



RENATA RUBIM: TRAJETÓRIA E PRÁTICAS NO DESIGN DE SUPERFÍCIE

RENATA RUBIM: TRAJECTORY AND PRACTICES IN SURFACE DESIGN

Bruna Carmona Bonifácio¹

 <https://orcid.org/0000-0002-3970-2400>

Ronaldo de Oliveira Corrêa²

 <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Recebido em: 13 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 23 de março de 2022.

Revisão final: 23 de maio de 2022.

Aprovado em: 27 de maio de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14786>

1 Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná (2020 - atual) na linha de pesquisa Teoria e História do Design, Mestra pela mesma instituição (2019) na linha de pesquisa Sistemas de Produção e Utilização. Graduada em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2013), com habilitação em design gráfico e de produto. Participa do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR), e do grupo de pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design e Atividades Projetuais (UFPR). Principais interesses de pesquisa: cultura material, design de superfícies, história do design, história das mulheres, designers mulheres.

2 Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), sob a orientação da Dra. Marília Gomes de Carvalho. Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008), sob a orientação da Dra. Carmem Rial e do Dr. Gilson Queluz. Em 2007 realizou estágio de doutoramento no México, no Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, sob a orientação do Dr. Néstor Garcia Canclini, na área de políticas culturais. Recebeu o Prêmio Capes de Teses edição de 2009. Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Áreas de interesse: cultura material, teoria e história do design, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo refletir sobre as relações entre a história das mulheres e a história da prática do design de superfície no país, a partir de revisão bibliográfica, pesquisa documental e entrevista baseada em procedimentos da História Oral com a designer Renata Rubim. Como resultados, pretendemos analisar as presenças e práticas das mulheres nas áreas relacionadas ao design de superfície e da designer Renata Rubim para colaborar com diferentes perspectivas sobre a história do design feito no Brasil.

ABSTRACT: This article aims to reflect on the relationship between women's history and a history of surface design practice in the country, from a bibliographic review, document research and an interview based on Oral History procedures with the designer Renata Rubim. As a result, we intend to analyze the presence and practices of women in areas related to surface design and of the designer Renata Rubim to collaborate with different perspectives on the history of design made in Brazil.

Palavras-chave: História das Mulheres; Design de Superfície; Renata Rubim; Cultura Material.

Keywords: History of Women; Surface Design; Renata Rubim; Material Culture.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, temos como objetivo refletir sobre as relações entre a história das mulheres e uma história da prática do design de superfície no país. Interessamo-nos problematizar os modos como a historiografia do design trata em sua narrativa as personagens femininas e as suas contribuições para o campo, em especial aquelas que atuam no design de superfície.

Apresentaremos conteúdo que tem por fonte o levantamento documental da pesquisa de mestrado na qual tratou-se sobre experiências de mulheres no design de superfície, abordando trabalhos e trajetórias de Goya Lopes³ e Renata Rubim⁴. O presente texto docu-

3 Nascida em Salvador em 1954, formou-se em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1976), realizou sua especialização em Museologia, Expressão e Comunicação Visual na *Università Internazionale Dell'Arte di Firenze* (1979), quando iniciou sua formação no design e foi apresentada às técnicas de design de superfície têxtil. Venceu o Sétimo Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (1993), atuou no Colegiado Setorial de Moda do Ministério da Cultura (2010 a 2014) em que colaborou com a discussão sobre o design de moda e sua relação com a cultura do país. Autora do livro *Imagens da Diáspora* (2011), desenvolve há mais de trinta anos projetos na arte e no design com temáticas afro-brasileiras. Referência: BONIFÁCIO, 2019, p.18.

4 Nascida em 1948, formou-se em curso livre de design no IADÊ - Instituto de Arte e Decoração de São Paulo (1969), se especializou no departamento de *surface design* da *Rhode Island School of Design*, nos Estados Unidos. Reconhecida em premiações de design nacionais e internacionais, Bienais de design (1992, 2010 e 2012), Bornancini (2008), Idea/Brasil (2009), *IF Product Design Award* (2012 e 2012). Professora de mais de setenta cursos sobre design de superfície. Autora do livro *Desenhando*

menta os caminhos percorridos por uma delas, a designer Renata Rubim, no processo de se fazer uma designer de superfície. Entendemos que os documentos nos permitem acessos a narrativas biográficas que Renata constrói e reconstrói sobre si mesma, em tempos e espaços diversos.

Renata atua na área há quarenta anos, é protagonista na criação e produção brasileira de artefatos, citada em livros, publicações e pesquisas, vencedora de prêmios e ministrante de cursos sobre o tema. A pesquisa de Silvana Rubino (2010), sobre Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi, relata alguns momentos de sucesso e valorização, outros momentos de exclusão e desqualificação nas trajetórias de mulheres de renome em suas profissões.

Baseando-nos em seu modo de investigação, vemos similaridades entre as experiências vivenciadas por Charlotte e Lina e as de Renata Rubim. Pesquisar a trajetória desta designer de renome, associando-a a uma perspectiva de cultura material nos instiga a problematizar relações entre uma possível divisão de trabalho por gênero e as práticas do design.

Nesta seção, importa definir nossas compreensões acerca de temas que perpassam o conteúdo do estudo. Iniciando pela concepção de design, filiamo-nos a Adrian Forty (2007), que entende o design como uma atividade de criação, projeto e produção, abrangendo reflexões sobre as pessoas envolvidas. Nesse sentido, Marilda Lopes Pinheiro Queluz (2012) considera a disciplina como produtora de realidades materiais e comunicativas. Para a autora, “os objetos nos contam sua história, contam como foram feitos, que tecnologia foi utilizada, de que contexto cultural foram constituídos” (QUELUZ, 2012, p. 8).

A partir desta interpretação, Queluz aprofunda a compreensão do design ao afirmar que “os objetos nos contam histórias das pessoas que projetaram, fabricaram, consumiram, usaram, colecionaram, representaram, descartaram estas coisas” (QUELUZ, 2012, p. 8). Entendemos o design também como mediador de relações sociais, agindo tanto nas transformações sociais quanto sendo transformado por elas. Complementa aquela compreensão de Queluz, a abordagem de Maureen Schaefer França (2016), de que o design compõe o fenômeno social, materializa e compartilha suas ideias e valores.

Interpretamos que esses modos de apreensão do design possuem conexão com estudos da cultura material. O pesquisador Daniel Miller (2013) considera a cultura material como uma área na qual investigar e analisar práticas cotidianas são ações feitas a partir dos artefatos. Com base na teoria de Miller, consideramos que os artefatos – projetados e materializados a partir de práticas de design –, são participantes do processo pelo qual as pessoas criam a si mesmas. Neste artigo, a investigação sobre o design de superfície se dá pensando-o como prática de cultura material inserida em contextos históricos, sociais e culturais.

Por design de superfície, concordamos com Evelise Anicet Rùthschilling (2008) de que se trata de uma disciplina em que a superfície (papel, têxtil, cerâmica, sintética ou outra) é explorada amplamente em projetos com técnicas diversas, como tecelagem, malharia, ta-

a *Superfície* (2004, 2005 e 2010), a primeira publicação que aborda o termo e o conceito de design de superfície no Brasil. Referência: BONIFÁCIO, 2019, p.19.

peçaria, jacquard, estamparia, revestimentos para paredes e pisos, criação para papelaria, entre outras.

Também recorreremos a Ezio Manzini (1993, p. 32) para definir que a superfície se trata do “espaço entre pontos, em que o material do objeto termina e o ambiente ao redor começa”. Para o autor, esse espaço é um local para troca de informação e energia, no qual estão presentes as qualidades ópticas, térmicas e táteis, como também os valores simbólicos e culturais dos objetos (MANZINI, 1987; 1993).

Embasam também o presente texto teorias de autoras que refletem sobre questões de gênero e, especialmente, sobre história das mulheres, pois dados observados e discutidos por elas perpassam conjuntamente a reconstrução da trajetória de Renata Rubim, essa mulher designer. Para tanto, dialogamos com os estudos de Joan Wallach Scott (1995), sua análise histórica e a compreensão do gênero tanto como um elemento que constitui as relações sociais apoiado nas diferenças identificadas entre os sexos, quanto como forma primária de estabelecer sentido às relações de poder.

