



A relação entre design de moda e comunidades artesanais no Brasil: o projeto Moda e Artesanato do museu A Casa

The relationship between fashion design and traditional handicrafts in Brazil: the project Moda e Artesanato by A Casa museum

[ANA JULIA MELO ALMEIDA]

Doutoranda em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; docente da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: ajuliamelo@usp.br

[129]

[resumo] Este artigo pretende investigar e contextualizar a relação entre o design de moda e o artesanato tradicional no Brasil. O recorte temporal trabalhado foi de 1995 a 2010, quando os casos de aproximação entre os campos tornaram-se mais frequentes. O intuito é compreender como tem se configurado esse contato por meio do projeto Moda e Artesanato, desenvolvido pelo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro. Para isso, foram utilizados os depoimentos da docente Suzana Avelar, curadora da iniciativa, e da produtora executiva à época, Jaine Silva. Ao aproximar-se dos agentes responsáveis pela execução do projeto, esta pesquisa procurou indagar as potencialidades e limitações na relação entre o design e o fazer artesanal.

[palavras-chave]

design de moda;
artesanato tradicional; design social.

[abstract] This paper aims to investigate and contextualize the relation between fashion design and traditional handicrafts in Brazil. The period chosen were from 1995 to 2010, when the approach incidence between the fields became more frequent. The mean goal is to understand how the contact has been configured through the Fashion and Handicraft project, developed by the organization A Casa – Museu do Objeto Brasileiro. For this purpose, the statements of Suzana Avelar, curator of the initiative, and the executive producer at that time, Jaine Silva, are employed. When approaching the agents who integrated the execution of the project, this research aims to investigate the potentialities and limitations between design and handicraft.

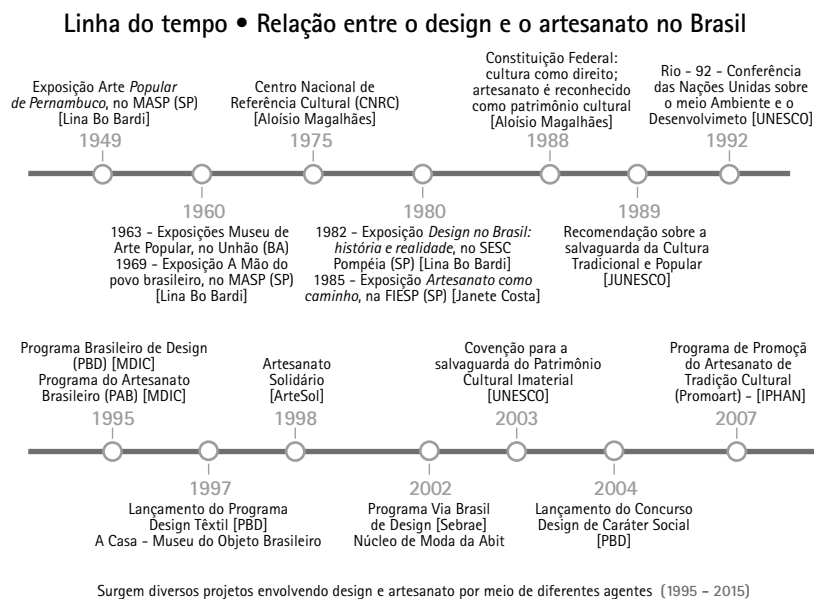
[keywords] fashion design; traditional handicraft; social design.

Introdução

O design de moda e o artesanato vêm se aproximando nas últimas décadas. Nos anos 1990, os casos de contato entre esses campos tornaram-se mais frequentes tanto em razão das políticas públicas de incentivo quanto pela consolidação do campo da moda. Ao buscar compreender em que momento essa relação se torna mais frequente no Brasil, encontramos alguns marcos importantes nas últimas décadas em cada um dos campos, que sinalizam a construção de um contexto mais propício e que teria resultado nessa aproximação.

