

[LEILANE RIGATTO MARTINS]

Doutoranda e mestra pela FAU-USP, pesquisa o conceito de projeto em moda. Graduada em Design de Moda pela UAM em 2003. Bolsista FAPESP/CAPEs, processo nº 2014/23513-6. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

E-mail: lanerigatto@gmail.com

[SÉRGIO RÉGIS MOREIRA MARTINS]

Doutor livre-docente, professor da graduação e pós-graduação da FAU-USP e artista plástico. Estuda as intersecções entre arte e arquitetura e arquitetura e arte, além do campo da moda.

E-mail: sergiore@usp.br

O conceito pioneiro de estilismo na Faculdade Santa Marcelina

The pioneering concept of fashion design at Faculdade Santa Marcelina

[113]

[resumo] Este texto busca construir brevemente o percurso que levou ao conceito de estilismo e suas etapas engendrado no campo acadêmico brasileiro de forma pioneira pela Faculdade Santa Marcelina a partir da década de 1980. Para isso foram usados depoimentos de egressos e do corpo docente tratados a partir da abordagem de Verena Alberti para fontes primárias. Interessa a primeira fase da ideia de estilismo lapidada principalmente por Carlos Mauro Rosas entre 1988 e 1999. A pesquisa conduz às relações entre noção de estilismo e projeto, este advindo do campo do design. Por último, há uma reflexão crítica sobre o conceito de estilismo produzido pela Santa Marcelina naquele período e suas especificidades.

[palavras-chave]

estilismo; projeto; moda; design; campo acadêmico.

[abstract] The aim of this text is build briefly the path that led to the concept of stylism and its stages engendered in the Brazilian academic field pioneered by Faculdade Santa Marcelina from the eighties. For that they were used testimonials from former students and professors which were treated from Verena Alberti approach to primary sources. Interests first phase of stylism idea enhanced mainly by Carlos Mauro Rosas between 1988 and 1999. The research leads to relations between the notion of stylism and design, the latter arising from the design field. Finally, there is a critical reflection on the concept of stylism produced by Santa Marcelina in that period and its specificities.

[keywords] stylism; design; fashion; design field; academic field.

Introdução

Conhecida como Projeto em Moda por boa parte das faculdades brasileiras a disciplina e a prática de pesquisar, criar e desenvolver artigos de moda na FASM¹ é chamada Estilismo. Segundo Vera Lígia Pieruccini Gibert (2014), ela se refere à moda em vários níveis, entre eles o seu aspecto onírico, que suscita desejo, tange o imponderável e o clima. Para ela, a expressão estilismo está ligada à ideia de estilo artístico.

A partir de 1964, a graduação em Professorado em Desenho da FASM passa a oferecer a disciplina Desenho de Modas, introduzida pela irmã Jeanne Eugénie Villien. Com seu falecimento, Gibert herda a disciplina em 1973. O Professorado em Desenho torna-se graduação em Desenho de Moda em 1988, a primeira do Brasil.

É por intermédio de seu marido, Pierre Gibert, que Vera Lígia entra em contato com o engenheiro têxtil Louis Besse, que a apresenta a Carlos Mauro Fonseca Rosas. Na época, Pierre Gibert, Louis Besse e Carlos Mauro Rosas trabalhavam na Rhodia.

A partir do convite feito por Rosas, em 1983, em nome da Rhodia, Vera Lígia Gibert leva seu conhecimento aos cursos ministrados no CIT². Posteriormente, ela o convida para integrar o corpo docente da FASM. Rosas 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 do CIT, Vera Lígia 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, que não entendiam suas "criações". Nesse momento ela detecta carências específicas na formação em Moda.

Auresnede Pires Stephan, 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, em meados dos anos oitenta. A intensa procura pelo curso os mobiliza em prol da organização de uma graduação em Desenho de Moda, em 1988.

A contratação de Rosas 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 a Marie Rucki, diretora do Studio Berçot e outras figuras da moda.

Na década de 1970 se instituiu 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, consequentemente, sobre o conceito de estilismo introduzido por ele na FASM.

Essas e outras relações decorrentes da história da FASM tiveram influência direta sobre a formação de uma ideia de estilismo no meio acadêmico brasileiro.

