir desta imagem que o desfile de Ronaldo se iniciou. Uma bailarina adentrou o cenário, tocando um bandoneon (figura 6). Não havia cravos, somente algumas cadeiras iluminadas ao longo de toda a passarela. Fraga, no vídeo institucional do São Paulo *Fashion Week*, afirmou que o desejo de falar de Pina Bausch o acompanhava desde 2004, porém sentia a necessidade de conhecer o seu trabalho mais a fundo antes de lhe dedicar uma coleção. Com a morte da coreógrafa, abriu-se uma lacuna nos campos das artes, e o designer criou a possibilidade de “brincar no *playground* de Pina”, como apontou em entrevista concedida para o vídeo de sua coleção para o portal FFW.



Figura 6 - Bailarina tocando Bandoneon. Desfile Pina Bausch de Ronaldo Fraga

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

Ao propor esta brincadeira, mais uma vez, Ronaldo fez história. Ao trazer à passarela Pina Bausch, podemos dizer que ele concretizou uma representação muito específica da dança e, com ela, um lugar de memória da produção cultural cujas referências atingem diferentes campos.

Pina Bausch é considerada um divisor de águas na história da dança. Seu nome se associa a um modo de produção que se tornou referência nas artes. Como descreve Inês Bogéa (2010),

ela não estava interessada em como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas.[...] Seu estilo coreográfico está fundado num jogo de perguntas e respostas com os bailarinos. As perguntas podem ser descritivas, pessoais ou abstratas. Bausch vai selecionando gestos, alterando a forma dos movimentos, construindo cenas e montando o grande quebra-cabeça. A tensão interna dos espetáculos é rigorosa, o tempo não está jamais entregue ao acaso, e nada do que se vê no palco é improvisado, embora tenha partido da improvisação.

Ou seja, diferente da tradição do balé na dança, Bausch estabeleceu uma prática fundada em princípios que estão contextualizadas nas características da produção da arte. Com isto, ao dizer que “brinca no *playground* de Pina”, Ronaldo se apropria destes significados que estão na representação da coreógrafa e os associa ao design, estabelecendo a aproximação dos campos da produção cultural.

A memória, que é seu prato predileto, também estava presente na produção de Bausch. Segundo Bogéa (2010),

para cada espetáculo, a companhia fazia uma residência num lugar. As impressões dos bailarinos serviam, então, de material para a dança. Uma carta do mundo – visto naquela dimensão onde afeto, corpo e memória viram uma coisa só – construída pelo movimento, pelas emoções, pelos desejos, pelos medos, pelas potências de cada um, ativados pela percepção da cultura do lugar.

Assim, Fraga produz “em memória” à Pina. No entanto, também é possível dizer que neste ato historiográfico do designer, ele reconstrói lugares de memória, já que o “*playground* de Pina” também está repleto de representações de lugares que se moldam nas experiências dos bailarinos e na seleção e arranjo destas na cena da dança. Além disso, a própria representação de Bausch, agora, também passa a compor a memória da dança.

Em outras palavras, a coleção desenvolvida por Fraga apresenta as características dos modos de produção de outros campos culturais no contexto da sociedade moderna. O designer e a coreógrafa dialogam na maneira como estabelecem suas práticas e, com isto, Ronaldo intensifica o processo de legitimação do seu trabalho através da representação de Pina Bausch. A construção de um lugar de memória em design a partir de um lugar da arte - neste caso, da dança – incorpora ao design uma força que lhe confere distinção frente a outras práticas culturais.

Neste sentido, a coreógrafa parece estar presente no desfile do designer. Ao se observar as roupas e, principalmente, os acessórios – muitas vezes de caráter cênico – é evidente que, inúmeras vezes, quem parecia estar desfilando era a própria Pina Bausch (figura 7). A configuração das peças da coleção aludia diretamente à maneira de vestir da coreógrafa alemã. Formas desestruturadas da alfaiataria aliadas às modelagens de vestidos mais sofisticados típicos dos figurinos das peças de Bausch caracterizaram os *looks* nos quais se percebia também o estilo de Fraga. De acordo com Carol Garcia (2007, p. 82), “Ronaldo dispensa tudo que rejeita a função primordial da roupa, que é servir ao corpo”. Isto é, o conforto é uma de suas bases para projetar a forma das roupas. Em sua produção, é possível perceber que o que está em jogo transcende os apelos corporais muitas vezes utilizados nas campanhas de outras marcas e produtos.



