

RENATA RUBIM: OS PROCESSOS DE TRABALHO NO DESIGN DE SUPERFÍCIE PARA ALÉM DO PROJETO

Renata Rubim: the work processes in surface design beyond the project

Bonifácio, Bruna Carmona; Doutoranda; Universidade Federal do Paraná,
bruna.c.bonifacio@gmail.com¹

Corrêa, Ronaldo de Oliveira; Doutor; Universidade Federal do Paraná,
rcorrea@ufpr.br²

Resumo: Neste artigo buscamos reconstruir algumas experiências de Renata Rubim em sua trajetória de trabalho em projetos têxteis nos anos 1980, descrevendo estratégias que a designer de superfície construiu para acessar espaços e indústrias. Analisamos fontes heterogêneas de modo qualitativo afim de explicitar as relações de interdições e resistências presentes na narrativa da interlocutora.

Palavras chave: Renata Rubim; Cultura Material; Design Têxtil.

Abstract: In this article we seek to reconstruct some of Renata Rubim's experiences in her work on textile projects in the 1980s, describing strategies that the surface designer built to access spaces and industries. We analyzed heterogeneous sources qualitatively in order to explain the interdictions and resistances present in the interlocutor's narrative.

Keywords: Renata Rubim; Material Culture; Textile Design.

Introdução

No presente artigo buscamos reconstruir experiências e práticas da designer de superfície Renata Rubim em sua trajetória de trabalho no design têxtil nos anos 1980, em Porto Alegre - RS e Blumenau - SC, descrevendo estratégias usadas para acessar

¹ Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná (2020-atual) na linha de pesquisa Teoria e História do Design, Mestre pela mesma instituição (2019). Possui graduação em Design pela UTFPR (2013). Principais interesses de pesquisa: cultura material, design de superfícies, história do design, histórias das mulheres. Este estudo foi parcialmente financiado pela CAPES – código financeiro 001.

² Professor da Universidade Federal do Paraná, onde atua em cursos de Graduação e Pós-Graduação. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - UFSC (2008), recebeu o Prêmio Capes de Teses (2009). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade - UTFPR (2003). Principais interesses de pesquisa: cultura material, teoria e história do design, produção e crítica de imagem.



profissionalmente as indústrias e apresentando as interdições impostas a ela por questões de região, de campo de atuação e de contexto empresarial.

Para tanto, o procedimento metodológico consiste em analisar de forma qualitativa fontes heterogêneas, tais como revistas concedidas por Rubim aos autores e a jornais, textos escritos sobre seu trabalho, documentos dos acervos pessoal privado e público da sua empresa “Renata Rubim Design & Cores”. O escopo do artigo se limita a mapear e narrar sobre eventos, espaços e práticas no período em que Renata atuou na estamperia têxtil. Sendo estes, o aprendizado inicial em curso livre com mestra artesã; a participação como fundadora do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea; e os processos de trabalho como *freelancer* para a indústria têxtil Hering. As descobertas explicitam as vivências de Renata no início de sua atuação profissional como designer têxtil e as relações de constrangimentos e resistências, presentes em sua trajetória profissional.

Compreendemos a pesquisa original por explicitar as relações entre construções sociais e historiografia hegemônica do design. Para tanto, em nosso aporte teórico estão Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) por investigar arte têxtil e relações de gênero no Brasil; Luz García Neira (2012) pesquisadora da cultura material têxtil e estamperia no Brasil; e Carolina Bouvie Grippa (2017) responsável em contar parte da história do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea.

Possibilidades para traçar aprendizado em superfícies

Renata Rubim é filha de alemães imigrantes, nascida em 1948 no Rio de Janeiro, onde residiu durante a sua primeira infância; a família mudou-se para Porto Alegre - RS em 1959. Os pais proporcionaram a ela e sua irmã Ruth, um ambiente familiar cuja convivência com arte e design era intensa. Seu pai – Wolfgang Klaus Sopher (1918-1987) – era empresário e um leitor assíduo, cultivava uma biblioteca de grande porte, admirava pintura e criava aquarelas em sua juventude. Sua mãe – Eva Sopher (1923-2018) – estudou arte, desenho e escultura, criou e comercializou cerâmicas; e por mais de 40 anos foi a gestora do Theatro São Pedro em Porto Alegre, empresária cultural da música e do teatro. A família

Nos anos 1960 viu a exposição de tapetes de Elisabeth Rosenfeld na Universidade de Arquitetura do Rio Grande do Sul e se apaixonou, ‘eu fiquei louca com aquilo e pedi para trabalhar com ela’ (Rubim, 2022). Entre 1966 e 1967, Elisabeth a recebeu em seu atelier em Gramado – RS, onde Rubim foi aluna de tecelagem manual.

