

REVISTA SENAC - ENTREVISTA COM WALTER RODRIGUES

Por Anamelia Bueno Buoro e Yaeko Yamashita

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Professora do Programa de Pós

Walter Rodrigues é um estilista cuja produção, consistente e variada, marca presença nos mais importantes eventos de moda nacionais e internacionais.

Em entrevista concedida em seu atelier, no dia 25 de março de 2008, Walter Rodrigues fala de sua carreira, seu processo de criação, bem como do repertório capaz de nutrir essa produção, traçando um panorama dinâmico que permite compreender nuances do circuito da moda brasileira e suas recentes transformações.

No livro *Walter Rodrigues*, lançado na Coleção Moda Brasileira, em 2007, pela editora Cosac Naify, há uma frase sua que gostaríamos que fosse explicada melhor: “comecei na moda quando ninguém era *fashion*”.

Exatamente. Creio que comecei na moda quando ainda não tinha toda esta mídia que se tem hoje; isso no Brasil, porque lá fora sempre houve. Nós tínhamos, no momento em que comecei, grandes marcas; não havia assinaturas. O que existia de nomes eram os dos costureiros, como: Denner, Clodovil, Roberto Issa – os nomes da alta costura. As marcas eram Fórum, Zoomp e Huis Clos, na qual trabalhei, e a G, que hoje chamamos de Gloria Coelho, por exemplo. Não existia esse glamour com os nomes dos estilistas que temos atualmente. A importância estava nas marcas.

Em 1992, quando a marca Walter Rodrigues começou, assinar o meu nome foi um ato de coragem. E até tem uma história muito divertida sobre isso, porque tudo começou na minha casa. E, um dia, o telefone da minha residência saiu numa revista em uma matéria de moda, e alguém ligou para perguntar: “É da Walter Rodrigues?”. Levei um susto muito grande, porque “da Walter Rodrigues” separava o nome da marca que identificava algo como um estilo, uma maneira de ser, um modo de cortar, costurar. Naquele momento, senti essa grande diferença: de ter um nome Walter Rodrigues e de ter uma marca Walter Rodrigues.

Essas informações que você comenta são referentes às da década de 1990, mas como você vê a década anterior, a de 1980?

A década de 1980 foi uma década de descobertas, porque cheguei em São Paulo exatamente no dia 3 de março de 1983. E, através de Gloria Coelho, consegui o meu primeiro trabalho na Editora Abril. Fui trabalhar com a editora de moda Iza Smith, da revista Manequim. Foi um passo interessante porque, até então, eu só tinha experiência em balcão de loja. Na loja, ainda em Tupã, no interior do Estado, tive oportunidades incríveis, como a de vir a São Paulo para assistir a desfiles, para atender representantes e para comprar. Essas experiências foram marcantes, tanto que ainda hoje me vejo como um vendedor o tempo todo. Creio que, de certa forma, a minha primeira vocação na moda é ser um bom vendedor, que foi como comecei mesmo.

Em São Paulo, trabalhei em muitos projetos de moda, o que foi construtivo. No primeiro momento, aprendi a fazer uma revista, eu ia a várias confecções, retirava roupas para fotografar para as matérias de moda que eram pré-determinadas em uma reunião de pauta com toda a equipe da revista. Fiquei um ano na Editora Abril. E foi quando a Cori me chamou para fazer parte da equipe de estilo. Essa empresa tinha o perfil da leitora da revista na época e eu a visitava com frequência criando assim uma empatia com todos de lá. Fui para uma fábrica sem saber como era o processo de fabricação. Era uma fábrica de 2000 empregados! Isso aconteceu em abril de 1984 e eu fui aprendendo todo o esquema de como era desenhar, passar pela

modelagem até a peça ser aprovada e entrar na coleção seguindo para o mostruário, para depois passar para a sala de vendas e, finalmente, para a linha de produção.

No processo de fabricação, havia um momento mágico, se não me engano era o Sr. Miguel que acompanhava o tempo de fabricação de uma peça: ele ficava ao lado da costureira e dizia: “você tem quarenta segundos para pregar esse cóis; outros segundos para pregar o zíper”. Porque o sistema de produção era o que definia o custo operacional da peça, e cada pessoa fazia uma operação. No final, a ficha técnica que acompanhava a peça determinava que uma saia, por exemplo, deveria ficar pronta em “X” minutos. Foi importante passar por esse processo todo, em que aprendi muito sobre organização e sobre o sistema de produção e de venda, logo em seguida fui convidado para trabalhar com a Clô da Huis Clos.

A Clô, para mim, sempre será uma pessoa muito importante; temos, de certa forma, muitas semelhanças: eu absolutamente gosto do período Art Déco, amo os estilistas japoneses, e ela também. Cultivo uma obsessão pelas costas das roupas, que aprendi com ela. Quando estou fazendo cartela de cor, sempre me lembro dela. A minha grande dúvida, vinte quatro anos depois, é saber se eu já tinha uma predisposição para tudo aquilo, e achei um espaço em que pudesse fazer proliferarem as minhas idéias ou se fui induzido a isso, é uma dúvida que permanece. Mas, de certa forma, a sua influência foi a mais forte no meu percurso de formação, porque no momento de criação, de desbravar a minha idéia de estilista, foi a Clô que me pegou pela mão e me guiou.

Nesses dias, encontrei o certificado do Curso de Marie Rucki, do Studio Berçot de Paris. Um curso que fiz, em 1985, na Casa Rhodia. Esse curso é um marco para mim, acho que existe o Walter antes e pós Rucki. O Walter antes da Rucki era um pouco do jeito que sou mesmo, caótico, porque tudo “me interessa”, “tudo é possível”. Com a experiência do work–shop da Rucki, consegui organizar minha forma de pensar. Hoje quando começo a pesquisar uma coleção, há um princípio criativo, ela me ensinou a projetar uma coleção, reunindo às imagens que me inspiram as cores, as matérias, às formas e até a idéia para editar o desfile. Nesse mesmo período,

colaboro com o fotógrafo Miro, trabalhando na edição de catálogos, filmes e anúncios. O Miro foi quem iniciou o meu fascínio por livros de toda espécie, e me apresentou o trabalho de Helmut Newton, Peter Lindenberg e August Sander – fotógrafos que admiro e são minhas fontes de inspiração até hoje.

