

DIÁLOGO ENTRE DESIGN, ARTE E MODA E O NASCIMENTO DOS IDEAIS DE PROJETO E ESTILISMO NO BRASIL POR MEIO DAS INICIATIVAS DO MASP E DA RHODIA

Leilane Rigatto Martins¹

Sérgio Régis Moreira Martins²

Marcos da Costa Braga³

RESUMO

Este texto visa demonstrar que as noções de projeto e estilismo engendradas pelas iniciativas do IAC do MASP, entre a Rhodia e o MASP e o CIT da Rhodia, entre as décadas de 1950 e 1990, podem ter influenciado a constituição de uma noção de projeto nascida e cultivada no meio acadêmico, há quase três décadas, desde o início do funcionamento do curso da Faculdade Santa Marcelina (FASM) por meio da atuação de professores e profissionais que estiveram de alguma forma vinculados ao MASP ou à Rhodia e que transferiram seu conhecimento aos discentes da FASM. A pesquisa que originou o presente artigo se pautou pela coleta e análise de fontes primárias, em especial, de entrevistas com os pioneiros do campo acadêmico da moda. Elas permitiram avançar no sentido de compreender que o ensino e a prática de estilismo e projeto se fundem ainda hoje e que isso se deve, possivelmente, ao surgimento dessas noções ter acontecido de forma híbrida.

Palavras-chave: Moda. Projeto. Estilismo.

ABSTRACT

This article aims to show that the notions of fashion design and stylism engendered by IAC-MASP, Rhodia, MASP and Rhodia-CIT between the 1950's and 1990's may have influenced the constitution of a fashion design notion born and grown in the academic field, over a period of three decades, since the beginning of the Fashion degree of the School of Arts Santa Marcelina (FASM), through the role developed by professors and professionals who were linked in some way to MASP or Rhodia and who transferred their knowledge to FASM students. The research that gave rise to this article was based on the gathering and analysis of primary sources, especially interviews with pioneers of the academic fashion field. These notions have also allowed us to understand that fashion design and stylism still merge themselves until this day through teaching and practice, and this is due, possibly, to the fact that they have been hybrid from the start.

Key words: Fashion. Fashion Design. Stylism.

1 INTRODUÇÃO

¹ <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4267015Z1>>.

² <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4794582H4>>.

³ <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4763804D3>>.

Este artigo apresenta a relação entre a formalização do ensino de moda no Brasil e, conseqüentemente, da institucionalização de uma noção de estilismo e projeto em moda, por meio de iniciativas do Museu de Arte de São Paulo (MASP), da Rhodia e da Faculdade Santa Marcelina (FASM). O MASP fomentou importantes iniciativas com vistas ao estabelecimento de uma escola de desenho industrial em São Paulo na década de 1950. A Rhodia teve importante papel na profissionalização de estilistas da década de 1960 até a década de 1990, quando nasce o primeiro curso de Moda do país, o bacharelado de Desenho de Moda da FASM. Este, por sua vez, foi formado por docentes que eram artistas e profissionais e que tiveram sua trajetória marcada pela Rhodia ou pelo MASP.

Em comum essas três organizações têm a contribuição para o estabelecimento do que viria a ser a base de uma noção de estilismo e de projeto em moda no campo acadêmico brasileiro.

A disciplina de Projeto em Moda é conhecida por boa parte das faculdades brasileiras como a prática de pesquisar, criar e desenvolver artigos de moda. Na FASM é chamada Estilismo. Segundo Vera Lúcia Pieruccini Gibert (2014), a expressão “estilismo” está ligada à ideia de estilo artístico e guarda relação com o curso de Artes Visuais oferecido pela instituição.

O curso de Desenho da FASM passa a oferecer, em 1964, a disciplina Desenho de Modas, introduzida pela irmã Jeanne Eugenie Villien e que é herdada por Vera Lúcia Gibert em 1973. Essa experiência e os contatos com a Rhodia permitirão que Gibert atue como professora na Rhodia, por meio da Coordenação Industrial Têxtil (CIT) e, posteriormente, torne-se coordenadora do curso de Desenho de Moda em 1988, que antes se chamava Professorado em Desenho.

Pierre Gibert, marido de Vera Lúcia, a apresenta ao engenheiro têxtil Louis Besse que a coloca em contato com Carlos Mauro Fonseca Rosas. Na época, Pierre Gibert, Louis Besse e Carlos Mauro Rosas trabalhavam na Rhodia.

Rosas convida Vera Gibert para atuar na Rhodia em 1983 e ela permanece até 1991. Os cursos da CIT aconteciam na Casa Rhodia, em São Paulo, no mesmo período. O desejo da empresa era estruturar no Brasil uma iniciativa parecida com a da Europa, pela Rhône-Poulenc para dar cursos para estilistas brasileiros.

As aulas de Vera Lúcia Gibert eram de Desenho Têxtil e Desenho de Moda. Cerca de seiscentos estilistas foram alunos de Gibert na CIT da Rhodia. Entende-se que essa experiência foi o embrião para o nascimento do curso de Moda da FASM.

Posteriormente, é Vera Lúcia Gibert quem convida Rosas para integrar o corpo docente da FASM. Ele foi o primeiro professor de Estilismo da graduação em Moda da FASM e se manteve na função de 1988 a 1997.

Desde o tempo em que lecionava Desenho Têxtil e Desenho de Moda nos cursos da CIT, Vera Lúcia Gibert (2014) conta que havia deficiências na formação dos estilistas que não tinham noção de desenho, de como se estruturava uma peça de vestuário e muito menos de modelagem. Ela comenta que os estilistas se queixavam dos modelistas, pois estes não entendiam as “criações” daqueles quando, na verdade, os estilistas tinham dificuldade em se comunicar com os modelistas, incorrendo em inúmeros erros de projeto. Nesse momento ela detecta carências específicas na formação em Moda.

Em meados dos anos de 1980, Auresnede Pires Stephan (2014), então coordenador dos cursos de extensão da FASM, percebendo a demanda por cursos de Moda vinda dos alunos de artes e design da FAAP e da Faculdade Belas Artes, cria na FASM o curso livre de Desenho de Estamparia com a ajuda de Gibert. A intensa procura pelo curso os mobiliza em prol da organização de uma graduação em Desenho de Moda, que teve seu início em 1987 e sua primeira turma em 1988.

A contratação de Rosas pela FASM se dá em função do seu contato efetivo com a moda. Pela Rhodia ele viajava frequentemente à França desde a década de 1970. Em Paris, ele desenvolveu um contato intenso com Marie Rucki, diretora do Studio Berçot, e com outras figuras da moda.