Na investigação sobre histórias de mulheres no design de superfície, recorrer a pesquisadoras de história da arte foi uma estratégia de pesquisa quando nos deparamos com a ausência de estudos específicos na história do design. O diálogo com a teoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007a) nos permite entender sobre história da arte têxtil e relações de gênero no Brasil, via trajetória de Regina Gomide Graz. Simioni (2007a) evidencia a hierarquização de artefatos nas artes têxteis e plásticas, mostra que práticas artísticas são consideradas femininas pois inferiores, e inferiores pois femininas.

Tais artes realizadas por mulheres, as artes aplicadas, são consideradas, no presente artigo, como concernentes às atuais práticas do design de superfície, a saber “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” (SIMIONI, 2007a, p. 94).

Com essa leitura compreendemos também que o estigma da desvalorização – ainda presente – foi naturalizado a partir de proibições da presença em academias de belas artes e da sistemática qualificação de práticas têxteis e práticas feitas por mulheres como atividades que exigiam menos intelecto.

As interações entre gênero e relações de poder foram estudadas no design por historiadoras feministas como Cheryl Buckley (1986). Ela trata sobre a presença de mulheres na história do design; mostra que elas estão no design de algumas formas, a saber, profissionais, teóricas, historiadoras, consumidoras ou objetos de representação. A autora explicita construções sociais que agiram de maneira consciente na delimitação dos lugares desiguais de mulheres e homens no design.

Buckley (1986) explana sobre o conceito de determinismo biológico atuando no design, com habilidades consideradas capacidades inatas a um gênero. Esclarece que suas consequências são a classificação das mulheres como pessoas naturalmente meticulosas, com tendências decorativas e, portanto, a elas foram estabelecidas as áreas de artes de-

corativas – joias, bordados, crochê, tricô, costura, cerâmica e design gráfico. Novamente, encontram-se listadas práticas pertinentes ou próximas ao design de superfície.

A autora propõe a ampliação da história do design para a inclusão das produções artesanais, o que resultaria na inserção de produções de mulheres, já que estas eram as técnicas e lugares possíveis a elas e ocupados por elas. Buckley (1986) conclui seu argumento afirmando ser central para uma crítica feminista da história do design a redefinição do que é compreendido por design.

Ainda quanto à reflexão crítica sobre as relações de mulheres no design e seus lugares possíveis na história, Marinês Ribeiro dos Santos (2015), em seu estudo sobre Georgia Hauner, problematiza o apagamento da participação delas, mesmo que em situações de protagonismo e pioneirismo. É o que acontece com Georgia Hauner e a própria Renata Rubim, a quem estudamos neste artigo. A prática dessas mulheres se deu em um registro desvalorizado em relação às práticas consideradas cânones do design. Santos (2015) ressalta a importância de questionar os binarismos desiguais como um modo de propor uma nova historiografia do design contando sobre a atuação das mulheres no design brasileiro.

Por fim, sobre o tema História das Mulheres, concordamos com Scott (1992) e suas considerações críticas sobre a ausência de registros históricos sobre mulheres e os questionamentos permitidos a partir desse fato. Uma história sem mulheres é uma história incompleta e parcial, o que evidencia contradições em pressupostos da própria disciplina. O requerimento das mulheres em registrar suas existências tensiona e aumenta o que se considera como história, em geral, e história do design, mais especificamente.

Buscando investigar e discutir de que formas Renata Rubim se constituiu designer de superfície, os procedimentos metodológicos da História Oral foram basilares para a presente pesquisa. Iniciamos com um levantamento bibliográfico, na sequência realizamos levantamento documental em arquivos pessoais e públicos e, por fim, fizemos uma pesquisa empírica com visita e entrevista. Para tanto, baseamo-nos nos trabalhos de Ronaldo de Oliveira Corrêa (2008), Ana Claudia Camila Veiga de França (2021), Aline Souza Xavier (2019), Caroline Müller (2016), Valéria Tessari (2014), Juarez Bergmann Filho (2014) e Rodrigo Pereira (2019).

Foram mapeadas fotografias, anúncios e vídeos disponibilizados por Rubim no site e nas páginas da empresa "Renata Rubim Design e Cores" no *Facebook*, *Instagram* e *Pinterest*; livros publicados por ela, feitos em parceria, ou que possuem entrevistas e citações suas; textos e produções audiovisuais com suas falas. Esse conjunto heterogêneo de fontes foi estudado antes da entrevista presencial na sede da empresa, em Porto Alegre - RS, em novembro de 2017.

UM BREVE RELATO SOBRE HISTÓRIA DAS MULHERES

Para iniciarmos a reflexão, consideramos pertinente abordar questões sobre o fazer historiográfico, prática realizada por sujeitos, em sua grande maioria, homens. Segundo Rosa Montero (2012):

Historiadores, enciclopedistas, acadêmicos, guardiões da cultura oficial e da memória pública sempre foram homens, e os atos e obras das mulheres raramente entraram nos anais. Embora hoje essa amnésia sexista esteja finalmente mudando: a crescente presença feminina nos níveis acadêmico e erudito começa a normalizar a situação, e todo um campo de novas pesquisas se abriu, principalmente por mulheres, tentando resgatar nossas ancestrais da névoa (MONTERO, 2012, p. 12).

No século XX, os estudos sobre História seguiam pautados por uma definição de que a ciência era neutra, portanto, as investigações sobre o passado – segundo essa perspectiva epistemológica – eram feitas com base em pesquisas imparciais de indivíduos que dominavam os procedimentos científicos específicos do campo. Todavia, esses pressupostos são o oposto do que pesquisadoras da história das mulheres têm exposto e reivindicado. Ao requererem sua inclusão, as mulheres despertam a reescrita, elas “proporcionam algo extra e são necessárias à complementação, são supérfluas e indispensáveis” (SCOTT, 1992, p. 75), e assim, movem os contextos sobre poder e conhecimento.

Michele Perrot (1989) afirma que os procedimentos utilizados para o registro histórico são “fruto de uma seleção que privilegia o público, único domínio direto da intervenção do poder e campos dos verdadeiros valores” (PERROT, 1989, p. 10). Sendo assim, seu efeito é o da exclusão das mulheres de determinados lugares, como as fontes escritas e os arquivos públicos (PERROT, 2017). A autora utiliza o termo “vestígios” ao tratar sobre o processo de busca por fontes sobre histórias de mulheres, também traz os termos “silêncio” e “voz”.

Perrot (2017) apresenta os arquivos como os lugares em que são realizadas as procuras por vestígios escritos, as vozes das mulheres 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 – ingresso tardio das mulheres ao sistema educacional –, do saber e do trabalho. Nesse sentido, a pesquisadora Rosa Montero (2012) complementa ao afirmar que “existe uma história que não está na história e que só pode ser resgatada aguçando o ouvido e ouvindo os sussurros das mulheres” (MONTERO, 2012, p. 20).

Adicionamos à problematização os questionamentos de Etienne François (2006), que apresenta a história oral como “defensora de uma história diferente, tanto em seus objetos quanto em suas práticas, de uma história alternativa, livre e emancipadora, em ruptura com a história acadêmica institucional” (FRANÇOIS, 2006, p. 4).

O pesquisador afirma que os objetos da história oral são “os dominados, os silenciosos, os excluídos da história (mulheres, proletários, marginais etc.), além da história do cotidiano

e da vida privada, e da história local e enraizada” (FRANÇOIS, 2006, p. 4). Dessa forma, compreendemos, assim como Verena Alberti (2004), que as narrativas das pessoas que viveram ou presenciaram um evento, um tempo, um espaço, podem nos informar de maneira profícua sobre as condições daquele tema, naquele contexto histórico e cultural.

Em texto sobre o balanço da história oral e da produção nos últimos 25 anos, Philippe Joutard (2006) discorre acerca do crescente interesse pela história das mulheres como um dos exemplos mais significativos de produção na história oral. Afirma que as pesquisas relativas ao tema, existentes desde os anos 1970, desempenham papel importante e tratam da vida cotidiana, do trabalho operário, do trabalho doméstico, da militância, da identidade e da vida afetiva.