Renata aprendeu a tecer enquanto acompanhava o trabalho de Elisabeth na Artesanato Gramadense, ‘esse é o meu conhecimento, foi aí que eu entendi o que é um tear e como é que a trama funciona. Eu aprendi a tingir depois, quando trabalhei na empresa no período dos 12 anos [de 1970 a 1982]’ (Rubim, 2022). Rubim vivenciou essa experiência de aprendizado na produção têxtil aos 18 anos de idade, e enquanto não sabia exatamente o que gostaria de fazer profissionalmente.

Quando terminou o colégio, em Porto Alegre existia a possibilidade de cursar arquitetura ou artes plásticas, no entanto, ela sabia que sua vontade não eram os cursos disponíveis na cidade. Comentou que desde pequena desenhava, e quando adolescente ocupava suas tardes livres em ilustrações de ‘xadrez e listrados, experimentava cores’ (Rubim, 2017); havia ali um desejo de visualizar suas criações em tecidos e papeis, e para tanto, precisaria buscar formação em outro local.

Ela tinha familiares – primos e avós – em São Paulo, costumava frequentar a vida cultural da cidade e conheceu o IADÊ (Instituto de Arte e Decoração) onde foi aluna do curso técnico em decoração de 1967 a 1969. Entre os temas abordados estavam design de mobiliário, história e sociologia do design, e comunicação visual. Rubim afirma ‘quando eu terminei esse curso, eu não tinha mais aspiração nenhuma a fazer faculdade, para mim aquela tinha sido minha faculdade e eu comecei a trabalhar, né?’ (Rubim, 2022). Depois de formada, trabalhou, por um curto período, com o designer de joias Haroldo Burle Marx no Rio de Janeiro, porém ‘eu queria trabalhar desenhando, mas ele não [quis]. Ele me colocou na loja, como atendente’ (Rubim, 2022).

Na sequência, Renata recebeu o convite para retornar à Artesanato Gramadense atuando como designer e sócia-diretora na empresa de médio porte, no ramo de mobiliário, de objetos de madeira, tapetes e tecidos, tapeçarias de parede e acessórios têxteis manufaturados.

de criadoras e fazia seus trabalhos serem conhecidos ao participar de exposições. Lembrou que:

um grupo de tapeceiras se uniu porque era a época de um *boom* em peças de artes têxteis (...). Isso é um acontecimento histórico assim, que hoje não sabem, na década de 1970 e início dos anos 1980 era o auge da tapeçaria contemporânea. Tinham os poloneses famosos que participavam de Bienal com tapeçarias de 5 metros de altura. E tinham muitas, principalmente, mulheres que faziam alguma coisa de trama ou de têxtil. E aí a gente se uniu e fez esse grupo. (RUBIM, 2022)

Ela enfatizou que se sentia um pouco deslocada, pois nunca se considerou uma artista, sempre se entendeu como designer, e o grupo era formado por mulheres artistas ‘mas como era têxtil, eu batalhava junto’ (Rubim, 2022), no Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea.

Um caminho feminino e coletivo nas práticas têxteis

O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC) foi fundado em 1980 pelas sócias Renata Rubim, Heloisa Crocco, Inge Spieker, Sonia Moeller, Joana de Azevedo Moura, Ali Chaves Silveira, Helena Dorfmann, Carla Obino, Eleonora Fabre, Liciê Hunsche e Zoravia Bettiol. Segundo a pesquisadora Carolina Bouvie Grippa (2017; 2019), havia um número considerável de artistas interessadas em tapeçaria e técnicas têxteis no Rio Grande do Sul e um desejo de união. Tratou-se de um grupo com 20 anos de existência, formado majoritariamente por mulheres, durante toda a sua existência contou com somente 10 homens, entre os 208 inscritos.

O CGTC compreendia que a tapeçaria artística não possuía valorização pelo sistema artístico local e buscava alterar essa realidade. Entre seus objetivos estavam: elevar a arte têxtil ao nível das demais técnicas das artes plásticas; promover e incrementar a arte têxtil em todas as suas técnicas criativas; entrelaçar as relações entre os artistas da arte têxtil do País e do exterior; promover reuniões de artistas, brasileiros e estrangeiros, que tinham interesse no desenvolvimento da arte têxtil – como consta no Boletim n.1 do CGTC (GRIPPA, 2017).

A desvalorização que as artistas sentiam tem como origem um contexto mais amplo pautado em hierarquias de gêneros – homens e mulheres, trabalhos intelectuais e manuais –,

vãos, esmaltes, etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados' (Simioni, 2007, p.94). Uma História da Arte e do Design escrita recente por pesquisadoras interessadas em explicitar essas interdições versa sobre a relação desse ciclo de dupla desvalorização pontuando, por exemplo, que ele se dava pela falta de acesso das mulheres às academias de belas artes; ao impedimento de assistir as aulas de modelo vivo quando conseguiam ser aceitas nas instituições; à compreensão de que escultura, pintura e arquitetura eram práticas intelectuais que demandavam projeto e, portanto, deveriam ser realizadas por sujeitos menos manuais, menos delicados, ou seja, por homens. É necessário ter consciência dessa estrutura para problematizar a naturalização desses estigmas.