Figura 7 - Modelo de frente. Desfile Pina Bausch de Ronaldo Fraga

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

Ora ancorado na pilhéria, defendendo a idéia de que rir é o melhor remédio, ora subsidiado por formas que dispensam a esqualidez angulosa do biótipo ariano, com suas modelagens, Ronaldo parece parafrasear Drummond quando diz que: “[...] a questão é mais de corpos que de vestidos, e onde se viu desclassificar esteticamente um corpo, só porque ele tem dez ou quinze centímetros a mais ou dez ou quinze centímetros a menos do que o outro? (GARCIA, 2007, p. 79)

Os acessórios fortaleciam ainda a representação da figura de Bausch. Cada modelo possuía uma máscara do rosto da coreógrafa fixada atrás de sua cabeça de modo que seu rosto era coberto por uma peruca que simbolizava o cabelo da máscara. O cabelo da peruca estava trançado, o que mais uma vez enfatizava a relação com a imagem de Bausch, já que a trança era uma forma recorrente de composição de seu cabelo. Já as máscaras eram em uma proporção maior do que o rosto da coreógrafa. No entanto, apresentavam traços muito semelhantes, surpreendendo quem assistia o desfile, pois os modelos pareciam entrar em cena de costas e revelar a máscara ao se virarem.

Este jogo ganhou muita visibilidade na mídia e talvez tenha sido mais comentado que as próprias roupas do designer que, de modo geral, compreenderiam o principal produto de um desfile. Segundo Carolina Vasone (2010), “depois de um tempo, a frente e as costas de modelos e roupas começaram a se confundir. Não se sabia mais quando se ia, quando se vinha”. Ronaldo (2010) afirma que, “dançando, ela [Pina Bausch] quebrava nossas pernas, mudava nossos membros de lugar, expunha nossas feridas mais ocultas, nos lembrava o quão pouco generosos somos”. Assim, a estratégia de apresentação dos produtos extrapola a condição tradicional de um desfile, gerando um estranhamento no público que também era um efeito do trabalho da coreógrafa.

As estampas e as cores reforçavam ainda mais este feito. O desfile começou com cores

sóbrias e padronagens tradicionais da alfaiataria e, aos poucos, foram introduzidos tons vivos que confundiam, ainda mais, o jogo de frente e costas das roupas (figura 8). As estampas apresentavam imagens emblemáticas das peças de Bausch, bem como o próprio retrato da coreógrafa. Destacaram-se, também, florais que lembravam as estampas dos figurinos das peças da artista; as listras, os retalhos de tecidos e as meias furadas pareciam aludir a uma atmosfera circense. Ronaldo (2010) explica que, “quando se esperava rigor, ela [Pina Bausch] nos trazia um circo felliniano. Quando nos preparávamos para o circo ela armava um teatro expressionista alemão”.



Figura 8 - Modelo com roupas estampadas. Desfile Pina Bausch de Ronaldo Fraga

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

Na composição do cenário do desfile, evidenciaram-se duas imagens muito fortes. A primeira, onde a bailarina toca o bandoneon, cuja referência é a peça a que Ronaldo assistiu e que jamais esquecera. A segunda, as cadeiras da peça *Café Muller*, a qual ficou mais emblemática devido ao filme *Fale com Ela* de Almodóvar. No longa-metragem, as imagens de abertura retratam dois personagens que assistem à peça da coreógrafa, na qual a própria Pina Bausch está em cena, dançando entre as cadeiras. Em relação à representação desta imagem no desfile, o caráter tenso do expressionismo alemão é ambientado pela iluminação e pelo modo de os modelos circularem ao redor das cadeiras (figura 9). Já, na alusão à bailarina e ao bandoneon, é possível perceber o circo felliniano ao qual Ronaldo se refere. A imagem da menina remonta à relação de Pina e Fellini que resultou, inclusive, em um filme. Assim, o desfile compõe um jogo de citações, estabelecendo uma rede de significados que caracteriza um lugar de memória. Ronaldo se apropria destes significados e configura uma história cuja linha de tempo parece marcar uma direção: de Fellini a Bausch e dela, a Fraga.



