



O PROJETO EM MODA NO RIO DE JANEIRO – PUC, SENAI, UVA, ESDI e UFRJ

Leilane Rigatto Martins
FAU – Universidade de São Paulo
lanerigatto@gmail.com

Sérgio Régis Moreira Martins
FAU – Universidade de São Paulo
sergiore@usp.com

Marcos da Costa Braga
FAU – Universidade de São Paulo
bragamcb@yahoo.com.br

Resumo: A partir de seis entrevistas com pioneiros¹ atuantes em cursos de Moda e Design do Rio de Janeiro, pretende-se abrir o debate a respeito da noção de projeto em moda praticada no âmbito acadêmico em cinco instituições de ensino de nível superior nessa cidade. A escolha desses pesquisadores se deu em função de sua prática pioneira ao fomentar a discussão sobre a noção de projeto em moda na academia, mesmo quando esta é somente tangenciada em cursos de pós-graduação em Design. Além de professores e pesquisadores, esses pioneiros ocupam cargos estratégicos, como a coordenação de cursos de graduação e de programas de pós-graduação, o que, por vezes, deu a eles a oportunidade de abrir o debate sobre projeto em moda. Ao final do artigo, de forma a sintetizar o conteúdo de projeto praticado nessas instituições bem como apreender possíveis influências dos cursos de Design sobre os cursos de Moda, buscou-se entender a principal linha de projeto em cada curso.

Palavras-chave: academia, moda, design, projeto em moda.

Abstract: *From six interviews with pioneers from Fashion and Design courses in Rio de Janeiro, this article aims to open the debate about the notion of fashion design practiced in the academic field in five undergraduate and graduate courses. The choice of these researchers was due to its pioneering practice to foster discussion of the notion of design within fashion at universities, even when this is only touched in graduate courses in Design. In addition to teacher and researcher activity, these*

¹ São considerados pioneiros os primeiros docentes e pesquisadores que atuaram no início e no desenvolvimento do campo acadêmico de moda até o presente momento, que colaboraram para a especialização do campo do projeto em moda por meio de suas pesquisas e ações, como a criação de cursos de *stricto sensu*.

pioneers occupy strategic positions, such as coordination of undergraduate and graduate programs, which sometimes gave them the opportunity to open the debate about fashion design. At the end of the article, in order to synthesize the design content practiced in these institutions as well capturing possible influences of Design courses over Fashion courses, we have tried to understand the main line of design practice in each course.

Key words: *academic field, fashionfield, design Field, design within fashion.*

1. INTRODUÇÃO

O objeto deste texto é a noção de projeto em moda. A partir do depoimento de pesquisadores e professores considerados pioneiros, pretende-se abrir a questão do projeto em moda para o debate, bem como iniciar um mapeamento deste conceito nas principais universidades do Rio de Janeiro.

A base teórica que sustenta o artigo é a coleta e tratamento de fontes primárias. O artigo está organizado por entrevistas e conta com seis depoentes.

Percebe-se que no Rio de Janeiro há uma predominância da noção de projeto em moda advinda do campo do *design* de produto e visual. O conceito de projeto em moda nas faculdades do Rio de Janeiro tem caráter racional e funcionalista, mais que simbólico.

Sabe-se que a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) inicia suas atividades em 1963 e, o primeiro curso em nível de graduação em Moda no Rio de Janeiro foi sediado pela Universidade Veiga de Almeida (UVA). É possível perceber que houve influência dos cursos de *Design* sobre os cursos de Moda no contexto estudado.

Um fator que influencia essa prática é a formação dos depoentes. Duas delas, Deborah Christo e Evelyn Grumach são formadas pela ESDI, conhecida pela sua tradição no ensino do design moderno racional e funcionalista. Irina Aragão graduou-se em *Design* pela UFRJ e, Sérgio Sudsilowsky em *Design* pela UFBA, faculdades que tomaram como modelo, mesmo que parcialmente, o projeto político-pedagógico da ESDI. Aline Monçores graduou-se em Moda pela UVA. O único entrevistado que não é graduado em *Design* ou Moda é Alberto Cipiniuk, graduado em História da Arte pela UERJ.

Há dois tipos de configuração, a configuração prático-funcional, também chamada de estética prático-funcional, quando predomina a função prática no produto, e há a configuração simbólico-funcional, também conhecida como estética simbólico-funcional, quando predomina a função simbólica no produto (LÖBACH, 2007, p. 67).