Para Rosas, a efervescência da juventude parisiense coincidia até certo ponto com a da brasileira. Segundo ele, naquele período, moda constituía cultura e 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 ajudaram a formular um conceito de estilismo em moda baseado em uma práxis originada no campo das artes plásticas.

A corrente ligada à ideia de design de moda possui uma visão bastante crítica do termo estilismo. De acordo com Christo apud Treptow (2013, p. 40), a expressão estilista parece mais lúdica, criativa e distante das demandas do mercado. Quando Treptow (2013, p. 41) fala em estilismo, ela pondera que para "criar coleções de moda, não basta saber desenhar", como se o profissionalismo na área de criação de artigos de moda fosse privilégio do design em detrimento do estilismo, que, segundo Christo (2008, p. 41), estaria em última instância ocupado em "promover um gênio ou artista livre para a criação de peças únicas e, nesse caso, a Academia prestaria um desfavor à sociedade ao formar futuros desempregados.", referindo-se ainda ao estilismo.

O projeto em moda, especialmente no vestuário, abarca a possibilidade de criar coleções assinadas e também para um mercado mais amplo, estendendo-se até o

produto massificado. No primeiro caso, o autor da coleção é reconhecido; no segundo, em geral ele é anônimo. Aparentemente, desde seu início, o curso de Moda da FASM está mais interessado no trabalho que se pretende autoral.

Como os principais livros sobre projeto em moda surgem no início do século XXI, este artigo não se ocupará da revisão de literatura, pois ela se refere a um período posterior ao recorte aqui proposto, de 1988 a 1999. Portanto, este texto busca dar visibilidade ao pensamento dos pioneiros³ brasileiros sobre projeto em moda no campo acadêmico.

Somente em 2003 começam a ser publicados os primeiros livros sobre projeto em moda. Em 2003 é lançada a primeira edição do livro *Inventando moda*, da autora brasileira Doris Treptow. A partir de 2005, vários livros ingleses sobre projeto em moda são escritos e traduzidos para o português. É o caso de *Fashion Design*, de Sue Jenkin Jones, de 2005; *Pesquisa e design*, de Simon Seivewright, de 2009; e *Desenvolvendo uma coleção*, de Elinor Renfrew e Colin Renfrew, de 2010. Estas obras são citadas na referência bibliográfica da área de projeto em moda nas faculdades brasileiras e aqui servem de apoio a este artigo, pois, embora o recorte proposto se refira a um período anterior, sua colaboração é inextricável mesmo que indiretamente.

Muito embora nem todos esses autores sejam referidos diretamente neste texto, o contato intenso com suas ideias sobre projeto permeou e ajudou a guiar a experiência docente da autora que escreve este artigo, bem como a valoração de juízo na análise das fontes primárias que constituem este texto; a relevância dos trabalhos desses autores não poder ser negada. Por essas razões, seus livros sobre projeto em moda constam no final deste artigo, caso o leitor tenha interesse em conhecer mais a bibliografia já existente na área de projeto em moda.

Inicialmente este artigo se pautou nos relatos colhidos com ex-alunas da graduação em Desenho de Moda da FASM que frequentaram o curso entre 1988 e 1999. Esses depoimentos ajudaram a elencar os processos que compuseram a ideia de estilismo na primeira década de curso. Foram entrevistadas as ex-alunas Elaine Camarena Soares, Mariana Machado Lousada Rocha, Renata Zaganin e Simone Mina.

Posteriormente, foram coletados os depoimentos dos docentes. Entre eles figuram Simone Mina, professora de Estilismo; Renata Zaganin, professora de Desenho; Auresnede Pires Stephan, professor de Metodologia Visual; e Vera Lúcia Pieruccini Gibert, hoje desligada da escola. Os dois últimos foram os idealizadores e fundadores do curso. O bacharelado em Desenho de Moda – fundado em 1988 – teve como primeira coordenadora Gibert, que se manteve no cargo até 2000. Ela também era responsável pela disciplina de Desenho de Estamparia.

Nos dez primeiros anos de curso de Moda da FASM, a disciplina de Estilismo foi centralizada na figura do professor Carlos Mauro Fonseca Rosas, falecido em 2012.

Como nesse período não havia literatura específica sobre o assunto, percebe-se que a ideia de estilismo foi passada por meio da transmissão oral. É importante ressaltar que a transmissão oral dessa forma de pensar projeto em moda sem dúvida contaminou o ideário sobre projeto dessas quatro ex-alunas que hoje compõem o corpo docente do referido curso.

