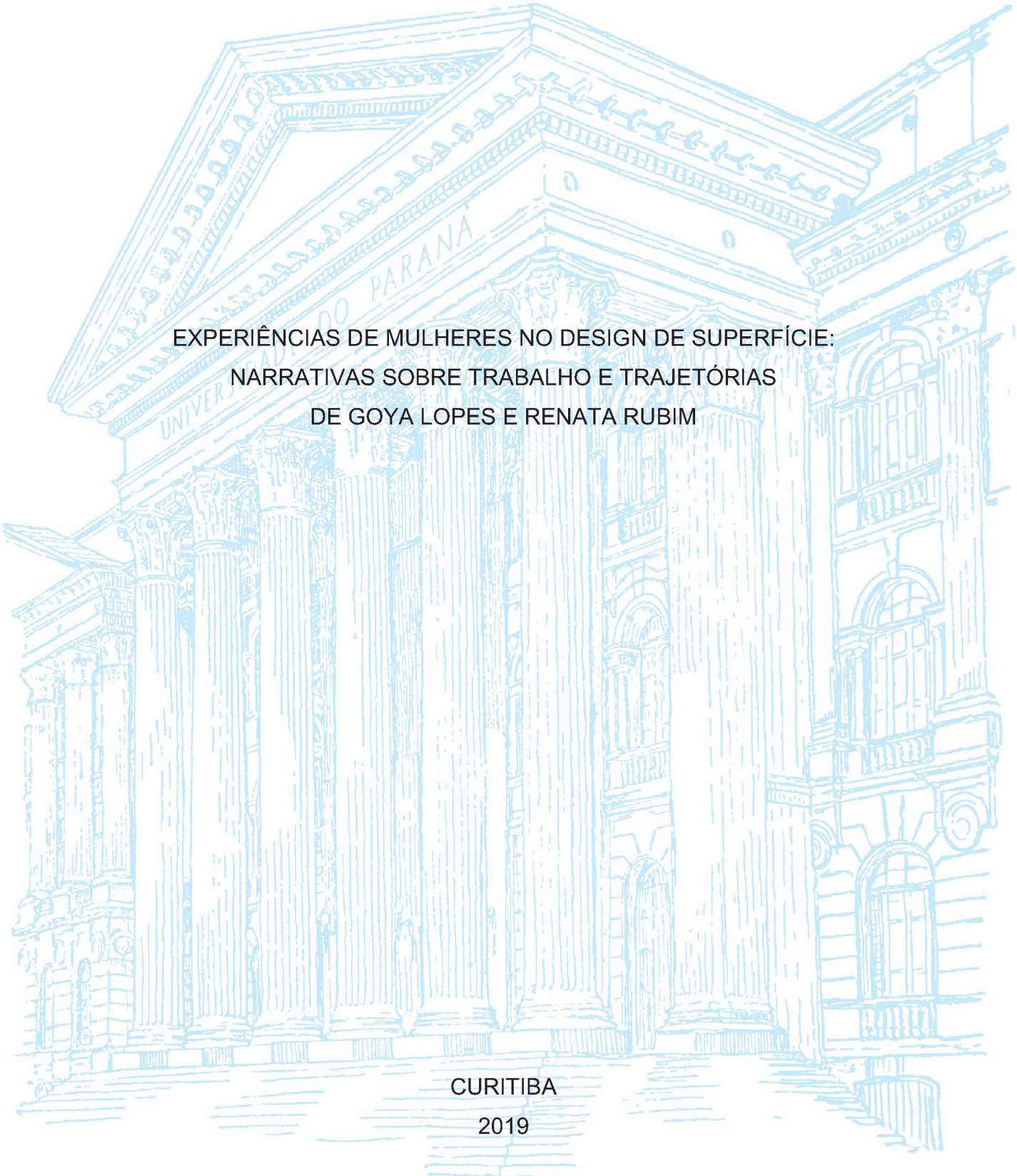
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA CARMONA BONIFÁCIO



EXPERIÊNCIAS DE MULHERES NO DESIGN DE SUPERFÍCIE: NARRATIVAS SOBRE TRABALHO E TRAJETÓRIAS DE GOYA LOPES E RENATA RUBIM

CURITIBA

2019

BRUNA CARMONA BONIFÁCIO

EXPERIÊNCIAS DE MULHERES NO DESIGN DE SUPERFÍCIE: NARRATIVAS SOBRE TRABALHO E TRAJETÓRIAS DE GOYA LOPES E RENATA RUBIM

Dissertação apresentada ao Curso de Pós- Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.

CURITIBA – PR

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bonifácio, Bruna Carmona
Experiências de mulheres no design de superfície : narrativas sobre trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim. / Bruna Carmona Bonifácio. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

1. Mulheres – Design - História. 2. Cultura material. 3. Lopes, Goya, 1954 -. 4. Rubim, Renata, 1948 -. 5. Mulheres artistas – Biografia. I. Título.

CDD – 745.2092

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN - 40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **BRUNA CARMONA BONIFACIO**, intitulada: **EXPERIÊNCIAS DE MULHERES NO DESIGN DE SUPERFÍCIE: NARRATIVAS SOBRE TRABALHO E TRAJETÓRIAS DE GOYA LOPES E RENATA RUBIM**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Fevereiro de 2019.

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora

CLAUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR
Avaliador Externo (PPGTE/UTFPR)

JUAREZ BERGMANN FILHO
Avaliador Interno (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é a materialização de um processo de pesquisa coletivo, muitas e muitos estiveram presentes nessa trajetória participando de minha construção como pesquisadora. E a elas e eles, gostaria de agradecer.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa pelos questionamentos, por instigar reflexões, por desconstruir o que eu entendia por design e apresentar caminhos mais empáticos e bonitos. Suas sugestões, palavras e presença conduziram, marcaram e me transformaram.

À Prof. Dra. Marinês Ribeiro dos Santos, pelos ensinamentos em sua pesquisa, em sala de aula e pela leitura atenta de meu projeto de qualificação. Agradeço às professoras Liliane Iten Chaves, Cláudia Zacar e ao professor Juarez Bergmann Filho pelas considerações e contribuições.

À Prof. Dra. Luciana Martha Silveira pelo carinho durante minha formação acadêmica, pelo incentivo a seguir, por ser uma professora inspiradora.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Design e à Universidade Federal do Paraná. Às professoras e professores pelos aprendizados não só em suas disciplinas, mas principalmente sobre modos de ser docente. Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro, que permitiu minha dedicação à pesquisa e participação em instâncias que compõem minha formação, como colegiado, eventos, grupos de estudos, projeto de extensão, prática docência e congressos.

Em especial, agradeço à Goya Lopes e Renata Rubim que gentilmente aceitaram participar desta pesquisa, generosamente me receberam e compartilharam suas experiências comigo. Uma honra reconstruir suas histórias junto com vocês!

Aos colegas do grupo de orientandas e orientandos, pelos conselhos e acolhida, Caroline Müller, Valéria Tessari, Anna Vörös, Rodrigo Mateus, Shana Lima, Ana Paula França, Georgia Graichen, Yasmin Fabris, Juarez Bergmann Filho. Em

particular, Aline Xavier e Ana Claudia França pelas fundamentais presenças, sintonia e trocas. Leiam suas bonitas pesquisas!

Aos colegas de turma, que fizeram a trajetória mais divertida e afetuosa, Cezar de Costa, Aline Müller, Carolina Rosenmann, Tayane Fiametti, Fernanda Domingues, Julia Sciamana, Milena Alves, Carolina do Nascimento, Priscila Zimmerman.

Às amigas e amigos ouvintes de áudios intermináveis, leitores de textos em processo, companheiros de breves saídas e compreensivos com minha ausência, Marillyn, Taciano, Anelise, Gabe, João, Marina, Mik, Elena, Greta e Clarice.

Agradeço por fim, à minha família. Ao meu pai, Marcio pelo apoio, confiança e incentivo constante. À minha mãe, Marcia, pela presença, amor e cumplicidade. À minha irmã, Marcela, pelo conforto, trocas e risadas. Ao Samuel, pelo amor em forma de compreensão, cuidado e abraço, por acalmar minha pressa e deixar a vida mais leve.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo documentar, descrever e analisar, os processos de Goya Lopes e Renata Rubim se tornarem designers de superfícies, afim de analisar tensões e resistências presentes nos modos de fazer e nos modos de se fazer. Para tanto, propõe-se mapear as experiências de aprendizado e de trabalho das designers, acessadas a partir de narrativas das próprias interlocutoras, arquivos pessoais disponibilizados por elas e dados coletados na fase exploratória da pesquisa. O método utilizado baseia-se em revisão bibliográfica, pesquisa empírica, estudo de caso apoiado na história oral. Por fim, analisa-se os processos estabelecendo relações entre tensionamentos e deslocamentos de gênero.

Palavras chave: Cultura material. Trabalho das mulheres. História das Mulheres. Design de superfície. Mulheres Designers.

ABSTRACT

This dissertation aims to document, describe and analyze, the processes of Goya Lopes and Renata Rubim to become surface designers, in order to analyze tensions and resistances present in the ways of doing things and in the ways of becoming oneself. To do so, it is proposed to map the learning experiences and work of those designers, accessed from narratives of the interlocutors themselves, personal files made available by them and data collected in the exploratory phase of the research. The method used is based on bibliographic review, empirical research, case study based on oral history. Finally, we analyze the processes establishing relationships between tensions and gender displacements.

Key words: Material culture. Woman's work. Woman's history. Surface design. Woman's designers.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Goya Lopes 18
Figura 2 – Fotografia de Renata Rubim 19
Figura 3 – Fotografia de Goya Lopes 61
Figura 4 – Goya e família em Bruxelas-Bélgica 63
Figura 5 – Fotografia de Hamilton Lopes no escritório da empresa de Goya Lopes 65
Figura 6 – Goya Lopes e Elisa Galeffi em Firenze 68
Figura 7 – Tempo Quatre Brasiliani: Bruno Visco, Chicho Mazzoni, Clara Fernandes, Elisa Galeffi, Goya Lopes em 1980 e os artistas em 2018 para exposição coletiva Segundo Tempo, encenada em Salvador 70
Figura 8 – Peças da Linha Madrigal, Carranca/Cerâmica Nordestina 77
Figura 9 – Estampas da Arte Nativa Aplicada 80
Figura 10 – Marca Didara 83
Figura 11 – Fachada e interior da Loja de Goya Lopes, em Salvador – BA 84
Figura 12 – Diversidade de peças de Goya Lopes 85
Figura 13 – Camiseta e vestidos de Goya Lopes 85
Figura 14 – Cômodos do prédio e painel fotográfico na empresa de Goya Lopes 86
Figura 15 – Livro Imagens da Diáspora e estampas presentes na publicação.. 89
Figura 16 – Exposição Diáspora Africana em Chicago 91
Figura 17 – Moraes Moreira, Gilberto Gil, Banda Eva e Banda Araketu com figurinos por Goya Lopes 94
Figura 18 – Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte com figurinos por Goya Lopes 94
Figura 19 – Toalhas para restaurante Senac Pelourinho 97
Figura 20 – Desfile Dragão Fashion 100
Figura 21 – Desfile Sarau do Brown 100
Figura 22 – Marca ANAMAB, criada por Goya Lopes 106
Figura 23 – Desenho à mão de Goya Lopes 110
Figura 24 – Acervo pessoal de estampas e coleções de estampas de Goya Lopes 110
Figura 25 – Tema flora e fauna em peças da Goya Lopes 111
Figura 26 – Sacola para Tok & Stok 113

Figura 27 – Sacola para o Boticário 114
Figura 28 – Cangas em parceria com a Bali Blue 115
Figura 29 – Irmã Dulce Identidade Visual, estamparia em tecido e aplicação em superfícies 115
Figura 30 – Peças feitas com técnicas de impressão digital e cilindro 117
Figura 31 – Peças feitas com nova paleta de cores 118
Figura 32 – Fotografia de Renata Rubim 122
Figura 33 – Desenho de tapetes de chão feitos por Renata quando criança e projeto materializado no Tapete Jujuba pela Yasmin Tapetes 124
Figura 34 – Eva Sopher no Theatro São Pedro em 1974 e 2018 126
Figura 35 – Materiais para o Theatro São Pedro, feitos por Renata Rubim 128
Figura 36 – Livro Desenhando a Superfície, 1º, 2º e 3º edição 135
Figura 37 – Tapetes de Lã criados entre 1974 e 1980 137
Figura 38 – Parceria com Hering S/A 139
Figura 39 – Marca Renata Rubim Design & Cores 140
Figura 40 – Parceria com a Tok & Stok, roupa de cama infantil 142
Figura 41 – Roupa de cama em parceria com a Tok & Stok 143
Figura 42 – Linha Pontilha e Necessárias em parceria com a Tok & Stok 143
Figura 43 – Tapete produzido pela Tabacow 145
Figura 44 – Acervo pessoal de Renata Rubim 147
Figura 45 – Acervo da Arte Nativa Aplicada de Renata Rubim 148
Figura 46 – Renata Rubim ministrando aulas 150
Figura 47 – Papelaria para o MARGS 151
Figura 48 – Porcelanas em parceria com a Vista Alegre 160
Figura 49 – Garrafas Térmicas para Termolar e Porcelanas para a Coca-Cola 161
Figura 50 – Coleção Grafismi para SCA 161
Figura 51 – Coleções Tropicália e Brasiliana para Oca Brasil 162
Figura 52 – Linha Coza Native 163
Figura 53 – Piso Ellos para Solarium Revestimentos 164
Figura 54 – Revestimento Catavento para Solarium Revestimentos 164
Figura 55 – Revestimento Due para Solarium Revestimentos 165
Figura 56 – Piso Praga para Solarium Revestimentos 165

Figura 57 – Cobogó Atol para Solarium Revestimentos 166
Figura 58 – Goya Lopes no projeto Mulheres Designers e no Dia da Consciência Negra 172
Figura 59 – Mirthes Bernardes e Zuzu Angel no projeto Mulheres Designers 172
Figura 60 – Marienne Richter e Lucienne Day no projeto Mulheres Designers 173
Figura 61 – Sonia Delaunauy e Nathalie Du Pasquier no projeto Mulheres Designers 173
Figura 62 – Maija Isola e Gunta Stölzl no projeto Mulheres Designers 174

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 14
1.1 MINHA TRAJETÓRIA EM RELAÇÃO AO TEMA 14
1.2 APRESENTAÇÃO DO TEMA 15
1.2.1 Goya Lopes e Renata Rubim: Breve Apresentação 18
1.3 ESTUDOS SOBRE O TEMA 20
1.4 JUSTIFICATIVA 23
1.5 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA 25
1.6 PROBLEMA 28
1.7 OBJETIVOS 28
1.8 APRESENTAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS 29
1.9 FONTES: ACERVOS E LEVANTAMENTOS 30
1.9.1 Estratégia para geração de documentos: técnicas e ferramentas 31
1.9.2 Sistematização e organização dos dados coletados 32
1.10 ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS 34
2. TRABALHOS DE MULHERES E DESIGN DE SUPERFÍCIE 36
2.1 MULHERES: TRABALHOS E HISTÓRIAS 36
2.2 DESIGN DE SUPERFÍCIE: DEFINIÇÕES E VALORES 49
3. GOYA LOPES: MULHER, NEGRA, BAIANA, EMPRESÁRIA, ARTISTA E DESIGNER 59
3.1 TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA 61
3.2 FORMAÇÃO 66
3.3 ESTRATÉGIAS PARA TRABALHAR 72
3.3.1 Redes e relações 73
3.3.2 Pelourinho: empresária e persistente 82
3.3.3 Artista e designer: liberdade e afro-brasilidade 88
3.3.4 Coletivos e discursos 103
3.3.5 Do design afro-brasileiro para o design brasileiro 109
4. RENATA RUBIM: DESIGN DE SUPERFÍCIE NÃO É SUPERFICIAL 119
4.1 TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA 122
4.2 FORMAÇÃO 129
4.3 ESTRATÉGIAS PARA TRABALHAR 134
4.3.1 Empresária e autônoma 135

4.3.2 Formação no exterior: nova inserção profissional 141
4.3.3 Atuação como docente 149
4.3.4 Curadorias e conselhos 154
4.3.5 Design de superfície: pertencimento e divulgação 158
5. DISCUSSÕES E CONSIDERAÇÕES 175
REFERÊNCIAS 183
APÊNDICES..... 189

A primeira história que gostaria de contar é a história das mulheres.
Hoje em dia ela soa evidente. Uma história "sem as mulheres"
parece impossível. Entretanto, isso não existia.

Michele Perrot, 2017, p.13

"Toda mulher que se mostra se desonra",
escreveu Rousseau a D'Alembert.
O que se teme: as mulheres em público,
as mulheres em movimento.

Michele Perrot, 2017, p.136

1. INTRODUÇÃO

1.1 Minha trajetória em relação ao tema

Esta pesquisa pretende estudar os processos de duas mulheres – Goya Lopes e Renata Rubim – se constituírem designers de superfície no Brasil. A motivação em estudar esses tema parte de minhas trajetórias pessoal, profissional e acadêmica. Formada em design em curso generalista, tive contato com os conceitos e definições acadêmicas, e também com práticas de design de superfície nesse contexto. Investiguei em meu trabalho de conclusão de curso a questão do trabalho manual e de manipulação de superfícies entre as mulheres de minha família, como uma espécie de estudo de caso, para compreender técnicas e modos de fazer.

No contexto do Programa de Pós-Graduação, fui instigada por meu orientador a refletir sobre a presença de um notável número de mulheres – maior que o número de homens – no design de superfície no Brasil, e a partir de então, uma série de questionamentos sobre os motivos, as possibilidades, as questões de acesso e tensões se formaram como interesse de pesquisa.

Como designer de superfície, faz parte de minha trajetória lidar com questões de gênero como interdições, como relações de poder que medeiam relações sociais e profissionais. Sendo assim, considero importante problematizar as possíveis assimetrias de gênero em práticas do design, questionando e buscando compreende-las.

Também considero importante pontuar que o meu posicionamento feminista está presente na escolha consciente de estudar mulheres designers ao invés de me ater a homens que também trabalham nessa área. Elas são sujeitos ativos da história que escolhi pesquisar. Me filio a Michele Perrot (2017, p.77) e busco "proporcionar evidências e interpretações sobre as várias ações e experiências das mulheres", no design de superfície no Brasil.

O presente estudo está localizado na Linha de Pesquisa "Sistemas de Produção e Utilização", do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do

Paraná (UFPR). As reflexões e percepções contidas neste texto foram possíveis, incentivadas e construídas de modo coletivo, em consequência de minha participação em grupos de pesquisadoras e pesquisadores. Seja de maneira informal ou sistematizada, a saber, debates e argumentações com colegas do programa, e participação em dois grupos de estudos.

O grupo Teoria História e Crítica sobre Cultura Material, composto por orientandas e orientandos de mestrado e doutorado do professor Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, foi essencial para compreensão e elaboração da presente pesquisa. Nos seminários mensais, constantemente estudei e trabalhei nos referenciais teóricos e nos procedimentos metodológicos.

Os encontros com objetivo de discussão acerca do andamento dos trabalhos das e dos integrantes, possibilitaram sugestões sobre processos de pesquisa e escrita, indagações sobre o entendimento de teorias e recomendações de leituras. Momentos nos quais tive a oportunidade de ter meu texto lido por pessoas cuja formação acadêmica é relacionada com a minha, como também pude exercitar a leitura e o posicionamento crítico sobre as produções das e dos colegas.

O segundo é o grupo Design & Cultura, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), coordenado pela professora Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, que completou 15 anos de existência em 2018. Seus encontros mensais tem por objetivo investigar as dimensões socioculturais do design, a partir de textos decoloniais, e sobre questões brasileiras, artísticas, negras, índias, libertárias, feministas, históricas, entre outras. Nesse grupo pude assimilar melhor algumas relações entre design e cultura material, ampliar meu repertório sobre contextos histórico-culturais e ter contato com outras formas de elaborar pesquisas acadêmicas.

1.2 Apresentação do tema

Neste trabalho, o design é entendido em diálogo com as obras de Adrian Forty (2007) e Rafael Cardoso (2008), que o consideram uma atividade de criação, projeto e

produção. Cardoso (2008, p.196) questiona a forma como se define quem é e quem não é considerada e considerado designer, apresentando exemplos de trabalhos de design importantes realizados por "indivíduos extraordinários", anteriores ao período de organização formal da profissão, e defende que as contribuições de vários profissionais não devem ser ignoradas por esse motivo. O autor complementa afirmando que hoje existe um "número significativo de profissionais ativos" que "permanece fora dos trâmites do ensino superior, e nem por isso são menos designers".

Dessa forma, concordo com Rodrigo Mateus Pereira (2014, p.11), que entende que design está mais relacionado ao processo de fazer um objeto, e que essa prática pode ser considerada como uma atividade humana, realizada por sujeitos de áreas diversas, e não somente o trabalho da e do profissional designer com uma formação específica.

As colaboradoras deste trabalho pertencem a esse entendimento de designer pois não necessariamente possuem formação acadêmica em design, mas se intitulam designers, a mídia especializada as chama dessa forma. A partir de Forty (2007) e Cardoso (2008) se designer é alguém que cria, projeta e produz, Goya Lopes e Renata Rubim são designers. Compreendo o design também como mediador das relações sociais, agindo tanto nas transformações sociais quanto sendo transformado por elas (SANTOS, 2015a).

Considero o presente trabalho como pertinente ao âmbito dos estudos culturais e da cultura material. Me filio ao autor Daniel Miller (2013), que entende a cultura material como uma área que investiga e analisa práticas cotidianas por meio dos artefatos. Para ele, os artefatos não são representações daquilo que as pessoas são em seus interiores, eles são participantes do processo pelo qual as pessoas criam a si mesmas. Em um primeiro momento, os estudos da cultura material se atentam ao artefato, em um segundo momento ao corpo e no terceiro momento ao gesto.

Filio-me a Evelise Anicet Rüthschilling (2008) e entendo o design de superfície como uma área do design na qual a superfície – seja ela papel, têxtil, cerâmica, sintética ou outra – é amplamente explorada através de diferentes técnicas, como estamparia,

tecelagem, jacquard, malharia, tapeçaria, revestimentos para paredes e pisos, confecção de projetos para papelaria, entre outras.

Para Rüthschilling (2008), devido às significações transmitidas ao indivíduo a partir do contato com a superfície, pode-se considerar o design de superfície como uma área na qual a arte e a cultura são importantes. No âmbito da prática, se caracteriza por sua interdisciplinaridade e relação próxima a outras áreas do design, como o design de moda, design gráfico, design de produto e design de interiores.

Ao tratar de trajetórias e da reconstrução de experiências biográficas, estou em diálogo com Gilberto Velho (2003), que em sua teoria traz conceitos que possibilitam a compreensão de um quadro social e histórico. O autor apresenta o campo de possibilidades como a esfera na qual as escolhas dos indivíduos são tomadas, onde se formam os projetos biográficos. Projetos esses que se tornam as trajetórias pessoais, sempre em relação ao contexto social histórico e cultural (campo de possibilidades).

O projeto biográfico se dá na esfera individual e possui relação direta com o traçado da trajetória de cada indivíduo. Nos projetos biográficos, as perspectivas de futuro são estabelecidas com base em seus objetivos e metas. Eles são entendidos como complexos pois não são necessariamente únicos – um sujeito pode possuir projetos biográficos diferentes –, e inclusive podem ser contraditórios. Se individualmente existe a possibilidade de heterogeneidade, o projeto biográfico coletivo abarca vivências heterogêneas e não-lineares de seus integrantes (VELHO, 2003).

O autor afirma que as possibilidades dos projetos biográficos individuais se realizarem estão em relação com demais projetos biográficos – individuais ou coletivos –, como também com a dinâmica do campo de possibilidades. A teoria do autor reitera a participação do trabalho na formação de indivíduos, fato que dialoga com as intenções da presente pesquisa.

Importa esclarecer também qual a perspectiva de gênero será usada no desenvolvimento proposto. Por se tratar de mulheres designers e suas experiências no

design sendo problematizadas com intenções de esclarecer as estruturas envolvidas na produção de pessoas e de práticas, me filio a Joan Wallach Scott (1998). Para a autora, deve-se considerar os contextos históricos, culturais, políticos nos quais as subjetividades são construídas, ela se posiciona contrária à existência de essências ou naturezas femininas e masculinas. Scott (1995, p.86) define gênero como um "elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos" e "como forma primária de dar significado às relações de poder".

1.2.1 Goya Lopes e Renata Rubim: breve apresentação

Figura 1 - Goya Lopes. Fonte: site da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Maria Auxiliadora dos Santos Goya Lopes (figura 1), nascida em Salvador em 1954. Define-se, em seu site "Goya Lopes Design Brasileiro"[1], como mulher, negra, baiana, empresária, artista e designer. Formada em Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia (1976), iniciou estudos no curso de História da Universidade Católica de Salvador, devido ao interesse em sua ancestralidade africana. Estudou design em sua especialização

[1] https://goyalopes.com.br

em Museologia, Expressão e Comunicação Visual na *Universitá Internazionalle Dell'Arte di Firenze* (1979), momento em que teve seu primeiro contato com estamparia em tecido.

Os projetos que apresenta e comercializa online são peças têxteis estampadas: cortes de tecidos, lenços, regatas, torços, turbantes, vestidos, sacolas, batas, capas de almofadas, camisetas, saias, blusas shorts, calças e bolsas.

Figura 2 - Renata Rubim. Fonte: rede social da designer.

Renata Rubim (figura 2), nascida no Rio de Janeiro em 1948. Define-se como designer de superfície. Formada em um curso livre de design do IADÊ – Instituto de Arte e Decoração em São Paulo, se sentiu capacitada para iniciar o trabalho na área, não tendo aspiração de entrar em uma faculdade, na época.

A partir do convite para dirigir uma empresa de tecelagem e marcenaria, pôde construir currículo de atuação profissional. Assim, cumpriu os requisitos para obter a Bolsa *Fulbright* da *Rhode Island School of Design*, nos Estados Unidos, ofertada para pessoas que não necessariamente têm formação acadêmica superior. Nessa oportunidade teve seu primeiro contato educacional com a definição de práticas e metodologia de criação em design de superfície, no departamento de *surface design*.

Os projetos que disponibiliza em seu site "Renata Rubim Design & Cores"[2] são para superfícies: têxteis (tapetes, malhas, roupas de cama, vestuário, revestimento de móveis, calçados, bolsas, almofadas, jogos americanos, papel de parede); papéis (papelaria, agenda, canetas); cerâmicas; poliméricas (estojos, utensílios domésticos, vasos); cimentícias (revestimentos externos); vítreas (móveis); e metálicas (jóias).

Importante enfatizar que não realizarei análise por comparação entre as designers, não é o intuito dessa pesquisa. As reconstruções biográficas propostas permitem visualizar a diversidade de modos de se tornar designer de superfície.

1.3 Estudos sobre o tema

Com o intuito de investigar o tema dessa pesquisa e traçar um panorama da literatura que aborde as construções de gênero e as suas possíveis influências no design de superfície, realizei buscas em livros, teses, dissertações e artigos disponíveis nas bases Capes, Scopus, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, e nos anais dos congressos P&D, Colóquio de Moda e Moda Documenta. Procurei por conceitos, principais autoras e autores e lacunas presentes nos estudos realizados.

De todos os termos utilizados para as buscas nas bases, os que obtiveram resultados em maior quantidade e compatibilidade com o escopo foram "design" e *"gender"*, e *"women designers"*. Os demais termos direcionavam a pesquisas que possuíam títulos e palavras-chave em contextos que envolviam o design de superfície, porém se mostraram mais específicos de outra área do design, como design de interiores, de móveis e gráfico; ou seu enfoque era em fatores como técnica, tecnologia e materiais. Encontrei também pesquisas que apresentam realidades de mulheres no design, atuando em práticas relacionadas ao design de superfície, entretanto sem questionar as relações entre os tipos e modos de trabalho com o fato de serem mulheres executando aquelas funções.

Registros de práticas tidas como arte, artesanato e outro tipo de design foram mais comuns do que aqueles considerados e nomeados como sendo design de superfície.

---

[2] https://renatarubim.com.br

Como dito anteriormente, o entendimento sobre design de superfície na presente pesquisa considera criação, projeto e produção que envolva superfícies. Sendo assim, me atentei a produções que possuem relação com a disciplina.

Foi possível constatar que às práticas do design de superfície, pode ser relacionada boa parte das atividades historicamente acessadas pelas mulheres, em especial, na disciplina do design. Apresentarei a seguir, de forma breve, as principais autoras e conceitos que auxiliaram na construção do meu objeto de pesquisa.

Cheryl Buckley, historiadora, feminista, em seu ensaio *"Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design"*, publicado na *Design Issues*, em 1986, discorre sobre a presença das mulheres na história do design, denunciando o caráter androcêntrico característico da historiografia hegmônica. Apresenta que a presença se dá de diversas maneiras, seja como profissionais, teóricas, consumidoras, historiadoras ou objetos de representação. Partindo de uma análise histórica, Buckley mostra estruturas e construções sociais, esclarecendo que os sujeitos sociais constroem relações a partir de intencionalidades específicas. O que resulta na definição dos lugares das mulheres e dos homens no design.

Ela explicita métodos historiográficos, questiona e se posiciona contrária à exclusão de produções e pessoas dos registros do design sob justificativas naturalizadas e essencializadas. A autora propõe a ampliação da história do design às produções artesanais, e consequentemente às produções de mulheres. Considera central para uma crítica feminista sobre a história do design esse exercício de redefinir o que constitui design.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, doutora em sociologia pela Universidade de São Paulo e docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da mesma instituição, em seu artigo "Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil", publicado em 2007 na revista do ieb, aborda questões similares às de Buckley (1986).

Simioni (2007) mostra como existe hierarquia entre os artefatos, na arte têxtil e nas artes plásticas. Apresenta práticas artísticas consideradas femininas pois inferiores, e inferiores por serem femininas. Em seu relato sobre as atividades realizadas pelas artistas,

fala sobre toda a sorte de artes aplicadas. As identifico como pertinentes às práticas atuais do design de superfície. A autora complementa seu argumento com o fato de que a falta de acesso às academias de belas artes era determinante para a manutenção desse ciclo de dupla desvalorização.

Simioni (2007) enfatiza que o processo por ela descrito deve servir para a compreensão de que as práticas têxteis foram sistematicamente desvalorizadas, assim como as práticas femininas a elas vinculadas. Importante ter ciência dessa estrutura e problematizar a naturalização desses estigmas. Em diálogo com a obra de Howard Becker (1982), Simioni (2007, p.92) ressalta que a ideia de negociação de trabalho, vem da compreensão de que: "por mais que enfrentassem obstáculos concretos para se firmarem como artistas, possuíam capacidade de intervir, modificar e mesmo recriar sua própria condição dentro de um contexto determinado", mostrando dessa forma a capacidade de ação e articulação de algumas artistas.

Ainda compõem o arcabouço teórico: Pinar Kaygan[3] (2016) com sua crítica às dicotomias naturalizadas entre os gêneros masculino e feminino e sua relação com remuneração, status, fatores tecnológicos e industriais; Isabel Campi[4] (2003) e seu estudo crítico sobre a história do design pautada no cânon da história da arte, e na perspectiva do autor-gênio, e da relação autor-obra; Marinês Ribeiro dos Santos[5] (2015a e 2015b) e seu posicionamento de questionar os binarismos como uma forma nova de historiografia sobre a participação das mulheres no design moderno brasileiro possa ser proposta e contada; Lúcia Avelar e Eva Alterman Blay[6] (2017) na explanação do contexto social e

---

[3] Designer, socióloga e professora de design na Middle East Technical University. Gender, Technology, and the Designer's Work: A Feminist Review, publicado em 2016 no journal Design and Culture.

[4] Designer de interiores, historiadora da arte, doutora em design. *La historia y las teorías historiográficas del diseño.* México, D. F.: Editorial Designio, 2003.

[5] Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Paraná, mestrado em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e Doutorado em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do departamento acadêmico de desenho industrial e do programa de Pós-Graduação em Tecnologia UTFPR. SANTOS, Marinês Ribeiro dos. O Design POP no Brasil dos Anos 1970. Curitiba: Ed. UFPR, 2015a. SANTOS, Marinês Ribeiro dos. 2015b. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). Caderno a Tempo: Histórias em arte e design. Barbacena: EdUEMG, vol.2, 2015.

econômico brasileiro e as relações de poder entre homens e mulheres; Joan Wallach Scott[7] (1992) e Michelle Perrot[8] (2017) e suas histórias das mulheres que trazem reflexões políticas, epistemológicas e históricas; Griselda Pollock[9] (2013) que trata sobre análise histórica, narrativas da história da arte e mulheres artistas.

Dentre todas as revisões realizadas encontrei como lacuna, as reconstruções e análises sobre a relação do design de superfície brasileiro e o trabalho de mulheres na área, logo, se faz importante construir esse objeto de pesquisa para compreender de maneira mais completa histórias do design no Brasil.

1.4 Justificativa

Esta pesquisa tem como parte de suas justificativas as considerações de Silvana Rubino[10] (2010, p.331), que ao investigar pontos de encontro das trajetórias profissionais

---

[6] Lucia Avelar possui graduação em sociologia e política pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado e doutorado em ciência política pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, possui pós-doutorado. Desde 1986, é bolsista em produtividade de pesquisa do CNPq. Eva Alterman Blay, possui graduação, mestrado e doutorado em sociologia pela Universidade de São Paulo. Pós-doutora na École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris. Criou o primeiro curso de graduação e pós-graduação sobre a mulher na Universidade de São Paulo. Foi senadora da República. Atualmente é professora titular sênior da Universidade de São Paulo. AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva Alterman (organizadoras). 50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. 1. ed., 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

[7] Possui graduação em História pela Brandeis University, mestrado e doutorado em História pela University of Wisconsin. Desde 1985, é professora emérita na School of Social Science no Institute for Advanced Study. Editora e fundadora da revista científica History of the Present. SCOTT, Joan Wallach. História das Mulheres. In. BURKE, Peter (org). A escrita da História. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p.63-95

[8] Professora emérita de História Contemporânea da Universidade de Paris VII. Organizou com o historiador Georges Duby o livro História das mulheres no Ocidente. PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. 2. ed., 5º reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017. Disponível em: <https://www.ias.edu/scholars/scott>. Acesso em 26 set. 2017.

[9] Possui graduação em História Moderna na Universidade de Oxford, ativista no Women's Art History Collective, lecionou na Universidade de Manchester, concluiu doutorado em 1980. Disponível em: < https://dictionaryofarthistorians.org/pollockg.htm> Acesso em: 25/11/2017. POLLOCK, Griselda. Intervenciones feministas en las historias del arte: una introducción. In: Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 19-50.

[10] Professora na graduação e pós-graduação do departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestrado em Antropologia Social pela Unicamp e doutorado em Ciências Sociais pela mesma instituição. Realizou estágio pós-doutoral na École de Hautes Études em Sciences Sociales, Paris. Disponível em: < http://lattes.cnpq.br/9128168063989255>. RUBINO, Silvana. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte

da arquiteta Lina Bo Bardi e da designer Charlotte Perriand, identifica uma "silenciosa divisão de trabalho por gênero" nessas práticas. A autora analisa casos de trajetórias "bem-sucedidas, com carreira, obra e visibilidade", com o intuito de argumentar que essa divisão de trabalho acontece não somente com profissionais que estavam "à margem", como também com as mulheres que "frequentaram o centro" dos campos nos quais atuavam.

Em seu artigo, Rubino (2010) sugere que as relações entre design e gênero estão envolvidas em relações hierárquicas de poder, nas quais as desigualdades entre homens e mulheres são naturalizadas, agindo também nos artefatos e nas práticas de trabalho.

Rubino (2010) e Simioni (2007) são autoras que somam e auxiliam no questionamento de questões de gênero nas trajetórias de minhas colaboradoras, uma vez que vejo nessas duas designers similaridades com as arquiteta e designer, e artistas estudadas pelas autoras. Entendo que a desqualificação das artes é um conceito útil ao meu trabalho, ao problematizar os possíveis constrangimentos presentes nas biografias de Goya Lopes e Renata Rubim nas práticas de criação em design de superfície.

Assim como o estudo de Santos (2015, p.26) sobre Georgia Hauner, o estudo da atuação de Goya Lopes e Renata Rubim possibilita a reflexão crítica sobre "um certo apagamento da participação das mulheres na historiografia do design". Embora protagonistas e pioneiras no design de superfície no Brasil, suas práticas se dão em um lugar desqualificado dentro dos cânones do design. Logo, documentar, descrever e analisar a trajetória de aprendizado e trabalho das designers pode auxiliar em diferentes perspectivas sobre a participação das mulheres na história do design.

Os procedimentos metodológicos da História Oral foram escolhidos para registrar os processos de Goya Lopes e Renata Rubim se tornarem designers de superfície, uma vez que para autores e autoras estudiosas da área, como Meihy (2005), Alberti (2004), Worcman e Pereira (2006), os temas essenciais de estudo da História Oral são os relacionados às esferas ocultas.

Perriand e Lina Bo Bardi. Cadernos Pagu [online]. 2010, n.34, pp.331-362.

Meihy (2005, p.9) afirma que "movimentos de minorias e culturas descriminadas principalmente de mulheres, índios, homossexuais, negros [...]", encontram um "espaço para abrigar suas palavras, dando sentido social as experiências vividas sob diferentes circunstâncias" nesse método.

Philippe Joutard (2006 apud Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira), em seu texto sobre o balanço da metodologia e da produção da História Oral nos últimos vinte e cinco anos, cita o crescente interesse pelo tema história das mulheres como um dos exemplos mais significativos. Afirma que as pesquisas relacionadas, presentes desde os anos 1970, tratam da vida cotidiana, do trabalho operário, do trabalho doméstico, da militância, da identidade ou da vida afetiva de mulheres.

Dessa maneira, este projeto de pesquisa possui relevância para a disciplina de design pois possibilita conhecer as relações sociais presentes nas práticas de aprendizagem e nas práticas profissionais de pessoas que fazem design, como também conhecer as estratégias, percepções das pessoas e as normas dos contextos que as cercam ou dos quais fazem parte.

Permite também refletir sobre conceitos de design, em diálogo com Santos (2015a e 2015b), Forty (2007) e Cardoso (2008), na busca por desnaturalizar uma visão hegemônica do que é considerado design, de quem é considerado designer, e de que tipologia de artefato é considerada como importante para a disciplina.

1.5 Delimitação das interlocutoras

Com este estudo não tenho intenção de retratar ou atender à diversidade nos cursos de design, não pretendo esgotar o tema mulheres designers de superfície, nem geograficamente, nem temporalmente.

O processo de seleção das mulheres presente neste estudo possui muitas semelhanças com o afirmado por Rosa Montero, em seu livro História de Mulheres (1995). Assim como ela, entendo que as biografias e trajetórias não foram selecionadas

para representar a condição das mulheres em diferentes períodos da história, nem para ser justa no retrato geográfico e cultural de regiões brasileiras ou nem mesmo por ser tratar das designers de superfície mais renomadas.

Como diz Montero (1995, p.26), "para falar a verdade, mais que escolher eu mesma as protagonistas, foram elas que me escolheram: vou falar daquelas mulheres que em algum momento falaram a mim". As histórias e trajetórias que busco (re)construir e contar são designers que me sensibilizaram e me despertaram interesse antes mesmo que eu ingressasse na universidade e escolhesse o curso de design.

Goya Lopes e seus cortes de tecidos estampados, os quais adquiri em minha primeira viagem a Salvador e guardei como caros artefatos intactos por mais de uma década. Renata Rubim e seu livro, antes pertencente à minha mãe, do qual me apropriei logo que iniciei a leitura. Também guardado com carinho na estante de livros por volta de dez anos. Artefatos esses que voltei a acessar durante a formação acadêmica, de maneiras diferentes, estabelecendo outras relações. Hoje eles medeiam relações acerca da compreensão dessas mulheres como designers, como pioneiras nas práticas do design de superfície no Brasil, atuantes em diversos espaços – mercado de trabalho, exposições, cursos e palestras, livros, prêmios, curadorias, júris –, participantes do design brasileiro e entendidas como fora dos cânones dessa história. Interessa-me então investigar a existência ou não de possíveis obstáculos em suas biografias laborais.

Importa também nessa seção do texto apresentar brevemente o currículo das designers, mostrar lugares e eventos que elas frequentaram, prêmios que conquistaram e conteúdo desenvolvido sobre suas atuações, pois me auxiliam a explicitar a potência e a abrangência ampla de modos que essas mulheres trabalharam e trabalham no design de superfície brasileiro.

Goya Lopes é atuante no design de superfície participando de diversos eventos como palestrante, destaco aqui o *Designing Designers – 3º International Convention of University Courses In Industrial Design*, no Salão Internacional de Milão – Itália (2002); Moda e Sustentabilidade no I Seminário Nacional de Cultura e Moda no Ministério da

Cultura (2010) e o 7º Colóquio de Moda em Maringá – PR (2011). Integrante de importante comitê nacional para discussão sobre o design de moda, no Colegiado Setorial de Moda do Ministério da Cultura por quatro anos (2010 a 2014).

Vencedora do Sétimo Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (1993). Autora do livro Imagens da Diáspora, no qual apresenta seu trabalho no design de superfície com a temática africana, afro-brasileira e afro-baiana. Citada nos livros Design de Superfície, de Rüthschilling (2008); Prêmio Design – Museu da Casa Brasileira de Adélia Borges (1996); 30 anos: prêmio design MCB de Chico Homem de Melo (2016); Design na Bahia, da Associação Bahia Design (2002); Design e Comunicação Visual na Bahia, de Sonia Castro (2004). Além de ser tema de mestrado de Sylvia Rodrigues (2012) e de Claudia Trindade (2013).

Renata Rubim, autora do livro Desenhando a Superfície (2004), o primeiro livro brasileiro a falar sobre design de superfície; colaboradora dos livros Pensando Design 2 (2008) e Aspectos do design: Design e cultura ou a (des)cultura do design (2012). Citada nos livros Signos da Brasilidade no Design de Móveis (2015), Design de Superfície (2008), Dicionário das Artes Plásticas do RS (1998), Arte Têxtil no Rio Grande do Sul (1988), Feitura das Artes de São Paulo (1981), e História da Arte Brasileira (1979).

Participou de três Bienais de Design (2012, 2010 e 1992). Vencedora dos prêmios Bornancini (2008), Idea/Brasil (2009), *iF Product Design Award* por três vezes, com os revestimentos Praga e Catavento (2012) e com o cobogó Atoll (2014). Professora em sessenta e três cursos sobre design de superfície nos últimos vinte e nove anos, em museus, galerias, espaços culturais, universidades, empresas e eventos. Mesmo período em que ministrou palestras em espaços e eventos de design, dentre os quais destaco o Museu da Casa Brasileira (2015), 1º, 2º e 3º Fórum Superfícies em São Paulo (2012, 2010 e 2009), SENAI CETIQT (2009), 14º Paralela *Gift* (2008), Núcleo de Design de Superfície da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre (2006), Escola de Belas Artes de São Paulo (1991) e I Encontro Nacional de Design de Superfície em Porto Alegre (1991).

1.6 Problema

Entre as mulheres designers que se destacam nas práticas do design de superfície no Brasil estão Renata Rubim e Goya Lopes. Sendo o problema central desta pesquisa: "Como foi o processo de se tornar designer de superfície para Goya Lopes e Renata Rubim?"

Assim, busco investigar e discutir como essas mulheres se constituíram designers de superfície, a partir da documentação de seus relatos de experiências em práticas profissionais. Refletindo sobre questões como o acesso aos conhecimentos, os aprendizados e as estratégias empregadas para atuarem no mercado de trabalho brasileiro.

Para tanto, além de estudar a bibliografia existente sobre Renata Rubim e Goya Lopes, acessar diretamente as designers e suas histórias recentes é uma forma profícua de compreender os caminhos tomados em suas trajetórias e reconstruir suas práticas profissionais, entre as quais está o design de superfície.

1.7 Objetivos

O objetivo principal deste projeto é documentar, descrever e analisar, por meio de narrativas, o processo de Goya Lopes e Renata Rubim se tornarem designers de superfície, afim de analisar tensões e resistências presentes nos modos de fazer e nos modos de se fazer. Para tanto, como objetivos específicos proponho:

- Mapear algumas experiências de aprendizado das designers Goya Lopes e Renata Rubim;
- Mapear algumas experiências de trabalho das designers Goya Lopes e Renata Rubim;
- Descrever e analisar esses processos identificando continuidades, tensionamentos e deslocamentos de gênero, articulados com os marcadores de classe e raça, nas trajetórias das designers.

