



[entrevista]

Renata Rubim e a superfície têxtil

Entrevistadora: Bruna Carmona Bonifácio¹
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3970-2400>

Recebido em: 30-04-2025.
Aprovado em: 21-08-2025.

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1951>

Entrevista realizada no dia 15 de março de 2022, de forma virtual devido à pandemia de COVID 19. Renata Rubim se encontrava na sede de sua empresa Renata Rubim Design & Cores em Porto Alegre - RS e eu me encontrava em Curitiba - PR.

FIGURA 1 – IMAGEM OFICIAL UTILIZADA POR RENATA RUBIM EM SUAS COMUNICAÇÕES, FEITA EM FRENTE AO SEU PAINEL DE AMOSTRAS TÊXTEIS DA ARTE NATIVA APLICADA.



FONTE: RENATA RUBIM (2017).

¹ Doutora em design pela Universidade Federal do Paraná, mestra pela mesma instituição.
E-mail: bruna.c.bonifacio@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963724725256888>

Apresentação

Atuante no design desde 1970, Renata Rubim formou-se no Instituto de Arte e Decoração (IADÊ, 1967 a 1969) em São Paulo, trabalhou como sócia-diretora e designer em uma empresa de tecelagem e marcenaria (Artesanato Gramadense, 1970 a 1982). Os projetos que desenvolveu nessa década foram importantes para a conquista da bolsa *Fulbright* Capes. Entre 1985 a 1987, Renata vivenciou aprendizado acadêmico no design de superfície da *Rhode Island School of Design*. Desde seu retorno ao Brasil, Rubim projeta para diferentes superfícies, sejam elas cerâmicas, poliméricas, de papel ou têxteis.

Essa última, a superfície têxtil, é sua primeira paixão. Desde criança seus desenhos se apresentavam em forma de tapeçaria. Tapetes de chão, tapetes de parede, os feitos em teares foram seu primeiro estágio (antes mesmo de estudar design) e também seu trabalho mais proeminente logo após seus estudos. Ela produziu linhas de tapeçarias para empresa que dirigia, linhas autorais, e nessas cinco décadas foi convidada e estabeleceu parcerias com empresas como a Avanti, Tabacow, Salvatore, By Kamy, Jasmin, Tapetah, Espaço do Piso, Expresso do Oriente, Bandeirantes, Tok & Stok.

Para além dos projetos das tramas, interessam-lhe os projetos nos têxteis já trama-dos, como as estampas realizadas para a Artex, Tok & Stok, Perky Shoes, Saccaro, Panvel, The Home Store, Hotel Design e Hering. Empresa essa que é o fio condutor da conversa: o trabalho da designer para a Hering nos anos 1980. A entrevista integra os dados da pesquisa de doutorado que resultou na tese “Experiências de Renata Rubim: narrativas de uma designer sobre a produção de espaços para um design de superfície feito no Brasil”².

A tese foi desdobramento da dissertação “Experiência de mulheres no design de superfície: narrativas sobre o trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim”³. Importante pontuar, pois a interlocução com Renata foi sendo construída desde 2017, e ambas pesquisas constituídas nesse entrelaçar com Goya⁴ e com Renata. As designers generosamente me receberam e compartilharam suas experiências. Aproveito essas linhas para convidar quem lê a conferir essas publicações e conhecer de forma mais extensa os trabalhos das designers.

O texto trata de trechos de uma entrevista semiestruturada aos modos da História Oral, com duração de 1 hora e 10 minutos. O projeto previa três momentos, sendo o primeiro “Criando e produzindo superfícies – modos pelos quais se faziam superfícies: motivações, processos, práticas, pessoas”, o segundo “Circulando superfícies – como eram os espaços, eventos e pessoas para a circulação dos projetos”, e por fim “Escolhendo e usando superfícies – como eram as pessoas que consumiam e interagiam com os projetos, de que modo o fazem e qual a percepção da designer sobre os efeitos das superfícies que produz”.

Nesta fala de Renata Rubim é possível conhecer histórias de sua atuação no têxtil, mas também da atuação de artistas e designers nos anos 1970 e 1980, das redes de relações que foram estabelecidas na busca de reconhecimento de suas práticas, das estratégias para se trabalhar, disputas e questões de arte e design.