O CGTC instituiu alguns modos de trabalho, a saber, toda associada realizava o pagamento de mensalidade, as participantes se revezavam nos cargos de diretoria e gestão, planejavam encontros mensais em um espaço para palestras e cursos sobre tapeçaria – por vezes com artistas convidadas/os –, espaço também utilizado para a organização de exposições coletivas.

As trocas sobre os conhecimentos individuais de cada uma se constituíam como um processo importante de aprendizado pois, especialmente no início, não existia fácil acesso a publicações sobre tapeçaria e um dos objetivos dessas mulheres era desenvolver uma biblioteca itinerante sobre arte têxtil. Essa prática foi sendo estruturada e registrada até se tornar um Boletim do CGTC, cuja primeira publicação data de 1984. Esse material também cumpria a função de fazer circular informações sobre as atividades do Centro com as comunidades externa e especializada, como os Centro Paulista de Tapeçaria, Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, Centro de Tapeçaria Uruguaio e Centro Argentino de Arte del Tapis (GRIPPA, 2017).

O grupo reivindicava a inclusão da tapeçaria em eventos e premiações de arte como uma forma de transformar o lugar que a arte têxtil e suas criadoras e criadores ocupavam na arte. Para tanto, uma das estratégias das associadas ao Centro era buscar compor conselhos de instituições artísticas de Porto Alegre. As integrantes do CGTC participaram de diversas

exposições nacionais, principalmente no Centro Municipal de Cultura e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, mas também em mais de 40 cidades. Elas expuseram internacionalmente em Montevideu, Buenos Aires, Indianópolis, Heidelberg, Copenhague e Durban, totalizando aproximadamente 50 mostras.

Renata Rubim atuou de 1980 a 1988 como fundadora e conselheira do CGTC e, em 1994, atuou como membro do Conselho Consultivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Junto ao grupo participou da I Mostra do CGTC (1981), encenada em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo; da II Mostra do CGTC (1983-1984), em Porto Alegre e em Heidelberg - Alemanha no *TextilMuseum Max Berk*; e da IV Mostra do CGTC (1987) em Porto Alegre; além das Mostras de Minitêxteis do CGTC (1982, 1983), em Porto Alegre, Cachoeira do Sul, Caxias do Sul e Brasília.

Heloísa Annes – última diretora do Centro, que salvaguarda o acervo do CGTC em seu acervo pessoal – contou em entrevista à Grippa (2017) que o Centro finalizou suas atividades por uma série de motivos, entre eles: a dificuldade das pessoas em terem consigo teares de grande porte e, conseqüentemente, obras de grande porte em seus espaços-ateliês; a dificuldade de adquirir as matérias-primas, pois as indústrias de linhas vendiam para quem tivesse razão social, e poucas delas possuíam; o alto investimento necessário na compra dos pigmentos – uma vez que os de melhor qualidade eram importados – que interditava a aquisição, e impactava, posteriormente, no consumo das obras, que tinham um alto custo de venda -; e a mudança de trabalho das associadas para outras superfícies ou outras práticas artísticas.

Renata Rubim se encontrava entre essas associadas, a designer havia atuado profissionalmente com tapeçaria e práticas relacionadas de 1970 a 1982, e sua saída da empresa Artesanato Gramadense se deu pelo desejo de desenvolver projetos para diferentes superfícies, e experimentar projetos de desenhos aplicados a superfície de têxteis já tramados. O interesse por criações de tapetes se mantém durante toda a sua trajetória, em projetos com diversas empresas como Tapetes Avanti, Tabacow, Salvatore, By Kamy, Tapetah e Espaço do Piso.

Compartilhando espaços e ampliando trajetos

Em 1982 Rubim atuava como *freelancer* e tinha interesse em criar para malha, a designer nos contou que camisetas desse material eram difíceis de encontrar e que a Hering era uma empresa de referência nessa produção. Por esta razão foi até a sede da empresa em Blumenau - SC apresentar seu trabalho, lembrou de ter sido bem recebida por profissionais do departamento de estilo com um *briefing* relativamente simples: ‘é criança, é masculino, é pijama, é do tamanho tal ao tamanho tal, e a última coleção foi isso aqui, então tudo que for diferente disso’ (Rubim, 2022).