Scott (1998) também discorre sobre os desafios e crises de uma história ortodoxa ou história normativa, ao abordar a ampliação temática no movimento de documentar “as vidas das pessoas omitidas ou negligenciadas em relatos do passado” (SCOTT, 1998, p. 300), procurando complementar a comunicação de eventos, atividades, vidas humanas antes excluídas por não serem consideradas dignas “de menção para serem citadas nas histórias convencionais” (SCOTT, 1998, p. 300).

Nessa perspectiva, reivindica-se que a experiência seja legitimada como parte do fazer historiográfico, “a experiência direta de outros, bem como a do historiador que aprende a observar e iluminar a vida desses outros em seus textos” (SCOTT, 1998, p. 300). A autora considera que os sujeitos são constituídos pela experiência e que a experiência é algo que buscamos compreender acerca de um saber que é apresentado.

A criação e a ocupação de um lugar na História para as experiências, reivindicadas pelos movimentos feministas, possuem relação com a disputa sobre as narrativas históricas e sobre “a vontade de provar a capacidade criativa das mulheres enquanto sujeitos sociais capazes de fazerem a História, de investirem contra as múltiplas manifestações do poder, e enquanto elaboradoras de iniciativas, de formas de percepção e de experiências” (RAGO, 1995, p. 5).

As mulheres argumentam que suas experiências são tão válidas quanto as masculinas, e vêm conseguindo alargar espaços e conquistar uma “maior visibilidade no espaço público” (RAGO, 1995, p. 6), a partir da denúncia sobre os impedimentos misóginos que dificultavam ou impossibilitavam seus crescimentos pessoais e profissionais.

Por essa convergência epistemológica, na presente pesquisa tanto o método da história oral, quanto o estudo de arquivos pessoais foram utilizados para registrar as experiências de Renata Rubim em se tornar uma designer de superfície.

MULHERES DESIGNERS E PRÁTICAS RELACIONADAS AO DESIGN DE SUPERFÍCIE

A pesquisadora Isabel Campi (2016) em sua tese sobre o design de produto do século XX, realizou uma extensa investigação sobre história do design no espaço europeu e estadunidense e nos conta que nos registros canônicos publicados desde os anos 2000, a

porcentagem de biografias sobre mulheres no design tem aumentado. Fato que, segundo ela, há duas décadas não aconteceria e os nomes dessas designers eram e seguiriam desconhecidos.

Campi (2016) discorre sobre dois principais impedimentos para que as mulheres designers adentrassem nos registros canônicos. O primeiro é definido como cultural e profissional, em que os preconceitos restringem ou interditam o ingresso delas em profissões tidas como masculinas; o segundo é o obstáculo do registro historiográfico. A autora conta que a reformulação da história, a construção de uma nova história fez com que os obstáculos existentes para as mulheres se tornassem visíveis.

Para que as mulheres participassem e participem do design, um fator de relevância é a formação. Campi (2016) inicia o trecho de seu texto sobre o assunto localizando o período da revolução industrial, em que existia uma dura restrição à feitura de trabalho artístico, pautada por gênero. O trabalho artístico feito por mulheres apenas era tolerado se fosse um *hobby* ou uma atividade sem remuneração financeira. Para a autora, elas não possuíam perspectiva de formação artística e a limitação de exercer uma atividade criativa estava determinada pela tipologia da prática, de modo que apenas era permitido bordar.

Sabe-se que havia certas possibilidades de uma mulher estudar Arte, em geral mulheres de elite, as quais tinham professores particulares de pintura, de História da Arte; algumas delas participaram de círculos artísticos como artistas, mas também como apreciadoras, mecenas, escritoras, entre outras formas de atuação.

Na segunda metade do século XIX, Campi (2016) conta que existem:

inúmeros testemunhos indicam que as mulheres queriam conquistar um leque mais amplo de atividades criativas e ganhar dinheiro com elas. As obras de criação têxtil – bordados, tecidos, tapeçarias, tapetes etc. –, cerâmicas e, em menor medida, joias e ourivesaria foram gradativamente consideradas ocupações toleráveis para mulheres honestas de classe média (CAMPI, 2016, p. 15).

Importante atentar para as condições sociais e materiais da classe de mulheres que passou a vivenciar essas práticas. Além disso, os tipos de atividades criativas são compatíveis com o que outras pesquisadoras nos contam, como Simioni, por exemplo.

Simioni (2007a) instiga ao pensamento crítico sobre áreas em que as mulheres artistas foram autorizadas a realizar seus trabalhos. A autora nos conta que a hierarquia de gênero foi elaborada com base na hierarquia entre os trabalhos intelectual e manual. As consequências dessa estrutura são as interdições institucionais enfrentadas por mulheres, não somente no âmbito da arte, como também nas escolas canônicas de design.

Registros históricos contam sobre a Bauhaus de Weimar, no sentido de que “havia uma certa opinião na Bauhaus de que a prática do artesanato (feminino) era uma fase de transição para a técnica e o design (masculinos)” (CAMPI, 2016, p.106). As mulheres foram desencorajadas a ingressar em disciplinas e ateliês como os de arquitetura e os de pintura, aqueles de maior status da escola.

Seus lugares eram pré-determinados, as alunas eram conduzidas para os ateliês de cerâmica e tecelagem (SIMIONI, 2007a; RUBINO, 2010). Tal dado demonstra processos impositivos no design sendo pautados pelas desigualdades entre homens e mulheres, a partir de “princípios moralistas de exclusão e de desqualificação de alguns trabalhos plásticos” (CORRÊA, 2017, p.6).

Entendemos as questões de gênero e as consequências nas dinâmicas sociais de forma relacional e construída de acordo com as condições sócio-históricas e culturais. Por isso, compreendemos como importante apresentar uma experiência diversa das abordadas até então. Simioni (2007b), ao tratar da formação e atuação profissional de Regina Gomide Graz nas artes têxteis, discorre sobre as tradições artísticas suíças entre os anos 1913 e 1920. A autora relata que a hierarquia entre os gêneros artísticos, que relegava às artes decorativas um papel menor, não era uma realidade naquele país. Pelo contrário, desde o final do século XIX as artes decorativas eram entendidas como práticas de grande importância.

O momento histórico de realização das exposições universais apresentava à Suíça uma demanda de aumento da competitividade dos produtos nacionais para venda no mercado externo, pois havia a produção de luxo e alta qualidade advinda da França e a produção alemã em larga escala e oportuna a uma dinâmica de mercado que se globalizava. Por esses motivos, o governo suíço implementou medidas para o desenvolvimento econômico e estético de sua produção, e uma dessas ações, desde o ano de 1884, foi o investimento na criação de escolas técnicas e escolas de artes aplicadas (SIMIONI, 2007b).

Regina Graz e John Graz experienciaram o aprendizado em escola da linha Suíça francesa, em que as recomendações eram para criações artesanais, finas, figurativas, feitas com matéria-prima luxuosa, tendo como público-alvo clientes exclusivos. Segundo Simioni (2007b, p.274), o casal aprendeu seguindo “uma certa tradição segundo a qual o artista-decorador ocupava o nobre papel de ‘mentor intelectual’ de uma produção cuja maestria culminava em peças admiradas como obras de arte únicas”. Por essa trajetória e por sua rede de contatos, o casal optou por trabalhar na área, oferecendo seus serviços para pessoas da classe alta em São Paulo nos anos 1920, quando retornaram ao Brasil.

Sobre essas alterações das categorias de gênero de acordo com os contextos históricos, culturais e sociais, Campi (2016) explicita que o gênero não classificou somente as áreas do design entre as mais indicadas para mulheres e as mais indicadas para homens, mas também atuou na classificação dentro das áreas.