² <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/89896>

³ <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62072>

⁴ <https://goyalopes.com.br/>

Entrevista

Hoje vamos falar sobre o projeto da Hering. Qual foi a sua motivação para a seleção deste projeto? O que você acha importante contar sobre ele?

Bom, achei fundamental escolher esse projeto porque foi início dos anos 1980, então são quarenta anos de distância e consigo ver que a realidade de hoje é completamente outra. É como se fosse outro planeta. Achei muito importante, principalmente para quem vai ler as entrevistas, que saibam como é diferente. Como o que eu presenciei, vivenciei, é totalmente diferente. Como o mercado era e como ele é. Para mim, história também é cultura e é mega importante as pessoas saberem. Eu desde pequena quis fazer o que eu faço, queria fazer estampas. E tinha saído de um trabalho, de uma empresa que eu administrava [Artesanato Gramadense] e estava como *freelancer*. Eu gostava muito de malha e naquela época era muito raro se encontrar camisetas de malha, só a Hering tinha. E mesmo aqui no Rio Grande do Sul era muito difícil de comprar, e eu era fascinada por aquilo, resolvi ir atrás. Fui para lá, sendo bem recebida, tive reunião de *briefing* com as pessoas do departamento de estilo. Atualmente seria o departamento de produto, a maior diferença é que hoje o contato mais frequente é com o marketing. E o *briefing* era assim: roupa de criança, verão; roupa de bebê, masculino, feminino. Era completamente um outro modo de pensar. E a Hering não era isso que ela é hoje, ela fazia camisetas e pijamas de malha estampados com estampas razoavelmente simples. O método de impressão eu não sei te dizer o nome daquilo, mas era assim: era uma impressão que eu acho que se chamava circular. A estampa corria para frente e depois voltava para trás. Então eu tinha que aprender como apresentar o módulo de repetição, sabendo que o desenho ia escorregar para frente e depois, ele voltava do lado para trás. Eu aprendi a fazer aquilo, o fiz durante quase dois anos. E obviamente eu fazia tudo à mão porque não tinha [computador] (...) era analógico. Me passavam uma medida, um tamanho pequeno, de uns 30 por 15 cm. Vê que era tudo completamente diferente. O mercado era muito mais primitivo, hoje em dia é muito mais sofisticado. As exigências são mais sofisticadas, e o engraçado é que era uma maneira de ver as estampas quase sem nada moderno. E eu fazia os meus desenhos abstratos e, relativamente contemporâneos, e eles eram aceitos. Então era assim: eu ia lá de três em três meses e recebia o *briefing*. Quando eu voltava, já levava desenhos, e eles compravam ou não compravam. Eu ia com uns trinta desenhos. Que era também o que eu conseguia desenhar, nesse período né? Não tinha uma série de requisitos que tem hoje. Hoje em dia, eu acredito que a maior parte das pessoas que pensam em fazer estampas, elas não sabem muito bem como é o processo de produção. E por vezes também usam muitas cores. Naquele tempo, a quantidade de cores era um requisito básico. Se você viesse com muitas cores, ninguém ia produzir o teu desenho porque tornava-se inviável. Então os desenhos tinham uma cor, no máximo quatro.

Eu ia te perguntar isso, a empresa já passava quais cores queria? Ou você tinha que ir pensando e propondo? Infantil, masculino, verão, e aí você fazia a proposta de paleta?