Numa entrevista, perguntaram à poeta Adélia Prado quando ela se percebeu como “Adélia Prado” e não mais como influência de outros poetas, como Drummond ou João de Cabral de Melo Neto. Quando é que Walter Rodrigues percebeu que era “Walter Rodrigues”?

[Risos] É uma pergunta muito difícil, porque sou uma mistura de tantas coisas e tantos momentos. Ainda não tenho noção exata da magnitude, seria pretensioso dizer, mas da magnitude que a marca tem ou daquilo que eu tenha construído. A gente não tem noção disso, a não ser quando as pessoas dizem... Eu sempre tive medo de ser pretensioso, de perder a minha caipirice, nunca fui um humilde tonto, aquele que se faz de humilde para aproveitar da situação, pois acho que isso é ridículo, e também nunca procurei usar o meu nome, como se fosse um cartão de entrada ou um cartão de visita. O que interessa, na verdade, é o meu trabalho.

Aconteceu uma coisa bacana, há duas semanas estava num casamento em Uberlândia e alguém veio e me disse: “tem uma pessoa que você não conhece e que comprou um vestido seu, da coleção de 2000. Ela o está vestindo hoje”. Isso, para mim, foi muito marcante, porque se algo que fiz, há oito anos, pode ser atemporal para que uma pessoa sinta-se confortável de vesti-lo novamente, muito tempo depois, significa que realizei um bom trabalho, e são nesses momentos que você compreende como atinge as pessoas. Mas isso só se sabe depois de muito tempo e de muita distância, porque somos diferentes da poesia.

A poesia é algo concreto: palavras são sementes, você escreveu aquilo permanece. Moda é volátil, ela está aqui, mas ela está lá, depois ela desaparece, depois ela volta, é o tangível com o intangível, o tempo todo. Por isso, todas as vezes que tenho dúvidas do que sou capaz de fazer,

e é na maioria das vezes. Quando você tem certeza que acabou e que fez bem feito, tem a próxima vez e você vai ter as mesmas dúvidas [risos], então, é um eterno desespero.

Fazer moda é um eterno desafio? Um eterno enfrentamento?

Falo três coisas muito importantes nas faculdades em que visito. Sempre as pessoas me pedem para dizer algo aos alunos, e a primeira palavra é “coragem”, para ser um estilista ter coragem é fundamental, depois é não ter preguiça, pois trabalhamos muito e, por último, é não se esquecer dos detalhes, os detalhes são muito importantes. Não adianta criar o mais bonito dos vestidos e não cuidar do seu avesso, por exemplo.

A primeira vez que nos encontramos você me contou de seu trabalho com rendeiras no Piauí e de sua viagem ao Peru, na Semana Santa, para uma pesquisa. Percebi na pessoa do Walter Rodrigues, naquele momento, uma curiosidade permanentemente alimentada pela busca de informação e de formação. E isso não seria uma outra coisa marcante no seu trabalho?

Mas isso é uma coisa natural para as pessoas que se envolvem com projetos artísticos. Não considero moda arte, tenho divergências quanto a isso, apesar de a gente subtrair da arte milhões de referências e caminhos. Mas para qualquer pessoa, um aluno, um criador ou um estilista já renomado, a questão da cultura e do que nos envolve é extremamente importante. Uma coisa que percebo, hoje, pelo tempo da minha carreira e por ter feito o livro e ter olhado muito para trás, é descobrir que meu universo é muito fechado, tenho algumas idéias que me interessam e que acabam permeando meu trabalho, de acordo com o que estou vivendo no momento, que pode ser uma viagem, um livro muito interessante, um filme que me marque, uma imagem que seja poderosa na rua e que tenha me impressionado.

No inverno de 2007, quando o desfile terminou, ao dar uma entrevista, entendi o que tinha feito. Se alguém me perguntasse antes eu não saberia dizer. Quando esse desfile começa, há vários vestidos que nos remetem aos anos 60, que, para mim, era uma reedição do estilo de vida dos anos 30. Entre os dois períodos, existe uma conexão muito forte, pois quando olhamos para

Halston e a ligação que existe de seu estilo com o trabalho de Madeleine Vionnet, para o fenômeno que foi a loja Bibba em Londres, completamente inspirada nos anos 30, temos ainda Ossie Clark, outro exemplo de influência por esse período na história, e temos a certeza de que olhamos para o passado e o reinventamos. Assim o hedonismo, a discoteca que se assemelha à loucura do Jazz nos anos entre as guerras, e a florescência, a libertação das artes e as mudanças no comportamento das pessoas comprovam que culturalmente somos cíclicos.

Politicamente, também, uma ditadura nos anos 30 e outra ditadura nos 60...