Pontuou que naquele momento a Hering fazia camisetas e pijamas de malha estampados com desenhos básicos, não era uma empresa que produzia uma variedade tão grande de produtos quanto atualmente. Renata teve que aprender a desenhar o módulo em repetição de modo adequado à técnica de impressão que a empresa utilizava, o maquinário era mecânico e o “carrinho” que continha a tinta fazia toda a extensão em um sentido e quando finalizado retornava. A designer devia projetar estampas que funcionassem em ambos os sentidos, todo o processo era feito à mão e:

Era muito, muito difícil. Por isso que eu dou aulas até hoje, porque eu sei como era difícil, e porque eu sei como é difícil se a pessoa não tem a metodologia que eu [depois] aprendi nos Estados Unidos. Então o que era o meu material? Era bloco, depois quando eu aprendi como eu tinha que entregar a arte final, eu tinha que ter papel canson para botar os módulos. E eu tinha papel vegetal para fazer a arte final em cima assim, com canetinha preta ou nanquim. Eu usava bastante lápis e usava principalmente canetinha hidrográfica colorida. Porque eu não sabia ainda usar pincel, nunca tinha aprendido. Só sabia usar lápis, eu aprendi pincel e guache nos Estados Unidos, [anos] depois. Então nessa época, eu não sabia, eu fazia tudo com canetinha. (RUBIM, 2022)

Relembrando os procedimentos de 40 anos atrás, a designer pontuou que agora o mercado e as suas exigências são muito mais sofisticadas, e o quanto é importante compartilhar de que modo ‘o que eu presenciei, vivenciei é totalmente diferente de hoje. Como o mercado era e como ele é. Eu acho que história também é cultura e é mega importante as pessoas saberem’ (Rubim, 2022).

Embora ela não tenha comentado sobre a convivência com as artistas neste espaço, podemos imaginar que ocorriam contaminações nos processos de cada uma ao acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos das outras, como também alguns atravessamentos de redes de relações. Por exemplo, em sua entrevista para o Jornal Correio do Povo de 1983, Renata divulga a abertura do espaço, comunicando endereço, contato telefônico e o trabalho que realizava no local.

É possível que as outras mulheres tenham anunciado para seus contatos profissionais e ampliado assim quem conhecia o que estavam a se criar no ateliê.

Durante os anos de 1982 a 1984, a rotina da designer como *freelancer* era formada por viagens a cada 3 meses para apresentar desenhos prontos e receber novos *briefings*. Não existia internet e o contato via telefone também não era algo tão simples, a viagem entre Porto Alegre e Blumenau era de ‘ônibus leito da noite, ir lá, amanhecer já no dia seguinte’; Renata retornava à noite e afirmou que ‘sempre fui apaixonada pelo o que eu faço, para mim isso não era impedimento nenhum’ (Rubim, 2022).

Renata se preparava para levar consigo cerca de 30 desenhos – a quantidade possível de ser elaborada nesse meio tempo –, que eram avaliados e alguns adquiridos pela empresa. ‘Eu ia todo dia para o ateliê, eu desenhava. Era *freela* mas tinha rotina. Eu me comprometia a fazer, então foi uma produção grande. Claro que eu não vendi tudo, mas (...) eu voltava de lá muito satisfeita com a receptividade’ (Rubim, 2022).

Um dos critérios de seleção era a possibilidade de produção no que diz respeito à quantidade de cores, era um requisito básico, pois se a estampa possuísse mais de 4 cores o investimento seria inviável, por esse motivo ela utilizava prioritariamente 1 ou 2 cores. Renata não sabe um número exato de estampas comercializadas nesses três anos, mas acredita que devem ter sido entre 60 e 100.

Uma característica do processo de criação que Rubim destaca é que ‘não tinha Google! Então, como era a pesquisa? A pesquisa era toda feita em revistas’ (Rubim, 2022). A compreensão sobre as tendências e novidades de cores, temática infantil e referências modernas da época, vinha especialmente a partir de uma revista francesa que Rubim amava, a

La Maison de Marie Claire. Fazia parte do seu modo de trabalho ir até o aeroporto de Porto Alegre adquirir revistas estrangeiras, ou pedir exemplares para algum familiar que viajasse para a Europa, ou solicitar cópias de imagens na Biblioteca Pública da cidade. Esse era mais um fator limitante em seu prazo de produção, quando comparado com a facilidade de acesso atual na pesquisa de referências online.

Entre os modos de construção de saberes, Renata contou que realizava visitas à São Paulo, às lojas e aos ateliês e acompanhava, com admiração, as criações da Arte Nativa Aplicada, a qual considerava a primeira empresa a criar um design têxtil verdadeiramente brasileiro, baseado em temáticas dos povos originários. Acompanhou a empresa LARMOD dos designers Attilio Baschera e Gregório Kramer, que conhecera inicialmente em revistas especializadas; e o trabalho da designer Bia Cunha.