Baseado na forma como era ensinado e pensado o estilismo dentro do recorte proposto, e partindo do ponto de vista dos egressos e do corpo docente, este texto dedica uma parte à reflexão crítica sobre o conceito de estilismo produzido pela FASM e suas especificidades.

O presente artigo utilizou como forma de tratamento de dados das fontes primárias os métodos contidos no livro *Manual de história oral*, de Verena Alberti. A autora acredita que a investigação exhaustiva do objeto de estudo leva a uma base firme de conhecimento do tema, logo, garante a qualidade dos trabalhos (ALBERTI, 2013, p.158), e no caso dessa pesquisa seu manual é imprescindível, pois é abrangente em todas as etapas de preparação, realização e tratamento de entrevistas de acordo com uma visão qualitativa.

O Estilismo na FASM na fase de Carlos Mauro Fonseca Rosas

Entre 1988 e 1997, as aulas de Estilismo na FASM foram quase sempre lecionadas por Carlos Mauro Fonseca Rosas. Elas aconteciam no segundo, terceiro e quarto anos de formação. O bacharelado em Moda da FASM sempre teve duração de quatro anos, e naquela época as disciplinas eram anuais.

De acordo com Bonadio (2011), Carlos Mauro se considerava formado por uma elite artística quando começou. Entre essas pessoas figuram Cyro del Nero e Livio Rangan, que, segundo Rosas, tinham uma preocupação em formar profissionais. Ele se considerava formado por eles no campo da moda, que era algo novo. Não havia faculdade de Moda no Brasil na década de 1970. Rosas conta que o contrataram por estar cursando Artes Plásticas.

Ele descreve como Livio Rangan o encorajou a trabalhar com moda no país em um período que antecedeu os cursos superiores:

O Livio me fez uma série de perguntas e a partir dessas perguntas e depois da seleção do Cyro ele me disse: Você já desenhou nas paredes? Não. Você vai desenhar. Você já fez não sei o quê? Não. Você vai fazer. Eu morrendo de medo, perguntava e o Cyro disse: – Não, vai em frente. Surgiu o primeiro trabalho, era uma vitrine no Rio de Janeiro eu fui falar com o Livio e ele virou e disse assim: – Não sei, qual departamento é seu, foda-se. (BONADIO, 2001)

É partindo de sua própria experiência profissional que Rosas propõe a ideia de estilismo em etapas, mas não necessariamente de forma sistematizada. A apresentação a seguir visa ordenar as etapas dentro do possível para melhor entendimento das fases desse processo e posterior análise.

[116]

Resgate do seu passado

No segundo ano do curso, era proposto um exercício de retorno ao passado para que as alunas trouxessem uma marca pessoal, de preferência ligada à sua origem. Esse resgate, chamado de documentação, era feito por meio de fotos, objetos e tecidos e a relação com o têxtil também poderia ser solicitada, mas, inicialmente, as referências de moda eram deixadas de lado.

Simone Mina (2014) conta que, como aluna, deveria encontrar três pontos importantes no seu passado que fossem relevantes para contribuir com a moda brasileira. Esses três pontos ajudariam a contar três histórias, de acordo com Mariana Rocha (2014).

Essa documentação, nome dado às referências levantadas, gerava um “ambiente” que era montado coletivamente. Ele era chamado de *Ambience*, em francês, ou de *Ambiência*, em português. Sem formato fixo, a ideia era produzir uma espécie de “painel” bidimensional ou tridimensional que se tornaria então a matriz temática, ou tendências⁴, para a coleção a ser desenvolvida.

De acordo com Renata Zaganin (2014), o professor Rosas propunha uma “roda de conversaço”, dispondo as alunas em círculo e sugerindo que todas se envolvessem e discutissem a dinâmica. Os objetos pesquisados eram dispostos sobre uma mesa central e filtrados por critérios, como repetição e destaque na percepção dos alunos. Rosas buscava gerar um discurso, primeiro coletivo, para, em seguida, cada aluno extrair dele três tendências.

Essa atividade era proposta no segundo ano de curso e deveria originar três histórias, tendências ou temáticas de trabalho. Cada tendência se destinava à criação de uma coleção.