Na década de 1970 se instituía a indústria do estilismo na França e uma das principais personagens desse movimento foi Marie Rucki. Essa efervescência de uma indústria de moda jovem que se constituía teve forte impacto sobre Rosas e, conseqüentemente, sobre o conceito de estilismo introduzido por ele na FASM.

Para Rosas, a agitação da juventude parisiense e a da brasileira coincidiam. Segundo ele, naquele período, moda se tratava de cultura e de informação que emergia naquele momento, como os movimentos de música popular, os festivais de

música popular, jovens que estavam aparecendo e *shows* que influenciavam o consumidor, citando como exemplo os artistas baianos (BONADIO, 2011).

A vivência de Rosas a partir desses elementos o ajudou a formular um conceito de estilismo em moda baseado em uma práxis originada no campo das artes plásticas que, na ausência de literatura específica sobre projeto em moda naquele período, era ensinado por meio da transmissão oral.

O objetivo geral é evidenciar a influência indireta de figuras da arte, do design e da moda relacionadas ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e a outras iniciativas do MASP e da Rhodia na noção de estilismo implantada por Rosas na FASM. Ele se pautou pela sua atuação no mercado desde a década de 1970, além de ter contato com alguns desses profissionais enquanto elaborava o que viria a ser uma noção de estilismo.

Como um dos objetivos específicos também interessa discutir por que ainda hoje o campo da moda demonstra certa reserva em relação ao campo do design e quais as diferentes posturas adotadas pelo campo do design e da moda diante da aproximação com o campo da arte.

Entre os objetivos específicos estão: mostrar por meio da descrição das etapas de trabalho que a prática institucionalizada na FASM tende mais ao estilismo, ou seja, está mais focada na autoria de quem cria a coleção; perceber até que ponto se efetivou a implementação de uma noção de projeto em moda em detrimento de uma de estilismo; entender se a noção de projeto em moda satisfaz as necessidades de ensino, pesquisa e atuação profissional do ponto de vista dos pioneiros do campo da moda; compreender quais as consequências de transitar entre as noções de estilismo e projeto em moda; identificar quais bases ideológicas sustentam a noção de projeto do campo do design e de estilismo do campo da moda e as consequências dessa dicotomia; e, por último, uma vez que a premissa é de que existam somente cursos de Design de Moda, que fomentariam exclusivamente a prática de projeto em moda, compreender por que as noções de estilismo e projeto em moda ainda coexistem.

2 METODOLOGIA

Para dar visibilidade ao pensamento dos pioneiros brasileiros sobre noções e práticas de estilismo e projeto em moda no campo acadêmico este artigo baseou-se principalmente em entrevistas de caráter exploratório.

Os pioneiros são os primeiros docentes e pesquisadores que se dedicaram à formalização do campo acadêmico de moda desde seu início em 1988 e à sua manutenção até os dias atuais por meio de suas ações que incluem a pesquisa, a prática docente e a criação de cursos de *stricto sensu*.

A metodologia diz respeito à coleta de dados primários e ao tratamento dos mesmos. O livro “Manual de História Oral” de Verena Alberti (2013, p. 21-59 *passim*) orientou principalmente o processo de coleta de dados na construção de roteiros, métodos e técnicas de entrevista e transcrição, carta de cessão do depoimento e armazenamento e preservação de dados dentro de um cronograma, no sentido de alinhar “procedimentos regulares que devem ser seguidos para obter maior fidedignidade e maior quantidade e qualidade de informação”.

Como no período pesquisado sequer havia literatura sobre projeto em moda, os relatos constituem fonte fundamental sobre as noções de estilismo e de projeto.

As entrevistas temáticas (ALBERTI, 2013, p. 48) de caráter exploratório se concentraram na obtenção de dados qualitativos. Esse tipo de entrevista consiste em abordar pessoas que tiveram ou têm experiências práticas com o problema pesquisado e que estimulem sua compreensão. A pesquisa exploratória é realizada sobre um problema ou questão de pesquisa pouco explorados. Entre seus objetivos está buscar padrões, ideias ou hipóteses.

Sobre a parte do tratamento dos dados obtidos, para Alberti (2013, p. 160) o pesquisador deve se perguntar a respeito das razões e significados das respostas obtidas e incorporar essa reflexão à avaliação do trabalho realizado.

Outro aspecto relevante no tratamento de dados é a determinação do contexto na produção do discurso, o papel da subjetividade do pesquisador sobre a investigação e a influência dos processos de transcrição dos relatos (POUPART, 2008, p. 215).

É importante explorar o tema de pesquisa em profundidade do ponto de vista dos atores (POUPART, 2008, p. 216), pois é importante perceber como os

indivíduos estudados constroem e definem sua realidade, como articulam e que peso dão aos fatos que vivenciaram (VELHO, 1980).

O quadro a seguir apresenta e contextualiza a importância da trajetória de cada pioneiro a fim de evidenciar e justificar a escolha de cada um deles dentro do recorte que se pretende. A seleção dos pioneiros foi determinada pelo potencial de seu depoimento com base na experiência como pesquisador e docente de cada um deles. Todos são o foram professores no curso de moda da FASM.

Quadro 1 – Lista de Pioneiros vinculados à FASM

| Depoente | Nascimento | Formação |
|--|----------------------|---|
| Auresnede Stephan Eddy Pires – um dos professores pioneiros da FASM, leciona até hoje a disciplina de Metodologia Visual para o curso de Moda. | Nasceu em 24/9/1947 | Grad. Des. Ind. FAAP 1967/1970; Esp. ESPM 1969/1970; Mestr. Ed., Arte, Hist. da Cult. Mack 1997/2000; Dr. FAU 2015 |
| Circe Bernardes – Lecionou entre 1990 e 2000 Oficina Experimental e Estilismo, trabalhando em sala com Carlos Mauro Rosas. | Nasceu em 2/5/1951 | Graduação pela FAUUSP 1972/1978; Graduação em Artes Plásticas na FAAP 1970/1974. |
| Elaine Camarena – ex-aluna de Carlos Mauro Rosas do início da década de 1990, professora de Expressões Gráficas da pós-graduação “Moda e Criação” da FASM. | Nasceu em 8/3/1968 | Graduação em Desenho de Moda FASM 1988/1992; Mestrado pela UAM em “Design, Arte e Moda” 2009/2011. |
| João Braga – docente do curso da FASM desde 2000, leciona História da Arte no curso de graduação em Moda e a disciplina de Cultura e História da Moda na pós-graduação “Moda e Criação”. É ou foi colaborador dos cursos de Moda da UAM, SENACSP, UNIP e FAAP. | Nasceu em 20/5/1961 | Lic. em Ed. Artística 1980/1984 e Des. e Plástica 1978/1982 pela UFJF; Esp. em Hist. Ind. FESPSP 1988/1989; Esp. em Hist. Arte FAAP 1990/1991; Mestrado em Hist. da Ciência pela PUCSP 1999/2002. |
| Márcio Ito – Ex-aluno de Simone Mina, Mariana Rocha e Sílvia Sato, professor de Planej. e Des. de Coleções do curso de Moda. | Nasceu em 27/5/1985 | Graduação em Moda pela FASM 2003/2006; Esp. em Moda & Criação FASM 2011/2012. |
| Mariana Rocha – egressa do curso de Moda da FASM do fim da década de 1990, foi aluna de Carlos Mauro Rosas. Substituiu Rosas como professora de Estilismo entre 2001 e 2012. Atualmente é professora de Moda Contemp. da graduação em Moda da FASM. | Nasceu em 28/12/1962 | Graduação em Moda pela FASM 1996/1999; Especialização em Moda & Criação FASM 2002/2004; Mestrado em Artes Visuais pela FASM 2007-2009. |