Renata comenta, ‘Eu ia na loja, conversava, queria saber quem tinha feito, mostrava minha paixão por aquilo. Sempre que tinham amostras, eu pegava e trazia. Eu me lembro da LARMOD, que tinha uma gaveta de amostras que eu podia pegar, e eu me abastecia ali. (risos)’ (Rubim, 2022). Rubim ainda ressaltou um outro modo de ampliar seus conhecimentos e referências:

Uma coisa que eu acho que eu fui precursora sem ninguém me ensinar a fazer – mas por intuição eu fazia – era visitar feiras. Porque feira é uma coisa indispensável para o designer e para o arquiteto. Então eu visitava feiras e eu sabia também quais eram as empresas que poderiam me interessar, quais eram as tendências, né? Porque uma Hering, tanto hoje como naquela época, precisava estar nas tendências. Eu estava trabalhando para um mercado, então não é um trabalho autoral, no sentido mais pleno. Era uma coisa que tinha que andar de acordo com as leis de mercado. (RUBIM, 2022)

Além disso, para ela era e é importante conhecer tanto o processo produtivo da empresa para a qual se projeta quanto o volume da produção, Renata sabia que a Hering ‘tinha uma boa penetração, era uma indústria enorme, e eu ia lá, ia no chão de fábrica (...) eu entendia e sabia do alcance deles’ (Rubim, 2022). Em relação ao seu processo de criação, a designer declarou:

A minha maior alegria vai ser ver crianças brincando nas ruas com desenhos criados por nós brasileiros, e não figuras estrangeiras como temos visto. Na verdade, este é um sonho meu desde criança e adolescente, que felizmente agora começo a concretizar, depois de mais de vinte anos. E a resposta que tenho conseguido em algumas indústrias, ultimamente, faz com que por nada deste mundo eu queira mais desistir deste caminho, que ao que parece é pioneiro para nosso Estado, mas que já existe parcialmente no centro do País. Só acho que se devemos lutar contra a importação de ‘designs’, devemos também buscar a descentralização em nosso próprio País. E estou disposta a dar esta contribuição. (RUBIM in Campuoco, 1983)

No trecho de sua declaração para o Jornal Correio do Povo, Renata expressa de forma crítica os impedimentos que vivenciava no contexto empresarial riograndense, em diversos momentos nos contou sobre a ausência de uma cultura do design, e do quanto era desafiador ensinar a relevância da atuação profissional de um(a) designer para a indústria. Pontuamos o fato de Porto Alegre, apesar de uma capital, não ser um pólo de design naquele momento.

Ainda em relação a falta de cultura de design e a falta de respeito à e ao designer, Renata considerou importante pontuar que ‘falaram que eu era caixeiro viajante, eu pegava minha pasta enorme e viajava no ônibus, né?’ (Rubim, 2022) e que ela era entendida apenas como uma fornecedora. ‘As pessoas forneciam desenhos assim como eu, tinha uma pessoa de Minas [Gerais], outra do Rio [de Janeiro] e eu de Porto Alegre, e nós íamos até lá’ (Rubim, 2022). Rubim entende que esse modo de trabalhar mudou com o tempo, naquela época eles não tinham ideia dos nomes uns dos outros, não existia contato entre os designers. Para ela, hoje o mundo é outro, bem mais aberto, e antes não era assim.

Sobre os desenhos infantis que criou, Rubim considerava uma tarefa prazerosa pois se colocava no lugar da criança e se permitia imaginar. Um *briefing* com o tema praia ‘ao invés de fazer aquelas coisas que todo mundo fazia, eu desenhei uma paisagem de praia com a possibilidade de uma superfície *rapportada*’ (Rubim, 2022). Ela buscava criar ritmo, movimento e um padrão contínuo ‘e aí a criança via a “aguinha”, as ondinhas, a areia, a montanha (...) e, usava cores mais vivas’ (Rubim, 2022). Por seguir nessa perspectiva de criação, considerava ‘engraçado é que era uma maneira de ver as estampas, quase nada moderno, nada contemporâneo; e eu fazia os meus desenhos abstratos e relativamente

contemporâneos, e eram aceitos' (Rubim, 2022). Em outras oportunidades de projetos para público infantil, nos contou que sua intenção era não subestimar a inteligência das crianças em seus modos de compreender desenhos, cores e composições.

Em relação ao tipo de design que a interessava desenvolver como profissional, Rubim declarou que 'era fundamental fazer design acessível, que chegasse a todas as camadas. Eu fazia uma coisa de bom desenho, bom gosto, equilíbrio, que tanto a pessoa que só podia comprar produto popular, como aquela mais abastada podia gostar e comprar. Isso tem tudo a ver com a minha essência' (Rubim, 2022).

Renata se lembrou de ter visto suas criações para a Hering presentes em prateleiras de lojas populares e da emoção que sentiu ao ver um menino vestindo uma camiseta com estampa de sua autoria enquanto brincava em uma caixa de areia na área de lazer de um prédio popular, 'fiquei tão feliz porque era um menino de uma parte da sociedade que era menos privilegiada, e saber que ele estava com a minha camiseta, que eu tinha feito com tanto cuidado e amor' (Rubim, 2022).