Figura 9 - As cadeiras e a movimentação dos modelos. Desfile Pina Bausch de Ronaldo Fraga

Foto: Marcelo Soubhia - Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

O modo como Ronaldo trabalha esta linha do tempo talvez seja o meio pelo qual seu trabalho ganhe maior legitimação. Ao estabelecer conexões temporais entre os campos da produção cultural, é evidente que os códigos do design são fortalecidos pela tradição dos outros campos em questão. Neste sentido, entende-se quando a mídia emite pareceres como este veiculado no Site Chic, de Glória Kalil (2010):

Difícilmente aquelas peças poderão ser usadas em prosaicas cenas da vida cotidiana. Ronaldo mostra que a vida é sonho e foi por estas paragens oníricas que ele circulou. Não foi um desfile, mas um belo show e uma linda homenagem à Ms. Bausch. Ela teria apreciado.

Ou seja, o que se destaca de toda a sua produção é o caráter de espetáculo pelo qual ela se apresenta (figura 10). Com isto, percebemos muito a aproximação entre os campos da produção cultural, da mesma forma que as relações que eles estabelecem de modo a legitimar sua produção.



Figura 10: Entrada em grupo das modelos. Desfile Pina Bausch de Ronaldo Fraga

Foto: Marcelo Soubhia – Agência Fotosite

Fonte: FLICKR

De maneira semelhante a que Pina Bausch desarticulou as fronteiras da dança e do teatro, Ronaldo Fraga parece decompor as do design de moda e da arte, amarrando-as em outra organização que cruza os campos da produção cultural. A história e a memória se tornam objetos de consumo e passam a ser oferecidas a partir da produção do designer de moda. Neste caso, a referência da coreógrafa alemã coloca em cena a dança e o teatro e, com eles, uma série de códigos que também se tornam importantes para o design. Uma coleção “em memória” propõe o consumo desta referência a partir da prática historiográfica do designer. Pela sua identificação pessoal com Pina Bausch, Ronaldo constrói uma representação da coreógrafa através de uma coleção que passa a simbolizar todas as relações dos campos da produção cultural. Com isto, desfile, espetáculos de dança, exposições e peças passam a equiparar-se socialmente.

6 Conclusão

Em suma, o que quisemos apresentar é que Ronaldo Fraga é um designer, e sua produção apresenta um jogo de temporalidades baseado nas referências da memória, diferentemente da suposta linearidade cronológica que está constantemente enraizada em nossa mentalidade. Atualmente, o passado é uma das referências muito utilizadas nas práticas culturais como fonte de significados para a produção. Ronaldo lança mão deste passado, acessando-o através de lembranças e construindo lugares para a memória. Este processo pode ser compreendido como uma ação historiográfica e passa a caracterizar Fraga dentro do campo do design, especificamente, do design de moda. Tal prática deixa evidente a representação social do design e o modo pelo qual o campo se estabelece em associação aos outros campos da produção cultural.

A produção de Ronaldo é amplamente divulgada, e o caráter historiográfico aproxima seus desfiles a formas de representações já consagradas pelo campo da arte. Na coleção “Pina Bausch”, o designer utilizou como referência a figura da coreógrafa alemã e as características de seu trabalho no campo da dança. Com isto, fez história, trazendo à luz uma produção que também se caracterizava por uma prática dos lugares de memória. Esta apropriação aproxima os diferentes campos, diluindo as fronteiras da produção cultural. A coleção se torna, portanto, uma coleção “em memória”, destacando o consumo dos lugares de memória através da prática historiográfica do design.