Como exemplo, em relação às práticas cerâmicas do final do século XIX, “a decoração em cerâmica era considerada um trabalho feminino, enquanto o torneamento e a moldagem das peças era um trabalho masculino” (CAMPI, 2016, p. 118). Em contraste com as práticas no século XX, “as mulheres cultivavam a cerâmica em todas as suas vertentes, incluindo o desenho industrial, e hoje esta divisão do trabalho parece um verdadeiro absurdo” (CAMPI, 2016, p. 118). Campi conclui seu argumento abordando o design gráfico e o design de interiores como duas profissões que em 2016 apresentavam uma porcentagem alta de profissionais mulheres, enquanto a porcentagem das mulheres presentes no design de produto

seguia sendo pequena em comparação aos profissionais homens.

Mais um dado significativo que Campi (2016) apresenta é sobre uma característica comum a boa parte das mulheres atuantes no design. Elas se posicionam de forma ativista e possuem competências relacionadas para se organizarem em grupos: “por mais de um século, isso as levou a presidir instituições, organizar exposições, coletar catálogos de seus trabalhos para mostrar à sociedade e à indústria que são tão competentes e criativas quanto seus colegas homens” (CAMPI, 2016, p. 118).

Campi (2002) afirma que as pesquisas que objetivam relacionar design e gênero apresentam questionamentos críticos aos modos metodológicos em que a história é feita. Do mesmo modo, tais estudos problematizam as definições e práticas canônicas do design, atuando na proposta de parâmetros novos “sob os quais deve ser a configuração do ambiente e a versão oficial da história do design, assim como o repertório de autores que o compõem” (CAMPI, 2002, p. 1).

Concordamos com a pesquisadora e com a professora Marinês Ribeiro dos Santos, que em uma palestra discorreu sobre como o debate entre design e gênero no Brasil⁵ possui uma certa incipiência e atraso, por existirem preconceitos acerca desse tipo de pesquisa, em contraste com o que é considerado uma pesquisa séria.

A pesquisa desenvolvida em programa de pós-graduação em design surgiu de uma reflexão junto ao professor orientador sobre a presença de um notável número de mulheres atuantes no design de superfície no Brasil. Uma série de questões sobre os motivos para tantas mulheres trabalharem na área integraram o interesse da pesquisa, a saber, as possibilidades e os acessos, como também as interdições e as tensões.

RENATA RUBIM: ALGUNS CAMINHOS DE SEU APRENDIZADO

Nascida em 1948, filha de alemães imigrantes, Renata Rubim viveu sua primeira infância na cidade do Rio de Janeiro. De origens diferentes, os pais de Renata, Eva Sopher (1923-2018) e Wolfgang Klaus Sopher (1918-1987), vieram para o Brasil fugindo da perseguição do regime nazista de Adolf Hitler. Conheceram-se somente após a imigração. A família residiu e trabalhou no Rio de Janeiro até 1959, quando Wolfgang foi transferido para Porto Alegre - RS.

Os pais proporcionaram a Renata e Ruth – sua irmã –, uma convivência intensa com arte e design no ambiente familiar. Ao ser questionada sobre a relação entre sua família e a escolha pela profissão de designer, Renata se recordou de um tio que trabalhava com produção de móveis em madeira, e da alegria de seu pai quando conseguiu adquirir uma peça de Sérgio Rodrigues⁶.

5 Referência: SANTOS, MATSUDA, 2017.

6 Nascido no Rio de Janeiro (1927 - 2014), formado em 1952 na Faculdade Nacional de Arquitetura do Brasil, desenvolveu peças de mobiliário compatíveis com o movimento arquitetônico nacional daquele momento. Fundou a loja Oca em 1955, com o objetivo de atender as necessidades dos brasileiros

No início da vida do casal no Brasil, os recursos eram poucos, mas conforme adquiriram estabilidade financeira, faziam questão de investir em artefatos de arte e de design. Renata também rememorou e registrou, em seu livro⁷, a primeira vez que acompanhou um projeto de criação de estampas para têxteis, ainda criança. Ela inicia com uma visita à casa de uma amiga de sua mãe e a visualização dos desenhos na prancheta, e discorre até o fascínio de ver peças de vestuário estampadas com aqueles mesmos desenhos na vitrine de uma loja.

O pai de Renata era um leitor assíduo, possuía diversas publicações e, com o tempo, cultivara uma grande biblioteca. Além disso, era um admirador de pintura e materializou algumas obras em aquarela quando jovem. Sua mãe estudou arte, desenho e escultura em São Paulo. No Rio de Janeiro, ela criou vasos cerâmicos repletos de flores que intitulava e comercializava como “jardins artísticos”.

Mas a atuação de sua mãe, que esteve presente de forma mais intensa na vida de Renata, foi a de empresária cultural, de artistas da música e do teatro. Eva Sopher foi a gestora do Theatro São Pedro, em Porto Alegre, por mais de quarenta anos. Além de acompanharem a programação no teatro, as orquestras, as companhias, as e os artistas frequentavam a casa da família para saraus e jantares. Rubim enfatizou que sua base cultural aprendida em casa é rara e sabe da importância dessa vivência na construção de seu repertório.

Concluído o segundo grau, Renata via as faculdades de arquitetura e de artes plásticas como as opções existentes em Porto Alegre mais relacionadas a algo que poderia ser interessante. Ela não sabia exatamente o que queria estudar, mas entendia que não eram os cursos disponíveis na cidade. Comentou que desde pequena desenhava, e quando adolescente usava suas tardes livres para desenhar “xadrez e listrados, experimentava cores” (RUBIM, 2017). Contou que gostaria de ver seus desenhos em tecidos e papeis, e entendeu que teria que buscar formação em outro lugar.

Em 1967 optou por se mudar para São Paulo – onde primos e avós moravam –, para estudar no Instituto de Arte e Decoração (IADÊ), no curso técnico em decoração. Que acabou por nunca ser formalizado como tal. Segundo Rubim, foi um dos grandes cursos da capital, onde teve “professores maravilhosos”, a saber, Laonte Klawá⁸, Ruy Ohtake⁹ e Ricardo

e do clima tropical. Referência: SERGIO RODRIGUES ATELIER, 2021.

7 Livro *Desenhando a Superfície* (2004, 2005 e 2010).

8 Formado em arquitetura pelo Mackenzie, ressalta que “sua formação efetiva foi além do campus da sua universidade, pela proximidade, vivia e participava de eventos na FAU-USP, e assim teve a oportunidade de conhecer Vilanova Artigas, entre outros profissionais que ministravam palestras e seminários [...] Frequentou também a Faculdade de Ciências Sociais da USP e um fato que determinou sua carreira profissional foi o aprendizado com Antunes Filho, diretor de teatro. Essa convivência determinou sua orientação para a direção cinematográfica e a cenografia” (PIRES STEPHAN, 2019, p. 147). Atuou como arquiteto, cenógrafo, diretor artístico do cinema brasileiro, professor. Referência: PIRES STEPHAN, 2019.

9 Filho de Ushio e Tomie Ohtake, 1938 - 2021. 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, Instituto Tomie Ohtake.

Ohtake¹⁰, Sérgio Ferro¹¹, Wesley Duke Lee¹², entre outros (RUBIM, 2004; 2017).

Durante três anos obteve uma formação diversificada com disciplinas como design de mobiliário, sociologia e história do design, e comunicação visual. Considerou o aprendizado da época importante e completo pois ao concluir o curso sentiu-se capacitada para entrar no mercado de trabalho. Renata afirmou que “não tinha mais aspiração nenhuma a fazer faculdade, pra mim aquilo tinha sido minha faculdade e eu comecei a trabalhar, né?” (RUBIM, 2017).

A designer pontuou que na época não tinha aprendido sobre design de superfície, “até porque nem existia, e eu nem sabia o que era isso” (RUBIM, 2017). A partir dessa fala, é possível perceber que tanto o termo usado para definir a disciplina quanto suas práticas não eram conhecidas como sendo uma possibilidade para a prática profissional de design. Importa lembrar que criações de e para superfícies eram realizadas no Brasil, não se sabe muito bem por quais pessoas, possivelmente por artistas, desenhistas, artesãos e artesãos. O que não acontecia era o reconhecimento e denominação dessas práticas como design de superfície.