| | | |
|--|---------------------|--|
| Renata Zaganin de Oliveira – egressa do curso de Moda da FASM do fim da década de 1990, foi aluna de Carlos Mauro Rosas. Atualmente é professora de Desenho da graduação em Moda e coordenadora da Pós-graduação “Moda e Criação”. | Nasceu em 24/5/1971 | Graduação em Moda pela FASM 1994/1997; Esp. em Moda & Criação FASM 2001/2002; Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pelo Mackenzie 2004/2005. |
| Simone Mina – Ex-aluna de Carlos Mauro Rosas, professora de Estilismo da graduação em Moda e orientadora dos Trabalhos de Conclusão do Curso (TCCs) de Moda. | Nasceu em 23/5/1977 | Graduação em Moda pela FASM 1996/1999; Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pelo Mackenzie 2017. |
| Vera Lúcia Pieruccini Gibert – uma das idealizadoras do curso de Moda da FASM e 1ª coordenadora, foi professora de Des. de Estamparia, entre 1988 a 1998. Foi colaboradora da CIT Rhodia. | Nasceu em 6/3/1949 | Licenciatura em Desenho e Plástica FASM 1967/1970; Especialização em Artes FASM 1977/1977; Mestrado pela ECAUSP 1990/1993. |

Fonte: A autora (2017)

Nas seções “O Estilismo na FASM na fase de Carlos Mauro Fonseca Rosas” e “O Estilismo na FASM a partir dos anos 2000” foram descritas as etapas processuais que constituem essa noção de estilismo a fim de permitir a comparação entre os diferentes momentos da escola.

Por vezes essas etapas se relacionam com a noção de projeto do campo do design em função da experiência dos depoentes e das influências que sofreram, de alguma forma, por parte das experiências relacionadas ao MASP ou à Rhodia.

Também foram coletados os relatos de ex-alunos da graduação em Desenho de Moda da FASM que frequentaram o curso entre 1988 e 2006 e vieram a integrar o quadro de docentes do curso de Moda da FASM (Quadro 1). Esses depoimentos ajudaram a elencar os processos que compuseram a ideia de estilismo na primeira década de curso.

Os idealizadores e fundadores do curso, Auresnede Pires Stephan e Vera Lúcia Pieruccini Gibert, formaram uma das primeiras gerações de estilistas com ensino formal no Brasil. É fácil perceber que essa geração liderou um movimento de endogenia dentro da FASM que, por sua vez, contratou os egressos Elaine Camarena, Mariana Rocha, Márcio Ito, Renata Zaganin e Simone Mina. O

bacharelado em Desenho de Moda – fundado em 1988 – teve como primeira coordenadora Gibert, que se manteve no cargo até 2000.

Posteriormente, na seção “As influências das trocas entre o design, moda e arte no nascimento das noções de projeto e estilismo a partir das práticas do MASP e da Rhodia”, além da experiência da FASM, buscou-se abarcar aquela do MASP e da Rhodia, a fim de demonstrar a vinculação desse museu-escola com essa empresa-escola os quais foram palco de disputas simbólicas visíveis ao longo de cerca de cinco décadas (entre 1950 e 1990).

3 O ESTILISMO NA FASM NA FASE DE CARLOS MAURO FONSECA ROSAS

As aulas de Estilismo na FASM, entre 1988 e 1997, de maneira geral foram lecionadas por Carlos Mauro Fonseca Rosas. Ele ensinava estilismo ao segundo, terceiro e quarto anos do curso de Desenho de Moda da FASM. Atualmente as disciplinas de Estilismo se dividem entre os professores Marcio Ito, Simone Mina e Valquíria Caversan e se tornaram semestrais.

Os profissionais que serviram de modelo e de certa forma como “professores” para Carlos Mauro Rosas na Rhodia foram Cyro del Nero e Livio Rangan, este último importante figura no cenário de difusão de uma moda brasileira. De acordo com Rosas ambos tinham a preocupação de formar profissionais e foram eles que o introduziram no campo da moda que, na década de 1970, configurava um novo campo profissional que ainda não estava institucionalizado como campo de ensino superior e pesquisa.

O fato de ser estudante de Artes Plásticas foi fundamental para que Rosas fosse escolhido para trabalhar com Cyro del Nero e Livio Rangan e estes o encorajaram a trabalhar com moda no Brasil em um período anterior aos cursos superiores (BONADIO, 2011).

As experiências profissionais que Rosas adquiriu na Rhodia foram base para a formulação de uma das primeiras noções de estilismo dividida em etapas. Essas etapas não possuíam rigidez tão grande em sua ordem. Elas se desenvolviam uma após a outra, ou ao mesmo tempo, ou ainda algumas fases podiam ser suprimidas.

A seguir, as etapas de estilismo da FASM são apresentadas resumidamente para melhor entendimento do processo no período de Rosas e no momento subsequente.

3.1 Etapas que constituem a noção de estilismo na FASM

Abaixo estão descritas as principais etapas que constituem a noção de estilismo da FASM.

3.1.1 Pesquisa de Referências

Havia dois tipos de exercício de pesquisa de referências. Um chamado “Resgate do seu passado” ou “Documentação” e outro chamado de *Shopping*. O primeiro era feito por meio de fotos, tecidos e objetos pesquisados livremente pelos alunos, inicialmente sem referências de moda e que trouxesse uma marca pessoal. No Shopping o objetivo era que o aluno detectasse tendências pesquisando nas ruas, mas não em ambientes ligados à moda.