A linha do tempo abaixo evidencia que a relação entre o campo do design e o do artesanato vem de algumas décadas e tem se intensificado nos últimos anos. Por isso, estabelecemos como início temporal para esta pesquisa o ano de 1995, quando surgiram dois programas coordenados pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) que implementaram ações para impulsionar e promover o design e o artesanato no Brasil: o Programa Brasileiro de Design (PBD) e o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB).

Figura 1 – Linha do tempo – A relação entre design e artesanato no Brasil



Fonte: A autora.

É importante mencionar que o artesanato, nas últimas décadas, transitou por diferentes ministérios. Na década de 1970, quando Aloísio Magalhães

atuou no Centro Nacional de Referência Cultural, o artesanato pertenceu ao Ministério da Educação; em 1985, o Ministério da Cultura foi separado do Ministério da Educação e o artesanato seguiu alocado no primeiro; em 1991, o PAB foi criado, inicialmente, no Ministério da Ação Social e, em 1995, foi transferido para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. A partir dessas mudanças, é possível avaliar o enfoque dado ao artesanato em relação às políticas públicas de fomento.

Foi em grande parte em razão das políticas públicas de incentivo que os projetos de design junto a comunidades artesanais começaram a se intensificar. Há uma série de iniciativas de conceituação, fortalecimento e disponibilização de recursos. As ações são realizadas por diversos agentes, que se encontram em diferentes setores da sociedade, como ONGs, entidades governamentais, empresas e instituições acadêmicas.

Esses projetos estão, na maioria das vezes, associados à finalidade de valorizar e preservar os saberes presentes nas atividades artesanais, além de gerar renda e promover uma melhor qualidade de vida aos artesãos. Muitos dos grupos artesanais que participam dessas iniciativas estão em contextos de vulnerabilidade social e econômica. Os produtos, frutos de um conhecimento passado de geração em geração, e que se relacionam diretamente com o espaço onde são praticados, encontram dificuldades para resistir e manter suas tradições vivas no cenário atual.

[131]

Nesse contexto, o design é visto como ferramenta para potencializar econômica e socialmente as comunidades artesanais e os contextos em que se localizam. No entanto, essa aproximação acarreta diversos questionamentos e revela relações delicadas entre o design e o artesanato, por serem campos social e economicamente distintos.

O artesanato tradicional no Brasil está associado a uma produção familiar ou comunitária, em que os conhecimentos e as técnicas são transmitidos de geração a geração por meio da tradição oral, carregada de significados culturais daquele lugar (MDIC, 2012). Os produtos artesanais são manifestações culturais fortemente relacionadas com o território e a comunidade que os gerou (KRUCKEN, 2009; NORONHA, 2015).

Este artigo utilizou métodos qualitativos e tem caráter exploratório. A partir dos depoimentos da docente Suzana Avelar e da produtora Jaine Silva, em entrevistas cedidas para a constituição deste trabalho, será examinado como se configurou o contato entre design de moda e artesanato no projeto Moda e Artesanato, idealizado pelo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro. A história oral é importante nesse processo, pois, como destaca Neves (2003), é uma forma de se aproximar do objeto de estudo, principalmente em pesquisas que abordam processos recentes, como é o caso deste artigo. A autora também ressalta a história oral como caminho para a produção de conhecimento histórico, um método de pesquisa que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de acontecimentos. Além das entrevistas, o

contato com o acervo de imagens do A Casa permitiu a visualização das peças desenvolvidas no projeto a fim de ilustrar os depoimentos coletados e permitir uma análise dos impactos que esse contato acarretou nos produtos daquele grupo artesanal.

Educação do design de moda no Brasil: percursos percorridos

No Brasil, a institucionalização do ensino ocorreu no fim da década de 1980. Em 1986, houve o primeiro contato entre o campo da moda e a academia com a criação do curso de extensão em Estilismo e Modelagem pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No entanto, o primeiro curso superior foi ofertado no ano seguinte pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), o bacharelado em Desenho de Moda, em São Paulo. Em 1994, a Universidade Federal do Ceará (UFC) estruturou a primeira graduação em Moda em uma instituição pública (PIRES, 2002; QUEIROZ, 2014).