Eles davam algumas coordenadas muito restritas e básicas. Me brifavam muito menos do que se brifa hoje em dia. Assim: 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. E eu pesquisava. E outra coisa, não tinha *google*! Então como é que era a pesquisa? A pesquisa era toda com revistas. Eu, por sorte, tinha na família alguém que viajava à Europa e me trazia revistas. Mas a outra realidade era ir ao aeroporto em Porto Alegre e comprar revistas estrangeiras. Então vê a mão-de-obra que a gente tinha. Hoje a gente senta no computador e não sai do computador para pesquisar, realizar, criar, projetar. Naquele tempo era assim: ir na Biblioteca Pública. Uma vez eu tive que ir, e quis tirar xerox de uma referência e me proibiram. Eu discuti bastante, argumentei e consegui. Mas era tudo assim, muito (...) [difícil] para fazer a cópia tinha que ir até o lugar da cópia. Não é essa coisa que hoje temos uma mesa e um computador e está tudo resolvido. A gente ganha tempo hoje, né? Então quando falo que eu fazia trinta desenhos em três meses é porque tinha toda essa mão-de-obra de ir comprar a revista, de pesquisar a revista, e tudo isso. Eu entendia e sabia o alcance da Hering. Já naquela época eles iam em feiras, e tinham muito mais recursos de pesquisa do que as pessoas que forneciam desenhos. As pessoas forneciam desenhos assim como eu, tinha uma pessoa de Minas [Gerais], a outra do Rio [de Janeiro] e eu de Porto Alegre. A gente ia até lá [Blumenau] porque não tinha internet para mandar o desenho, telefone também não era uma coisa tão simples assim. Esse era o processo. Esse projeto eu desenvolvi desde que sai do Artesanato Gramadense até ganhar a bolsa *Fulbright*. Desde que fui para os Estados Unidos [estudar na *Rhode Island School of Design*] não trabalhei mais para a Hering. Mas esse trabalho, inclusive, de pegar o ônibus leito da noite, ir lá, amanhecer já no dia seguinte, é porque sempre fui apaixonada pelo o que eu faço. Para mim, isso não era impedimento nenhum. Bruna, uma coisa importante (...) mesmo com essas dificuldades, com falta de acesso a tecnologia, de um mercado mais limitado culturalmente, acho que era mais fácil do que hoje, porque não havia tanta exigência por parte da empresa e não havia tanta concorrência do meu lado, né? Porque eram poucas as pessoas que faziam isso, né? Hoje em dia, qualquer pessoa que domina um *software* acha que sabe fazer estampa e acha que sabe fazer *rapport*. Essa é uma das coisas que me fez escolher esse projeto para citar na sua pesquisa. Minha maior contribuição no meu depoimento é mostrar a diferença de 1982, 1983 e 1984, para hoje, 2022, que são esses fatores que eu estou te dizendo.

E nessa época, para você criar (...) fazia em casa e tinha o seu material de desenho: canson, lápis, papel vegetal? Era esse o seu espaço de trabalho? Você já tinha um escritório? Como que se dava o trabalho?

Eu trabalhava em um ateliê⁵, dividia com mais três artistas, duas delas tecelãs, tapeceiras. Uma delas era artista têxtil, a outra era artista têxtil e fazia bastante serigrafia também, estampas em camiseta. A terceira era artista plástica, desenhos e pinturas em quadros. E eu tinha um lugar nesse ateliê com minha prancheta, desde o tempo que eu estudei em São Paulo [a tenho]. E continuo tendo. Eu comprava blocos tamanhos A3 e desenhava, e era muito, muito difícil para mim (...) saber o que eu iria desenhar a cada vez. Então o que era o meu material? Era bloco, depois quando eu aprendi como tinha que entregar a arte final, eu tinha que ter papel canson para botar os módulos. Tinha papel vegetal para fazer a arte final