Essas tendências não se relacionavam ao uso de cores, materiais e modelagem em uma determinada estação, geralmente vindas da Europa. Elas se confundiam com a ideia de tema ou referência. Rosas propunha que o aluno criasse suas próprias tendências, pois o enxergava como um formador de opinião. De acordo com Simone Mina (2014), Mariana Rocha (2014) e Renata Zaganin Oliveira (2014b) as tendências trabalhadas nas aulas de Rosas diziam respeito a uma história que o aluno deveria contar e que faria diferença para a moda brasileira.

Essas tendências eram a base para a criação de três coleções desenvolvidas pelos alunos ao longo do ano letivo (ROCHA, 2014).

Um pouco diferente do trabalho do estilista de vestuário é o de estilista têxtil. João Braga (2014) discorre sobre processo criativo referindo-se ao período em que foi estilista têxtil na empresa Ragueb Chohfi nas décadas de 1980 e 1990. Ele conta que seguia as tendências internacionais por meio de revistas e *bureaux*, além do Centro de Informação de Moda (CIM), que divulgava as principais tendências.

É por meio de uma indicação que Braga começa a trabalhar na Ragueb Chohfi em 1985, mesmo ano em que ingressou no curso da CIT na Casa Rhodia, na Avenida Brasil, em São Paulo, tendo Carlos Mauro como professor.

3.1.2. Registro da Pesquisa

O resultado das pesquisas realizadas por meio do “resgate” ou “documentação” e o *shopping* era exposto na *ambience*, uma espécie de “painel” que servia de matriz temática para o desenvolvimento da coleção. A *ambience* abarcava cartela de cores, estampas, texturas, materiais e esboços de croquis.

Eram formadas “rodas de conversação” em uma dinâmica de grupos que envolvia toda a sala para a construção das *ambiences* e divididas por temáticas (OLIVEIRA, 2014b; ROCHA, 2014). Após a divisão por temas, cada aluno direcionava a tendência escolhida no desenvolvimento da sua coleção individual.

3.1.3 Cartela de Cores

A Cartela de Cores se dividia em cores de base ou dominantes, intermediárias e tônicas. Em uma coleção, a cor de base é a que aparece em maior quantidade, as intermediárias compõem com as cores dominantes e tônicas e as tônicas podem surgir em certos momentos, em pequenos detalhes.

Na FASM as cores eram pintadas com *Ecoline* à mão fazendo o formato de um oito para pintar as fibras do papel de ambos os lados e então todas eram cortadas do mesmo tamanho, dispostas em fundo branco à mesma distância umas das outras e distribuídas de acordo com a divisão do parágrafo anterior.

3.1.4 Grafismos

Depois da Cartela de Cores, eram desenvolvidos os grafismos. O grafismo é o elemento que constitui a estampa e é estudado para o melhor encaixe do módulo no *rapport*, ou seja, do módulo de dentro de uma repetição.

3.1.5 Cartela de matérias

A essa altura eram elencados na *ambience* os tecidos, aviamentos e outros insumos essenciais à criação e ao desenvolvimento de uma coleção.

3.1.6 Maquetes de tecido

A maquete de tecido ou maquete têxtil é uma construção experimental de uma representação visual de um tecido desejado a ser desenvolvido e produzido em série que pode ser entendido como um *mock up* para o desenvolvimento de um tecido. Ele consistia na época de Rosas em um exercício de criação de bases de tecidos novas por meio de tecidos existentes e outros materiais. Elas podiam se originar a partir dos grafismos.

A maquete têxtil consistia em um exercício baseado na criatividade do estilista que expressava sua visão sem conhecimento técnico (CAMARENA, 2014).

3.1.7 Desenhos

A partir das tendências oriundas da pesquisa e documentadas na *ambience* os alunos produziam três coleções por ano contendo cerca de seis a oito *looks* por coleção, ou seja, dezoito a vinte e quatro croquis por ano.

O *look* representa a combinação de peças de roupa que, geralmente, veste a parte superior e inferior do corpo e traz uma alguma proposta visual.

3.1.8 Estudo de Formas / Silhuetas e Modelagem / *Moulage*

O conjunto de silhuetas que diz respeito às formas predominantes nas roupas era experimentado por meio de exercício que se assemelhava às *toiles*. *Toile* é a representação de uma peça de roupa em termos de forma, sem acabamentos finais como overloque, casa ou bolsos (RENFREW; RENFREW, 2010, p. 28).

Assim, na FASM muitas vezes a *toile* era feita em papel e não tinha acabamentos definitivos ou modelagem correta de acordo com Mina (2014), pois,

segundo Camarena (2014) nem sempre o estilista está pensando em uma peça que vai ser passível de ser produzida e, por isso, não pondera sobre acabamentos.

Dentro do processo do design industrial a *toile* encontra equivalência no *mock up*, mas dentro da indústria do vestuário.

4 O ESTILISMO NA FASM A PARTIR DOS ANOS 2000

A noção de estilismo na FASM começa a se modificar no final da década de 1990, admitindo a noção de projeto em alguns momentos, embora a essa altura já houvesse uma história alicerçada pelo estilismo praticado por Rosas.

O estilismo esbarra muito mais na parte artística, do criador, do diferencial, do formador de opinião. O projeto em moda volta-se mais ao desenvolvimento de produto que se refere aos jargões, à linguagem da área para instrumentalizar o aluno para ele trabalhar dentro de uma empresa de moda (OLIVEIRA, 2014a).

Márcio Ito descreve e ajuda a construir um panorama sobre metodologias que se avizinhavam mais ao projeto e empregadas por algumas professoras que passaram pela FASM depois de 2000 como Mariana Rocha, Simone Mina e Sílvia Sato, embora os professores atuais ainda se mantenham relativamente fiéis ao uso dos termos vinculados ao estilismo empregados na fase de Rosas.

4.1 Pesquisa de Referências

Na aula de Mariana Rocha (2014) o aluno fazia um *brainstorming* de ideias, pesquisava todos os elementos que envolvessem aquelas ideias e, em seguida, desenvolvia sua pesquisa por meio de imagens ou de particularidades como uma referência olfativa ou sensorial, para então começar a desenvolver a coleção.

Dada a sua experiência, a professora Sílvia Sato levava muitas ideias para a sala de aula e muita informação de mercado. Ela ensinava a ver a roupa dentro de uma coleção e estimulava os alunos a olharem também as outras marcas, o que elas faziam e qual sua linha de produtos (ITO, 2014).

O público-alvo é um dos pontos-chave para fazer uma boa coleção de artigos de moda e devem ser levadas em consideração: a quantidade de peças adequadas

ao consumo do público, a seleção de matérias e cores adequadas ao gosto do consumidor (ITO, 2014).