7 Referências

- BAUSCH, Pina. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de>>. Acesso em: 6 maio 2010.
- BECKER, Howard S. Representações da sociedade como produtos organizacionais. In: _____. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 27-39.
- BENJAMIM, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 70-142. (Obras escolhidas, v. 2).
- BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1)
- BÓGEA, Inês. **Território do espírito**. 2010. Disponível em: <<http://www.ronaldofraga.com.br/port/index.html>>. Acesso em: 04 maio 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: _____. **O poder simbólico**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 59-63.
- DESFILÉ **Ronaldo Fraga inverno 2010**. Vídeo. 2010. Disponível em: <<http://ffw.com.br/ffwtv/desfile-ronaldo-fraga-inverno-2010/>>. Acesso em: 12 maio 2010.
- FLICKR. Galeria de namídia. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/namidiacasa/>>.
- FLICKR. Galeria de Michell Zappa. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/michellzappa/>>.
- FRAGA, Ronaldo. **A loja de tecidos**. Release da coleção. 2008. Disponível em: <<http://www.ronaldofraga.com.br/port/index.html>>. Acesso em: 21 ago. 2009.
- FRAGA, Ronaldo. **Objeto não identificado – Inverno 2010**. 2010. Disponível em: <<http://ronaldofraga.com/blog/>>. Acesso em: 4 maio 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19. (Obras escolhidas, v. 1).
- GARCIA, Carol. Por uma poética do lugar-comum. In: QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo (Org.). **Ronaldo Fraga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 69-86.
- HARVEY, David. A experiência do espaço e do tempo. In: _____. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009. p. 185-276.
- LE GOFF, Jacques. Antigo/moderno. In: _____. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003a. p. 173-206.
- LE GOFF, Jacques. Passado/presente. In: _____. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003b. p. 207-234.
- KALIL, Glória. **Ronaldo Fraga: Inverno 2010**. 2010. Disponível em: <<http://chic.ig.com.br/moda/noticia/ronaldo-fraga-inverno-2010>>. Acessado em: 4 maio 2010.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993.

RAMALHO, Cristina. **"Nossa, já fui longe demais": Ronaldo Fraga. Brasil Econômico**, Rio de Janeiro, 1 abr. 2010. Outlook: suplemento de fim de semana, p. 26-31.

QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo (Org.). **Ronaldo Fraga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SENNETT, Richard. Conclusão: a oficina filosófica. In: _____. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 319-329.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VASONE, Carolina. **Ao homenagear Pina Bausch, Ronaldo Fraga brinca com os opostos**. Prédio da Bienal, 2010. Disponível em:

<<http://estilo.uol.com.br/moda/spfw/ultnot/2010/01/19/ao-homenagear-pina-bausch-ronaldo-fraga-brinca-com-os-opostos.jhtm>>. Acesso em: 4 maio 2010.

Currículo Resumido dos Autores

João Dalla Rosa Júnior é mestrando em Design pela PUC-Rio, é especialista em Design de Moda pelo SENAI CETIQT e em Cultura e Arte Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto. É licenciado em Artes Plásticas e, atualmente, dedica-se ao ensino e à pesquisa no campo do design de moda.

Email: joaodrjr@yahoo.com.br

Endereço do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0397762085270268>

Pedro Duarte de Andrade tem doutorado em Filosofia pela PUC-Rio, finalizado com a tese "Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão". É professor adjunto do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Pelo Departamento de Filosofia da PUC-Rio, atua na Pós-Graduação Lato-Sensu (na Especialização em Arte e Filosofia desde 2005 e na Especialização em Filosofia Antiga desde 2010). É professor do Senai-Cetiqt, onde ministra as disciplinas sobre arte na Pós-Graduação Lato-Sensu (Especialização em Design de Moda e Especialização em Design de Estamparia).

Email: p.d.andrade@gmail.com

Endereço do Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/4766920066799526>