Shopping

O *Shopping* era um exercício proposto pelo professor Rosas correlato ao resgate do passado, mas era realizado no terceiro ano. Segundo Elaine Camarena (2014), a inspiração podia surgir de qualquer coisa, de qualquer elemento, desde que não estivesse relacionada à moda, para evitar a cópia e a autorreferência.

A diferença entre a Documentação resgatada do passado pessoal do aluno, proposto no segundo ano, e o *Shopping* estava no fato de que a primeira se voltava para o mundo interior do estudante e o segundo, para o ambiente externo. No *Shopping*

– fala-se com sotaque afrancesado, com a acentuação do "i" –, a ideia era o aluno ir para as ruas, mas não recorrer aos ambientes de moda. Desse trabalho nascia a inspiração para criar as coleções.

Cada tema ou tendência gerava uma coleção. Eram três coleções de vestuário e uma de cama, mesa e banho. Circe Bernardes⁵ (2015), professora assistente de Rosas, conta que ele orientava a sala a se dividir em três grupos para buscar suas referências para a *Ambience*. As alunas deveriam ir a lugares inusitados, que fugissem do universo da moda. Bernardes (2015) lembra que as alunas iam ao Mercado Municipal, ao Ceasa, à rua Augusta, ao Terminal Tietê de ônibus, à gafeira, ao salão de baile, etc. Daí surgiam três tendências diferentes.

Em sala, as tendências eram costuradas. Iam se juntando por similaridade, por contiguidade. Mariana Rocha (2014) confirma que, para cada aluna extrair essas três tendências, eram formadas mesas para trabalho em grupo, como as "rodas de conversaço", descritas anteriormente por Renata Zaganin (2014). Definidas as três tendências, elas eram divididas em dominante, intermediária e tônica. Elas iriam aparecer na coleção com maior ou menor frequência.

Tanto o Resgate do passado quanto o *Shopping* eram operações de pesquisa que geravam *Ambiences*. Essas pesquisas deveriam abranger o universo da aluna de acordo com o seu repertório, e a partir desse entendimento ela estaria apta a criar moda.

Ambience

Nas palavras de Simone Mina (2014), a ideia é que a *Ambience* construída desse condições de textura, cores e formas para a criação da coleção. Rosas falava em *Ambience* e nunca em "Painel de Ambiência", segundo Mina, buscando aproximar-se da linguagem empregada pela revista *View* e sua forma de apresentar tendências de moda. Segundo Mina, a cor, por exemplo, poderia estar representada em um pedaço de madeira.

A partir das tendências levantadas pelos três grupos, era construída uma *Ambience*, que serviria de referência para toda a sala. Desse material cada aluna criava sua própria *Ambience*, ou seja, tirava desse trabalho geral diretrizes para seu trabalho individual, revelando seu olhar criador a partir de suas escolhas. A *Ambience* compreendia cartela de cores, estampas, texturas e esboços de croquis. Ela pode ser entendida como suporte de documentação da pesquisa realizada para um projeto em moda.

Um trecho da entrevista concedida por Circe Bernardes mostra como se dava o conflito em busca de objetividade no processo criativo relativo à *Ambience*.

Depois do shopping a pergunta era: qual é o elemento mais forte? Você tirava sempre qual é o elemento mais forte que ia dar a "cara" do "negócio", então que nome que ia ter isso aqui? Então a gente dava um nome para essa tendência. Que nome que tem isso aqui? "Lanche da tarde"? E "entrevista das seis"? [...] cada um dava, cada um fazia...então a classe tinha três tendências, todas escolhidas no [sic] ambience. Qual era o elemento mais forte? Então esse fica, não, esse tira, esse não tem nada a ver, isso não tem a ver com essa história, não sei o quê...então como você chegava a nisso? [Como] ficava isso? Então agora, a partir daí, cada um vai fazer o seu trabalho. E cada um fazia sua cartela de cores, matéria, maquetes têxteis, pesquisava tecidos oferecidos pelo mercado, estudo de forma, silhueta, desenhava sua coleção e confeccionava um look fora da aula ou na aula de modelagem, pois não havia tempo para fazer em sala.

