UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN

EDVÂNIA DOS SANTOS AQUINO

DESIGN DE SUPERFÍCIE E A REPRESENTATIVIDADE DAS MULHERES NEGRAS: um estudo de caso da obra de Goya Lopes

Caruaru
2023

EDVÂNIA DOS SANTOS AQUINO

DESIGN DE SUPERFÍCIE E A REPRESENTATIVIDADE DAS MULHERES NEGRAS: um estudo de caso da obra de Goya Lopes

Memorial Descritivo de Projeto apresentado ao Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Design.

Orientador (a): Prof. Dra Teresa Lopes

Caruaru

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Aquino, Edvânia dos Santos.
Design de superfície e a representatividade das mulheres negras: um estudo de caso da obra de Goya Lopes / Edvânia dos Santos Aquino. - Caruaru, 2023.
51 : il., tab.

Orientador(a): Maria Teresa Lopes
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Design, 2023.

1. Design de superfície. 2. Estamparia. 3. Goya Lopes. I. Lopes, Maria Teresa. (Orientação). II. Título.

760 CDD (22.ed.)

EDVÂNIA DOS SANTOS AQUINO

DESIGN DE SUPERFÍCIE E A REPRESENTATIVIDADE DAS MULHERES NEGRAS: um estudo de caso da obra de Goya Lopes

Memorial Descritivo de Projeto apresentado ao Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Design.

Aprovada em: 22/09/2023

BANCA EXAMINADORA

Maria Teresa Lopes

_____

Profª. Drª. Maria Teresa Lopes (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Camila Brito de Vasconcelos

_____

Profª. Drª. Camila Brito (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Renata Garcia Wanderley

_____

Profª. Drª. Renata Garcia Wanderley (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida. À minha família pelo constante apoio que me deram, especialmente ao meu pai, que sempre me incentivou a estudar, e à minha mãe, que fez todo o esforço possível para garantir que eu pudesse ingressar e concluir minha graduação. Quero estender minha gratidão à minha amiga Poly e sua família.

À minha amiga Riso, que foi minha família em Caruaru, e aos amigos que fiz nessa cidade, agradeço por me acolherem e por compartilharem tantos momentos de convivência, aprendizado, desafios e alegrias. Minha gratidão vai também para minhas amigas Maria Beatriz e Maria Clara, que me apoiaram e ajudaram durante todo o período monográfico. Agradeço ao meu namorado Fernando por sua paciência e apoio constantes ao longo de todo esse tempo. Espero que continuemos construindo nossa vida e nossos sonhos juntos, com amor e leveza no coração.

Agradeço a Universidade Federal de Pernambuco - CAA pela oportunidade e pelos aprendizados. Aos professores que encontrei durante o curso, pelos ensinamentos e vivências. Sou grata pelos laços de amizades que surgiram através da universidade, e a todos que compartilham da realização deste sonho. À Profª Dra Maria Teresa por sua compreensão, acolhimento e gentileza ao me orientar. Suas ideias e orientações foram essenciais para tornar este projeto possível.

Desejo expressar minha profunda gratidão a todas as mulheres negras que vieram antes de mim, que lutaram incansavelmente por direitos e igualdade. Suas conquistas e perseverança pavimentaram o caminho para as oportunidades que tenho hoje, tanto na minha vida profissional quanto pessoal. E por último, mas definitivamente não menos importante, quero agradecer a mim mesma por nunca ter desistido, mesmo quando o processo foi repleto de desafios e momentos dolorosos. A perseverança e a determinação foram fundamentais para chegar até aqui, e reconheço a importância de valorizar minha própria resiliência.

RESUMO

O presente trabalho, Memorial Descritivo de Projeto, teve como proposta a criação de uma coleção de padrões de Design de Superfície inspirado na obra e produção de Goya Lopes. Para elaborar a base conceitual deste trabalho, foi investigado e compreendido os princípios do Design de Superfície, bem como as técnicas envolvidas na estamparia. Além disso, dedicamos uma seção para apresentar Goya Lopes, contextualizando o ambiente em que o projeto se insere. Para conduzir o desenvolvimento do projeto, adotamos uma abordagem metodológica inspirada na estrutura proposta por Lima (2013), que descreve as fases e diretrizes essenciais para o Design de Superfície. Com base nessa metodologia, foram efetuadas modificações em determinadas etapas, com o intuito de adaptá-la à pesquisa. Como resultado deste trabalho é apresentada uma coleção, composta por 5 padrões, com motivos inspirados na obra e produção de Goya Lopes, dessa forma valorizando e ampliando a representatividade de mulheres negras no design.