Ao longo dos anos de 1990 e 2000, há uma grande expansão da oferta de cursos superiores em Moda. Em 2004, o Ministério da Educação aprovou as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de graduação em Design, e neste documento orientou os cursos ofertados na área de Moda a seguirem em seus currículos as diretrizes educacionais do ensino em Design.

Essa medida provocou uma cisão dentro do campo da moda, já que não é unânime por parte das instituições que oferecem cursos de Moda a adesão ao campo do design. No entanto, hoje, a grande maioria dos cursos ofertados na área de Moda segue as diretrizes educacionais do ensino em Design, e mudou-se a nomenclatura para Design de Moda, incluindo disciplinas do repertório teórico de Design.

O campo do estudo em Design de Moda no Brasil é recente e ainda em fase de estruturação e construção de seus conceitos teóricos. Portanto, esta pesquisa problematizará o contato entre design de moda e artesanato sob a perspectiva do design.

A relação entre o design e o artesanato no Brasil

Nas décadas de 1960 e 1970, a produção artesanal brasileira começou a ser discutida pelo campo do design, que havia se institucionalizado há pouco tempo. Nesse período, destacava-se o pensamento da arquiteta Lina Bo Bardi e do designer Aloisio Magalhães.

Bardi (1994, p. 28) conceitua que essa prática no Brasil assemelhava-se a um estado de "pré-artesanato", argumentado em razão de sua produção doméstica, rudimentar e de subsistência. E ainda destaca o fato de as corporações de ofício não terem feito parte da formação histórica do nosso país. Magalhães (1997, p. 181) também diferiu a produção artesanal brasileira do artesanato europeu: "O artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que propriamente um artesão no sentido clássico". O autor evidencia que essa produção é caracterizada por um alto índice de invenção, em que o artesão seria detentor de uma atitude de "pré-design".

Tanto Lina Bo Bardi quanto Aloísio Magalhães pensaram a cultura popular brasileira e foram pioneiros nessa conceituação a partir de um diálogo do moderno com o popular. Em alguns aspectos, há uma confluência no pensamento dos autores, como o reconhecimento e a autenticidade da produção artesanal brasileira e a preservação dessa atividade, mas aceitando as transformações que fazem parte dos processos culturais.

Bardi e Magalhães tentaram também entender o papel do design e onde ele se situa no âmbito da cultura popular. Em períodos diferentes e de maneiras distintas, eles se preocuparam com uma postura mais comprometida do design com as condições da produção da cultura material no contexto nacional, discutindo uma prática de design mais sintonizada com a realidade local (ANASTASSAKIS, 2012).

Magalhães (1998), ao questionar sobre o que o design poderia fazer pelo país, afirmou que para projetar uma perspectiva consciente desse cenário, seria indispensável avaliar o caminho percorrido e estabelecer uma relação entre diferentes saberes e contextos que permeiam o Brasil, já que a realidade econômica e social brasileira abriga tanto formas de fazer primitivas e pré-industriais quanto as que empregam tecnologias sofisticadas.

Essa discussão vem crescendo e atualmente é de interesse de muitos acadêmicos e profissionais que se dedicam a analisar a importância do papel social do designer e a forma como ele se relaciona com produções situadas fora do espaço acadêmico, além de pensarem maneiras com as quais o campo poderia dialogar com conhecimentos vernaculares e da cultura popular, não institucionalizados.

[133]

Pesquisadores da área têm destacado a importância de repensar a prática para além de uma visão orientada aos objetivos do mercado e evidenciar a função social como parte fundamental para o pensamento sobre o papel do design hoje. Essa reflexão amplia a forma como a atividade é compreendida e praticada, além de abrir novas possibilidades e responsabilidades para a atuação e a pesquisa em design (WHITELEY, 1993; MARGOLIN, 2004; MANZINI, 2008; BONSIPE, 2011; MAZÉ, 2013).

Na década de 1970, Papanek (1985) destacou a importância do design para as reais necessidades humanas e apresentou um panorama possível de atuação dentro de um contexto social. O autor percebeu o design como uma ferramenta inovadora e que pode ser direcionada, com enfoque ético, para as mudanças sociais.