Cartela de cores

A cartela de cores era pintada com Ecoline, fazendo o formato de um oito, no sentido das fibras do papel. Em seguida eram recortados retângulos de cores desse papel pintado. As cores deveriam ter o mesmo tamanho, ser dispostas em fundo branco, à mesma distância e distribuídas como as tendências: as dominantes, as intermediárias e por último as tônicas. Era necessário cuidado para que uma cor não se sobrepusesse à outra.

A cor dominante apareceria em maior quantidade na coleção; as intermediárias seriam para compor com a dominante e complementar a coleção; e as tônicas poderiam surgir em certos momentos, em pequenos detalhes. Assim como as tendências, as cores respondiam ao sistema de gradação contido na ideia de dominante, intermediária e tônica.

Cartela de matérias

A essa altura eram elencados na *Ambience* as texturas⁶, os tecidos, os aviamentos e outros insumos essenciais à criação e ao desenvolvimento de uma coleção.

O que não havia sido encontrado no *Shopping* era desenvolvido por meio de maquetes têxteis.

Grafismos

Depois da cartela de cores, eram desenvolvidos os grafismos, ou seja, os estudos dos elementos para as estampas. Eram criados a partir da *Ambience*. Era exigida a criação de doze grafismos para, em seguida, fazer as estampas e maquetes têxteis.

Maquetes de tecido⁷

A maquete de tecido consistia em um exercício proposto por Rosas em que a aluna deveria criar bases de tecidos novas por meio de tecidos existentes e outros materiais.

Elaine Camarena (2014) conta que as maquetes de tecido demonstravam a visão do estilista sem conhecimento técnico. O foco estava na estética do produto e caberia a um engenheiro têxtil avaliar se aquele artigo era tecnicamente viável. Essa avaliação não acontecia na faculdade. Alguns alunos só vieram a ter contato com engenheiros têxteis depois de formados, dependendo de seu setor de atuação.

[118]

Desenhos

Realizada a pesquisa, por meio do Resgate do passado (Documentação) ou do *Shopping*, e feito seu registro na *Ambience*, os alunos começavam a criar sua coleção por meio de um desenho que seria um híbrido entre croqui e desenho promocional, nas palavras da professora de desenho Renata Zaganin (2014). Enquanto o croqui consiste em anotações rápidas feitas a partir da pesquisa, o Desenho Promocional é livre, não tendo a realidade como referência, abolindo a proporção humana.

As alunas produziam três coleções por ano, cada qual contendo cerca de seis a oito *looks*⁸.

Vontades de forma

Eleitos as cores, os materiais e as texturas, iniciava-se um trabalho voltado à construção das silhuetas, formas que as roupas viriam a ter. Assim iniciavam-se as tentativas de *toiles*⁹. De acordo com Renata Zaganin (2014), depois das maquetes têxteis os alunos iam direto para o manequim ensaiar o que seria uma roupa.

Simone Mina (2014) se lembra de fazer os esboços de uma coleção no manequim que expressavam a "vontade de forma" do aluno. Essa criação de forma era livre e se aproximava das *toiles* francesas – mesmo que as alunas não tivessem consciência disso –, não tinha acabamentos definitivos ou modelagem correta, sendo admitida inclusive em papel. Muitos desses protótipos de peça não tinham cava, abertura, zíper, etc, mas, segundo Elaine Camarena (2014), nem sempre o estilista está pensando em uma peça que vai ser passível de ser produzida. Para ela, quando alguém está criando não pondera onde vai o botão, o zíper, se entra ou se sai, qual é o forro.

Desfile

Camarena (2014) relata que depois dos volumes realizados havia um desfile dessa produção. A palavra peça designa roupa pronta, o que nem sempre era o caso, então serão preferidos os termos "volumes" e "estudos de forma". Eram executados os volumes de cerca de três *looks* das coleções projetadas ao longo do terceiro ano.

Uma das alunas selecionava a trilha sonora para o desfile de um *look* que seria realizado na sala preparada para este evento. Esse era o trabalho final da disciplina.

Crítica ao processo de conceituação e ensino do Estilismo de Rosas

O fato de a maior parte do corpo docente ser composta de artistas, entre 1988 e 1999, influenciou no processo de não normatização. Zaganin (2014) justifica isso por não saberem exatamente sistematizar como se fazia uma roupa, pois os professores provenientes de cursos de Artes Plásticas e Arquitetura raramente falavam a linguagem da moda.