1.8 Apresentação dos procedimentos metodológicos

Este item contém detalhes da pesquisa, o caminho metodológico percorrido, técnicas para coleta de dados e organização dos mesmos. Tomo como referência os trabalhos de Ronaldo de Oliveira Corrêa (2008), Rodrigo Mateus Pereira (2014), Caroline Müller (2016), Valéria Faria dos Tessari (2014), Juarez Bergmann Filho (2016) e Yasmin Fabris (2017). O estudo tem caráter exploratório, por tratar do aprimoramento de ideias e possibilitar maior familiaridade com o tema, partindo de fontes primárias (GIL, 2002).

Iniciei com levantamento bibliográfico, seguido de levantamento documental em arquivos pessoais e públicos, e pesquisa empírica com visitas e entrevistas. Os procedimentos ocorreram em etapas não-lineares, entre as quais há um fluxo de informações. A fundamentação teórica foi elaborada e reelaborada simultaneamente a todas elas.

A pesquisa foi conduzida com base no método da História Oral, no qual, segundo Verena Alberti (2004, p.30) importa perguntar: "O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele ocupava (ocupa) no contexto histórico e cultural dado?". Ainda estou em diálogo com a obra de José Carlos Sebe Bom Meihy (2005), o método é um processo para estudar a vida social, por meio da oralidade de colaboradores e colaboradoras, entendidos como coautores e coautoras da escrita de memórias ocultas.

Esta dissertação recorre à pesquisa documental, pois busco informações em documentos que não receberam tratamento científico prévio, como reportagens de jornais, matérias de revistas, gravações, fotografias, entre outros. Aos modos de Corrêa (2017, p.2), utilizo esse tipo de fonte por compreender "que esse material permite acessar a versões da narrativa biográfica que se dão na justaposição de diversos fragmentos que a designer (re)formula em tempos e espaços, situações de enunciação e com propósito específicos".

1.9 Fontes: acervos e levantamentos

As estratégias elaboradas para executar esta pesquisa iniciaram-se ainda em Curitiba, com dois procedimentos simultâneos: o levantamento exploratório nos arquivos online de Goya Lopes e Renata Rubim e o contato via e-mail com as designers para a realização de entrevistas.

O objetivo do levantamento era identificar relevos em suas trajetórias, cronologias de seus projetos e superfícies escolhidas pelas designers, buscando questões de trabalho e acesso. Esse procedimento permitiu maior aproximação com o tema, preparação para o campo e aprimoramento do problema de pesquisa.

Fotografias, anúncios e vídeos disponibilizados pelas designers em sites e páginas de suas empresas "Goya Lopes Design Brasileiro" e "Renata Rubim Design e Cores" no facebook, instagram e pinterest; livros publicados por elas, livros que possuem entrevistas e citações, ou realizados em parceria com elas; diferentes textos sobre as designers e produções audiovisuais com suas falas, formam o conjunto de fontes consultado antes da realização das entrevistas.

O mapeamento permitiu observar o acervo de artefatos existentes, como são organizados e apresentados virtualmente aos consumidores e consumidoras, as maneiras que as designers sistematizam as informações sobre os projetos, bem como as tipologias de artefatos produzidas e divulgadas por elas nesses locais.

Cada imagem coletada no meio virtual corresponde a um documento, e ao modo de Tessari (2014), o procedimento de sistematização se deu ao renomeá-las, com o objetivo de facilitar a localização nos arquivos da pesquisa e permitir a identificação rápida de informações relevantes. As tipologias dos dados foram definidas nas categorias: textos, fotografias, vídeos, catálogos, entrevistas e anúncios.

A renomeação foi feita de forma específica para cada situação, seguindo a estrutura: siglas da fonte, da coleção a qual pertence, do cliente ou empresa parceira, ano de produção, tipologia da imagem e tipologia do artefato. Para aqueles coletados nos site e redes sociais de "Renata Rubim Design e Cores" se mostrou eficaz. Enquanto nos de

"Goya Lopes Design Brasileiro", foi necessário alterar a questão do cliente ou empresa, visto que a maioria dos dados disponibilizados pela designer eram feitos por sua empresa sem parcerias. Adicionou-se também o mês e ano da produção pois as imagens mais antigas datavam de 2015, um período menor do que as de Rubim, datadas a partir de 1974. Buscando assim pistas sobre estratégias de criação e produção.

1.9.1 Estratégia para Geração de Documentos: Técnicas e Ferramentas

As visitas ocorreram entre novembro de 2017 e janeiro de 2018 na sede da empresa "Renata Rubim Design e Cores" em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e na loja e na sede da empresa "Goya Lopes Design Brasileiro" em Salvador, Bahia. Nesses momentos realizei entrevistas semiestruturadas apoiadas pelo método da História Oral.

Segundo Alberti (2004), é um posicionamento ético e político ouvir pessoas compartilharem suas histórias, buscando compreendê-las como diferentes registros e percepções do passado. Para Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira (2006), esse método de investigação científico reconstrói histórias, explicitando, selecionando, organizando e produzindo narrativas, que ao serem gravadas em áudio e transcritas obtém status de documentos.

Iniciei com a estratégia de construção de roteiro (apêndice e), utilizado como orientação para as entrevistas, deixando a estrutura flexível para que informações relevantes pudessem ser incorporadas espontaneamente durante o diálogo. Em ambas ocasiões, as interlocutoras interagiram entre as questões e começaram suas falas antes mesmo de perguntadas.

Nos roteiros estavam contidas questões relativas às vidas das entrevistadas. Partindo de suas biografias, abordando aprendizados e vivências particulares, biografias laborais, estratégias e possibilidades na atuação como designer de superfície. As entrevistas foram realizadas pela autora nas datas e locais negociados e escolhidos pelas interlocutoras. Bem como os assuntos tratados, que foram previamente enviados e aprovados pelas designers.

Assim como Pereira (2014), entendo que o fato das entrevistas terem ocorrido nos ambientes em que elas trabalham ou trabalham e residem, proporcionou a experiência de observação dos espaços de trabalho e de vida; onde artefatos pessoais e produções antigas das interlocutoras interagem, inclusive com os modos pelos quais elas se inserem em seus próprios locais.

Com a autorização das interlocutoras, as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas na íntegra com base nos protocolos (apêndice f) elaborados por Corrêa (2008). Os documentos das transcrições foram lidos, corrigidos e aprovados pelas entrevistadas via termo de autorização de uso (apêndices a e b) para publicação em âmbito acadêmico e científico.

O cruzamento das informações obtidas durante o levantamento documental com as falas das interlocutoras sobre suas condutas foi essencial para a compreensão dos sentidos de algumas práticas realizadas por elas. Do ponto de vista metodológico, a entrevista foi uma oportunidade de acesso a dados relevantes que não foram encontrados em investigação de fontes documentais, acesso esse somente possível se elas permitirem.

1.9.2 Sistematização e Organização dos Dados Coletados

A sistematização é um procedimento indispensável para organizar e facilitar o acesso e uso dos dados coletados. Para ordenar as fontes das etapas documental, exploratória e de entrevistas, foram elaborados protocolos de perfil de interlocutoras, de diários de campo, de transcrição de entrevistas, de registros de imagens, e de registros de conversas em ambiente virtual.

As fichas de perfis das interlocutoras (apêndice d) tiveram como foco suas trajetórias profissionais, busquei obter fatos importantes para criação dos roteiros de entrevistas; além de complementar meu repertório acerca dos conteúdos e auxiliar na construção de uma relação de confiança recíproca.

Marcia Merlo (2010) reflete sobre estudos etnográficos e dificuldades que pesquisadores e pesquisadoras com trabalho de campo geralmente têm para organizar, acessar e conservar os dados recolhidos. Com base nas reflexões de Merlo (2010) e em

procedimentos de sistematização de dados do grupo de pesquisadores e pesquisadoras ao qual pertenço, elaborei um protocolo de registro de diário de campo (apêndice c).

Essa ferramenta auxiliou no arquivamento, em ambiente digital, dos relatos e informações presentes no diário de campo. Contém: data, hora e local; resumo dos tópicos; roteiro e espaços; interlocutores entrevistados; local de referência; temas relacionados e observados; conceitos e autores que podem dialogar com o texto; observações e relato.

As entrevistas foram gravadas com autorização das interlocutoras e posteriormente transcritas na íntegra no protocolo de transcrição de entrevista. As informações obtidas nos diálogos foram organizadas em turnos de fala, que se referem à fala (ou silêncio, ou gestos) das participantes. A ordenação numérica auxiliou na localização de conteúdos no texto e propiciou referências para citações. Registrei também: dados da entrevistadora, nome completo da entrevistada, data, local, duração da entrevista, principais temas abordados e breve resumo dos conteúdos.

Nesta pesquisa considero, segundo Meihy (2013), que as entrevistadas possuem participação na transcrição pois o documento é enviado a elas para correção, omissão ou adição de trechos e informações que avaliem necessárias. Após a conclusão dessa etapa, a transcrição literal é tida como fonte primária, na qual estão os dados que amparam a fase de análise.

O protocolo de registro de imagens (apêndice g) se destinou à organização de imagens coletadas durante a fase empírica da pesquisa. Elas formaram um banco de dados abrangente e dialogaram com o texto, dando suporte também a questões e argumentos futuros. A ferramenta permitiu o arquivamento de informações detalhadas, para que as experiências presentes na memória não se perdessem com o tempo e pudessem ser acessadas a qualquer momento do desenvolvimento da pesquisa.

Esse protocolo contém: título; tipo; data; autor; localização; equipamento utilizado; distância focal; ISO; flash; descrição e contexto; tecnologias utilizadas; métodos de fabricação; sujeitos envolvidos e observações.

Em geral, as duas interlocutoras utilizam seus sites e redes sociais para comunicar novos projetos. Renata Rubim usa com maior frequência redes pessoais e comerciais, por meio das quais é possível acessar acontecimentos do cotidiano, como também ações e trabalhos realizados pela empresa no presente e no passado. Goya Lopes compreende a importância dessa ferramenta e está em processo de alteração de sua estratégia de trabalho, na qual atuará mais enfaticamente na comunicação virtual de seus serviços.

Pesquisadores e pesquisadoras orientados por Corrêa (2008), viram em autores da cultura material, como Daniel Miller e Don Slater (2000) o interesse pelo estudo de hábitos culturais recentes, no uso da internet como uma alternativa possível para se realizar estudo etnográfico de forma virtual. Para tanto, Bergmann (2016) desenvolveu o protocolo para registro de conversas em ambiente virtual, no qual o arquivamento das conversas pode ser feito desde que autorizado pelas interlocutoras.

Adaptado do autor, o protocolo (apêndice h) contém: nome, data, autor, plataforma, temas abordados, contexto, duração da conversa, observações, localização de arquivos, espaço para registro da conversa. Este documento é eficaz pois evita deslocamentos físicos e aumenta a agilidade na coleta de dados para assuntos pontuais.

1.10 Estrutura dos capítulos

Apresento a seguir o sumário da dissertação, organizada em Introdução e quatro capítulos. Explicarei o objetivo de cada capítulo e os assuntos neles tratados.

No capítulo "Trabalhos de mulheres e design de superfície", tenho como objetivo apresentar literatura acerca do design de superfície e de trabalhos de mulheres, por considerar que as práticas e as pessoas pertinentes a esse universo se encontram entre criadoras e criadores ativos fora dos cânones do design e de seus registros historiográficos.

No capítulo "Goya Lopes: mulher, negra, baiana, empresária, artista e designer", apresento a designer Goya Lopes, sua trajetória biográfica, formação e estratégias para trabalhar, divididas em redes e relações, pelourinho: empresária e persistente, artista e

designer: liberdade e afro-brasilidade, coletivos e discursos, e do design afro-brasileiro para o design brasileiro.

No capítulo "Renata Rubim: design de superfície não é superficial", o intuito é apresentar a designer Renata Rubim, sua trajetória biográfica, formação e estratégias para trabalhar, divididas em empresária e autônoma, formação no exterior: nova inserção profissional, atuação como docente, curadorias e conselhos, e design de superfície: pertencimento e divulgação.

O capítulo "Discussões e Considerações" é o fechamento do documento da pesquisa, nesta seção retomarei os objetivos que foram propostos, refletindo se foram alcançados ou não. Apontarei os questionamentos e tensionamentos apresentados no decorrer da dissertação, com foco nas perguntas e temas que o processo de pesquisa suscitou. Momento em que explicitarei lacunas e caminhos que ainda necessitam de estudos, para que novas pesquisadoras e pesquisadores possam realizar a partir do que foi aqui elaborado.

2. TRABALHOS DE MULHERES E DESIGN DE SUPERFÍCIE

Neste primeiro capítulo apresento uma revisão bibliográfica sobre os temas trabalhos de mulheres, história de mulheres, história do design, design e design de superfície. Baseio-me nas autoras Avelar e Blay (2017), Santos (2015a), Scott (1992), Perrot (2017), Campi (2003), Pollock (2013), Rubino (2010), Simioni (2007), Santos (2015b), Buckley (1986) e Kaygan (2016). Assim, me filio a pesquisadoras, historiadoras e designers que buscam estudar e esclarecer as estruturas sociais, culturais, econômicas e políticas envolvidas nos modos como as e os designers tem ou não acesso a conhecimentos, práticas, espaços, profissões. Considero que as pessoas e as práticas pertencentes ao design de superfície são localizadas e lidas como externas ao registro canônico do design.

Compreendo este conteúdo como importante pois escrever histórias sobre mulheres não é uma maneira de reparação, mas sim um propósito de compreensão de inteligibilidade global da história, como afirma Perrot (2017).

2.1 Mulheres: trabalhos e histórias

> "As mulheres sempre trabalharam. Seu trabalho era da ordem do doméstico, da reprodução, não valorizado, não remunerado. As sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, é invisível."
>
> Michele Perrot, 2017, p. 109

Nesse momento apresentarei estudos de historiadoras e designers feministas que discutem sobre relações de poder presentes e atuantes nas estruturas sociais, que ecoam sobre a compreensão de "trabalho", assim como de modos de trabalhar no design e dos registros historiográficos de trabalhos de mulheres.

Para a contextualização socioeconômica no Brasil, e para a discussão sobre configurações e reconfigurações das relações sociais de poder entre homens e mulheres, me filio a Avelar e Blay (2017), pesquisadoras organizadoras do projeto, transformado

em livro: "50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile". O projeto foi formado por acadêmicas dos três países com o objetivo de analisar e relacionar as mudanças na condição das relações de gênero nesses lugares, que foram selecionados pois vivenciaram ditaduras militares na segunda metade do século XX e elegeram mulheres como presidentes da República no início do século XXI.

As autoras consideram os anos 1960 como um marco importante do adensamento dos movimentos feministas na América Latina. Apresentam pautas urgentes dos movimentos de resistência, não somente feminista. A saber, reconquistar a democracia, aumentar a cidadania das mulheres e da população afro-brasileira, e tornar explícita a grande desigualdade social.

Os textos do projeto também destacam que a partir desse marco – anos 1960 –, as transformações sociais, culturais e ideológicas relacionadas às mulheres são decorrentes de níveis maiores de escolarização de maneira contínua, e a consequente luta por direitos iguais e contra a subalternidade.

Dois ensaios em especial possuem relação com o escopo da presente pesquisa, o "Meio século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas do Brasil", escrito por Suzana Marta Cavenaghi, Angelita Alves de Carvalho, Maira Covre Sussai Soares e José Eustáquio Diniz Alves; e o "Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro" de Eva Alterman Blay.

Inicio com o conteúdo acerca das transformações sociodemográficas pois acredito que esse panorama de tempos, espaços, eventos, sujeitos e ações, se faz necessário para o entendimento das práticas.

Cavenaghi et al (2017, p.15) retornam à economia brasileira da época colonial, (composta por: grande propriedade rural, mão de obra escrava, família tradicional, exportação de produtos primários e patrimonialismo), para explicitar que não havia conjuntura para outro emprego que não o doméstico para a maioria das mulheres.

Somando-se a esse fato a ausência de oportunidades de ensino formal para elas, o que gerava "desigualdade social e de poder" de maneira "ampla, geral e irrestrita" entre homens e mulheres.

As autoras e o autor seguem a análise apresentando as mudanças propiciadas pelas transições urbana e demográfica. A saber, diminuição das taxas de mortalidade e a consequente ampliação do ciclo da vida reprodutivo das mulheres, e o crescimento das taxas de escolaridade e seu consequente aumento do capital humano das mulheres. Ao diminuir a taxa de natalidade, e a quantidade de filhos, ocorre o movimento no qual as mulheres possuem maior liberdade e tempo para cuidar delas mesmas. Assim, gradualmente alteram-se as relações de poder entre homens e mulheres, e elas conquistam certa autonomia.

Cavenaghi et al (2017) aprofundam os dados relacionados à escolaridade e mostram que a desigualdade na educação no Brasil se devia à restrição do acesso das mulheres ao conhecimento, às altas taxas de analfabetismo femininas e às suas baixas taxas de escolaridade na totalidade dos níveis de formação. Ressaltam que essa desigualdade não possuía qualquer relação com capacidades biológicas e inatas ao gênero, mas sim às características sociais estruturais daquela sociedade, naquele momento histórico. Complementam com o recorte de classe, uma vez que o acesso à escola não era um direito garantido à maioria da população, apenas à elite.

O acesso das mulheres ao sistema educacional brasileiro se deu de maneira lenta e processual. No começo, elas foram maior número no nível primário, depois, a maioria no nível secundário. Já para o nível superior, existiram mais etapas. Apenas em 1961, elas alcançaram mais possibilidades de acessar as universidades. Momento esse marcado pela implementação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, na qual cursos de grau médio tiveram a equivalência conquistada (Cavenaghi et al, 2017). Esse movimento foi estratégico e auxiliou na busca por isonomia.

Em diálogo com os questionamentos de Cavenaghi et al (2017) e Avelar e Blay (2017), está o trabalho de Marinês Ribeiro dos Santos (2015a), "O design pop no Brasil

dos anos 1970: domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores". O qual procuro acessar e articular para uma melhor percepção dos temas aqui estudados.

Sobre a sociedade brasileira a partir dos anos 1950, Santos (2015a, p.19) comenta que a "modernização capitalista" passou por um processo de fortalecimento, sendo a urbanização e a industrialização fatores relacionados ao surgimento de possibilidades novas de trabalho. Juntamente a um maior acesso ao sistema educacional, isso resultou em aumento do "padrão de vida de grande parte da população, com destaque para as classes médias". A autora complementa mostrando que esse cenário de crescimento favoreceu a demanda por profissionais de construção e arquitetura, como também de decoração e design de produtos.

O ensaio de Eva Alterman Blay (2017, p.65) contextualiza acontecimentos históricos e movimentos sociais. A autora inicia com a afirmação: "tornar-se feminista: das histórias pessoais à construção da história coletiva", pertinente ao momento pois localiza-se na segunda metade do século XX, entre os anos 1960 e 1980.

Retomo com Santos (2015a, p.178) o período citado por Blay (2017), para situar que se trata da época em que a segunda onda do movimento feminista apresentava a compreensão de que "o pessoal é político". Esse lema esclarece que a experiência pessoal e as situações de subalternidade vividas pelas mulheres são interrelacionadas. E dá embasamento para o argumento de que questões da esfera doméstica tais como subordinação e violência, não devem ficar restritas e julgadas como de âmbito pessoal e individual. Quando as mulheres tiveram a noção de que as adversidades que as afetavam não eram exclusividade, inicia-se uma consciência de grupo e o doméstico é deslocado do âmbito privado para o âmbito político.

Também entre os anos 1960 e 1970 estavam nas agendas feministas as reivindicações sobre representatividade de mulheres nas áreas de poder, sobre a isonomia nas vagas de trabalho e remuneração, e sobre as "políticas do corpo" – direito ao corpo e ao prazer. Em um contexto no qual, ao mesmo tempo, a ditadura militar brasileira se agravava – com atos de repressão –, a modernização capitalista e suas novas possibilidades

atuavam, e os movimentos internacionais de contracultura chegavam ao país, obtinha-se como resultado oportunidades para que ocorressem "iniciativas de oposição aos cânones vigentes" (SANTOS, 2015a).

Conscientes de que deveriam pensar não mais como um sujeito político definido "mulher", mas sim "mulheres", pois temos múltiplas identidades e desigualdades culturais. Mulheres não vivem da mesma forma a experiência de ser mulher. Inicia-se no Brasil a organização de movimentos como o de mulheres negras, por exemplo. Representado principalmente pela entidade Geledés, criada em 1985. Descrita no livro de Avelar e Blay (2017), por Flavia Rios (p.242) como:

> Geledés, organização de mulheres negras mais expressiva do Brasil, que caracteriza bem a importância das instâncias autônomas na conformação de ONGS. A liderança mais significativa do Geledés, Sueli Carneiro, integrou as primeiras arenas participativas conquistadas pelo movimento feminista, quais sejam: o Conselho da Condição Feminina e o Conselho Nacional da Mulher. Seguindo o caminho aberto por essa organização paulista, vários outros coletivos passaram por um processo de formalização jurídica, ganhando dimensões mais complexas e garantindo maior profissionalização e especialização do ativismo.

Essa organização é atuante até os dias de hoje e presente na trajetória da designer Goya Lopes, como mostrarei no próximo capítulo.

Santos (2015a, p.178 e 179) em diálogo com Joana Maria Pedro (2008) complementa a descrição desse momento de busca por "novas configurações para o sujeito feminino", como uma análise crítica aos "estereótipos e preconceitos". Na qual as mulheres buscavam ser "reconhecidas como agentes de suas próprias vidas: pessoas capazes de expressar suas opiniões, de defender seus interesses específicos e de governar seus corpos, suas sexualidades, seus desejos".

Em seu ensaio, Blay (2017, p.65) faz a seguinte indagação: "até quando vamos começar livros e artigos com a afirmação de que a história das mulheres está sendo recentemente desvendada, considerada inexistente, oculta sob o manto da insignificância, desqualificada?". Entendo o posicionamento da autora como pertinente aos

questionamentos que envolvem a presente pesquisa, também de maneira compatível ao que Joan Wallach Scott (1992).

No texto "História das mulheres", Scott (1992, p.64 e p.70) afirma que "a conexão entre a história das mulheres e a política é ao mesmo tempo óbvia e complexa", pois na sua origem nos anos 1960, as mulheres integrantes do movimento feminista requeriam registros de histórias que comprovassem suas existências, requeriam também os motivos para as opressões por elas sofridas e incentivos para ações de mudanças. Buscavam assim, "representar uma entidade coletiva a quem sistematicamente foram negados os seus direitos".

Michelle Perrot (2017, p.20), em seu livro "Minha história das mulheres", complementa o cenário apresentado por Scott (1992), afirmando que no começo do movimento das mulheres, o intuito não era o saber acadêmico, nem o saber historiográfico. Focava-se na investigação por ancestrais e legitimidade, com o processo de descobrir "vestígios e torna-los visíveis". A partir desse processo foi possível desenvolver reflexões e teorias, para dar conta de criticar a conjuntura dos "saberes constituídos", pois estes entendiam-se como universais, enquanto eram na verdade sobretudo masculinos.

Scott explica que o fazer de historiadores e historiadoras, no século XX, estava pautado pela definição de neutralidade da ciência. Sendo assim, o estudo sobre o passado precisava ser feito mediante investigação imparcial; possível de ser realizado por indivíduos que tivessem conhecimento acerca dos procedimentos científicos solicitados. Na sequência, a autora discorda e critica esses pressupostos, uma vez que não acredita na neutralidade da ciência, a considerando inclusive uma forma de "cumplicidade com discriminação" (SCOTT, 1992, p.72).

Scott (1992, p.79 e p.81) mostra que o requerimento aparentemente simples de inclusão da presença das mulheres na história, na verdade causa um incômodo, pois não apenas se trata de "um sujeito histórico adicional", mas sim de uma oportunidade para indagações sobre os modos como a disciplina se constitui. A ausência das mulheres nos

registros históricos suscita que a "história como está é incompleta", mostra a contradição de seus pressupostos de neutralidade pois historiadores foram parciais e escolheram quem faria parte ou não de suas investigações e, consequentemente, proporciona reflexões sobre a "epistemologia centralizada no sujeito" utilizada por eles.

Dessa maneira, o surgimento da história das mulheres tem relação com o alargamento do que se considera história. Esse movimento não aconteceu de modo imediato, visto que há uma "ambiguidade inerente": a história das mulheres ao mesmo tempo é "um suplemento inócuo à história estabelecida e um deslocamento radical dessa história". Ao requerer sua inclusão, as mulheres despertam a reescrita, elas "proporcionam algo extra e são necessárias à complementação, são supérfluas e indispensáveis". Assim, movem os contextos sobre poder e conhecimento (Scott, 1992, p. 75 e 76).

Na sequência, Scott (1992, p.78) apresenta questões que considera pertinentes a trabalhos de historiadores e historiadoras de mulheres, e que permeiam minha pesquisa. São elas:

> "Através de que processo as ações dos homens vieram a ser consideradas uma norma, representativa da história humana em geral, e as ações das mulheres foram subestimadas, subordinadas ou consignadas a uma arena particularizada, menos importante?", "Que comparações não estabelecidas da história de se olhar os acontecimentos e as ações pelo lado de outros sujeitos, as mulheres, por exemplo?", "Qual o relacionamento entre o historiador e os sujeitos sobre os quais ele/ela escreve?" (Scott, 1992, p.78)

A documentação é o próximo tema abordado pela autora, tema que adiciona camadas ao que foi dito anteriormente na articulação que fiz entre Santos (2015a) e Blay (2017). Ela informa sobre a contribuição do processo de documentar existências históricas de mulheres com a construção da identidade feminina coletiva. Como vimos, identidade essa que abarca as diferenças e ao mesmo tempo percebe as similaridades pautadas pelo corpo biológico[11] e as questões relacionadas à ele.

Scott (1992) especifica que por diferenças estão compreendidas as questões de diversidade, classe, raça e cultura. Importantes conquistas que, entretanto, como consequência dão luz para uma oposição - que precede os movimentos feministas – entre a categoria homem e a categoria mulher. O enfoque era não mais nas formas utilizadas para legitimar diferença sexual como constructo cultural, mas sim nas implicações da dominação masculina e nos comportamentos de resistência das mulheres a essas ações.

A autora aprofunda a reflexão sobre o entendimento que se tem por Homem e por Mulher. As concepções são definidas em relação, uma identidade tida como pré-estabelecida dita a outra identidade, trabalhando na chave da diferença. O que compreendemos por Homem é possível apenas com a subordinação da Mulher. Ao reivindicar problematizações acerca do processo de construção da subalternidade da categoria Mulher, provoca-se também questionamentos sobre a categoria Homem. Assim a autora conclui que ademais essa reivindicação reverbera na prática historiográfica:

> A ameaça radical colocada pela história das mulheres situa-se exatamente neste tipo de desafio à história estabelecida; as mulheres não podem ser adicionadas sem uma remodelação fundamental dos termos, padrões e suposições daquilo que passou para a história objetiva, neutra e universal no passado, porque essa visão da história incluía em sua própria definição de si mesma a exclusão das mulheres (Scott, 1992, p. 90).

A obra de Michelle Perrot (2017), pode ser articulada com o conteúdo da conclusão de Scott sobre o fazer historiográfico e sobre as indagações propostas. A autora apresenta que percorrendo o movimento de conscientização identitária, existe um campo ativo na França no qual a história dos homens e da masculinidade é estudado.

Perrot (2017, p.15) relata as alterações ocorridas na história das mulheres, que no início tinha por objetos de estudo temas de uma história do corpo e as funções exercidas pelas mulheres na vida doméstica. Com o tempo tornou-se uma história das

---

[11] No texto original a autora utiliza o termo "sexualidade", atualizei para "corpo biológico" por ser o termo mais adequado nos atuais estudos de gênero.

mulheres na vida pública, no ambiente da cidade, e suas dinâmicas, como trabalho, política e guerra. A autora enfatiza que essas alterações mostram as mulheres que antes eram retratadas e entendidas como vítimas, agora tidas como mulheres ativas, "nas múltiplas interações que provocam a mudança". Conclui com a explicitação de que a história das mulheres transformou-se em "uma história do gênero, que insiste nas relações entre os sexos e integra a masculinidade", sendo assim uma esfera com perspectivas mais amplas.

Enquanto Scott (1992) discorreu sobre documentação, Perrot (2017, p.17) fala sobre as fontes. Utiliza o termo "vestígios" para identificar sua ausência e o que chama de "silêncio das fontes". Explica que as fontes desaparecem pois são artefatos pessoais e/ou domésticos, tidos como desimportantes, e em algumas situações "são elas mesmas (as mulheres) que destrõem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse". A escassez de fontes escritas tem também relação direta com o ingresso tardio das mulheres ao sistema educacional.

Scott (1992) ainda aponta a questão gramatical participa para ausência de fontes, em virtude do plural ser utilizado no masculino quando existem ambos os gêneros. Não importando a quantidade de "elas" presentes na sentença, apenas um "ele", as transforma em "eles". Na presente dissertação, baseada no posicionamento de pesquisadoras que me antecedem, posiciono-me contra esse tipo de apagamento, e procuro apresentar também o primeiro nome das autoras e autores, para deixar clara a produção de mulheres e homens.

Perrot (2017, p.26 e 31) usa o termo "voz" para contrapor o "silêncio" das fontes. Afirma haver diversas fontes que se expressam sobre as mulheres, que nascem das mulheres, "nas quais se pode ouvir suas vozes diretamente". Apresenta arquivos públicos e privados como locais nos quais são feitas buscas por seus vestígios escritos, suas vozes são palavras, por vezes sobre elas – livros e romances –, mas também de autoria delas – jornais e revistas –, materiais que superaram junto a elas os impedimentos da escrita, da educação, do saber e do trabalho.

Outro objeto de estudo presente no livro da historiadora francesa é a vida de artista. Uma das constatações iniciais é relacionada à educação, uma educação considerada boa consistia também em conhecimentos artísticos para serem praticados no âmbito privado, como forma de entretenimento. Às mulheres[12], um aprendizado profissionalizante era vetado.

Em Paris, a partir dos anos 1900, época na qual a presença das mulheres nas artes foi permitida com ressalvas, Perrot (2017) relata que os jurados do *Salon* de arte aguardavam das artistas criações nos temas tidos como do domínio da feminilidade, tais como: buquês de flores, paisagens, naturezas mortas e retratos. Temas associados à história e nus, lhes eram negados.

A autora discorre sobre as dificuldades cotidianas vivenciadas por uma artista, como não ter condições financeiras para aquisição de materiais, para possuir um ateliê, ou enfrentar hostilidades em espaços públicos, por pessoas que não aceitavam suas atividades e presenças. Nesse momento, apresenta estratégias para contornar ou participar dessas dinâmicas. Entre elas estão a sua organização em grupos e a dedicação aos estilos nos quais eram aceitas. Nos séculos XIX e XX, as artes decorativas eram artes secundárias nas quais elas não incomodavam e nem eram incomodadas, constituindo assim uma "dimensão da maneira de viver" (PERROT, 2017, p.104).

Em diálogo com Perrot (2017) e para aprofundar questões sobre mulheres na arte, trago Griselda Pollock e sua produção de 2013, "*Intervenciones feministas em las historias del arte: uma introducción*". Esse texto é o capítulo introdutório do livro "*Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*".

Pollock (2013) visa mostrar de que maneira intervenções feministas ultrapassam a inquietação pela questão feminina, e traz o gênero como central para a análise histórica. Ressalto que gênero deve ser discutido em conjunto com as demais estruturas, tais como classe e raça, dado que todas mutuamente se influenciam.

---

[12] Importante pontuar que se tratam de mulheres brancas de classe média-alta.

A autora inicia seu texto com a seguinte indagação: "incluir as mulheres na história da arte equivale a criar uma história feminista da arte?". A questão propõe uma reflexão sobre a qual Pollock (2013) elabora no decorrer do seu argumento, nos informa que as mulheres não foram omitidas por esquecimento ou apenas preconceito. A existência de uma estrutura sexista em grande parte das disciplinas acadêmicas colabora ativamente para a produção e perpetuação de uma hierarquia pautada no gênero. O conhecimento é construído alinhado a um padrão ideológico. Pollock (2013) responde sua indagação ao afirmar que os estudos sobre as mulheres não abordam apenas as mulheres, mas sim os mecanismos de dominação que operam via sistemas sociais e esquemas ideológicos.

Pollock (2013, p.24) aborda a narrativa canônica da história da arte, na qual um indivíduo virtuoso – homem – cria, a partir de uma necessidade pessoal, sua obra de arte. Sugere assim que existe uma apreciação à grandeza do artista e à qualidade de suas obras. A autora refuta essa percepção de arte e artista, e expande esses conceitos indicando que "devemos estudar a totalidade das relações sociais que dão forma às condições de produção e consumo dos objetos designados neste processo como 'arte' ".

Entender a arte como uma prática social importa e integra o processo de uma intervenção feminista na história da arte. Não se deve apenas adicionar mulheres artistas, histórias de mulheres artistas a métodos já existentes. Assim como Perrot (2017) e Scott (1992) mostraram sobre a história, Pollock (2013) evidencia na história da arte que o movimento das mulheres também desloca o que é estudado e a forma de se estudar.

Pollock (2013) explicita a importância da compreensão e ação pautadas por essa mudança de perspectiva, apoiadas na descrição de ação comum na história da arte. Porém, documentar as atuações de mulheres artistas e demonstrar o preconceito presente que ocultava o reconhecimento da participação das mulheres na cultura, acabou por gerar um lugar separado, marginal, aos cursos sobre mulheres e arte. Ao esclarecer que a diferença entre gêneros[13] não é natural, e sim construída por uma série de "práticas sociais

e instituições das quais as famílias, a educação, as ciências da arte, as galerias e as revistas fazem parte", é possível criticar e tensionar o domínio masculino embasado nessa hierarquia.

Para adensar a teoria sobre "marginal" e "margem", também para dialogar com espaços, eventos e sujeitos do design, me filio a Isabel Campi, em seu estudo de 2003, "*La historia y las teorias historiográficas del diseño*". A autora considera o debate centro-periferia um dos temas que mais tem gerado discussões na historiografia atual, incluindo a historiografia do design. Segundo ela, algumas questões importantes relacionadas a esse debate são:

> Como se reconstrói um relato canônico da história do design que tem deixado fora uma enorme quantidade de obras, autores, instituições e empresas surgidas em países e regiões geograficamente longe, cultural ou economicamente do centro? Como se recompõe um mapa da história que é injusto e que, em última instância, não é real? (CAMPI, 2003, p.91).

Para indagar sobre a constituição do canônico, Campi (2003, p.92) em diálogo com a obra de Fry (1989), apresenta compreensões sobre marginalidade. Este pode ser lida em um padrão binário no qual "existe um 'outro' que ostenta a centralidade", ou por uma concepção geográfica onde a margem é localizada "nos limites de um centro metropolitano". Também pode ser considerada como um conceito político no qual o poder é o eixo central. Por fim, pode-se entender como "a não participação nos intercâmbios culturais e econômicos de uma rede", independente do contexto.

A consciência da impotência de quem se situa nas margens de um centro de poder é integrante da proposição de um novo mapa da história. Em que "as histórias locais não seriam um simples adendo a história geral", mas seriam sim uma história diversa pois sua existência provoca "o relato tradicional" realizado tendo o centro como base (CAMPI, 2003, p.93).

---

[13] No texto original a autora utiliza "diferença sexual", atualizei para "diferença entre os gêneros" por ser mais adequado nos atuais estudos de gênero.

As questões de Campi sobre as maneiras de reconstruir relatos e recompor mapas históricos mais justos e reais requerem não só uma reparação, mas também uma mudança na "proposta metodológica" e nos "fundamentos críticos" da história do design. Assim a disciplina toma como objetivo no século XXI expandir seus limites, abrangendo existências "periféricas" e esquecidas, alterando o enfoque na economia por "elementos locais que são diferentes e originais", tendo como resultado um conteúdo diverso, policentrado, não-linear. Uma história mundial "em forma de rede de casos paralelos que interagem e influenciam entre si" (CAMPI, 2003, p.98 e 103).

Em relação ao que é considerado design ou não, Campi (2003) em diálogo com a obra de Margolin (1992) pontua que compreensões limitadas de design, centrada em produtos industrializados, apenas reiteram a hegemonia de países que possuem o acesso a essa tecnologia. Os autores concordam com a necessidade de expandir os pontos de vista sobre as definições do design, dos e das designers.

Corroborando esse posicionamento, Campi (2003, p.141) aponta que as teorias feministas, além de atuar no reconhecimento de designers invisibilizadas, incluíram a crítica sobre os restritos "cânones estéticos e profissionais do Movimento Moderno". Dessa forma, o feminismo traz para a história do design lugares antes tidos por incompatíveis com a disciplina, como a moda.

Os ensaios, trechos de teses e livros selecionados e apresentados nesse item mostram modos de viver, aprender e trabalhar, explicitando como constrangimentos e impedimentos estiveram e estão presentes nessas práticas. Relatam as mobilizações sociais que participaram de mudanças comportamentais, e que orientaram a história, a arte e o design.

2.2 Design de Superfície: definições e valores

Esta seção contém conceitos e definições sobre design de superfície, abordo quais atividades são consideradas pertencentes à disciplina e aspectos de valor designados aos trabalhos e sujeitos envolvidos. Trato também das maneiras de resistir e transformar dispositivos de valoração, exercidas pelas mulheres dessa área, para nos capítulos seguintes apresentar e reconstruir experiências das interlocutoras no design de superfície.

Inicio com Ezio Manzini (1993) e seu entendimento de que a forma mais simples de conceber a superfície é a partir dos limites físicos da mesma, reconhecendo como o "espaço entre pontos, em que o material do objeto termina e o ambiente ao redor começa" (MANZINI, 1993, p.32).

Para o autor a superfície é interface, lugar para intercâmbio de informação e energia entre meios, em que estão concentradas as qualidades ópticas, térmicas e táteis, além de valores simbólicos e culturais dos objetos (MANZINI, 1987; 1993).

A definição de Rüthschilling (2008) sobre o profissional de design de superfície é coerente com Manzini, pois ela entende que essa atividade envolve projeto e criação de texturas "visuais e táteis que serão usadas para constituir ou atribuir qualidade para as superfícies", considerando função e estética adequadas ao "contexto sociocultural e as condições de produção" (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 55). A autora compreende as práticas do design de superfície tanto como projetos de tratamento de superfície, quanto a própria superfície se constituindo em um produto.

Rüthschilling (2008), explicita que o design de superfície abrange seja qual for a superfície: papel, têxtil, cerâmica, sintética ou outra. Explorando-a amplamente por meio de diferentes técnicas, como estamparia, tecelagem, jacquard, malharia, tapeçaria, revestimentos para paredes e pisos, confecção de projetos para papelaria, entre outras.

A seguir apresento autoras que pesquisaram sobre práticas do design, e aproximações com o design de superfície e suas disciplinas correlatas, arte, artesanato e

moda. Elas me auxiliam no argumento que às práticas do design de superfície cabe boa parte das atividades historicamente permitidas às mulheres acessarem na disciplina do design.

Cheryl Buckley (1986) em seu ensaio *"Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design"*, afirma que a presença das mulheres na história do design se dá de diversas maneiras, sejam como profissionais, teóricas, consumidoras, historiadoras ou objetos de representação. A autora analisa a presença do patriarcado nas estruturas sociais e afirma que essa construção social agiu de forma consciente na exclusão das mulheres da história da sociedade e da história do design. O design e o lugar das mulheres no design foram determinados dentro de um contexto patriarcal que estabelece os lugares, comportamentos e profissões adequados para mulheres e para homens.

A autora explicita métodos historiográficos específicos que são compostos de seleção, classificação e priorização de tipos de design e de designers, de estilos e movimentos característicos e diferentes modos de produção, com tendências contra as mulheres, a serviço de minimizar a importância, ignorar ou excluir as intervenções das mulheres da história do design.

Como exemplo cita alguns livros publicados entre 1975 e 1980: o *"Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius"* de Nikolaus Pevsner (1975), o *"Theory and Design in the First Machine Age"* de Reyner Banham (1975), o *"Industrial Design"* de John Heskett (1980), os quais afirma serem livros básicos sobre a história do design, em que poucas mulheres são citadas. Buckley (1986) apresenta, em seu contexto britânico, o tema que emergiu na história do design da época: o papel das mulheres e do design.

Para discutir o tema, dialoga com Rozsika Parker e Griselda Pollock (1981) e o livro delas *"Old Mistresses: Women, Art and Ideology"*, no qual a forma como a história da arte é escrita é questionada. As autoras entendem que é preciso expor os "valores,

pressupostos, silêncios e preconceitos" para entender se e como as artistas são retratadas, e assim, compreender a definição de arte e artista na sociedade a qual elas pertencem.

Nesse registro, Buckley (1986) reforça o que foi dito anteriormente em meu trabalho sobre os tipos de fontes em pesquisas com o tema mulheres e design, quando diz que as historiadoras feministas – Parker e Pollock (1981) – utilizaram fontes orais de mulheres para contar suas histórias, identificando o trabalho doméstico e as atividades não profissionais como áreas importantes a serem registradas e contrastarem com a dita "documentação oficial" da época.

Buckley (1986) faz um recorte sobre a ação do patriarcado em todos os setores do design, mostrando que os resultados dos estereótipos femininos circunscrevem as oportunidades das mulheres, determinando certas ocupações e papéis sociais como femininos e menos valorizados do que as atividades determinadas aos homens. Sua aplicação no design vem com o exemplo do status do design industrial ser maior do que o do design têxtil.

Nesse momento, a autora apresenta o binômio cultura e natureza, explicando que em uma sociedade industrial avançada, a cultura tem valor mais elevado do que a natureza, e os papéis masculinos são vistos mais como pertencentes à cultura do que à natureza, e os papéis femininos em oposição, vistos como mais pertencentes à natureza. A capacidade biológica de reprodução das mulheres é usada como uma justificativa para que sejam vistas como mais compatíveis com a natureza.

De forma crítica, Buckley (1986) mostra que o conceito de determinismo biológico aplicado ao design naturaliza habilidades como uma consequência do sexo, como capacidades inatas. Resultando em mulheres sendo consideradas como mais meticulosas, decorativas e a elas sendo adequadas as áreas das artes decorativas, nas quais estão incluídas as confecções de jóias, bordados, design gráfico, crochê, tricô, cerâmica e costura. Esses estereótipos associados às mulheres estão relacionados à atividades do âmbito doméstico e da função de cuidar (vestir, proteger, servir). Práticas usualmente

vistas como meramente reprodutivas e, no entanto, qualificadas como inferiores àquelas práticas industriais e assalariadas.

A autora cita o casal Sonia e Robert Delaunay como exemplo de práticas sociais que reforçam os estereótipos e noções de diferentes características para homens e para mulheres, quando definem Sonia como tendo "um bom instinto" para o uso da cor em suas produções, enquanto que Robert é considerado um profissional com uma "boa teoria da cor formulada". Neste caso, os sentidos são perpassados pelos binômios razão x emoção e natureza x cultura.

Outro argumento apresentado por Buckley (1986) como central para uma crítica feminista sobre a história do design é que haja um exercício no sentido de redefinir o que constitui design. Em diálogo com a obra de Penny Sparke (1986), a autora apresenta que a "história do design é o estudo da produção em massa de objetos", dessa forma excluindo a produção artesanal e consequentemente a maior parte da produção das mulheres.

Buckley[14] (1986) ressalta que essa produção deve ser problematizada e contextualizada, entendendo que ela não se dava por causas biológicas, mas sim porque para muitas mulheres esse modo de produção era a única maneira possível, uma vez que elas não tinham acesso nem às fábricas, muito menos ao conhecimento oferecido em escolas de design. Cabe a contextualização de que as mulheres das classes médias e altas eram vetadas nas fábricas nas funções projetuais, mas as mulheres da classe trabalhadora estavam presentes. O trabalho manual, além de permitido, também era uma oportunidade para que as mulheres expressassem suas habilidades artísticas de formas criativas fora da profissão design, entendida como domínio dos homens.