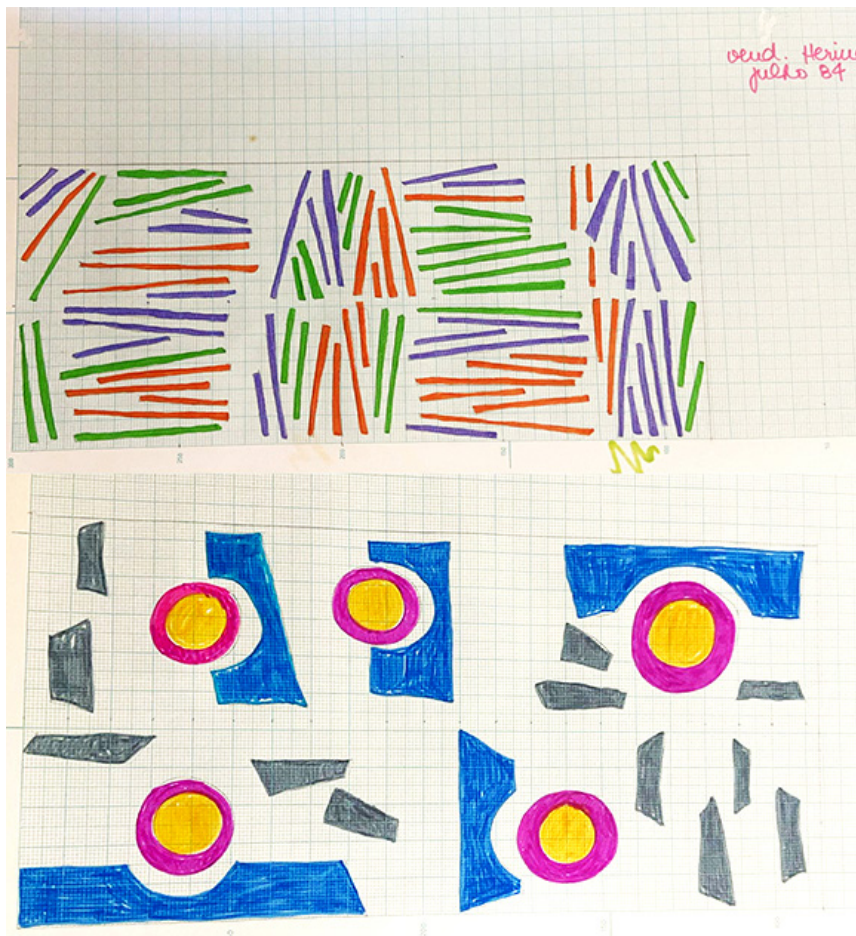
⁵ Ateliê Arte 65, espaço que Renata Rubim dividia com Joana de Azevedo Moura, Sonia Moeller, Amarilli Licht e Maria Lúcia Cattani.

em cima com canetinha preta ou nanquim. Usava bastante lápis e principalmente canetinha hidrográfica colorida, porque não sabia ainda usar pincel, nunca tinha aprendido. Só sabia usar lápis, aprendi pincel e guache nos Estados Unidos, [anos] depois. Eu tenho esses originais até hoje. Eu ia todo dia para o ateliê, desenhava. Era *freela* mas tinha rotina. Me comprometia a fazer, então foi uma produção grande⁶. Claro que não vendi tudo, mas eu voltava de lá muito satisfeita com a receptividade.

Que legal! Tinha visto algumas peças quando eu fui aí presencialmente [em 2017]. E depois acompanhei também pelas suas redes sociais e pelo site mais outras, então acho que conheci umas nove estampas dessa época.

Por exemplo, ó: [mostra para a câmera da videochamada uma amostra de malha estampada com estampa geométrica formada por linhas semicirculares]. Isso aqui é bem contemporâneo! Imagina isso em 1982? E aceitaram e fizeram.

FIGURA 2 – DESENHOS DE ESTAMPAS DESENVOLVIDAS PARA A EMPRESA HERING.



FONTE: ACERVO PESSOAL DE RENATA RUBIM (2022).

⁶ Renata não sabe o número exato, mas acredita que comercializou entre 60 e 100 estampas.

Você falou da dificuldade em encontrar as referências, mas tinha alguma pessoa que era referência na área de estampas ou alguém que já fazia para a Hering? Ou as mulheres com as quais você dividia o ateliê? Existia alguma referência para criação de estampas em tecido que você acompanhava?

Tinha, mas não elas, nem a Hering. Eu acompanhava a marca ANA – Arte Nativa Aplicada –, uma marca que não existe mais. Mas que sou apaixonada e existem registros aqui⁷. E que era (...) para mim, o primeiro design têxtil realmente brasileiro que aconteceu, era todo baseado em temática dos nossos povos originários, os indígenas. Era uma inspiração, mas por vezes eu tinha que ter inspiração também infantil e coisas também um pouco modernas da época. Também tinha a *La Maison* de Marie Claire, uma revista francesa que eu amava e, daí sim, conseguia captar quais eram as novidades em termos de cores. E para mim era principalmente por aí. Em São Paulo cada vez que eu ia, além da ANA, visitava a LARMOD, que eram dois designers maravilhosos né – o Attilio Baschera e o Gregório Kramer. E também a Bia Cunha que eu visitava sempre. Uma coisa que acho que 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 sabia também quem 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, não era um trabalho autoral, no sentido mais pleno. Era uma coisa que tinha que andar de acordo com as leis de mercado.

E tanto a ANA, quanto a LARMOD, você conheceu quando estava fazendo o curso do IADÊ?