Em um período de quinze anos – 1969 a 1984 –, Rubim trabalhou com projetos para diferentes superfícies e áreas: tecelagem, tapetes de chão e móveis na empresa Artesanato Gramadense Ltda¹³ (1970 e 1980); design de joias em prata, projetos de papel de carta e guardanapo de papel em serigrafia para sua própria empresa (1981 a 1985); criação regular

Referência: ITAÚ CULTURAL, 2021.

10 Filho de Ushio e Tomie Ohtake. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Desde a 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, e é presidente do Instituto até hoje. Integra o Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura). Referência: IEA USP, 2021.

11 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. Referência: ITAÚ CULTURAL, 2021.

12 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. Referência: ITAÚ CULTURAL, 2021.

13 Empresa fundada na cidade de Gramado - RS no ano de 1965, pela artista têxtil alemã Elisabeth Rosenfeld e seu marido, com o objetivo de desenvolver produtos têxteis e mobiliário em madeira. Referência: RUBIM, 2017.

de desenhos para estampas da Cia Hering (1982 a 1984); projeto de carpetes para a Tapetes Avanti (1982); consultoria de cores e tendências para a Móveis Pozza (1983 e 1984); criação da linha de acessórios de moda para a Grendene (1984), entre outros.

Além disso, também realizou seis exposições individuais relacionadas aos temas tapeçarias e tapetes, e doze exposições coletivas pertinentes às artes plásticas, tapeçarias e têxteis, e design de superfície. Seu trabalho foi citado em dois livros cujos temas eram arte no país: "História da Arte Brasileira" de Hilda Hober Harres, 1979 e "Feitura das Artes de São Paulo" de José Neistein, 1981.

Todos esses projetos foram importantes para a construção do portfólio enviado em sua candidatura à Bolsa *Fulbright* nos Estados Unidos, em 1984. Tratava-se de uma bolsa de estudos destinada a artistas sem formação superior. Renata foi aprovada e a escolha para qual cidade iria foi baseada no fato de ser mãe, e seus filhos com dez e doze anos a acompanharem. Ela considerou que seria muito difícil cuidar e educar duas crianças enquanto estudava em uma cidade grande em outro país e, por isso, ao invés de Nova York, optou por Providence. Essa decisão pautada no que ela poderia administrar no momento, influenciou posteriormente os caminhos profissionais que seguiu, os aprendizados em Nova York na *Parsons School of Design* teriam resultado em uma formação diferente da que teve na *Rhode Island School of Design* (RISD).

Na RISD, sua orientadora foi a professora Maria Tulokas, que ao ver o portfólio de Renata, a direcionou para o departamento de *surface design*. A clareza com a qual essa decisão foi tomada, fez Rubim compreender que "design de superfície era o que eu (es)tava fazendo há anos" (RUBIM, 2017). Renata comentou que essa apreensão foi o grande estalo de sua vida.

Sobre a formação no exterior, Renata Rubim a considerou imprescindível para a construção de sua trajetória de trabalho. Ao ter contato com a metodologia ensinada na RISD, Rubim ficou fascinada pelos modos concretos de criação, que mudaram os modos de suas próprias práticas. A designer aplica a metodologia até hoje em seus projetos.

Renata lembra que entre os argumentos de sua justificativa do pedido da Bolsa *Fulbright* estava a proposta de compartilhar o que aprenderia nessa oportunidade com outras pessoas quando retornasse ao Brasil, e que essa vontade cresceu quando percebeu a evolução de sua capacidade de projetar, proporcionada por esses aprendizados. Tempos depois, assim o fez. Em sua prática como docente, a designer ensina a alunas e alunos o que aprendera durante sua formação na RISD, além de seus conhecimentos adquiridos nas práticas laborais e aqueles advindos de seu repertório cultural.

MODOS DE TRABALHAR NO DESIGN DE SUPERFÍCIE

Durante entrevista com foco em sua atuação profissional no design de superfície, perguntamos a Renata como foi sua entrada nessa disciplina, ao que ela respondeu: "eu acho que nunca estive fora do design de superfície, né?" (RUBIM, 2017). Concordamos com a

designer e selecionamos algumas experiências sobre os modos nos quais ela trabalhou e trabalha no design de superfície.

Em seu livro autobiográfico "Desenhando a Superfície", Rubim fala sobre o tempo em que trabalhou na Artesanato Gramadense Ltda, fábrica de móveis e tecelagem de Gramado - RS. Diz 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" (RUBIM, 2004). Quando questionada sobre os motivos dessa dificuldade, respondeu que ela e seu marido na época (há algum tempo não são mais casados) haviam sido convidados pelo casal fundador da empresa para serem sócios.

Essa experiência foi custosa para Renata, pois ela era responsável por toda a criação, tendo a demanda de projetar, por ano, ao menos uma coleção de móveis e objetos de madeira, tapetes, tecidos, tapeçarias de parede e acessórios têxteis. Além disso, também assumiu a administração e gestão dessa fábrica de médio porte, com cerca de 80 funcionários.

Refletindo sobre seu primeiro projeto de design de superfície, ela o considera especialmente um parto e lembra da felicidade sentida quando nasceu. Renata explica 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 (RUBIM, 2017).

Na sequência de sua fala, Rubim afirmou que era design de superfície porque era têxtil, e é possível perceber que sua compreensão sobre o que é design está relacionada ao modo de produção, o projeto de um artefato que pode ser produzido e reproduzido.

Ainda sobre sua vivência nessa fábrica, Rubim contou que o projeto de móveis fazia parte do trabalho, mas que para ela era importante também explorar as possibilidades das superfícies dos móveis. Entendeu que o reconhecimento de seus projetos de design de superfície em produtos veio em forma de convites para participação em exposições individuais e coletivas.

Depois de doze anos de atuação como designer e sócia da Artesanato Gramadense Ltda, Renata tinha como foco a criação de estampas, materializadas em superfícies têxteis principalmente. Ao se desligar da empresa, procurou oportunidade na Cia Hering¹⁴, em Blumenau - SC. Na época, o departamento de desenvolvimento de produtos da empresa adquiria criações de designers externos e externas, freelancers. Ela afirma ter tido muita sorte por estar neste contexto naquele momento.

Contou que "naquela época as pessoas iam lá com as suas pastas, era tudo físico, né?" (RUBIM, 2017). Renata fez o mesmo. Estabeleceu contato com a empresa, entendeu que a

14 Empresa fundada em 1880 na cidade de Blumenau - SC, especializada em produtos de vestuário. Foi a primeira empresa têxtil do Brasil a realizar exportação de produtos, no ano de 1964. Expandiu sua atuação com o sistema de lojas franquizadas em 1994. Em 2021, fundiu-se com o Grupo Soma. Hoje abrange as marcas Hering, Hering Kids, Dzarm, PUC e For You. Referência: HERING, 2022.

demanda acontecia de três em três meses, e nessas datas viajava de ônibus leito, à noite, levando sua pasta de desenhos. Chegava em Blumenau de manhã, comercializava alguns de seus desenhos para a Hering e à noite retornava para Porto Alegre. Essa foi parte de sua rotina como designer autônoma durante o período que antecedeu sua ida aos Estados Unidos.

Por nos interessar saber sobre o cotidiano dela como designer de superfície, perguntamos como o trabalho chegava até ela e o que era importante trabalhar. Ao que Rubim respondeu que até pouco tempo atrás ela não conseguiria pensar em um exemplo para dizer “alguém chegou em mim” e afirma “eu sempre fui atrás” (RUBIM, 2017). Quando o contato se dava por meio de cartas, escrevia e as enviava às empresas; quando se tornou via telefone, ela telefonava para os locais. “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” (RUBIM, 2017).

Sobre os modos de aproximação com a Tabacow¹⁵, empresa paulista para a qual elaborou criações dos anos 1988 a 1990, contou: “eu me lembro que 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” (RUBIM, 2017). No primeiro contato telefônico, ela propôs à empresa um projeto de releitura das cores utilizadas em seus tapetes, por acreditar que a cartela poderia ter uma composição mais interessante.

Ela se mostrou disponível a apresentar alternativas de cores para a empresa durante um mês, e caso o retorno da empresa fosse positivo e eles tivessem interesse em prosseguir com a parceria, fechariam um contrato de consultoria. Dessa forma, a parceria foi firmada.