A partir da fala dos pioneiros é possível estabelecer uma relação entre as instituições estudadas no Rio de Janeiro e uma noção de projeto em moda mais voltada ao primeiro tipo de configuração, a prático-funcional.

2. DESENVOLVIMENTO

O presente artigo é resultado da coleta de fontes primárias realizada para parte de uma tese que tem como objeto a noção de projeto em moda. A hipótese que

ampara esta pesquisa é que não há consenso sobre a noção de projeto em moda no âmbito acadêmico no Brasil e, no caso deste artigo, no Rio de Janeiro.

As entrevistas são qualitativas porque se trata de uma pesquisa exploratória empírica. A base teórica que fomentou as entrevistas foi o livro “Manual da História Oral”, de Verena Alberti.

A pesquisa busca captar uma realidade explicitando o que está na mente das pessoas que ensinam o projeto em moda, mas que, em geral, não escreveram sobre o assunto. Dessa forma, esta ação pode ser vista como um pioneirismo já que esses dados tratados terão de ser documentados por escrito, o que foi feito por poucos pesquisadores no campo do *design* de moda.

A seguir encontram-se seis entrevistas com alguns dos principais professores e pesquisadores do projeto em moda no Rio de Janeiro. A escolha por entrevistá-los ocorreu em função de sua prática pioneira ao trazer ao tema do projeto em moda para o debate na academia, mesmo que de forma indireta, além de sua prática docente e de cargos estratégicos ocupados por eles, como a coordenação de cursos e de programas de pós-graduação. Essa posição estratégica, por vezes, permitiu a estes pioneiros abrir espaço para a noção de projeto em moda.

2.1 Entrevista com Alberto Cipiniuk

Alberto Cipiniuk (2015), coordenador do Departamento de Artes e *Design* da PUC-Rio apresenta a divisão de áreas entre arte e *design*, que incidem diretamente sobre a noção de projeto em moda, sob um olhar político. Para ele arte e *design* são áreas irmãs e por isso não se define com clareza os limites entre uma e outra. Cipiniuk conta que o departamento responsável pelo *Design* na PUC RJ chama-se “Artes e *Design*”, mas há mais de vinte anos não existe mais o curso de artes na instituição. Cipiniuk entende que manter uma posição ambígua entre arte e *design* é uma forma de proteger os interesses políticos dos pares integrantes desse departamento.

Cipiniuk envolveu-se com pesquisas de moda por uma necessidade de seus alunos de mestrado que ingressaram como professores no curso do SENAI CETIQT e, então, ingressaram no mestrado em *Design* da PUC RJ.

Cipiniuk não demonstra familiaridade com autores de projeto em moda. Para ele projeto é o *design* geral, é o processo de racionalização, planejamento industrial, em moda ou qualquer outra área. E também diz respeito à forma de trabalho que o *designer* desenvolve.

É nítida a transferência de conhecimento promovida por este pesquisador do campo do *design* para o campo da moda no tocante a projeto. Para ele, a fronteira entre o trabalho do *designer* de moda e do estilista não se define. Cipiniuk (2014, p. 32-33) defende que o estilista estaria mais próximo do “carismático”, como aquele profissional que seria dotado de uma natureza especial.

O entrevistado enfatiza como é importante usar autores para esclarecer coisas, mesmo que não estejam alinhados ideologicamente àquilo em que se acredita. E fala de seus esforços em criar uma linha de pesquisa em Moda dentro da Pós de *Design* da PUC RJ. Ele conta de uma ementa onde citava a “mais valia” em uma clara referência à Marx e, credita a isso o impedimento da abertura da linha de pesquisa em Moda.

Na percepção de Cipiniuk a questão da economia e da indústria é completamente apartada do campo do *design* de moda. Para ele há um receio no meio acadêmico de Moda em criticar politicamente o modo de produção ensejado pela

moda que exponencia a “mais valia”, como se isso fosse fragilizar o campo e, conseqüentemente, as pesquisas.

Cipiniuk coloca que o trabalhador desse *métier* no Rio de Janeiro está, majoritariamente, na favela, citando as costureiras da comunidade de Rio das Pedras.

Ele critica que chega até as costureiras um “croquizado”. É ela a responsável por fazer o produto a partir de um desenho que, segundo Cipiniuk, muitas vezes “não tem nada a ver” com um produto real, porque o estilista que desenhou não sabe modelagem.