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) em seu artigo "Regina Gomide Graz[15]: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil", aborda questões similares às de

---

[14] A discussão de Buckley é sobre a debates acerca da história do design na Inglaterra no que diz respeito às mulheres e o design. Aborda situações do século XX, principalmente dos anos 1970 e 1980.

[15] Introdutora das artes têxteis modernas no Brasil. Nascida em 1897, foi uma das artistas mais produtivas no meio artístico nacional durante as décadas de 1920 a 1940. Atuou como pintora, decoradora e tapeceira.

Buckley (1986). No âmbito da história da arte, intenta discutir a dimensão do gênero com foco nas obras de arte têxteis. Através do estudo de caso da produção têxtil de Regina no Brasil nos anos 1940 e 1950, a autora mostra como a disciplina, assim como o design, se baseia em relações de hierarquia entre os objetos.

No contexto modernista, Graz teve que negociar sua posição pois produzia arte aplicada em suporte têxtil, o que era duplamente depreciado. Por ser socialmente considerada pertencente à arte dita feminina e ser realizada em suporte artístico menos valorizado do que os tradicionais (pintura e escultura). A autora, assim como Buckley (1986), também dialoga com a obra de Griselda Pollock (1981) para problematizar questões de gênero na história da arte.

Simioni (2007, p.91) contextualiza os anos 1970 como sendo um período no qual o movimento feminista na história da arte estava atento à questão da ausência de nomes de mulheres nos registros dos cânones artísticos, e justificando que esse fato não era relacionado a "ausências naturais de qualidades intelectuais ou artísticas", mas a uma prática similar à que Buckley (1986) nos apresentou no design, de exclusão "mais ou menos institucionalizada" de mulheres do campo artístico. No Brasil se repetia a situação observada no contexto britânico, as mulheres não eram aceitas nas escolas, nesse caso, nas academias de belas artes.

Mesmo depois de aceitas, por não terem acesso às aulas de modelo vivo, as posições das mulheres estavam pré-determinadas a práticas de gêneros "menores", como afirma a autora. Simioni (2007, p.94) apresenta tais gêneros, são eles: "os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes, etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados".

A autora discorre então sobre o círculo vicioso de dupla desvalorização, com o tempo esses gêneros foram sendo considerados femininos, logo, as obras tidas como de

---

Considerada uma das introdutoras do estilo art déco, além de ter atuado no sentido de promover a afirmação das artes decorativas como uma modalidade específica e reconhecida de arte. Definição de Simioni (2007).

menor valor naturalmente tinham como origem "práticas artísticas femininas". Portanto, durante o século XIX estabeleceu-se a crença que: "as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as grandes telas e esculturas históricas" (Simioni, 2007, p.94).

A autora explicita que neste entendimento de obras mais significativas também estava presente a tradição de considerar grandes artes aquelas com habilidades técnicas baseadas "no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura", no planejamento e no trabalho intelectual. Enquanto que as outras artes nas quais o domínio do desenho não era uma obrigação, receberam valor negativo, por possuírem características mais relacionadas ao trabalho manual (SIMIONI, 2007, P.94).

Como exemplo dessa dupla desvalorização, Simioni (2007, p.95) traz o caso da Bauhaus de Weimar, época na qual as mulheres tiveram suas participações em certos ateliês da escola dificultadas. Os ateliês de arquitetura e de pintura, considerados mais significativos, por pertencerem às grandes artes, não possuíam alunas. Enquanto que o ateliê de tecelagem, pertencente às artes menores, era "praticamente frequentado com exclusividade pelo sexo feminino". Esse direcionamento dado às alunas acontecia pelo receio de que elas contaminassem com seu suposto decorativismo os ideias do funcionalismo e do Estilo Universal.

A autora enfatiza que todo esse processo por ela descrito deve servir para a compreensão de que as práticas têxteis foram sistematicamente desvalorizadas, assim como as práticas femininas a elas vinculadas, mas que é importante ter ciência de toda essa estrutura e problematizar a naturalização desses estigmas.

Pinar Kaygan (2016) apresenta uma crítica feminista sobre a relação entre gênero, tecnologia e o trabalho de designer – *"Gender Technology, and the Designer's Work: A Feminist Review"* –. A autora explicita duas vertentes de representações das mulheres no design: a designer "excepcional", que foi negada pela história do design, e a

designer que tem um ponto de vista único e especializado no cuidado com a usuária de um projeto de design.

A autora critica as dicotomias entre os gêneros masculino e feminino (público/privado, duro/macio, função/forma, industrial/doméstica) e afirma que essas questões estão presentes na cultura e na sociedade ocidental industrial nas áreas de trabalho do design. Kaygan (2016) mostra a assimetria de valor e poder, na qual maior remuneração, status, fatores tecnológicos e industriais são atribuídos para o gênero masculino, inclusive no âmbito do design.

Em breve panorama histórico, a autora apresenta recortes de estudos feministas e suas discussões, destacando-se para o presente trabalho a busca pela desconstrução da naturalização das divisões dualistas, pretendendo esclarecer que se tratam de construções sociais injustas. Dessa forma, Kaygan (2016) objetiva situações de menor desigualdade entre os gêneros nas práticas de design.

Marinês Ribeiro dos Santos (2015b) possui relação com algumas das questões apresentadas anteriormente, em seu texto "Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975)" tensiona aspectos interessantes para a presente pesquisa, como: as formas convencionais pelas quais a história do design é contada e o apagamento da presença das mulheres dessa história.

Em diálogo com a obra de Brenda Martin e Penny Sparke (2003), a autora confirma o que Buckley (1986) nos afirmara no início deste item, que as mulheres possuem diferentes maneiras para participarem da "atividade de design, seja como produtoras e consumidoras, mas também como clientes, colaboradoras e comentaristas" (SANTOS, 2015b, p.28).

Procurando modificar a maneira pela qual se olha para o design, Santos (2015b) se filia a Campi (2003) para desconstruir o conceito de que o protagonismo dos designers deve ser enfatizado, uma vez que essa narrativa prioriza um indivíduo e invisibiliza os

demais atores sociais envolvidos. Também problematiza outro protagonismo, o da dimensão da produção nos processos de design: as autoras entendem que essa maneira de ver o design privilegia o gênero masculino, dado que historicamente às mulheres eram permitidas as práticas de menor valor, geralmente relacionadas às dimensões de consumo e uso.

Santos (2015b, p. 27 e p. 28) explica a relação hierárquica na qual a dimensão da produção tem mais valor do que as dimensões de consumo e uso a partir da categoria gênero. Para a autora, a categoria gênero é entendida como "um conjunto de normas, discursos, práticas e materialidades que operam na naturalização de noções de feminilidades e masculinidades culturalmente construídas", dessa forma adensa o debate proposto até o momento na presente pesquisa.

A autora complementa sua definição de gênero com a afirmação de Judith Butler (2003) de que seus efeitos "são incorporados e produzem não só a sensação de estabilidade dos sexos, como também prescrevem limites para interesses e comportamentos atribuídos a mulheres e homens". Santos (2015b) ainda traz Joanne Hollows (2008) e finaliza seu argumento sobre a hierarquia entre as dimensões produção, consumo e uso indicando que as relações de gênero atribuem à primeira o conceito de esfera pública e às demais o conceito de esfera privada, respectivamente entendidas como pertinentes ao masculino e ao feminino.

Para Santos (2015b, p.42), é indiscutível que questões de gênero devem ser consideradas em pesquisas cujo tema é relativo à pouca presença de registros sobre mulheres na história do design. Partindo da categoria gênero, a autora concorda com Rubino (2010), que as relações de poder e hierarquia são permeadas por naturalizações assimétricas, nas quais artefatos e práticas são classificadas como "especificamente masculinos ou femininos", e consequentemente considerados como sendo de maior ou menor valor.

Santos (2015b, p.42) finaliza seu artigo afirmando considerar fundamental a problematização dos binarismos como "público e privado; produção e consumo;

especializado e amador; erudito e popular; design e artesanato", para que uma nova forma de historiografia das mulheres no design moderno brasileiro possa ser proposta e contada.

Daniel Miller (2013) no capítulo "Porque a indumentária não é algo superficial", realiza questionamentos sobre a percepção acerca do vestuário, "porque pensamos que uma devoção à indumentária de algum modo é um problema? Porque a vemos como sinal de superficialidade, e o que implica o termo superficialidade?" (Miller, 2013, p.27). Assim a hipótese de que a valoração da superfície tem vínculo com a relação de oposição entre interior e exterior, aplicada ao entendimento de quem realmente somos.

O autor explica que existe a crença de que quem realmente somos está em um lugar profundo, "dentro de nós e em oposição direta à superfície" (Miller, 2013, p.27). Dessa forma, um filósofo, pesquisador de "temas profundos" é entendido como de maior valor quando comparado a um consumidor de roupas, tido como superficial. Miller refuta essa compreensão ao apresentar pesquisas etnográficas nas quais examina como as roupas constituem as pessoas, como elas são intermediárias "entre a percepção de nossos corpos e nossa percepção do mundo exterior" (Miller, 2013, p.38).

Por meio de seus estudos, Miller (2013, p.62) afirma a descoberta de que "o vestuário desempenha um papel considerável e atuante na constituição da experiência particular do eu, na determinação do que é o eu". O autor buscou a sensação de vestir aquelas peças, entender onde elas apertam o corpo, onde o suor aparece, refletindo sobre seu uso e sobre a textura da superfície têxtil.

Ele problematiza a hierarquia de valor da racionalidade e do conceito de superficialidade:

> O termo superficialidade e as suposições que fazemos sobre onde estaria situado o ser fazem parte de uma definição muito mais ampla da cultura material em nossa sociedade, em que o próprio materialismo é visto como algo superficial. Tornar-se sociedade de consumo em geral é visto como um sintoma de perda de profundidade no mundo (Miller, 2013, p.37).

Miller fala da importância de mudar a compreensão sobre o termo superficialidade, não só sobre a superfície têxtil mas sobre a cultura material e as pesquisadoras e pesquisadores dessa área. Me filio ao autor e busco questionar os estigmas sobre a superfície, o design de superfície e as pessoas que o fazem.

Assim finalizo este capítulo e sigo para os capítulos de mapeamento e reconstrução das trajetórias das designers Goya Lopes e Renata Rubim.

3. GOYA LOPES: MULHER, NEGRA, BAIANA, EMPRESÁRIA, ARTISTA E DESIGNER

Chego no Largo Cruzeiro de São Francisco, vejo a cruz no meio do calçadão, os casarões coloridos levam meu olhar até o final daquela rua, a Catedral do Largo Terreiro de Jesus, o comércio ao redor está cheio e o trânsito de pessoas é intenso. Entendo que a Rua Gregório de Mattos fica à direita, caminho pela rua de pedras, junto a outras pessoas, o trânsito para carros é proibido, a maioria dos pedestres passeia. Os casarões são amarelos, rosas, azuis, cada um deles com pelo menos uma loja por janela. Artesanatos, camisetas com símbolos do Olodum, lembranças de Salvador, cangas, colares, chinelos, biquínis, cartões postais, guias turísticos, pessoas conversando em outras línguas, cafés e espaços culturais em cada portinha.

Passo pela Praça Tereza Batista onde consigo escutar uma banda fazendo passagem de som, parecem ensaiar para uma apresentação, pela sinalização e propaganda na rua entendo que se trata dos ensaios de verão da banda Olodum. Sigo andando, passo pela Casa da Mulher Rendeira e Centro de Artesanato Pelourinho – Instituto Mauá, quando na esquina com a rua Frei Vicente olho para a esquerda e vejo que a porta da esquina de um casarão amarelo tem a placa Design Goya Lopes, com as palavras moda e decoração escritas nos degraus da entrada.

Checo as horas, e ainda faltam quinze minutos para as catorze horas. Observo os detalhes do casarão, ando um pouco mais e vejo a Casa Olodum, o IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural), vejo que na Frei Vicente estão o Sorriso de Dadá restaurante e o Museu Udo Knoff. Retorno um pouco na Gregorio de Matos, em busca de sombra e uma garrafa de água para me refrescar e garantir a calma e a voz durante meu encontro com Goya. Sento por dez minutos em um café, confiro novamente o roteiro de entrevista.

Cinco para as catorze, sigo para a loja de Goya Lopes. Sou recebida por Anaile, me apresento, ela me apresenta a loja e me diz para ficar à vontade. Observo os painéis no mezanino, que contam histórias sobre outros tempos da produção de Goya, vejo os

vestidos, camisetas e saias nos cabides. As bolsas e mochilas acima dos móveis, os quadros nas paredes com textura de taipa e desenhos que lembram arte rupestre. As cangas estão penduradas próximas à janela e aos bancos. No canto próximo à porta atrás dos manequins, estão regatas de coleções antigas e um quadro com recortes de jornal e revistas com as e os artistas vestidos por Goya.

Quando termino esse giro, vejo Goya subindo a ladeira da rua Frei Vicente, em direção à loja. De blusa roxa, saia com a estampa Folhas Sagradas, carregando uma bolsa em cada ombro. Me vê perto da porta, abre um sorriso e enquanto se aproxima diz: "Isso é muito velho!". Ela se referia à saia que eu estava usando, feita com o corte de tecido dela, adquirido há mais de dez anos. Aquele que contei no início deste documento.

Nos cumprimentamos e ela sugere que façamos a entrevista na janela, pois é mais fresquinho e confortável. Sentamos nos bancos à beira da janela, e com a vista e os sons do Pelourinho pulsando em 15 de janeiro, iniciamos nossa conversa. Esta perdura por toda a tarde, passando pelo convite de Goya para que eu conhecesse outra estrutura de sua empresa, finalizando com a gentileza dela me deixar onde estava hospedada, no Rio Vermelho, caminho de sua casa.

3.1 Trajetória Biográfica

Figura 3 – Fotografia de Goya Lopes. Fonte: autoria própria (2018).

Maria Auxiliadora dos Santos Goya Lopes, inicialmente registrada como Maria Auxiliadora dos Santos Lopes, Goya veio depois. Nascida em 7 de maio de 1954, soteropolitana, tem três irmãs e dois irmãos. Cresceu e morou em Salvador por boa parte de sua infância, exceto o ano que morou na França com seus pais e dois irmãos maiores.

Filha de pais brasileiros, de origens negra, portuguesa e indígena, Goya descreve seu pai – Hamilton Lopes – como um homem muito determinado, nascido em um cenário de pobreza e que desde cedo trabalhava junto ao seu avô. Ele era marceneiro e carpinteiro, criando camas, cabeceiras, penteadeiras e outros móveis com estética *Art Nouveau.*

O avô paterno de Goya trabalhava para uma "família tradicional", que era dona da "melhor escola da Bahia" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Como seu pai era estudioso, seu avô pediu uma oportunidade para bolsa de estudos nessa escola, visto que ter alunos e alunas bolsistas era uma prática comum na escola em questão.

Dessa forma, Hamilton fez o colégio, o ginásio, tendo sido o orador da turma. Goya conta que ele sempre recebia medalhas por suas conquistas e seu avô ia até lá entregá-las para ele. Fala das adversidades, como não ter recursos financeiros para adquirir os livros necessários, e ter estudado com os livros dos colegas e na biblioteca. Como também da maneira de reverter essa situação: o pai dela dava aulas para conseguir recursos.

Goya diz que seu pai escutava música clássica e música popular, sabia inglês e francês. Era uma pessoa que tinha adquirido um conhecimento refinado após ter acesso à formação. Cursou engenharia na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Seu primeiro emprego foi como engenheiro no Maranhão. Na sequência, entrou na Petrobrás e começou sua carreira na empresa.

Sua mãe foi educada em uma "escola para filhos de gente rica" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018), pois sua origem é de uma família com melhores condições financeiras. Seu avô materno era juiz e se aposentou desembargador, sua avó materna era professora e tinha sido diretora de uma escola.

A mãe de Goya também ganhou bolsa de estudos, em uma das melhores escolas de *finésse*. A designer se lembra dela sempre sentada com boa postura, maquiada, de salto alto. Ri e comenta que nenhuma filha a seguiu nesses comportamentos, apontando para si mesma e sua postura solta sentada no banco.

Sobre a sua infância, Goya recorda que aos domingos seu pai contava histórias para ela, seus irmãos e irmãs, fosse em casa ou na praia. Falava sobre a história de Roma, a história da Grécia, promovendo um concurso entre suas filhas, filhos e sobrinhos de quem lia mais livros. Goya ri ao contar que nunca ganhou, embora se lembre de ler os

livros de Julio Verne, sobre os grandes processos da humanidade, os titãs. Comenta que sua família frequentava muito o cinema, e conclui afirmando que seu pai tinha adquirido um repertório cultural e que atuava no ensino a elas e eles do que havia aprendido.

Em 1961, Hamilton era engenheiro da Petrobrás e foi cursar uma especialização na *École Nationale Superieure Du Pétrole* do *Istitut Français Du Pétrole* de Paris, levando parte da família com ele. Nessa ocasião, Goya com sete anos de idade (figura 4), estudou na *École Élémentaire Martinelli* próxima à Paris.

Figura 4 - Goya e família em Bruxelas, Bélgica. Fonte: Lopes, 2016.

Foi nessa época que uma professora percebeu que seu desenho era diferente de outras crianças, e conversou com seus pais sobre a indicação de incentivar o lado artístico dela. Dias depois, seu pai chegou com uma caixa dizendo "Isso aqui é pra você, quando crescer" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Ele havia comprado uma coleção do Museu do Louvre composta por grandes pranchas com imagens de quadros e esculturas do acervo do museu. Essa coleção é muito cara à Goya até hoje, ela a considera como um talismã e a mantém guardada e conservada.

A designer lembra também que durante as férias escolares, a família viajou pela Europa, e considera esta oportunidade e momento inesquecíveis. A experiência na França

teve duração de um ano, depois disso retornaram à Salvador, Bahia. Hamilton continuou realizando diversas viagens para sua formação profissional, Goya comenta que ele sempre trazia dessas viagens lápis de cor de presente para ela.

Com onze anos de idade, Lopes foi levada por seu pai para ser aluna de artes de Marisa Gusmão[16], professora da Escola de Belas Artes da Bahia. Período no qual aprendeu sobre desenho de observação e cultura popular, incentivada a ilustrar Ex-votos, cerâmicas de Maragogipinho[17], e outras peças relacionadas à manifestações artísticas populares de matriz brasileira e africana.

Na adolescência, Goya e sua família viveram o trauma da morte de seu pai em 1968, ano em que o país vivia sob a ditadura militar. Até hoje não sabem exatamente o motivo, mas acreditam na conexão com o contexto político e social do momento. Se deu na véspera dele ir para o Rio de Janeiro, quando ia aceitar um cargo para trabalhar como chefe do escritório da Petrobrás em Paris.

Seu pai (figura 5) havia recebido o convite para assumir o cargo no exterior, e sua raça era um fator levado em consideração ao escolher entre as alternativas que a empresa lhe dera. Goya lembra que inicialmente seria para os Estados Unidos, mas "naquela época estava muito difícil, então (...) ele evitava os Estados Unidos de qualquer maneira, [...] o próprio escritório da Petrobrás evitava, porque era negro, então. Bem negro, então (...) Não, ele não podia porque tinha a questão, anos 60" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Se referindo à segregação racial e o preconceito sofrido por negros e negras naquele país nos anos 1960.

---

[16] Artista plástica e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Nos anos 1960, durante sua atuação na UFBA, foi criada a Associação dos Artistas Plásticos Modernos da Bahia e foram realizadas duas Bienais Nacionais de Artes Plásticas, por um grupo de vinte e um artistas, do qual ela fazia parte. Informações disponíveis em: <http://www.belasartes.ufba.br>. Acesso: 1 de fev. 2019.

[17] Tradicionais da comunidade de Maragogipinho - BA. Constitui um patrimônio cultural não apenas por possuir um quantitativo estimado em 150 olarias ativas, mas por fazer parte de uma história de mais de dois séculos de trabalho ininterrupto deste ofício artesanal, segundo Iaçanã Costa Simões (2016), em sua dissertação de mestrado intitulada "A cerâmica tradicional de Maragogipinho". Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFBA-2_e5524cecffafbc2789bd1347e3e65695>. Acesso: 25 de jan. 2019.

Figura 5 - Fotografia de Hamilton Lopes no escritório da empresa de Goya Lopes. Fonte: autoria própria.

Goya conta que as demais opções eram Inglaterra e França, e que seu pai escolheu o cargo em Paris por sua causa. Ele queria que ela estudasse na *École de Beaux Arts* e anunciou a decisão em uma das últimas reuniões de família que tiveram.

A designer se recorda com carinho, afirma que ele foi um pai presente e orientador de uma maneira muito próxima, e que até hoje ele a orienta por meio de sonhos e energias. Pontua que as atitudes, escolhas e incentivos dele marcaram sua vivência, a motivaram e produziram "minha responsabilidade de fazer isso acontecer depois" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

A morte de seu pai alterou a dinâmica da família, incluindo a situação financeira, que segundo Goya permaneceu com certa condição, mas ressalta que sua mãe ficara viúva com trinta e nove anos com filhos adolescentes e crianças, e precisava iniciar uma vida nova. O recomeço de Goya, aos quinze anos de idade, aconteceu quando sua mãe a matriculou em um curso na Panorama Galeria de Arte, em que deu continuidade aos seus estudos e aprendeu técnicas de pintura com Euler Cardoso[18].

[18] Professor de artes plásticas, desenhista, pintor, cenógrafo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa278108/euler>. Acesso em: 05 de Fev. 2019.

Sua mãe gostaria que ela fizesse universidade de arquitetura, Lopes diz que estava em uma certa comodidade no período em que deveria tomar sua decisão sobre a formação. Goya se entende como uma pessoa espiritual conectada com energias e sonhos. Em um de seus sonhos, viu seu pai perguntando onde estava a sua arte. Ela conta que depois disso, não disse nada a ninguém e se inscreveu no curso de artes plásticas.

Sua mãe respeitou sua escolha e a apoiou, "mesmo achando que ser artista não era uma profissão. Naquela época ainda, heim" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Goya acredita que o trauma familiar a impulsionou a achar que a arte – e futuramente, o design -, é o seu caminho. Afirma que hoje sabe que é o seu caminho, e que motivações lhe foram dadas pelas pessoas certas nos momentos certos.

3.2 Formação

Seguindo os sinais e consciente do repertório e condições proporcionadas por seus pais, Goya ingressou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1972. De sua formação, ressalta que as aulas de história de arte despertaram interesse em pesquisar temas arqueológicos e relacionados à África. Por isso, simultaneamente, iniciou também o curso de História na Universidade Católica de Salvador.

Essas duas formações propiciaram contatos e acesso a alguns espaços. Em 1976, ao concluir o curso de Artes Plásticas, e com o curso de História em andamento, Goya trabalhou como estagiária no Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Iniciou no setor de história e continuou sua experiência no setor de restauração, onde trabalhou durante um ano. Articulava sua carreira artística em paralelo, realizando três exposições coletivas em Salvador, uma exposição coletiva e uma exposição individual no Rio de Janeiro, sobre a qual lembra com orgulho, foi uma conquista para ela.

Goya havia também concluído o curso de francês e almejava uma bolsa de estudos para a França, onde realizaria o sonho de seu pai e estudaria na Escola de Belas Artes em Paris. Porém se tratava de uma bolsa difícil de ser conquistada naquela época.

Ao mesmo tempo, teve conhecimento através de Gino Tapparelli[19], da existência de dez bolsas para artistas brasileiros recém-formados estudarem na Itália.

Goya então acionou seus contatos, e com o professor de Estética Romano Galeffi conseguiu indicação de uma professora de italiano, com a qual fez aulas da língua. Lembra que reuniu todos os títulos que possuía, exposições que tinha participado, cartas da universidade e de "personalidades, pessoas de peso de arte" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018) da Bahia. Conta que foi necessário se deslocar até Recife, pois em Salvador não tinha consulado da Itália, apenas o vice-consulado. Esse movimento foi possível pois sua mãe tinha uma amiga com casa na cidade, Goya então foi de ônibus até lá e a amiga de sua mãe a levou ao consulado.

Ao receber o aceite da Itália, ela podia escolher qual curso fazer; pensava em algum relacionado a artes plásticas. Novamente, o professor Romano Galeffi[20] foi importante, pois a instigou ao perguntar porque ela não escolhia fazer a profissão do futuro, o design. O curso estava sendo ofertado na *Universitá Internazionalle Dell'Arte di Firenze*, a qual o professor conhecia, conhecia inclusive o reitor e ficara sabendo do início das atividades desse curso de design.

Goya lembra também que ao conquistar a bolsa e aceitar se mudar de país, teve uma situação de relacionamento, o namorado da época não queria que ela fosse, e ela "não quis conversa, eu sabia que, eu sabia que eu tinha que ir lá" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Terminaram o relacionamento e ela foi para Firenze em 1977 (figura 6), fazer Design, na Especialização em Museologia, Expressão e Comunicação Visual, Laboratório Experimental de Estudo sobre a forma de Linguagem Artística.

---

[19] Possui graduação em Teologia pela Pontificia Universitas Gregoriana e em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná, mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado da Bahia. Informações disponíveis em: < http://lattes.cnpq.br/0966785837123319>. Acesso: 25 de jan. 2019

[20] Italiano, graduado e doutor em Filosofia pela Universidade de Roma. Professor catedrático de Estética dos cursos de Filosofia e Belas-Artes da UFBA, criou a disciplina Crítica de Arte, coordenador do Curso de Especialização em Crítica e Arte, membro e presidente do Instituto Brasileiro de Filosofia, fundador e presidente da Associação Cultural Italo-Brasileira Dante Alighieri, 1953; Crítico de arte. Possui Título de Professor Emérito da UFBA. Informações disponíveis em: <http://www.al.ba.gov.br/historia-do-legislativo/titulos-e-condecoracoes/homenageados/166>. Acesso: 1 de fev. 2019.

Figura 6 - Goya Lopes e Elisa Galeffi em Firenze. Fonte: Lopes, 2016.

Goya comenta que percebeu um movimento europeu naquele momento, sobre como o design era entendido, no qual estava em pauta a valorização dos artistas no âmbito do design. Assim, se sentia dentro do contexto do design, pertencente à disciplina "porque uma coisa que era mais é, fria, pra arquitetos, pessoas que viam só a forma de uma maneira funcional, eles já estavam buscando a estética (...) e aí eu fui pra lá nesse contexto, sem saber, porque não existia design de superfície, nada" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Na Itália ela aprendeu o design sob a perspectiva do projeto e desenvolvimento de um produto. A Especialização com duração de um ano era composta pelas disciplinas Metodologia de Projeção; Processo Produtivo; Atividades Especiais e Experimentação.

A designer lembra que em orientações com o professor de Processo Produtivo sobre seu projeto final, ele notou sua maneira de criar e disse a ela para aproveitar o conhecimento artístico que já tinha. Comenta que "aquelas coisas de, de desenhar, mecânica [...] num me deixava à vontade" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). E então a sugestão a ela foi que desenvolvesse um projeto com estamparia, área que Goya conhecia das disciplinas de composição, mas que nunca tinha considerado, "a gente, às vezes, não, não consegue olhar com outros olhos aquilo que você seria capaz de trabalhar" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

O professor recomendou que ela conhecesse o *Museo del Tessuto* de Prato[21], para compreensão sobre a história da indústria têxtil da região Toscana, e "você vai ver que é uma coisa que você pode fazer, que já tá dentro de você" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Goya conta que sua vontade de fazer e trabalhar com estamparia foi construída durante as diversas visitas realizadas ao museu e o desenvolvimento do projeto final. Projeto esse em que ela desenvolveu uma estampa cujo foco era a aplicação de cores, a questão da estamparia corrida fez com o sistema de repetição "tijolinho" – meio salto horizontal.

Quando a especialização terminou, Lopes tentou renovar a bolsa de estudo, porém o pedido foi recusado. Como ainda não estava preparada para retornar ao Brasil, traçou a estratégia possível para permanecer na Itália, precisava de recursos financeiros. "Aí fiquei, aí fui ser babá, né? Eu era babá um turno, no outro turno eu estudava" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Dessa forma, no ano de 1980, foi aluna de mais cursos e teve acesso à aprendizados diretamente relacionados ao design de superfície e estamparia.

Conta que procurou situações nas quais pudesse experimentar o que havia estudado, tendo ido até a *Stamperia Fiorentina*[22], onde conheceu a designer Linda Ierimonti, que se interessou em recebê-la em seu Stúdio para um estágio. Durante esse ano, Goya frequentou seu ateliê e aprendeu a prática da estamparia. Linda ainda articulou o contato de Goya com a *Stamperia Fiorentina*, para que ela pudesse acompanhar todo o processo de produção de estampas em superfícies.

Ressalta que a especialização foi importante mas sua abordagem teórica fez com que os aprendizados em outros cursos livres – como o de Litografia na *Stamperia D'Arte Gráfica Santa Reparata* -, e nos estúdios e empresas fossem essenciais. Lopes tentou

---

[21] Composto pelo Museu Têxtil, Fábrica Campolmi e uma Biblioteca Lazzerini, na cidade de Prato, na Itália. Inaugurado em 1975. Considerado o maior centro italiano para pesquisas, conservação e exposição de tecidos históricos e contemporâneos. Informações disponíveis em: < https://www.museodeltessuto.it/museo/sede>. Acesso: 20 de jan. 2019.

[22] Estamparia sediada na cidade de Prato, na Itália. Fundada em 1962, utiliza diferentes técnicas para impressão em têxtil. Disponível em: <https://www.stamperiafiorentina.com>. Acesso: 10 de jan. 2019.

inclusive ir até Colmo e acessar fábricas têxteis da região, mas o seu período na Itália estava no fim.

Como artista plástica, Goya planejou participar de exposições coletivas e individuais durante sua permanência no exterior, sendo que apenas uma delas, a exposição coletiva *Palazzo Strozzi – Centro D'Encontro per Stranieri*[23], Firenze – Itália, foi realizada no ano de 1979. As demais foram feitas em 1980, ano em que oficialmente Goya já deveria estar de volta ao Brasil, a saber, exposição individual na Galeria 14, Firenze – Itália, e as exposições coletivas *Tempo Quatre Brasiliani* (figura 7), na *Casa dello Studente*, Firenze – Itália e *Carnavale A Venezia*, encenada uma vez em Firenze e duas vezes em Veneza.

Figura 7 - Tempo Quatre Brasiliani: Bruno Visco, Chicho Mazzoni, Clara Fernandes, Elisa Galeffi, Goya Lopes em 1980 e os artistas em 2018 para exposição coletiva Segundo Tempo, encenada em Salvador. Fonte: acervo da designer.

Após conseguir aprender mais sobre estamparia com as experiências que conquistou e expor suas obras como artista plástica, decidiu que era o momento de retornar ao Brasil, mesmo querendo conhecer e vivenciar mais. "Mas o que que acontecia, é (...) ficar na Itália, sendo irregular, eu tinha que me casar, não era legal. E aí você, o casamento é uma coisa que (...) até hoje, eu nunca me casei (risos), é uma responsabilidade" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). A designer lembra que

[23] Centro cultural localizado em Florença, no qual são realizadas exposições nacionais e internacionais. E o Centro D'Encontro per Stranieri é o Centro de Encontro para Estrangeiros, espaço no qual eram realizadas exposições de pessoas de outras nacionalidades. Informações disponíveis em: <https://www.palazzostrozzi.org/edu/universita>. Acesso: 15 de jan. 2019.

permaneceu no exterior durante esses três anos, porque se viesse ao Brasil não poderia retornar à Itália, Goya conta que possuía a passagem de volta mas sempre a adiava.

Considera que adquiriu uma "base criativa", "um gosto", "uma percepção" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018) durante esse período, tendo aproveitado para conhecer o processo de criação de textura, inclusive no aprendizado da litografia. Recorda que trouxe, de maneira tímida, trabalhos nos quais expressava como desenvolvia a continuidade dos desenhos, a possibilidade da repetição que sabia executar.

No Brasil, Goya continuou a frequentar cursos, agora relacionados a conhecimentos sobre empreendedorismo. Nos anos 1980 e 1990 foram vinte cursos, a maioria ofertados pelo SEBRAE Salvador, com o intuito de se qualificar e desenvolver condições de produção e comercialização de suas criações. Fez curso de orçamento e apuração de custos em confecção, de qualidade de atendimento e vendas, gestão, marketing para indústria de confecções, formação de preços, vitrine, aspectos mercadológicos e como treinar equipes de vendas em franquia, aspectos institucionais e financeiros da franquia, design estratégico, entre outros.

Nos anos 2000 e 2010, seguiu frequentando cursos do SEBRAE, SENAI, SENAC, Centro de design da Bahia, abordando temas similares aos já citados. Destaco os anos de 2007 e 2008 por ser o período em que cursou "Fibras Têxteis", "Como Fazer uma Coleção", "Design de Moda", "Interpretação de Modelagem" e iniciou sua formação no Design de Moda. Em 2008-2009, participou do curso Design de Moda promovido pelo Instituto Brasileiro de Moda (IBModa) no contexto do Projeto Estruturante Moda Design Bahia da Secretaria de Ciência Tecnologia e Inovação da Bahia.

Goya lembra também de sua participação à convite da Fundação Kellogg[24] no Lidera III – Programa de Lideranças Empresariais para o desenvolvimento do Nordeste,

---

[24] Fundação W.K. Kellogg foi criada em 1930 por W.K. Kellogg, pioneiro na fabricação de cereais matinais. Até 2010, a organização estava entre as maiores fundações privadas do mundo. Apóia projetos em áreas onde a pobreza se perpetua de geração em geração. As doações são concedidas nos Estados Unidos, na América Latina, no Caribe e em sete países do sul da África. Informações disponíveis em: <https://www.geledes.org.br/a-fundacao-kellogg-no-brasil>. Acesso: 8 de jan. 2019.

em Recife – PE, em 2009. E do último curso que foi aluna, o de empreendedorismo da Endeavor, em parceira com BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento), Programa de Apoio a Empreendedores Afro-Brasileiros[25].

A designer entende e busca conhecimento como estratégia de acesso a espaços, práticas, profissões e sujeitos relacionados ao seu projeto biográfico de ser artista, designer e empresária. A partir do conteúdo sobre empreendedorismo ela elabora novas dinâmicas de trabalho junto à sua equipe de colaboradoras e colaboradores; ações essas que estão em diálogo com a teoria apresentada por Santos (2015b), de que a designer não é responsável por toda a criação e produção sozinha. Auxilia a refletir sobre a discussão do mito da autonomia criativa – baseada na genialidade e expressão individual –, e apresenta contexto cultural, social, histórico que está envolvido no fazer design de superfície e se fazer designer de superfície.

3.3 Estratégias para Trabalhar

Neste item, a partir do mapeamento de experiências de trabalho de Goya Lopes, busco reconstruir sua trajetória profissional para apresentar e documentar modos de se fazer designer de superfície. Por meio de sua narrativa, suas atividades documentadas em seu currículo, sua produção de estampas, seus textos autobiográficos, procuro compreender e analisar as estratégias criadas por ela para acessar e atravessar espaços.

---

[25] O Inova Capital – Programa de Apoio a Empreendedores Afro-Brasileiros visa identificar empreendedores com ideias inovadoras, negócios de alto potencial de crescimento e com impacto social e ambiental e capacitá-los para que ampliem seus planos de negócios, apresentem a investidores e, desta forma, tenham acesso ao capital necessário para o seu desenvolvimento. O programa desenha novos mecanismos de investimento públicos e/ou privados, direcionados a apoiar afro-empreendedores, e estuda as preferências dos consumidores negros. Cadastradas na Plataforma Brasil Afro-Empreendedor, desenvolvida pelo Sebrae e pelo Instituto Adolpho Bauer. Informações disponíveis em: <http://www.institutoiab.org.br/bid-investe-us-500-mil-ate-2017-em-programa-de-apoio-a-empreendedores-afro-brasileiros>. Acesso: 17 de jan. 2019.

3.3.1 Redes e relações

Essa seção abordará o tempo do retorno de Goya ao Brasil, em 1980, principalmente no estado de São Paulo, e as suas experiências como mulher, designer, nesse tempo-espaço sendo possibilitadas em diálogo com as relações por ela estabelecidas.

Goya afirma que tinha em mãos informações sobre o consumo brasileiro de têxteis estampados italianos. Segundo ela, o país era um dos principais compradores, devido a ausência de criação e produção nacional. Acrescenta que "e às vezes, olha como era, se inspiravam no Brasil e o Brasil vinha e comprava o que era inspirado nele" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). A designer contextualiza um movimento de brasilidades acontecendo em São Paulo, e assim, justifica sua escolha pela cidade.

Ela considerava a capital de São Paulo como o local certo para fazer projetos de design de superfície, e afirma ter saído da Itália pronta e ciente de que enfrentaria o mercado de trabalho, apenas não sabia exatamente de que maneira:

> Agora, eu não sabia, como enfrentar o mercado. Que eu ia enfrentar, eu ia enfrentar! Então quando eu cheguei, eu me lembro que Ney (Galvão) dizia assim: 'Não é fácil, precisa de muito conhecimento, sentar, se relacionar'. Só que, é, eu não sou de, eu não sou uma pessoa que badala, que gosta de, eu sou uma pessoa mais de, que gosta de casa, minhas coisas, meus livros, meus amigos, eu tenho, eu gosto de *petit* comitê, como o outro diz (risos). Mas vou, se tiver necessidade (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Relembra que tinha alguns amigos e amigas em São Paulo e como eles e elas foram importantes para sua inserção em grupos fechados. Conta que Ney Galvão[26],

---

[26] Nome atuante na cena de moda do Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Utilizava artifícios e tecidos classificados socialmente como brasileiros. Sua relação com o mundo televisivo foi relevante. Na década de 1970, foi convidado para apresentar o programa Ponto Cinco, ainda na Bahia. Depois, integra o quadro A Grande Chance, no programa Boa Noite, Brasil, da Rede Bandeirantes. Formado na Escola de Belas Artes da UFBA. Luis Fernando Lisboa Rodrigues (2017, p.2 e p.5), no artigo Moda e Artisticidade na Obra do Estilista Ney Galvão (1952-1991), publicado no Colóquio de Moda 2017. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/GT/gt_14/gt_14_Moda_e_artisticidade_na_obra.pdf>. Acesso: 8 de jan. 2019.

estilista baiano, fazia parte da equipe do programa de televisão TV Mulher, com Marília Gabriela[27], na década de 1980, na Rede Globo. Ney a apresentou para algumas pessoas.

Goya também tinha família no estado de São Paulo, na cidade de Campinas. Sua irmã Tereza Cristina Lopes, a hospedava enquanto ela precisava se deslocar para a capital para entrevistas, reuniões e trabalhos. Tereza estudou medicina e fazia residência na Unicamp, onde mais tarde foi professora. Esse acesso à Unicamp permitiu que Goya tomasse conhecimento da formação do curso de Belas Artes no local, para o qual tentou o processo seletivo. Entretanto, sem sucesso.

Em paralelo, Goya recebeu uma indicação para trabalhar na novela Rosa Baiana da TV Rede Bandeirantes, que estava sendo filmada na Bahia. O cargo de assistente de arte e figurino chegou à ela devido sua versatilidade em práticas artísticas criativas, "se você for ver, é um currículo" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Ela trabalhou nesse cargo por oito meses, entre 1980 e 1981.

Nesse momento ela já tinha atuado como artista plástica, realizado exposições individuais e coletivas nacionais e internacionais, possuía a formação em artes e em design, e trabalhos de criação em estamparia para têxteis em seu portfólio. Goya também tinha as redes de relações por ela estabelecidas com atores sociais envolvidos e envolvidas com criação na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Ao contar sobre o trabalho na Bahia a designer destaca que "você tem que ter percepção rápida das coisas, aconteceu uma coisa, você tem que mudar rápido" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Nos meses que permaneceu em Salvador, mapeou suas

---

[27] Correspondente internacional, apresentadora de telejornais e do Fantástico (Globo, 1980), entrevistadora no Canal Livre (Bandeirantes, 1970), apresentadora do programa TV Mulher (Globo, 1970), mediadora de debates entre candidatos à presidência (Bandeirantes, fim dos anos 1980), programa de entrevistas Marília Gabi Gabriela (Bandeirantes, 1985) e o Cara a Cara com Marília Gabriela. O TV Mulher foi um programa de jornalismo temático que discutia as relações de gênero e o novo papel que a mulher deveria assumir na sociedade. Fernanda Maurício (2008) em "Conversa leve' e 'embate intelectual': Marília Gabriela entrevista", p.10 e 12, artigo no Colóquio Internacional Televisão e Realidade da UFBA. Informação disponível em: <http://www.tverealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Fernanda%20Mauricio.pdf>. Acesso: 13 de jan. 2019.

possibilidades de trabalho com estamparia nas proximidades. Compreendeu que teria a opção de ministrar aulas em universidade, porém não era o que ela queria naquele momento. Encontrou apenas uma região de indústria têxtil com estamparia – Valença[28] –, as demais apenas produziam tecidos lisos. Cenário esse que a incentivou a retornar para São Paulo em busca de um emprego fixo com foco em estamparia.

Novamente acessou sua rede de relações, de amigos que moravam em São Paulo, para ser apresentada a novas pessoas e participar de grupos, "como em qualquer lugar grande, tem os grupos fechados. você tem que ser indicada, senão você não entra"(Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). A partir de contatos de Ney Galvão fez alguns trabalhos como freelancer e um cliente foi levando ao outro.

Nos anos de 1982 a 1984, Goya iniciou sua atuação em Campinas e em São Paulo capital. Em Campinas participou de exposição coletiva na Tendência Galeria de Arte e realizou trabalhos de ilustração para a Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp. Na capital, os contatos acionados por Ney permitiram que ela trabalhasse com "Carol e Geada", empresa composta por sócias italianas, para a qual desenvolveu coleção de linha infantil de decoração. Para o mesmo nicho, decoração infantil, Goya criou uma coleção para Aziz Nader[29].

Ao mesmo tempo, foi convidada pelo Atelier Argolo[30] para participar em Salvador do restauro da pintura de dois murais, o de General de Carvalho no Hotel Bahia

---

[28] Município baiano que tem as indústrias têxteis como elementos indispensáveis e fundamentais para desenvolvimento da história, economia e urbanização. Indústrias como a "Todos os Santos", que surge em 1847, sendo uma das pioneiras no setor brasileiro, "Nossa Senhora do Amparo", "Companhia Valença Industrial" e "Companhia Valença Têxtil". Raissa Freitas de Jesus, Larissa dos Santos Queiroz, Rosangela Patrícia de Sousa Moreira, no artigo "Uma história bordada pelo tempo: indústria têxtil em Valença - BA", na 68º Reunião Anual da SBPC. Disponível em: < http://www.sbpcnet.org.br/livro/68ra/resumos/resumos/4825_1c59380483d318a8b6996a4f57c3236d9.pdf>. Acesso: 11 de jan. 2019.

[29] Indústria têxtil de Americana - SP, no mercado desde 1917. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi010918.htm>. Acesso: 22 de jan. 2019.

[30] Atua com restaurações de obras de arte, fundado por José Dirson Argolo. Formado em artes plásticas na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Università Internazionale dell'Arte em Venezia - Itália, professor na UFBA. Disponível em: <http://www.studioargolo.com.br>. Acesso: 12 de dez. 2018.

e o Palácio do Rio Branco; o que mostra que a formação artista-designer possibilitava uma dinâmica de trabalho variada e com viagens entre os estados por um período.

Goya aponta que no começo de seu período de trabalho em São Paulo enfrentou obstáculos com indicações e não somente por não fazer parte de grupos. Mas sobretudo por preconceito de região:

> Aí eu digo, eu preciso de um emprego fixo, assim olha, é, tem esse problema de indicação, e no início, é muito difícil, principalmente pra nordestino. Hoje ainda tem, imagina há 30 anos atrás, a dificuldade (...) O nordestino era visto de uma maneira muito mais braçal do que intelectual, nesse sentido (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Lembra de não ter sido selecionada em um concurso aberto para vaga de desenhista, mesmo que seus desenhos de observação e de interpretação tenham sido melhores do que os de outros candidatos.

Após essa experiência, Goya conseguiu ressignificar o olhar preconceituoso acerca de suas origens. Participou de uma seleção para a Alpargatas[31] e conquistou a vaga para o trabalho, no qual era responsável pelo desenvolvimento da linha Madrigal (figura 8). Essa linha abrangia criação de design de superfície com temas relacionados à cultura popular brasileira, cultura nordestina, carrancas, cerâmicas e outros elementos do artesanato. Materializadas em tecidos de lona, sandálias, aventais, jogos americanos e toalhas.