Para ela, outro fator importante nessa experiência é o respeito pelo processo de produção – desde a matéria-prima até o produto final – e pelo consumidor. Seu objetivo não era desenvolver um projeto que apenas focasse no lucro. Esse pensamento tem convergência com o de Kenji Ekuan – uma inspiração para ela – e em seu modo de compreender a prática profissional do designer.

Ainda sobre esse momento do consumo e do uso, Rubim considerou que:

Uma das coisas muito boas para o designer é ter a troca com quem compra, sabe? Com quem encomenda e com quem compra, porque é mais ou menos como tirar nota boa no colégio, né? Esse tipo de coisa (sorriso). É, é uma alegria, né? É uma conquista e é saber que fez direitinho aquilo, e que conseguiu entender. Porque o designer ele tem que entender o que o cliente dele quer e para quem ele está desenhando, né? Porque senão ele é artista, sem estar se interessando por quem vai gostar. E o designer, não. Ele tem que entrar um pouco no espaço da outra pessoa e entender o que ela quer. (RUBIM, 2022)

Ao ser questionada sobre os modos pelos quais acompanhava o consumo e o uso das peças com suas estampas, Renata considerou que não existiram muitas informações sobre esse processo, mas compreendia ‘o fato de não terem parado a compra depois da primeira vez que fui (...), já era sinal de que estava dando certo. Esse era um parâmetro’ (Rubim, 2022). Em sua vivência, a designer simultaneamente elaborava estratégias para estabelecer e manter contatos com as empresas para as quais desejava atuar e buscava publicizar suas reivindicações para conseguir trabalhar e modificar as situações desfavoráveis que encontrava.

Interdições nos modos de trabalhar: atuar para além do projetar

Renata Rubim explicitou dificuldades de atuação como designer de estamparia têxtil, nos anos 1980, por algumas vezes, em diferentes publicações de jornais riograndenses. Foi possível notar impedimentos por questões do campo de atuação, questões geográficas e empresariais.

Na coluna Artes Plásticas do Jornal Correio do Povo, escrito por Antonio de Campuoco intitulada “Renata realiza no design sonho de adolescente que é criar arte brasileira”, publicada em 1983, Rubim explicitou uma dinâmica de trabalho desafiadora ‘o Brasil, com raríssimas exceções, tem se limitado a importar desenhos têxteis, em especial, valendo-se de grifes famosas europeias e norte-americanas’ (Rubim in Campuoco, 1983). A designer criticou essa postura da indústria pois:

Isso significa copiar anualmente as tendências de cores desses mercados, pagando muito caro as viagens que enviados fazem ao exterior, além dos *royalties* de desenhos, especialmente de histórias em quadrinhos e personagens famosos, tudo sempre em dólares, o que me parece um absurdo sobretudo neste momento de crise. (RUBIM in Campuoco, 1983)

Em seu ponto de vista, seria mais racional e eficaz a valorização e a contratação do designer brasileiro. Ela pontua inclusive que, infelizmente, seria um investimento menor, visto as ausências de direitos autorais sobre as criações e de relações trabalhistas fixas:

Nós somos absolutamente autônomos. As indústrias têm épocas específicas pré-determinadas para exame de desenhos que os próprios criadores lhes levam, e escolhem as que mais lhes interessam, pagando de uma só vez e adquirindo domínio absoluto sobre o desenho, de que podem depois fazer o uso que bem lhes aprouver, inclusive porque boa parte deles não são sequer assinados, o que já os encareceria. Por outro lado, não temos que sair por aí agora, dependendo do exterior ou coisa parecida. (RUBIM in Campuoco, 1983)

Naquela época, Rubim percebia a desinformação do empresariado receoso de que a contratação de um designer fosse encarecer o produto e a desinformação de profissionais iniciantes no design, que – assim como ela no início de sua carreira – não sabiam ao certo como traçar seus processos de trabalho. Esse contexto era similar há três décadas, segundo a pesquisadora Luz García Neira (2012) o setor têxtil era reconhecidamente importante para o país, porém, o meio industrial se encontrava atrasado sobre as questões estéticas de seus produtos e foi o meio artístico que identificou a demanda de desenvolver produtos que fossem apropriados para a sociedade daquele momento.

Nos anos 1950, havia como obstáculo, mesmo em São Paulo, uma insuficiência tecnológica no âmbito da estamperia têxtil e isso atrasava o processo de modernizar a criação, pois ‘as expressividades modernas de então estavam diretamente conectadas à disponibilidade tecnológica, sobretudo da técnica da fotogravura’ (Neira, 2012, p.168), fator que foi se alterando com o passar dos anos como pontua Renata na coluna de Célia Ribeiro no jornal Zero Hora de 1987.