Desde o início de sua nova etapa de trabalho como autônoma, executava a estratégia de trabalhar em parceria com outras empresas. Logo, lança o escritório Renata Rubim Design & Cores, com o qual produz projetos de design para quaisquer superfícies – polímeros, cerâmicas, papéis, têxteis, vítreas etc. – e oferece consultoria de cores para empresas e projetos diversos.

Sobre o trabalho como designer interna em uma empresa, contou que nunca recebeu convite para trabalhar desse modo e afirmou que “não procuraria trabalho dentro de uma empresa fazendo só uma coisa, porque eu nunca tive o perfil de fazer só tapete ou só uma coisa, eu não tenho esse perfil, sabe?” (RUBIM, 2017). Entendeu que seria um cenário ruim para a empresa e péssimo para ela, pois preza por liberdade de expressão e diversidade em suas criações.

15 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. Referência: TABACOW, 2021.

ENSINO: NECESSIDADE E PERTENCIMENTO

O retorno de Renata ao Brasil em 1987 marcou uma transformação em sua maneira de trabalhar. A partir daquele momento, a atuação se daria exclusivamente como designer de superfície. Ela acionou a formação no exterior como um diferencial apreciado pelo mercado de design no país. Conta que anunciou sua presença: “eu dizia para todo mundo, tô chegando” (RUBIM, 2017), e que entendeu esse fato somado à baixa concorrência – havia um pequeno número de pessoas projetando para superfícies –, como motivos para sua estratégia ter sido bem-sucedida. Por resultados, estabeleceu o início de parcerias com grandes empresas, a saber, Tok & Stok¹⁶, Tabacow e Artex¹⁷, no período entre os anos 1986 e 1990.

Na sequência, aconteceram mudanças na política e na economia brasileiras. Rubim lembra que com o Plano Collor, “tudo virou uma grande crise” (RUBIM, 2017). O escritório acabou perdendo clientes e ela se viu diante da necessidade de um novo modo de trabalho que complementasse os projetos de criação para empresas. Dessa forma, a instância financeira foi determinante no princípio de sua atuação como docente.

Ela afirma: “nunca tinha dado aula na vida, e nem achava que seria capaz de dar” (RUBIM, 2017), entretanto, “eu tinha que trabalhar, tinha que receber pelo meu trabalho e aí então chegou a hora de eu criar coragem e dar aula” (RUBIM, 2017). Uma situação de insegurança e desconforto foi sendo modificada pela prática. Renata descobriu sua paixão pela docência e, desde então, nunca mais parou. Nesses últimos 31 anos ministra aulas, cursos, workshops e realiza palestras e rodas de conversa.

A este respeito, importa evidenciar obstáculos relacionados à sua formação. Como Renata não possui uma formação acadêmica superior, o seu acesso a alguns espaços lhe é interdito. A designer falou sobre esses impedimentos com frustração, uma vez que, se dependesse somente dela, ela ministraria aulas com maior regularidade:

É, eu acho assim, eu acho que eu sou infelizmente muito subutilizada, 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 têm essa barreira. Então eu dou onde eu posso dar, e eu dou quando me convidam, mas, é (...) um pecado (RUBIM, 2017).

16 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 Rubim integra a equipe de 67 designers e empresas de design parceiros da marca. Referência: TOK & STOK, 2021.

17 Empresa fundada há 80 anos, localizada em Blumenau - SC, tem como enfoque produzir artefatos têxteis para casa – cama, mesa e banho. Com o passar do tempo, iniciou também a comercialização de produtos para decoração. Referência: ARTEX S/A, 2021.

Como forma de contornar os obstáculos na docência, Renata articulou algumas estratégias. A primeira foi atuar em cursos livres em faculdades relacionadas ao design de superfície, como design de produto, design de moda e arquitetura. A segunda foi participar em encontros e eventos de estudantes e profissionais de design e design de superfície. Depois, ela seguiu para indústrias têxtil e cerâmica, interessadas em projetos para superfície. E, por fim, realizou cursos de extensão, modo no qual era aceita no âmbito acadêmico. Essas estratégias foram efetuadas simultaneamente, e somadas à rede de contatos que a designer possui, possibilitaram que ela contornasse, de alguma forma, os obstáculos que a impediam, e impedem, de atuar na docência.

Sobre essa vivência, refletimos sobre os circuitos de formação relacionados às práticas do design de superfície, que circulam e acontecem em instâncias diversas, formais e informais. O aprendizado pode passar pela universidade, mas não necessariamente. Renata aprendeu técnicas de produção têxtil em curso livre de tecelagem no Atelier Elisabeth Rosenfeld¹⁸ nos anos 1966 e 1967, posteriormente ingressou no IADÊ, do qual saiu sentindo-se plenamente capacitada para trabalhar profissionalmente.

O fato de sua atuação como docente acontecer em estúdios, em espaços de produção, em eventos, remeteu-nos ao texto de Rubino (2010) que, ao contar sobre as trajetórias de Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi, evidenciou o aprendizado dessas mulheres para o mercado de trabalho acontecendo também em eventos e espaços não necessariamente formais, a contrapelo.

Charlotte e Lina enfrentaram o dispositivo de interdição que Simioni (2007a) descreveu e nesse outro circuito de formação tiveram acesso ao conhecimento. Situação que observamos também na trajetória de Renata, em dois momentos diversos, quando ela estava aprendendo e quando ela atua no ensino. Vemos formas de resistir e reinventar práticas de uma atividade profissional, o design de superfície, como prática não somente institucionalizada mas também diversa, e potente na arena de disputas do design.

DESIGN DE SUPERFÍCIE: EMBATE E PRESTÍGIO

Nos Estados Unidos, Renata teve contato com o termo *surface design*, empregado para “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). Em seu livro “Desenhando a Superfície”, ela relatou que no Brasil o termo não era conhecido quando iniciou o uso em sua tradução literal: design de superfície. Sobre essa época explicou:

18 Espaço de prática e ensino da arte têxtil, criado pela artista alemã Elisabeth Rosenfeld. Natural de Flensburg - Alemanha, Elisabeth veio para o Brasil em 1927. Residiu em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, até se estabelecer em Gramado. Em 1965, registrou a firma “E.Rosenfeld” e fundou a empresa “Artesanato Gramadense Ltda” na qual desenvolvia produtos têxteis e mobiliário. Faleceu em 1980. Em sua homenagem, a cidade de Gramado inaugurou o Teatro Elisabeth Rosenfeld, palco de eventos culturais e educativos. Referência: GRAMADO, 2021.

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 muito essa coisa da pele, para as pessoas entenderem mais (RUBIM, 2017).

A fala de Rubim contém questões interessantes como: o que é entendido por design no Brasil; o tipo de design reconhecido e valorizado é excludente em relação a algumas práticas; a reprodução e persistência da deslegitimação de alguns artefatos, materiais e processos de produção na história do design; por fim, o modo depreciativo que sujeitos atuantes nessas práticas tendem a ser tratados e tratadas.

O trecho permite discutir a ideia de design industrial e o que se entendia por este termo. A crítica materializada nos termos cosmético e superficial é importante para refletir sobre os preceitos modernistas que eram propagados na prática profissional e na formação universitária nos anos 1960 no Brasil. Cardoso (2005) critica as ideias que relacionam o funcionalismo ao bom design. O "novo paradigma de ensino e exercício da profissão, o qual corresponde hoje àquilo que entendemos por design neste país" (CARDOSO, 2005, p. 11) foi instaurado por volta dos anos 1960, baseando-se em uma prática de design modernista.

Em seu texto, o autor explicita como aspectos da história do design feito no Brasil foram apagados e desconsiderados a partir da imposição do movimento modernista e suas dicotomias forma e função, design de produto e design gráfico, aparência e uso, arte e design, mercado e sociedade. Cardoso (2005, p.11) explicita que esses conceitos atuaram para limitar o que poderia ser tido como design. Filiados a um processo longo de institucionalização e aos interesses do poder público – inserir o Brasil em um novo sistema econômico mundial –, foram propagados na prática profissional e na formação universitária.