Não só isso, mas duas grandes crises também, a do crash da Bolsa de New York, em 1929, e a crise do petróleo, em 1976, tudo é muito parecido, o que faz com que essas duas décadas se permeiem e se misturem, então. Mas, voltando, quando você olha para o início dessa coleção, as duas décadas estão presentes. Eu me lembro de quando fiz o casting; eu dizia: “No começo, quero meninas com cara de anos 70; no segundo momento, quero mulheres com caras masculinas, porque tenho fascinação pela questão do masculino e do feminino, do gênero, das contradições, e aí vem uma seqüência de ternos ou não ternos, de coisas que misturamos moulage com estruturas de paletó, coisas que já tínhamos utilizado, em 2002, e passei a retomar em 2007. Isso misturado etnicamente com os Miao, porque havia voltado da China e da Guatemala, então, eu estava repleto de referências étnicas. Os cabelos das meninas, por exemplo, são inspirados nos penteados das mulheres da etnia Miao. No terceiro momento, temos a questão da antropologia, que sempre me fascinou; no casting, as modelos são mais exóticas, o mais próximo da beleza Miao, e ficaram perfeitas nas roupas. No quarto momento, introduzo os samurais. Adoro samurais, a armadura japonesa é uma das coisas mais magníficas que conheço, porque mistura aço com fio de seda, uma das coisas mais contraditórias e mais lindas são aqueles homens inteiramente estruturados, porém com movimentos – lembra os filmes de Akira Kurosawa –, assim reinterpreto as armaduras em pelica dourada. E, no quinto e último momento, o século XIX, porque para mim é o novo “Iluminismo”, não só na questão industrial, mas há uma busca do homem por sua história e seu passado, é o período em que se dão as grandes expedições que desvendam a África e os países do Oriente Médio; o Japão do período Meiji se abre para o Ocidente, o mundo começa a ser globalizado.

Quando o Ocidente conhece o Oriente...

Exatamente, quando o claro entende o escuro, porque quando um está dormindo o outro está acordado, então eu terminava o desfile com o século XIX. Essas são as referências mais importantes, se elas vão vir em primeiro ou em segundo lugar, se vão aparecer no desfile ou não, independe de uma coleção. Mas, sensivelmente, se você olhar para todo o meu trabalho, essas coisas estão permeando a sua coerência. Creio que minha paixão por geografia e por história do homem tenha me motivado na forma de trabalhar com moda, um modo completamente diferente. Prefiro essa difícil maneira de criar roupas a, simplesmente, fazer vestidinhos de moda.

Essa sua paixão também parece influenciar na maneira como você chega a uma cidade. Você chega para descobrir, não chega no lugar para confirmar a existência, é uma postura de quem vai aberto e aí consegue descobrir coisas novas...

Acho que quanto a isso você tem toda razão. Adoro viajar e sempre pesquiso se, para onde vou, tem um "mercado das pulgas". Tenho o hábito de todos os sábados e domingos ir à Praça Benedito Calixto e ao Bexiga (duas feiras, onde são vendidas antiguidades, em São Paulo). Uma das emoções mais fortes da minha vida foi encontrar na feira do Bexiga, mexendo numa arara em exposição, uma etiqueta do Yohji Yamamoto. Eu tive taquicardia e tremia. Ao mesmo tempo, a mulher que vendia a peça não estava entendendo nada. Outra vez, foi com um vestido do Ossie Clark, na feira da Praça Benedito Calixto. Tive a mesma sensação, porque o garoto não sabia o que era... e eu paguei quarenta reais por um vestido incrível. Acredito que a sensação da descoberta é mesmo maravilhosa.

E isso reverte direto para o seu processo de criação?

Às vezes sim e às vezes não, tentei usar o vestido do Ossie Clark como inspiração, em 2001, na coleção dos ciganos, mas só no inverno de 2007 é que isso aconteceu. Tenho esse vestido desde 1998, e foi somente dez anos depois que fui usá-lo, em uma coleção.

Picasso diz: “Uma obra de arte me vem de longe, mas para você que está olhando vale aquilo que eu estou mostrando”. Você nunca vai ter acesso ao processo todo de criação, o público só tem acesso ao produto final.

Vou contar umas histórias, desde quando iniciei meu primeiro projeto de moda que foi a Satori. Comecei a fazer cadernos, nos quais expunha minhas inspirações, cartelas de cores, desenhos. Naquela época, 1987-1988, os compradores eram muito apressados, queriam ver a coleção, fazer o pedido e ir embora. E comigo era diferente, eles precisavam chegar com hora marcada, sentavam-se e eu abria o caderno e explicava para eles o que aquilo significava: “Olha, a minha inspiração vem daqui”, e os compradores ficavam me olhando com uma cara estranha. No final, isso virou uma regra e as pessoas passaram a me perguntar: “essa coleção não tem caderno?”. Ou: “Qual a inspiração dessa coleção?”.

Houve uma ocasião que foi sensacional, estávamos atendendo, pela primeira vez, uma cliente de Campo Grande, que se tornou nossa amiga depois, e a coleção era inspirada nos vermelhos de Vermeer, por sua vez, misturados com aqueles verdes incríveis e, também, inspirada no fotógrafo Karl Blossfeldt (1865-1932), que só fotografava plantas. Quando estávamos explicando a coleção na arara, Áurea, minha sócia, estava anotando o pedido enquanto eu explicava a coleção que era toda muito orgânica, com vestidos bordados com as plantas Karl Blossfeldt, e, naquele momento, que eu mostrava um dos últimos vestidos, era um forreau muito simples balconê, de zibeline marrom com uma estola verde toda solta, que ficava presa em um dos braços e podia ser enrolada na pessoa, a cliente virou e disse: “não precisa me explicar, já entendi tudo, isso é um tronco e aquilo é uma samambaia, uma trepadeira que está cobrindo o tronco”. E não era nada disso, mas você vê que ela comprou a idéia que eu propunha, ela realmente entrou na minha loucura e foi para dentro da história, isso foi inesquecível para mim. Acho que o argumento é muito importante, para qualquer coisa que se faça, ele é a sua melhor arma, por isso digo que, em primeiro lugar, sou um vendedor. Quando inicio uma coleção e vou falar com os assistentes ou com a modelagem, minha primeira intenção é vender a minha idéia para aqueles que estão trabalhando comigo. Se eu conseguir fazê-los se apaixonarem por aquilo que estou apaixonado, eles vão fazer essa minha idéia ficar mil vezes melhor do que imaginei.