Era marcante na FASM esse fazer absolutamente livre. Elaine Camarena (2014) afirma que era comum a prática permeada por essa visão. Nos primeiros anos de funcionamento do curso, tudo estava sendo testado, por professores e alunos.

Em busca de formar a "primeira fila de desfile", nas palavras de Rosas, ou seja, formadoras de opinião, as alunas se empenhavam em levar para a sala de aula objetos de valor pessoal que diferenciavam sua pesquisa do restante da turma. Percebe-se na fala do professor uma aspiração de que suas alunas se tornassem figuras importantes da moda brasileira, à imagem e semelhança das da moda parisiense. Aparentemente, cada aluna buscava a sua forma de produzir em um ambiente no qual a liberdade excessiva almejada na aula de Estilismo prescindia da abordagem de processos criativos que fornecessem às alunas um pensamento de projeto.

Rosas foi visivelmente influenciado por Marie Rucki, que era diretora do Studio Berçot e dava cursos de Estilismo no CIT. Ele a tinha como modelo, e isso fica como uma marca da FASM. Rocha (2014) refuta a ideia de que o Estilismo se constituiu de forma independente no interior da escola, como supunham as primeiras grades montadas para o curso de Moda sobre a grade curricular dos cursos de Artes.

É interessante notar a influência de Berçot e seu método sobre a FASM, pois sua escola era conhecida por determinar muitas regras para a criação de moda, e Rosas era notadamente avesso às regras e aos métodos.

Talvez a experiência de Rosas – no início, de um esforço de formalização do mercado de moda no Brasil na década de 1970, que proporcionou a circulação de informação de moda *a priori* – seja esclarecedora quanto ao empirismo que ele preferia em suas aulas.

Quando era coordenador na Rhodia, Rosas conta que só podiam ver as revistas que chegavam à empresa depois que a chefia da publicidade "desse uma espiada", e a essa altura elas já estavam esfaceladas, com página arrancada, ou seja, a informação de moda passava antes pelas mãos da direção comercial, que, segundo Rosas, já começava a implantar o "tal" conceito de *marketing*, como era chamado (BONADIO, 2011).

Mariana Rocha (2014) destaca que era impressionante a atuação de Rosas porque ele tirava algo das pessoas que elas não sabiam que tinham, mas o método para isso era completamente empírico, psicológico e pouco racional. Não tinha explicação nenhuma, nem descrição de quaisquer etapas.

Circe Bernardes foi assistente de Rosas. Segundo ela (2015), a fala dele era "quando você não fala claro, o aluno tem que pensar", porque tudo era um jogo. Bernardes (2015) conta que levou algum tempo até entender o processo de Rosas a fim de auxiliá-lo na orientação dos alunos. As dúvidas dos alunos eram sobre etapas processuais, e Bernardes tinha o papel de mediadora.

Zaganin (2014) complementa que Rosas entendia de tendência, mas não de vestuário. Eram aceitas peças sem cava, quase uma *toile*. Nas palavras de Rosas eram produzidos protótipos, não pilotos. A solução intuitiva, de fazer direto no manequim, também se dava em virtude de o professor não ter entendimento da construção de uma peça de vestuário. Essa atitude ia ao encontro da anuência dada pela instituição, que reforçava a prática livre.

Quanto à forma dos protótipos, Rocha (2014) defende que, embora Rosas as valorizasse, sua abordagem nesse sentido era deficiente. Seu entendimento se restringia à parte têxtil. Os alunos eram levados a fazer o exercício de maneira demasiado autônoma para quem ainda estava em formação.

Naquele momento, a FASM não possuía nenhum laboratório de costura. Para costurar, os alunos podiam utilizar os laboratórios de costura do Senai, tendo que se deslocar até o bairro do Bom Retiro, tamanha a importância dada ao aspecto artístico, em detrimento das questões funcionais básicas.

Zaganin (2014) relata que a cultura que Rosas ostentava e seus contatos em Paris lhe conferiam autoridade para lecionar e julgar os trabalhos de Estilismo, mesmo que para isso resvasse em seu gosto pessoal e não se referisse a marcos processuais reconhecidos.