---

[31] Alpargatas, fundada em 1907. Pelo escocês Robert Fraser que se associa a um grupo inglês e funda a Sociedade Anonyma Fábrica Brazileira de Alpargatas e Calçados, que mais tarde passa a se chamar São Paulo Alpargatas Company S.A. Inicia a produção das Alpargatas Roda e do Encerado Locomotiva, na fábrica da Mooca, em São Paulo. Em 1950, a empresa lança ainda a lona Sempreviva. Em 1961, surge a marca Sete Léguas com a produção e comercialização da bota de borracha Sete Léguas Trator. Em 1962, iniciam a produção das sandálias Havaianas, da calça Topeka e, dois anos depois, as Colchas Madrigal. Em 1970, lançam o Kichute. Disponível em: <https://www.alpargatas.com.br/#/conheca-empresa>. Acesso: 09 de set. 2018.

Figura 8 - Peças da Linha Madrigal, Carranca/Cerâmica Nordestina. Fonte: Lopes, 2016.

A informação sobre a abertura de vaga para a Alpargatas se deu novamente a partir de pessoas e relações. Em São Paulo, Goya conheceu uma pessoa que trabalhava na empresa e durante uma conversa foi avisada da oportunidade. Até o apartamento que residiu conseguiu através de contatos. Ela reencontrara um amigo baiano trabalhando em uma galeria de arte na qual foi apresentar seu trabalho, e ele a indicou para dividir apartamento com uma amiga dele.

Goya conta que o trabalho para a Alpargatas era realizado como uma freelancer fixa. A empresa não possuía estúdio interno de criação e contratara quatro designers para projetar. Adquiria principalmente desenhos de fora, sua equipe interna relacionada ao têxtil era formada por engenheiros têxteis e químicos.

Em 1984, a empresa realizou uma convenção em que comunicaram o fechamento da linha Madrigal e o novo enfoque no desenvolvimento de apenas um tipo de produto, encerrando assim as atividades de trabalho da designer.

Lopes também desenvolvia a linha da Carol e Geada nesse momento, mas a demanda de trabalho da Alpargatas era maior. Para permanecer em São Paulo, ela inicia uma nova busca por emprego, na qual ia até fábricas na região de Americana, com seus desenhos em uma pasta e tinha que se apresentar em entrevistas:

> Toda bem apresentada, pintava tudo assim (...) a gente quando compra tem 300 na frente da gente assim, então eles, quando a gente quer uma coisa, vai lá fora, implora, implora, então eu, sem carro, com (a pasta) embaixo do braço, sem telefone, que eu não tinha telefone de referência e tal. Era muito difícil. Eu não tinha o mínimo, que era um telefone. Eu não tinha um telefone, então eu telefonava pras pessoas do orelhão, pá. Então isso, não tinha como eles, é, a imagem digna que é a realidade. Não tinha, não tinha. Tinha que tá sempre arrumada. Tinha uma amiga que tinha uma boutique, e ela me, me facilitava, né? Eu sempre tinha que tá com uma boa aparência. Tudo isso conta (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Nesse fragmento Goya explicita as dificuldades de acesso a um novo trabalho, como a alta concorrência, a falta de condições financeiras que possibilitassem o melhor desenvolvimento de um contato e a construção de uma aparência do que seria uma designer de superfície. Novamente é possível perceber a rede de relações dela pois mesmo com as dificuldades, Goya conhecia e era amiga de uma pessoa que possuía uma boutique e podia auxiliar na construção de sua imagem para as entrevistas.

Ainda em São Paulo, Goya teve contato com o trabalho de Maria Henriqueta Gomes[32] na Arte Nativa Aplicada, também conhecida pela sigla ANA, que se tornou referência para o que ela gostaria de desenvolver em sua carreira. A designer acompanhava falas e palestras ministradas, e frequentava a loja da marca. Para melhor compreensão da importância dessa empresa em sua trajetória, apresento um breve histórico a seguir.

A Arte Nativa Aplicada, foi uma empresa brasileira dirigida por Maria Henriqueta Gomes. Fundada em 1976, com o intuito de apresentar uma nova proposta para o design de estamparia no país, buscando desenvolver produtos com uma identidade

---

[32] Anna Maria Henriqueta Marsiaj se tornou Maria Henriqueta Gomes ao se casar com Severo Fagundes Gomes. Inicialmente a parceria profissional dos dois se deu com a criação de Henriqueta para a empresa têxtil cobertores Parahyba, instalada em São José dos Campos - SP, da família de Severo. Faleceram juntos em um acidente de helicóptero em que estavam com Ulysses Guimarães e Mora Guimarães, em 1992. Foi possível encontrar mais informações sobre a vida e trajetória biográfica de Severo do que de Henriqueta (antes da fundação da Arte Nativa Aplicada). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/severo-fagundes-gomes>. Acesso: 16 de jan. 2019. Livro Um olhar sobre o design brasileiro, Associação Objeto Brasil, 2012.

brasileira, "fazer um desenho industrial baseado nas origens nacionais" (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018).

Na publicação "Alma Brasileira" organizada por Ricardo Bueno (2014), foi divulgada uma conversa do designer e professor de estamparia Celso Lima com Elisa Gomes – filha de Henriqueta, que trabalhou na empresa a partir de 1981 –, sobre a ANA. Elisa conta que sua mãe desenvolvia tecidos de lã para a indústria têxtil de cobertores da família de seu pai, Severo Gomes.

A percepção de Henriqueta sobre a produção de estamparia têxtil brasileira era de que não havia muita criação com características nacionais, os desenhos mais comuns eram similares aos produzidos no exterior. Como ela já possuía conhecimento na indústria têxtil e estava interessada em mudar esse cenário, fundou a ANA, onde a matriz indígena brasileira era o tema principal das peças.

A empresa produzia cangas, lenços, acessórios de moda, têxteis para decoração e revestimento, jogos de mesa, colchas, capas de almofadas, cobertores e bolsas. As criações inicialmente se davam a partir de pesquisa histórica de grafismos de trinta coletivos indígenas (figura 9), baseavam-se nas produções cerâmicas, cestarias, artes plumárias e pinturas corporais. Elisa lembra que na época, as e os designers – João de Souza Leite[33], Circe Bernardes[34], Fernando Milan, Lancelotti e Rafaella Perucchi[35] –, que

---

[33] Designer formado pela ESDI, PhD em ciências sociais. Iniciou sua vida profissional como assistente de Aloisio Magalhães. Entre seus projetos estão a identidade visual do Jockey Club Brasileiro e do Banco Central do Brasil. Realizou projetos na área editorial e foi consultor da Casa da Moeda, do Iphan e da Presidência da República. Pesquisou e organizou A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães, premiado pelo MCB em 2004. Professor da ESDI e da PUC-RJ, desenvolvendo análises sobre as relações entre design e sociedade no Brasil. Disponível em: https://www.blucher.com.br/autor/detalhes/joao-de-souza-leite-509. Acesso: 16 de jan. 2019.

[34] Foi professora da Faculdade Santa Marcelina (FASM) de 1990 a 2000. De 1990 a 1996, foi professora da disciplina Oficina Experimental. De 1996 a 2000, foi professora assistente. Apesar de formada em Arquitetura e Urbanismo pela USP e em Artes Plásticas pela FAAP, nunca foi reconhecida como professora de Estilismo. Em 1970, atuou como estilista da Arte Nativa Aplicada. Leilane Rigatto Martins e Sérgio Moreira Martins, no artigo "O conceito pioneiro de estilismo na Faculdade Santa Marcelina", 2015. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6277797.pdf. Acesso: 9 de jan. 2019.

[35] Suíça formada em Design Têxtil no CSIA (Centro Scolastico per le Industrie Artistiche), cursou Moda no Studio Berçot. Cuja diretora Marie Rucki, frequentava São Paulo desde 1975 a convite da Rhodia, para ministrar workshops. No Brasil, Rafaella foi figurinista de teatro e de carnaval, designer têxtil, estilista,

projetavam os têxteis, não tinham formação específica para o design de superfície, sendo mais comum a formação como artistas plásticas e plásticos (BUENO, 2014; MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018).

Figura 9 - Estampas da Arte Nativa Aplicada. Fonte: Bueno, 2014.

Com o passar do tempo, as referências da empresa foram se expandindo e chegaram à pintura rupestre, flora e fauna brasileiras, xilografias de literatura de cordel e madeiras reflorestadas. A técnica utilizada para impressão dos têxteis era a serigrafia à quadro, somente no período final de existência da empresa, algumas estampas foram produzidas por impressão à cilindro. Os materiais eram tecidos de fibras naturais, sendo o algodão o principal deles, seguido de seda e lã (BUENO, 2014; MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018).

Elisa lembra que os tecidos produzidos por ANA nos anos 1970 não tiveram recepção ampla, nem todos os e as designers de interiores, arquitetas e arquitetos aderiam. Os e as clientes que consumiam com maior frequência tinham um repertório de formação cultural, como professores, professoras e artistas. Também turistas internacionais que gostariam de levar uma peça brasileira de recordação para seus países de origem. Além

arquiteta de interiores, professora de moda, ilustradora. Produtora para a revista Casa Vogue de 1984 a 2011. Informações disponíveis em: https://www.swissinfo.ch/por/economia/fashionista_raffaela-perucchi--ou-a-elegância-sem-sotaque/43678452. Acesso: 29 de jan. 2019.

do tema, havia o fator do investimento econômico necessário na aquisição dos produtos, que não eram acessíveis (BUENO, 2014).

A ANA foi uma empresa de pequeno porte, com produtos que representavam elementos da cultura brasileira, participante de feiras internacionais de tecidos. Vencedora de prêmios do Museu da Casa Brasileira, uma das empresas mais premiadas com menção honrosa pelo conjunto de seu trabalho; na primeira edição do prêmio em 1986, também menções na quinta e na sétima edição.

O momento em que Goya teve contato com a produção da ANA foi simultâneo ao fechamento da linha em que trabalhava na Alpargatas. Ela conta que: "eu ia na loja, e ficava, babando. Meu deus do céu! Já pensou se eu puder fazer isso com o tecido, afro-brasileiro?" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Pontua que compreendia a estrutura física e organizacional da fábrica que a empresa possuía, e que tinha vontade de empreender em um negócio próprio similar ao de Henriqueta.

Lopes explica que a vontade de criar com o tema afro-brasileiro "foi crescendo isso dentro de mim, e fui pesquisando, pesquisando, então quando eu voltei, eu já voltei com a cabeça" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). O retorno à Salvador inicia uma nova fase em suas estratégias para trabalhar no design de superfície.

Retomo que esse é o tempo em que Goya também havia trabalhado para o Atelier Argolo em projetos de restauro em Salvador. Apresento mais uma relação que se faz presente em sua trajetória, de formação e de trabalho: Elisa Galeffi. Elisa é artista plástica, filha do professor Romano Galeffi. As duas se encontraram e estudaram design na *Universitá Internazionalle Dell'Art di Firenze*, Elisa era uma dos *Quatre Brasiliani* que participaram da exposição coletiva em Firenze. Em 1984, trabalharam juntas por um breve período em Salvador desenvolvendo estampas a partir de recortes de moldes em papel duplex. Por possuírem interesse em temas diferentes, Elisa seguiu para a criação de uma linha de Mandalas e Goya iniciou o processo de construção de sua marca étnica (LOPES, 2016 e 2018).

3.3.2 Pelourinho: empresária e persistente

"Hoje sim! As pessoas querem o afro, mas você pense em 83-84. Ninguém. Isso é coisa de carnaval! Isso é coisa de candomblé!" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Lopes lembra que se colocou o desafio de ser empresária por não encontrar outra pessoa que investisse em suas criações respeitando sua liberdade para trabalhar o tema e a variedade de produtos que desejava. Entende que a construção do seu próprio negócio a permitiu continuar atuando como artista plástica e designer ao mesmo tempo.

Para essa nova etapa Goya utilizou como estratégia sua amizade com os guias turísticos que faziam *tours* com hóspedes do Largo do Carmo – região turística de Salvador na época. Ela desenhava, fazia recortes e criava máscaras de seus desenhos, com as quais estampava camisetas. Eram peças únicas, feitas em parceira com sua tia, que as costurava. A designer fornecia camisetas para que os guias vestissem durante os passeios e aguardava o retorno dos *tours* com sua sacola de peças, para recebê-los, apresentar e comercializar seu trabalho.

De 1985 a 1988, Goya tinha um emprego fixo na Secretária de Educação do Governo do Estado da Bahia, enquanto simultaneamente realizava as produções e vendas de suas peças. Para tanto, precisou montar uma pequena equipe, contratando uma pessoa para cortar e estampar os tecidos.

Com o tempo, a demanda passou a aumentar, e em 1987, tomou a decisão de montar uma loja para que pudesse comercializar de modo contínuo. Apostou que esse era o caminho certo, tendo mais adiante deixado seu emprego no Governo.

Em 1986, cria a ilustração da grife Didara by Goya Lopes (figura 10) e inicia sua empresa Didara Indústria Comércio e Serviços de Confecções Ltda. O nome escolhido, Didara, em Iorubá significa "o que é bom".

Figura 10 - Marca Didara. Fonte: Sindvest Bahia, 2019.

Com essa marca busca desenvolver a temática da arte afro, com uma identidade própria. Goya comenta que foi pioneira na definição de seu trabalho como afro-brasileiro ou afro-baiano:

> Porque as pessoas sempre afro, afro, africano, africano. Mas, o meu desenho que tem toda já uma conotação de influência tanto a matriz africana é a mais forte, mas o desenho tem tanto uma influência indígena, quanto uma influência européia, tem até alguns, algumas modalidades que não são africanas. (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

> O padrão africano era reconhecido. O meu, não. Eu misturava temas da África e da Bahia e usava cores com influência européia, coisas novas (Lopes em Castellón, 2012).

Goya se distingue por abordar temas relacionados à "diáspora africana e o aculturamento das diferentes etnias no Brasil" (LOPES, FALCÓN, 2010, p.6) e também em alguns momentos, especificamente na Bahia. As cores que compõem a identidade visual de suas criações também são diferentes das usadas em estampas africanas.

Após um ano de empresa, Lopes resolveu abrir uma loja no Centro Antigo de Salvador, na ladeira do Carmo, próxima à movimentação de hotéis da região. Em 1987, se mudou para o endereço no Pelourinho em uma época em que a região era visitada, era um ponto turístico, "mas descolado assim não [...] aí eu vim praqui, quando não existia isso aqui" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Lembra que a região estava depredada, tendo sido restaurada em 1991, quando segundo, Goya passou a ser excelente ponto turístico. Ela permanece até hoje no mesmo

endereço, na rua Gregório de Matos, 20 (figura 11), esquina com a Casa do Olodum e o IPAC, setor de coordenação de restauro de elementos artísticos – cores.

Conta que os amigos guias tiveram importante participação ao trazer os turistas até sua loja nova. Esse sistema de parceria com eles continua sendo uma estratégia de trabalho. Lopes comenta que "o pessoal daqui sempre diz que a Goya é coisa pra turista" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018), ao recordar que nos primeiros anos existia demanda e fluxo de consumo maior. Lembra das características dos turistas que frequentavam seu espaço, eles podiam pagar o valor dos produtos que ela ofertava.

Figura 11 – Fachada e interior da Loja de Goya Lopes, em Salvador - BA. Fonte: fotos de autoria própria.

Goya conta que sim, os turistas foram seu público-alvo no início, e que seu espaço no Pelourinho foi pensado para interação com eles, apresentação e contextualização de elementos da cultura da Bahia. Acredita que dessa forma adquiriu liberdade de criação de suas estampas, sem estar pautada em tendências da moda sobre cortes, cores, tempos de lançamento de coleções periodicamente.

"Então eu fazia aquilo que eu queria. Isso me deu a possibilidade de ousar, fazer. E de me tornar uma referência" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018), a designer desenvolveu estampas, que se transformavam em têxteis e depois em camisetas, short's,

saias, chapéus, sandálias, sapatos, bolsas, sacolas, jogos americanos e colchas (figura 12). Ela viu no vestuário e na decoração possibilidades de materialização em artefatos.

Figura 12 - Diversidade de peças de Goya Lopes. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Lopes explica sobre o início, em que sua intenção era: vestidos e camisetas passarem a sensação de quadros, obras de arte (figura 13), e para isso, criava as estampas localizadas. Com o passar do tempo foi diversificando e incluindo as estampas com repetição por toda a extensão do tecido (LOPES, 2016).

Figura 13 - Camiseta e vestidos de Goya Lopes. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Afirma também ter optado pela estratégia de uso da mesma paleta de cor – amarelo, vermelho, azul royal, preto e branco –, principalmente nos cinco anos iniciais da marca, para criar uma identidade visual da Didara. Considera que dos elementos que compõe uma estampa, a cor é um elemento potente, de destaque, e o contraste entre a cor e a figura ajudou a compor a identidade da marca (LOPES, 2016). Com foco nos temas, formas dos desenhos e na paleta cromática, as peças de vestuário servem às estampas. Goya optou por corte reto e modelagem simples,o destaque é a estamparia (LOPES, 2016).

Para a produção de suas peças, a designer foi investindo em estrutura própria, um prédio de três andares (figura 14) construído aos poucos no terreno da casa de seu pai. Em que a maioria das etapas de criação aconteciam, a saber: desenho à mão dos motivos, vetorização dos desenhos, elaboração dos moldes das peças, estamparia serigráfica localizada e corrida, corte e costura dos têxteis, embalagem e acervo. A empresa tinha um porte grande e no seu momento mais complexo chegou a ter vinte e oito funcionários.

Figura 14 - Cômodos do prédio e painel fotográfico na empresa de Goya Lopes. Fonte: autoria própria.

Como empresária, Goya trabalhou na construção e posicionamento da marca, que expandiu e chegou a ser composta por três lojas em Salvador, a do Centro Antigo, uma no Aeroporto e outra na cidade de Porto Seguro. Realizou também parcerias com lojas multimarcas que vendiam suas peças na Praia do Forte, Sauípe, Arraial d'Ajuda, Trancoso, São Paulo e Brasília. Chegou à exportar produtos para a Itália, Espanha e Estados Unidos.

Quando questionada sobre design de superfície, Lopes diz recordar das falas de Renata Rubim sobre as práticas e atuação, ela acompanhava o que estava sendo dito nos anos 1990. Em 1993, Goya foi premiada com menção honrosa na categoria revestimento no 7º Prêmio do Museu da Casa Brasileira, pelo projeto da Colcha Didara – desdobramento de uma coleção inspirada na arte rupestre. No mesmo ano em que a Arte Nativa Aplicada ganhou o prêmio também, pelo Tecido Assurini. Para ela foi um marco importante, pois seu início foi inspirado em Maria Henriqueta, e agora dividir o prêmio com Elisa – que se tornou sua amiga –, foi um processo bonito e também um indicativo de que sua marca alcançara uma maior visibilidade.

Sobre esse momento, declara "são esses marcos que levam a gente a repensar e tal, e é muito (...) então eu acho que o design de superfície, ele entrou de uma maneira, é, com especialistas, sabendo. Quer dizer, eu já fazia, mas o alcance, quer dizer, eu usava na decoração mas sempre com tecidos" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). A relação da designer com clientes e espaços que ela considera especialistas pode ser vista em boa parte de seus relatos.

Goya conta que desde o início da Didara tem clientes – que permanecem clientes até hoje – que são professores e professoras em universidades, pessoas formadoras de opinião, artistas, músicos, estudantes de antropologia, de moda e de design. Recorda que Nizan Guanaes[36] consumidor de suas peças, comprava para si mesmo e presenteava

---

[36] Nascido em Salvador, formado em administração de empresas na Universidade Federal da Bahia. Empresário e publicitário. Sócio e co-fundador do Grupo ABC de Comunicação. O maior conglomerado de comunicação da América Latina e o 18º maior grupo de comunicação do mundo. Informações disponíveis em: http://abmp.com.br/entrevista-nizan-guanaes-fundador-do-grupo-abc. Acesso: 20 de jan. 2019.

amigas e amigos. Lilian Pacce[37] lhe contou na ocasião de uma entrevista, que havia sido presenteada por ele com uma bolsa Didara, da qual gostava muito. Goya relata sobre o que ela lhe disse: "óh, a casa dele quando a gente chega lá, tinha festa, eram toalhas não, eram suas cangas que botavam lá, como toalha" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

A designer segue no assunto para pontuar que é conhecida pelos especialistas mas não pelo mercado. E não por falta de interesse em participar do mercado, mas porque a entrada e permanência nele dependem de investimento financeiro e são atravessadas por preconceito racial. Me explica que um "tripé bem posicionado" é composto por produção, distribuição e mídia positiva, o que é difícil para uma designer e microempresária afro-brasileira conseguir de uma maneira constante e estável.

Lopes afirma que seu caminho não tem sido fácil, "pra manter, pra manter isso aqui, não fácil. E o que eu tenho, eu tenho, eu não fui empacotada porque trinta e um anos de pacote e Brasil sobe, desce, desce, sobe, não tem. E mantendo uma qualidade, um trabalho artístico" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018), entendo que este é um posicionamento de resistência dela.

3.3.3 Artista e designer: liberdade e afro-brasilidade

Goya entende sua criação afro-brasileira como um caldeirão no qual mistura ingredientes diversos advindos de seus estudos, "cada elemento pesquisado para a pintura é visto, é perceptível, mas dentro de uma integração" (Lopes em Castellón, 2012). Afirma que suas consumidoras e seus consumidores da Bahia desejam esse retorno à ancestralidade mas de uma maneira contemporânea.

---

[37] Jornalista, editora de moda, apresentadora de TV, escritora e curadora, publisher da plataforma Lilian Pacce, que inclui o canal no Youtube, Instagram, Facebook, Twitter e portal criado em 2008. É autora dos livros "O Biquíni Made in Brazil", "Pelo Mundo da Moda – Criadores, Grifes e Modelos", "Herchcovitch;Alexandre" e do capítulo sobre biquíni em "O Pretinho Básico". Ministra palestras sobre moda, tendências, comportamento e ecotendências. Informações disponíveis em: https://www.lilianpacce.com.br/quem-somos. Acesso: 20 de jan. 2019.

No esforço de esclarecer as diferenças entre os temas que circundam o universo africano e o universo afro-brasileiro, Lopes e Falcón (2010) apresentam textos e imagens dos desenhos e estampas criados por Goya, no livro "Imagens da Diáspora" (figura 15).

Figura 15 – Livro Imagens da Diáspora e estampas presentes na publicação. Fonte: autoria própria.

No livro, o capítulo Afro-brasilidade fala sobre como a vivência e a construção da identidade do povo africano no Brasil é perpassada pelo sofrimento do trabalho escravo, pela violência, castigos e abusos. Ao chegarem e se ressiginificarem no Brasil, africanos e africanas atuaram não só no aspecto de trabalho, mas também influenciaram e apresentaram questões sobre religião, arte, cultura e política. Os autores mostram essa atuação na formação de quilombos, na resistência não só pela luta e união, como também pela manifestação cultural de congos e jogos de capoeira (LOPES; FALCÓN, 2010).

Ambos ressaltam a relevância das mulheres africanas na constituição da sociedade brasileira por meio de seu trabalho, liderança religiosa e gastronomia. Finalizam contando sobre o momento da abolição da escravidão no país, o retorno de algumas pessoas à África e o movimento complexo de troca e intervenção de costumes que foi realizado (LOPES; FALCÓN, 2010).

A formação e atuação como artista plástica somada à sua rede de relações e à conquista – a partir de suas escolhas e estratégias para consolidar – de sua própria marca propiciaram à Lopes uma liberdade para transitar entre a arte, o design, o design de moda. Exercendo assim em paralelo criações para todas essas áreas, especialmente conectada com a temática afro-brasileira.

Suas atividades interrelacionadas à arte são exposições, cenários e figurinos. Apresentarei a seguir algumas dessas atuações realizadas por ela. Inicio em 1987, época em que Goya retomou sua presença em exposições, quando de volta à Salvador e com a Didara já criada. Nos cinco primeiros anos, participou de seis exposições coletivas e duas individuais, em sua maioria encenadas em Salvador – BA, e com temas que abordavam questões de raça – como I e II Bienal da Cultura e Arte Negra, 1987 e 1992; Mulheres Negras, Senac Pelourinho, 1988.

Nos anos 1990, houve predominância de exposições coletivas, agora realizadas em locais diversos, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Santa Catarina, e em outros países, Estados Unidos da América, Suíça e Portugal. Os principais temas a abordados foram a cultura brasileira ou baiana, e questões afro-brasileiras ou afro-americanas.

Em 1993, expôs na Casa do Benin, Salvador – BA; em 1995, junto com Jorge dos Anjos[38], participou da exposição Invenções Afro-Brasileiras no Museu do Açude no Rio de Janeiro. No ano seguinte, foi convidada a ser uma das artistas da I Bienal Internacional Afro-Americano de Cultura, exposta em Salvador.

Nos anos 1997 a 1999, foram seis exposições internacionais, três delas com temáticas relacionadas à cultura brasileira e duas com afro-brasilidade. A saber: Mostra sobre a Cultura Brasileira no Museu Municipal Abade Pedrosa, em Santo Tirso, Portugal; "*Culture & Animations*-Bahia-Brasil-Arte" no *Centre Culturel-Saint Médrard-en-Jalles*, na Suíça; "O Pelourinho" na *Siena Heights College*, em Michigan, Estados Unidos; *Caribbean Cultural Center* em Nova York – EUA; Galeria do *Taller Puertorriqueño, Inc.* Philadelphia, na Pensilvânia – EUA. Incluindo também a "Arte Salvador 450 Anos", que foi exibida durante 3 anos em Salvador, no Rio de Janeiro, em Lisboa e Macau.

---

[38] Pintor, escultor e desenhista. Formação artística na Fundação de Arte de Ouro Preto, onde estuda com Nuno Mello, Ana Amélia e Amilcar de Castro. Sua produção tem como referência básica elementos minerais. Influência do imaginário africano em suas esculturas em ferro oxidado e no óxido gravado nas telas. Desde 1993 tem feito experiências na área do design, criando luminárias com estrutura metálica e nylon translúcido. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26059/jorge-dos-anjos. Acesso: 29 de jan. 2019.

Em 2008, Goya recebeu o convite para uma exposição individual, a "Diáspora Africana" (figura 16), realizada no *Columbia College*, na *Glass Galery*, em Chicago – EUA. Nela abordou o tema da ancestralidade africana no Brasil, através de estampas serigrafadas em panos de grande metragem.

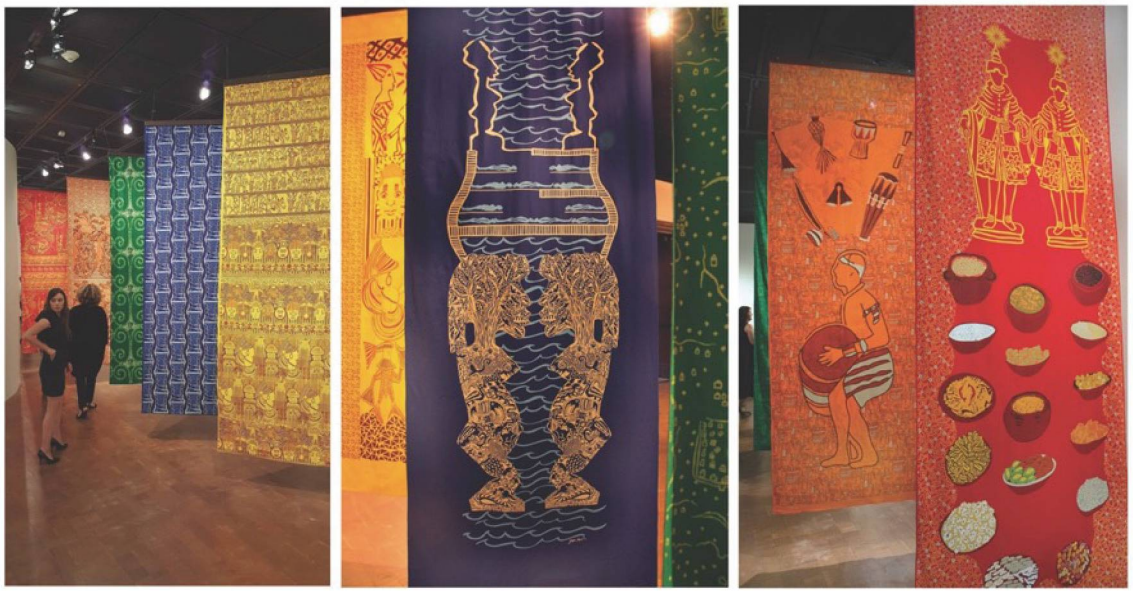


Figura 16 - Exposição Diáspora Africana em Chicago. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Contando as características, movimentos, espaços e práticas da africanidade quando em seus países de origem, da afro-brasilidade quando no contexto de escravidão dos africanos no Brasil e da afro-baianidade, apresentando o movimento de valoração e ressignificação da cultura africana – arte popular e contemporânea, religiosidade, gastronomia, tambores e penteados afro e afrodescentes – na Bahia. Toda essa história contada pelas estampas e por textos históricos, se transformou em 2010 no livro "Imagens da Diáspora".

Os anos 1990 também foram um marco em sua trajetória como início de suas obras sendo adquiridas para diferentes acervos e locais, como Itamaraty e Fundação Palmares em Brasília – DF, Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana – BA e Ford Foundation em Nova York – EUA.

Lopes também é convidada para a criação de mosaicos, pinturas e panôs nos setores de hotelaria e médico, tendo atuado para o Hotel Pestana, Hotel Bahia Othon

Palace, Softel no Complexo Sauípe – para o qual forneceu duzentas peças de panôs para as suítes –, Hotel Vila Galé, todos na Bahia. E ainda para o Centro Aliança Pediátrico, Clínica de Atendimento Pernambués, Instituto Cardio Pulmonar, na Bahia. Articulou em paralelo com algumas dessas empresas – Centro Aliança Pediátrico, Hotel Pestana – a criação de uniformes, estofados, lençóis e outros artefatos.

Outra estratégia de trabalho de Goya foi a criação para artistas e grupos culturais diversos, como cantores e cantoras, bandas, orquestras, grupos teatrais, atrizes e atores. Iniciou em 1990 com o desenvolvimento de figurino para show do cantor jamaicano Jimmy Cliff[39], parceria que durou por dez anos, período esse em que também concebeu figurinos para os cantores Moraes Moreira[40] e Gilberto Gil[41], as cantoras Virgínia

---

[39] Músico jamaicano de reggae e ska. Foco aqui em suas relações com o Brasil. A canção Waterfall se tornou conhecida no país, onde ganhou o Festival Internacional da Canção em 1969. Em 1980, fez shows em parceria com Gilberto Gil. Em 1990, fez participação no CD da banda Cidade Negra. Gravou CD em Salvador em 1991, com participação do Olodum e da banda Araketu. Em 1997, fez participação no CD dos Titãs, na versão em português de "The Harder They Come", a música "Querem Meu Sangue". Disponível em: https://www.jimmycliff.com. Acesso: 14 de jan. 2019.

[40] Cantor e compositor baiano, primeiro cantor de trio elétrico. Em 1968, formou o grupo Os Novos Baianos, com Paulinho Boca de Cantor, Luis Galvão, Pepeu Gomes e Baby do Brasil. Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/2019/01/16113/Acusticos-no-MAM-traz-Moraes-Moreira-e-A-Cor-do-Som.html. Acesso: 15 de jan. 2019.

[41] Cantor e compositor baiano. Em 1963, na Universidade da Bahia, inicia com Caetano Veloso uma parceria e um movimento que contempla a música, o cinema, as artes plásticas, o teatro e toda a arte brasileira. A tropicália, envolve artistas como Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, entre outros. Este movimento gera descontentamento da ditadura vigente, que o considera nocivo à sociedade com seus gestos e criações libertárias, e acaba por exilar os parceiros. Ao retornar ao Brasil, Gil dá continuidade a produção fonográfica, que dura até os dias de hoje. São ao todo quase 60 discos e em torno de 4 milhões de cópias vendidas, tendo sido premiado com 9 Grammys. Informações disponíveis em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio_2017.php. Acesso: 15 de jan. 2019.

Rodrigues[42] e Angelique Kidjo[43], para a banda Araketu[44] e a banda Eva[45] (figura 17). No âmbito das artes cênicas, criou tecidos para turbantes do Cabaré das Raças[46] do Bando de Teatro Olodum[47], em Salvador – BA; vestiu a atriz Sônia Braga[48], entre outras e outros.

---

[42] Cantora baiana. Descoberta pelo diretor de teatro Marcio Meirelles em 1994, foi convidada a integrar o Bando de Teatro Olodum. Em uma das apresentações, quem estava na plateia e se encantou com Virgínia foi Caetano Veloso. A cantora passou a integrar o casting da gravadora Natasha Records e foi lançada por Caetano no Brasil e no exterior. Informações disponíveis em: https://virginiarodrigues.art.br/bio. Acesso: 25 de jan. 2019.

[43] Cantora, compositora, dançarina, atriz, diretora e produtora. Nascida na República de Benim. Possui 10 álbuns lançados e diversos singles. Vencedora do GRAMMY Awards de "Melhor Álbum de World Music Contemporâneo", em 2008. Embaixadora da UNICEF desde 2002. Em 2009, veio ao Brasil para participar do Festival Back 2 Black, no qual cantou junto à Margareth Menezes. Disponível em: https://www.unicef.org/people/people_angelique_kidjo.html. Acesso: 25 de jan. 2019.

[44] Sua origem é o homônimo bloco afro-baiano, criado em 1980 em Salvador. Antes de originar a banda, o bloco chegou a lançar dois discos, Ara Ketu e Contos de Beni (1988). O grupo Ara Ketu surgiu em 1989, composto por Tatau, Zeu Góes, Raimundo Bentes, Alexandre Cortes, Birro Pacheco, Gil Resende e Marão. Informações disponíveis em: https://www.vagalume.com.br/araketu. Acesso: 2 de jan. 2019.

[45] Existente há mais de 30 anos, a banda já foi composta por diversos cantores e cantoras baianos, entre eles: Jota Morbeck, Marcionílio, Daniela Mercury, Ricardo Chaves, Durval Lelys, Ivete Sangalo, Emanuelle Araújo e Saulo Fernandes. Informações disponíveis em: http://www.grupoeva.com.br/banda. Acesso: 25 de jan. 2019.

[46] Em 1994, o Bando assume uma posição sobre as conseqüências sociais do projeto de recuperação do Centro Histórico de Salvador pelo governo baiano. A partir desse trabalho, o elenco solidifica a sua militância negra com temas que denunciam a discriminação racial. Centra foco na realidade social das invasões e favelas do país com Zumbi (1995); no trágico episódio da Chacina da Candelária em Erê pra Toda a Vida/Xirê (1996); na reflexão sobre negritude e consumo no fenômeno de popularidade Cabaré da Rrrrrraça (1997) e na violência urbana em Relato de uma Guerra que (não) Acabou (2002). Informações disponíveis em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo410140/bando-de-teatro-olodum. Acesso: 25 de jan. 2019.

[47] Companhia negra mais popular e de maior longevidade na história do teatro baiano e uma das mais conhecidas do país, nasce em 1990, em Salvador, a partir de uma parceria entre o diretor Marcio Meirelles e o Grupo Cultural Olodum. Nos primeiros anos, seus integrantes (todos negros) enfrentam o estigma de que não são artistas e que representam no palco as suas próprias histórias de vida. Mas o preconceito não impede que o grupo se imponha e contribua de forma relevante para a inclusão de temas sociais e políticos na vida cultural baiana. O foco principal é o combate ao racismo. Informações disponíveis em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo410140/bando-de-teatro-olodum. Acesso: 25 de jan. 2019.

[48] Brasileira, naturalizada norte-americana. Atriz, cantora, apresentadora, produtora. Indicada ao Golden Globe, BAFTA e Emmy. Participou do filme O Bandido da Luz Vermelha, A Moreninha (1970) e Dona Flor e Seus Dois Maridos (1977), uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro de todos os tempos. Informações disponíveis em: https://www.imdb.com/name/nm0000968/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso: 25 de jan. 2019.

Figura 17 - Moraes Moreira, Gilberto Gil, Banda Eva e Banda Araketu com figurinos por Goya Lopes. Fonte: sites dos cantores e bandas.

Goya possui uma parceria de criação de figurinos para a Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte[49], da cidade de Cachoeira – BA (figura 18), um posicionamento valoroso para a cultura afro-brasileira. Falcón e Lopes (2010) apresentam um breve contexto da contribuição das mulheres africanas na construção da sociedade brasileira, com seu trabalho doméstico obrigatório mas principalmente no registro religioso. A Irmandade foi fundada em 1832 e compreende apenas mulheres descentes de africanas como líderes religiosas afro-católicas.

Figura 18 - Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte com figurinos por Goya Lopes. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

[49] Confraria secular formada unicamente por mulheres negras, nasceu em meio a uma sociedade escravista instável, nos anos 1800. Até hoje mantém vivos elementos da cultura afro-brasileira, tais como: rituais da religiosidade, oralidade, indumentária, culinária, música, dança. Tendo como objetivo principal, a devoção e o culto a Nossa Senhora, e ainda outros objetivos em segundo plano, tais como: a prática de empréstimos e auxílios financeiros, doações e, principalmente, a compra de alforrias para os escravizados; em casos de falecimento das associadas, se responsabilizava pelos sepultamentos e missas. Das atividades, a única que não se aplica à contemporaneidade é a compra de alforrias, no mais, elas continuam preservando, através dos seus rituais, a memória de seus antepassados africanos. Informações do artigo de Livia Maria Baêta da Silva e Joseania Miranda Freitas, "A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, uma perspectiva museológica e de gênero", I Enecult, p.2. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiviaMariaBaetadaSilva.pdf. Acesso: 25 de jan. 2019.

Suas atividades interrelacionadas ao design são participações em exposições, criação de ambientações, trabalhos encomendados por clientes recorrentes e as experiências que teve com atuação no ensino do design.

As exposições coletivas sobre design de que Lopes participou se deram a partir dos anos 2000, a saber, "500 anos de Design" na Pinacoteca – São Paulo; "Design Brasileiro" em Milão – Itália; "Bienal Brasileira de Design" em Curitiba – PR e "Tenet – Tecendo na Net" na A Casa Museu do Objeto Brasileiro – SP.

Nesse período a designer foi convidada a participar de exposições com o tema "produção de mulheres designers e artistas", a exposição "Lilás – A Criação Feminina do Cotidiano", no D&D shopping paulista especializado em lojas de design e decoração; e a exposição "Mulheres em movimento 2", na Galeria Canizares, em Salvador – BA.

No arquivo de seu currículo vittae, Goya apresenta também a categoria "Ambientação", na qual desenvolveu projetos para espaços e eventos políticos e culturais. Iniciando em 1993 com a ambientação da sala onde o Presidente Itamar Franco[50] recepcionou os Presidentes Ibero-Americano com um almoço no Senac, Salvador – BA; seguindo para 1995, no Itamaraty, durante a posse do presidente Fernando Henrique Cardoso[51], Brasília – DF; até sua participação no ambiente da II Conferência de

---

[50] Nascido na Bahia. Foi senador em 1975-1978, 1983-1991 e 2011-2015. Foi o 33º presidente da República, cargo assumido após o impeachment de Fernando Collor, de quem era vice-presidente (1990-1992). Foi governador de Minas Gerais (1999-2003). Defensor da 'Diretas Já', em 1984, que pretendia restabelecer eleições diretas para presidente da República e participou dos trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, em 1987. Lançou o Plano Real, considerado o mais amplo programa econômico já realizado, pondo fim à hiperinflação e estabilizando a economia. Informações disponíveis em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/07/02/ex-presidente-itamar-franco-lancou-plano-real-participou-das-diretas-ja-e-da-constituinte. Acesso: 25 de jan. 2019.

[51] Nascido no Rio de Janeiro. Foi Presidente da República do Brasil por dois mandatos consecutivos, de 1995 a 2003. É sociólogo, autor de livros sobre mudança social e os condicionantes políticos do desenvolvimento do Brasil e da América Latina. Professor da USP em 1953, obteve também os graus de doutor e de livre docente. Informações disponíveis em: http://fundacaofhc.org.br/ruth-e-fhc/fernando-henrique-cardoso. Acesso: 25 de jan. 2019.

intelectuais da África e da Diáspora, Salas do presidente Lula[52], do ministro Gilberto Gil[53], e da ministra Matilde Ribeiro[54], em Salvador – BA.

Lopes tem especial carinho pelos convites para ambientação do espaço do museu Casa do Benin, Salvador – BA, 2014; e das exposições do fotógrafo Pierre Verger[55], "Olhar Viajante", em 2002 e "As aventuras de Pierre Verger" em 2015. Goya considera que as imagens fotográficas de Pierre "captam a essência viva da cultura do povo da Bahia. Conviver rotineiramente com essas imagens faz parte de minha vida de criadora" (LOPES, 2012).

Uma outra opção de modos de trabalhar da designer é a prestação de serviços na criação de identidade das peças de vestuário dos funcionários e espaços dos hotéis, como o Restaurante escola do Senac em sua sede no Largo do Pelourinho, para o qual fornece todas as toalhas (figura 19) usadas diariamente no espaço há anos.

---

[52] Luiz Inácio Lula da Silva, nascido em Pernambuco. Trabalhou em metalúrgica e montadora em São Bernardo do Campo-SP. Em 1967, ingressou no Sindicato dos Metalúrgicos. Como líder sindical, esteve à frente das principais greves gerais do país no fim dos anos 1970. Em razão disso foi preso em 1980. A atuação no ambiente sindical marcou o início de sua trajetória política, berço também da CUT (Central Única dos Trabalhadores) e do Partido dos Trabalhadores, em 1980. Lula foi eleito presidente da República em 2002. Impulsionado por conquistas sociais, em especial o programa Bolsa Família, foi reeleito em 2006. Informações disponíveis em: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/06/A-trajetória-de-Lula-candidato-do-PT-à-Presidência. Acesso: 15 de jan. 2019.

[53] Em 2002 foi nomeado Ministro da Cultura. Qando desenha e implementa novas políticas que vão desde a criação dos Pontos de Cultura até a presença protagonística do Brasil em Fóruns, Seminários e Conferências internacionais, trabalhando temas desde novas tecnologias, direito autoral, cultura e desenvolvimento, diversidade cultural e o lugar dos países do sul do planeta. Suas atividades vêm sendo reconhecidas como Artista da Paz pela UNESCO em 1999, Embaixador da FAO, como Légion d' Honneur da França, Sweden's Polar Music Prize, entre outros. Informações disponíveis em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio_2017.php. Acesso: 15 de jan. 2019.

[54] Nasceu em São Paulo. Graduou-se em serviço social, fez mestrado em psicologia social e o doutorado em serviço social na PUC-SP. Entre os anos de 1984 a 2002, atuou nas prefeituras de Osasco e de São Paulo, na Sempre Viva Organização Feminista. Em março de 2003, assumiu a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Defendeu cotas raciais para democratizar acesso ao ensino superior. Fez parte do grupo fundador da Soweto Organização Negra, integrou o Fórum de Mulheres Paulistas e Brasileiras, o Movimento Nacional de Mulheres Negras e o Movimento Negro. Informações disponíveis em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-matilde. Acesso: 15 de jan. 2019.

[55] Fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador. Baseado no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes. Produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas, aspectos religiosos do candomblé e tornando-os seu principal foco de interesse. Informações disponíveis em: http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html. Acesso: 1 de fev. 2019.