A relação entre cultura, artefatos e a configuração da sociedade é evidenciada por Manzini (2008); o autor argumenta que o novo papel dos designers é o de atuar como facilitadores, capazes de construir um futuro sustentável, promovendo novas relações entre o usuário e o artefato que viabilizem novos modos de produção, socialmente úteis, visando a melhoria do contexto local e das interações sociais.

Assim como a prática projetual, a pesquisa em design, para Margolin (2004), deve questionar como o design pode contribuir para a sociedade e gerar um conhecimento de impacto social, a partir de uma série de indagações:

Que papel um designer pode desempenhar num processo colaborativo de intervenção social? O que está sendo feito neste sentido e o que poderá ser feito? Como a percepção pública da atividade de design pode mudar no sentido de apresentar uma imagem de um designer socialmente responsável? Como agências de fomento a projetos de bem-estar social e pesquisa podem obter uma percepção mais forte do design como uma atividade socialmente responsável? Que tipos de produtos atendem às necessidades das populações vulneráveis? (MARGOLIN, 2004, p. 47, grifo nosso).

Mazé (2013) pontua que o design é capaz de abordar as problemáticas atuais, mas é preciso a postura de uma prática crítica, e isso requer expandir e continuar a elaborar sobre as teorias, os métodos e a ética que são necessários como base para a pesquisa em design na área de sustentabilidade social. Para a pesquisadora, é importante refletir sobre a atuação orientada ao social tanto na prática projetual quanto na pesquisa em design.

Esse pensamento em torno de uma prática de caráter social é fundamental quando o design se aproxima de comunidades artesanais, que no caso brasileiro ocupam, na maioria das vezes, áreas de vulnerabilidade social e econômica. O design colaboraria como ferramenta para potencializar o trabalho dos artesãos. No entanto, a aproximação entre os campos levanta questionamentos significativos no que se refere à forma como eles interagem, a situação de vulnerabilidade social que contorna as produções artesanais e as práticas projetuais de atuação do design no âmbito social.

A coexistência de processos produtivos distintos, como é o caso do artesanato e do design, vem sendo discutida por vários autores que constataram que, historicamente, a indústria não substituiu de forma automática as práticas artesanais. Esses processos muitas vezes se sobrepunham ou se entrelaçavam (BELLUZZO, 1988; ARGAN, 2001; KATINKSY, 2008).

Para Cardoso (2013, pp. 249-250), nos últimos quinze anos, os termos *responsabilidade ambiental* e *inclusão social* são bastante utilizados no discurso político das práticas de design. O autor pondera, no entanto, que "o risco maior é permanecer apenas no âmbito do discurso, como belas palavras de ordem pensadas à prática projetual de modo mais decorativo do que efetivo".

Segundo Leon (2007), um dos pressupostos básicos da produção artesanal é que ela envolve a reunião de saberes manuais e intelectuais. A autora questiona a validade dos projetos que envolvem design e artesanato realizados no Brasil pelo fato de que muitas vezes se mantém a separação desses saberes. Além disso, "um programa de design e artesanato deve criar condições e autonomia projetual para os artesãos" (LEON, 2007, p. 66).

Bonsiepe (2011), ao falar sobre do uso de recursos locais, como o artesanato, em projetos de design, sugere que não devemos limitá-lo aos aspectos estéticoformais, mas encará-lo nos tipos de problemas que surgem em determinada realidade, pois, apenas dessa forma, o design será capaz de atender ao contexto e, assim, expressar características específicas do objeto. Em vez de pensar os artefatos apenas como portadores de funções e veículos de mensagens simbólicas, é relevante questionar a importância dessa produção para o seu contexto.

Projeto Moda e Artesanato (A Casa – Museu do Objeto Brasileiro)

O projeto Moda e Artesanato foi promovido pelo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro em 2001 e resultou na exposição *A mão na moda, uma história brasileira*. A iniciativa contou com a participação do profissional Walter Rodrigues e da pesquisadora Suzana Avelar, que atuaram junto à comunidade de rendeiras de bilros¹ da Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, no Estado do Piauí.