Essas questões atravessam as experiências de Renata Rubim em sua área de atuação e suas relações com a comunidade profissional a qual pertence, o embate para se fazer ouvida e levada a sério em alguns espaços foi uma constante e um processo de construção do entendimento sobre o design de superfície no Brasil. Em contraste com essa realidade, é importante documentar destaques de sua atuação profissional em relação ao projeto de design de superfície em parcerias. Dos anos 1990 a 2010, ela formou uma rede de empresas de grande porte com as quais pôde criar para uma ampla diversidade de superfícies.

São elas: Tramontina (1996) com a qual fez projeto de superfície para capas de catálogos; Sanremo (2002 a 2007), prestando assessoria de superfícies e cores; Porcelanas Vista Alegre (2002 a 2010) com design de superfície para linhas Carrefour, Ponto Frio, Brickell, Zaffari e Camicado; Termolar (2005 a 2008); Redibra para Coca-Cola (2002); Saccaro (2007) com projeto para têxtil; Grendene (2011), design de superfície e cores para a linha Gisele Bündchen; S.C.A (2011 a 2013) com cores e design de superfície para produtos; e Oca Brasil (2015 e 2016) projeto das coleções de revestimento em madeira Tropicália e Brasileira.

Em sua trajetória, Renata conquistou outro âmbito de legitimação no design de superfície: prêmios e o convite para participação em bienais de design. Junto à empresa Coza,

ganhou o Prêmio Idea/Brasil em 2009, Bronze na categoria Ecodesign com a Linha Coza Native para utensílios de mesa. Trata-se de um projeto desenvolvido em parceria com Cristina Zatti e Graziella Prando, no qual criaram texturas alto-relevo baseadas em elementos da natureza para os utensílios com formas orgânicas.

Com a Solarium Revestimentos, empresa de Porto Alegre com a qual tem parceria desde 2006, conquistaram prêmios com projetos de design de superfície para pisos e revestimentos cimentícios. Primeiro com o Piso Ellos em 2008 – feito em parceria com a designer Débora Lacroix –, foram reconhecidas com o Prêmio Bornancini e com o convite para participar da III Bienal Brasileira de Design, em Curitiba - PR, em 2010. Para esse evento também foram selecionados os pisos cimentícios, Permeare e Praga.

Três anos depois, os Revestimentos Catavento e Due, e o Piso Praga receberam o Prêmio *Design Excellence Brazil*. No ano seguinte, o Revestimento Catavento e o Piso Praga foram premiados com o *IF Product Design Award*. E por fim, em 2014, novamente o *IF Product Design Award* com o projeto do Cobogó Atoll.

Em 2011, para o *Stgo. Diseño Bienal Creativa Latino Americana*, realizada no Chile, foram selecionados os projetos: *Necessárias*, em parceria com a Coza (utensílios polímeros); o *Tapete Terra Brazilis*, em parceria com a Jasmim Tapetes; e os projetos *Catavento* (revestimento cimentício), *Ellos* e *Permeare* (pisos cimentícios), em parceria com a Solarium Revestimentos.

Para a IV Bienal Brasileira de Design, realizada em Belo Horizonte - MG, em 2012, novamente foram selecionados projetos com a Solarium Revestimentos, porém, neste caso, foram o *Atoll* (cobogó) e o *Ilusione* (revestimento cimentício). Ainda sobre projetos em parceria com a Solarium Revestimentos, foi convidada a participar com o *City* (revestimento cimentício) das Bienais ibero-americanas de design de 2012 e 2013, em Madri e São Paulo respectivamente.

A concentração de prêmios e convites para participação em bienais de design em um período de seis anos, com projetos com certas características, provocam reflexões sobre as tipologias de artefatos e a hierarquia de qualificação dos mesmos. Ambos os projetos em parceria com a Coza envolvem texturas em alto relevo para utensílios feitos com material polímero; os desenhos não alteram a cor das superfícies, mas sim adicionam a elas qualidades táteis e ópticas, qualidades sensoriais.

Em relação aos projetos com a Solarium Revestimentos, existe também a questão da construção de texturas em alto relevo, formas geométricas simples, mas projetadas para fornecerem uma pluralidade de opções de uso e encaixes, ampliando os desenhos nos *rapports*, formas geométricas simples que com diferença de espessura em uma das bordas proporcionam relação de luz e sombra e movimento. Todas em material cimentício e predominantemente em cores neutras – cinza ou branco.

É curioso e está em diálogo com a teoria apresentada, que a maioria dos trabalhos legitimados nessas instâncias e reconhecidos como design de qualidade estejam relacionados às superfícies polímeras e cimentícias. Apenas um projeto em superfície têxtil foi premiado

nessas instâncias, nesse período.

Os projetos mais premiados foram os para revestimentos e seus usos se dão em ambientes externos. Esses fatos suscitam reflexões sobre a permanência de hierarquias de valores para as tipologias de artefatos (e superfícies) considerados pertinentes ao design de maior valor; sobre relações de hierarquia entre público e privado, o que é produzido para consumo e uso em qual instância; sobre o reconhecimento das profissionais projetando para superfícies que não são classificadas como pertencentes à esfera feminina, classificação essa reproduzida no senso comum e em instâncias institucionais do design.

CONSIDERAÇÕES

O presente artigo teve como indagações iniciais uma investigação sobre as contribuições das mulheres para o campo do design de superfície no Brasil e as maneiras como trajetórias de mulheres no design foram documentadas. Apresentamos como objetivo uma reflexão sobre as relações entre a história das mulheres e uma história da prática do design de superfície feito no país, pois entendemos como importante a problematização de uma historiografia canônica do design, centrada apenas em alguns sujeitos históricos.

Para tanto, recorreremos a narrativas sobre a trajetória de uma designer de superfície de renome, Renata Rubim. Tendo por base os arquivos pessoais da designer, sobretudo em entrevista apoiada na História Oral, foi possível mapear e reconstruir algumas experiências de aprendizado e de trabalho. Para a análise, sistematizamos os temas presentes na entrevista, a saber, biografia de família, formação, aprendizado, trabalho e design. Destacamos, na sequência, as articulações elaboradas entre a teoria à qual nos filiamos e a trajetória de Renata.

Vivenciar a atuação de sua mãe como uma mulher empresária persistente, responsável pelo restauro, reabertura e manutenção de um espaço cultural durante quatro décadas foi uma importante lição para seu repertório. O fato de ter tido o apoio da família em sua escolha por estudar no Instituto de Arte e Decoração (IADÊ), por meio da compreensão dos pais e da acolhida de primos e avós residentes na cidade de São Paulo, contribuiu para que Renata se formasse e se sentisse pronta para atuar no design. Sua formação também foi influenciada pela família na ida para os Estados Unidos, quando o fato de ser mulher e mãe pautou a escolha da cidade, da escola e conseqüentemente do tipo de formação que ela teve.

Utilizar o termo “design de superfície” para definir sua atuação profissional foi uma questão de enfrentamento, principalmente no início, quando vista com preconceito por pessoas pertencentes às práticas do design. Os projetos para superfícies eram considerados superficiais, fúteis, cosméticos. O contexto de estudo e produção de design no Brasil na época em que ela começa a se definir como designer de superfície está relacionado às práticas modernistas, à valorização da função e diminuição da importância da forma, principalmente daquela com qualquer proposta de ornamentação ou de projeto destacando as qualidades

sensoriais da superfície.

Estabelecia-se uma disputa de poder que desvalorizava e naturalizava desigualdades entre os tipos de práticas de design. Os artefatos considerados fúteis foram importantes componentes na construção do mundo moderno, e as mulheres designers participaram ativamente desse processo. Geralmente tal participação se dava no projeto e produção de artefatos cujos usos eram indicados para o espaço doméstico, em um primeiro momento.

Não necessariamente os projetos de Renata envolviam a decoração da superfície. A ela interessava, e interessa, a criação de superfícies em projetos bidimensionais e tridimensionais, incluindo aqueles em que a superfície é o próprio produto. Essa concepção era difícil de ser compreendida naquela época por outros designers, que não haviam vivenciado o que Renata estudou no setor de *surface design* na *Rhode Island School of Design*. Também havia o contexto sócio-histórico brasileiro em que o design era visto como projeto racional e funcional de produtos.