Eu queria voltar à história de seus cadernos. Seus cadernos me fascinaram naquela exposição do MAC, com uma coleção construtivista dialogando com as obras de Sergio Camargo. Olhando para aquela coleção se tem a idéia de que a *moulage* foi importante para você montar a coleção; nos desenhos você planifica a peças, como é essa história toda? E essa relação tão direta com a arte que você vai parar no museu de arte? E você ainda me diz que moda não é arte...

É tão simples essa definição de o porquê dos cadernos: sou sagitariano, então tenho papelzinho aqui, papelzinho ali, e eu fico desesperado porque preciso do meu papelzinho, e ele não está do meu lado. Então, resolvi que teria cadernos para colar todos eles, para que quando eu fosse falar ou explicar a alguém, eu tivesse todos à mão com facilidade. Tinha uma fase nas coleções que era muito divertida: dez dias ou uma semana antes o meu trabalho de criação terminava, todas as peças estavam encaminhadas ou na costura ou na modelagem. Então, para não enlouquecer as pessoas que trabalhavam comigo, resolvi ficar na minha sala e montar um caderno, como uma terapia, fazer todos os desenhos, organizar a coleção. Esse hábito foi inspirado no fotógrafo chamado Peter Beard ¹, introduzido pelo meu amigo Cristiano que me mostrou uma referência dele. Antes de fazer os cadernos das coleções eu já fazia os cadernos com os fotógrafos, pintores que mais gostava, tenho também os cadernos de viagem, sempre tive mania de documentar tudo, do caderno rudimentar onde você expõe todas as coisas passo a limpo para um outro. Sonho em ser budista, mas o meu grande problema vai ser o desapego, porque não consigo suplantar essa passagem da minha vida, então tudo tem que ser colado, tudo tem que ser codificado e documentado. Os cadernos significam um momento de recolhimento e compreensão daquilo que eu estava fazendo e ao mesmo tempo de paz e sossego para quem ainda estava trabalhando.

Ouvindo você falar isso, pode-se dizer que você tem tanta potência de projeto de produção que resolveu se organizar para que ela fluísse quando tivesse que acontecer.

Com certeza. Eu sempre imaginei os cadernos como uma forma de terapia, forma de documentação, sem dúvida, mas como uma forma de me abster da minha presença obsessiva.

Isso mostra que você deve ter uma relação de trabalho muito boa com aqueles que estão com você.

Às vezes [risos]. Eu sou obsessivo com o trabalho. Meu defeito mais pungente é a minha qualidade, isto é, ser perfeccionista.

A ligação com a arte é muito evidente no seu trabalho, por exemplo, há cartelas de cores baseadas em obras de arte. Como é essa aproximação entre arte e moda, como você construiu o seu repertório artístico?

Acho que vem de minha infância. A questão do repertório começa quando criança, eu não tive uma infância comum. Sou o terceiro filho de uma família, em que existe uma diferença de sete a oito anos entre os irmãos, creio que isso influi muito na cabeça de uma criança, isso nos anos 70 e 60. De uma família extremamente simples, toda ligada à agricultura, não tenho tio que é pintor, há pessoas talentosas na minha família, mas são voltadas mais para exatas do que para humanas. Eu tenho duas referências muito fortes na minha infância que foram minha irmã mais velha Deyse e minha prima Olga, ambas fizeram Educação Artística.

Então, lembro de ter livros de arte na mão, de conhecer Portinari com sete ou oito anos, eu não falava Atenas, dizia "antenas", colecionava a revista Mitologia, quando tinha quatorze ou quinze anos, por causa de Monteiro Lobato e Os doze trabalhos de Hércules, e achava o máximo conhecer os deuses gregos. Agora, estou lendo Istambul, por Pamuk ², e o autor diz que quando criança o porteiro do prédio ia buscá-los, ele e os primos, e ele vinha tentando ler as palavras em árabe dos letreiros dos estabelecimentos: açougue, livraria... e não dava tempo, porque o porteiro andava rápido e as palavras se misturavam, algo como "açoulivrapadaria", e aí quando Pamuk aprendeu a ler, ele diz que a primeira coisa que lembrou foi o som, o som o fascinava... e lendo isso percebi que comigo foi a imagem.

O primeiro livro, que me lembro de ter lido aos sete anos, foi Aladim e a lâmpada maravilhosa. E quando Aladim achou a caverna onde havia as frutas de pedras preciosas, eu vi a maçã de pedra

preciosa, a coisa era imagética, ela nunca foi a questão do som. Eu adorava cemitério porque tinha esculturas que eu achava o máximo. Eu morava em Herculândia ou Tupã, qual a referência de arte que tínhamos de lá? Algumas estátuas de índio, como a índia Vanuire³, que havia no meu colégio e mais nada, agora no cemitério existiam obras lindas, também na igreja, porque a igreja católica sempre teve uma força muito grande no meu imaginário, porque sou uma pessoa de ritual, acredito que toda a nossa vida é um ritual. Os santos, as pinturas, tudo sempre me interessou, tanto que sempre imaginei que seria um artista plástico, e num determinado momento desvirtuei e vim para a moda, por isso essa relação tão forte com as artes plásticas e com a arquitetura, e não tem mais como viver sem isso.

Yohji fala que possui uma espécie de técnica ou método para satisfazer tanto uma coleção clássica e eterna quanto algo novo e vanguardista.