4.2 Registro da Pesquisa – Documentação / Paineis

Na FASM os alunos registram suas pesquisas em seus cadernos, cruzam essas informações e começam a produzir esboços rápidos de ideias que surgem das percepções de seus registros.

Mais voltada ao design que Rosas, Oliveira solicita a partir do caderno ou *ambiente* que seus alunos trabalhem elementos do design de moda (silhueta, proporção, linha, cor, textura, tecido, estampa, ornamentação e função) e também dos princípios do design aplicados a esses elementos, como repetição, ritmo, gradação, radiação, contraste, harmonia, equilíbrio e proporção na criação do vestuário.

4.3 Estudo de Formas / Silhuetas

Há um exercício proposto por Renata Zaganin de Oliveira que sugere que os alunos com dificuldade para desenhar experimentem primeiro a configuração de formas no manequim para depois fotografar a *toile* obtida. Em seguida, o aluno contorna a figura da foto por meio do desenho à mão e dessa maneira extrai dela uma forma que, detalhada, origina a silhueta.

4.4 Cartela de Matérias

A ordem de projeto que mais respeita a demanda do mercado é aquela em que é feito o desenho do esboço, depois seu detalhamento e, em seguida, a escolha de matérias (OLIVEIRA, 2014b).

Na aula de estilismo de Simone Mina (2014) eram trabalhados todos os itens da coleção, até a etiqueta. Como estilista, Márcio Ito (2014) destaca a preocupação com materiais em uma relação direta com o resultado do trabalho.

4.5 Maquetes de Tecido

Em seu TCC, Márcio Ito escolheu desenhos prontos para sua coleção, os quais desconstruía para gerar novos desenhos, estampando uns sobre os outros.

A partir de testes que geravam as maquetes têxteis, Ito escolhia o que seria estampado no tecido inteiro para que os *looks* do TCC fossem desenvolvidos.

4.6 Desenhos

Renata Zaganin de Oliveira trabalha hoje em suas disciplinas de desenho com cinco tipos de desenho voltados ao estilismo e ao projeto em moda.

Um exercício apresentado por Oliveira, o de criar *esboços*, consiste em pedir aos alunos que desenhem ideias rapidamente, fora do corpo, sem pensar muito.

Na sequência, vem o *Desenho de moda* que reúne todas as informações e conhecimento técnico em um corpo com proporção, onde são observados os princípios do design como equilíbrio das cores, formas etc.

O *desenho técnico*, etapa subsequente, deve ser exatamente proporcional e simétrico em relação à figura humana, com medidas especificadas e detalhamentos para determinar diretrizes que guiarão o trabalho do modelista e do pilotoiro.

A *ilustração de moda* privilegia o conceito e resume a narrativa da coleção. Ela pode aparecer em revistas ajudando a divulgar o trabalho do estilista.

Por último, no *desenho promocional* há liberdade para exercitar o lado criativo do estilista vinculando sua criação à proposta temática.

4.7 Modelagem / *Moulage*

Havia um exercício de criação de formas desenvolvido por Mariana Rocha que propunha aos alunos que recortassem silhuetas a partir da ideia de “sombra”, a sombra chinesa, conforme relato de Márcio Ito (2014).

Com relação ao projeto da roupa, Ito trabalhava diretamente com o tecido sobre o manequim e depois desenhava. Ele julga interessante fazer a primeira

moulage gerar outras peças. Esse exercício de geração de alternativas pode ser feito exclusivamente por meio do desenho ou contar com auxílio da fotografia.

O aluno que trabalha diretamente no manequim antes de desenhar, tende a experimentar mais em termos de forma, detalhes, matéria. Oliveira (2014b) afirma que o aluno que recorre à *moulage* sempre vai chegar a formas mais elaboradas.

4.8 Geração de alternativas

Embora a geração de alternativas seja proposta por Renata Zaganin de Oliveira, Sílvia Sato e Márcio Ito a fim de garantir variedade de produtos à coleção de moda, notou-se durante a pesquisa que a maior parte dos entrevistados não sabia que essa prática tratava do *exercício de geração de alternativas*.

Ao longo da pesquisa constatou-se que essa etapa não era e não é apresentada com o nome de *geração de alternativas* ou qualquer outro nome na FASM. É a partir da transmissão oral que ela é reproduzida pelos discentes, mas sem consciência do nome *geração de alternativas*.

A partir dos primeiros desenhos desenvolvidos pelo aluno, Sato sugeria a criação de outras peças aproveitando os mesmos elementos, ensinando o aluno a dar unidade para a coleção, a partir da repetição e mistura de detalhes.

Essa prática oriunda do design industrial quando aplicada no campo do design de moda muitas vezes tem como objetivo gerar famílias de produto e não um produto único. Nesse sentido, outro conceito do design de produtos há muito praticado pelo design de moda, mas que poucos no campo conhecem formalmente, pode ser reconhecido na obra de Bruno Munari. Trata-se da criação de famílias de produtos privilegiando a coerência formal por meio de elementos isomorfos, homeomorfos ou catamorfos (MUNARI, 2008, p. 134).

5 AS INFLUÊNCIAS DAS TROCAS ENTRE O DESIGN, MODA E ARTE NO NASCIMENTO DAS NOÇÕES DE PROJETO E ESTILISMO A PARTIR DAS PRÁTICAS DO MASP E DA RHODIA

O conteúdo simbólico pode variar em seu valor entre os campos do design e da moda. O design possui viés mais ideológico, baseado no racional-funcionalismo enquanto o estilismo sustenta uma imagem mais vinculada àquilo que é artístico.

O estilismo estaria limitado ao campo da arte, enquanto o projeto seria influenciado pelos campos da arte e do “mercado” (CHRISTO, 2006).

Qualquer origem do design associada ao campo das artes tem relação direta com a valorização do desenho como projeto desde a Idade Média (CHRISTO, 2006). Ethel Leon reforça uma vinculação do design com a arte por meio da noção de “design de autor”, onde este produz objetos assinados que, legitimados pelos pares, passam a ser comercializados como “design de autor” em lojas de museu (LEON, 2012, p. 165).

Sabe-se que na produção de artigos de moda, seja pelo processo de projeto de design ou de estilismo sempre existe uma preocupação comercial, mesmo que esta seja velada. Com relação à afirmação de Christo sobre o estilismo e sua “limitação ao campo da arte”, deve-se ressaltar que as aspirações da moda em se alçar ao campo da arte não excluem suas intenções comerciais. Nesse sentido, a noção de projeto vinculada ao design mostra-se uma importante aliada em termos de investimento e custo no desenvolvimento de produtos de moda em relação ao retorno que proporciona.