A aula de Rosas, aparentemente privilegiava a descoberta do processo de criação de cada aluno, mas sem orientação clara. Definir formas de trabalho, sejam métodos específicos ou processos relativamente livres, não pode ser confundido com "moldar" o alunado. Isso é uma questão que reforça a "liberdade do artista criador", que dispensa o método porque recorre somente à inspiração. A primeira década da graduação em moda da FASM foi um período de experimentação em que as práticas eram testadas e ajustadas. Não havia curso de Moda no Brasil antes da FASM, então a atitude pioneira também exigiu sacrifícios dos professores e alunos.

Havia, por parte de Rosas e da FASM, a intenção de aproximar a prática do estilismo da arte, em busca de identificação com o curso de Artes Plásticas da FASM, que era a referência mais próxima e de maior prestígio. Nesse período, a área da moda buscava se consolidar, e o curso da FASM, que foi o primeiro do Brasil, buscava construir uma ideia de campo autônomo para o segmento, contrariando a vinculação que seria construída entre o design e a moda posteriormente, a partir de 1998, por agentes oriundos do campo do design¹⁰. Era um momento inicial, no qual a moda estava ligada à arte, mas não necessariamente negava a indústria, haja vista que profissionais pertencentes ao CIT da Rhodia lecionavam na FASM.

O desenvolvimento da expressão artística do aluno ensejado pela FASM encontra explicação no laço entre arte e moda fomentado por essa instituição e na própria formação de Carlos Mauro Rosas. O bacharelado em Moda nasceu de um curso de Desenho, ligado às artes.

Simone Mina (2014) explica que a ligação com a arte se manifesta ainda hoje na expressividade que se busca de um fazer processual mais artístico, um fazer protagonista. A ideia de protagonismo é muito importante.

Essa atitude foi endossada pela instituição e em alguns momentos provocou distorções – como o questionamento se o que era ensinado como estilismo não estava distante da prática na indústria – que até hoje levam à discussão sobre a cisão entre design de moda e estilismo¹¹.

A moda, no âmbito do ensino e da pesquisa, sai da informalidade para a formalidade das escolas e no mercado profissional encena a substituição de uma mão de obra autodidata em moda por uma mão de obra especializada, que começa a tomar o mercado em meados da década de 1990.

Críticas a respeito do desempenho dos egressos do curso de Moda da FASM só foram possíveis a partir de sua atuação. Esses profissionais puderam demonstrar como sistematizar a pesquisa, a criação e o desenvolvimento de produtos de moda, e, a partir da opinião do mercado que os recebia, o curso e a prática do estilismo puderam ser objetos de reflexão constante para a academia de Moda.

A cisão entre design de moda e estilismo também se reforça no início do curso da FASM, em 1988. Como a faculdade de Moda no Brasil, entidade profissionalizante por excelência, surge como campo autônomo, inicialmente desvinculado do design, o estranhamento diante de uma graduação em Moda é notado na maior parte das empresas que ainda tinha uma postura indiferente ao profissional oriundo do bacharelado em Moda, segundo relato de Zaganin (2014).

Era imprescindível para a moda se afirmar como área independente, com sua forma de pensar projeto, que originaria o termo estilismo, para que ela sobrevivesse naquele momento.

[Recebido em: 05/08/2015]

[Aprovado em: 14/09/2015]

NOTAS

^[1] FASM – Faculdade Santa Marcelina, fundada em 1929, em São Paulo.

^[2] Coordenação Industrial Têxtil, órgão criado por onze das principais empresas têxteis brasileiras para estudo de tendências e organização de cursos de Moda para seus funcionários. Entre elas figuravam Braspérola, Lanifício Alto da Boa Vista, Fiação Brasileira de Lã, Aziz Nader, Barbéro, Santo Amaro, Paramount, Lansul, Têxtil Judith, Toyobo, Vicunha e Rhodia. O CIT antecedeu a criação de cursos superiores em Moda no Brasil.

^[3] São considerados pioneiros os primeiros docentes e pesquisadores que atuaram no desenvolvimento do campo acadêmico de Moda até o presente momento e colaboraram para a especialização do campo do Projeto em Moda por meio de suas pesquisas e ações.

^[4] Essas tendências não tinham relação com as apontadas para o uso de cores, materiais e modelagem em uma determinada estação para a indústria têxtil, geralmente vindas da Europa. Elas se confundiam com a ideia de tema ou referência. Rosas propunha que o aluno criasse suas próprias tendências, vendo nele um formador de opinião. 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.