Yohji é um mestre, eu não saberia dizer que sou capaz de fazer qualquer coisa parecida com ele. Em 1992, tomei a decisão de sair de uma empresa, a Bicho da Seda, lugar onde eu tinha um controle total de criação, e induzido pelo poder do dinheiro ou pela aventura de desbravar outros caminhos, fui trabalhar na Viva Vida, que, para mim, sempre foi uma marca anacrônica, com um poder enorme, mas parada no tempo, com quilômetros de araras para serem preenchidas por roupas. Fiquei lá durante seis meses trabalhando, e um dia eu comecei a ficar em casa trancado, meus amigos achavam que eu tinha algum problema e tinha mesmo um problema de certa forma. Estava em dúvida entre o dinheiro que ganhava, que era muito, e a minha insatisfação pessoal de não construir nada naquele lugar, porque a energia era ruim, as pessoas não sabiam o que elas queriam, e eu não conseguia me comunicar com elas, até que um dia decidi pedir as contas, num arroubo de coragem imensa ganhando o que ganhava na época. E à tarde a pessoa, com a qual eu trabalhava, veio e me disse: “Você recebeu uma proposta? Vai para um outro lugar?” Eu disse: “Não, não sei para onde vou amanhã, vou para a minha casa e lá vou ficar. O que sei é que não quero ficar aqui”. Depois continuei dizendo: “Temos uma diferença muito grande de objetivos, porque vocês têm quilômetros de araras para serem preenchidas e acham que qualquer coisa serve, e para mim importam a qualidade e o sentido dessas peças, e não apenas o volume de modelos”.

Acredito que se eu me dispuser a fazer qualquer linha de produto hoje, faria muito bem, porque com o amadurecimento você adquire uma percepção muito grande da sua capacidade de criação. Hoje, quando crio um sapato, imagino a forma desse sapato, mas preciso ter um técnico do meu lado, para resolver os detalhes de construção e que o calce, por exemplo; a mesma coisa acontece na roupa com a modelagem, ou com um móvel.

Seria a mesma relação entre o engenheiro e o arquiteto?

Isso mesmo, a questão da imagem. Somos capazes de criar moda e outras inúmeras imagens ligadas ao estilo e ao produto, como um produto de venda. A coleção da C & A é uma prova disso, foi um sucesso. Perguntamos para uma cliente certa vez: "Em algum momento a coleção C & A atrapalhou as vendas das suas lojas?" Ela disse: "Nenhum pouco, foi bom para gente, porque você foi muito comentado, e, portanto, teve um momento de mídia muito forte". Tem um dado muito importante que você precisa saber: nossas funcionárias não têm dinheiro para comprar sua roupa e não tem lugar para ir com elas. Quando elas puderam comprar uma camisa ou uma saia Walter Rodrigues na C & A, elas compraram felicíssimas, porque elas podiam vestir uma marca que elas consideravam especial. Nós, como designers, conseguimos criar qualquer coisa, depende muito de toda correlação que você tem com o entorno, hoje me interessa muito essa palavra, pois é o entorno que nos molda.

Eu talvez tenha descoberto uma técnica muito pessoal que é apagar o outro: fico absolutamente voltado para o projeto que estou trabalhando. Creio que isso tem a ver com as reuniões particulares com as clientes do sob medida, quando estou nessa sala com uma cliente, sou exclusivamente dela. Agora, estou aqui com vocês, eu não lembro que tenho trezentas outras coisas para fazer, uma hora eu irei fazer, mas na hora em que aquilo tiver que acontecer, isso é um exercício que descobri muito legal. Pois quando me sento com a Manu para falar de coleção, eu vou me focar ali na coleção e me esqueço do restante das minhas outras obrigações.

Miró diz: “Durante o trabalho, nada. Nada, em absoluto. Não olho a paisagem que é magnífica. Há poucas janelas, e ainda fecho as cortinas. Nada, nada, nada. O que me excita quando trabalho é isto aqui: esta manchinha branca no chão”. E você, qual é o seu ponto de partida?

Tenho períodos, chamo de períodos, há alguns que são extremamente japoneses, porque eu tinha que ir com aquele assunto até se esgotar, mas, ao mesmo tempo, tenho que girar, para renovar, porque as pessoas se cansam. Além disso, tem a questão comercial. Há também vários exercícios de coleção que não consegui terminar, assim eles seguem para a outra, por isso há sempre um processo contínuo, não há uma mudança radical, às vezes de coleção para coleção existe sempre uma linha que fornece uma imagem muito próxima. Também, há os cinco pilares que cultivo que estão sempre presentes na minha percepção, na minha visão de imagem, enfim, no meu universo; então, o processo às vezes vem de uma viagem, de uma música, de alguma coisa que não consegui cumprir, que não consegui entender ou realizar, sempre tem algo de desafiador.

Já aconteceu com você ter uma tela branca à sua frente?

Na coleção do verão de 1999, questionei os volumes obtidos com um tecido – crepe georgette – que é o meu favorito, e o qual trabalhei há muito, aliás, quando comecei a colocá-lo em minhas coleções ele era considerado um tecido de roupa de avó, ele estava esquecido.

Quando comecei a estudar os volumes de Madeleine Vionnet, descobri a sua fluidez e a sua leveza, o crepe georgette foi sempre fascinante para mim, e de 1998 a 1999 todo mundo estava usando o crepe georgette, e nesse período era fácil de se encontrar o tecido, era uma febre. Sendo assim, quis trabalhar com o oposto, com tecidos mais estruturados, isso fez sentido, porque na época estava estudando os volumes de Cristobal Balenciaga.

Começamos com uma sacola de supermercado, trabalhando as quinas da sacola no tafetá, começamos a descobrir como aquilo criava volumes, porque a forma circular e a fluidez, que demonstravam o princípio do pensamento da Vionnet, já estavam sendo trabalhados por uma série de pessoas, e eu queria inovar. Fizemos nessa época uma calça quadrada, toda ela

retangular, fomos descobrindo esses volumes, mas também tinham os vestidos fluidos, que tinham sempre uma história anterior que continua e os volumes que eram acrescentados como novidade na coleção.

Descobrimo mais o Balenciaga, fui entendendo o grande luxo que é o trabalho desse gênio. Ele foi um estudioso do trabalho da Vionnet, ele se interessou por sua técnica de trabalhar a geometria, e utilizou isso em suas criações. Porque, se você abrir o molde do Balenciaga e o da Vionnet, vai perceber que o princípio é o mesmo, mas a genialidade está na mudança do tecido, ele substitui os tecidos fluidos por tecidos estruturados, e com a mudança da matéria o desenho reage de uma forma completamente diferente, com volumes muito poderosos.