Estudos feitos pela Xerox, Motorola e Honda apontam que, em média, o design custa 6% do custo total de desenvolvimento e representa 70% do resultado final. Em 1988, a Confederação Nacional da Indústria – Programa Brasileiro de Design informou que cada dólar investido em design, na comercialização, traz cinco dólares de retorno, e, na produção, 15% do custo final de um produto é referente ao desenvolvimento do projeto de design. Os demais 85% são gastos com a produção propriamente dita (PIRES, 2004).

A necessidade de diferenciação entre os campos do design e da moda recai sobre a de legitimação do que o design difunde como arte, mercado e projeto associado ao seu campo. Para a moda ser reconhecida pelo campo do design ela passou, desde 1998, a fomentar bem mais a prática de design de moda e bem menos a de estilismo.

A aderência dos indivíduos do campo da moda à noção de projeto pede coerência que, nesse contexto, também se traduz como dependência da moda em

relação à legitimação por parte do que o campo do design define como projeto. Para obter tal legitimação, muitas vezes a moda se vê sujeitada ao campo do design.

A ideia de uma “marca Brasil” no campo da moda foi engendrada pela empresa Rhodia que a partir dos anos de 1960 promoveu desfiles e anúncios de produtos de vestuário associados à noção de uma “moda brasileira”. Naquela época a atividade se aproximava mais da noção de estilismo, se afastando da noção de projeto que estava nascendo no início dos anos de 1960 associada ao desenho industrial como ensino superior.

A figura do estilista surge no Brasil associado ao mito criador. A Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT), que teve início em 1958, em São Paulo, enfrentou dificuldade de comercializar seus produtos, pois havia uma resistência a comprar tecidos. A clientela preferia roupas prontas. A FENIT acaba “inventando” as figuras da costureira e do estilista brasileiros quando chama artistas e costureiros para desenhar para as fábricas (BRAGA, 2014).

Foi uma tentativa de criar uma identidade nacional de moda ligada à indústria. Com isso a FENIT se tornou uma feira de confecção e não mais da indústria têxtil como havia sido programada. Inicia-se aí a dicotomia entre estilista e designer de moda, pois no linguajar da época o termo que vigorava era estilista, mas na prática seu trabalho era um esforço relacionado a impulsionar a indústria que seria mais voltada ao projeto em design (BRAGA, 2014).

Durante as décadas de 1960 e 1970, a empresa Rhodia fez história no campo da moda investindo no conceito de “marca Brasil” por meio do estilismo. Os desfiles da Rhodia na FENIT, organizados por Livio Rangan, eram “shows megalomaníacos” com influência da cultura brasileira. “A ideia era popularizar os fios sintéticos que a empresa produzia. As roupas eram feitas pelos costureiros da época, como o próprio Dener” (BONADIO apud GILBERTO JÚNIOR, 2015).

Anúncios da Rhodia circulavam em revistas brasileiras como “O Cruzeiro”, “Manchete”, “Claudia” e “Joia”, além de desfiles e viagens patrocinados pela empresa para a difusão de seus produtos associados a uma “marca Brasil”. Os “indicativos de uma autoafirmação de identidade nacional” aparecem associados à “qualidade internacional da moda produzida no país” que buscava nesse momento

se impor como tendência, o que possibilitaria o entendimento de que “o Brasil está na moda” (BONADIO, 2006).

A iniciativa da Rhodia deu início ao que seria o ideal de criação de “uma moda brasileira” associada à indústria, sem abrir mão de sua valorização simbólica, já que os produtos eram criados por expoentes da pintura brasileira da época e, conforme Bonadio (2006) tinham aprovação dos “papas da elegância feminina em Paris”.

Esse fenômeno de divulgação de uma moda brasileira patrocinado pela Rhodia aconteceu entre as décadas de 1960 e 1970, paralelo a outros eventos importantes. Entre eles: o nascimento do primeiro curso de desenho industrial ou “arte industrial” do Brasil no IAC em São Paulo, que funcionou de 1951 a 1953; a criação do primeiro curso superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro em 1963, a ESDI; o Festival de Moda – I Exposição Retrospectiva da Moda Brasileira, de 1971; e, mais adiante, o surgimento dos primeiros cursos superiores em Moda, na FASM em 1988 e na Universidade Anhembi Morumbi (UAM) em 1991.

É importante reforçar a relevância da Coordenação Industrial Têxtil (CIT), fundada e sustentada pela Rhodia para a profissionalização dos estilistas brasileiros que funcionou entre as décadas de 1970 e 1990, sendo mais forte entre os anos de 1980 e 1990. Conforme dito anteriormente, a CIT era dirigida por Carlos Mauro Rosas e contou com a contribuição de Vera Lúcia Gibert. É nesse ambiente de ebulição de produção de uma identidade nacional para uma moda brasileira que circularam todos esses profissionais avizinhandose e trabalhando em prol do desenvolvimento de uma noção de estilismo.

Esse cenário conta uma história complexa, pois se a princípio o processo de desenvolvimento do produto de moda aparece associado ao estilismo nas ações da Rhodia e é reforçado como “arte” pela exposição de seus produtos no MASP em 1971, por outro parece contradizer os ideais do curso do IAC que se desenvolveu dentro do MASP e que se baseava no gosto e racionalidade das formas associadas ao progresso, logo, ao que seria a base da noção de projeto em design.

Naquele período a delimitação entre os campos da arte, arte industrial e desenho industrial não eram tão evidentes nas atividades do MASP como dão a entender essas iniciativas, mas já apontam divergências.

O estilismo antecede o surgimento dos cursos de Desenho Industrial no Brasil. Em termos práticos, ele já existia e já marcava as especificidades do campo da moda antes do campo do design reconhecê-lo e isso deve ser considerado quando se fala em projeto em moda pela abordagem do design.

Expoentes do design brasileiro dos anos 1970, entre eles Ernesto Hauner, Fernando Lemos, Francesc Petit, Mona Gorovitz e Alceu Pena, e mais o crítico de arte Pietro Bardi, afirmam poucas eram as empresas que aceitavam o trabalho do designer brasileiro além da Rhodia (JORNAL DO BRASIL, 1970).

Nessa publicação a Rhodia é associada ao design, o que permite estabelecer uma relação entre moda e design, portanto de design de moda. De qualquer forma, o entendimento e a aceitação de tal atividade naquele momento eram restritos a poucas empresas. Sem dúvida, isso não impedia que as atividades de criação e confecção de vestuário existissem e se proliferassem no Brasil, a exemplo dos trabalhos de Madame Rosita e Zuzu Angel, mas estes se posicionavam de acordo com a lógica do ateliê e do fazer manual, de maneira diametralmente oposta aos ideais do design industrial.