Não, foi depois. A ANA começou em 1970 e poucos, ou final dos 1960, mas eu saí de São Paulo no final de 1969. Então conheci a ANA depois por acaso. E a LARMOD acho que conhecia das revistas mesmo, porque eu tinha que consumir revistas.

E aí você ia nas lojas e eles tinham um showroom/ateliê?

Eu ia na loja, conversava, queria saber quem tinha feito, mostrava minha paixão por aquilo. Sempre que tinha amostras eu pegava e trazia. Me lembro da LARMOD, que tinha uma gaveta de amostras que podia pegar e eu me abastecia ali (risos).

Ah, é muito bom, né? Eu fazia isso também de outras formas, e faz toda a diferença. Sobre a ANA, me lembro que a Goya [Lopes] contou sobre assistir tudo que a Maria Henriqueta falava em palestras e quando ela abria o showroom.

Os maiores desafios eram esses: as referências, o deslocamento? Nessa época você realizava os projetos de estampa para a Hering somente ou fazia freelas para outras empresas?

Nessa época fui chamada, não me lembro como, para uma empresa de tapetes e carpetes no Rio [de Janeiro] que se chama Avanti. Me chamaram para fazer a primeira coleção

⁷ Em seu local de trabalho, Rubim possui um painel composto por amostras de estampas vindas de mostruário da ANA. Quando soube que a empresa encerraria suas atividades, Renata solicitou a uma representante comercial da ANA um mostruário para ter em seu acervo pessoal. Então criou um painel, que está localizado na parte posterior de um armário e atuava como divisória entre o ambiente de seu *showroom* e sua sala de estar. Esse painel, por vezes, foi cenário de fundo de fotografias oficiais da designer.

de xadrez do Brasil. Era uma época que xadrez era a tendência, a moda. Eu fiz, fui no Rio, conheci a fábrica porque eu acho que tem que conhecer. Naquela época era assim, mas continuo achando que tem que conhecer fábrica para saber como é que produz. Porque uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Não dá para achar que é só fazer um desenho, não é assim. Tem que saber como é que funciona a produção, da onde vem a matéria-prima, como ela é beneficiada, como ela é colorida (...). Não só as tendências de mercado, mas também toda a construção, né? Aquele famoso designer japonês Kenji Ekuan, ele tinha um escritório de duzentos designers em Tóquio há vinte ou trinta anos atrás. Ele dizia que a gente tem que respeitar desde a matéria prima até o final. Todo o objeto ele tem uma vida, ele nasceu lá na agricultura ou na terra, na mineração, mas por quantas mãos passou (...) qualquer coisa tem uma história, tem mãos e cabeças que passaram. Quando a Avanti me chamou, eu já entendia de tecelagem, né? Por isso também que eu pude trabalhar para essas empresas, porque eu tinha o meu *background* de tecelagem. E daí eu criei a coleção. E depois disso, veio a Bolsa [Fullbright] e eu não fiz mais projetos [enquanto estudava]. Quando eu tinha a tecelagem, antes dessa fase, eu tinha que criar. Todo dia tinha que criar, tecidos, tapetes, tapeçaria de parede – que hoje estão voltando né? Então não é que comecei com a Hering sentando na frente do papel sem ter ideia do que fazer (...), eu já tinha essa experiência de anos. Durante doze anos antes de entrar na Hering. Eu tinha que criar, só que era criar sem metodologia. Mas quando ia para desenho infantil na Hering era mais fácil porque eu me botava no lugar da criança, imaginava coisas, aí era menos abstrato.

Eu ia te perguntar isso, a origem desses conhecimentos sobre o têxtil, tanto a tecelagem quanto o lidar com o têxtil. Você começou naquele curso livre de tecelagem manual no ateliê da Elisabeth Rosenfeld [fundadora da Artesanato Gramadense] em 1966, ou você frequentou outros lugares de aprendizado, como é que foi?

Eu tinha livros, tinha um livro para meninas e jovens, o livro era em alemão⁸ que alguém tinha trazido para mim e para minha irmã, que tinha coisa manuais para fazer. E eu já tinha tido – acho que durante o segundo grau –, aulas particulares de pintura em tecido e em porcelana. Mas eram aquelas coisas muito bregas, aquelas coisas nada de novo. Eu só aprendia a técnica. Aí comecei a pintar em tecido para fazer bolsa, mas não foi legal. E quando a dona Elisabeth fez uma exposição de alguns tapetes na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, eu fui ver a exposição e fiquei louca com aquilo e pedi para trabalhar com ela. Daí trabalhei em um verão inteiro lá no Artesanato Gramadense e aprendi a tecer, então esse é o meu conhecimento. Foi aí que eu entendi o que é um tear e como é que a trama funciona, e ficou mais claro (...). Eu aprendi a tingir lã depois quando eu trabalhei na empresa [1970-1982].