Palavras-chave: design de superfície; estamparia; Goya Lopes.

ABSTRACT

The present work, Project Descriptive Memorial, proposed the creation of a collection of Surface Design patterns inspired by the work and production of Goya Lopes. To elaborate the conceptual basis of this work, the principles of Surface Design were investigated and understood, as well as the techniques involved in stamping. In addition, we dedicate a section to present Goya Lopes, contextualizing the environment in which the project is inserted. To conduct the development of the project, we adopted a methodological approach inspired by the structure proposed by Lima (2013), which describes the essential phases and guidelines for Surface Design. Based on this methodology, modifications were made in certain stages, with the aim of adapting it to the research. As a result of this work, a collection is presented, consisting of 5 patterns, with motifs inspired by the work and production of Goya Lopes, thus valuing and expanding the representation of black women in design.

Keywords: surface design; stamping; Goya Lopes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Lista Bibliográfica - Disciplina história do design UFPE/CAA	13
Figura 2 –	Gráfico Brasil	17
Figura 3 –	Taxa bruta de alfabetização da população com 5 anos e mais - mulheres - por raça/cor	18
Figura 4 –	Avental Amor Fraternal	21
Figura 5 –	Avental Alegria Alegria	22
Figura 6 –	Técnica rapport	25
Figura 7 –	Web site Goya Lopes	30
Figura 8 –	Documentário Goya Lopes - Coragem de criar	31
Figura 9 –	Livro Imagens da Diáspora. Estampas Alegria e Tambores	32
Figura 10 –	Mapa mental	34
Figura 11 –	Moodboard	35
Figura 12 –	Elementos iconográficos	36
Figura 13 –	Floral da vida: Módulo	37
Figura 14 –	Alimento: Módulo	38
Figura 15 –	Cura: Módulo	39
Figura 16 –	Rainha do baque solto: Módulo	40
Figura 17 –	A Beleza: Módulo	41
Figura 18 –	Paleta de cores da coleção	42
Figura 19 –	Definição Cromática do padrão Floral da Vida	43
Figura 20 –	Referências Cromáticas do padrão Floral da Vida	43
Figura 21 –	Definição Cromática do padrão Alimento	44
Figura 22 –	Referências Cromáticas do padrão Alimento	44
Figura 23 –	Definição Cromática do padrão Alimento	45
Figura 24 –	Referências Cromáticas do padrão Cura	45
Figura 25 –	Definição Cromática do padrão A rainha do baque solto	46
Figura 26 –	Referências Cromáticas do padrão A rainha do baque solto	46
Figura 27 –	Definição Cromática do padrão A Beleza	47
Figura 28 –	Referências Cromáticas do padrão A beleza	47
Figura 29 –	Mockups dos padrões aplicados em almofadas	48

LISTA DE TABELAS

Quadro 1 –	Lista Bibliográfica - Disciplina história do design UFPE/CAA	14
Quadro 2 –	Adaptação das Etapas de Projeto	29
Quadro 3 –	Cronograma de Atividades	30
Quadro 3 –	Cronograma de Atividades	33

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**10**
2	**PROJETO**	**27**
2.1	METODOLOGIA	27
2.2	DESENVOLVIMENTO PROJETUAL	29
2.3	DETALHAMENTO TÉCNICO E ESPECIFICAÇÕES	36
3	**RESULTADOS E DISCURSSÕES**	**49**
	REFERÊNCIAS	**50**

1 INTRODUÇÃO

A mulher negra tem suas dores, medos, emoções. É uma pessoa de carne e osso que sangra como qualquer outra. Tem força, momentos de fraqueza, necessidade de continuar. A mulher negra tem inteligência, discernimento, saberes que se propagam na sociedade e por diversas áreas do conhecimento. Entretanto, muitas mulheres negras continuam tendo o seu protagonismo apagado no Brasil, sobretudo na academia e no mercado de trabalho no design gráfico.

A presente pesquisa se propôs a analisar esse apagamento no campo do design, debruçando-se sobre uma ausência sentida desde as bibliografias das disciplinas, até a representatividade em sala de aula e no mercado. Essa busca por mulheres pretas enquanto profissionais e pensadoras do design deixou evidentes as lacunas que existem no acesso dessas mulheres a postos de especialistas e líderes, e trouxe questionamentos sobre o papel da sociedade e do design nesse contexto de invisibilidade quase que completa das mulheres negras.