Figura 19 - Toalhas para restaurante Senac Pelourinho. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Sobre sua atuação no ensino, existiu uma concentração desses eventos nos anos 1990, a partir de 1995 quando Goya ministrou a oficina "Trabalho de Vivência com Imagens e o seu Desenvolvimento na Estamparia" no Sesc Pompéia em São Paulo. No ano seguinte, no mesmo espaço ministrou a oficina "O Processo Criativo de Goya Lopes". Essas duas experiências relacionadas ao que ela acredita ser um conteúdo interessante, compartilhar a construção de seu processo de trabalho, estimulando que demais profissionais entendam seus próprios processos. Propôs ainda outro curso relacionado ao tema no 10º N Design – Salvador em 2010 –, intitulado "Um Mergulho no Processo Criativo". Lopes conta que esse caminho funcionou para ela como professora e que em estrutura propostas novas de maneira semelhante:

> Então eu crio, eu levo desenho e aí apresento o desenho, mostro como foi a escolha do tema, a inspiração, e como eu trabalhei a referência, todo o meu processo criativo eu mostro. Aí depois eu convido a todo mundo a fazer com aquele desenho, aquela referência. Eu levo as referências, e aí as pessoas vão e depois entre elas dividem uma. Esse processo, vamos dizer, eu sempre levo 5 estampas e eu mostro todo o processo. Então, o grupo que fez a primeira estampa, aí junta e faz uma estampa só, pra aprender a trabalhar em equipe. Aquele não tá bom? Tira aquele ali! Faz um outro, equilibra aqui. Pra pessoa não ficar nas vaidades, então, esse exercício eu gosto muito por isso (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Nos anos 1998 e 1999 estabeleceu um convênio da empresa Didara com o grupo Semente do Amanhã, Salvador – BA, tendo sido professora de serigrafia para adolescentes em seu ateliê, com intuito de capacitação profissional das e dos participantes. Ainda com

esse enfoque, participou da Capacitação Solidária em Valente – BA, para geração de renda e desenvolvimento sustentável do semi-árido nordestino.

Destaco também sua atuação como professora no contexto universitário, na UNIFACS – Universidade de Salvador, nos anos 2000 e 2001. Goya recebeu o convite devido ao seu currículo e sua formação acadêmica, a universidade procurava alguém com especialização. Ministrou aulas no curso de Gestão da Moda, na disciplina Design Aplicado a Moda I – Estamparia.

Conta que em sua preparação para assumir o cargo, investiu em tempo para estudos e recursos financeiros na aquisição de livros. O que inicialmente a interessou por ser uma oportunidade, acabou decepcionando. Tanto pela postura de alguns alunos com quem conviveu e que não tinham interesse em aprofundar os estudos (apenas visavam o resultado de maneira rápida), quanto pela estrutura de sua própria empresa que ela oferecia para as aulas.

Como o curso tinha enfoque teórico, não possuía um laboratório no qual pudessem estampar as superfícies. Então, Goya levava toda a turma para sua estamparia, para o local no qual produzia as peças da Didara e esse movimento estava se tornando inviável para a dinâmica da empresa. Dessa forma, a designer decidiu por encerrar sua vivência vinculada a docência universitária.

No intuito de comunicar conhecimentos adquiridos, Lopes foi convidada algumas vezes para ministrar palestras. Iniciou em 1999, em eventos internacionais realizados nos Estados Unidos, cujas temáticas possuíam relação com a questão de raça, a saber: *Afrikan Mosaique* no *Mariott Marquis,* em Nova York e *Discussion: Searching for Latin American Black Pride Through Contemporary Visual Art, Challenges for The New Millenium,* na Philadelphia.

A partir do ano 2008, os convites aconteceram com certa regularidade e Goya participou de eventos relacionados à questões de raça e arte, como o Festival de Arte Negra, 2012, em Belo Horizonte – MG; o I Congresso Internacional sobre o pensamento

das Mulheres Negras no Brasil e na Diáspora Africana, com a Roda "Tecendo Arte Criação e Mercado", em Salvador – BA, 2014. Questões relativas à moda e estamparia foram abordadas respectivamente em sua participação no 7º Colóquio da Moda, em Maringá – PR, 2011 e na escola de Belas Artes, em Salvador, 2014.

Por sua trajetória de criação envolver o desenvolvimento de estampas principalmente para têxteis, e por ter transformado esses têxteis em sua maioria – mas não somente – em vestuário, Goya é definida em algumas instâncias e por algumas pessoas como designer de moda. Compreensão acerca de si, que utiliza para acessar espaços e experiências.

Em relação ao universo do design de moda, importa contar que na estrutura de sua empresa, Lopes não tinha na equipe fixa uma estilista, apenas modelista para auxiliar na execução das peças. Não possuía a demanda de criação de novos modelos, optava por aqueles modelos tidos como atemporais nos quais as histórias contadas por suas estampas são o destaque. Esse posicionamento que se mantém até hoje. Durante sua vida profissional estabeleceu parceria com estilista em épocas nas quais realizou desfiles e precisava de uma pessoa com mais conhecimento.

Goya participou de desfiles internacionais nos Estados Unidos, em Nova York e Chicago; e desfiles nacionais no ano de 2011, em Fortaleza – CE, no "Dragão Fashion" (figura 20); em Salvador no "Sarau do Brown" (figura 21) e na "Feira do Empreendedor". Também participou do circuito da moda no desenvolvimento de coleções da marca Didara para o Rio Fashion Business em 2006 e criando estampa para a marca Néon desfilar no São Paulo Fashion Week verão 2007.

Figura 20 - Desfile Dragão Fashion. Fonte: Lopes, 2016.

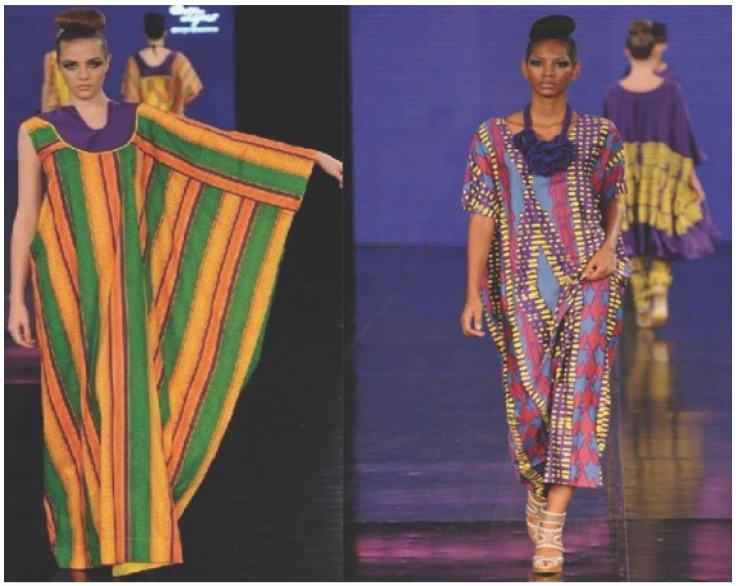


Figura 21 - Desfile Sarau do Brown. Fonte: Lopes, 2016.

A formação em design de moda ocorreu em 2008, um tempo depois que Lopes já atuava no mercado de estamparia e de materialização de artefatos têxteis. Ela tinha adquirido aprendizados na prática, sobre as características de todas as etapas da produção.

Goya conta que a construção individual como designer não é suficiente e que nos últimos anos: "um lado é o empresarial, o outro é o cultural. É fundamental que eu tenha os pés nesses dois lugares para que, assim, eu possa mobilizar. Não adianta você crescer sozinho, porque chega-se a um ponto em que não se consegue discutir, não se consegue melhorias" (LOPES, 2012). Ela entende a importância de se criar estratégias

para que a produção afro-brasileira pertença ao circuito oficial do design de moda e seja considerada existente, percebe a criação de um grupo unido como necessária para que essas mudanças ocorram.

Na entrevista realizada em 2012 para o Geledés[56], Goya discorre sobre o espaço ocupado pela moda afro-brasileira dentro da moda e da sociedade brasileira. Afirma ser internacional a ausência de resposta à moda de matriz africana, e que a moda afro-brasileira "ainda está muito longe de ser aceita" (LOPES, 2012).

Justifica essa situação com outros fatores envolvidos no processo: "não é só a questão do trabalho, do talento, mas ela tem que ter uma resposta positiva em se tratando de resultado de venda, de mercado e de aceitação da mídia" (LOPES, 2012), referindo-se aqui ao tripé que havia citado nas estratégias para se manter empresária, reforça que se um dos fatores está faltando, o desenvolvimento se torna difícil:

> Porque não tem, porque dizem: "Ah, você tem produção". Só se você tiver muito dinheiro, aí você tem muito dinheiro, aí você pode uma produção, uma senhora produção (...) e aí você tem que fazer um jeito de cobrir essa mídia, mas a gente não consegue, porque não tem. E geralmente quem tem isso vai por outro caminho, entra pro caminho da moda, normal (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Goya contextualiza essas questões com o grupo do qual participou do curso de empreendedorismo da Endeavor, no programa BID de apoio a empreendedores afro-brasileiros, em 2016. Tratou-se de um curso online com duração de 4 meses, no qual quarenta microempresários e microempresárias afro-brasileiras desenvolveram melhores estruturas para suas formas de trabalhar.

As instituições envolvidas perguntaram aos participantes sobre os resultados após o curso, ao que Lopes pontuou que enquanto existir preconceito com pessoas e produções afro-brasileiras, elas e eles continuarão sendo convidados para oportunidades pontuais. Um dos fatores para o desenvolvimento, a mídia positiva, deveria ser constante, pois é a partir dela que se conquista retorno financeiro, poder de compra, possibilitando

[56] Definição por Flavia Rios, na página 39 deste documento.

maior produção, distribuição, e consequentemente investimento em mídia (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

A partir de sua fala, Goya mostra como o preconceito racial está presente na estrutura da sociedade brasileira e como pauta a falta de acesso a uma dinâmica de trabalho desejada:

> Porque vê que (...) vai ser sempre um empecilho, pontual, então você é convidada pra situações pontuais. Ser convidada, lembrada, quando? Em novembro[57] ou situações pontuais (...) então essa questão passa por uma, uma questão de ordem (...) na conjuntura atual de preconceito, racismo (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Apesar de experenciar essas relações sociais e ter uma compreensão global, histórica, coletiva dessas questões, Lopes não se sente vítima pois entende que conseguiu articular seu trabalho de maneira autônoma, com liberdade de criação e produção, participando de circuitos culturais, artísticos, do design, da moda. Ao mesmo tempo, percebe certos enfrentamentos e impedimentos que socialmente não lhe autorizam a alcançar certos lugares:

---

[57] Em 1971, um grupo de doze negros se reuniu em Porto Alegre, no Clube Náutico Marcílio Dias. Fundado em 1949, quando os outros clubes da cidade não aceitavam afrodescendentes, o local cedeu a eles uma sala, que foi sendo organizada com mesas de fórmica, postas em forma de círculo. Ali, pela primeira vez, o 20 de novembro seria o Dia da Consciência Negra no Brasil. A data marcava a morte de Zumbi dos Palmares, líder do quilombo que resistiu por 95 anos na Serra da Barriga, em Alagoas. Naquele dia, em 1695, Zumbi foi assassinado em uma emboscada e teve sua cabeça exibida em praça pública, depois de liderar a resistência por quase duas décadas. Por horas, no clube gaúcho, homens e mulheres falaram sobre a história dele e do outro rei de Palmares, Ganga Zumba, sobre como os negros foram trazidos da África para o Brasil e o que foi a escravidão aqui. A ideia havia nascido das conversas entre quatro universitários gaúchos: Oliveira Silveira, Vilmar Nunes, Ilmo da Silva e Antônio Carlos Côrtes. Eles frequentavam rodas que questionavam a legitimidade da data do 13 de maio para o povo negro. Em 1978, quando o Movimento Negro Unificado lançou o manifesto adotando a data como nacional. Em 2003, o Dia da Consciência Negra entrou no calendário escolar com a lei que obriga o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas. Oito anos depois, a então presidente Dilma Rousseff oficializou a data como Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/grupo-que-idealizou-o-dia-da-consciencia-negra-teve-de-dar-explicacoes-ditadura/>. Acesso em 12 mar. 2019.

> Agora, vai dizer cê vê o problema a esse nível? Eu nunca tive. Por uma questão, porque sempre fiquei no meu lugar, onde me chamavam eu ia, mas eu nunca tive a condição de tá lá pra ver, sabe? Mas sempre que me chamavam eu ia, respondo, mas é pontual. Isso que eu tava dizendo, isso é pontual. Não tem como, você entrar, você não consegue entrar, e aí a gente agora com a ANAMAB (...) (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Nesse fragmento a designer cita a ANAMAB – Associação Nacional de Moda Afro-Brasileira, da qual é fundadora e membro, criada para intervir e modificar a condição apresentada acima. Sua participação em sindicatos e associações compõe outra estratégia de atuação profissional, e será abordada na próxima seção deste texto.

3.3.4 Coletivos e discursos

Lopes (2016) afirma que em sua trajetória buscou alinhar o seu discurso com a sua prática. Até a presente seção foi possível acompanhar a atuação da artista-designer como criadora de ilustrações, estampas, pinturas, mosaicos, ambientações, figurinos, como professora, especialista, palestrante e moderadora. Na maior parte dessas atividades a temática afro-brasileira é abordada por ela.

Goya passou a ser identificada por organizações, como o Geledés por exemplo, na qualidade de mulher negra como uma figura importante, atuante e com o posicionamento de olhar para as histórias, simbolismos, cultura afro-descente e comunicar sobre elas em suas criações. Somada à compreensão da designer sobre a relevância da formação de grupos interessados em conseguir melhorias, resulta em sua participação em redes, sindicatos e associações há vinte e três anos.

Desde 1996 atuou no Sindicato de Vestuário de Salvador, no qual exerceu diversas funções até 2015, a saber: 3º secretária, conselheira, diretora de responsabilidade social e diretora de moda. De 1999 a 2010 atuou na Associação Bahia Design como vice-diretora, conselheira e diretora geral, além de participação na Governança do Arranjo Produtivo Local de Salvador – BA, de 2004 até atualmente.

Em 2008 Goya recebeu o convite do Ministério da Cultura (MINC) para a constituição do Grupo de Trabalho com foco na criação do Colegiado Setorial de Moda no âmbito do Conselho Nacional de Política Cultural, em Brasília – DF. Comenta que o ministro em exercício naquele momento era Juca Ferreira[58], sempre envolvido em projetos de valorização do nordeste brasileiro, e sabia que o convite tinha se dado por esse posicionamento dele.

Na sequência, em 2009, Lopes assumiu a coordenação do evento do Plano Setorial de Moda para discutir as diretrizes em Salvador - BA. Seguiu como membro titular do Colegiado Setorial de Moda do MINC – Brasília nos anos 2010-2012 e 2012-2014. A partir de 2011, integra o Grupo de Trabalho de Moda afro-brasileira.

Essa oportunidade vem ao encontro da demanda apontada pela designer de reflexão, discussão e proposição de novos rumos para a moda no Brasil, permitindo a construção de políticas públicas que incentivem o crescimento da identidade cultural da moda brasileira (LOPES, 2016). Goya entende o reconhecimento do design de moda como cultura, pelo Ministério da Cultura brasileiro, como um fato importante, pois é uma oportunidade de inserção da moda afro-brasileira como pertencente à moda no país. Podendo instigar a reflexão e trabalhar sobre "como reconhecer a moda afro-brasileira, quem são os seus autores, quem somos nós nesse momento" (LOPES, 2012). A designer afirma que se faz necessário mapear esses atores, que muitas vezes agem de maneira isolada, pois não existe uma mobilização coletiva.

A Associação Nacional da Moda Afro-Brasileira (figura 22) nasceu dessa necessidade de inclusão das questões afro-brasileiras que não eram consideradas tão pertinentes no Plano Setorial de Moda. Na ocasião do Colegiado Setorial de Moda

---

[58] Nasceu na Bahia, sociólogo e político brasileiro. Em 2003, foi chamado pelo ministro Gilberto Gil para o cargo de Secretário-Executivo do Ministério da Cultura. Em 2008, foi Ministro de Estado da Cultura. Em 2014, exerceu seu segundo mandato. Informações disponíveis: http://www.cultura.mt.gov.br/-/juca-ferreira-e-o-novo-ministro-da-cultura. Acesso: 2 de fev. 2019.

indicaram à Goya Lopes, Fátima Negrann[59] e Makota Kizandembu[60] que procurassem a Fundação Palmares[61] com o intuito de construir uma Associação Nacional que pudesse ser mais articulada do que pequenas associações. Estão junto com Graça Santos[62], Goya iniciou processo de fundação. Além dos nomes já citados, compõem a ANAMAB, Edson

[59] Fundadora - Coordenação Executiva Nacional da Anamab. Proprietária da Empresa Empório Afro Roupas & Acessórios. Estilista que trabalha com a releitura da Moda africana transformando em arte cada peça elaborada. Gestora de eventos culturais. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[60] Proprietária da Empresa TC Arte Produções. Empresária que residiu em vários estados do Brasil pesquisando a cultura de Matriz Africana. Curso Superior em Moda, Mestra em Indumentária, Designer de Moda, Figurinista. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[61] Fundação Cultural Palmares, criada pelo Governo Federal em1988, para promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileira. Entidade vinculada ao Ministério da Cidadania. Emitiu mais de 2.476 certificações para comunidades quilombolas. O documento reconhece os direitos e dá acesso aos programas sociais do Governo Federal. É referência na promoção, fomento e preservação das manifestações culturais negras e no apoio e difusão da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da História da África e Afro-brasileira nas escolas. Informações disponíveis em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=95. Acesso: 2 de fev. 2019.

[62] Fundadora da Anamab. Proprietária Empresa Instituto AFRONZINGA, o primeiro salão especializado em cuidar de cabelos crespos na cidade de Brasília. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com.html. Acesso: 2 de fev. 2019.

Luiz[63], Cynthia Mariah[64], Ialê Garcia[65], Angélica Moreira[66], Michelle Fernandes[67], Célia Sampaio[68] e Wander Marcilio[69].

Figura 22 - Marca ANAMAB, criada por Goya Lopes. Fonte: acervo da designer.

---

[63] Fundador - Coordenação Executiva Nacional da Anamab. Formado em Engenharia Mecânica e Engenharia de Produção pela Faculdade de Engenharia Industrial. Ex -diretor do Coletivo de Empresários e Empreendedores Afro-Brasileiros, que tem por objetivo promover cursos, palestras, seminários, treinamentos em prol da comunidade afro brasileira. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[64] Coordenação Nacional de Juventude da Anamab. Proprietária da Empresa- Cynthia Mariah. Estilista, produtora de moda e educadora cultural, formada em Design de Moda pela FATEC Carlos Drummond de Andrade. Direcionou-se para a moda afro-brasileira, explorando o legado de cores existentes nas duas culturas, além do contexto histórico que carrega a cultura afro. Também é idealizadora da grife que leva seu nome desde 2006, onde confecciona roupas e acessórios únicos e exclusivos. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[65]Coordenação Executiva Nacional da Anamab. Proprietária da Empresa YALODÊ Moda Étnica. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[66] Representação Bahia da Anamab. Proprietária da Empresa Ajeum da Diáspora. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[67] Representação São Paulo da Anamab. Proprietária da Empresa Krioula. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[68] Representação Maranhão da Anamab. Proprietária da empresa OYÁ, designer de moda, cantora. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

[69] Representação Minas Gerais da Anamab. Proprietário da empresa WM Atelier. Informações disponíveis em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com. Acesso: 2 de fev. 2019.

Sua fundação também possui conexão com o I Seminário Nacional de Moda, realizado em Salvador em 2010, com as e os integrantes do Grupo de Trabalho da Moda Afro-Brasileira citado anteriormente. A ANAMAB se define como tendo sido criada oficialmente em 2012, para auxiliar o desenvolvimento da moda afro-brasileira, com ações, encontros, parcerias, estudos e incentivos. Para Goya, "tem que não só difundir, mas também conscientizar os criadores da importância de se trabalhar dentro de um pensamento que valoriza a moda afro-brasielira" (ANAMAB, 2018; Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Goya lembra que é uma longa e difícil estrada, com ações de persistência do grupo, ao se fazer presentes nos eventos, trabalhar no mapeamento, organizar atividades de divulgação e conscientização de sua importância. Em 2018, ela ministrou uma palestra sobre a ANAMAB no Afro Fashion Day[70] em Salvador, junto à coordenadora do estado, com enfoque no tema empreendedorismo. Em 2018 também ocorreu uma oficina ministrada por Lopes, sobre seu processo de criação de estamparia, em Minas Gerais.

As participações em sindicatos e associações relacionadas ao design e ao vestuário permitiram à Goya adquirir conhecimentos e se estabelecer como uma referência também nesse âmbito, tanto que como resultado foi convidada para participar do Ministério da Cultura.

Outro importante coletivo que atravessa a trajetória de Goya Lopes é o de pesquisadoras e pesquisadores do Núcleo de Design de Superfície da Universidade Federal do Rio Grande do Sul[71]. Ela se recorda que a questão do design de superfície

---

[70] Afro Fashion Day é realizado pelo CORREIO com apoio da prefeitura de Salvador, do Salvador Shopping, Sebrae, Vizzano e Museu du Ritmo. Valoriza as marcas baianas que são produzidas por pessoas negras ou que evidenciam a cultura dessa população. Uma ação em evidenciar as lutas da população negra em suas mais variadas formas. Informações disponíveis em: https://www.geledes.org.br/conceito-do-afro-fashion-day-2018-afirma-identidade-atraves-das-cores. Acesso: 20 de jan. 2019.

[71] Órgão responsável pela interlocução entre universidade e indústria, e atua desenvolvendo desenhos para superfícies com aplicação em: estamparia (serigrafia, estamparia contínua e localizada); malharia (jacquard em malharia industrial); tecelagem (industrial e artesanal); papelaria; web; texturas tácteis em três dimensões para materiais sintéticos, vidro. No setor ligado à moda (vestuário, decoração) desenvolve criação e pesquisas de informação e conceitos. Além disso: desenvolve cartelas de cores para coleções têxteis, cerâmica, decoração e outros; confecciona catálogos com aplicação de simulações em 3D; promove cursos, treinamentos, exposições e palestras. Informações disponíveis em:

aconteceu de maneira natural em sua trajetória. Nos anos 2000 foi convidada pelo grupo a ir à Porto Alegre – RS para ministrar uma palestra sobre estamparia. Momento em que estavam trabalhando no texto do livro "Design de Superfície", cujo conteúdo foi produzido por participantes no período de dez anos de sua existência – 1998 a 2008, até aquele momento –. O livro abordan reflexões e perspectivas sobre historiografia, definição, áreas de atuação, educação, competências da e do designer de superfície, ferramentas, histórico no Rio Grande do Sul, entre outros.

Nessa oportunidade Rüthschilling[72] disse a Goya que acompanhava sua criação de produtos. O livro foi publicado e a equipe do NDS escolheu homenagear Goya Lopes e Athos Bulcão[73], por considerá-los expoentes de destaque no design de superfície brasileiro. Goya conta ter ficado muito emocionada quando viu a homenagem. Apresento aqui o trecho que consta na publicação de Rüthschilling (2008):

> Goya Lopes, artista e designer, que tem nas raízes africanas da Bahia sua mais importante fonte de inspiração e pesquisa. A predominância de motivos afro-brasileiros e a palheta de cores de suas estampas, ilustrações e demais trabalhos artísticos são considerados símbolos da cultura nacional (Rüthschilling,2008, p.8).

---

http://www.pgdesign.ufrgs.br/sobre-o-pgdesign/laboratorios. Acesso: 22 de jan. 2019.

[72] Professora da UFRGS, atuando no curso de Bacharelado em Artes Visuais e no Mestrado e Doutorado em Design - PGDESIGN. Coordena o Núcleo de Design de Superfície, o Núcleo de Moda Sustentável, e o Museu Virtual de Moda e Têxteis da UFRGS. Coordena Grupo de Pesquisa Arte e Design - CNPq. Possui Bacharelado em Artes Plásticas pela UFRGS, aperfeiçoamento em Pintura artística e Fashion Design pelo *The Art Institute of Chicago*, mestrado em Artes Visuais, Doutorado em Informática na Educação pela UFRGS e pós-doutorado em Design de Superfície Sustentável no Núcleo de Design e Sustentabilidade na UFPR. É membro das revistas Moda-Palavra Revista Iara, Projética e DObras. Faz parte do Comitê Científico dos congressos: Colóquio de Moda, CIMODE e P&D Design. Coordena o GT Design e Processos de Produção em Moda no Colóquio de Moda. Informações disponíveis em: http://lattes.cnpq.br/0819535410892773. Acesso: 25 de jan. 2019.

[73] Nascido no Rio de Janeiro, artista plástico. Foi amigo de importantes artistas brasileiros modernos, os maiores responsáveis por sua formação. Carlos Scliar, Jorge Amado, Pancetti, Enrico Bianco – que o apresentou a Burle Marx –, Milton Dacosta, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Ceschiatti, Manuel Bandeira entre outros. O apresentaram a Portinari, com quem trabalhou no Mural de São Francisco de Assis na Pampulha. Obteve bolsa de estudos do governo da França, onde frequentou os cursos de desenho da Académie de la Grande Chaumière e de litografia no ateliê de Jean Pons. Em 1955, iniciou colaboração em projetos de Oscar Niemeyer. Realizou ilustrações para capas de livros, pinturas em murais, capas de discos, figurinos e azulejos. Faleceu em 2008, aos 90 anos. Informações disponíveis em: https://www.fundathos.org.br/cronologia. Acesso: 27 de jan. 2019.

A trajetória de Goya foi sendo construída por ela em sua contação de histórias por meio das estampas e criações, mas também dos coletivos que se enxergam em sua produção e que a instigaram a fazer parte. Pertencer a um grupo, seja com pauta sobre afro-brasileiros e afro-brasileiras ou sobre o design de superfície, permitiu a ela trocar experiências e saberes e modificar sua dinâmica de trabalho, assunto de que trato a seguir.

3.3.5 Do design afro-brasileiro para o design brasileiro

Nessa seção apresento a nova estratégia para trabalhar de Goya Lopes, em que ela muda o posicionamento, a temática e a dinâmica de seu trabalho. Reduzindo o tempo investido no processo de produção e ampliando relações de parceria. A empresa tem seu nome alterado de Didara para Goya Lopes Design Brasileiro, deixando claro que o contexto não será apenas afro-brasileiro e sim mais amplo.

Como comentado anteriormente, a estrutura da empresa Didara abrange o edifício construído por Goya, no qual todas as etapas de suas peças eram realizadas por ela e até 28 funcionários – na época com maior número de pessoas na equipe –, e a loja física no Pelourinho. O controle sobre todo o processo de materialização de seus produtos foi a estratégia encontrada por Goya, ser empresária de seu próprio negócio fez com que sua criação de estampas afro-brasileiras se tornasse possível.

O tamanho da estrutura, a quantidade de atividades, funcionárias e funcionários para gerenciar, a criação manual dos desenhos, a responsabilidade pela comercialização dos produtos, fizeram parte da trajetória da designer na Didara. Entretanto, impossibilitaram a realização de parcerias com outras empresas, "fazer todas as etapas tem o ponto positivo que você tem o controle, mas você tem um pequeno controle porque você, não dá pra crescer muito" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Lopes considera possuir uma linguagem estabelecida ao longo de trinta anos capaz tanto de realizar criações em parcerias, quanto de se basear em outras temáticas e mesmo assim se mantém como sua. Para estabelecer esse novo momento, a designer iniciou o processo de redução da equipe, reorganização da comunicação e marketing e

organização do material de seu acervo. Por desenhar à mão (figura 23), com lápis em papel, Goya possui um acervo pessoal (figura 24) de mais de mil desenhos, feitos no desenvolvimento de suas estampas; separados por estampa, coleção, em rolos de papel, por todo o edifício de sua empresa.

Figura 23 - Desenho à mão de Goya Lopes. Fonte: autoria própria.

Figura 24 - Acervo pessoal de estampas e coleções de estampas de Goya Lopes. Fonte: autoria própria.

As etapas de materialização de seus têxteis estampados sempre se iniciaram com os esboços e desenhos manuais, que quando finalizados são vetorizados por EdCarlos – integrante da equipe há muitos anos –, e depois levados para o processo de serigrafia localizada ou corrida, dependendo da peça. Lopes sabe e ressalta a potencialidade desse

acervo, e pretende recorrer aos esboços e desenhos quando vetorizados e organizados virtualmente para criação de projetos em superfícies diversas.

Considera sua nova estratégia de trabalho compatível e necessária no atual cenário brasileiro e compreende o quanto sua rede de relacionamentos é um capital a ser acessado e utilizado (LOPES, 2016). Goya explica que não irá abandonar a temática afro-brasileira, mas que explorará o grande potencial que enxerga para o design brasileiro:

> E dentro do design brasileiro, tem o design afro-brasileiro. Então tem uma lógica muito maior, o meu nome tá associado (..) e ainda tem uma, uma coisa positiva, é de que eu deixando o afro-brasileiro bem afro-brasileiro, ele se conserva. Porque o que é que acontecia, eu começava a fazer o afro-brasileiro, aí diluía pra cair numa coisa mais floral, mais fauna, porque eu via que tinha uma pré-disposição, e tinha campo, e tinha mercado, e tinha cliente para isso (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

A designer está interessada em criar também ilustrações, estampas e projetos de design de superfície que envolvam o tema flora, fauna, cultura indígena (figura 25). Acredita que as e os profissionais de design de superfície no Brasil não exploraram todo o potencial que o design com temática sobre a cultura brasileira tem a oferecer.

Figura 25 - Tema flora e fauna em peças da Goya Lopes. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Parte dessa mudança está relacionada ao comentado na seção anterior desse documento, a questão da dificuldade de acesso e crescimento de empreendedoras e empreendedores que criam artefatos com a temática afro-brasileira:

> Goya Lopes Design Brasileiro é um grande guarda-chuva que abriga. Então eu posso ir para o indígena, eu posso ir para uma linha mais nordestina, (...) e assinar Goya Lopes Design Brasileiro que tem uma coerência. Do que assinar Goya Lopes Design Afro-brasileiro, porque aí eu sou só conhecida por aquilo. E as pessoas ainda tem muito preconceito, muito preconceito (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Seu objetivo é ampliar as temáticas, superfícies e artefatos em busca de uma nova perspectiva de trabalho, dentro dessa rede de relações sociais e simbólicas. Tensiona obstáculos e trabalha com os recursos que tem à mão.

A designer afirma que precisa melhorar a rentabilidade da empresa, questão complexa e não de responsabilidade apenas das criadoras e criadores, mas relacionada a estrutura econômica do país. Comenta que há um período em que realiza mais vendas, entre janeiro e o carnaval, alta-temporada de férias, com um bom fluxo de turistas circulando no centro histórico de Salvador.

Sobre sua dinâmica de trabalho Goya conta que "naquele ritmo, eu sempre correndo, correndo, correndo, eu não teria nunca tempo para outros designs" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Afirma que a tomada de decisão se deu depois de muita reflexão, a designer alterou seu atual processo de produção para uma produção terceirizada com seu acompanhamento. As linhas tradicionais produzidas com serigrafia ainda são feitas em seu estúdio, por parte da equipe de funcionários que trabalhava na Didara, mas agora como prestadores de serviço que utilizam o espaço e os equipamentos.

O setor de corte e costura foi desativado; os de serigrafia localizados em pequenos berços e de serigrafia de estampas corridas em grandes telas foram reduzidos e ressignificados. EdCarlos, por exemplo, continua trabalhando com Goya, vetorizando seus desenhos, no andar da serigrafia localizada, onde também produz camisetas de sua própria empresa.

Com isso, Lopes consegue ter condições de fazer trabalhos em parceria com outras empresas e também se deslocar geograficamente. Um dos fatores que cita como limitantes de sua expansão foi a localização, "o que aconteceu comigo é que eu fiquei muito isolada, fora do eixo. E, era difícil pra eu participar de lá, eu tinha que trabalhar lá" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018), se referindo à São Paulo e à região sudeste.

A partir de 2013, Goya iniciou a parceria com a Tok & Stok (figura 26), no desenvolvimento da sacola retornável na coleção dos criadores. Oportunidade relacionada a um programa do Sebrae que Goya participava, e para o qual a Tok & Stok tinha vindo para uma rodada de negócios. Ela lembra que antes do encontro oficial, o diretor de tendências fora até sua loja, conhecer e estabelecer contato:

> E aí surgiu a sacola. Mas depois ficou mais (...) é porque tem toda uma situação lá de você desenvolver os produtos, você tem agente, então são mais (...) porque eu estou na Bahia e não vou muito a São Paulo. Então, se você, sudeste ele tem uma coisa mais forte, e você tá ali (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Recorda da dificuldade em dar continuidade à produção de uma coleção pois precisava se deslocar, mas ao mesmo tempo não poderia sair de Salvador, "aqui me absorve" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Figura 26 - Sacola para Tok & Stok. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

A ampliação de clientes continuou em 2014 com a parceria com o Boticário[74] (figura 27), também desenvolvimento de uma sacola em um contexto promocional, para comemoração do dia da Consciência Negra.

Figura 27 - Sacola para o Boticário. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

A Bali Blue[75] entrou em contato para criação de uma coleção de cangas (figura 28) em 2015, e em 2018 estavam desenvolvendo a segunda coleção juntos. As peças são estampadas e produzidas na Indonésia e comercializadas em lojas da Bali Blue, lojas parceiras da empresa – como a Pau Brasilis, com lojas no Centro Histórico de Salvador, no Largo Terreiro de Jesus e no Largo Cruzeiro de São Francisco –, e também na loja de Goya Lopes no Pelourinho.

---

[74] Iniciou com uma pequena farmácia de manipulação em 1977. É um grupo formado pelas marcas O Boticário, Eudora, Quem disse, Berenice? e The Beauty Box. Atuante no segmento de beleza, nas atividades: pesquisa, fábrica, logística, marketing, varejo. Informações disponíveis em: http://www.grupoboticario.com.br. Acesso: 28 de jan. 2019.

[75] Fundada em 1990 por Eden Dias Filho, oficial da Marinha, depois de viagem para Indonésia. Na qual conheceu o trabalho de estamparia dos habitantes da ilha, com a técnica de Batik. Empresa especializada em produção de cangas de praia. Atualmente, tem sua coleção assinada por artistas plásticos, grafiteiros, cartunistas, fotógrafos e designers nacionais. Informações disponíveis em: http://www.baliblue.com.br. Acesso: 23 de jan. 2019.

Figura 28 - Cangas em parceria com a Bali Blue. Fonte: autoria própria.

Em 2017, foi convidada para criação da identidade visual do Dulce Café (figura 29) para a Instituição Irmã Dulce, em Salvador – BA. Nesse projeto, além da marca e sua aplicação em papelaria – como guardanapos e porta-talheres –, envolveu o desenvolvimento de estampa que contasse destaques da história da vida de Irmã Dulce.

Figura 29 - Irmã Dulce Identidade Visual, estamparia em tecido e aplicação em superfícies. Fonte: autoria própria.

A estampa criada foi aplicada em diversas superfícies como: papel de parede, portas dos móveis, cardápios, aventais e toucas das atendentes. Goya ressalta que além da importância social, esse projeto é importante pois comunica outro tipo de trabalho que ela faz, e que muitas pessoas não sabiam.

Lopes lembra que já tinha feito alguns trabalhos de prestação de serviços para outras marcas, como a estampa desenvolvida para a Neón (2006) ou projetos com a Loja Exlusiv (1997), comenta que foram realizados

> meio *en passant*, mas essa nova etapa, é uma etapa para abrangência maior na questão do design. Porque eu acredito que é, o caminho, principalmente, que eu assumo no design de superfície, e que eu tenho muitos desenhos, tenho mil e pouco desenhos que, esboços, e coisas que podem se transformar (...) Não só em design de estamparia, mas pode vim pra linha de cerâmica, linha de, várias outras superfícies (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Sobre criações para outras superfícies que não as têxteis, Goya comenta que há alguns anos atrás fazia pintura em porcelana, e queria trabalhar com esse material, com revestimento, com diversos tipos de plásticos e elementos que possibilitem a materialização tridimensional. Complementa que a compreensão sobre o design de superfície amadureceu a forma como olha para seu desenho, "tem um potencial muito grande para se transformar em outras coisas" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Agora entende que não precisa estabelecer limites e se situar na arte, no design de produto ou no design de moda.

No percurso da mudança, Goya Lopes Design Brasileiro implementa a venda a partir de sua loja virtual, alterando questões de compra e logística, mas também de tecnologia e técnicas utilizadas. Isso reverberou inclusive em seu dia a dia, a designer conta que recentemente fez um curso para aprender a usar o tablet para desenhar diretamente em vetor. Esse processo está sendo trabalhado, Lopes sabe que precisa de dedicação e treinos mais constantes, mas como ela diz, tem tempo pois a meta é conseguir até completar setenta anos.

A modernização na estamparia pode ser vista nas impressões de cilindro e digital (figura 30) na produção de suas coleções mais contemporâneas, "são situações novas que eu tenho que adequar, que eu tenho que me modernizar, que durante muito tempo eu fiquei engessadinha" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018). Explica que trabalhou para manter o traço e estética relacionados à produção manual que tanto preza, mesmo com processos digitais envolvidos.

Figura 30 - Peças feitas com técnicas de impressão digital e cilindro. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

As experiências também se deram na paleta de cores (figura 31) utilizadas em algumas coleções, como ela diz "vou fazer um bem porradão" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018); uma peça com cores vibrantes e contrastantes. Goya sabe que sua criação tem um mercado certo, um nicho de mercado específico, sabe que não se trata de um produto popular.

Figura 31 - Peças feitas com nova paleta de cores. Fonte: rede social da empresa Goya Lopes Design Brasileiro.

Goya acredita que essa nova estratégia vai potencializar a comunicação da temática que procura transmitir, a identidade e diversidade brasileira. Entende as produções em parceria com outras empresas e em superfícies diferentes como um movimento com opções variadas e que precisam de experimentação e inovação contínua.

Conclui falando do valor de sua identidade que "eu vou deixar uma coisa que é viva, que marca, ela cada vez mais verdadeira, conservando ela na sua essência, no seu 'cheguei, saravei', como assim, 'eu cheguei mesmo! Eu cheguei', e que as pessoas gostam" (Goya Lopes, entrevista, janeiro de 2018).

Com essa afirmação, finalizo o capítulo no qual busquei reconstruir parte da trajetória de Goya Lopes a partir de vivências pessoais, de acesso à formação e de maneiras de trabalhar no design de superfície. Sua história de se fazer designer e de fazer design de superfície com sua temática, seus traços, à seu modo, ajuda a refletir sobre formas de ser mulher e designer. Dou continuidade à pesquisa mapeando e contando a partir de agora sobre Renata Rubim.

4. RENATA RUBIM: DESIGN DE SUPERFÍCIE NÃO É SUPERFICIAL

A aproximação com Renata Rubim é perpassada por acontecimentos inesperados. Em um grupo de rede social formado por mulheres designers, em uma publicação perguntava-se sobre pesquisas acadêmicas que envolvessem o tema mulheres no design. Respondi dizendo que estudava design de superfície e trabalhos de mulheres no design. Na sequência uma das mulheres do grupo, com um perfil abstrato, imagem de obra de arte em sua foto de perfil e nome fictício, me mandou uma mensagem interessada em saber do que se tratava minha pesquisa.

Depois que expliquei um pouco do que estava estudando, ainda em aproximação com o tema em 2017. A mulher começou a me contar que trabalhava com a designer Renata Rubim, que está há mais de trinta anos no mercado desenvolvendo projetos em design de superfície e me perguntou se conheço o trabalho de Renata. Quase não acredito na coincidência, o perfil era de Luisa Antunes, designer assistente no Renata Rubim Design & Cores, a qual já tinha visto em publicações das redes sociais e site, e menções de Renata sobre suas contribuições nos projetos.

Depois dessa coincidência, continuo meu contato com Renata e Luisa via e-mail oficial do escritório. Renata colocou Luisa em cópia em nossas trocas de e-mail para que ela sempre lesse e auxiliasse no processo. Quando em Porto Alegre para a entrevista presencial, em 23 de novembro de 2017, retomei o contato com Luisa para marcarmos uma conversa informal.

Combinamos de almoçar no mesmo dia da entrevista, em um restaurante na rua professor Duplan, no bairro Santa Cecília, bem próximo ao escritório. Conversamos sobre nossas formações no design, sobre os interesses em comum: design de superfície e mulheres designers, sobre as experiências de Luisa com a cena do design de superfície no Rio Grande do Sul e as experiências junto à Renata. Na época, além de desenvolver projetos no escritório, elas ministravam cursos e workshops em parceria.

Luisa foi ao escritório um pouco antes de minha chegada, para reunião da pauta de trabalho do dia. Aproveitei o tempo sozinha para conferir uma última vez o roteiro de entrevista, e pensar em assuntos que me suscitaram novas questões depois de nossa conversa. Como estava muito próxima geograficamente, deixo o restaurante com dez minutos de antecedência, desço a rua professor Duplan, viro à esquerda na Avenida Protásio Alves.

Caminho observando o comércio e o movimento intenso de carros e ônibus, até a esquina com a rua São Vicente, passo pelo colégio israelita brasileiro, pela rua arborizada e com paralelepípedos. Sigo até a rua Dona Eugênia, onde o endereço indica uma casa à direita, com a fachada toda coberta por vegetação. Checo o relógio, aguardo alguns minutos e toco a campainha às catorze horas. Renata abre a porta com um sorriso no rosto e me convida para entrar.

A primeira imagem que tenho é a parede à minha direita, repleta de trabalhos da designer, um pouco à esquerda vejo a sala de estar, jantar e cozinha, e à extrema esquerda o cômodo-escritório Renata Rubim Design & Cores. Vamos até a sala de estar, sentamos no sofá e Renata me pede para me apresentar. Enquanto falo sobre a pesquisa e a pós-graduação, ela me recorda do coletivo de design de superfície Siii Colab do qual fui integrante, ao perguntar sobre a pronúncia correta do nome, e de minha experiência como colunista na revista Clichê, em que escrevi um texto sobre ela e seu trabalho anos atrás.

Renata me oferece um copo de água, garante que eu esteja confortável. Puxa uma poltrona e se senta em minha frente. Diz que prefere assim frente a frente, não de lado como estávamos no sofá. Preparo meu material de gravação e com o roteiro em mãos, iniciamos a entrevista. A conversa dura por volta de uma hora, nesse período ela me dá toda sua atenção, mas permanece com o celular em mãos pois sua mãe estava hospitalizada e aguardava notícias. Esse contexto pauta também o meu respeito e constrangimento em continuar por mais tempo em sua companhia.

Quando acabamos a gravação, Renata me mostra peças que criou dispostas pela casa, guardadas em armário e nichos, me apresenta os revestimentos Solarium que tomavam um sol no quintal, e os têxteis e estampas produzidos nos anos 1970 e 1980 guardados na edícula. Peço para fazer um registro fotográfico dela, agradeço pelo tempo disponibilizado e interesse em participar da pesquisa, e nos despedimos.

4.1 Trajetória Biográfica

Figura 32 – Fotografia de Renata Rubim. Fonte: autoria própria (2017).

Nascida em 19 de maio de 1948, no Rio de Janeiro. Local no qual cresceu e morou até os onze anos de idade, quando seu pai foi transferido para Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e toda sua família – Renata, Ruth, Eva e Wolfgang – se mudou.

Seus pais nasceram na Alemanha, em cidades diferentes. Sua mãe de origem judaica, nascida em Frankfurt, fugiu da perseguição nazista ao povo judeu pelo regime de Adolf Hitler. Com seus avós, em 1936, momento em que Eva tinha treze anos. Primeiro fora para São Paulo, onde viveu até a sua juventude. Com vinte anos se mudou para o Rio de Janeiro.

O pai de Renata, Wolfgang, era metade judeu, foi mandado para o *front* da guerra por Hitler. Após ser ferido em combate, conseguiu fugir e vir para o Brasil. Ao chegar no país, acharam que se tratava de um espião nazista, o que ocasionou em sua prisão por um período, na Ilha Grande – RJ.

Algum tempo após ser liberado, Wolfgang conheceu Eva, eles se casaram e tiveram suas duas filhas, Ruth e Renata.

Sobre a infância, Renata lembra que ela e sua irmã estudavam em um pequeno colégio americano em Ipanema, cujo horário das aulas era similar aos colégios dos Estados Unidos, das oito e meia da manhã até às três horas da tarde. Alguém as levava e as buscava tanto no colégio quanto nas outras atividades, as duas faziam algum exercício e tinham aula de alemão. O inglês e o francês aprenderam no colégio.

Além do colégio, se lembra de frequentarem o cinema, nas matinês, levadas por sua mãe, e de ir pouco ao teatro no Rio de Janeiro porque não tinha muita peça infantil naquela época na cidade. Recorda de ter amigas e brincar no dia-a-dia. Renata comenta também que nos finais de semana e férias iam para um sítio que a família tinha, próximo da região de Petrópolis.