Ele critica a formação desse tipo de profissional quando ele concentra seu saber no desenho. Para Cipiniuk, esse estilista possui formação técnica precária no campo da moda e esse problema se encontra ainda no nível da graduação, onde falta estudo por parte dos futuros profissionais.

O *design* de moda, de maneira geral, é alguma coisa aplicada à indústria e à formação de quadros profissionais para trabalhar na indústria. Se é isso, que seja dada formação técnica.

Cipiniuk critica a falta de leitura de bibliografia em *design*, especificamente em projeto, ressaltando que isso é só parte da formação do *designer*. Esse distanciamento intelectual gera uma grande parcela de profissionais que acreditam que “tem uma parte que é meio mágica na criação”.

Apesar de serem chamados pejorativamente de “manuais” por alguns, os livros de projeto em moda significam além do seu próprio material. São uma contribuição ao campo da moda. Falta crítica neles, mas de qualquer forma é alguma ajuda, segundo Cipiniuk.

Hoje se vive um processo de depuração no campo acadêmico da Moda em termos de projeto e nesse período não há muita definição. Cipiniuk acredita que essa fase conturbada, transitória, é um processo natural de depuração da própria formação do campo.

2.2 Entrevista com Aline Monçores

Aline Monçores é coordenadora do curso de *Design* de Moda da UVA, e integra o corpo docente da PUC RJ e do SENAI CETIQT.

Ela é partidária de que o curso de Moda seja abordado pelo viés do *Design* e seja *Design* de Moda e não Moda, mostrando-se contrária à construção de um campo autônomo para a moda, ideia fomentada por algumas faculdades de moda de São Paulo.

Monçores demonstra familiaridade com autores de projeto como Bruno Munari, Bernd Löbach e Gustavo Bomfim. Sobre projeto em moda ela conhece superficialmente Simon Seivewright, Elinor e Colin Renfrew, Doris Treptow e Sue Jenkin Jones. Percebe-se maior inclinação à noção de projeto advinda do *design* industrial e visual, mesmo quando se fala em projeto em moda. Talvez isso ocorra em função de seu contato com pares durante seu Mestrado e Doutorado na PUC RJ.

Como coordenadora do curso de *Design* de Moda da UVA, Monçores acredita que atualmente a formação é melhor que em sua época de graduação graças à noção de *Design*.

Ela admite que o *design* exerce uma forma de poder sobre a moda a partir do momento em que a encampa, mas não enxerga isso como um problema. Coligar-se a

uma classe com mais poder para desfrutar do poder dela pode ser benéfico na visão de Monçores.

Monçores elabora uma forma de trabalhar projeto baseada em sua experiência em sala de aula e alguma adaptação a partir de autores de projeto em *design*. Conta que criou etapas sobre como identificar uma função para o produto, prazos, avaliação do projeto, qual é a questão do projeto, se o projeto tem problema, se tem etapas a serem resolvidas, baseando-se de alguma maneira em Bruno Munari.

Questionada se a noção de “problema” do *design* pode ser aplicada à moda, Monçores afirma que prefere a nomenclatura “demanda”. Ela pede ao aluno para redigir quais são as possíveis demandas do projeto.

Sobre as etapas de projeto realizadas em sua disciplina, Monçores enumera algumas. Primeiro o aluno redige as possíveis demandas do projeto, em seguida vai a campo e escolhe trabalhar para uma marca já existente no sentido de oferecer um produto novo. Depois o aluno deve identificar detalhadamente a linha de produto.

Para Monçores, a forma deve colocar em evidência uma funcionalidade para determinado uso, em determinado objeto, além de ser coerente àquela função. Essa postura tem por consequência gerar uma estética agradável em uma forma que execute a função. O professor deve habilitar o aluno a isso.

No processo proposto por Monçores, depois que o aluno identifica a demanda para a marca escolhida ele deve pesquisar qual é o maquinário que aquela empresa disponibiliza antes de desenvolver o produto em si.

Monçores atribui a diminuição da preocupação do aluno com o fator estético à reflexão e à abordagem ligadas ao *design* industrial.

Em sua opinião deve-se olhar não só para objetos com valor simbólico, mas para objetos que passam sentido dentro de algum contexto.

2.3 Entrevista com Deborah Christo

Deborah Christo teve forte atuação nos cursos de moda como professora e coordenadora no SENAI CETIQT e como professora na UVA e na PUC RJ. Ela foi orientada em sua pesquisa de Mestrado e de Doutorado pelo professor Alberto Cipiniuk.