Esta invisibilização tem raízes na própria história do design, construída e narrada por um olhar masculino, branco e quase sempre europeu. Em território brasileiro, o design surge em um contexto ainda mais segregado. Na ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ), primeira escola de Design do Brasil, não só o corpo docente do curso de design, mas os próprios discentes eram rigorosamente selecionados. De acordo com Braga (2016), com este rigor a ESDI aspirava se aproximar da elite, uma forma de implementar a profissão no Brasil.

Desde a fundação da ESDI, em 1963, muito aconteceu no design e na sociedade brasileira, sendo, portanto, complexo determinar exatamente o quanto a aproximação da ESDI com a elite impactou o design no Brasil. Não seria exagero, no entanto, pontuar como essa aproximação com a classe dominante aproximou o design de um recorte específico de classe e de gênero, enquanto o afastou de outros. O certo é que até hoje paira sobre a profissão uma visão do design como algo pertencente à elite: é como se fosse sofisticado cursar design no Brasil. É neste contexto de exclusão que encontramos a ausência de mulheres negras no design gráfico. Na tentativa de preencher essa ausência, esta pesquisa se apoiou no trabalho e na vida de Goya Lopes, mulher preta, baiana e designer de moda.

Embora o trabalho de Lopes esteja relacionado ao design de moda, basta analisar atentamente as suas obras para perceber a riqueza visual das estampas

assinadas pela artista. Há uma riqueza conceitual, plástica e de caráter ancestral, com significados técnicos e visuais, que podem e devem ser referência para o design gráfico. Considerando as dificuldades de se encontrar registros históricos especificamente sobre a produção de mulheres negras no design, a obra de Goya aparece como referência para o trabalho de outras mulheres na área do design e das artes aplicadas.

Desta forma, enquanto problema de pesquisa temos como ponto de partida a falta de valorização e invisibilização do trabalho das mulheres negras no design brasileiro. A partir dessas observações, como objetivo geral foi elencado o desenvolvimento de uma coleção de padrões inspirados na obra de Goya Lopes, analisando a presença de mulheres negras no design brasileiro durante a produção do projeto. Visando alcançar este resultado, a pesquisa traz os seguintes objetivos específicos:

1. Apresentar um panorama sobre as mulheres negras na história do design;
2. Analisar e identificar elementos e temas utilizados por Goya Lopes em sua obra.

Primeiro, buscou-se apresentar um panorama histórico de como as mulheres negras são retratadas na sociedade em geral e na história do design em específico. Passando desde o período escravocrata até o momento contemporâneo, explorando as violências sofridas por essas mulheres nesses contextos, mas sem esquecer que a história das mulheres negras vai muito além dessas questões. Assim sendo, Bell Hooks (2015) é uma referência para discutir a condição social das mulheres negras, trazendo a visão de Hooks para o recorte brasileiro. Para isso foram utilizados dados do IBGE sobre a escolaridade, trabalho, horas de trabalho e remuneração das mulheres negras. Discutimos a história do design, a falta de referências femininas nas disciplinas de História do Design, o domínio de referências masculinas e europeias, como também as problemáticas do surgimento do design no Brasil a partir da ESDI na década de 1960.

É comum ao pensar no papel da mulher negra na história, pensar unicamente no período escravocrata, nas mulheres escravizadas que trabalhavam nas lavouras e na casa grande. Mulheres que foram traficadas, vendidas e exploradas de todas as formas possíveis, onde não havia distinção de gênero para o trabalho braçal nas plantações, mas que diferente dos homens, estas ainda eram submetidas a abusos sexuais e torturadas também durante a gestação onde muitas não sobreviviam até o

parto. É necessário entender que a história das mulheres negras data de muito antes do período escravocrata, mas que, ainda assim, esse período e suas consequências continuam sendo parte extremamente importante para entendermos qual lugar a mulher negra ocupa hoje na sociedade e o porquê.