Ao ser questionada sobre se alguém de sua família fazia trabalhos manuais, Renata responde que de uma certa maneira sim. Conta que o pai do seu pai era escultor na Alemanha. Um escultor bastante conhecido, que infelizmente na época do nazismo teve suas peças tomadas para serem fundidas, e a partir desse material confeccionarem armas. Seu avô teve que se esconder e fugir do país, seu destino foi os Estados Unidos, onde retomou sua carreira e viveu até o fim de sua vida.

O pai de Renata desenhava um pouco, fazia um pouco de aquarela, "mas muito pouco, mas em jovem" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Quando mais maduro, se tornou empresário e deixou de fazer aquarela, embora adorasse.

A mãe de Renata, quando no Rio de Janeiro, criava vasos de barro. Se lembra de sua mãe fazendo os vasos, mandando queimar e depois plantando flores neles, ela os vendia com o nome de "jardins artísticos". Complementa dizendo que "fora isso, ela era uma péssima costureira" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017) e odiava qualquer coisa de pregar botão.

A designer afirma que desenhava desde muito cedo, com quatro anos de idade tem registros de desenhos de tapete de chão feitos por ela (figura 33). Considera que sua prática no design de superfície não tem a ver com sua família, por entender que ninguém fazia algo similar, que trabalhavam com criação mas em outras áreas.

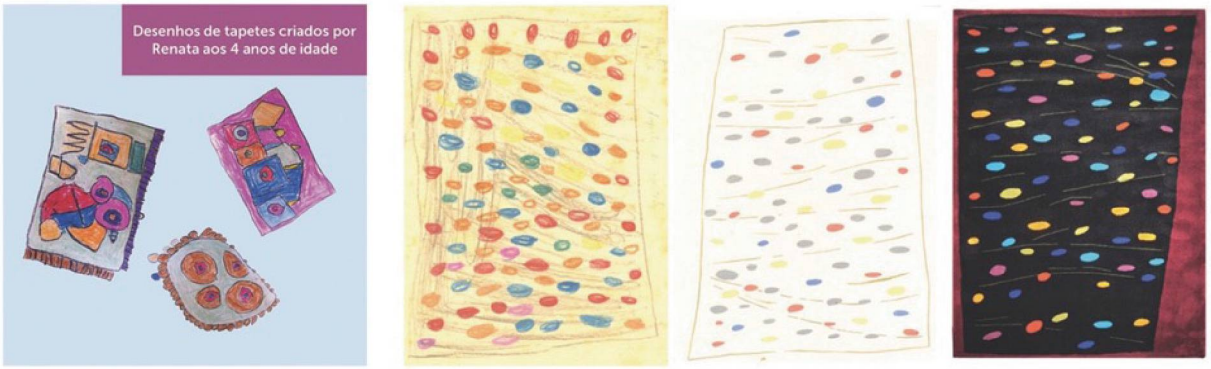


Figura 33 - Desenho de tapetes de chão feitos por Renata quando criança e projeto materializado no Tapete Jujuba pela Yasmin Tapetes. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Avalia que aprendeu pouco sobre trabalho manual com seus pais, mas que aprendeu outras questões relacionadas: "eu aprendi assim, eu tive muita convivência com arte e design, né?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Seu pai era um leitor ávido, cultivava uma biblioteca muito grande. Renata contextualiza que no início da vida de seus pais, como imigrantes, eles não tinham recursos. Mas com o tempo, sempre que podiam eles compravam algum artefato de arte e design.

Lembra que seu pai era apaixonado por design e que foi um marco de muita felicidade quando ele comprou seu primeiro grande objeto de design, uma cadeira de Sérgio Rodrigues. Isso possível pois um primo da mãe de Renata possuía uma marcenaria em Petrópolis na qual fabricava os móveis "para alguns bons designers da época, do final dos anos 1950" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Nessa mesma época, quando Renata tinha nove anos da idade, relata uma lembrança que a marcou. Uma visita feita por ela e sua família à uma pessoa amiga deles, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião pôde visualizar em uma prancheta um projeto em andamento. Ao perguntar à dona da casa do que se tratava, obteve a resposta "uma estampa para decoração" (RUBIM, 2004, p.16).

A designer continua a história dizendo que passado algum tempo, estava andando no Leblon com sua mãe, quando viu essa estampa em tecidos exposta numa vitrine, produzida em três versões de cores diferentes. Lembra de ter sentido uma grande emoção e entendido de alguma maneira que gostaria de se sentir assim novamente, com uma criação sua.

Sobre sua mãe, Renata diz que quando em Porto Alegre, se tornara empresária cultural de artistas de música e teatro, o que fez sua convivência cultural ser "muito intensa, muito intensa". Conclui que suas bases cultural artística e de design "raras pessoas tem. Quer dizer, de casa" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017), reconhecendo assim o privilégio que possui por ter tido toda essa base em seu cotidiano e em sua educação familiar.

Aqui farei um pequeno relato e contextualização sobre sua família e condições culturais e sociais presentes em sua trajetória. No momento da entrevista, Renata passava por um momento delicado, sua mãe estava internada no hospital e a família se preparava para uma despedida a qualquer momento, o que me fez não perguntar muito a fundo sobre algumas questões. Infelizmente, alguns dias depois, sua mãe veio a falecer.

Logo após sua morte, pude saber que a mãe de Renata, empresária cultural, era Eva Sopher (figura 34), considerada uma figura importante na cena artística e cultural da cidade de Porto Alegre. Apresentarei a seguir algumas informações que tive acesso via jornais e publicações diversas que foram divulgadas em homenagem a ela e à sua contribuição na arte sul-rio-grandense e brasileira.

Figura 34 - Eva Sopher no Theatro São Pedro em 1974 e 2018. Fonte: rede social do Theatro São Pedro.

Antônio Hohlfeldt, autor do livro de 1991, "Doce Fera: Fragmentos Biográficos de Eva Sopher", escreveu em 16 de fevereiro de 2018 no jornal do comércio sobre Eva. Apresenta o casal Eva Sopher e Wolfgang Klaus Sopher como um casal em harmonia, que apoiava um ao outro. Também como um casal que viajava para o exterior todo ano, geralmente em junho ou julho, saindo do inverno brasileiro e buscando o verão em outros locais. O jornalista apresenta Wolfgang como um empresário bem-sucedido, diretor regional da empresa Zivi Hercules[76] ; e conta da oportunidade que teve em conviver com a família no casarão da rua Carlos Gomes, 66. Os artistas que chegavam a Porto Alegrepara se apresentar pela Pro Arte[77] frequentavam a casa para um jantar e recital. Antônio fala sobre a rotina de trabalho de Eva no Pro Arte, da troca de mensagens sobre concertos, recitais, sobre a programação nacional e internacional.

---

[76] Agora "Hercules", há setenta anos na fabricação de cutelaria premium. Produção de linha de talheres, facas, utensílios, agora em inox, alumínio, porcelana, vidro e outros materiais. Disponível em: < http://www.hercules.ind.br/#/quem-somos>. Acesso em 25 mar. 2019.

[77] Sociedade fundada no Rio de Janeiro, em março de 1931, pelo *marchand* e animador cultural alemão Theodor Heuberger, com a colaboração da pianista Maria Amélia Rezende Martins, do frei franciscano Pedro Sinzig e de outros intelectuais, com o objetivo de promover o intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha. Originalmente, a entidade recebeu a denominação de Sociedade Pró-Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes, sendo rebatizada, em 1935, como Sociedade Pró-Arte de Artes, Ciências e Letras. Ao longo da década de 1930, a Pró-Arte abriu filiais em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. Nos anos 50 os importantes Seminários de Música Pró-Arte, criados nas cidades de São Paulo (1952), Piracicaba (1953), Salvador (1954) e Rio de Janeiro (1957), cujo objetivo principal era renovar o ensino musical no país, opondo-se aos padrões acadêmicos até então vigentes. Disponível em: < http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/pro-arte.php>. Acesso em 25 mar. 2019.

Sobre o casarão, conta que foi doado ao governo do Estado do Rio Grande do Sul quando o casal se mudou para a cidade de Canela. Mudança essa que requisitou de Wolfgang uma diminuição da quantidade de livros de sua biblioteca. Antônio afirma ter livros "em inglês, francês e espanhol herdados do casal, sobretudo peças de teatro, que Wolf especialmente, gostava de ler" (HOHLFELDT, 2018).

Hohlfeldt (2018) comenta que Eva Sopher mantinha uma rotina de trabalho similar à da Pro Arte, quando assumiu a direção da Fundação Theatro São Pedro, a saber, discussão de ações, espetáculos, decisões sobre agenda. Sua dedicação e competência a fizeram permanecer na gestão do Theatro por mais de quadro décadas, mesmo com diferentes governos do Estado durante esse período.

O Tribunal Regional Federal da 4º Região, de Porto Alegre, em 2004, publicou o artigo "Eva Sopher fala sobre nazismo, cultura e sua paixão pelo Theatro São Pedro", na ocasião de sua participação no projeto "Dialogando para Promover a Cultura". O texto descreve Eva como uma das primeiras empreendedoras culturais do Brasil, responsável pela reabertura do Theatro São Pedro, um dos maiores patrimônios culturais de Porto Alegre; e pelo processo das obras do Multipalco, tido como o maior complexo cultural da América Latina, com palco italiano, palco oficina, concha acústica com capacidade para mais de setecentas pessoas, salas para cursos e pequenas apresentações.

Nessa ocasião, Eva Sopher contou sobre sua trajetória e pontuou que na época de sua emigração já tinha tido contato com as artes plásticas. Disse que seu primeiro emprego no Brasil foi na Casa Jardim, uma galeria de arte e loja de artesanato; local que pertencia ao fundador da Pro Arte, na qual viera a trabalhar depois. Após essa experiência, Eva se mudou para São Paulo, onde estudou arte, desenho e escultura no Instituto Mackenzie.

O ano de 1960 marca o momento em que Eva e Wolfgang se mudaram para Porto Alegre. Nessa década iniciou suas atividades na vida cultural do local, através da Pro Arte, com diversos concertos, espetáculos e apresentações de orquestras, que seguiram até sua atuação no Theatro São Pedro (figura 35). Em 1975, assumiu a direção do Theatro,

organizava e viabilizava apresentações de teatro e dança quando teve que fechar o espaço para reformas e restauro. Em 1982 foi criada a Fundação Theatro São Pedro – da qual Eva foi nomeada presidente –, para arrecadar recursos de empresas privadas que pudessem colaborar com as obras. O Theatro foi reaberto somente em 1984 (Tribunal Regional Federal, 2004; Site Theatro São Pedro, 2019).

Figura 35 - Materiais para o Theatro São Pedro, feitos por Renata Rubim. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Eva se apresentava como "a dona-de-casa do Theatro São Pedro", considerava que uma boa dona-de-casa "tem o seu lar limpo, arrumado. É o mínimo, todos os teatros deveriam ser assim", tendo ficado conhecida também como "Dona Eva" e "Guardiã do Theatro São Pedro" (Tribunal Regional Federal, 2004; Site Theatro São Pedro, 2019).

Por sua ação na cena cultural e pela consolidação do Theatro, Dona Eva recebeu diversas homenagens ao seu legado, tanto em vida, quanto após seu falecimento. Tive conhecimento delas pela literatura acessada e por meio das redes sociais de Renata Rubim e do Theatro São Pedro. Alguns de seus prêmios foram a medalha Chevalier dans L'Orde des Arts et des Lettres da França (1978), o Diploma Bertha Lutz do Senado brasileiro – destinado a mulheres que tenham contribuído na defesa dos direitos da mulher e questões de gênero –, Ordem do Mérito da República Federal da Alemanha, Prêmio Preservação

da Memória do Brasil, a Medalha Goethe do Instituo Goethe na Alemanha (2015), e a Ordem do Mérito Cultural (2018).

Ao ter acesso a todas essas informações sobre seus pais, suas atuações profissionais e suas condições materiais, foi possível compreender melhor o que Renata Rubim dizia com sua convivência "muito intensa, muito intensa" com a cena cultural. Auxilia também a compreender as possibilidades de deslocamento que a designer teve, como veremos a seguir.

4.2 Formação

Quando terminou o segundo grau em Porto Alegre, Renata tinha como opções mais associadas ao que poderia querer fazer, a faculdade de arquitetura ou de artes plásticas. Porém, não quis cursar nenhuma das duas habilitações. Ela não sabia exatamente o que queria estudar, mas sabia que não era isso.

Comenta que gostaria de desenhar em tecidos e papéis, que desde pequena desenhava. Principalmente quando adolescente em suas tardes livres. "Desenhava xadrez e listrados, experimentava cores" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Conta que sempre teve muita facilidade com cores, e com o tempo entendeu que em Porto Alegre não tinha um curso que ela poderia fazer.

Nesse período – em 1966 e 1967 –, havia cursado tecelagem manual com Elisabeth Rosenfeld, no atelier dela na cidade de Gramado – RS.

Em 1967, ano em que poderia se mudar, tinha como opção ir para o Rio de Janeiro ou para São Paulo. Optou por São Paulo pois tinha família – primos e avós – na cidade. Escolheu frequentar um curso que seria formalizado como curso técnico em decoração, porém nunca chegou a ser.

O curso do IADÊ – Instituto de Arte e Decoração[78], que segundo Renata foi um dos grandes cursos de São Paulo, no qual pôde ter professores maravilhosos. A saber, Ruy Ohtake[79], Ricardo Ohtake[80], Wesley Duke Lee[81], Sérgio Ferro[82], Laonte Klawa, entre outros (RUBIM, 2004 e Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

---

[78] Iniciou suas atividades didáticas em 1959. A instituição foi concebida pelo professor, cenógrafo e publicitário Ítalo Bianchi, imigrante italiano que chegou ao Brasil em 1949. A inquietude dele em relação aos conceitos tradicionais da "decoração" na cidade de São Paulo acabou motivando-o a implantar uma nova metodologia de projeto de interiores com influência da Bauhaus. Em sua fase inicial teve a oportunidade de formar um grande contingente de profissionais e de implantar um escritório profissional, na própria instituição, que atendia o mercado, um diferencial que se compara, nas últimas décadas, às chamadas "empresas juniores". No entanto, a formação no curso de decoração não possibilitava aos formandos uma titulação de nível superior. Em 1968, com a contribuição de jovens arquitetos recém-formados capitaneados pelo professor Emílio Fernandez Cano, a escola passa a ser estruturada para se enquadrar no sistema oficial de ensino técnico. Com isso acreditava-se na formação de um técnico nas áreas de Artes, Comunicação Visual e Desenho Industrial respaldado pela legislação da Secretaria da Educação, e que estaria preparado para prestar vestibular nos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Desenho Industrial e Comunicações, que estavam sendo implantados naquela época. Disponível no artigo de Auresnede Pires Stephan e Marcos da Costa Braga, intitulado "A comunicação visual institucional do IADÊ no período de 1959 a 1987", publicado nos anais do 12º P&D em 2016.

[79] Filho de Ushio e Tomie Ohtake. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1960. Professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie de 1963-1964, e da Universidade Católica de Santos de 1970 a 1995. Instituição na qual recebeu o título de professor emérito em 2007. Responsável por projetos de importantes edifícios como os hotéis Renaissance e Unique, Embaixada do Brasil em Tóquio, Instituo Tomie Ohtake. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200341/ruy-ohtake>. Acesso em 25 mar. 2019.

[80] Filho de Ushio e Tomie Ohtake. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Desde à época da faculdade se dedicou ao design gráfico. Durante quinze anos atuou em seu escritório enquanto professor de faculdades de arquitetura, artes e desenho industrial com destaque para o IADÊ e FAU São José dos Campos. Foi coordenador da montagem do Centro Cultural São Paulo (CCSP) e seu primeiro diretor. Entre 1980 e meados de 1990 foi diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS), diretor da Cinemateca Brasileira e Secretário de Estados da Cultura de São Paulo. Foi diretor da Associação de Designers Gráficos-Brasil. Criou o Instituto Tomie Ohtake em 2001, é presidente do Instituto até hoje. Integra o Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura). Disponível em: < http://www.iea.usp.br/pessoas/perfil-ricardo-ohtake >. Acesso em 25 mar. 2019.

[81] Desenhista, gravador, artista gráfico, professor. Faz curso de desenho no MASP em 1951, viaja em 1952 para estudar na Parson's School of Design e no American Institute of Graphic Arts nos Estados Unidos. No Brasil, torna-se aluno do pintor Karl Plattner. Atua e estuda como artista plástico nos anos 1960. Pioneiro na incorporação dos temas e da linguagem pop no Brasil. Em 1969, leciona na Universidade do Sul da Califórnia. Nos anos 1970, trabalha com cartografia, caligrafia oriental e desenhos botânicos. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3154/wesley-duke-lee>. Acesso em 25 mar. 2019.

[82] Pintor, desenhista, arquiteto e professor. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo em 1962. Pós-graduado em museologia e evolução urbana pela mesma faculdade. Professor na Escola de Formação Superior de Desenho, do curso de História da Arte e de Estética da FAU/USP, do curso de arquitetura da Universidade de Brasília. Muda-se para a França em 1972 por causa da ditadura militar. Leciona até 2003 na École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble na Suíça. Realiza murais para instituições na França e no Brasil, como o Memorial da América Latina em 1990 e o Memorial de Curitiba em 1996 e 2002. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9336/sergio-ferro>. Acesso em 25 mar. 2019.

Nesse curso com duração de três anos, de 1967 a 1969, Renata teve uma formação diversa com disciplinas de design de mobiliário, história do design, sociologia do design, comunicação visual, entre outras. Conta que aprendeu bastante, que não tinha tido acesso a esse tipo de conteúdo anteriormente. Comenta também não ter aprendido sobre design de superfície, "até porque nem existia, e eu nem sabia o que era isso" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Com base nessa fala de Renata é possível inferir que o termo usado para definir a disciplina e suas práticas eram desconhecidos ou desconsiderados como uma opção de prática profissional de design. Importante comunicar que criações de e para superfícies eram feitas no Brasil, sob outros nomes e outras perspectivas. Não se sabe bem quem eram as pessoas que criavam, possivelmente artesãs e artesãos, desenhistas, artistas e outros.

Rubim conclui essa etapa dizendo que foi o único curso técnico que fez, e ao terminá-lo se sentiu preparada para o mercado: "eu não tinha mais aspiração nenhuma a fazer faculdade, pra mim aquilo tinha sido minha faculdade e eu comecei a trabalhar, né?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Essa decisão, considero um marco importante em sua trajetória uma vez que veremos desdobramentos da mesma em suas práticas de trabalho, as quais abordarei no próximo item desse texto.

A designer iniciou seu trabalho profissional na área do design, sendo convidada pela empresa Artesanato Gramadense Ltda em 1970, na qual trabalhou durante doze anos foi por meio dos projetos para tecelagem, tapetes de chão e marcenaria que realizou neste local, que pôde construir um currículo para a candidatura em 1984 para a Bolsa *Fulbright* nos Estados Unidos. Entre finalizar o IADÊ e se candidatar para a Bolsa *Fulbright*, se passaram quinze anos. Período esse em que Renata continuou a frequentar cursos acerca de criatividade e história da arte.

Em 1984 Renata passou um mês em Nova York, e conseguiu – não sabe se por sua insistência ou por sorte – frequentar aulas do professor Herbert Jacobs no *Fashion Institute of Technology*[83]. Nas aulas de *textile design*, ela acompanhou o professor como

aluna ouvinte e indo "de mesa em mesa com ele, vendo as coisas dele, os alunos" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Nessa oportunidade, ela teve acesso à loja de materiais do Instituto, em que comprou três livros, de três escolas distintas.

Quando na ocasião de se candidatar à Bolsa *Fulbright* para artistas sem formação superior, Renata tinha esses livros, sendo um deles da *Rhode Island School of Design*[84]. Ao ser aceita, estava em dúvida entre a *Parsons School of Design* [85]em Nova York e a *Rhode Island School of Design* (RISD) em Providence - Rhode Island.

Sua escolha foi pautada no fato de ser mãe, ter que levar consigo seus dois filhos, que tinham dez e doze anos de idade na época. Para ela, cuidar e educar duas crianças em outro país enquanto estudava em uma cidade grande, seria muito difícil. Por isso preferiu Providence – Rhode Island, uma cidade menor e mais tranquila, ao invés de Nova York. A decisão de Renata definiu parte de sua trajetória profissional, caso tivesse cursado a *Parsons School of Design* seu repertório e formação institucional seriam diferentes das que obteve na *Rhode Island School of Design*.

Nos doze anos em que trabalhou na Artesanato Gramadense Ltda, a designer tinha concebido e produzido peças que requisitaram dela principalmente conhecimento de design têxtil. Renata sentiu falta de conhecimentos sobre padronagem e rapport, os quais não sabia nada, nem os termos. Quando se candidatou para a Bolsa, achava que ia aprender noções técnicas do design de padronagem.

Em seu portfólio estavam também o design e produção de jóia em prata, papel de carta e guardanapo de papel em serigrafia para sua própria marca (1981 a 1985);

---

[83] Uma das principais instituições públicas de Nova York, faculdade de design, moda, arte, comunicação e negócios, reconhecida internacionalmente. Disponível em: <http://www.fitnyc.edu/index.php>. Acesso 25 mar. 2019.

[84] Instituição privada sem fins lucrativos fundada em Providence, em 1877. Tornando-se uma das primeiras escolas de arte e design dos Estados Unidos. Aproximadamente 2.480 estudantes de todo o mundo cursam bacharelado ou mestrado em vinte e um cursos. Disponível em: < https://www.risd.edu/about/ >. Acesso em 25 mar. 2019.

[85] Fundada em 1896. Única escola americana de arte e design dentro de uma universidade abrangente, a New School. Possui programas de pós-graduação interdisciplinar com aprendizado colaborativo baseado na prática. Disponível em: < https://www.newschool.edu/parsons/about/>. Acesso em 25 mar. 2019.

fornecimento periódico de desenhos para a Cia Hering S/A em Blumenau – SC (1982 a 1984); criação de primeira linha de xadrezes para carpetes nacionais com a Tapetes Avanti S/A, Rio da Janeiro (1982); consultoria de cores e tendências para a Móveis Pozza S/A, Bento Gonçalves – RS (1983 e 1984) e a criação de uma linha de acessórios de moda em borracha para a Grendene S/A, Farroupilha – RS (1984).

Contava ainda com seis exposições individuais com a temática tapetes e tapeçarias, e doze exposições coletivas nas áreas de artes visuais, artes plásticas, tapeçaria, têxteis e design de superfície. E com citações em dois livros sobre arte no Brasil, "História da Arte Brasileira" de Hilda Hober Harres, 1979 e "Feitura das Artes de São Paulo" de José Neistein, 1981.

Assim que Renata apresentou seu portfólio à sua orientadora, Maria Tulokas, a professora disse que ela iria para o departamento de *surface design*. A seleção imediata de sua orientadora a fez compreender que "design de superfície era o que eu (es)tava fazendo há anos" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Rubim considera esse o grande "estalo" de sua vida.

Renata avalia essa formação imprescindível para sua trajetória e práticas, e comenta que, curiosamente, na RISD aprendeu muita coisa mas não o rapport. As técnicas de repetição ela aprendeu depois, em outras oficinas, até o dia que desenvolveu sua própria técnica.

Sobre essa experiência, Renata recorda também que na justificativa do pedido da Bolsa *Fulbright* estava que após ter essa oportunidade, iria compartilhar o conhecimento adquirido com mais pessoas. Essa intenção se adensou quando ela teve contato, fascinada com a metodologia criativa que aprendera na ocasião, e considerou importante dar aula sobre.

Essa metodologia consiste em etapas concretas, trabalha-se a partir de fontes de referências visuais. A designer enfatiza a diferença entre referências visuais e referências conceituais e explica:

> O processo deve desenvolver-se a partir de "pistas" oferecidas por essa referência e não a partir de ideias, conceitos ou livres associações. Ao se iniciar o processo muitas vezes tem-se a desagradável sensação de estar fazendo uma simples cópia e que nada de novo poderá surgir naquele trabalho. No entanto, assim que mergulhamos no processo as surpresas surgem e nos deparamos com resultados novos e inesperados, dando-se conta de que um fluxo inesgotável existe dentro dela (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Baseada nessa metodologia, Renata parte de imagens e as trabalha explorando cópias, aumentos, reduções de proporção, colagens, intervenções com pinturas e desenhos e outros recursos.

A partir da manipulação desse material a criação é feita de maneira compatível com o tema proposto, e assim, o processo não depende do momento de livre associação de ideias. A designer conta não ter mais o momento "e agora, o que que eu vou desenhar?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017) considera esse o grande aprendizado que teve nos Estados Unidos.

Questionada sobre dificuldades, a designer lembrou que durante seu processo de aprendizado nos Estados Unidos a Bolsa terminou. Ela não quis partir, conversou com sua orientadora sobre permanecer mais um semestre, e as duas iniciaram um processo para viabilizar sua permanência, Renata conta que foi uma luta, mas que elas conseguiram.

Após esses seis meses a mais, a designer retornou ao Brasil. E assim, início o item no qual trato de sua presença profissional no design de superfície, de que formas ela viabilizou sua entrada e permanência no mercado de trabalho.

4.3 Estratégias para Trabalhar

Neste item reconstruirei as estratégias criadas e utilizadas por Renata Rubim para trabalhar com design de superfície no Brasil. Os recortes se dão a partir do relevo que a designer dá para as situações de suas experiências. Mapear sua atuação, descrever e

analisar os tempos, espaços, bem como sujeitos e relações sociais acessados por ela, sobre o processo de Renata se fazer designer de superfície.

4.3.1 Empresária e autônoma

Quando perguntada por mim sobre como foi a sua entrada no design de superfície, Renata respondeu "eu acho que nunca estive fora do design de superfície, né?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Inicio essa seção concordando com a designer e contando mais sobre suas experiências de trabalho.

Em seu livro "Desenhando a Superfície" (figura 36), de 2004, Renata relata trechos do período de trabalho na fábrica de móveis e tecelagem na serra gaúcha, quando afirma que "cada peça criada era o resultado de um parto, tanto no sentido do esforço como um certo grau de dor, como na sua posterior realização" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

A questionei sobre o porque era "um parto" trabalhar e criar nessa fábrica, ao que Renata me respondeu que havia sido sócia também. Essa nova informação me fez refletir sobre os possíveis motivos para que ela não tenha especificado o fato no texto de um livro autobiográfico.

Figura 36 - Livro Desenhando a Superfície, 1º, 2º e 3º edição. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Rubim me contou que a Artesanato Gramadense Ltda iniciou como uma pequena fábrica de artesanato em Gramado – RS, fundada e administrada por um casal. Eles eram de Porto Alegre e a mulher do casal tecia, conhecia muito de tecelagem manual.

Quando se aposentaram, mudaram para Gramado, e lá ela adquiriu um tear, dois teares, "no fim ela tinha não sei quantos, dez eu acho" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Ela fazia os tecidos e queria colocá-los em móveis, então, iniciou o desenho de móveis. Com o tempo a empresa foi ampliando, e quando esse casal se deu conta tinham por volta de oitenta empregados.

Renata lembra que ela e seu marido – na época, há algum tempo não são mais casados –, foram convidados para serem sócios dessa fábrica. Ela assumiu toda a criação, precisando desenhar, pelo menos uma vez por ano, uma coleção de móveis e objetos de madeira, e criar todos os tapetes, tecidos, tapeçarias de parede e acessórios têxteis manufaturados. Ele assumiu a gestão e administração da fábrica, agora não mais pequena, e sim de médio porte.

A designer comenta que seu primeiro projeto de design de superfície foi mesmo um parto para ser gerado. Lembra da peça perfeitamente, e do quanto ficou feliz quando a ela nasceu. Nesse momento da entrevista, Renata reflete sobre se a peça pode ser considerada design de superfície:

> eu não sei se aquilo era design de superfície ou se era um artesanato decorativo, eu não sei, eu não saberia definir. Acho que primeiro projeto talvez de design de superfície tenham sido os tecidos que eu fiz lá e os tapetes, acho que muito mais do que a tapeçaria, porque a tapeçaria era uma peça única e os tecidos não, né? Uma vez criado o padrão ele era tecido no tear para os clientes. Acho que foi lá, acho que foi lá não, foi certamente lá! (Renata Rubim, entrevista, nov. de 2017).

Para completar o raciocínio, Renata afirma que era design de superfície porque era design têxtil. Aqui podemos ver a questão discutida anteriormente no capítulo sobre design e trabalho de mulheres, sobre a compreensão do que é considerado design ou não. Nessa fala da designer compreende-se que para ela, design é quando o projeto pode ser

produzido e reproduzido. A atuação profissional de Rubim, muito articulada com a produção industrial em larga escala, tensiona a lógica do fazer artesanal tido como feminino.

Ainda sobre sua experiência na Artesanato Gramadense Ltda, Rubim afirma que os móveis ela tinha que fazer, eram parte do trabalho. O que considerava interessante eram suas criações para as superfícies dos móveis; as e os clientes faziam encomendas específicas, as quais ela tinha que desenhar e atender aos tamanhos e demandas de uso.

Lembra de um projeto específico no qual criou portas vazadas de vidro verde, com a estrutura em madeira, em 1981 ou 1982. Pensa que este talvez tenha sido um dos primeiros trabalhos de design de superfície em madeira que fez.

Renata complementa que no período de atuação na fábrica desenvolvia "pesquisa, processo e realização" de tapetes de chão (figura 37), com propósitos não necessariamente comercial. "O objetivo era poder aliar um bom desenho a um bom produto" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017), era importante trabalhar as superfícies e abordar o projeto do produto como um todo. A designer entende que os resultados dessa atividade foram as diversas exposições individuais e coletivas que participou nesse período.

Figura 37- Tapetes de Lã criados entre 1974 e 1980. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Expôs individualmente peças relacionadas a tapetes e tapeçarias na galeria Studius, Rio de Janeiro, 1974; galeria Guignard, Porto Alegre, 1974; *Brazilian American Cultural Institute*, Washington – Estados Unidos, 1975; galeria Oficina de Arte, Porto Alegre, 1977; Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1978 e galeria da Aliança Francesa, Rio de Janeiro, 1980.

Coletivamente expôs em Salões como: II Salão de Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 1973; II Salão do Jovem Artista, Porto Alegre, 1973; Mostra Brasileira de Artes Plásticas, Museu de Belas Artes, Nashville – Estados Unidos, 1975.

Também expôs peças de tapeçaria, tapetes e têxteis em mostras como: galeria Eucatexpo, Porto Alegre, 1975; feira anual de Birmmingham, Alabama – Estados Unidos, 1975; I Mostra Brasileira de Tapeçaria, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), São Paulo, 1975; I Trienal de Tapeçaria, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1976; Arte Aplicada galeria de arte, São Paulo, 1976; I Mostra Gaúcha de Tapeçaria, Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, 1981; Mostra de Minitêxteis, Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, Porto Alegre, 1982; Mostra Gaúcha de Minitêxteis, Brasília, 1983. Considera sua primeira exposição como Designer de Superfície a realizada coletivamente no Museu de Arte Têxtil, Heidelberg – Alemanha, em 1984.

Renata diz que após os doze anos de atuação na Artesanato Gramadense Ltda, estava com vontade de criar estampas, produzir tecidos estampados, e foi o que fez quando deixou essa empresa. Ao buscar oportunidades no mercado, foi para Blumenau – SC e procurou a Cia Hering S/A. Afirma que teve muita sorte pois naquele momento o departamento de desenvolvimento de produtos da empresa comprava estampas de designers *freelancers*.

Rubim comenta que "naquela época as pessoas iam lá com as suas pastas, era tudo físico, né?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017), conta que foi o que ela fez. Conseguiu estabelecer contato com a empresa, e a cada três meses pegava o ônibus leito à noite, com sua grande pasta, chegava de manhã cedo em Blumenau, vendia alguns

desenhos e retornava à noite. A designer realizou essa viagem e forneceu desenhos à Cia Hering S/A (figura 38) até ir para os Estados Unidos.

Figura 38 - Parceria com Hering. Fontes: site da empresa Renata Rubim Design & Cores e autoria própria.

Quando questionada por mim sobre o seu dia-a-dia como designer de superfície, com as indagações: como chegava o trabalho para você? o que era importante trabalhar?, Renata respondeu que até recentemente não teria nenhum exemplo para dizer "alguém chegou em mim", "eu sempre fui atrás" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Quando o contato era através de cartas, ela enviava cartas. Quando se tornou telefônico, ela ligava nas empresas. "Nunca antes, ninguém veio atrás de mim, agora um ou outro vem, mas (...) é, agora vem, mas assim, até pouquíssimo tempo atrás era eu que ia atrás" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Nesse momento de estratégia de trabalhar em parceria com empresas, Renata lançou o escritório Renata Rubim Design & Cores (figura 39), no qual realiza projetos de design de superfície de qualquer natureza – têxteis, plásticos, cerâmicas, papéis – e consultoria de cores (RUBIM, 2019).

Figura 39 - Marca Renata Rubim Design & Cores.
Fontes: site da empresa Renata Rubim Design & Cores e autoria própria.

Rubim então conta sobre o processo com a Tabacow S/A, São Paulo, empresa com a qual trabalhou no período de 1988 e 1990. "Eu me lembro que eu fiz assim: pesquisei, aí eu descobri o endereço, aí eu fiz uma carta, datilografei, botei no envelope, fechei o envelope, fui no correio e aí depois, e deixei o telefone" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Renata diz não lembrar muito bem se um diretor ligou para ela ou se ela ligou para a empresa na sequência.

Nesse contato telefônico, ela propôs primeiro fazer uma releitura de cores para a empresa, pois considerava que os tapetes poderiam ter as cores melhor trabalhadas. Se dispôs a mostrar de que forma isso poderia acontecer. Sua proposta foi que ela fizesse as alternativas de cores pelo período de um mês, e após essa experiência se eles aprovassem e quisessem continuar, a contratariam para uma consultoria. E assim a parceria foi estabelecida. Isso também aconteceu com a Solarium Revestimentos, empresa com a qual a parceria foi bem produtiva, rendendo diversos projetos premiados.

Na sequência, Renata diz que fora a experiência em Gramado, nunca recebera convite para trabalhar como designer interna em uma empresa. No convite que recebeu para fazer parte de uma empresa, o trabalho não era relacionado com design e dessa forma ela afirma que "eu nem poderia, eu me sentiria morta, asfixiada, não poderia" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Afirma isso em relação a não ter sua liberdade

para se expressar por meio de criações. Complementa dizendo que "eu não procuraria trabalhar dentro de uma empresa fazendo só uma coisa, por que eu nunca tive o perfil de fazer só tapete ou só uma coisa, eu não tenho esse perfil, sabe?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Rubim declara que seria uma situação ruim para a empresa, e péssima para ela.

A continuação desse pensamento é que ela percebe os acontecimentos de sua vida profissional de uma forma "meio orgânica" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). O fato de ter sua própria empresa, na estrutura que ela se dá e trabalhar de forma autônoma foi acontecendo. Ressalta sua característica de ser hábil em criar situações de parceria, "ir atrás das coisas" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017) e pensa que sua trajetória não foi diferente devido ao seu jeito de agir.

4.3.2 Formação no exterior: nova inserção profissional

A volta de Renata Rubim de sua formação na *Rhode Island School of Design* é outro importante marco em sua trajetória e em seu modo de trabalhar. Ela afirma que tinha consciência de que iria querer trabalhar somente como designer de superfície a partir de então.

A designer também acredita ser sorte ainda não ter sido a época digital, época com um menor número de pessoas fazendo o que ela fazia. A baixa concorrência, somada ao fato de que ela compreendia sua formação no exterior como um diferencial valorizado pelo mercado de trabalho brasileiro, foram aspectos que lhe deram mais confiança para iniciar os contatos com empresas para parcerias.

Renata afirma ter aproveitado esse cenário para anunciar seu retorno, "eu dizia para todo mundo, tô chegando" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). A estratégia rendeu frutos, sendo nesse momento a conquista de três clientes grandes, a Tok & Stok, a Tabacow S/A e a Artex. A partir do relevo dado pela designer, apresento brevemente sua parceria com as empresas.

Junto a Tok & Stok, São Paulo – SP, trabalhou e trabalha em projetos de design de superfície, tornando-se parceira da empresa a partir de 1988. Inicialmente com projetos de roupa de cama infantil (figura 40), depois com roupa de cama adulta (figura 41). Atualmente a linha "Pontilha" (figura 42) se encontra disponível à venda, são itens – saboneteira, estojo para escova de dentes, frasqueira e porta-maquiagem – em polipropileno com desenhos em alto-relevo em suas superfícies (RUBIM, 2019; Tok & Stok, 2019).

Figura 40 - Parceria com a Tok & Stok, roupa de cama infantil.
Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 41 - Roupa de cama em parceria com a Tok & Stok. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

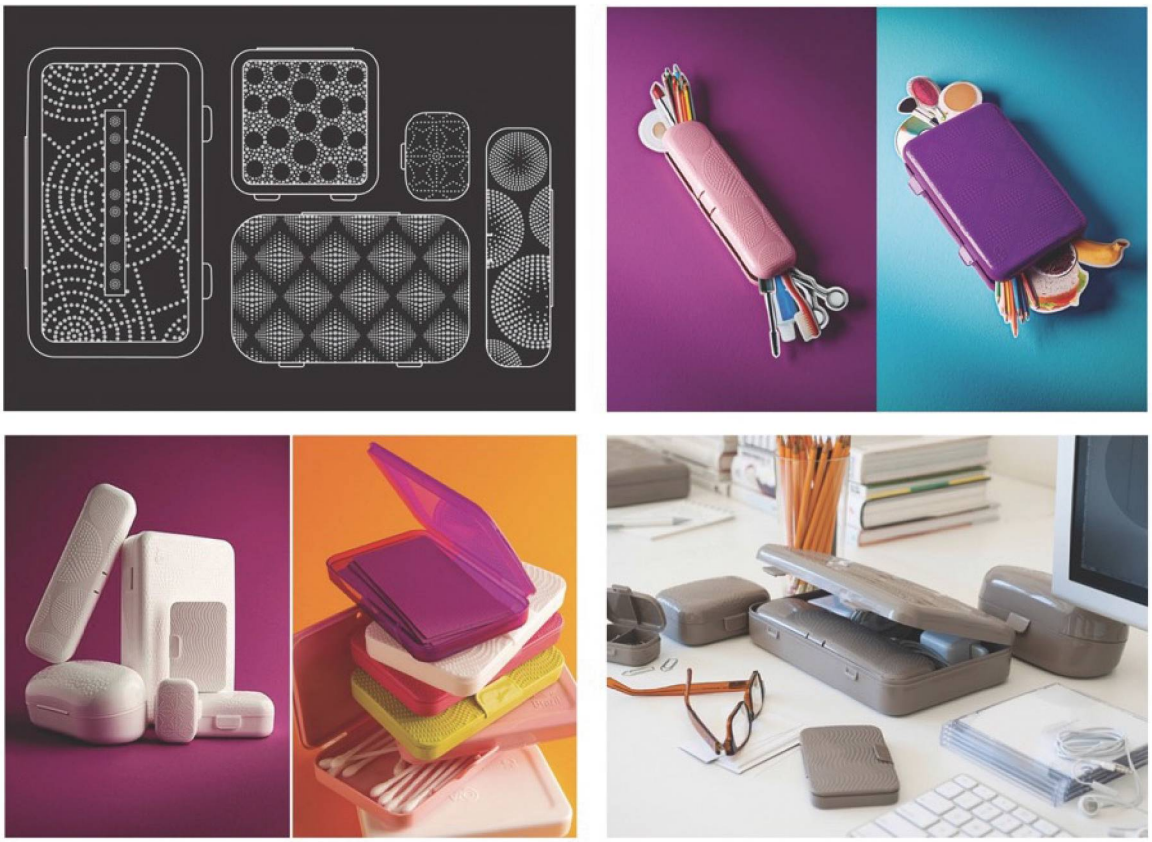


Figura 42 - Linha Pontilha e Necessárias em parceria com a Tok & Stok. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Com origem em 1978, do casal Régis e Ghislaine Dubrule, a empresa possui lojas em dezenove estados brasileiros. No ramo de móveis e decoração, e com o intuito de ser uma experiência prática, a loja disponibiliza boa parte de seus itens para compra e retirada

imediata. O fato de realizar parcerias com designers nacionais e internacionais é destacado na comunicação da empresa, que busca oferecer peças assinadas, com design exclusivo e qualidade. Atualmente, Renata integra a equipe de sessenta e sete designers e empresas de design parceiros da marca (Tok & Stok, 2019).

A Tabacow S/A, fundada em 1921 e estabelecida como empresa em 1951, cria e produz tapetes e carpetes. Teve sede na rua da Consolação, em São Paulo – SP de 1962 à década de 1990. Nos anos 1980 passa por uma época de desenvolvimento e expansão, na qual abre cinco novas lojas, em endereços famosos da cidade, a saber, avenida Brigadeiro Luís Antônio, rua Augusta, Ibirapuera, rua Consolação. Isso aconteceu no mesmo momento em que Renata estabelece contato com a empresa, como vimos na seção anterior (Tapetes Tabacow, 2019).

Em um primeiro momento, a designer prestou consultoria em cores e design para tapetes e carpetes já existentes, como também propôs novas criações. A relação entre a designer e a empresa foi construída e intensificada com o passar dos anos, o que proporcionou o apoio que a empresa deu à designer em sua exposição individual realizada em Nova York, na Sala Ícaro, em 1992. Renata conta que esses tapetes foram criados com formatos irregulares (figura 43), uma coleção composta por peças de formatos não convencionais, produzida pela Tabacow, exposta e vendida em Nova York (RUBIM, 2013).

Figura 43 - Tapete produzido pela Tabacow.
Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

A Artex S/A, empresa fundada há oitenta anos, com enfoque em produzir artefatos têxteis para casa – cama, mesa e banho –, com o passar do tempo iniciou também a comercialização de produtos de decoração. Localizada em Blumenau – SC, estabeleceu parceria com Rubim nos anos 1987 a 1988, em que a designer prestava consultoria em design, cores e tendências (Artex S/A, 2019; Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

A designer enfatizou sua conquista de três empresas de grande porte e repercussão nesse período, 1986 a 1990. Período no qual também desenvolveu projetos têxteis com a técnica Jacquard para três empresas: Coleção de Inverno 1988 para Rui Alta Costura, Porto Alegre – RS (1987); Coleções verão 1987/1988, inverno 1988 e verão 1988/1989 para Malhas Rafaela, Caxias do Sul – RS; Coleção inverno 1991 para Malhas Barros Ltda, Gravataí – RS.

Também desenvolveu outros trabalhos diversos, como design de superfície para embalagens para Casa Lyra S/A (1990), consultoria de cores para prédio, maquinário e

uniformes da Indústria de Calçados Carnella (1990) e o design de etiquetas para confecções de moda jovem da Imcosul S/A (1989). Renata lembra de ter realizado diversas viagens nesse tempo, se deslocando principalmente entre São Paulo e Santa Catarina.

Na visita realizada à Renata Rubim foi possível compreender a localização de sua empresa, bem como a configuração da mesma. A designer contou que sua estratégia de trabalho na Renata Rubim Design & Cores conta com uma estrutura pequena, formada por ela e mais uma assistente, no máximo duas.

Privilegia parcerias com empresas diversas, sem necessidade de um espaço próprio para a produção das materialidades. As empresas com as quais a criação ocorre são responsáveis por produzir e comercializar os artefatos. Rubim conta que após ser sócia e dona de empresa na qual era responsável por todos os procedimentos, optou por uma estratégia de trabalho onde não precisa lidar com burocracia, e em que sua principal atividade é a criação.

A criação se dá em um escritório-cômodo, feita em diálogo direto com a empresa parceira, via internet, via reuniões online e reuniões presenciais. No início de um projeto, a designer conhece a empresa, seus materiais e processos de produção, realiza reuniões para entender características e limitações, como também necessidades para a criação.

Os processos tecnológicos e digitais são ferramentas muito utilizadas por ela, seja para desenhar, projetar e enviar os arquivos para a posterior produção dos artefatos, para divulgar suas novas coleções, ou comunicar cursos e workshops que ministrará.

No local da empresa estão guardados, em meio à móveis e objetos de decoração, acervos pessoais (figura 44) de projetos profissionais realizados nos últimos trinta anos. Rubim arquiva a maioria dos artefatos que produziu, desde cerâmicas, têxteis, polímeros, revestimentos até prêmios, publicações, entre outros.