Com o título “Na busca do design têxtil brasileiro” é retratado o retorno de Rubim ao Brasil após seus estudos na RISD. Esse texto versa sobre a especialização profissional adquirida pela designer, com destaque para os saberes em estamparias têxteis, desenhos em superfícies e em jacquard para malha retilínea. Renata afirmou que ‘as malharias do Rio Grande do Sul com seu avanço tecnológico são um grande potencial para o design têxtil’ (Rubim in Ribeiro, 1987) e buscou esclarecer as diferenças entre as profissões relacionadas à moda, pois sente uma certa confusão dos contratantes entre as competências de designers têxteis e estilistas.

No mesmo ano, a coluna Panorama do Jornal do Comércio de Angela Lulkin intitulada “Design Têxtil: mercado ainda fechado para o profissional” complementou a comunicação dos conhecimentos adquiridos pela designer enquanto nos Estados Unidos – técnicas de malharia, *silkscreen* em papel e tecido, tecelagem de lã, algodão, nylon e chenile –, destacando o período de 16 anos de experiência e aprofundando a perspectiva crítica de Renata sobre o contexto empresarial vivenciado por ela:

Se alguém falar em design têxtil brasileiro, com identidade e sem folclorismos, nos Estados Unidos ou na Europa, certamente ouvirá boas risadas. Mas ele existe, é viável e só não está sendo desenvolvido em maior escala pela falta de interesse dos empresários do ramo, que ainda não abriram suas portas aos profissionais deste mercado. (RUBIM in Lulkin, 1987)

A crítica de Renata nos anos 1980 era muito similar àquelas dos anos 1950, os artistas que estudavam no Instituto de Arte Contemporânea - IAC, obtinham formação técnica e teórica com uma linguagem moderna e encontravam dificuldade de serem compreendidos pela indústria, que buscava trabalhos menos arrojados. A indústria tinha como certo que apenas dessa forma haveria uma ampla distribuição no mercado nacional, e essa divergência estética tornou dificultosa a contratação desses profissionais como desenhistas industriais em empresas (NEIRA, 2012).

Rubim vivenciou experiência parecida e a retratou na matéria “Desenhistas gaúchos fazem uma advertência: está na hora de nacionalizar o desenho industrial” publicada no Jornal Zero Hora em 1984. Tratou-se de uma Mesa Redonda entre Renata Rubim, José Carlos Bornancini, Nelson Ivan Petzold, Gerson Araújo de Souza e Joaquim Benício da Fonseca, em que uma de suas falas foi: ‘muitas vezes, um desenho que não consegue vender num determinado período porque está adiantado demais para época, quando oferecido mais tarde é comercializado. Já me aconteceu de eu vender desenhos de um ano atrás porque, de repente, eles estavam na moda’ (Rubim in Zero Hora, 1984, p.12).

Um acontecimento de contraponto nesse cenário foi a atitude da Rhodia, entre os anos 1950 e 1960, de contratar artistas para criar estampas para seus tecidos. Mesmo que sua produção não tenha ocorrido em uma escala industrial, o posicionamento da empresa era em

prol de uma união da produção realizada por criadores/as brasileiros/as ao produto da indústria nacional. Essa atitude auxiliou para que algumas indústrias vissem a estamparia têxtil como um espaço para expressão cultural e divulgação. Não foram vistas, na época, mais atitudes de empresas nesse sentido, mas iniciaram-se concursos para designers brasileiros criarem estampas com temáticas relacionadas à identidade nacional, que desencadearam desfiles e matérias de jornais sobre os e as artistas-desenhistas. Esses e outros eventos contribuíram para que a ideia fosse comunicada de forma mais eficaz, ao menos naquele momento e no eixo São Paulo-Rio de Janeiro (NEIRA, 2012).

Na coluna do Jornal do Comércio, Rubim ressaltou ser fundamental a contratação de designers brasileiros pelas indústrias têxteis brasileiras, pois eles tinham conhecimento ‘da cultura, comportamento, clima, enfim, de tudo’ (Rubim in Lulkin, 1987, p.35) e desenvolveriam padronagens mais interessantes e mais adequadas do que aquelas advindas ou copiadas do exterior.

Seus conhecimentos técnicos de jacquard eram um diferencial que a designer buscava ampliar cada vez mais, seu modo ideal de trabalhar consistia em ‘estar perto da fábrica, conhecendo o mercado, o consumidor atingido, as deficiências, limitações, dificuldades e principalmente o potencial desta’ (Rubim in Lulkin, 1987, p.35). Nesse momento, Rubim já havia elaborado projetos para a Unimex, de Novo Hamburgo; Hering, de Blumenau; Grendene, de Farroupilha; Móveis Pozza, de Bento Gonçalves; e Tapetes Avanti, do Rio de Janeiro.