> *Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo. Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter qualquer "outro" não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir. (Hooks, 1998).*

A mulher negra ainda é vista como um ser inferior, não sendo permitida as mesmas oportunidades conferidas às mulheres brancas e aos homens, e enfrentando obstáculos impostos por uma sociedade opressora, machista, racista e classista, que a obriga, além de buscar oportunidades para obter educação e emprego, a também se desdobrar entre o trabalho e afazeres domésticos, sendo questionada em suas competências e capacidades, depreciada em sua aparência e crenças. A imagem da mulher negra está atrelada a três estereótipos: a mulher forte e guerreira, que trabalha tal qual um homem, que não tem medo do trabalho duro, que não mostra fragilidade, aquela que consegue suportar todas as dores, todos os fardos; mulher doméstica doce e amável, aquela que serve os seus senhores e seus filhos com um sorriso no rosto, que faz parte da família, mas que dorme no quartinho dos fundos; e, por fim, a mulher hipersexualizada, aquela que é destaque no carnaval, que tem seios fartos, quadris largos e cintura fina.

Uma pesquisa do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, divulgada em março de 2018, mostra um notável avanço das mulheres de 25 a 44 anos de idade em relação aos homens, na conclusão do ensino superior. O percentual de mulheres que concluíram a graduação é de 21,5%, enquanto o percentual dos homens é de apenas 15,6%. No entanto, quando feito um recorte racial, as mulheres negras ocupam uma posição 2,3 vezes inferior às mulheres brancas, tendo apenas 10,4% completado o ensino superior.

A mesma pesquisa também aponta que em 2016 mulheres trabalhavam 73% mais horas em atividades domésticas que os homens, essa porcentagem é ainda maior no norte e nordeste do país, com cerca de 80% mais horas que os homens. E fazendo um recorte racial, mulheres pretas e pardas dedicam 18,6 horas semanais

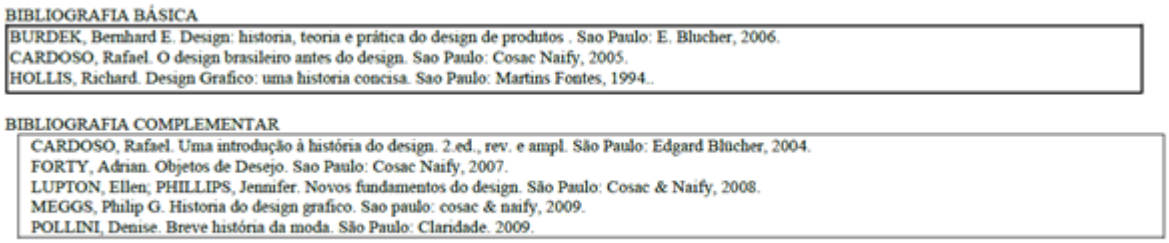
para atividades voltadas ao lar. Ela também aponta desigualdade na necessidade de conciliar o trabalho remunerado com os afazeres domésticos, levando 28,2% das mulheres a aceitarem trabalho em tempo parcial de até 30 horas semanais, quando se comparado aos homens apenas 14,1% trabalham com carga horária reduzida. No norte e nordeste o percentual de mulheres passa de 36%. Porcentagem que muda quando se trata de mulheres negras e pardas, estas alcançam 31,3% do total. E que as mulheres continuam recebendo menos que os homens, uma média, cerca de ¾ do que os homens recebem.

Entende-se que história é uma sequência de fatos classificados como importantes, por isso, nenhuma história pode ser considerada uma verdade absoluta. Essa seleção de fatos é feita a partir dos valores e visão de mundo de cada indivíduo, “ou grupo de indivíduos”. Rafael Cardoso (2008) nos apresenta uma nova visão sobre o que é história:

> *A história não é tanto um conjunto de fatos, mas um processo contínuo de interpretar e repensar velhos e novos relatos, constatação esta que leva a uma indagação de fundamental importância: repensar o passado para quê?. (CARDOSO, 2008, p.17)*

Sabendo que a história não é uma sequência de fatos, mas um processo de construção, fazendo-se necessário repensar e reinterpretar, já que toda ela sempre estará ligada às visões e vivências de seu orador, não é difícil entender a falta de referências femininas, uma vez que a maioria dos autores que contam a história do design são homens brancos, como podemos observar na Figura 1, a ementa da disciplina de História do design do curso de design da UFPE-CAA.

Figura 1 – Lista Bibliográfica - Disciplina história do design UFPE/CAA



BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BURDEK, Bernhard E. Design: historia, teoria e prática do design de produtos . Sao Paulo: E. Blucher, 2006.
CARDOSO, Rafael. O design brasileiro antes do design. Sao Paulo: Cosac Naify, 2005.
HOLLIS, Richard. Design Grafico: uma historia concisa. Sao Paulo: Martins Fontes, 1994..