[135]



Figura 2 – Rendeiras de Morros da Mariana, que participaram do projeto Moda e Artesanato. Fonte: Acervo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro.



Figura 3 – Exposição *A mão na moda, uma história brasileira*, no Espaço Cultural Citibank, em São Paulo. Fonte: Acervo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro.

O A Casa – Museu do Objeto Brasileiro foi inaugurado em 1997 com o nome Centro Cultural A Casa, em São Paulo, com a intenção de contribuir para o conhecimento sobre as expressões culturais regionais e os temas relacionados à identidade brasileira. Hoje, o museu é uma associação civil sem fins lucrativos com sede própria no bairro de Pinheiros, onde mantém seu acervo.

De acordo com Jaine Silva, coordenadora e produtora executiva do museu na época, o projeto Moda e Artesanato foi a primeira iniciativa que uniu, especificamente, moda e artesanato no país.

Foi o primeiro projeto nesse sentido que juntou a moda com o artesanato. O objetivo do museu sempre foi fomentar, divulgar e difundir o artesanato brasileiro. Nos anos de 1999, 2000, a Renata, que é a diretora do museu, decidiu colocar em prática tudo aquilo que a gente já fazia e apresentava em uma vivência *in loco* com comunidades. E nós iniciamos dois projetos em paralelo, esse de moda e o Design Academy Eindhoven, com estudantes holandeses e comunidades artesanais de produção utilitária. [...] Então, surgiu essa vontade de trabalhar junto com os artesãos. A Casa nunca tinha feito isso antes, nunca tinha ido trabalhar diretamente com as comunidades. (SILVA, 2016)

[136]

Para a execução da iniciativa, Jaine relata que o museu conseguiu investimento via Fundo Nacional da Cultura². Apesar do recurso não ser o suficiente para a idealização e a realização de todo projeto, contribuiu de forma significativa. Como já mencionado, nas últimas décadas, a aproximação entre o design e o artesanato decorreu também de uma série de incentivos por meio de programas públicos de fomento, que, a exemplo do A Casa, foram de grande importância para que essas iniciativas fossem concretizadas.

Suzana Avelar relata o convite feito pelo museu para participar de um projeto de reinserção do artesanato no mercado, mas as comunidades ainda não estavam definidas. A primeira etapa, então, consistiu em pesquisar grupos artesanais no Brasil situados em locais de fragilidade social e econômica.

A primeira etapa foi fazer uma pesquisa de acordo com o IDH. Eu olhei os dados de IDH da época dos vários Estados do Brasil. A primeira ideia era trabalhar com os piores índices de desenvolvimento humano, e eram no Pará e no Piauí. [...] Agora, a gente optou por fazer no Piauí por conta dos conflitos constantes que tinham no Pará. (AVELAR, 2016)

Escolhido o Estado do Piauí, o grupo artesanal de Morros de Mariana foi eleito por estar organizado em associação e apresentar uma estrutura mínima para receber um projeto como esse. A produção de objetos têxteis elaborados ali seria posta em contato com o design de moda por meio do trabalho de Walter Rodrigues.

Por ser o primeiro projeto realizado unindo moda e artesanato, Avelar conta que não havia diretrizes definidas previamente, mas que o grupo de profissionais envolvidos na iniciativa – provenientes de várias áreas de conhecimento – tinha por consenso estabelecer uma relação de cooperação, criando em conjunto com as artesãs. O contato foi frequente por mais de um ano e levou à exposição das peças produzidas e à catalogação de pontos tradicionais daquele saber manual, além de dar origem a produtos apresentados durante o desfile de Walter Rodrigues na São Paulo Fashion Week de 2001.

Suzana Avelar relata dois procedimentos utilizados no desenvolvimento dos produtos para a exposição: o resgate de padrões antigos e a ampliação dos desenhos por meio de fotocopiadora. O projeto contou com a museóloga Giselle Paixão, que trabalhou na documentação das técnicas e na identificação dos desenhos executados pelo grupo artesanal em uma catalogação das rendas a partir de seus nomes e do detalhamento dos principais pontos empregados. Avelar conta que os padrões, desenhados em papelões perfurados³, estavam guardados em caixas nas casas das artesãs e muito deles não eram mais executados. Alguns estavam rasgados e não apresentavam um bom estado.