Christo afirma que o curso de *Design* da PUC RJ segue o modelo do curso de *Design* da ESDI, o que influencia a noção de projeto em moda, pois o curso de *Design* da PUC RJ contempla produto, visual e moda e essas três especializações pertencem a uma mesma raiz, onde o curso tem um vestibular único. A carga horária bastante elevada desse curso exige que os alunos experimentem todas as habilitações.

A dificuldade de Christo em relação à metodologia de projeto do *design* reside no peso que tem o viés ideológico de sistematizar a prática do projeto como uma ação política de proteção ao campo do *design*. E isso dificulta enxergar com clareza o que é de ordem prática e o que é de ordem política.

O desenvolvimento de coleção do *design* de moda para Christo é igual ao projeto no *design* industrial. De acordo com ela, no *design* de produto há a detecção de um problema, o processo de pesquisa, geração de alternativas e no final isso é preparado para ser executado. Pode desenhar primeiro e escolher materiais depois, mas em suma, as etapas são essas. A pesquisa proporciona uma imersão de entender aquele problema (CHRISTO, 2015).

Christo afirma que os cursos de *design* de moda são norteados pelas disciplinas de projeto no Rio de Janeiro.

Em moda não há a noção de “problema”. Para Christo (2015) instituir essa ideia dentro do campo da moda é a maior dificuldade ao falar sobre projeto para alunos. Ao mesmo tempo ela afirma que a detecção de um problema no campo do *design* também não é algo fácil.

Quanto às etapas de projeto ela cita a detecção do problema, a coleta de dados ou pesquisa, desenho e prototipagem.

À exceção do livro de Simon Seivewright, Christo conhece e utiliza em sala de aula os livros sobre projeto em moda de Sue Jenkin Jones, Doris Treptow e Elinor e Colin Renfrew.

Para Christo é impossível adaptar completamente o pensamento de projeto do *design* para a moda. Ela toma como exemplo conceitos como “parâmetros projetuais”, “mandatórios restritivos” e “mandatórios desejáveis”.

Christo não vê a noção de projeto do *design* contemplada por certos cursos de Estilismo porque o teor ideológico vinculado à noção de projeto está atrelado ao campo do *design* e a moda não compartilha dele.

No Rio de Janeiro enquanto prática o projeto é contemplado pela maioria dos cursos de Moda, mas não como valor, como é visto nas faculdades de *Design*.

Para Christo projeto se define por etapas para chegar a um determinado fim. Para ela o problema reside em desenvolver produtos sem nenhum pensamento crítico.

2.4 Entrevista com Irina Aragão

Professora do curso de *Design* da PUC RJ, ela afirma que na PUC RJ os alunos têm acesso a outras habilitações como moda, mídia digital, gráfico e produto no mesmo curso de graduação.

Irina Aragão leciona a disciplina de Projeto III e seu interesse é o desenvolvimento, os *mockups*, os modelos volumétricos.

Para Aragão o modelo de curso de *Design* oferecido pela PUC RJ, capaz de unir as diversas habilitações como produto, gráfico e moda, por exemplo, deu melhor noção de projeto aos alunos de moda, pois depois disso, eles conseguiram começar a chegar aos protótipos, o que, segundo ela, antes não acontecia.

Ela começa pelo *mockup*, depois parte para o modelo e, por último, o protótipo.

Entre os autores utilizados por Aragão estão Mike Baxter, Javier Wilson Volpini e Bruno Munari. Em aulas teóricas Aragão apresenta aos alunos termos advindos do campo teórico do *design* que ela julga mais adequados que termos praticados pela moda, tradicionalmente com menos base teórica.

Quanto às etapas de projeto que desenvolve em sala, Irina descreve as principais. Sua aula começa pelo *briefing* fornecido aos alunos. Nesse caso, ele está relacionado ao tipo de produtos que os alunos são orientados a fazer. Em sua disciplina ela oferece três possibilidades: dois produtos para Projeto de Produto e um produto para Projeto em Moda.

Essa prática estabelecida por Aragão remete ao *briefing* acadêmico descrito por Simon Seivewright (2009, p. 13) que é aquele solicitado pelo professor, onde os critérios de avaliação são claramente expostos.

Em sala Irina discute com os alunos o que eles entendem por etapas de projeto. É interessante observar como essa questão é discutida no *design* e não na moda.