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. 2.ed., rev. e ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.
FORTY, Adrian. Objetos de Desejo. Sao Paulo: Cosac Naify, 2007.
LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
MEGGS, Philip G. Historia do design grafico. Sao paulo: cosac & naify, 2009.
POLLINI, Denise. Breve história da moda. São Paulo: Claridade. 2009.

Fonte: Ementa da disciplina.

É importante esclarecer que no curso de Design do Centro Acadêmico do Agreste só é permitido usar referências das literaturas presentes em sua biblioteca.

Dessa maneira é muito comum que a narrativa do curso tenha um olhar masculino, branco e eurocêntrico. Como podemos observar essa afirmação no Quadro 1 abaixo.

Quadro 1 – Lista Bibliográfica - Disciplina história do design UFPE/CAA

Título	Autor	Gênero	Raça	Nacionalidade
Design: história, teoria e prática do design de produtos	BURDEK, Bernhard E.	Masculino	Branco	Alemão
O design brasileiro antes do design Uma introdução à história do design	CARDOSO, Rafael.	Masculino	Branco	Brasileiro
Design Gráfico: uma história concisa.	HOLLIS, Richard.	Masculino	Branco	Britânico
Objetos de Desejo.	FORTY, Adrian.	Masculino	Branco	Britânico
Novos fundamentos do design.	LUPTON, Ellen.	Feminino	Branca	Norte-Americana
História do design gráfico.	MEGGS, Philip G.	Masculino	Branco	Norte-Americano
Breve história da moda.	POLLINI, Denise.	Feminino	Branca	Brasileira

Fonte: A autora (2023).

Partindo desse conceito de história trazido por Cardoso, e entendendo de que olhar essa história está sendo contada é que vamos falar um pouco sobre a história do design que tem início na Revolução Industrial, onde começam os primeiros passos no processo de institucionalização do designer. Embora atividades de cunho projetual para a produção de artefatos móveis já viessem sendo desenvolvidas na antiguidade, como o artesanato, por exemplo. O que pode então diferenciar o artesanato do design? Segundo Cardoso (2008, p 21) “A diferença entre design e artesanato reside justamente no fato que o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos ou, de preferência, por meios mecânicos”.

A primeira Revolução Industrial que ocorreu na Inglaterra foi um marco histórico que exerceu grande impacto sobre a sociedade, devido a uma série de mudanças nos meios de fabricação. A necessidade de produção em larga escala fez-se necessário ter um profissional capaz de projetar artefatos para serem produzidos de forma

mecânica. Entender porque ocorreu na Inglaterra é bastante complexo, pois não se trata de um único fator.

> *Tende-se a considerar que foi uma conjunção de fatores, demográficos e sociais, tecnológicos e geográficos, culturais e ideológicos, nenhum dos quais explica por si só a precedência inglesa. (CARDOSO, 2008, p 26)*

O aumento surpreendente de cerca de 5.000% na fabricação de tecidos de algodão, entre as décadas de 1780 e 1850, foi considerado o primeiro grande surto industrial, segundo Cardoso (2008, p. 26), “Um crescimento tão impressionante pressupõe duas coisas: um mercado suficientemente grande para absorver todo esse volume e um retorno crescente que justifique a expansão rápida de oferta, ambos fatores que existiam na época”. Com o aumento da produção têxtil, a Grã-Bretanha monopolizou o comércio exterior europeu entre os anos de 1789 e 1815, seus comerciantes passaram a intermediar mercadorias de todo o mundo, comprando pelo menor preço e repassando pelo maior. Com tudo gerou-se um ciclo, em que mercadorias compradas na China e na Índia eram trocados por pessoas escravizadas no continente africano, para trabalharem nas plantações de algodão nos Estados Unidos e também no Brasil, gerando matéria prima barata usada na fabricação de tecidos britânicos que, por sua vez, eram exportados para todo o mundo, gerando cada vez mais renda para os intermediários e aumentando o comércio de escravos.

A mecanização dos processos de fabricação, fez com que a produção antes oficinal passasse a ser industrial, descartando a necessidade de contratar vários artesãos, bastando apenas um bom designer, para desenvolver o projeto. Categoria que lucrava cada vez mais, à medida que mecanização se estendia para outros setores. Um dos primeiros setores a fazer uso da profissão do designer foi a indústria têxtil, que investiu na criação de padrões para impressão mecânica de tecidos. A industrialização se expandiu para outros setores de maneira mais rápida que para outros lugares.