Em conformidade com a teoria apresentada, a hierarquização da tipologia de artefatos é vista na trajetória de Renata, pois o design de superfície foi entendido pela comunidade profissional de design como tendo menor valor em comparação às outras áreas do design. Essa hierarquia também existe nos tipos de designers que são mais reconhecidos, como por exemplo os designers que projetaram móveis modernistas, estando as e os designers de superfície em um lugar subalternizado.

Rubim se apodera desse lugar e se dedica a modificar a compreensão sobre a profissão e as práticas. Atuou e atua em projetos de design para superfícies bidimensionais e tridimensionais, em que estabelece modos e estilos de desenhos e se constitui uma profissional de referência no país. Presente no design de superfície como designer, especialista, consultora, palestrante e professora.

A designer interveio nos constrangimentos e impedimentos existentes em sua trajetória, reinventou-se, negociou e resistiu às dinâmicas que lhe foram apresentadas. Os preconceitos de valor acerca do decorativo, das artes decorativas e do design de superfície foram, em alguns momentos, modificados por ela, acessando primeiramente setores que poderiam entender a relevância de seus conhecimentos, como as empresas têxteis, por exemplo.

Em outros momentos, ela persistiu no contato com empresas de outros setores, propondo parcerias em que convenceria empresas sobre a eficácia de um projeto que considerasse a potência sensorial e simbólica da superfície. Com o passar do tempo e o aumento da sua rede de empresas parceiras recorrentes, Renata conquistou certa independência e liberdade de trabalho.

Registrar histórias sobre os modos de fazer de mulheres é uma grande contribuição. Em contraste com uma visão crítica da ciência hegemônica que privilegia em seus procedimentos a objetividade e a razão, consideramos importante a inclusão da subjetividade, da experiência vivida, as emoções, o cotidiano. Intentamos a não exclusão do dito, do vivido e a legitimidade da experiência nesta forma de fazer pesquisa científica.

Posicionamo-nos contra o apagamento das mulheres na história do design, importa

escutar o que as designers têm a contar. Pretendemos pesquisar, escrever, registrar e fazer circular pesquisas sobre elas para que a história do design ou das artes do fazer possam ser mais plurais. Possam ser compreendidas como narrações sobre as diferentes formas e atores sociais que fazem material o cotidiano, assim como fazem do cotidiano seu material de trabalho. Entendemos as limitações desse artigo e da dissertação da qual este estudo retira os dados, mas consideramos este um movimento para um alargamento da história do design.

Por fim, esperamos que a leitura deste artigo inspire projetos de pesquisa sobre tantas outras mulheres brasileiras atuantes em áreas relacionadas ao design de superfície, como Goya Lopes, Heloisa Crocco, Mirthes Bernardes, Maria Henriqueta Gomes, Marizilda Menezes, Reinilda Minuzzi, Bete Paes, Joana Lira, Calu Fontes, Mônica Nador, Helen Rödel, Alice Prina, Adriana Ferraz, Clarisse Romeiro, Marina Oliveira, Naia Ceschin, Luiza Normey, Celina Godoy, Isabela Andrade, Daniela Brum, Cilene Estol, Bruna Bastos, Ivone Rigobello, Julia Vidal, ...

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa, e à Renata Rubim pela generosidade e disponibilidade em participar da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2a Ed. São Paulo: FGV, 2004.

ARTEX S/A. **Site**. Disponível em: <<https://artex.com.br>>. Acesso em: 14 de nov. 2021.

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos**: narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeça brasileira. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal do Paraná, 2014.

BONIFÁCIO, Bruna Carmona. **Experiências de mulheres no design de superfície**: narrativas sobre trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim. 2019. 197f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62072>. Acesso em: 6 maio. 2022.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Towards a feminist analysis of women and design. **PAD: Pages on Art and Design**, 8, 1986. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2307/1511480/>>. Acesso em 29 nov. 2021

CARDOSO, Rafael (org.). **O Design Brasileiro Antes do Design: Aspectos da História Gráfica**, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPI, Isabel. **El diseño de producto en el siglo XX**. Un experimento narrativo occidental Tesis. Universitat de Barcelona, 2016. Disponível em: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/102327/7/ICiV_2de8.pdf>. Acesso em 20 nov. 2021.

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. Tese (Doutorado Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. "É a vida. É a minha vida." As circulações de significados na narrativa biográfica de Goya Lopes. **IX ENPECOM / VI RELAIIP / II CONSUMO SUL.** Curitiba, 2017.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989.** Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2021.
FRANÇA, Maureen Schaefer. Design Têxtil: memória das subversões dos limites de gênero no início do século XXI. **MODA DOCUMENTA:** Museu, Memória e Design 2016. Anais do 3o. Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, Ano III. v. 01, 2016, [p. 65 - 79]. ISSN: 2358-5269

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). **Usos & abusos da história oral.** 8a Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006.

FORTY, Adrian. **O Lar. Objetos de Desejo:** Design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GRAMADO. Elisabeth Rosenfeld. **Site.** Disponível em: <<https://www.gramadosite.com.br/cultura/artigo:33623>>. Acesso em 25 nov. 2021.

HERING. **Site.** Disponível em: <<https://www.hering.com.br/sobre-a-marca>>. Acesso em 3 jun. 2022.

IEA USP. Ricardo Ohtake. **Site.** Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/perfil-ricardo-ohtake>>. Acesso em 25 nov. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Ruy Ohtake. **Site.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200341/ruy-ohtake>>. Acesso em 25 nov. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Sérgio Ferro. **Site.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9336/sergio-ferro>>. Acesso em 25 nov. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Wesley Duke Lee. **Site.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3154/wesley-duke-lee>>. Acesso em 25 nov. 2021.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). **Usos & abusos da história oral.** 8a Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006.

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.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre cultura material. São Paulo: Zahar, 2013.

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). Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, 2016.

- PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Histórias da luteria de guitarras elétricas**: memória e trabalho nos anos 1960 em São Paulo. Tese (Doutorado em Design) – UFPR, 2019.
- PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.9 nº18. pp.09-18. ago.89/set.89
- PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- PIRES STEPHAN, Auresnede. **O ensino de projeto de design no Curso Colegial de Desenho de Comunicação Iadê**: No período de 1969 a 1987 – Um olhar reflexivo da sua existência. Tese (Doutorado em Design) – Universidade de São Paulo, 2019.
- QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org). **Design & cultura material**. 1. Ed. Curitiba: Ed: UTFPR, 2012.
- RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (org). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.
- RUBIM, Renata. **Site**. Disponível em: < <https://renatarubim.com.br>>. Acesso em: 07 dez. 2021.
- RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Edições Rosari, 2004.
- 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. 2015. 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.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos; MATSUDA, Marco Takashi. A invisibilização das mulheres na historiografia do design: algumas considerações a partir da crítica feminista. **Anotação de apresentação de trabalho**. 12º Alguers - Semana Acadêmica de Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017.
- 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. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**, vol. 20, n. 2, p. 71-99, jul-dez. 1995.
- SERGIO RODRIGUES ATELIER. Biografia. **Site**. Disponível em: <<https://sergiorodriguesatelier.com.br/biografia>>. Acesso em 25 nov. 2021.
- 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 2007a.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Das belas artes às artes aplicadas: a experiência suíça de Regina Gomide Graz (1913-1920). In: **XXVI Colóquio CBHA**, Salvador, 2007b.
- TABACOW. **Site**. Disponível em: <<http://www.tapetestabacow.com.br/empresa.asp>> . Acesso em: 14 nov. 2021.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Fazer é pensar, pensar é fazer:** O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2014.

TOK & STOK. **Site.** Disponível em: <<https://www.tokstok.com.br/empresa/sobre-a-tokstok>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

XAVIER, Aline Souza. **Em poder(a) das câmeras:** representação e discurso através das lentes de cineastas negras. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2019.

Entrevista

RUBIM, Renata. Entrevista concedida. Porto Alegre, RS. Novembro de 2017.