O uso da máquina permitiu tanto a reprodução dos desenhos que estavam guardados quanto a ampliação de alguns deles. Essa alteração nas dimensões possibilitou uma abertura na estrutura dos pontos. Ao aumentar os espaços entre os pontos, o mesmo desenho passava a ocupar uma área maior, e esse processo foi bastante utilizado para a construção das roupas. As rendas mais executadas anteriormente eram feitas com pontos bem fechados, o que exigia da artesã maiores cuidados, habilidade e tempo.

A produção tradicional de Morros da Mariana concentrava-se em rendas a metro, entremeios, bicos, panos de bandeja, centros e toalhas de mesa. Para a construção das roupas, as artesãs executaram o trabalho em módulos que, depois de feitos, foram aplicados pelo designer Walter Rodrigues no desenvolvimento das peças. As partes foram unidas com a mesma linha utilizada na execução da renda, o que deu a impressão de ser uma peça só.



Figura 4 – Renda de bilros tradicional (linha de algodão branca). Fonte: Acervo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro. Autoria: Associação das Rendeiras de Morros da Mariana.



Figuras 5 e 6 – Vestido com aplicações de renda de bilros (fios de viscose). Fonte: Acervo A Casa – Museu do Objeto Brasileiro. Autoria: Associação das Rendeiras de Morros da Mariana (artesãs) e Walter Rodrigues (designer de moda).

[138]

Segundo Jaine Silva, esse projeto foi importante para dar visibilidade à produção artesanal da localidade. A produtora relata que, a partir dele, a prefeitura de Ilha Grande (PI), município onde se localiza a comunidade de Morros de Mariana, passou a se interessar pelo artesanato e estruturou, junto às artesãs, a sede da associação. Além disso, o grupo começou a vender os produtos para outras regiões e para fora do país.

A partir desse projeto surgiram muitos outros envolvendo design de moda e artesanato. A presença de interações com comunidades nordestinas é constante nesses casos. Acerca disso, Avelar comenta que, além do fato de essas iniciativas buscarem contribuir para a redução das desigualdades sociais, a produção artesanal nordestina é utilizada como recurso de representação dos aspectos que, de algum modo, estão no imaginário como pertencentes aos símbolos da cultura brasileira.

Bonsiepe (2011, p. 62) afirma que a busca por identidade é uma questão que aparece constantemente nos debates sobre o design nos países latino-americanos. Uma das posturas adotadas é considerar as práticas artesanais locais “como base ou ponto de partida para o que seria denominado como verdadeiro design latino-americano”, intitulado pelo autor de “enfoque culturalista ou essencialista”. É comum o uso de recursos locais, como o artesanato, para a criação da identidade no design.

A procura por uma identidade para a moda nacional não é recente. Em 1952, foi realizado o primeiro desfile de moda brasileira⁴, na Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo (Masp), contando com cerca de 50 peças confeccionadas nos ateliês do museu.



Figuras 7 e 8 – Croquis das peças desenvolvidas para o primeiro desfile de moda brasileira do Masp (Coleção Moda Brasileira, 1952). Fonte: Revista *Habitat*, 1952.

[139]
Luiza Sambonet esteve à frente da iniciativa cujo objetivo era contribuir para a criação de uma moda adequada às características locais. Em revista da época, a autora escreveu sobre as intenções do projeto e destacou as especificidades brasileiras como fundamentais para a construção de uma moda nacional:

O primeiro desfile da moda brasileira assinala um momento de grande significação, praticamente basta citar que as grandes firmas compreenderam imediatamente, que qualquer trabalho nesse sentido só iria beneficiar o alto nível e maior independência da indústria e do comércio [...] Procurou-se acima de tudo, na execução dos vestidos idealizados e confeccionados no Museu, de não ir além do espírito dos motivos tradicionais, de desfrutar ao máximo as possibilidades sugestivas de objetos e motivos populares. [...] O Museu de Arte de São Paulo abriu um caminho livre a todos os que pensam que não seja utópica a frase moda brasileira num Brasil que se orgulha de estar hoje na vanguarda entre as jovens nações do mundo. (SAMBONET, 1952, p. 66)⁵