Mesmo com a expansão da industrialização e a grande explosão de consumo em massa, com o surgimento da loja de departamentos em meados de 1860, as mulheres só conseguiam ocupar o espaço de consumidoras.

> *Para as mulheres em especial, às quais vedadas uma maior participação em outras atividades como o trabalho e o estudo, o consumo acabou se transformando em palco para a realização dos desejos e a loja de departamentos em um mundo encantado dos sonhos, com infinitas possibilidades de interação*

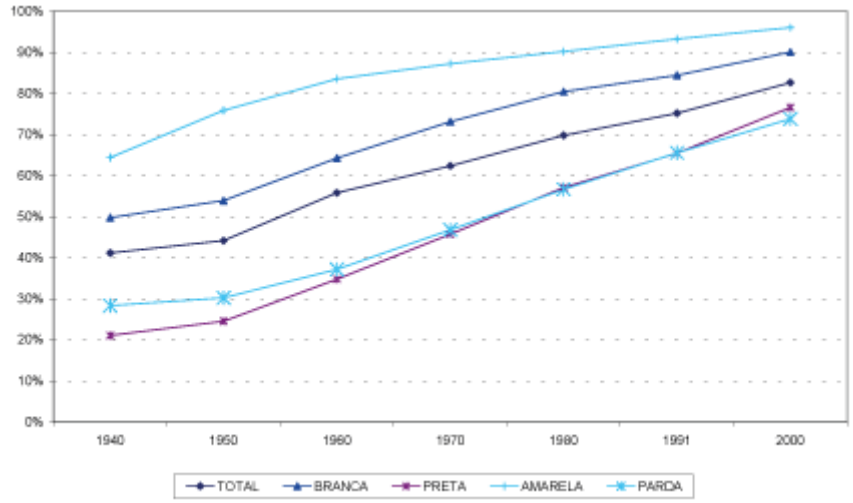
> *social e de expressão pessoal, longe tanto da solidão doméstica quanto do perigo das ruas. (CARDOSO, 2008, p 87)*

No entanto, a presença das mulheres no campo do design teve início com a criação da primeira escola de ensino superior de design no mundo: a Bauhaus. fundada em 1919 na cidade de Weimar. Formada a partir da junção de escolas de artes já existentes na cidade, a academia de belas-artes e a escola de artes e ofícios. Dirigida pelo arquiteto Walter Gropius no período de 1919 a 1928, durante esse período já podemos perceber a presenças de algumas mulheres, como Gunta Stölzl e Marianne Brandt que fizeram parte do corpo docente. Porém, apesar dessa inclusão, essas mulheres eram alocadas em laboratórios de cerâmica e tecelagem, por denominarem essas atividades como mais delicadas e próprias para as mãos femininas.

Segundo Braga (2016): “Os ideais modernistas chegaram ao Brasil no início dos anos 1920, promovidos por intelectuais, artistas e arquitetos, e foram consumidos por uma restrita burguesia”. Essa fala de Braga nos faz perceber por quem e para quem o design no Brasil foi pensado. No entanto, a formação desses profissionais teve início na década de 1950 do século XX. A arquiteta Lina Bo Bardi é um dos primeiros nomes femininos a aparecer na história do design brasileiro, por ter seu nome à frente do projeto do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Mas somente em 1963, é fundada a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, sob influência de metodologias da escola de Ulm (Escola Superior da Forma) alemã. Braga (2016) ainda, nos fala que “a seleção dos alunos era rigorosa e seletiva com um perfil pré-determinado a fim de constituir um quadro de elite, já que seria uma forma de implantar a profissão no país”. Sabendo que a abolição da escravatura aconteceu no Brasil somente no ano de 1888 - após quase quatro séculos de escravidão - é, portanto, simples chegar à conclusão que as falas de Braga, “restrita burguesia" e “seleção dos alunos era rigorosa e seletiva”, referem-se à uma elite branca.

Podemos visualizar essa afirmação através do gráfico Figura 2, onde estão descritos dados da alfabetização de homens com 5 anos e mais, por raça e cor entre os anos de 1940 e 2000 do século vinte.