Os alunos acham que começa pela pesquisa. Aragão diz que antes da pesquisa tem outra etapa, a proposta. “Alguém que te chama, te convida e vai te dizer uma questão, um problema para uma oportunidade de projeto.” (ARAGÃO, 2015).

Sua aula começa esclarecendo o que é um *briefing*, que ele sofre ajustes que são importantes, quais as responsabilidades de quem contrata, fornece exemplos, onde maus entendimentos podem afetar o *briefing*, e os conteúdos do *briefing*. Ela também explica que há um *briefing* genérico, mas que de acordo com a especificidade do projeto, é necessário abrir um *briefing* novo. Aragão defende que o *briefing* não é engessado.

Após o *briefing* parte-se, então, para o levantamento de dados. Destaca-se aqui a necessidade de entender o que o compõe. Irina fala de suportes para o levantamento de dados como a ambientação (ou painel), a posição do produto no mercado, a segmentação demográfica e outros itens abordados por Baxter. Ela ressalta a importância da leitura de Baxter no levantamento de que é composto por vários itens.

A próxima etapa é a fase de embasamento. Trata da pesquisa, levantamento de dados, similares, análise de similares, análise de correlatos etc. Aproxima-se da análise do problema exposta por Löbach (2001, p. 143). Não há correspondente dessas práticas no projeto em moda.

O processo criativo é contemplado após a pesquisa e análise dos dados coletados. Tem de se chegar a um conceito na opinião de Aragão (2015), que é o resultado da pesquisa. Então, o *briefing* tem o papel de fornecer informação que direciona o *designer* para alguns caminhos no sentido de resolver a oportunidade de projeto.

A partir daí o aluno já pode começar a criar coisas, considerando os elementos levantados. Até aqui está sendo desenvolvida a primeira fase do projeto. O que Irina propõe se aproxima da geração de ideias ou geração de alternativas proposta por Löbach (2001, p. 150-153).

Irina fala que o projeto entra na segunda fase quando começam a ser analisados seus fatos limitadores. Assim, os alunos começam a cortar o excesso de informação a partir do que foi criado anteriormente. A ideia aqui é trabalhar como um “funil” que abre a pesquisa e depois fecha segundo critérios limitantes.

A segunda fase equivale ao ajuste das ideias, o que Löbach (2001, p. 154) chama de avaliação das alternativas.

Por último, vem a finalização que inclui o desenvolvimento de fichas técnicas, desenho técnico, para então o aluno se dedicar ao *mockup*, modelo e protótipo ou, quem não vai se dedicar a nenhum deles, vai trabalhar em escala.

Aragão define protótipo como a peça acabada, quase que o início de uma produção, já é a peça final. Tudo é feito idêntico ao primeiro da série, dimensão, detalhes, material, mas ainda pode sofrer ajustes. O protótipo será o que a produção irá seguir.

Antes disso há o *mockup*. Nessa fase está sendo selecionado o material e será construído um primeiro modelo a partir do desenho, mas tem a ideia de ser rápido para colocar a ideia em prática.

No *design* de moda o *mockup* equivaleria à tela em papel, a peça-piloto no morin, algodão cru ou riolen² equivaleria ao modelo, e a peça-piloto no tecido original equivaleria ao protótipo.

Aragão relata que tem rendimento maior alunos que já têm alguma intimidade com o produto que estão desenvolvendo. A prática da docência permite perceber que o aluno que tem contato com o *design* por meio das próprias relações profissionais tem um desenvolvimento melhor em sala.

Dos autores de projeto em moda, Elinor e Colin Renfrew e Simon Seivewright são desconhecidos para Aragão. Ela conhece Sue Jenkin Jones e Doris Treptow.

A ausência de leitura de bibliografia de projeto e de expressões comuns entre *design* e moda torna difícil a discussão sobre projeto entre as áreas.

Em determinado momento da entrevista Aragão expõe uma dificuldade do *design* em relação à moda e acaba lançando luz sobre as diferentes visões que *design* e moda têm a respeito de projeto.

Ela fala que nunca aceita um projeto que preze a estética pela estética, como um fim em si mesmo. O projeto deve estar sempre pautado por uma situação, seja ela um uniforme, pijama etc. Embora na percepção de Irina o estilismo tenha se aproximado da metodologia de projeto do *design* ao longo do tempo ela critica que ainda hoje o projeto em moda prioriza a estetização e alerta que o projeto não pode ser engessado dessa maneira.