Mesmo diante desse cenário, os entrevistados pelo Jornal do Brasil defendiam que o desenho de moda era uma atividade de design de moda. Na mesma matéria do Jornal do Brasil, Alceu Pena é apontado como o profissional que “há mais de trinta anos vem se dedicando ao trabalho de designer de moda” (JORNAL DO BRASIL, 1970). Se for levado em consideração que essa afirmação é de 1970, é possível afirmar que a atividade de designer de moda data pelo menos desde 1940, se for tomada como referência a prática de Alceu Pena.

Havia certo otimismo relacionado ao trabalho de designer e a moda nos posicionamentos de Mona Gorovitz, pintora, editora e desenhista de moda, e Pietro Bardi, um dos fundadores do MASP. Para Bardi a atividade de Desenho Industrial da década de 1970 já incluía a moda. Mona Gorovitz articula: “o caminho mais árduo já foi percorrido por nós designers mais antigos” (JORNAL DO BRASIL, 1970).

Os valores que delineiam as divergências entre moda e design persistem até hoje no ensino, pesquisa e prática de projeto em moda. Nesse âmbito, as primeiras ideias sobre estilismo, design de moda e design apareceram no MASP e elas também são constituídas por valores. O conhecimento, gerado pelo estudo e pela

experimentação é afetado por esses “valores, crenças e hábitos” que são transmitidos ao longo do tempo (NAVALON, 2007).

O nascimento e desenvolvimento tanto das noções de estilismo quanto de design têm relação com artistas que atuaram através do MASP e da Rhodia, principalmente entre os anos de 1950 e 1970. Esse duplo pertencimento, à indústria e ao mesmo tempo ao campo da arte, se transfigura em “incoerências” no ato de projetar e no produto final. De acordo com Bomfim (1999 apud NAVALON, 2007) os objetos do nosso meio são a materialização dos ideais e das incoerências.

A atividade projetual tem papel importante, sobretudo por seu rigor ideológico com forte acento ético que hoje se traduz por meio do tripé da sustentabilidade social, econômica e ambiental. Mas além do aspecto ideológico, a experiência acumulada pela maneira como o campo de moda se formalizou academicamente e suas bases históricas que sustentaram o fazer do profissional de moda relacionadas ao estilismo não podem ser negligenciadas.

Para além das questões que envolvem as incoerências e contribuições vistas na relação entre design, moda e arte, se criar e produzir moda por meio do design é criar e produzir um universo material e imaterial (MOURA, 2008), não fica clara qual a contribuição efetiva em substituir o estilismo pelo projeto em moda se o campo da moda já realizava essas atividades antes de se tornar design.

6 CONCLUSÕES

Até hoje é possível perceber certa reserva dos cursos de Moda em relação ao campo do Design. A cisão entre os campos da Moda e do Design se reforça em meados dos anos 2000 com a Resolução CNE/CES n. 5, de 8 de março de 2004, que levou os cursos de Moda a se tornarem Design de Moda. Como a faculdade de Moda no Brasil, entidade profissionalizante por excelência, surge como campo autônomo inicialmente desvinculado do Design, nota-se estranhamento dos pioneiros do campo da moda quando ela passa a ser chamada de Design de Moda.

As consequências se traduzem na tentativa de manutenção de atividades relativamente autônomas no tocante à atividade projetual de moda que, por sua vez nem sempre vê suas especificidades respeitadas pelo projeto de design.

Aparentemente, até hoje as etapas praticadas pela FASM descritas neste artigo norteiam sua prática do estilismo com algumas atualizações que de alguma forma dizem respeito ao campo do design.

Essa tentativa de manutenção de uma noção de projeto em moda autônoma se desdobra por meio de lutas simbólicas entre ambos os campos.

O corpo docente do curso de Moda da FASM em seu início, na década de 1990, formado majoritariamente por artistas, não estaria mais apto a formar um profissional para atuar no mercado de moda, segundo Oliveira (2014a). Ela reconhece que a visão de projeto da FASM é artística, mas não exclusivamente.

Uma analogia entre a FASM e o IAC do MASP permite enxergar que não é o fato de o corpo docente ser formado por artistas que determina se o perfil do curso e do egresso será mais artístico ou mais voltado à indústria. Ambas escolas tiveram seus cursos marcados pela contribuição de professores que eram artistas.

No caso do IAC manteve-se o caráter ideológico vinculado à indústria que baseava o fazer do desenhista industrial daquele período no funcionalismo, portanto prevalecia a vontade de manter a atuação desse profissional sob certo anonimato, privilegiando a contribuição social dada por meio de seu trabalho especializado.

A FASM caminha no sentido oposto. Desde a abertura do curso a intenção foi graduar formadores de opinião que à semelhança de seus professores artistas e dos grandes criadores de Paris ditariam o que seria uma moda brasileira a partir da década de 1990. Sua produção deve então ser divulgada e sustentada pela ideia de que há por trás dela um grande criador, fugindo à lógica do anonimato.

As diferenças entre as bases ideológicas do campo do design de produtos e da moda é uma das explicações para a moda buscar escapar à lógica do design.

Defensores de termos como “boa forma” com “aura superior” buscavam se distanciar da “degenerescência cultural” do produto que fosse dispendioso em material e trabalho e que, em última instância afetaria o usuário e toda a sociedade (CHRISTO; CIPINIUK, 2010). O que se entende por estilismo, desvinculado da noção dogmática de projeto racional, pode ser entendida nesse contexto como “mau design”, pois tem fases distintas e não necessariamente formalizadas em seu processo que se caracteriza por ser mais aberto.

Grupos de design como Memphis, *Radical Design* e *Gruppo Indipendente* abalaram o conceito de “boa forma” (CHRISTO; CIPINIUK, 2010). Trata-se do abalo que o binômio “forma e função” sofre pode ter sido um dos responsáveis por uma maior abertura e receptividade por parte do campo do design industrial à moda no Brasil como se vê no encampamento da moda pelo design em 1998 em nível acadêmico. Como consequência Christo e Cipiniuk (2010) apontam que tal união levou a modelos de projeto rejeitados ou modificados.

A imprecisão que ronda a noção de projeto tem o respaldo de expressões como as de Marie Rucki, “o estilismo é um estado de espírito, é saber captar a fantasia no ar” ou “ter feeling para a coisa” (OLIVEIRA, 2014a). Sabe-se que Rucki influenciou a noção de projeto no Brasil, entre outras razões, pelo contato que teve com Rosas. Na CIT, segundo Oliveira (2014a) a atmosfera era a mesma.