Leitão (2007), ao refletir a respeito das representações do Brasil na moda nacional, afirma que a produção cultural elaborada pelo mundo da moda brasileira é caracterizada pela inserção de temáticas nacionais por meio de referências ao país e às suas identidades. É comum o emprego de expressões como *procurar raízes*, *valorizar nossa cultura popular* e fazer uso do que há de mais *autenticamente brasileiro*. Dessa forma, a moda articula, no campo simbólico dos seus artefatos, traços comuns e reconhecíveis do país, mobilizando esses elementos em suas produções para que se destaquem como portadores de uma identidade nacional.

Design de moda e comunidades tradicionais

A interação entre designers e artesãos torna-se ainda mais delicada quando envolve comunidades tradicionais que têm seus produtos destinados ao mercado de moda. Os profissionais que atuam nesse segmento estão inseridos em um mecanismo cuja lógica é a produção de objetos efêmeros em movimento cíclico de gostos e estilos.

O artesanato tradicional retrata a situação de seus grupos sociais e carrega significados próprios do modo de vida da comunidade e seus saberes, técnicas vernaculares e recursos limitados. Os produtos artesanais são manifestações culturais fortemente relacionadas com o território e a comunidade que os criou (KRUCKEN, 2009).

Fletcher e Grose (2011) afirmam que a interação entre o sistema de moda e as comunidades de artesãos requer uma relação cuidadosa no que diz respeito às características inerentes do artesanato, como tradição e estrutura social, e às exigências usuais do mercado. Para as pesquisadoras, é preciso uma negociação cautelosa, transparente e duradoura.

O projeto Moda e Artesanato, promovido pelo A Casa, evidencia que a aproximação entre os dois campos está atrelada aos programas públicos de incentivo e que sua elaboração associa-se a uma prática voltada ao social. Para Avelar, é fundamental, nesse contato, uma atitude de cooperação que talvez possa contribuir para uma cultura menos injusta nas relações de trabalho.

Nesse aspecto, percebe-se que o raciocínio projetual é fundamental para a construção dessa relação, de maneira que o designer consiga refletir sobre os aspectos de sua atuação, compreendendo os processos sociais e produtivos envolvidos. É importante questionar como dois contextos, que se encontram em lógicas diferentes de produção, podem se relacionar de forma equilibrada e de que maneira é possível garantir a permanência do artesanato – cultura de caráter tradicional – diante da dinâmica de renovação da moda.

Recebido em: 07/05/2017

Aprovado em: 08/06/2017

NOTAS

¹ A renda de bilros é um artesanato tradicional brasileiro feito sobre uma almofada com enchimento, na qual os fios são manejados com bilros, pequenas peças de madeira que os conduzem para formar a renda.

² O Fundo Nacional da Cultura foi criado em 1991, vinculado ao Ministério da Cultura, com o objetivo de garantir apoios financeiros em linhas de incentivo para as mais variadas expressões culturais brasileiras, promovendo e potencializando toda a rede cultural produtiva. Além disso, tem o intuito de contribuir para a preservação do patrimônio cultural e histórico brasileiro e atender às diferentes realidades e demandas da produção cultural do país em benefício do coletivo e do desenvolvimento, conforme as diretrizes presentes em seu site institucional. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTrn/content/fundo-nacional-de-cultura>. Acesso em: 26 de julho de 2016.

³ O método tradicional de reprodução dos desenhos da renda de bilros é por meio do papelão perfurado, também conhecido por cartão ou pique, uma espécie de guia feito com pequenos furos com o desenho da renda a ser executada. O cartão é fixado na almofada antes do trançar dos bilros.