Nessa coleção, eu pensava na arquitetura dos vestidos mais duros e estruturados, na procura de um novo caminho para o meu trabalho.

Na coleção de Sergio Camargo, você também usou um tecido com volumes e arquiteturas diferentes.

Recebi um livro da galeria onde estão as obras de Sergio Camargo. Quando vi o trabalho das madeirinhas, dos volumes e das sombras, dos tons das sombras sobre os brancos, fiquei absolutamente apaixonado. Ao mesmo tempo, estava lendo um livro extremamente humanista, de Isabel Fonseca, uma escritora americana, sobre o seu mestrado a respeito dos ciganos. Ela foi para a Romênia viver com eles por um tempo. Estávamos no Peru fotografando o catálogo da coleção de Inverno 2001, quando eu disse para os meus colaboradores mais próximos: Carrasco, César e Cristiano, três amigos muito próximos, um cabeleireiro, um stylist e um fotógrafo, três pessoas que lidam com imagem. Numa conversa, eu disse: "Estou muito interessado nos ciganos, gostaria de fazer uma coleção inspirada nos ciganos". Aí conversei muito a esse respeito nessa viagem e, então, comprei o livro da Isabel Fonseca – Enterrem-me em pé -. Comecei a ler e fui ficando fascinado pela história. Ao mesmo tempo, eu queria expor a idéia da ausência nas roupas. Esse conceito veio através da artista plástica Regina Silveira, a idéia da ausência estava ligada à situação apátrida dos ciganos, eles existem e ao mesmo tempo não existem. Nós temos vestidos que em seus recortes criam a idéia de sobreposições de peças, que transpassam, porém é uma peça só, tem uma folga que dá essa impressão de saliência, que remete à sobreposição.

No mesmo período, fui ao Piauí para fazer as rendas, por isso a mistura. Porém, nessa coleção, tem um erro, vacilei, reconheço isso. Vou explicar melhor: as coleções de março, em Paris, antecedem as nossas que acontecem em junho, qual foi o erro então? Eu voltei em março do Peru, a coleção já estava sendo feita. Já tínhamos escolhido as estampas dos ciganos, Tom Ford lançou uma coleção para Saint-Laurent, inspirada nas ciganas de Saint-Laurent de 1972, e eu fiquei atrapalhado, porque as pessoas iriam pensar que havia copiado dele. Aí a parte dos ciganos desandou. Tinha uma série da malha que eu amo e tinha uma coisa bonita que a Isabel fala dos ciganos carregarem muitas roupas no corpo, no caso de terem de fugir da polícia, as roupas já estão com eles no corpo. Tínhamos camisetas com quatorze frentes e as saias muito amplas inspiradas nas ciganas kalderash. Eu poderia ter sido mais forte dizendo: "Danem-se o Tom Ford e o Saint-Laurent, vou fazer os meus ciganos! Não fui capaz de fazer isso e fui atingido por um meteoro, fiquei receoso de enfrentar uma crítica, que poderia ter recebido ou não".

É nesse momento que nasce a coleção concretista?

A influência dos concretistas já se fazia notar. Por isso, digo que as coleções não se concentram em uma única história, mas em várias. Os vestidos em rosa e marrons que estavam expostos no MAM faziam parte de uma coleção anterior à de Sérgio Camargo.

São volumes que podem dialogar com o conceito?

Sim, eles têm um fio condutor.

Então, como é a questão da materialidade e da *moulage* no seu trabalho? Porque a *moulage* é uma técnica artesanal de produção e ajuda no processo de criação de uma maneira muito forte. Mesmo com a industrialização da produção de roupa, percebemos que ela continua existindo. Vejo que, por sua exposição no MAM, a materialidade, para você, é muito importante, e você fez exercícios para entender os volumes, o tecido vem primeiro ou é o volume?

A moulage entrou na minha vida em 1996, em um ano em que realizamos nove desfiles, um mês e meio entre um e outro. Antes da Yaeko, trabalhou comigo a Isa que já estava comigo em um outro projeto, que é a Satori, ela chegou e me disse: “Eu não estou agüentando mais, é muito volume de trabalho, já não tenho a sua idade e não consigo te acompanhar”. Levei um susto, porque na minha efervescência tudo era possível. Naquela época, fazíamos vários trabalhos para conseguir patrocínio e marketing para a marca, normalmente eram projetos de malharias ligadas à Rhodia, que era a grande patrocinadora de moda no Brasil. Chegavam cinco ou seis metros de cada tecido, os quais eu colocava sobre o boneco e ia modelando instintivamente o que achava bonito. Aprendi a alfinetar e a alinhar, daí passava para a modelagem e, depois, para a costura. O vestido terminava e era único, só existia um. Isso foi se transformando em um hábito e descobri que tinha mais facilidade para explicar minhas idéias à equipe através do pano e da moulage. Fui procurar fazer um curso com a professora Maria Tereza, para ter pelo menos um pouco mais de noção e, ao mesmo tempo, fomos descobrindo a planificação da moulage. Nunca me esqueço do molde de um vestido de tule de seda drapeado que tinha uns 15 metros, era uma coisa absurda de construção. Planificamos muitas coisas na moulage, acho que esse é o caminho.

Em tudo?

Acho que nem tudo precisa de moulage. Hoje, quando vejo na rua as mulheres vestidas com roupas livres de viscolycra, tecido macio e molengo, percebo que tem um princípio de moulage, são vistas na Renner, na C&A, mas com certeza aquilo foi planejado, partiu de um molde plano, foi cortado por uma máquina. Essa visão que a moulage vem da alta costura, de um momento íntimo e especial com o tecido e aí o Yohji tem uma coisa absolutamente linda; ele diz: “Você tem que colocar o tecido no boneco e escutar o que ele está te falando”, e muitas vezes eu brincava dizendo: “Nossa! Estou tão surdo hoje que o pano está tentando me falar alguma coisa, mas eu não estou compreendendo o que ele quer me dizer”. Porque são as sensações que te levam a criar, esse momento é único, um momento seu diante do boneco, da tela branca.