E nessa época – em paralelo – também existiam suas atuações em grupos, com o museu, em exposições. Como que foi construído isso? Sabe, eu estava pensando, vendo sua linha do tempo e pensando as coisas que foram construídas mais ou menos ao mesmo tempo.

⁸ Wolfgang e Eva Sopher, pais de Renata, eram alemães que imigraram para o Brasil e se conheceram no Rio de Janeiro.

Sim. No Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, é isso que você está vendo? Isso, foi sim nessa época, foi exatamente nessa época. Que um grupo de tapeceiras se uniu porque era a época de um *boom* em peças de artes têxteis. Isso é outra coisa que é histórico, 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 cinco metros de altura. Tinha uma mulher famosíssima, os artistas se inspiravam nisso. E tinham muitas, principalmente, mulheres⁹ que faziam alguma coisa de trama ou de têxtil. E a gente se uniu e fez esse grupo. E aí teve uma exposição, e agora faz três anos que eu acho que alguém fez o resgate e fez uma exposição¹⁰ aqui em Porto Alegre na Escola de Artes Visuais da UFRGS.

FIGURA 3 – INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO COLETÂNEA TÊXTIL EM 2000.¹¹



FONTE: CAROLINA GRIPPA (2017).

⁹ O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea existiu entre os anos 1980-2000 e teve apenas 10 homens entre as 208 pessoas inscritas nessas décadas. Faziam parte do Centro, as artistas do Ateliê Arte 65. Entre as diversas ações do grupo, destaco aqui as trocas de conhecimentos individuais como um processo importante de aprendizado pois não existia acesso a publicações em português e/ou de fácil acesso no Brasil sobre tapeçaria.

¹⁰ A memória que se tece – o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (1980-2000), realizada em 2019, pelas organizadoras Joana Bosak, Carolina Grippa, Andressa Borda e Luiza de Castro.

¹¹ Última exposição do CHTC, composta por Helena Dorfmann, Joana Moura, Ali Chaves, Marília Herter, Heloísa Annes, Erica Turk, Heloísa Crocco, Carla Obino, Sonia Moeller, Eleonora Fabre, Renata Rubim e Liciê Hunsche.

Esse grupo era de artistas plásticos. Como me sentia uma designer, ficava um pouco fora do contexto (...) porque elas eram todas artistas, e eu nunca me considerei artista. Eu sempre quis ser designer e sempre me considerei uma designer. Eu nunca tive qualquer ambição de ser artista. E durante muito tempo achei que designer era designer industrial e que uma vez fazendo um projeto, ele podia se repetir milhares de vezes. Hoje em dia, como nós vivemos em uma outra era, eu já entendo que com as tecnologias atuais não precisamos mais pensar daquele jeito. O design como ele é facilmente produzido, né? Imagina um tecido bem colorido e todo desenhado para ser produzido era caríssimo quase inviável. A estamparia era através de cilindros ou quadros ou por serigrafia e havia limitação na quantidade de cores. Por isso só compensava impressão de centenas de metros. Já hoje em dia, você pode em minutos imprimir 40 cm. É como se você vivesse na caverna sem luz e hoje você acendesse o interruptor e tem luz. É diferente! Os conceitos mudam muito também, né? Então eram mulheres artistas, todas elas e eu não. Mas como era têxtil eu batalhava junto.

Eu tinha pesquisado e visto em seus registros. E também, graças à pandemia, a Carolina Grippa que é uma das pesquisadoras que organizou a exposição, ministrou um curso online e fui acompanhando. Conhecendo um pouco das histórias, especialmente das mulheres artistas que lideravam a organização (...). Acabei fugindo da Hering, deixa eu voltar.

Mas é bom porque realmente isso faz parte dessa época.