Atualmente a moda está dando mais atenção a projetos funcionais como uniformes ou roupas para deficientes. De qualquer forma, para o campo da moda priorizar a questão funcional em detrimento da estética é que equivaleria a se engessar, pois a raiz ideológica que embasa a atividade do projeto na moda é diferente da do *design*.

É importante compreender que a noção inicial de projetar na moda vem do estilismo, mais ligado à criatividade artística, enquanto o *design* tem uma vinculação maior com a funcionalidade e racionalidade modernas.

Aragão reforça que o primeiro problema que o *designer* de moda pode resolver é o vestuário para pessoas reais e com questões reais. Para ela há problemas sérios até hoje negligenciados.

2.5 Entrevista com Sérgio Sudsilowsky

Designer, foi professor e coordenador do curso de Moda do SENAI CETIQT, onde entrou em 2001, e foi responsável por transformar o curso técnico em Moda em um curso de bacharelado. Foi orientado em seu Mestrado em *Design* na PUC RJ por Gustavo Amarante Bomfim.

No curso de Moda do SENAI CETIQT, de acordo com Sudsilowsky a disciplina se chama Projeto e não Estilismo. Esse curso foi o primeiro no país a ser autorizado com o nome *Design* de Moda. Foi o primeiro autorizado a emitir diploma com a nomenclatura *Design* de Moda, segundo relato de Sudsilowsky (2015).

Débora Christo entra para substituir Sudsilowsky como coordenadora do curso de *Design* de Moda do SENAI CETIQT quando ele vai para São Paulo atuar na UAM, em 2004.

Sudsilowsky foi influenciado por Bomfim no sentido de que moda era um produto, daí a influência do *design* de produto no curso de *Design* de Moda do SENAI

²Tecidos usados para tela ou peça-piloto.

CETIQT. Desde sua gênese ele foi um curso de *Design* de Moda e não de Moda ou Estilismo.

Antes do curso se tornar *design*, quando ainda era oferecido em nível técnico ele se chamava curso de Estilismo. Havia um forte discurso de estilismo dada a quantidade de professores artistas que lá atuava. Sudsilowsky relata que isso causava confusão entre projeto e desenvolvimento de coleção.

No curso de *design* de moda do SENAI CETIQT do RJ houve uma doutrinação do conceito de projeto a partir da ideia de *design* de produto. Foi sendo construído um conceito de projeto e fazendo um paralelo o tempo todo entre as nomenclaturas em moda e as nomenclaturas em *design*.

No que diz respeito às etapas de projeto Sudsilowsky propõe que primeiro seja feita a problematização, ou seja, a divisão dos problemas em partes menores. Para essa etapa a bibliografia de apoio era Bruno Munari, pois apesar de antigo era a forma mais fácil de o “aluno de moda” entender e fazer as comparações para o desenvolvimento de uma coleção, principalmente no que toca à solução, teste de possibilidades, prototipagem e a documentação da coleção, a documentação dos produtos desenvolvidos.

Sudsilowsky recorda-se de que os professores de projeto usavam o termo “peça-piloto” e não protótipo. Usavam a nomenclatura de moda porque entendiam que os egressos iriam atuar em um mercado de confecção, embora abordassem as nomenclaturas de moda e *design* estabelecendo uma comparação.

O corpo docente preferia o termo “oportunidade de projeto” aos termos “problema” ou “detecção de problema”. Essa adaptação mostra que a moda realmente demanda a partir de suas especificidades.

Sudsilowsky conhece todos os autores de *design* estudados pela tese que deu origem a este artigo, Munari, Löbach e Bomfim, que inclusive eram referência do curso de *Design* de Moda do SENAI CETIQT. Sobre os livros de projeto em moda, Treptow era parte da bibliografia básica, assim como Seivewright e Renfrew e Renfrew. Sudsilowsky comenta que conhece a obra de Sue Jenkin Jones, mas no SENAI CETIQT seu livro não era abordado.

Para Sudsilowsky a questão da forma e função é muito mais fluida e complexa na moda. Para ele as funções estética e simbólica são consideradas funções. E essa é a visão fomentada por linhas de pesquisa do SENAI CETIQT. A função tem vários aspectos. No SENAI CETIQT os professores passavam para os alunos as múltiplas possibilidades dentre as funções, principalmente na moda.