Figura 44 - Acervo pessoal de Renata Rubim. Fonte: autoria própria.

O ambiente doméstico e de trabalho se misturam, por sua sala de estar e jantar estão dispostos e em uso alguns tapetes e artefatos criados pela designer. Além dessa seção com os nichos, possui um armário antigo no qual guarda os projetos realizados há mais tempo, como roupas infantis da Hering com seus desenhos dos anos 1980. E uma edícula com as peças têxteis produzidas em tear e seus trabalhos da época de estudo nos Estados Unidos.

Na sala de estar é possível ver também seu acervo de têxteis da Arte Nativa Aplicada (figura 44), Renata conta que admirava o trabalho desenvolvido na empresa e por isso:

> Arrematei o material de uma representante que estava se desfazendo de seus mostruários e montei um painel que guardo com muito carinho há pelo menos vinte anos. Não pretendo me desfazer de jeito nenhum, tal é minha identificação com a marca (BUENO, 2014, p.13).

Em frente a essa painel foi fotografada (figura 45) e por diversas vezes escolhe essa fotografia para divulgação de cursos que ministrará ou eventos que participará.

Figura 45 - Acervo da Arte Nativa Aplicada de Renata Rubim. Fonte: autoria própria e rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Para encerrar a seção sobre sua atuação como designer de superfície após retornar dos Estados Unidos, apresento a informação da designer acerca do contexto político e econômico brasileiro. Rubim conta que logo na sequência, acontece o Plano

Collor[86] e "tudo virou uma grande crise" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017), o que ocasionou na perda de clientes e necessidade de uma nova estratégia.

4.3.3 Atuação como docente

O início de sua atuação como docente partiu de uma necessidade financeira, em consequência do contexto histórico econômico brasileiro nos anos 1990.

Renata relembra que tinha chegado o tempo de cumprir um dos argumentos de sua justificativa para aplicação da Bolsa *Fulbright*: compartilhar o conhecimento adquirido nessa formação. "Nunca tinha dado aula na vida, e nem achava que seria capaz de dar" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017), mas o momento demandava uma complementação de sua prática profissional, além de trabalhar para clientes. "Eu tinha que trabalhar, tinha que receber pelo meu trabalho e aí então chegou a hora de eu criar coragem e dar aula" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

A designer afirma que o impulso advindo da crise se tornou uma situação muito boa "porque aí eu descobri a minha paixão por dar aula. E aí, desde então, dou aula" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Processo esse permeado por medo e insegurança, mas que resultou em uma prática de trabalho (figura 46) exercida pela designer com regularidade há vinte e nove anos. "Eu adoro dar aula. Se eu pudesse eu dava sempre" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

---

[86] Plano Collor, conjunto de tentativas de contenção inflacionária e estabilização econômica efetuado no governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992), sob os nomes de Plano Collor e Plano Collor II. A curto prazo ocorreu uma longa interrupção de transações, em princípio por conta do feriado bancário e, em seguida, por uma grande desorganização nos mercados financeiros. A principal conseqüência de médio e longo prazos, entretanto, foi a grande incerteza sobre a validade dos contratos representados pelos diversos ativos financeiros, notadamente diante do fracasso da estabilização. Informações disponíveis em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/plano-collor. Acesso: 11 de jan. 2019.

Figura 46 - Renata Rubim ministrando aulas. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Importante pontuar que aqui se faz presente a questão da formação de Renata como designer, que acabou por gerar certos impedimentos em sua prática como professora. Por não possuir uma formação acadêmica superior, alguns espaços lhe são vetados ou tem acesso dificultado:

> É, eu acho assim, eu acho que eu sou infelizmente muito sub-utilizada, sabe? Eu poderia dar muito mais aula, eu poderia (...) Eu acho que todo mundo ia ganhar com isso, e eu acho uma pena assim, porque eu tenho realmente, eu tenho uma bagagem, em termos profissionais, em termos pessoais, em termos de tudo assim, que eu tenho muito muito a contribuir, né? Mas como eu não tenho titulação, como eu não tenho formação acadêmica formal, né, então as pessoas tem essa barreira. Então eu dou onde eu posso dar, e eu dou quando me convidam, mas, é (...) um pecado (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

É possível perceber uma frustração de Rubim sobre a sua falta de acesso da maneira ampla que acredita ser compatível com seu repertório e experiência, ela diz que não faz sentido, porque "uma pessoa com a minha formação teria entrado em qualquer lugar, né?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Aqui a designer inicia a articulação dos recursos que tem à mão, sua formação nos Estados Unidos fornece uma compreensão de si como especialista, como profissional de relevância.

Posso pensar também sobre seus contatos e condições familiares e sociais para ter acesso às primeiras experiências como professora, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre. Nesse local, Renata ministrou cursos de design de superfície, uma vez por ano, de 1990 a 1994. Também em 1994, foi Membro do Conselho Consultivo do museu. Em 1995, Rubim exerceu sua outra faceta, prestando serviços ao MARGS, desenvolvendo a papelaria do museu (figura 47).

Figura 47 - Papelaria para o MARGS. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

No período em questão, Renata iniciou outras duas estratégias. A primeira foi atuação em áreas e faculdades de design e relacionadas ao design, como a arquitetura, por exemplo. No curso da arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre, na qual ministrou cursos de design de superfície em 1991 e 1992; e a Associação dos Arquitetos de Interiores de Porto Alegre, onde ministrou curso em 1994.

A segunda estratégia foi a participação em eventos e encontros de estudantes e profissionais de design e design de superfície, iniciada no I Encontro Nacional de Design de Superfície, que aconteceu em Porto Alegre em 1991.

Na sequência, a designer viu a possibilidade de ministrar cursos também para a indústria. Realizando os treinamentos para designers da indústria Eliane Revestimentos Cerâmicos, de Criciúma – SC (1998), e da indústria vinculada ao Departamento de Desenho Industrial da Escola Técnica Federal de Pelotas – RS. Possibilidade extendida também a associações e sindicatos, como o Sindicato das Indústrias de Fiação, Tecelagem e Malharias da Serra Noroeste do Rio Grande do Sul, em Caxias do Sul – RS (1999).

Informações essas contidas no arquivo do currículo da designer, que mostra que desde 1990 ela não passou nenhum ano sem ministrar ao menos um curso ou uma palestra. As estratégias eram executadas em paralelo, aqui faço um recorte e um esforço de sistematizar o conteúdo e comunicar suas práticas e acessos a espaços, pessoas e profissões. Procuro explicitar a sua capacidade de intervir e modificar uma condição que lhe foi colocada como impedimento, mostrando assim sua independência e resistência.

Sigo pontuando sua participação em áreas correlatas do design de superfície, como também relacionadas à sua prática profissional dos anos 1970-1982, na participação como palestrante no III Encontro Raízes de Gramado, em 1998, no qual realizou um breve relato sobre o Artesanato Gramadense.

Renata articulou sua presença no âmbito acadêmico se valendo de situações nas quais era aceita, como os cursos de extensão. Já havia os realizado em 1993-1994 em Porto Alegre e Canoas. Nos anos 2000 inicia sua participação com a UFRGS, na área do design de superfície especificamente, sendo o primeiro curso ministrado junto ao Núcleo de Design de Superfície, no Instituto de Artes da Universidade, em Porto Alegre.

Rubim se faz presente na mesma época no 2º Salão de Extensão da UFRGS, no qual ministra o curso de Introdução ao Design de Superfície. A partir de 2001 é professora de design de superfície na UniRitter – universidade parceira da UFRGS, quando se trata do ensino de design de superfície –, em Porto Alegre. Participou como palestrante no Núcleo de Design de Superfície em 2006 e do Núcleo de Design de Moda em 2007.

Nos anos 2000, a designer circulou e frequentou diversas universidades, a saber, Universidade Luterana do Brasil em Canoas – RS, Unisinos em São Leopoldo – RS, Universidade de Caxias do Sul – RS, Faculdade Montserrat em Caxias do Sul – RS, Feevale em Novo Hamburgo – RS, além das já citadas UFRGS e UniRitter. Seja ministrando cursos, palestras ou até mesmo aulas inaugurais. Em 2007 foram dois convites para a aula inaugural de design de moda da Feevale e para a aula inaugural de design de interiores da Faculdade Montserrat.

A partir de 2006, começaram os convites e articulações para ministrar cursos e palestras sobre design de superfície em outros estados, os quais destaco por serem acessados com maior frequência: São Paulo e Rio de Janeiro.

Em São Paulo, Renata foi professora em cursos no Instituto Europeo di Design (2006, 2007 e 2016), no Senac (2007), e espaços como A Casa (2009) e Zona D. (2009), além da parceria com a Siqmarketing (2011 a 2013), palestra no evento Design Acessível, da Tok & Stok e Urban Brasil (2012). Em 2015, Rubim foi convidada para ministrar curso sobre design de superfície e realizar uma palestra sobre design e cores no Museu da Casa Brasileira.

No Rio de Janeiro, Rubim foi convidada para ministrar cursos no Instituto Rio Moda (2010), Stampa Studio (2014 e 2016), 2P Ateliê (2018). Além da palestra no SENAI CETIQT (2009). Renata também viajou para Curitiba – PR, Recife – PE, Manaus – AM, Londrina – PR, Santa Maria – RS, Joinville – SC e Pomerode – SC, a qual gostaria de enfatizar pois ministrou curso no Instituto Orbitato, em 2009.

Sua estratégia de participação como professora em semanas acadêmicas se deu na 7º Charneira – Semana Acadêmica de design da PUC-PR em Curitiba (2007); 18º N Design em Manaus (2008); Semana Acadêmica de design UDESC em Florianópolis – SC (2008); Semana Acadêmica de Artes Visuais da UNESC em Criciúma – SC; *Semana Internacional de la Moda* de Bogotá – Colômbia (2010); Encontros Regionais de Estudantes de Design da Região Sul (2013 e 2016); entre outras.

Destaca-se também a presença e participação como professora e palestrante em eventos importantes com especialistas da área, como os 1º, 2º e 3º Fóruns de Design de Superfície, realizados em São Paulo, respectivamente em 2009, 2010 e 2012.

As estratégias traçadas, as possibilidades visualizadas pela designer, os espaços acessados e a insistência na atividade que aprendeu gostar a partir de um momento de crise, foram de certa forma, retratadas até aqui.

O esforço no mapeamento e relato da maioria das participações de Renata como professora, palestrante e especialista foi realizado neste trabalho com o intuito de retratar parte do tempo e esforço empreendido pela designer na construção de sua autonomia e reconhecimento nessa prática.

4.3.4 Curadorias e conselhos

Nessa seção pretendo tratar das participações de Renata Rubim em grupos, curadorias, conselhos e júris, tanto como uma forma diferente de dinâmica de trabalho, quanto como uma forma de reconhecimento como especialista por instituições e instâncias, que auxiliam e ampliam suas relações profissionais.

Retomo o período do início de sua trajetória profissional, novamente enquanto sócia-majoritária e designer da empresa Artesanato Gramadense Ltda, no período de 1970 a 1982. Pois a localização histórica dessa atuação é perpassada pelas práticas de desejo abordar nesse momento. Em 1980, Renata fundou e iniciou sua atuação como conselheira do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, em Porto Alegre, função que exerceu até 1988.

Cabe lembrar que se trata do período em que além da produção na empresa de Gramado - RS, Renata tinha feito sua linha com a Tapetes Avanti S/A (1982) e com a Tabacow S/A (1988-1990), além da participação em dezesseis exposições coletivas e sete exposições individuais. Todas essas atuações da designer estão interrelacionadas com o

conhecimento e a prática do design têxtil. Elas mostram a iniciativa de se organizar em grupos e espaços para construir eventos e participar do design de diferentes formas.

Nos anos 1990, Rubim participou de outras iniciativas e organizações, a saber, Membro da Sub-Comissão de Desenho Industrial do Instituto Euvaldo Lodi, FIERGS, Porto Alegre (1991); Membro do Conselho Consultivo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (1994); Co-Fundadora da Coodesign, Porto Alegre (1995) e Curadora do Projeto "Encontro entre Artesãos e Designers", da prefeitura de Porto Alegre (1995). Com essas informações, entendo que Renata aciona suas expertises e relações sociais, e dessa forma, consegue transitar pelo design e áreas a ele relacionadas, como arte e artesanato.

Nos anos 2010, Renata foi convidada para ser membro de júris de prêmios diretamente relacionados ao design e ao design de superfície. Iniciando em 2011, como Membro do Júri: Salão Design Casa Brasil, seguindo em 2012 como Membro do Júri: 3º Prêmio Aspacer de Design. Chegando em 2013, quando participou como Membro do Júri do 1º Prêmio Estampa Brasil, das lojas Renner, prêmio esse em que participara das 2º e 3º edição, em 2014 e 2015. Também em 2014 foi Membro do Júri do Prêmio Bornancini e da Bienal Brasileira de Design de 2015.

Destaco as edições do Prêmio Estampa Brasil, pois trata especificamente de design de superfície, design de estamparia e design têxtil. O prêmios resultarou em três livros, um para cada edição, nos quais foram tratados assuntos relacionados à história da estampa, à história da estampa no Brasil, profissionais brasileiras e brasileiros que atuam na área, cursos realizados na área no país, assuntos sobre técnicas de criação, elementos utilizados, entre outros.

O prêmio tinha como objetivo eleger estampas de jovens designers brasileiras e brasileiros e demais interessados, para a produção de peças têxteis pelas Lojas Renner. As estampas deveriam ser criadas a partir de temas especificados em edital. Os livros vieram como um retorno à comunidade que participara desse processo, neles estão contidos os

vencedores e as vencedoras de cada categoria e ano e os melhores trabalhos selecionados pelo Júri.

O Júri do Prêmio em 2013 foi composto por Renata Rubim, Wagner Campelo[87], Gabriela Cirne Lima[88], Monica Schoenacker[89] e Andrea Bisker[90]. Em 2014, as e os jurados foram Renata Rubim, Gabriela Cirne Lima, Wagner Campelo, Auresnede Pires Stephan[91], Celso Lima[92], Marjorie Lemos Gubert[93] e Mayume Hausen Izoguchi[94], sendo que Renata foi a curadora que as e os escolheu. Por fim em 2015, o júri foi composto por Renata Rubim, Wagner Campelo, Auresnede Pires Stephan, Celso Lima, Marjorie Lemos Gubert, Katia Kayser[95] e Mayume Hausen Izoguchi.

Renata participou desse projeto de algumas maneiras: foi entrevistada e tema de artigos, foi tradutora de parte do livro *Printed Textiles* de Terry Gentile para um ensaio, autora do texto sobre Curadoria e Reconhecimento, curadora não apenas das estampas mas também do conteúdo que compôs os livros. Rubim se lembra, por exemplo, de ter

---

[87] Pós-graduado em Design de Estamparia pela faculdade SENAI-CETIQT, possui mais de vinte anos de experiência estampas vendidas nos EUA, Europa, Ásia e Brasil (BUENO, 2013).

[88] Gerente geral da área Estilo e Desenvolvimento da Renner. É formada em estilismo e possui especialização em negócios de moda e MBA em gestão de varejo (BUENO, 2013).

[89] Mestre em printmaking, ministra as disciplinas de Estamparia de Moda e laboratório têxtil. É responsável pelo design de produtos de diversas marcas de moda (BUENO, 2013).

[90] Sócia da Mindset, realiza seminários de tendências e comportamento de consumo e iniciou a operação da WGSN, na América do Sul e Central. Há dez anos no mercado de moda e tecnologia (BUENO, 2013).

[91] Conhecido no meio do design como professor Eddy, é designer e mestre em arte, cultura e educação, além de membro do Conselho do Museu da Casa Brasileira (BUENO, 2013).

[92] Iniciou sua carreira como ilustrador para revistas nacionais. Hoje atua como multiplicador das técnicas de estamparia, que são passadas por gerações pela tradição oral (BUENO, 2013).

[93] Designer de produtos têxteis e professora do Design de Moda na Ulbra. Trabalhou nas áreas de educação e comunicação social e em projetos sociais e arte-educação (BUENO, 2013).

[94] Ex-diretora de criação e designer em grandes agências de propaganda, atendendo clientes de moda, é uma das pioneiras do núcleo de design de estamparia da Renner, onde atua desde 2013 (BUENO, 2013).

[95] Possui especialização em Administração em Publicidade e Propaganda (PUCRS) e Criatividade em Produtos e Negócios de Moda (UCS), é consultora em desenvolvimento de produtos para moda (BUENO, 2013).

sugerido a matéria com Mônica Nador[96], do Jamac (BUENO, 2015; Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Considero importante o relato de Renata no texto "Curadoria e Reconhecimento", na 2º edição do Prêmio, especialmente o seguinte trecho:

> Se tive o privilégio de poder me dedicar a desbravar um mercado despreparado inicialmente para absorver projetos autenticamente nacionais, privilégio que não dispensou todo o tipo de esforços e dificuldades, sei muito bem que isso não é permitido à maioria das pessoas talentosas que querem se dedicar a essa mesma atividade. Tive a sorte de poder contar com uma excepcional formação de base e com o constante apoio familiar para criar a minha história nesse cenário. Então, o que dizer de centenas, milhares de brasileiros que podem estar desejando se expressar através do design, trabalhando e sobrevivendo dignamente, e que não têm possibilidade de mostrar seu talento por falta de oportunidade? (RUBIM apud BUENO, 2014, p.37)

Além do reconhecimento das condições sociais, culturais, familiares, e dos demais atores sociais envolvidos em seu processo de formação e atuação que é possível ver na declaração acima. Neste texto Renata declara a compreensão que tem sobre o convite para participar desse Júri como um reconhecimento ao seu trabalho. Também fala sobre a responsabilidade da tarefa a ela incubida, como curadora, na escolha dos membros do júri (RUBIM apud BUENO, 2014, p.37).

---

[96] Pintora, desenhista e gravadora, formada na Faculdade de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), de São Paulo. Em 1985, Frequentou o curso de gravura plano- gráfica com Regina Silveira na escola de comunicações e artes da Universidade de São Paulo (eca/Usp). Em 1994, recebeu uma bolsa de estudos da *mid-america alliance* e viajou para os estados Unidos. Em 1999, a bolsa vitae de artes na área de artes visuais com o projeto paredes pinturas, quando se volta para a produção de grandes pinturas murais em comunidades carentes, onde passa a residir. Em 2000, mestre pela ECA/USP, sob orientação de Regina Silveira. Em 2003, Mônica cria o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), um ateliê de arte, espaço de formação e biblioteca aberto à comunidade, na zona sul de São Paulo. Desde 2004, ela atua com ações artístico-culturais, capacitação de jovens e adultos por meio da técnica de pintura em estêncil, intervenções em espaços públicos e fomento à realização audiovisual, visando possibilitar a prática da arte e da cultura como elementos estruturantes da sociedade. BUENO (2013).

4.3.5 Design de superfície: pertencimento e divulgação

Nessa última seção sobre Rubim minha proposta é apresentar os processos de persistência da designer nas e por meio das diversas práticas do design de superfície: professora, empresária, participante de exposições, referência bibliográfica, vencedora de prêmios. Mostrando como seu posicionamento marcou uma forma de defesa acerca dessa prática, considerada subalterna socialmente.

O nome do capítulo do livro é "Renata Rubim: design de superfície não é superficial", pois considero essa fala um marco em sua trajetória. Ela elenca frase parecida, mas em forma de questionamento: "Design de Superfície é design superficial?", no segundo capítulo de seu livro "Desenhando a Superfície" (2004). Onde a designer reflete sobre definição, histórico e produtos pertinentes ou não à área.

Por *Surface Design,* Renata compreende uma designação conhecida e empregada nos Estados Unidos, com a intenção de "definir todo projeto elaborado por um designer, no que diz respeito ao tratamento e cor utilizados numa superfície, industrial ou não" (RUBIM, 2004, p.21).

Conta que enquanto estudante na RISD, teve a informação sobre a existência da *Surface Design Association*, associação composta por indivíduos de diversas nacionalidades que estudam, produzem, publicam (quatro revistas e quatro jornais por ano) e promovem encontros (congressos e bienais) sobre temas relacionados ao design para vários tipos de superfícies.

Em seu livro, a designer diz que o termo era "praticamente desconhecido" no Brasil, quando ela realizou uma tradução literal e iniciou seu uso para o que aprendera no exterior e o que havia começado a trabalhar aqui.

Relatos de Rubim tanto em seu livro, quanto na entrevista concedida a mim, transmitem o lugar de desqualificação em que o termo, a prática e consequentemente as pessoas que trabalham na área são compreendidas. Renata considera importante declarar:

> quando eu comecei a falar sobre design de superfície no Brasil, que foi quando foi falado pela primeira vez aqui, eu fui super taxada de (...) falar de um design totalmente cosmético, superficial, desnecessário, eu tive muito tempo que (...) dizer que "design de superfície não é superficial", eu usava essa frase. Hoje uso muita essa coisa da pele, para as pessoas entenderem mais (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

É possível identificar em sua fala, questões que foram discutidas anteriormente neste trabalho, como: o que é definido por design e valorizado comercial e profissionalmente exclui algumas práticas; como a desvalorização de artefatos, materiais e processos de produção ainda persiste na história do design; como sujeitos relacionados a essas práticas tendem a ser tratados com descrédito. Também lembra a reflexão de Miller (2013) sobre "superfície" e "superficialidade" e a importância de modificar a forma que o termo "superficialidade" é compreendido.

Rubim pontua que a definição sobre o design de superfície pode ser uma ação polêmica, pois ao pensar sobre essa prática como uma disciplina que se ocupa do estético, os limites são de difíceis de definir. Ela traz os termos "decorativo" e "artístico" como elementos dessa falta de consenso, e admite ter restrições ao primeiro. "Eu, por exemplo, tenho um certo preconceito consciente com a designação 'decorativo', pela forma como é utilizada no Brasil" (RUBIM, 2004, p.25). A fala de Renata mostra ideias bauhausianas presentes no ensino e compreensão do design brasileiro, ressoam aqui o suposto decorativismo feminino e o medo que os especialistas tinham da contaminação do "bom design" com essas características ditas femininas.

Rubim complementa contextualizando que em outros países a designação é diferente, como na França, onde a atuação profissional é definida como *Dessin du Revêtements*. Para os franceses, as artes decorativas ou artes aplicadas são relacionadas à design de revestimentos, o que a designer considera design de superfície. Mas não somente, Rubim entende por design de superfície tanto projetos de revestimento bidimensional, quanto projetos tridimensionais nos quais as estruturas são planejadas (RUBIM, 2004).

A compreensão acerca das artes decorativas ou aplicadas como algo não muito positivo no Brasil, e a negação desses termos como vinculados do design de superfície brasileiro está em diálogo com a teoria apresentada anteriormente neste trabalho. Existe uma dificuldade de definição dos contornos do tema design de superfície (RUBIM, 2004) perpassada também pelos entendimentos do decorativo como algo frívolo.

Renata atua de forma consciente nesse dispositivo de desvalorização, o confronta e o transforma em conhecimento técnico, metodológico, pautado por conceitos e demandas projetuais, realizado de maneira industrial e em parceria com empresas, para que o discurso sobre o design de superfície mude.

Retomando sua atuação profissional em relação à prestação de serviços e criação de produtos, seleciono destaques de seu currículo a partir do final dos anos 1990 e anos 2000 para apresentar e mostrar os resultados de sua atuação. Renata estabeleceu parcerias com empresas de grande porte e trabalhou com variadas superfícies nesse período. A saber: Tramontina S/A (1996), criação de superfície para capas de catálogos; Sanremo S/A (2002 a 2007), assessoria de cores e superfícies; Porcelanas Vista Alegre (2002 a 2010) (figura 48), criação de design de superfície para várias linhas, entre elas: Carrefour, Ponto Frio, Brickell, Zaffari, Camicado; Termolar (2005 a 2008); Redibra para Coca-Cola (2002) (figura 49); Saccaro (2007), design de superfície para tecido; Grendene (2011), design de superfície e cores para a linha Gisele Bündchen; S.C.A (2011 a 2013) (figura 50), design de superfície e cores para produtos; Oca Brasil (2015 e 2016) (figura 51), coleções Tropicália e Brasiliana para revestimentos em madeira.

Figura 48 -Porcelanas em parceria com a Vista Alegre.Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 49 – Garrafas Térmicas para Termolar e Porcelanas para a Coca-Cola. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

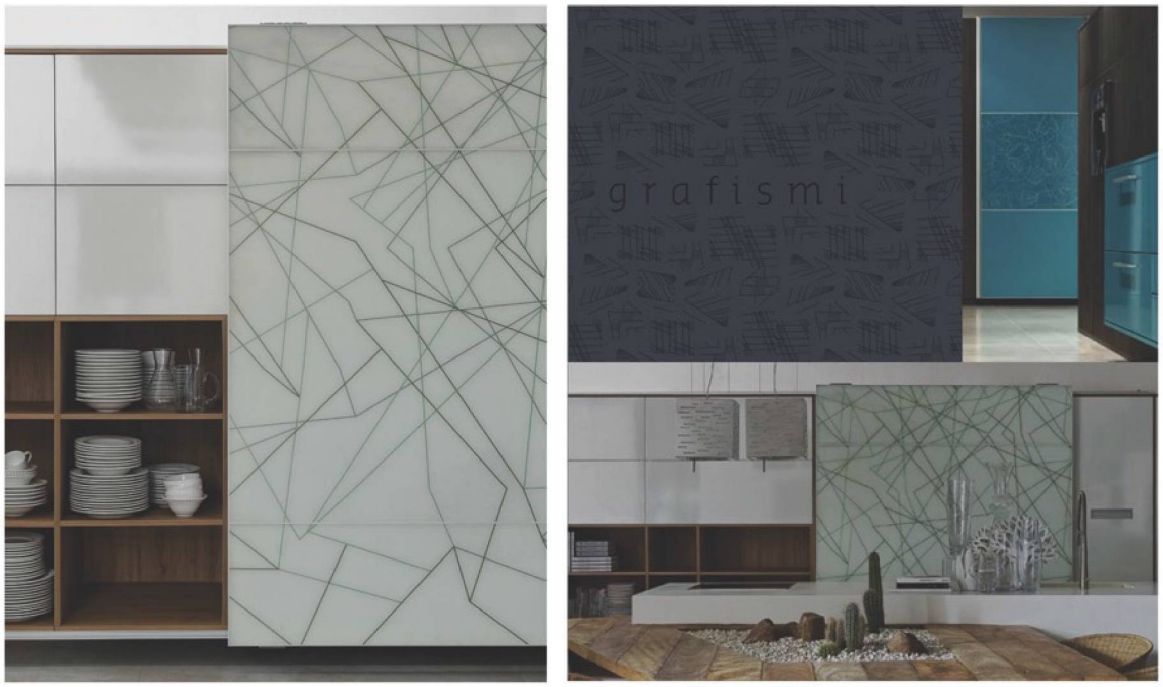


Figura 50- Coleção Grafismi para SCA. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

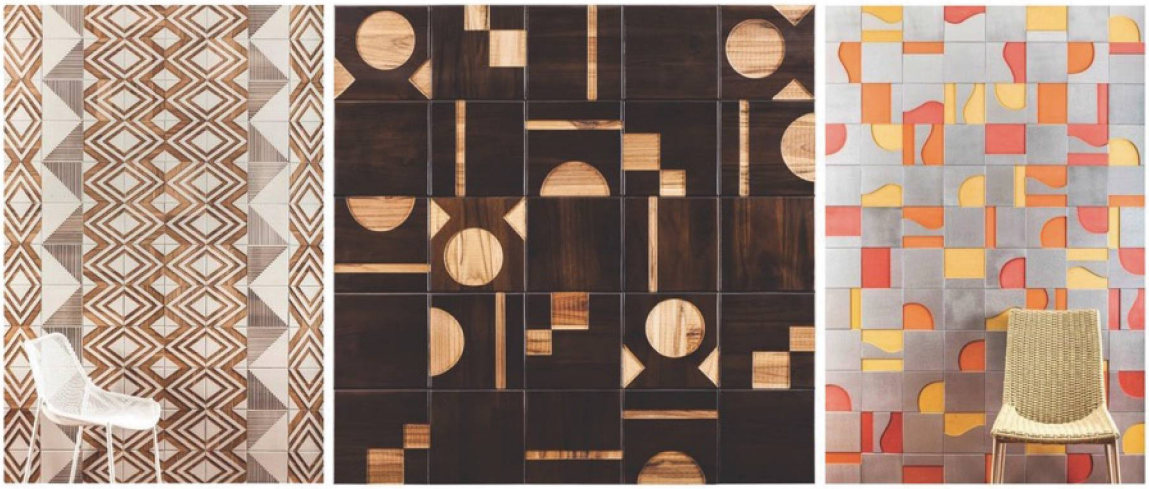


Figura 51 - Coleções Tropicália e Brasiliana para Oca Brasil. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Duas empresas que considero de destaque em sua trajetória são a Coza e a Solarium Revestimentos, os projetos realizados em parceria com elas proporcionaram o acesso a outra instância de legitimação, os Prêmios e as Bienais de Design.

Junto à empresa Coza de Caxias do Sul – RS, com a qual Renata desenvolve design de superfície para produtos de plástico desde 2008, foi criada a Linha Coza *Native* para utensílios de mesa (figura 52). Projeto em parceria com Cristina Zatti e Graziella Prando, em que texturas alto-relevo na temática natureza estão presentes nas superfícies dos produtos. A linha foi reconhecida com o Prêmio Idea/Brasil, em 2009, Bronze na categoria Ecodesign.

Também com a Coza, o projeto Necessárias foi selecionado para o *Stgo. Diseño Bienal Creativa Latino Americana*, que aconteceu no Chile em 2011. Para a mesma bienal, outros projetos de Renata foram indicados, a saber, Tapete Terra Brazilis – parceria com a Jasmim Tapetes –, revestimento cimentício Catavento e pisos cimentícios Ellos e Permeare – parceria com a Solarium Revestimentos.

Em parceria com a Solarium Revestimentos, empresa de Porto Alegre – RS, desde 2006, Renata desenvolveu design de superfície para pisos e revestimentos cimentícios. Com o Piso Ellos (figura 53) – concebido em parceria com Débora Lacroix – foram reconhecidos com o Prêmio Bornancini em 2008. Com os Revestimentos

Figura 52 - Linha Coza Native. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Catavento (figura 54), Due (figura 55) e Piso Praga (figura 56) foram premiadas com o *Design Excellence Brazil*, 2011. Em 2012, conquistaram duas vezes o Prêmio Internacional *iF Product Design Award*, um para o Piso Praga e outro para o Revestimento Catavento. A parceria ainda rendeu em 2014, outro Prêmio Internacional *iF Product Design Award*, com o Cobogó Atol (figura 57).

Recebeu o convite para integrar a III Bienal Brasileira de Design, em Curitiba – PR em 2010 com os Pisos Ellos, Permeare e Praga. Na Bienal seguinte, em Belo Horizonte – MG em 2012, foram selecionados o Cobogó Atoll e o Revestimento Ilusione. Ainda sobre os projetos em parceria com a Solarium Revestimentos, participou com o Revestimento City das Bienais Ibero-americanas de Design em 2012 e 2013, em Madri e em São Paulo.

Figura 53 - Piso Ellos para Solarium Revestimentos. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 54 - Revestimento Catavento para Solarium Revestimentos. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 55 - Revestimento Due para Solarium Revestimentos. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 56 - Piso Praga para Solarium Revestimentos. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 57 - Cobogó Atol para Solarium Revestimentos. Fonte: site da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Os convites e seleções para participar de Bienais e Prêmios de Design nesse curto período – seis anos –, com reconhecimento de projetos que possuem algumas características em comum, suscitam reflexões sobre o tema. Os dois projetos em parceria com a Coza tratam de texturas em alto relevo para utensílios, feitos com polímero; seus desenhos adicionam somente texturas às superfícies, não adicionam cores; incorporam às superfícies, qualidades sensoriais ópticas e táteis. Os projetos em parceria com a Solarium Revestimentos em alguns casos também tratam de texturas em alto relevo; são formas projetadas para proporcionar uma variedade de opções de encaixes e rapports; algumas dessas formas possuem diferentes alturas no decorrer da peça, incorporando sensação de movimento e luz e sombra; todas as peças são em material cimentício e predominam as cores cinza e branco.

Os projetos premiados estão em diálogo com a teoria apresentada nesse texto quando se pensa em instâncias legitimadoras reconhecendo o valor do projeto de design relacionado às superfícies polímeras e cimentícias. Dentre todos, somente um projeto para superfície têxtil foi selecionado no período em questão. Os projetos que mais

receberam prêmios de design foram criados para uso em ambientes externos. Sobre os fatos é possível refletir acerca das hierarquias de valor ainda presentes nos tipos de artefatos e superfícies de design consideradas mais significantes do que outras; também nos diz sobre relações desiguais entre o público e o privado, qual artefato é produzido para consumo e uso em cada local e o reconhecimento que recebe; por fim, fala sobre a congratulação das profissionais designers projetando para superfícies que não são classificadas como tradicionalmente pertencentes à esfera dita feminina.

Desde 1984 a designer participou de exposições individuais e coletivas no âmbito do design de superfície. Sobre as exposições individuais iniciam-se na Galeria Design Incomum, em Porto Alegre – RS (1988); depois expõe na Galeria Gestual, em Porto Alegre – RS (2009) e no Instituto Rio Moda no Rio de Janeiro (2010).

Sobre as exposições coletivas, Renata fez sua primeira exposição com projetos de design de superfície no Museu de Arte Têxtil, em Heidelberg – Alemanha (1984), tendo como outros registros internacionais, a exposição *Wamsutt* no Congresso Bienal de Design de Superfície em Kansas City – EUA (1987); a 11º *Internattional Biennial Interieur 88* em Kortrijk – Bélgica (1988); a *Kitchen Ecology – recipes for good design – dwel on design*, em Los Angeles – EUA (2009); Bienal de Design *STGODISEÑO* em Santiago – Chile (2011); II Bienal Ibero-Americana de Design em Madri, Saragoça e Asturias-Espanha (2012) e mais recentemente a Mostra *Be Brasil* – O Sentar do Brasileiro, em Milão – Itália e na Embaixada do Brasil em Londres – Inglaterra (2018).

No Brasil, participou da exposição dos palestrantes do I Encontro Nacional de Design de Superfície, em Porto Alegre – RS (1991); na II Bienal Brasileira de Design em Curitiba – PR (1992); Mostra ApDesign em Porto Alegre – RS (1997); 1º ARTDESIGN em Porto Alegre – RS (1999); Espaço Design na 29º *Housewares & Gift Fair South America*, em São Paulo e Porto Alegre (2004); Mostra ADP – *House & Gift Fair* Sul em Porto Alegre – RS (2005); Mostra SENAI – SP de Design 2010; Bienal Brasileira de Design em Curitiba – PR (2010) e em Belo Horizonte – MG (2012); Bienal Ibero-Americana de Design em São Paulo (2013) e Design Brasileiro Séc XXI, no Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo (2018), além de algumas exposições realizadas em galerias e lojas de design.

Rubim foi convidada em alguns momentos para participar de exposições de design em museus brasileiros, como a Mostra do XIII Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo (1999). Da qual recorda ter sido a ocasião da proposta do museu de expor os trabalhos selecionados que não foram para a final do Prêmio. Também esteve na exposição Design Brasileiro Hoje: Fronteiras, no MAM, em São Paulo (2009) e na Geografias da Criação: Arte, Design, Moda, no MARGS, em Porto Alegre (2014).

Destaco que nos anos 2000 o tema "produção feita por mulheres" desencadeou convite para duas exposições das quais participou, a "Mostra Lilás – A Criação Feminina do Cotidiano", no Shopping D&D, em São Paulo (2002) e a "Museu Sensível – Uma Visão da Produção de Mulheres na Coleção do MARGS", nesse museu em Porto Alegre (2011).

Outro âmbito em que ela atua e atuou foi o da produção textual. Renata Rubim lançou seu primeiro livro "Desenhando a Superfície" em 2004. Nele discorre sobre sua biografia e relações com a profissão que viria a seguir, conceitos e definições sobre design de superfície, noções de representação, criação, aplicações possíveis nas superfícies, cores, entre outros. No Brasil, havia (e ainda há) escassa literatura em português sobre o tema. Esse fator somado ao repertório que a designer possui para compartilhar, tornou o livro referência, o que proporcionou suas segunda e terceira edições.

Em 2005, o CNPq reconheceu o design de superfície como uma área de conhecimento e pesquisa do design, e aos poucos, trabalhos sobre o tema vêm sendo desenvolvidos no país. Esse período coincide com as citações de Rubim em trabalhos de conclusão de curso, artigos, dissertações.

Renata também é citada no livro de Rüthschilling, "Design de Superfície" em 2008. Citada no livro "Aspectos do design. Design e Cultura ou a (des)cultura do design" lançado pela SENAI - SP em 2012; e no "Signos da Brasilidade no Design de Móveis" lançado também pela Editora SENAI – SP, escrito por Silvia Grill, em 2015.

Um posicionamento recente sobre conteúdo e história do design de superfície feito por Renata foi o projeto Mulheres Designers, na rede social da empresa Renata

Rubim Design & Cores. A ideia foi de Luisa Antunes – designer assistente da empresa até 2018 –, estudante de design de produto, feminista, ativista, envolvida em pautas de questionamentos sobre mulheres no design. Rubim conta que Luisa:

> que tem esse olhar assim, e eu achei super bom. E fez um (...) eu acho que foi muito bom institucionalmente pra cara do escritório [...] foi uma iniciativa dela, que foi super bem sucedida e, que eu achei o máximo, adorei! Pra mim assim, não teve (...) eu aplaudi e gostei, mas não foi uma coisa assim (...) (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017).

Renata acolheu e concordou com a sugestão de Luisa, comenta que conhecia as designers de superfície que foram selecionadas, mas não tinha pensado em destacar especificamente a produção de mulheres na área. Lembra que a ideia veio a partir do dia 08 de março de 2016, Dia da Mulher, no qual estavam comentando sobre produzir conteúdo para a rede social.

Renata afirma estar sempre "ligada", "eu tenho que estar com as antenas em tudo, pra saber o que que está acontecendo, porque eu tô no mundo hoje, não amanhã, nem ontem" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017). Atenta à produção e trabalho das pessoas no design de superfície, lembra de Mônica Nador e sua indicação para que fosse tema de um dos artigos da publicação Alma Brasileira, do Prêmio Estampa da Renner.

Para o projeto Mulheres Designers foram feitos posts no facebook da empresa com imagens das designers e de seus trabalhos, com um breve histórico de sua atuação, posicionamento em relação ao design e maiores conquistas profissionais. As designers

escolhidas foram Goya Lopes[97] (figura 58), Mirthes Bernardes[98], Zuzu Angel[99] (figura 59), Marienne Richter[100], Lucienne Day[101] (figura 60), Sonia Delaunay[102], Nathalie du Pasquier[103] (figura 61), Maija Isola[104] e Gunta Stölzl[105] (figura 62).

---

[97] Conteúdo sobre Goya Lopes por Renata Rubim Design & Cores: Um dos trabalhos de grande contribuição ao design brasileiro que destacamos hoje é da baiana Goya Lopes Design Brasileiro artista plástica especialista em Design, Museologia, Expressão e Comunicação Visual. Goya trabalha com estampas inspiradas na influência da cultura africana no Brasil, criando um rico repertório com desenhos e cores que retratam a cultura afro-brasileira, aplicado principalmente em tecidos das roupas da sua marca que completa 30 anos, Didara. O trabalho de Goya é fruto de muita pesquisa e vivência em busca de um resgate cultural identitário. Com mais de 20 exposições pelo mundo, também faz parte do Colegiado Setorial de Moda do Ministério da Cultura, uma iniciativa para trabalhar a moda enquanto cultura nacional (RUBIM, 2019).

[98] Conteúdo sobre Mirthes Bernardes por Renata Rubim Design & Cores: Ontem, 25 de janeiro, se comemorou o 464º aniversário da cidade de São Paulo. Relembramos a história de Mirthes Bernardes, a autora do famoso desenho das calçadas paulistanas. Apesar de pouco divulgada, a desenhista Mirthes Bernardes é a autora do desenho que venceu o concurso que padronizou as calçadas da cidade de São Paulo em 1965. Mesmo detentora da patente, Mirthes nunca recebeu nada pela comercialização do icônico desenho. Além do descaso com a autoria do padrão inspirado no formato do mapa de São Paulo e nas calçadas cariocas, o calçamento original de 1965 está sendo substituído aos poucos por pisos simplórios que não demandem manutenção para os comerciantes dos estabelecimentos de avenidas e ruas paulistana, como a Amaral Gurgel, São João e Consolação. A restauração é opcional porque os ladrilhos não são tombados como patrimônio histórico. A desenhista Mirthes Bernardes e os pisos paulistanos são uma parte muito importante da história do design brasileiro e é bastante preocupante que estejam sumindo dessa maneira (RUBIM, 2019).

[99] Conteúdo sobre Zuzu Angel por Renata Rubim Design & Cores: No dia de hoje queremos destacar o trabalho de uma grande profissional brasileira, a mineira Zuleika de Souza Netto. Zuzu Angel (1921 - 1976) foi uma estilista à frente de seu tempo. Construiu a grife que levou o seu nome nos anos 50, com uma abordagem diferente do mercado de luxo vigente na época: criou as próprias estampas inspirada em traços da brasilidade, desenhou roupas confortáveis pensando no uso das mulheres que trabalhavam e trouxe ao mundo da moda uma identidade de marca própria, com aplicação inclusive em etiquetas para as roupas, quando ninguém falava nisso na alta-costura. Outro aspecto importante a destacar foi a gestão do seu negócio, provavelmente fruto do seu próprio olhar empreendedor e inovador. Quando seu filho Stuart foi preso na ditadura militar, voltou sua criação para uma coleção de protesto chamada International Dateline Collection III – Holiday and Resort, a primeira coleção brasileira com esse cunho, mostrando que a moda pode ser uma ferramenta de expressão muito marcante. Os desenhos de Zuzu, como os anjos pretos de luto, chamam a atenção pelo tratamento atemporal que levam, o que possibilita uma conexão com diversos motivos contemporâneos (RUBIM, 2019).

[100] Conteúdo sobre Marienne Richter por Renata Rubim Design & Cores: Marienne Richter (1916-2010) foi uma designer que também atuou como artista têxtil. Marienne, uma sueca, foi grande referência na área das fibras, inspirada principalmente em arte abstrata no período pós-guerra. Além de dominar padrões mais complexos no âmbito artístico (e os tecer pessoalmente), quando trabalhou para indústria desenvolveu soluções simples e inovadoras para as décadas de 1950 e 1960, como o tapete Green (Wahlbecks Rya). A designer também trabalhou para grandes empresas fabricantes de tapetes da época. Realizou projetos para o governo sueco, para a ONU e Unicef (RUBIM, 2019).

[101] Conteúdo sobre Lucienne Day por Renata Rubim Design & Cores: Lucienne Day (1917 - 2010) foi uma designer têxtil inglesa que se destacou pela linguagem inovadora empregada nos seus trabalhos têxteis, com motivos abstratos e contemporâneos. A designer acreditava no design acessível e democrático e justificava o emprego dos seus padrões em tecidos utilizados em mobiliário (e não em telas de pintura, por exemplo) para que fosse possível que chegassem na casa das pessoas. A linguagem do seu trabalho é

Os posts foram feitos em 2016, 2017 e 2018. E em outras datas importantes, mantiveram o posicionamento de destacar figuras femininas que atuaram no design de superfície, como o Dia da Consciência Negra de 2017 (figura 58), no qual trouxeram novamente um breve histórico de Goya Lopes.

---

amplamente conhecida e utilizada como referência até hoje. Tanto seu trabalho como do seu marido, Robin Day, podem ser conferidos o site da Fundação Robin e Lucienne Day que preserva a memória de suas produções: http://www.robinandluciennedayfoundation.org/lives-and-designs/1930s (RUBIM, 2019).

[102] Conteúdo sobre Sonia Delaunay por Renata Rubim Design & Cores: Sonia Delaunay (1885 - 1979) foi uma artista russa de grande destaque na pintura abstrata. Suas obras não se restringiram às telas: Sonia desenvolveu um grande repertório têxtil com sua linguagem de "contrastes simultâneos" a partir de tecidos pintados, costurados ou construídos por tecelagem. A isso damos o nome de arte aplicada.Seu trabalho é de grande importância à história do Design de Superfície justamente por transpor sua linguagem a diversas superfícies de maneira bastante inovadora para a época. Pela nossa admiração, hoje destacamos alguns exemplos de tapetes desenvolvidos por Sonia (RUBIM, 2019).