O boneco significa, para mim, a tela branca; e o exercício com o pano seria o início das histórias, mas já houve épocas, em que 60 a 70 por cento das coleções eram feitas através da moulage. A questão do tempo é relativa, lembro-me de ter feito um vestido em quinze minutos, e foi um dos

vestidos que mais vendemos, saiu de um retalho de georgette, uma sobra de pano já cortado com todas as arestas de um retalho, aliás, eu nunca gostei de trabalhar com um pano retirado da peça, porque o retalho me dava um desafio a mais, de pensar onde poderia encaixar uma ponta e assim por diante. Isso é um elogio da Yaeko, que foi uma das minhas peças mais bem resolvidas a partir da moulage. Aquela foi uma peça resolvida de forma rápida, não tive que repensar ou calcular, reconstruir ou refazer para chegar a uma imagem que eu gostasse.

Eu queria falar de um assunto que a gente já tocou ainda que é a questão do desfile. Para acontecer uma performance com aquela precisão, aquele lirismo e aquela beleza, tem uma enorme máquina por trás: quem faz o que? Por onde começa? Você trabalha com muita gente?

Já trabalhei com muita e com pouca gente. Os processos são independentes, mas depende do volume de dinheiro envolvido na questão, e ele é de relevância crucial. O desfile é a parte mais fascinante do processo todo. Você se vê em carne viva. É como um relógio. Primeiro penso na roupa que começou um dia como uma pesquisa de cor, de forma, matéria, bordados, modelagem, etc. No segundo momento, na mulher que irá provar as roupas. Cheguei a trabalhar com os vestidos feitos no corpo de modelos e sem troca de roupa, então se eram trinta e duas roupas, eram também trinta e duas mulheres. Em momentos de casting, as agências trazem quinze ou mais mulheres para serem escolhidas somente duas, porém eram tiradas medidas de todas elas, porque eu ficava com vergonha das não selecionadas se sentirem excluídas, e o César Fassina me liberou, me fazia apontar as escolhidas. Mas acho que dá para fazer a seleção de uma maneira mais cortês, dizendo: "Estou escolhendo alguém que caiba no meu projeto, não é que você não sirva". Até hoje não aprendi isso. Eu sou muito impulsivo por ser sagitariano.

Tenho colaboradores muito coesos e responsáveis. Roberta Marzola, por exemplo, que é uma diretora de desfile, fez basicamente todos os meus desfiles, é uma pessoa que conhece o meu olhar, o que é muito importante. Tive uma colaboração muito efetiva da Graça Borges, a irmã do Paulo que movia montanhas para que minha idéia acontecesse. Um dia sonhei que portas

japonesas deveriam se abrir e que modelos deveriam sair de lá, e isso aconteceu; um dia sonhei que um túnel deveria ter oito metros com uma boca de dois metros e outra boca de quatro metros, tudo isso para quando a modelo surgisse e que ela fosse grande, e assim quando ela aparecesse na frente ficasse pequena, então todas essas cenografias aconteceram.

A música sempre foi muito importante, então sempre vem: roupa – mulher – música. Por que música? Porque ela tem o poder de lavar o cérebro, a música te libera de qualquer pensamento, então existe o foco para aquilo que está acontecendo. E o tempo que é muito precioso, já fizemos desfiles muito longos e fomos prejudicados por isso. Então penso, tenho que dar o recado em doze ou treze minutos, o meu recorde foi de oito minutos e foi o desfile mais sensacional, pois, as pessoas ficaram querendo mais. Essa é a sensação que os desfiles devem passar, a sensação de enfado não pode existir. Meu colaborador para trilhas sonoras é o DJ Felipe Venâncio que eu diria: “Ele me conhece demais”.

A respeito desse desfile, lembro-me da frase de uma jornalista do Correio Brasiliense, Marisa Baston: “Eu ficava contorcendo as mãos e dizia, mas cadê os vestidos diáfanos, cadê os vestidos que voam, cadê os georgettes?”. Porque as pessoas esperam isso de você e aí, num determinado momento, surgem os primeiros vestidos, lindos, porque são tubos geométricos... Fiquei brincando com a Yaeko de cortar fitas de georgette e pregar em lugares aleatórios, quando a modelo andava parecia peixe de aquário com as guelras se movimentando, foi o que Marisa me disse. Todos os vestidos tinham essa questão do movimento, no meio de macacões de tecidos silkados com pedras. O que as pessoas esperam de um desfile sempre foi uma das minhas preocupações: o que poderei acrescentar de inovador ao meu trabalho e o que as pessoas já conhecem do meu trabalho, tento criar um equilíbrio nas minhas coleções dessas duas coisas.

No que concerne à organização do desfile, escolho desde os convites, a trilha sonora, a luz, a maquiagem... Aceito opiniões, não sou radical, mas a palavra final definitivamente sempre é minha.

Como é desfilar em espaços alternativos como uma biblioteca ou um parque?

São sempre desafios interessantes. O Rio de Janeiro é fantástico, aquela cidade é repleta de cenários encantadores. A minha estréia no Fashion–Rio, em 2004, foi numa tenda. O segundo, o terceiro e o quarto desfiles também foram em tendas. Na estação seguinte, pensei: “Não quero mais tendas”. O Rio de Janeiro é lindo, temos que fazer alguma coisa diferente, e pedi às produtoras executivas do Fashion–Rio para procurarem novos espaços. E surgiu a Casa França-Brasil. Um espaço belíssimo, e o próximo espaço que foi na Praça Monroe. A Praça Monroe⁴, onde antigamente ficava o Palácio Monroe, que foi demolido, é toda cercada e tem um estacionamento subterrâneo. Ela era viável como construção, só tinha que rezar para não chover no dia. Decidimos o lugar, consultamos algumas pessoas na Globo a respeito do tempo: “Existe uma mudança de lua dois dias depois, você pode fazer o desfile”. No dia seguinte, veio uma chuva que inundou o Rio de Janeiro. Mas no nosso dia o céu era azul de brigadeiro e a luz era o sol.