2.6 Entrevista com Evelyn Grumach

Evelyn Grumach se define como uma profissional de projeto, logo toda questão projetual a interessa. Dada sua formação na ESDI, em 1973, enfrentou muitos campos novos para poder atuar dentro do mercado e assim algumas metodologias próprias nasceram com essa prática e outras foram sendo desenvolvidas no período em que começou a dar aula. A partir desse momento ela passa a ter contato com metodologias mais precisas para ser possível passar o conhecimento.

Apesar de se dedicar mais à área gráfica, Grumach já desenvolveu projetos em *design* de moda, como é o caso de uniformes, mas sem apelo de moda. Grumach definia em algumas empresas como as funcionárias iriam se vestir.

Grumach acha curiosa a confluência entre *design* e moda, pois como professora orientadora de TCC na PUC RJ ela percebe que alguns trabalhos vêm da moda e outros do *design*, mesmo ambos tratando de desenvolvimento de coleção.

Grumach aborda a metodologia de projeto em *design* para trabalhar um problema na moda. Não acha as etapas de projeto claras no campo da moda. Ela as aborda metodologicamente de forma a construir analogias entre a metodologia de *design* e da moda.

Grumach faz uma crítica ao ensino de projeto para o *design* de moda a partir da pesquisa. Não fica claro como a informação coletada durante a pesquisa vai virar conteúdo para alguma outra coisa. Esse processo ainda é muito mal articulado para a média dos alunos.

Grumach afirma que um conteúdo é o tema pesquisado e outro é o conteúdo de projeto em *design*. É preciso conhecê-lo para poder fazer essa trama, conhecer essa ponta do *design* na moda para poder gerar um objeto do campo do *design* como agente transformador. O conhecimento de projeto em *design* é fundamental para transferir o conteúdo da pesquisa para o produto.

Para Grumach o binômio forma e função sempre se desdobra, mesmo sobre a moda. Se for tomado como exemplo o colete do fotógrafo, ele é cheio de bolsos por uma função de carregar rolos e acessórios, mas mesmo sendo função também tem a capacidade de construir um estilo em termos de moda.

Sobre autores de projeto em *design* Grumach conhece Munari e Bomfim, mas desconhece Löbach. Dos autores de projeto em moda ela afirma não conhecer nenhum.

Um ponto muito importante levantado por Grumach é discutir o que se entende como cópia no processo de projetar. Cópia é um “cardápio a escolher”, segundo a entrevistada e não deve ser confundido com análise de similares, que seria analisar produtos já existentes para entender o processo do criador.

3. CONCLUSÃO

No atual estágio de desenvolvimento da pesquisa e tratamento de dados foi possível averiguar que nas escolas de moda do Rio de Janeiro a visão sobre projeto em moda é bastante influenciada pelo campo do *design* e, por vezes, por uma visão racional e funcionalista.

Isso se dá em parte porque vários entrevistados se formaram em *design* na ESDI ou na UFRJ, onde os cursos têm um traço ideológico marcante, funcional-racionalista. É importante frisar que o curso de *design* da UFRJ foi parcialmente influenciado pelo curso da ESDI.

Os entrevistados que não tiveram tal formação na graduação, acabaram tendo contato com a lógica do *design* racionalista por intermédio de cursos de Mestrado e Doutorado na PUC RJ. Lá atuam docentes e pesquisadores, em sua maioria, formados em *design* na ESDI e na UFRJ.

Apresenta-se a seguir um quadro comparativo de disciplinas para efeito de verificação de nomenclatura em diferentes cursos de *Design* e Moda do Rio de Janeiro.

Foi possível observar que, no total de disciplinas ofertadas pelos cursos de *Design* de Moda e de *Design*, a palavra “Projeto” se repete quarenta e uma vezes, reforçando no enunciado as disciplinas com foco em projeto. Por outro lado, aparecem outros termos além de “Projeto”, mas que sugerem a atividade. Entre eles estão

“Métodos e processos”, “Pesquisa”, “Prototipia”, “Prototipagem”, “Gerência de produto”, “Laboratório”, “Processo criativo”, “Criação e percepção”, “Adorno”, “Inovação”, “Sustentabilidade”, “Desenvolvimento”, “Criação e experimentação”, “Metodologia”, “Oficina de materiais” e “Comunicação visual”.