Também na televisão, Cristina Franco falava dos grandes desfiles nos anos 1980 usando expressões como “desejos de..” (OLIVEIRA, 2014a) e esta era a principal fonte de informação para muitos profissionais.

A escassez de informação de moda somada a esse momento pouco profissionalizado do campo configurou um cenário propício para o estilista se posicionar como o artista que “recebia uma inspiração”.

Ainda hoje Oliveira (2014a) afirma que essa postura é perpetuada pelo comportamento de alunos durante as aulas que afirmam sem embasamento de pesquisa: “não sei, estou com um desejo de azul”. O mito criativo permanece ao longo do tempo mudando somente a forma como se apresenta.

Se os cursos de moda tivessem nascido vinculados ao campo do design desde seu início e, dessa forma, fosse fomentada então a noção de projeto em moda, seria possível afirmar que a noção de estilismo não existiria? Pois, é possível perceber por meio das ações da Rhodia que a moda já operava entre o estilismo e o design de moda no período concomitante à formalização acadêmica dos cursos de Desenho Industrial no Brasil nos anos de 1960, inclusive por meio das FENITs.

Embora, aparentemente, na época do surgimento dos cursos de Desenho Industrial as atividades de estilismo e de projeção em moda já coexistissem, o estilismo parece ser predominante como atividade, embora tal afirmação demande averiguação mais profunda. De qualquer forma é interessante compreender e

respeitar as especificidades da moda que foram engendradas pelo estilismo para então reforçar as questões do design perante o projeto em moda via formalização acadêmica uma vez que esta é a demanda do MEC.

A fala de Ernesto Hauner, Fernando Lemos, Pietro Bardi, Francesc Petit, Mona Gorovitz e Alceu Pena permite concluir que são raras as iniciativas que reconhecem o design de moda em detrimento do estilismo na década de 1970. De qualquer forma, eles defendiam que o desenho de moda era uma atividade do design, logo design de moda, mas o que se percebe é que ambas as atividades se desenvolveram simultaneamente.

Em matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 1970, Alceu Pena é reconhecido como designer de moda pelo menos desde 1940. Para Bardi e Gorovitz em 1970 muitas dificuldades já superadas em relação ao reconhecimento da moda como design permitia falar em design de moda. Resta saber se na década de 1940 a atividade se chamava design de moda, senão quando recebeu esse nome para que esse grupo precursor assim se referisse a ela em 1970.

As transformações que as noções de estilismo e projeto em moda sofreram no período anterior a 1940 merecem pesquisa aprofundada. O que se percebe é que estilismo e projeto em moda se fundem em função de um possível surgimento híbrido de ambas as noções que remonta a década de 1950.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

BONADIO, Maria Cláudia. A Rhodia têxtil e a “criação da moda nacional”. In: COLÓQUIO DE MODA, 2., 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: UNIFACS, 2006.

BONADIO, Maria Cláudia. Apresentação à entrevista de Cyro del Nero. **Iara – Revista de moda, cultura e arte**. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 139-181, 2011. (Dossiê). Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/13_IARA_vol4_n2_Memoria.pdf>. Acesso em: 22 set. 2015.

BONADIO, Maria Cláudia. A Rhodia têxtil e a “criação da moda nacional”. In: COLÓQUIO DE MODA, 2., 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: UNIFACS, 2006.

CHRISTO, Deborah Chagas. Pequena reflexão sobre a relação entre noções e valores do campo da arte, do design e da moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 2., 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: UNIFACS, 2006.

CHRISTO, Deborah Chagas; CIPINIUK, Alberto. Reflexões sobre epistemologia do design enfocando o design de moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 6., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2010.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO (CNE). Câmara de Educação Superior (CES). **Resolução CNE/CES n. 5, de 8 de março de 2004.** Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces05_04.pdf>. Acesso em: 2017.

GILBERTO JÚNIOR. Livro revive as apresentações grandiosas da Rhodia na Fenit, nos anos 60. **O Globo**, 21 mar. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/ela/moda/livro-revive-as-apresentacoes-grandiosas-da-rhodia-na-fenit-nos-anos-60-16948509>>. Acesso em: 2016.

LEON, Ethel. **Design em exposição:** o design no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002). 195 p. (Tese de Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOURA, Mônica. A moda entre a arte e o design. In: PIRES, D. B. **Design de moda:** olhares diversos. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 37-73.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NAVALON, Eloize. Corpo, cultura e percepções: reflexões para um método de design de moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 3., 2007, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Faculdade CIMO, 2007.

PIRES, Dorotéia Baduy. O desenvolvimento de produtos de moda: uma atividade multidisciplinar. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, P&D DESIGN, 6., 2004, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FAAP; AEnD/BR, 2004.

POUPART, Jean. **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

RENFREW, Elinor; RENFREW, Colin. **Fundamentos de design de moda:** desenvolvendo uma coleção. Porto Alegre: Bookman, 2010.

VELHO, Gilberto. **O desafio da Cidade:** novas perspectivas da antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

Fontes

BRAGA, João. Entrevista realizada com João Braga, em 8 de dezembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 36 minutos de duração.

CAMARENA, Elaine Soares. Entrevista realizada com Elaine Soares Camarena, em 5 de dezembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 52 minutos de duração.

GIBERT, Vera Lúcia P. Entrevista realizada com Vera Lúcia Pieruccini Gibert, em 25 de novembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 27 minutos de duração.

ITO, Márcio. Entrevista realizada com Márcio Ito, em 16 de dezembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 1 hora e 42 minutos de duração.

JORNAL DO BRASIL. O “designer” e a moda. Rio de Janeiro, 5 jul. 1970. Revista de Domingo.

MINA, Simone. Entrevista realizada com Simone Mina, em 19 de dezembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 9 minutos de duração.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (MEC). **Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia**. 3. ed. Brasília: MEC, 2016. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=44501-cncst-2016-3edc-pdf&category_slug=junho-2016-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 2017.

OLIVEIRA, Renata Zaganin de. Entrevista realizada com Renata Zaganin de Oliveira, em 28 de novembro de 2014a, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 9 minutos de duração.

OLIVEIRA, Renata Zaganin de. Entrevista realizada com Renata Zaganin de Oliveira, em 4 de dezembro de 2014b, na cidade de São Paulo, com 53 minutos de duração.

ROCHA, Mariana M. L. Entrevista realizada com Mariana Machado Lousada Rocha, em 9 de dezembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 1 hora e 50 minutos de duração.

STEPHAN, Auresnede P. Entrevista realizada com Auresnede Pires Stephan, em 19 de novembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 32 minutos de duração.