E olhando a linha do tempo de suas exposições individuais, que estavam relacionadas com tapetes e tapeçarias, elas realmente se concentram nos anos 1970 e 1980, tanto no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro, quanto nos Estados Unidos. Essa produção estava relacionada com o que você conseguia desenvolver no Artesanato Gramadense e também com alguma reflexão junto ao grupo de mulheres do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea?

Eu acho boa essa tua pergunta. Assim ó, como eu estava em uma empresa que só fazia tapetes artesanais de lã crua, naqueles tons, sempre naqueles tons, e eu queria cor, e eu queria cor! E fiz toda aquela pesquisa de anilina¹², resolvi começar a fazer tapetes para expor em galerias. Porque as pessoas só entendiam o que era arte, não sabiam o que era design, então a minha saída era essa. Tanto que a primeira exposição que eu fiz foi no Rio [de Janeiro], em uma galeria em Santa Tereza. E assim, eu fazia o que hoje é comum fazer: fazia uma peça, a tecia, tingia. Eu fazia porque eu não tinha outra possibilidade de produzir meus tapetes e criar meu design, então, era o meio que eu tinha. E isso pude fazer nos anos que fiquei à frente da Artesanato Gramadense, porque eu tinha os teares, as tecelãs, tinha a lã, e eu tingia a lã. Depois que terminei com o Artesanato Gramadense, eu ainda mantive um contato com algumas tecelãs lá em Gramado. Então fiz uma produção para a Tok & Stok uma época que vendi (...) acho que eram cem tapetes, tamanho médio, com acho que duas variações de desenho em lã natural. Mas aí era design, não era essa coisa mais arrojada que eu fiz com os meus tapetes [autorais]. E aí quando eu fiquei sem o Artesanato Gramadense,

¹² Tingia de forma autodidata e quando um representante da empresa Ciba-Geigy foi vender mais anilina, e viu a mistura de cores que Renata Rubim tinha elaborado, a convidaram para fazer um estágio no laboratório em São Paulo.

o que eu produzia, o que conseguia produzir, o que eu consegui participar de alguma exposição era em tecido. Eu comprei *voile*, desenhava e botava em cima dele, fiz umas quatro peças, completamente diferentes do meu trabalho de tapetes. Era uma coisa totalmente diferente, era uma coisa mais feminista e feminina.

FIGURA 4 – RECORTE DA COLUNA NO JORNAL ZERO HORA EM 1987.



FONTE: ACERVO PESSOAL DE RENATA RUBIM (2022).

Pensando sobre o tema circulação, você falou sobre a Hering, sobre ir em feiras e da sua compreensão sobre a importância delas. Mas sobre a estratégia de circulação dessas peças, você tem informações de quais eram vendidas (...)

Aí eu não era nem consultada. Mas lembro que tinha, por exemplo, nas prateleiras das lojas populares. Foi bom você falar isso porque vem uma coisa que para mim é muito importante dar o depoimento, e por isso também escolhi esse projeto como o inicial. Porque para mim era fundamental eu fazer design acessível que chegasse a todas as camadas. Então 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.

Renata, mais alguma questão que gostaria de acrescentar antes de encerrarmos essa entrevista¹³?

Sempre tive o interesse de ligar o design a aspectos culturais e históricos. Desde bem jovem queria ser designer e considerei que o design deve estar inserido na sua época. Meu interesse sempre é mostrar como aspectos históricos e culturais são importantes. Vejo muito jovem querendo ser designer sem ter ideia disso. Considero muito sério porque o design tem que estar inserido, a pessoa que faz design ela tem que ter conhecimentos históricos e culturais. Ela não pode só criar, porque isso não é design. Design não é só saber sobre quanto o cliente quer faturar, ou onde ele quer colocar a mercadoria dele. É uma coisa muito mais séria. Muito mais profunda.

Agradecimentos

Agradeço à Renata Rubim pelo interesse e disponibilidade de participar e construir as pesquisas comigo durante esses anos todos. Bem como Goya Lopes por ter sido uma cara interlocutora durante a pesquisa de mestrado e ao professor Ronaldo Corrêa por instigar reflexões e nos acompanhar nessas trajetórias. Agradeço também à UFPR, instituição pública na qual minha formação se deu. E agradeço à Capes, pelo apoio financeiro para a realização das pesquisas.

¹³ Para compor o presente texto foram selecionados alguns trechos da entrevista original.