Quadro 1 - Equivalência de disciplinas nos cursos de Moda e *Design* das faculdades no Rio de Janeiro.

| SEM. ANO | PUC RJ SEMESTRAL | SENAI CETIQT SEMESTRAL | UVA SEMESTRAL | ESDI ANUAL | UFRJ SEMESTRAL |
|----------|--------------------------------------|---|--|---|--|
| 1º | Projeto Básico – Contexto e Conceito | _____ | Laboratório de Criação | Metodologia Visual; Oficina de Materiais | Projeto de <i>Design</i> Gráfico I |
| 2º | Projeto Básico – Planejamento | Métodos e Processos em <i>Design</i> ; Pesquisa de Moda | Processo Criativo <i>Design</i> de Moda; Criação e Percepção | Metodologia Visual; Oficina de Materiais | Projeto de <i>Design</i> Gráfico II |
| 3º | Projeto Básico - Desenvolvimento | Processos de Fabricação | Projeto de Moda Varejo | Desenvolvimento de Projeto de Programação Visual 1; Desenvolvimento de Projeto de Produto 1; Metodologia de Projeto 1 | Laboratório de Projeto A;B;C;D;E; Projeto Comunicação Visual A;B;C;D;E ESSAS DISCIPLINAS SÃO OPTATIVAS |
| 4º | Projeto Avançado | Prototipia | Projeto de Moda Adorno (exige pré-requisito); Metodologia de Projeto | Desenvolvimento de Projeto de Programação Visual 1; Desenvolvimento de Projeto de Produto 1; Metodologia de Projeto 1 | Laboratório de Projeto A;B;C;D;E; Projeto Comunicação Visual A;B;C;D;E ESSAS DISCIPLINAS SÃO OPTATIVAS |
| 5º | Projeto Avançado | Projeto e Indústria; Gerência de Produto | Projeto de Moda Inovação | Desenvolvimento de Projeto de Programação Visual 2; Desenvolvimento de Projeto de Produto 2 | Laboratório de Projeto A;B;C;D;E; Projeto Comunicação Visual A;B;C;D;E ESSAS DISCIPLINAS SÃO OPTATIVAS |
| 6º | Projeto Avançado | Projeto de Conclusão I | Projeto de Moda Sustentabilidade ; Projeto Final I | Desenvolvimento de Projeto de Programação Visual 2; Desenvolvimento de Projeto de Produto 2 | Laboratório de Projeto A;B;C;D;E; Projeto Comunicação Visual A;B;C;D;E ESSAS DISCIPLINAS SÃO OPTATIVAS |

Continua

| | | | | | |
|----|--|-------------------------|---|---|---------------------------------|
| 7º | Projeto de <i>Design</i> de Moda | Projeto de Conclusão II | Prototipagem; Desenvolvimento de Produto; Criação e Experimentação ; Projeto Final II | Desenvolvimento de Projeto de Programação Visual 3; Desenvolvimento de Projeto de Produto; Projeto e Planejamento | Monografia Projeto de Graduação |
| 8º | Projeto Final de <i>Design</i> de Moda | _____ | _____ | Desenvolvimento de Projeto de Programação Visual 4; Desenvolvimento de Projeto de Produto 4; Metodologia de Projeto 2 | _____ |

Fonte: Elaborado pela autora, com base na pesquisa realizada.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 386.

ARAGÃO, Irina. Entrevista concedida pela **Designer e Professora no curso de Design da PUC-RJ**.

BOMFIM, G. A.. **Idéias e Formas na História do Design**: Uma Investigação estética. 1. ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1998. v. 1.

CIPINIUK, Alberto. **Design**: o livro dos porquês: o campo do Design compreendido como produção social. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; São Paulo: Ed. Reflexão, 2014.

CIPINIUK, Alberto. Entrevista concedida pelo **Professor e coordenador do Departamento de Artes e Design da PUC RJ**.

CHRISTO, Deborah. Entrevista concedida pela **Designer e Professora no curso de Design da UVA e PUC RJ**.

GRUMACH, Evelyn. Entrevista pela **Designer e Professora no curso de Design da PUC RJ**.

JONES, Sue Jenkin. **Fashion design** – manual do estilista: São Paulo. Cosac Naify, 2005.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial** – Bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Editora Blucher, 2007.

MONÇORES, Aline. Entrevista concedida pela **Coordenadora do curso de Design de Moda da UVA**.

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

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

SEIVEWRIGHT, Simon. **Fundamentos de design de moda**: pesquisa e design. Porto Alegre: Bookman, 2009.

SUDSILOWSKY, Sérgio. Entrevista concedida pelo **Professor no curso de Design da PUC-RJ e UNIGRANRIO**.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda**: planejamento de coleção. 5. ed. São Paulo: Edição da Autora, 2013.