Para Morales, Basto e Aquino (1971), nos anos 1970 as indústrias enfrentavam obstáculos para superar os custos de investimentos em desenvolvimento interno e ainda existia a concepção de que o design estrangeiro possuía mais qualidade do que o design brasileiro pois o criador brasileiro ‘não tem condições de se manter atualizado com as tendências da moda’ (Morales; Basto; Aquino, 1971, p.31), e por essa razão, empresas brasileiras consideravam arriscado contratar designers nacionais e iniciar uma produção nacional.

Em 1988, a matéria “Novo design vem do Sul - Artista gaúcha inova com padrões nacionais em criações têxteis” escrita por Jurandir Silveira no Jornal do Brasil, afirmou que a indústria têxtil brasileira que ‘deseja inovar nos padrões de suas confecções, tecelagem, tapetes e carpetes, já podem dispensar as cópias feitas de criações geralmente vindas da Europa, porque o design brasileiro já existe e procura sobreviver com identidade própria’ (Silveira, 1988, p.8), ao referir-se ao trabalho que Rubim desenvolvia.

O jornalista declarou que a designer está ‘provando que a indústria têxtil nacional pode dispor de um trabalho baseado na cultura brasileira, bastante criativo e que nada fica a dever às padronagens italianas, por exemplo, que são as mais notáveis’ (Silveira, 1988, p.8). Contou dos estudos de Rubim na RISD, da sua ampla experiência profissional na Artesanato Gramadense e dos seus ofícios para produção de artefatos em diferentes superfícies. No decorrer do texto foi abordada a questão da arte têxtil sendo produzida em larga escala, somada a uma inspiração artística de vanguarda na cultura brasileira, em especial nas criações de estampas para camisetas, malhas e roupas infantis da Hering, e os jogos de cama, mesa e banho da Artex. Mas também para as padronagens da RB Butique de Rui Spohr, os tecidos de sofás da Tok & Stok e os tecidos e tapetes para a Tabacow – que se encontravam em desenvolvimento.

Considerações Finais

No decorrer do texto reconstruímos as experiências da designer Renata Rubim, nos anos de 1980, contando as estratégias construídas por ela para aprender técnicas que a interessavam, para se apresentar a empresas com as quais desejava trabalhar, para fazer sua produção circular e ser reconhecida. Foi possível notar a importância das relações de sociabilidades presentes nos espaços de formação e de trabalho – professora que posteriormente a convidou para ser sócia-diretora e designer de sua empresa; articulação em grupo de mulheres no CGTC; ateliê coletivo.

Consideramos estratégias, pois compreendemos os contextos sociais, culturais e históricos informados tanto pelas pesquisadoras as quais aderimos às teorias, quanto pela própria Renata, ao se pronunciar de forma crítica sobre as interdições e os desafios vivenciados pelo contexto empresarial riograndense e pela ausência de uma cultura do design, como ela define.

Referências

CAMPUOCO, Antonio de. Renata realiza no design sonho de adolescente que é criar arte brasileira. **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 fev. 1983. Artes Plásticas.

GRIPPA, Carolina Bouvie. Assim se teceu a rede: o contar a história do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. **Ícone**: Revista Brasileira de História da Arte. ISSN 2359-3792. v.4, n.4, julho 2019.

GRIPPA, C. B. **A memória que se tece**: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. 234f. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em História da Arte) - UFRGS, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356>>. Acesso em: 30 jul. 2023

LULKIN, Angela. Design Têxtil: mercado ainda fechado para o profissional. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 26 fev. 1987. Panorama. p. 35.

MORALES, Ana L; BASTO, Angela L; AQUINO, Patrícia de. **A indústria têxtil e o designer**: a necessidade de uma relação (Trabalho de Conclusão de Curso). Rio de Janeiro: ESDI, 1971.

NEIRA, Luz García. **Estampas na tecelagem brasileira**: da origem à originalidade. 2012. 316 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, USP, 2012.

RIBEIRO, Célia. Na busca do design têxtil brasileiro. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre. 1987.

RUBIM, Renata. Conversa com Renata Rubim sobre sua trajetória de trabalho e questões de gênero [Entrevista cedida a] Bruna Bonifácio. **Acervo Pessoal**. Porto Alegre, nov. 2017.

RUBIM, Renata. Conversa com Renata Rubim sobre o projeto Hering [Entrevista cedida a] Bruna Bonifácio. **Acervo Pessoal**. Virtualmente. mar. 2022.



17  fórum das
escolas de moda

9º CONGRESSO DE INICIAÇÃO
CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

ola@arandesite.com.br

SILVEIRA, Jurandir. Novo design vem do Sul - Artista gaúcha inova com padrões nacionais em criações têxteis. **Jornal do Brasil**, Porto Alegre, 06 dez. 1988. 1º caderno. p. 8.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: **Revista do IEB**, n 45, p. 87-106, set 2007.

Desenhistas gaúchos fazem uma advertência: está na hora de nacionalizar o desenho industrial. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 27 mai. 1984. Economia - Caderno II. p. 10 a 12.