⁴ O desfile contou com cerca de 50 peças confeccionadas nos ateliês do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Masp. Foram produzidos tecidos, vestidos e acessórios a partir de materiais brasileiros e desenhos de padrões com motivos populares. As roupas receberam nomes associados aos elementos da cultura ou da natureza brasileira: carambola, fruteiro, favela, cuica, jangada, bala de coco, macumba, areião, entre outros. O trabalho foi realizado junto a artistas, professores e alunos do IAC, entre eles: Klara Hartoch, Luiza Sambonet, Lilli Corrêa de Araujo, Lina Bo Bardi, Roberto Sambonet, Roberto Burle Marx e Carybé.

⁵ O trecho foi extraído do artigo *Uma moda brasileira*, publicado em 1952, na revista *Habitat*.

REFERÊNCIAS

- ANASTASSAKIS, Z. Design em contexto: algumas considerações sobre o caso brasileiro. In: **Agitprop Revista Brasileira de Design**, São Paulo, ano IV, n. 45, 2012.
- ARGAN, G. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- BARDI, L. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BELLUZZO, A. M. M. *Arte, artesanato e indústria*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). FAU – Universidade de São Paulo, 2013.
- BONSIEPE, G. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.
- CARDOSO, R. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FLETCHER, K; GROOSE, L. *Moda e sustentabilidade: design para a mudança*. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- KATINSKY, J. R. *Desenho industrial e artesanato*. In: LEON, Ethel. *Design brasileiro: quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2005.
- _____. *Artesanato revisitado*. In: **Agitprop**, ano I, n. 11, 2008.
- KRUCKEN, L. *Design e território: valorização de identidades e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.
- LEITÃO, D. K. Nós, os outros: construção do exótico e consumo de moda brasileira na França. In: **Revista Horizontes Antropológicos** (UFRGS), Porto Alegre, ano 13, n. 29, 2007.
- LEON, E. *Design e artesanato: relações delicadas*. In: **Revista D'ART**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, n. 12, 2007, pp. 64-67.
- MAGALHÃES, A. O que o design industrial pode fazer pelo país? In: **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 1, 1998, pp. 8-12.

MANZINI, E. Design para inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e redes projetuais. In: *Cadernos do Grupo de Altos Estudos, Programa de Engenharia de Produção da Coppe/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 1, 2008.

MARGOLIN, V; MARGOLIN, S. Um "modelo social" de design: questões práticas e de pesquisa. In: *Revista Design em Foco*, v. 1, n. 1, 2004, pp. 43-48.

MAZÉ, R. Who is sustainable? Querying the politics of sustainable design practices. In: Iöjel, M., Mazé, R., Olausson, L., Redström, J., and Zetterlund, C. (ed.). *Share This Book: Critical perspectives and dialogues about design and sustainability*. Stockholm: Axl Books, 2013, pp. 83-122.

MDIC. *Base Conceitual do Artesanato Brasileiro*. Programa do Artesanato Brasileiro. Brasília: Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2012.

NEVES, L. A. Memória e história: potencialidades da história oral. In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia: Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, v. 5, n. 6, 2003, pp. 27-38.

NORONHA, R. G. *Dos quintais às prateleiras: imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

PAPANEK, V. *Design for the real world: human ecology and social change*. Chicago: Academy Chicago, 1985.

PIRES, D. B. A história dos cursos de design de moda no Brasil. In: *Revista Nexos: Estudos em Comunicação e Educação*. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, ano VI, n. 9, 2002.

QUEIROZ, Cyntia Tavares M. *Do estilismo ao design: os currículos do bacharelado em Moda da Universidade Federal do Ceará*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará, 2014.

SAMBONET, L. Uma moda brasileira. In: *Revista Habitat*, n. 9, 1952, pp. 66-85.

WHITELEY, N. *Design for society*. London: Reation Books, 1993.

FONTES

AVELAR, Suzana Helena de. Entrevista realizada com Suzana Avelar em 29 de junho de 2016, em São Paulo (Uma hora de duração).

SILVA, Jaine. Entrevista realizada com Jaine Silva em 25 de julho de 2016, em São Paulo (45 minutos de duração).