[103] Conteúdo sobre Nathalie Du Pasquier por Renata Rubim Design & Cores: Nathalie Du Pasquier (1957) é um dos principais nomes do Grupo Memphis, fundado na década de 1980. Dentre todas as qualidades do seu trabalho, destacamos o processo de criação analógico, que proporciona resultados inesperados e de grande impacto visual. O uso de cores vibrantes, a inspiração visual de têxteis africanos e o caráter lúdico de suas criações também são bastantes marcantes. Para conhecer mais do trabalho da Nathalie: http://www.nathaliedupasquier.com/home2.html (RUBIM, 2019).

[104] Conteúdo sobre Maija Isola por Renata Rubim Design & Cores: Maija foi uma designer de estampas que trabalhou grande parte da sua vida na MARIMEKKO, desenvolvendo mais de 500 estampas para a empresa ao longo da sua carreira. Maija era finlandesa e viajou o mundo buscando referências para suas criações, dentre elas a estampa Unikko, inspirada em papoulas e no movimento hippie Flower Power. A Unikko nasceu em 1964 e hoje é a identidade da marca, aparecendo em produtos nas suas cores originais ou em releituras interessantíssimas feitas pela equipe de criação da empresa, mostrando como um trabalho de qualidade pode se manter atual e marcante ao longo das décadas (RUBIM, 2019).

[105] Conteúdo sobre Gunta Stölzl por Renata Rubim Design & Cores: A história da designer alemã Gunta Stölzl (1897-1983). No início do século passado, na década de 1920, foi aluna de tecelagem da escola alemã de design Bauhaus. Gunta se destacou por trazer para a tecelagem desenhos inspirados na arte abstrata, empregando-os em tapetes, toalhas, cortinas e colchas, uma grande inovação para a época. Seu destaque foi tão significativo que foi chamada para lecionar na escola e mais tarde para dirigir a oficina de tecelaria, sendo a única mulher mestre na história da Bauhaus. Seu trabalho é uma rica fonte de inspiração para todos nós. Para conhecer mais do seu trabalho, acesse: http://www.guntastolzl.org (RUBIM, 2019).

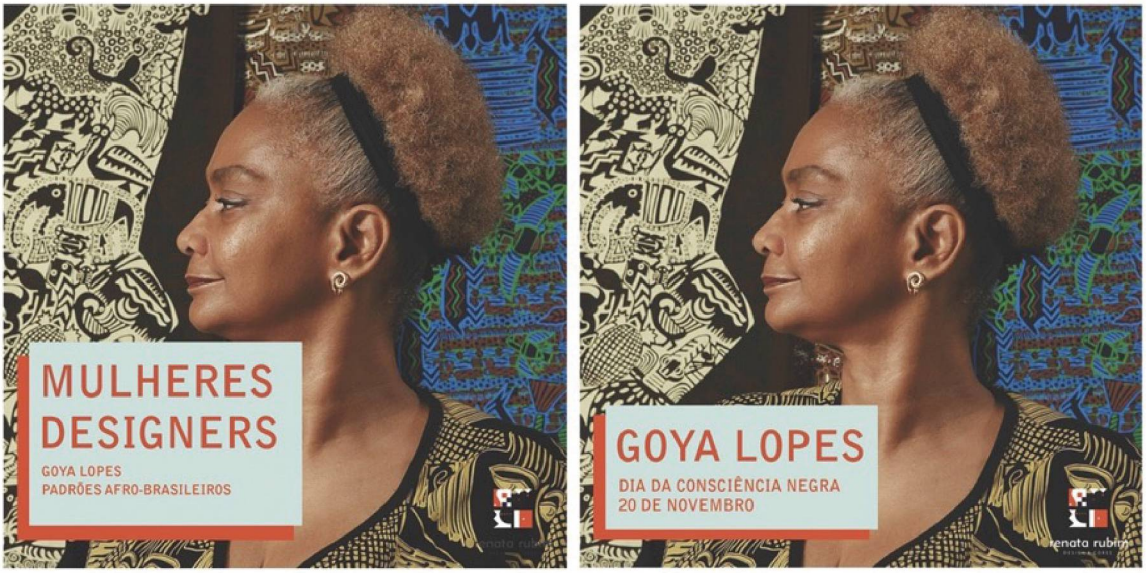


Figura 58 – Goya Lopes no projeto Mulheres Designers e no Dia da Consciência Negra. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 59 – Mirthes Bernardes e Zuzu Angel no projeto Mulheres Designers. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

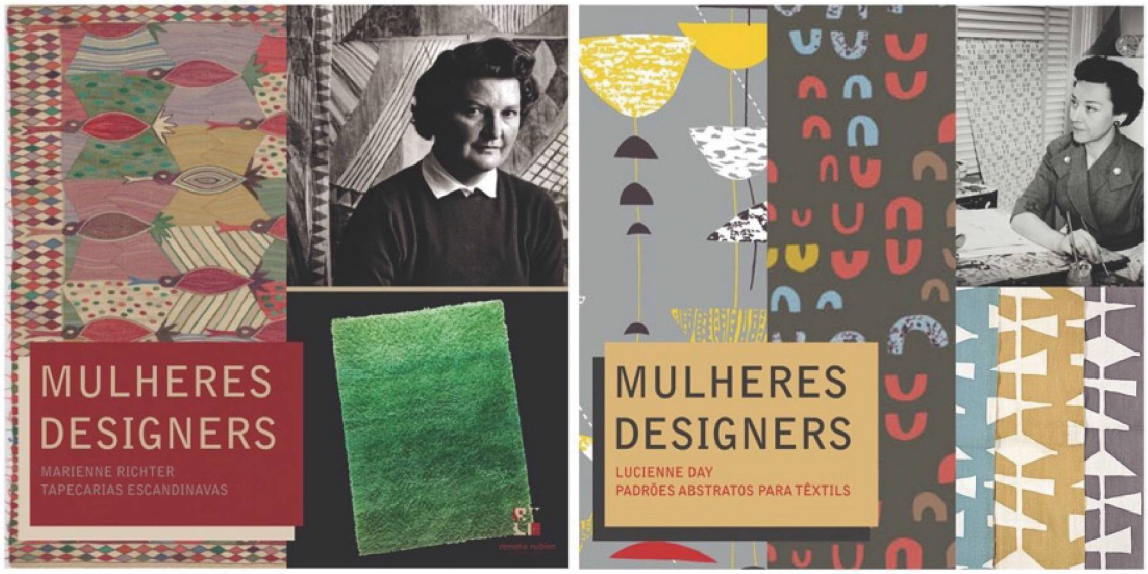


Figura 60 – Marienne Richter e Lucienne Day no projeto Mulheres Designers. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Figura 61 – Sonia Delaunauy e Nathalie Du Pasquier no projeto Mulheres Designers. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

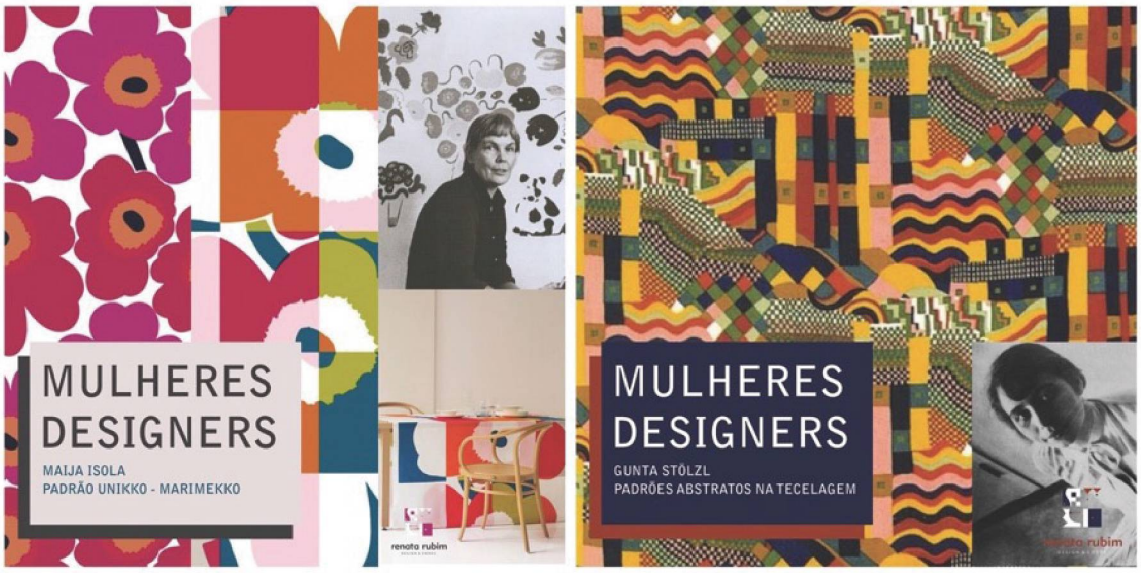


Figura 62 – Maija Isola e Gunta Stölzl no projeto Mulheres Designers. Fonte: rede social da empresa Renata Rubim Design & Cores.

Rubim declara que sempre gostou de trabalhar com parcerias, tanto as internas com as e os designers assistentes, estagiários, estagiárias e secretárias que já integraram a Renata Rubim Design & Cores, quanto outras parceiras com designers em criação de projetos, além das parcerias com empresas para as quais presta serviço.

Acredita que "as reuniões onde tem mais gente é muito mais rico, né?" (Renata Rubim, entrevista, novembro de 2017), e complementa dizendo que o aprendizado é recíproco. Em relação às designers assistentes em sua empresa, aprende muito dos olhares jovens e compartilha metodologia e conhecimentos com elas.

Os projetos, prêmios, publicações e todas as demais instâncias nas quais Renata atuou e atua foram explicitados como forma de apresentar tempos, espaços, eventos, sujeitos, ações, objetivos, propostas e estratégias para ser e se tornar designer de superfície mulher no Brasil. Procurei mostrar a atuação dessa mulher no design brasileiro como criadora, produtora, colaboradora, especialista, curadora, professora e autora.

5. DISCUSSÕES E CONSIDERAÇÕES

Como fechamento do documento da pesquisa, nesta seção retomo os objetivos que foram propostos, refletindo se foram alcançados ou não. Aponto os questionamentos e tensionamentos apresentados no decorrer da dissertação, com foco nas perguntas e temas que o processo de pesquisa suscitou. Apresento também lacunas e caminhos que ainda necessitam de estudos para que novas pesquisadoras e pesquisadores possam seguir a partir do que foi aqui elaborado.

De acordo com a afirmação feita no início deste trabalho, uma análise por comparação não era o intuito dessa pesquisa. Ao reconstruir as experiências e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim se tornarem designers de superfície, busquei apresentar a pluralidade de modos de fazer e de se fazer design e designer, sendo mulher. Foi possível constatar que são diversos os modos de constituição como profissional e também visualizar as potencialidades de atuação no design de superfície.

A pergunta norteadora da presente pesquisa foi: Como foi o processo de se tornar designer de superfície para Goya Lopes e Renata Rubim? Tive como objetivo principal, documentar, descrever e analisar, por meio de narrativas, o processo de Goya Lopes e Renata Rubim se tornarem designers de superfície, afim de analisar tensões e resistências presentes nos modos de fazer e nos modos de se fazer. Para tanto, os objetivos específicos foram: mapear algumas experiências de aprendizado das designers Goya Lopes e Renata Rubim; mapear algumas experiências de trabalho das designers Goya Lopes e Renata Rubim; descrever e analisar esses processos identificando continuidades, tensionamentos e deslocamentos de gênero, articulados com os marcadores de classe e raça, nas trajetórias das designers.

No decorrer da pesquisa diversos questionamentos perpassaram o estudo e a construção do olhar para o tema, a saber: Quem me diz sobre a notoriedade dessas mulheres? Quem são as autoras e autores e de onde estão falando? Onde estão essas mulheres? Quais as condições materiais para elas? O que elas fazem? O que era importante trabalhar? Como elas estão fazendo? Como elas estão vinculadas à prática do

design? O design de superfície é o tipo de design mais valorizado socialmente? Que enfrentamentos permitiram ou não as formas de fazer?

Em diálogo com meu professor orientador, Ronaldo de Oliveira Corrêa, estabeleci que se fazia necessário refletir sobre a biografia temática, pois para entender o que as designers trabalham, preciso entender o que elas aprenderam. Assim, parti de suas biografias, abordando aprendizados e vivências particulares, biografias laborais, estratégias e possibilidades na atuação como designer de superfície.

As minhas interlocutoras são protagonistas e atuantes em projetos relacionados ao design de superfície há cerca de trinta anos, envolvidas com criação e produção de seus artefatos, são nomes recorrentes em livros, publicações e pesquisas sobre o design no Brasil. Também são vencedoras de prêmios e ministrantes de palestras e cursos sobre o tema.

Goya Lopes e Renata Rubim se empenharam em guardar e catalogar seus projetos, registrando suas histórias sobre as práticas no design de superfície. Os artefatos encontrados nos Acervos Online das designers contam informações sobre como foram feitos, com quais materiais e em alguns momentos sobre processos de produção; fornecem pistas acerca do contexto sociocultural no qual foram criados.

Algumas conclusões prévias apenas ganharam camadas e foram desvendadas ao ter acesso aos Acervos Pessoais e às falas das designers, que contam histórias das pessoas que projetaram e fabricaram, como também das que consumiram e participaram da circulação.

A metodologia utilizada nessa pesquisa também permitiu compreender de maneira mais ampla a diversidade de áreas nas quais as designers atuaram e atuam. As entrevistas foram oportunidades de acesso a dados relevantes que não foram encontrados em investigação de fontes documentais, acesso esse somente possível com a permissão das designers.

A partir das materialidades das oralidades das designers, e da análise de diversos tipos de documentos foi possível descrever e (re)construir partes de suas narrativas. Por se tratarem de memórias de diversas experiências, não tive o intuito de abranger a totalidade delas.

Para a análise sistematizei os temas: biografia de família, formação (escola, universidade, cursos, especialização), aprendizado (prática, professora), trabalho (persistência, estratégias, empresas, parcerias) e design (disciplina, processo de criação e design de superfície). Comento a seguir o que foi articulado entre as experiências mapeadas das designers e a teoria estudada.

A biografia de família de Goya Lopes ajuda na compreensão sobre o que ela aprendeu, o que era importante e quais as condições materiais existiam para que ela se tornasse designer. Até a adolescência, ela teve acesso a uma boa educação, incentivo a desenvolver seu lado artístico, condições de viajar e conhecer outros países, família bem relacionada. E também vem da família a base cultural: literatura, cinema, música, arte, boa percepção da ornamentação de superfícies, a partir de seu avô marceneiro. Sua trajetória foi marcada por um trauma, a perda da figura paterna e a figura de maior motivação para seguir em sua formação. A família respeitou suas decisões e a auxiliou da maneira que pôde, como sua mãe ao aceitar que ela cursasse artes plásticas ao invés de arquitetura e sua irmã que lhe recebeu em Campinas quando Goya iniciava sua carreira no design em São Paulo.

Mapear sua formação mostra um caminho possível para atuar no design de superfície. A formação em Artes Plásticas, o envolvimento com pintura, mosaico, e o estágio em restauro com foco em cores – vindo do curso de História – formaram um repertório em Lopes. A experiência de fazer uma especialização em outro país, com a recomendação de aprender a "profissão do futuro". Professores recomendando sua atuação no design de estamparia têxtil como uma forma de aplicar o conhecimento artístico no design. Foram elementos que mostraram à Goya as possibilidades de criação em superfícies diferentes. Os demais cursos frequentados por ela aconteceram como capacitação para o mercado de trabalho e gestão de sua empresa.

Goya atua no design, é reconhecida e entendida por diferentes áreas como pertencente a elas. Utiliza essas definições como estratégias para acessar os diversos modos de ser designer: designer de moda, estilista, figurinista, designer têxtil, designer gráfico, e enfim, designer de superfície. Entende que o último consegue abranger todas as suas criações em superfícies múltiplas, desde identidade visual para marca até estampas em peças têxteis com modelagem *fashion*.

Nesse tema, a teoria e a prática se mesclam nos questionamentos sobre o que é considerado design e quem é considerado designer. Goya é uma artista-designer. Que vive a questão da não-neutralidade do design, da assimetria entre áreas de atuação, pois desenvolve produtos mas como em sua maioria são em superfícies têxteis, são entendidos socialmente como menores, menos importantes do que produtos industrializados em superfícies metálicas, por exemplo.

Com a temática trabalho foi possível mapear e reconstruir a pluralidade de atuações simultâneas por ela desenvolvidas. Como artista em projetos de restauro, pinturas, murais, painéis, participante de exposições individuais e coletivas. Como designer na criação de estampas e produtos têxteis. Como professora, especialista, palestrante e moderadora.

Estão presentes na trajetória de Goya impedimentos relacionados aos estigmas da área de atuação, mas também a questões de preconceito de região e racismo. A alguns lugares o acesso não foi possível não por falta de capacidade, mas por falta de autorização social. Com essa percepção, a designer monta sua empresa, sua equipe, instrumentaliza a produção e comercialização de suas peças. Assume o discurso afro-brasileiro e conta histórias através de suas estampas. Com o tempo, entende as estruturas envolvidas e se articula em grupos, associações, sindicatos, com pautas e práticas semelhantes às dela, como forma de resistir e participar de circuitos.

Entendendo a necessidade de expansão dos negócios, toma a decisão de reestruturar seu sistema de produção e identidade de marca inteiros. Para que possa criar desenhos mais abrangentes, com temáticas brasileiras não somente mas também afro-

brasileiras, em parceria com outras marcas e empresas. Possibilita assim uma maior produção em superfícies diferentes, a qual já era realizada, mas em pequena escala e não divulgada amplamente. Com uma estrutura menor, a designer pode trabalhar mais na criação e na comunicação de suas vertentes de atuação, além de re-trabalhar e re-visitar traços e esboços de seu acervo pessoal.

Da teoria, vejo na trajetória de trabalho de Goya questões apontadas pelas autoras feministas, como frequentar o espaço ao qual tinha acesso, pensar nos recursos que tinha à mão e utilizá-los. Mas principalmente nas formas de se organizar e tensionar uma prática considerada menor, atuar na construção de conhecimento, lugares, grupos, oportunidades para alterar impedimentos sociais e históricos no design.

Em relação à biografia de família de Renata Rubim, os dados também foram importantes para uma compreensão de suas condições materiais de educação para que sua trajetória no design de superfície fosse construída. Na infância, foi alfabetizada em inglês, teve aulas de francês e alemão. Seus pais tinham uma boa percepção sobre design, arte e cultura, incentivando a leitura com biblioteca particular extensa e valorizando a aquisição de peças de designers renomados. Sua mãe estudou arte, desenho e escultura quando morava em São Paulo; seu pai fazia aquarelas quando jovem.

O que aprendeu em âmbito não formal também importa, como o curso de tecelagem que frequentou no Rio Grande do Sul, uma expertise que se soma às que aprendeu no Instituto e na Escola.

Também relevante em sua formação de casa é a atuação de sua mãe como produtora cultural e a convivência com músicos, artistas, atrizes, atores, cantoras e cantores, tanto em sua residência quanto nos bastidores do teatro. O exemplo de uma mulher empresária, empreendedora, persistente, responsável pelo ressurgimento de um espaço cultural e sua manutenção, é um fator a ser considerado. A família que a apoiou na decisão de área de estudo e os parentes residentes em São Paulo auxiliaram na formação de Renata no design.

Sua ida para estudar no Instituto de Arte e Decoração em São Paulo foi marcante em sua trajetória. Nesse momento, aprendeu sobre móveis, comunicação visual, história e sociologia do design, entre outros. Essa formação foi considerada por ela completa e suficiente para iniciar sua atuação no mercado de trabalho, suprimindo intenção em fazer uma faculdade.

Sua formação foi posteriormente complementada pelo curso em Rhode Island - EUA, no qual compreendeu que o que estava produzindo em seus trabalhos profissionais no Brasil, era pertinente ao design de superfície. O aprendizado de metodologia para criação e o contato com designers de superfície alterou sua trajetória de atuação. Mapear a formação de Renata evidencia possibilidades de aprender sobre design de superfície, possibilidades de conceitos, técnicas e ferramentas do design de superfície em diferentes cursos e instituições de ensino.

A sua auto-definição como designer de superfície e a potencialidade de trabalhos diversos que isso trazia, pautaram seu retorno ao Brasil e sua produção desde então. Renata já havia vivenciado o trabalho com têxteis, tanto tecelagem quanto projeto de desenhos para aplicação em têxteis, além do projeto para móveis de madeira. Nesse momento, inicia sua prática de prestação de serviços para empresas que trabalham com superfícies variadas, cria a empresa Renata Rubim Design & Cores e projeta para polímeros, vidros, cerâmicas, papéis e têxteis.

O uso do termo design de superfície para conceituar sua atuação profissional é um campo de batalha, pois foi motivo de descrédito por algum tempo, por parte de pessoas que consideravam fúteis as ideias que envolvem a superfície. Essa situação dialoga com a teoria apresentada neste trabalho, vejo temas como a hierarquia de valor de tipologias de artefatos, sendo o design de superfície considerado de menor valor. Também hierarquia em tipos de designers, designers industriais tidos como os mais reconhecidos e valorizados, enquanto as e os designers de superfície em um registro desvalorizado.

Renata ocupa esse lugar e trabalha na ressignificação da profissão e das práticas, atuando com frequência em projetos de superfície bidimensionais mas também

tridimensionais, nos quais define estéticas e se torna referência. No design de superfície contribui também como professora, palestrante, especialista, ministrante de workshops, nos quais compartilha aprendizados e troca experiências de maneira frequente nos últimos trinta anos.

Com o tempo, passou a atuar também em superfícies relacionadas ao industrial, ao tido como masculino, ao pólo mais valorizado historicamente, e é reconhecida com prêmios nacionais e internacionais de design com seus projetos de revestimentos cimentícios.

Os constrangimentos e obstáculos presentes em sua trajetória foram confrontadas por ela, e a consciência dos estigmas relacionados ao decorativo, artes decorativas, design de superfície, foram subvertidos em sua atuação na indústria.

Importa pesquisar e escrever sobre essas mulheres, a partir da escuta do que elas têm a dizer para que essas informações históricas não se percam. Posiciono-me assim contra a invisibilidade histórica à qual as mulheres foram relegadas no design.

No decorrer deste estudo foram encontradas algumas lacunas que podem ser abordadas em pesquisas futuras sobre o tema. A primeira se trata das trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim, cujo conteúdo não está totalmente esgotado no presente texto. Existe muito material a ser estudado e discutido sobre a formação e a produção das designers, como seus acervos. Como aponta Simioni (2007), os têxteis são menos duráveis que outros materiais (como madeira, cerâmica, metal), o que contribui para a situação de apagamento nos registros históricos.

Da mesma forma, pode-se pensar sobre a quantidade de mulheres designers atuantes no design de superfície brasileiro que poderiam ter suas histórias reconstruídas e documentadas.

A terceira a está relacionada ao estudo sobre o design de superfície no Brasil sob o viés histórico e sociológico. Foram encontrados alguns registros sobre a história do

design de superfície brasileiro no Rio Grande do Sul, vinculado ao Núcleo de Design de Superfície da UFRGS, entretanto, as produções possuem limitações geográficas.

Também não foi escopo da presente pesquisa abordar questões relacionadas ao gênero enquanto constructo relacional, no registro de feminilidades e masculinidades, e as hierarquias presentes nas discussões sobre essas categorias em relação ao design de superfície no Brasil é um assunto com bibliografia escassa.

No geral, os temas design de superfície e trabalho de mulheres poderiam estar presentes em mais produções acadêmicas, problematizando algumas questões como o status negativo relacionado aos trabalhos manuais artísticos e domésticos, localizando historicamente a origem desse estigma, refutando o entendimento da ornamentação e atividades relacionadas como frívolas e menores por serem práticas de e para mulheres, mostrando como a naturalização de papeis de gênero pautaram práticas, comportamentos e características de forma desigual.

Há uma carência de análises sobre a relação do design de superfície brasileiro e o trabalho de mulheres na área, logo, se faz importante documentar, descrever e analisar essas presenças e práticas. Auxiliando assim a promover tanto diferentes perspectivas sobre a participação das mulheres na história do design brasileiro, quanto uma nova forma de compreensão sobre o design no país. Ampliando as maneiras como o design é estudado e permitindo o acesso à histórias que estão por serem reconstruídas e contadas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2ª Ed. Brasil: Editora FGV. 2004.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). **Usos & abusos da história oral**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006.

ANAMAB. Site. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com/p/quem-somos_13.html>. Acesso em: 05 out. 2018.

ARTEX S/A. Site. Disponível em: <https://artex.com.br>. Acesso em: 14 de jan. 2019.

AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva Alterman (organizadoras). **50 Anos de Feminismo:** Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. 1. ed., 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkley: University of California Press, 1982.

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos:** narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeca brasileira. 95 p., 2014, (UFPR. Programa de Pós-Graduação em Design – Linha Sistemas de Produção e Utilização). Projeto em andamento.

BLAY, Eva Alterman. Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro. In: AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva Alterman (organizadoras). **50 Anos de Feminismo:** Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. 1. ed., 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

BONI, Valdete; QUARESMA, Jurema. **Aprendendo a entrevistar:** como fazer entrevistas em Ciências Sociais. Revista Eletrônica dos Pós-graduandos em Sociologia Política da UFSC, Vol. 2 no 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Towards a feminist analysis of women and design. **PAD: Pages on Art and Design**, 8, 1986. ISSN 1972-7887. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.2307/1511480/ >. Acesso em: 15 abr. 2017.

BUENO, Ricardo. **Alma brasileira**. 1 ed. Porto Alegre: Totalcom Comunicação e Eventos, 2013. 152p.

BUENO, Ricardo. **Alma brasileira**. 2 ed. Porto Alegre: Usina Projetos Culturais: Quattro Projetos, 2014. 180p.

BUENO, Ricardo. **Alma brasileira**. 3 ed. Porto Alegre: Quattro Projetos, 2015. 204p.

CAMPI, Isabel. **La historia y las teorías historiográficas del diseño**. México, D. F.: Editorial Designio, 2003.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

CARDOSO, Rafael (org.). **O Design Brasileiro Antes do Design:** Aspectos da História Gráfica 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAVENAGHI, Suzana Marta; CARVALHO, Angelita Alves de; SOARES, Maira Covre Sussai; ALVES, José Eustáquio Diniz. Meio século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas do Brasil. In: AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva Alterman (organizadoras). **50 Anos de Feminismo**: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. 1. ed., 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se:** uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 2008. 305 f. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

FABRIS, Yasmin. **Puras Misturas:** as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba 2016.

FRY, Tony. A Geography of Power: Design History and Marginality. In: **Design Issues**, Vol. 6, No. 1, 1989, p. 15-30.

FORTY, Adrian. **O Lar. Objetos de Desejo**: Design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GELEDÉS. **Estilista baiana Goya Lopes aposta em mercado virtual**. 25 fevereiro 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/estilista-baiana-goya-lopes-aposta-em-mercado-virtual>. Acesso em: 05 out. 2018.

HOHLFELDT, Antônio (Org.). **Doce Fera:** Fragmentos Biográficos de Eva Sopher. Editora Opus 15, 1991.

HOHLFELDT, Antônio. **Sobre Eva Sopher**. Disponível em: < https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2018/02/colunas/teatro/611072-sobre-eva-sopher.html?>. Acesso em: 14 de jan. 2019.

HOLLOWS, Joanne. **Domestic cultures.** UK, Maidenhead: Open University Press, 2008.

KAYGAN, Pinar. Gender, Technology, and the Designer's Work: A Feminist Review. **Design and Culture**, 2016. Disponível na internet por http em: <10.1080/17547075.2016.1172862 >. Acesso em: 15 abr. 2017.

LOPES, Goya. Site. Disponível em: <https://goyalopes.com.br>. Acesso em: 14 dez. 2018.

LOPES, Goya. Goya Lopes – Trajetória de uma criadora. IN: **ModaPalavra e-periódico**. Florianópolis, Ano 9, n.18, jul-dez 2016. ISSN 1982-615x. pp. 20-42. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/issue/view/491>. Acesso em: 14 jan. 2019.

LOPES, Goya; CASTELLÓN, Lena. A designer baiana Goya Lopes e suas criações. GELEDÉS. 02 janeiro 2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-designer-baiana-goya-lopes-e-suas-criacoes>. Acesso em: 05 out. 2018.

LOPES, Goya.; FALCÓN, Gustavo. **Imagens da diáspora**. Salvador: Solisluna Design Editora, 2010. 80p. : il. – (Série Traços do Encantamento).

MANZINI, Ezio. A pele dos objetos. **Ottagono**, n. 87, p. 39-55, dez. 1987.

MANZINI, Ezio. **A matéria da invenção**. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.

MARGOLIN, Victor. Design History or Design Studies: subject matter and methods. In: **Design Studies**. Vol. 13. No. 2, abril de 1992, p.104-115.

MARTIN, Brenda; SPARKE, Penny (eds.). **Women's places:** architecture and design 1860-1960. UK, London: Routledge, 2003.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 5° ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MERLO, Márcia. O que faço com os meus diários de campo? Inquietações de uma antropóloga no design e na moda. In: CAMPOS, G.B.; SILVA, J.. (Org). **Design, Arte, Moda e Tecnologia.** São Paulo: Rosari, UAM, PUC – Rio, UNESP – Bauru, 2010.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre cultura material. São Paulo: Zahar, 2013.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. **The Internet**: An Ethnographic Approach. London: Bloomsbury Academic Press, 2000.

MONTERO, Rosa. **História de Mulheres.** Editora: Pocket Ouro, 1995.

MÜLLER, Caroline. **(In) vestindo histórias:** o processo de patrimonialização do acervo de indumentária do movimento tradicionalista gaúcho (MTG) de Porto

Alegre – RS (2003-2015). 2016. 183p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2016.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. Site. Disponível em: < http://www.mcb.org.br/pt-BR/produtos/arte-nativa-aplicada-ana>. Acesso em: 02 out. 2018.

PEDRO, Joana Maria. Uma nova imagem de si: identidades em construção. In: RAMOS, Alcides freira; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). **Imagens na História:** objetos de história cultural. Rio de Janeiro: Hucitec, 2008. p. 415-429.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Construção e design de guitarras nos anos 1960 e 1970:** narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo – SP e Porto Alegre – RS. 2014. 145p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** 2. ed., 5º reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

POLLOCK, Griselda. Intervenciones feministas en las historias del arte: una introducción. In: **Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 19-50.

ROBSON, Colin; MCCARTAN, Kieran. **Real World Research:** a Resource for Users of Social Research Methods in Applied Settings. 4º Ed. John Wiley & Sons Ltd, 2016.

RODRIGUES, Sylvia. **Referências Étnicas Africanas na Moda Brasileira Contemporânea em duas leituras**: Goya Lopes e Walter Rodrigues. 2012. 85p. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquisa Filho, São Paulo.2012.

RUBIM, Renata. Site. Disponível em: < https://renatarubim.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2019.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície.** São Paulo: Ediçoes Rosari, 2004. (Coleção Textos Design).

RUBINO, Silvana. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. **Cadernos Pagu** [online]. 2010, n.34, pp.331-362. ISSN 1809-4449.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O Design POP no Brasil dos Anos 1970**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015a.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. 2015b. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). **Caderno a Tempo**: Histórias em arte e design. Barbacena: EdUEMG, vol.2, 2015, p.25-45.

SÁ-SILBA, Jackson Ronie; DE ALMEIDA, Cristóvão Domingos; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista brasileira de história & ciências sociais**. v.1, n.1, 2009.

SCOTT, Joan Wallach. História das Mulheres. In. BURKE, Peter (org). **A escrita da História**. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p.63-95

SCOTT, Joan Wallach. Entrevista com Joan Wallach Scott. **Estudos Feministas**, n.1, 1998, p.114-124.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade.** Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do IEB**, n 45, p. 87-106, set 2007.

THEATRO SÃO PEDRO. Site. Disponível em: < http://www.teatrosaopedro.com.br/o-theatro/historia/> . Acesso em: 14 jan. 2019.

TRINDADE, Claudia Regina da Silva. **A Goya Lopes, a contadora de histórias**: arte, moda, desenho e design como lugares de memória. 2013. 104p. Dissertação (Mestrado Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. 2013.

SPARKE, Penny. **An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century**. London: Allen and Unwin, 1986.

TABACOW. Site. Disponível em: <http://www.tapetestabacow.com.br/empresa.asp> . Acesso em: 14 jan. 2019.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Fazer é pensar, pensar é fazer:** O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS. 2014. 191p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

TOK & STOK. Site. Disponível em: <https://www.tokstok.com.br/empresa/sobre-a-tokstok>. Acesso em: 14 jan. 2019.

Tribunal Regional Federal da 4º Região. Eva Sopher fala sobre nazismo, cultura e sua paixão pelo Theatro São Pedro, 2004. Disponível em: < https://www.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=noticia_visualizar&id_noticia=4021>. Aceso em: 14 jan. 2019.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coord). **História falada:** memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ENTREVISTAS

LOPES, Maria Auxiliadora dos Santos Goya. **Entrevista concedida.** Salvador, BA. Janeiro de 2018.

RUBIM, Renata. **Entrevista concedida.** Porto Alegre, RS. Novembro de 2017.

APÊNDICE A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Universidade Federal do Paraná
(UFPR) Setor de Artes,
Comunicação e Design
Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign) Linha de Pesquisa: Sistemas de Produção e Utilização Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmada e identificada, MARIA AUXILIADORA DOS SANTOS GOYA LOPES, portadora do RG nº 00542760.63, inscrita no CPF/MF sob nº 089.740.475-00, residente à Rua Manoel Andrade, nº 330 - Condomínio Pituba Ville, Edf. Ville de La Concorde apto. 402 - Pituba, na cidade de Salvador - Bahia, autorizo voluntariamente o uso de minha imagem, documentos, áudio e transcrições, parcial e/ou total de entrevistas por mim concedidas à pesquisadora Bruna Carmona Bonifácio, portadora do RG 44.895.403-5 (SP), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), para o uso em sua dissertação de mestrado ou em projetos e eventos relacionados.

Esta autorização inclui o uso parcial e/ou total de imagens, documentos, áudios e transcrições concedidas à Bruna Carmona Bonifácio, nos mais diversos meios utilizados (mídias impressas, digitais, orais, exposições, instalações), independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para fins acadêmicos, sem limitação de tempo ou de número de utilizações/exibições, no Brasil ou no exterior. Ainda, essa autorização poderá ser destinada a compor o conteúdo de livros, artigos científicos e palestras, como também no planejamento de disciplinas acadêmicas.

Fica definido que o material a ser utilizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Bruna Carmona Bonifácio, conforme apresentada na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais). Ainda, os procedimentos de coleta e uso dos dados deverão ser realizados de acordo com a Resolução Nº 510, de 07 de abril de 2016, que trata da ética em pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais.

Curitiba, 22 de fevereiro de 2018, de 2018.

Maria Auxiliadora dos Santos GoYa Lopes

ASSINATURA DA INTERLOCUTORA — NOME COMPLETO

Bruna C Bonifácio — Bruna Carmona Bonifácio

ASSINATURA DA PESQUISADORA — NOME COMPLETO

APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Setor de Artes, Comunicação e Design
Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign)
Linha de Pesquisa: Sistemas de Produção e Utilização
Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu

Renata Rubim

_____, portadora do RG nº 4002309294, inscrita no CPF/MF sob nº 108.654.540-00, residente à Rua Dona Eugênia, nº 572, na cidade de Porto Alegre, autorizo voluntariamente o uso de minha imagem, documentos, áudio e transcrições, parcial e/ou total de entrevistas por mim concedidas à pesquisadora Bruna Carmona Bonifácio, portadora do RG 44.895.403-5 (SP), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), para o uso em sua dissertação de mestrado ou em projetos e eventos relacionados.

Esta autorização inclui o uso parcial e/ou total de imagens, documentos, áudios e transcrições concedidas à Bruna Carmona Bonifácio, nos mais diversos meios utilizados (mídias impressas, digitais, orais, exposições, instalações), independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para fins acadêmicos, sem limitação de tempo ou de número de utilizações/exibições, no Brasil ou no exterior. Ainda, essa autorização poderá ser destinada a compor o conteúdo de livros, artigos científicos e palestras, como também no planejamento de disciplinas acadêmicas.

Fica definido que o material a ser utilizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Bruna Carmona Bonifácio, conforme apresentada na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais). Ainda, os procedimentos de coleta e uso dos dados deverão ser realizados de acordo com a Resolução Nº 510, de 07 de abril de 2016, que trata da ética em pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais.

Curitiba, 20 de fevereiro, de 2018.

ASSINATURA DA INTERLOCUTORA	Renata Rubim NOME COMPLETO
Bruna C. Bonifácio ASSINATURA DA PESQUISADORA	Bruna Carmona Bonifácio NOME COMPLETO

APÊNDICE C - PROTOCOLO PARA REGISTRO DE DIÁRIO DE CAMPO

Nº XX_DIÁRIO DE CAMPO
Data do campo: Dia, mês e ano do evento
Resumo: Síntese dos tópicos tratados no diário para facilitar o entendimento sobre o que trata o relato
Autor: Nome do autor que realizou o relato
Roteiro: Descrição do roteiro que foi realizado e os espaços transitados
Interlocutores: Sujeitos que foram entrevistados ou apresentados no dia do relato
Local de referência: Tem como objetivo contextualizar os lugares mais relevantes
Temas: Lista de temas relacionados e observados durante a experiência em campo. É uma forma de pré-organizar os relatos para uma posterior análise e correlações com o referencial teórico
Conceitos: Lista de conceitos relacionados e observados durante a experiência em campo. É uma forma de pré-organizar os telatos para uma posterior análise e correlações com o referencial teórico.
Autores que podem dialogar com o texto: Relaciona as observações em campo com autores da bibliografia revisada.
Observações: Espaço destinado para anotações diversas
Relato: Texto detalhado sobre os acontecimentos vividos e observados, seguidos em ordem cronológica dos fatos

Fonte: Adaptado de Bergmann Filho (2014) e Müller (2016)

APÊNDICE D - PROTOCOLO PARA PERFIL DA INTERLOCUTORA

<table>
<tr><th colspan="2">PERFIL DA INTERLOCUTORA</th></tr>
<tr><td>Nome completo: Nome completo da interlocutora</td><td rowspan="4">Fotografia</td></tr>
<tr><td>Data de nascimento: Dia, mês e ano de nascimento</td></tr>
<tr><td>Cidade atual: Cidade em que reside atualmente</td></tr>
<tr><td>Profissão: Profissão que exerce atualmente</td></tr>
<tr><td colspan="2">Contato: As formas de contatar a interlocutora, como por exemplo: telefone, páginas de redes sociais, endereço</td></tr>
<tr><td colspan="2">Observações: Espaço destinado para anotações diversas</td></tr>
</table>

Fonte: Adaptado de Bergmann Filho (2014) e Müller (2016)

APÊNDICE E - ROTEIRO DE ENTREVISTA

ROTEIRO DE ENTREVISTA	
Texto inicial: expor objetivos da entrevista. Solicitar à entrevistada a gravação da entrevista. Anotar nome, data e local da entrevista. Explicar que se necessário serão realizadas outras entrevistas. Explicar o tempo previsto da entrevista.	
Nº QUESTÕES	OBJETIVOS
1. Onde nasceu?	Começar a traçar um perfil da entrevistada
2. Qual data?	
3. Cresceu na mesma cidade?	
4. Sua família é brasileira ou estrangeira (ou de descendência)?	
5. Alguém da sua família fazia trabalhos manuais?	Descobrir de existe alguma influência da família na opção por trabalho manual
6. Alguém da sua família trabalhava com manipulação de superfícies?	
7. O que você aprendeu com seus pais no que diz respeito ao trabalho manual?	Extrair outros dados que demonstrem o aprendizado ou herança do trabalho manual
8. Como era seu dia-a-dia na infância?	
9. Você frequentou algum curso técnico ou superior? Qual?	Descobrir habilidades e conhecimentos adquiridos em uma possível educação formal
10. Pode me contar sobre seu trabalho de conclusão de curso?	
11. Como foi sua entrada no design de superfície?	Descobrir o que levou a entrevistada ao design de superfície
12. De que forma se deu seu aprendizado?	Entender algumas das formas de obter conhecimento no design de superfície
13. Como foi a obtenção desse conhecimento?	
14. Quando foi seu primeiro projeto de design de superfície sozinha? Qual foi?	Descobrir exatamente quando a entrevistada começa a formar sua própria metodologia de projeto
15. Por que design de superfície?	Entender a escolha do design de superfície, que diz respeito a mercado e sociedade na época
16. Quais eram suas referências para produção em design de superfície?	
17. Qual sua relação com o material? com sua escolha?	
18. Como era o seu dia-a-dia no desenvolvimento dessa atividade? Como se dava o trabalho, fixo dentro de empresa da área (em qual parte) ou freelancer/autônoma?	Entender do desenvolvimento individual como mulher designer de superfície e também o que diz respeito à sociedade na época e ao trabalho (tipos e divisão)
19. Em que momento você se sentiu preparada para fazer projetos de superfície para o mercado?	Descobrir quando e como a entrevista passa a se denominar designer de superfície
20. Você trabalhava sozinha?	Descobrir a percepção da entrevistada no que diz respeito ao aprendizado
21. Com quem você gosta de trabalhar?	
22. Se tinha aprendizes, assistentes ou empregadas/os, como se deu a transferência de conhecimento?	
Perguntar e solicitar cópia de fotos antigas do trabalho. Cadernos de anotações, entrevistas concedidas.	

Fonte: Adaptado de Pereira (2014) e Müller (2016)

APÊNDICE F - PROTOCOLO PARA TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Classificação ARQ nº - Nome da participante	Data da Transcrição mês/ano

Tema:

Lugar: Onde foi realizada a entrevista

Data: Dia, mês e ano da entrevista

Participantes: Nome da entrevistada e duas letras iniciais do nome – entre parênteses – que será utilizada como código na indicação dos turnos

Resumo: Indicação dos temas retratados na entrevista

Duração: Tempo de duração da entrevista

Autor: Nome do entrevistador, seguido do código "(E)" que será utilizado na indicação dos turnos

Observação: Espaço destinado para anotações diversas

Turnos	Texto
01.	E.
02.	X.
03.	E.
04.	X.
05.	E.
...	...

Observações:

Símbolos utilizados na transcrição

((texto))	Comentários ou observações do transcritor
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno
negrito	Palavras enfatizadas pelo participante

Fonte: Adaptado de Corrêa (2008) e Tessari (2014)

APÊNDICE G - PROTOCOLO PARA REGISTRO DE IMAGENS

PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS
Nome: Título da imagem
Tipo: Fotografia, ilustração, esquema
Data de produção: Dia, mês e ano de produção da imagem
Autor: Autor da imagem
Localização: Onde foi registrada a imagem
Equipamento utilizado para o registro: Marca e modelo do equipamento
Distância focal: Distância do foco até o objeto
ISSO:
Flash: Sim ou não
Descrição e contexto: Principais características e informações sobre a imagem e sobre o momento de fotografia
Tecnologias utilizadas: Principais tecnologias utilizadas para produção da peça
Métodos de fabricação: Formas de fabricar, produzir, materializa a peça
Sujeitos(s) envolvido(s): Sujeito(s) envolvido(s) na criação, produção
Observações: Espaço destinado para anotações diversas
IMAGEM

Fonte: Adaptado de Bergmann Filho (2014) e Müller (2016)

APÊNDICE H - PROTOCOLO PARA REGISTRO DE CONVERSAS EM AMBIENTE VIRTUAL

PROTOCOLO DE REGISTRO DE CONVERSAS EM AMBIENTE VIRTUAL
Nome: Nome da participante.
Data: Dia/mês/ano de realização da conversa.
Autora:
Plataforma: Rede social que se estabelece a conversa
Temas abordados: Indicação dos temas tratados na conversa
Contexto:
Duração da conversa:
Observações:
REGISTRO DA CONVERSA

Fonte: Adaptado de Bergmann Filho (2014) e Müller (2016)