^[5] Circe Bernardes foi professora da FASM de 1990 a 2000. De 1990 a 1996, foi professora da disciplina Oficina Experimental. De 1996 a 2000, foi professora assistente de Rosas. Apesar de formada em Arquitetura e Urbanismo pela USP e em Artes Plásticas pela FAAP, nunca foi reconhecida como professora de Estilismo, mesmo após a saída de Carlos Mauro Rosas. Na década de 1970, Bernardes atuou como estilista da Arte Nativa Aplicada a convite de Maria Henriqueta Gomes, proprietária da marca.

^[6] Texturas são aspectos visuais e táteis para um têxtil. Como a referência pesquisada pode ser distante do universo têxtil – como já aconteceu com Vera Lúcia Gibert (2014) no CIT, quando um cliente lhe trouxe um pedaço de concreto para referência de cor –, o que não é encontrado pronto pode ser criado pelo estilista por meio de maquetes têxteis e viabilizado pela indústria.

^[7] Maquete de tecido ou têxtil é uma construção experimental de uma representação visual de um tecido desejado a ser desenvolvido e produzido em série. Pode ser entendido como protótipo de um tecido. Geralmente é uma criação intimamente ligada à textura feita sobre base de tecido quadrada que mede em torno de 20 cm X 20 cm, e permite ao engenheiro têxtil captar o aspecto final que o estilista deseja que o tecido apresente.

^[8] *Look* é a composição da roupa que cobre o corpo inteiro. Pode variar em número e função de peças. Por exemplo, um vestido é um *look*, um costume é um *look*, uma camiseta e uma calça também podem ser um *look*.

^[9] *Toile* é a representação de uma peça de roupa em termos de forma, sem acabamentos finais como overloque, casa ou bolsos (RENFREW e RENFREW, 2010, p. 28) e equivale ao *mock up* do design na indústria do vestuário. Peça piloto é o protótipo, a primeira peça que serve para testar caimento, medidas etc. Pode ser representado por peça de vestuário com função distinta: calça, saia, casaco, camisa, vestido etc.

^[10] É comum profissionais do design se referirem à moda como design, embora a área já goze de cursos especializados em Moda há 26 anos. Infelizmente essa controvérsia não cabe no espaço deste artigo, mas será abordada em outro momento. Doroteia Baduy Pires foi uma importante formadora de opinião da área do design nesse sentido. Ela influenciou muitos cursos de Moda, principalmente alguns criados no sul do país.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 386.
- BONADIO, Maria Cláudia. Apresentação à entrevista de Cyro del Nero. *Iara*, – Revista de moda, cultura e arte, Dossiê, V. 4, nº 2. São Paulo: Editora Senac: 2011, p. 97. ISSN 1983 – 7836. Disponível em: < http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiaara/wp-content/uploads/2015/01/13_IARA_vol4_n2_Memoria.pdf>. Acesso em 22 de set. de 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 311.
- GIBERT, Vera Lúcia P.. *O entorno acadêmico e industrial têxtil no vestir e morar brasileiros*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de mestre, São Paulo, 1993, p. 317.
- JONES, Sue Jenkin. *Fashion design – manual do estilista*, São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 240.
- PIRES, Dorotéia B. (Org.). *Design de moda: olhares diversos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 423.
- RENFREW, Elinor; RENFREW, Colin. *Fundamentos de design de moda: desenvolvendo uma coleção*. Porto Alegre: Bookman, 2010. p. 176.
- SEIVEWRIGHT, Simon. *Fundamentos de design de moda: pesquisa e design*. Porto Alegre: Bookman, 2009. p. 176.
- TREPTOW, Doris. *Inventando moda: planejamento de coleção*. 5. ed. São Paulo: Edição da Autora, 2013. p. 208.

FONTES

- BERNARDES, Circe. Entrevista realizada com Circe Bernardes, em 22 de janeiro de 2015, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 42 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.
- 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.
- ROCHA, Mariana M. L. Entrevista realizada com Mariana Machado Lousada Rocha, em 8 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.
- ZAGANIN, Renata. Entrevista realizada com Renata Zaganin, em 28 de novembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 2 horas e 9 minutos de duração.
- _____ Entrevista realizada com Renata Zaganin, em 4 de dezembro de 2014, na cidade de São Paulo, com 53 minutos de duração.