Como cenário havia apenas um carpete vermelho que circundava a grande bacia da fonte de água. Compramos uma quantidade enorme de rosas vermelhas, para que as pétalas fossem jogadas na bacia da fonte. O mais interessante do espaço foi a configuração dos assentos, havia apenas um única fila que circundava a grande bacia. “Qual a música que vamos tocar?” Eu tinha acabado de ver uma exposição em Paris, chamada Melancolie, sobre a melancolia de todos os artistas, escritores, músicos e poetas. Tinha uma música que me fascinava, porque era um tanto quanto sacra, mas ela era pesada demais para dez horas da manhã, lembrei então dos Concertos para a Juventude que aconteciam aos domingos de manhã na Rede Globo. Falei para o Felipe: “Se estamos numa praça e é de manhã, vamos tocar Vivaldi”. Tínhamos patrocínio vinculado a Pernambuco, a coleção seria fotografada em Olinda. Precisávamos de uma referência pernambucana, usei um batuque de rabequeiros e tinha um bumbo que parecia super medieval e essa confusão virou uma trilha sensacional.

O meu grande desafio sempre foi o próximo trabalho. “O anterior – as pessoas dizem – foi sensacional”. No próximo, “bom” já não é suficiente, precisa ser ultra-sensacional. Sou

perfeccionista e tenho de aprender a manter o ritmo das coisas, não preciso dar o salto em todas as ocasiões, posso manter o mesmo nível pelo menos.

No caso do Gabinete Real Português, fomos, Roberta e eu, ver o espaço. Entramos os dois com pé direito. Místico como sou, dissemos "tem que ser aqui", porque a abóbada daquele lugar é algo inexplicável, quatrocentos mil livros à sua volta, conseguimos conquistar as pessoas que liberaram o espaço para o desfile. Eu tinha voltado da China e da Guatemala, lugares com muito simbolismo. Tinha, ao mesmo tempo, uma grande vontade de retomar o meu trabalho, de eu mesmo fazer a coleção e não mais deixar a co-designers ou assistentes. A coleção tinha uma correlação muito forte com a China.

Apreendi algo quando estive num templo onde havia três passagens. O templo era simbolizado por três portões: o primeiro significava o passado, acendendo os incensos reza-se pelas suas experiências e pelos seus antepassados; no portão seguinte, novamente, acendem-se incensos, rezando pelo presente e por tudo que está acontecendo no momento; e no terceiro, que me pareceu o mais importante, pois as imagens de divindades estavam nessa área, reza-se pelo futuro. Achei muito linda essa maneira de permanecer concentrado nas fases de sua existência, reverenciando o tempo da vida, é muito diferente da doutrina cristã, em que apenas pedimos, na maioria das vezes. Quando você acende o incenso na China agradece voltado para as quatro direções: Norte, Sul, Leste e Oeste.

Então, até pela falta de espaço na sala do gabinete, construímos o espaço de um altar, um cubo de mais ou menos dois metros por dois metros, com uma escada de acesso a ela. Modelos entravam, e a primeira pose devia ser para os fotógrafos e, naturalmente, de costas para outra audiência; viravam para o outro lado e assim sucessivamente apresentavam-se aos quatro lados, representando os quatro pontos cardeais. Ao finalizarem esse ritual, elas desciam pela escada e iam embora.

O texto do release dessa coleção é muito bem resolvido. Toda a emoção contida na minha visita ao primeiro templo na China está impressa nele, porque não imaginava estar lá um dia. Então, hoje, valorizo muito esses momentos e tudo que está em meu entorno, os lugares por onde

passo, as pessoas que me movem e emocionam, o que estou aprendendo... A máxima na minha cabeça é "enquanto estiver me divertindo, estarei firme e feliz, pronto para enfrentar o que vier, porém, a partir do momento que eu não estiver me divertindo mais, irei em busca de outra coisa que me divirta", porque os meus interesses são amplos, posso ser figurinista de teatro, posso trabalhar como vitrinista, posso trabalhar numa editora de livros, posso abrir uma floricultura, adoro cozinhar, gosto de decoração... A vida me deu experiências incríveis, deu-me a chance de conhecer milhões de coisas e, portanto, não me vejo trancado numa possibilidade única.

NOTAS

1. A criatividade de Peter Beard não tem limites. Nos temas africanos, o artista juntava pedaços dos ossos, sangue dos animais, pedras, artefatos africanos, insetos, fotografias em sépia e folhas secas das savanas nos *scrapbooks*. Nas colagens de moda, e sobre artistas, ele reunia fotografias inéditas de mulheres, transcrições de mensagens telefônicas, recortes de jornais, citações de escritores e poetas, além de objetos pessoais.

2. Pamuk, Orhan nasceu em Istambul, em 1952. Ver <http://www.orhanpamuk.net/> (acesso em 29/3/2008).

3. O Mausoléu Vanuíre encontra-se dentro da Escola Estadual Índia Vanuíre. Ver <http://www.tesourosdobrasil.com.br/index.guia.php?option=detalhe&id=1012> (acesso em 29/3/2008).

4. O maior chafariz do Rio de Janeiro tem 10m de altura, é no estilo Napoleão III, e foi comprado em 1878 em Viena, durante o governo de D. Pedro II. Obra de Mathurin Moreau, foi executada na fundição francesa *Societé Anonyme des Hauts-Fourneaux & Fonderies du*