Figura 2 – Gráfico Brasil

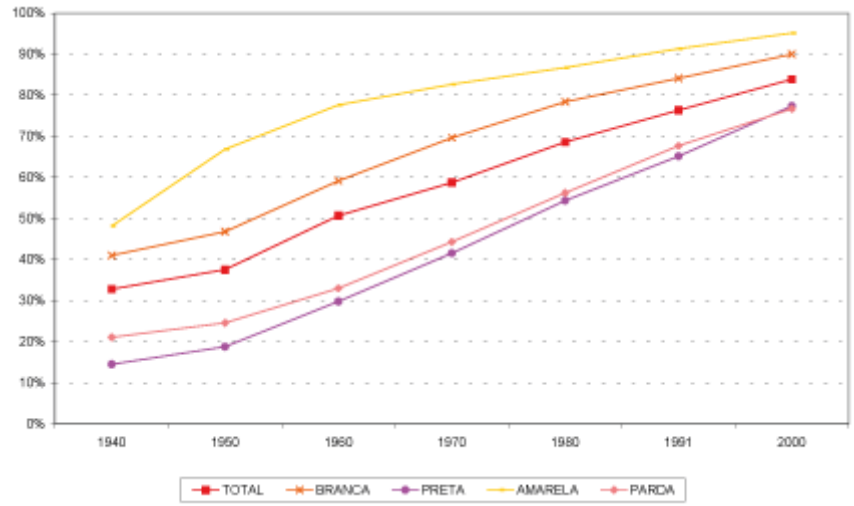


Fonte: Beltrão et al (2022).

Os dados descritos acima deixam claro uma hierarquização, onde homens amarelos e brancos estão acima da média nacional, apresentando uma alta taxa de alfabetização, ao contrário de pretos e pardos, que se mostram abaixo da média nacional. Fazendo um recorte na década 1960, percebemos que a taxa de alfabetização de pretos e pardos para além de estar abaixo da média, não ultrapassa os quarenta porcento. Já brancos e amarelos têm taxas acima de sessenta por cento.

Quando comparamos as mesmas taxas de alfabetização para a população de mulheres, notamos que houve uma certa uniformização nos grupos de pretas e pardas, mas isso só acontece no fim do século XX. Observando os índices da década de 1960, por exemplo, década de fundação da ESDI, notamos que apenas 30% da população brasileira de mulheres pretas de 5 anos e mais eram alfabetizadas no Brasil, e menos de 35% das mulheres pardas. Como pode ser visualizado no gráfico Figura 3.

Figura 3 – Taxa bruta de alfabetização da população com 5 anos e mais - mulheres - por raça/cor



Fonte: Beltrão et al (2022).

Segundo Hooks (1998), “As mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo”. Apesar da fala de Hooks ser sobre as vivências de mulheres afro-americanas, ela também traduz a vivência de mulheres negras no Brasil. Assim como afirmam Marcondes et al. (2013) pág 109:, “As discriminações de raça e gênero produzem efeitos imbricados, ainda que diversos, promovendo experiências distintas na condição de classe e, no caso, na vivência da pobreza, a influenciar seus preditores e, consequentemente, suas estratégias de superação. Neste sentido, são as mulheres negras que vivenciam estas duas experiências, aquelas sempre identificadas como ocupantes permanentes da base da hierarquia social.” Essa situação nos faz compreender a posição social que ocupamos e o porquê de haver tão poucas participações de mulheres negras catalogadas nas bibliografias do Design brasileiro.

Há muitas formas de perceber a memória nas coisas que nos cercam. Para Cardoso (2013), a memória é um vínculo entre o passado e o presente, uma troca de conhecimentos e vivências estabelecidas no contato com o outro. As memórias nos tornam quem somos e moldam a nossa forma de ver e compreender o mundo; contam histórias e são uma fonte inesgotável de inspiração e referências. Um prato cheio para a criação e transformação de ideias e experiências no Design.

Em contato direto com a sua própria cultura, memórias, ou em uma constante pesquisa de referências, o designer constrói o seu trabalho. Estabelecendo o que Denis (1998) destaca como algo natural para o designer: projetar a si mesmo nos projetos, reproduzindo neles o que permeia a cultura, a sociedade, a sensibilidade do designer diante do que está ao seu redor. Essas questões estão retratadas na obra de Goya Lopes. Utilizando de memórias individuais e coletivas, Goya faz uma projeção de si mesma em seus grafismos: tradições, lendas, ideias, crenças e valores de seus ancestrais, destacando a cultura afro-brasileira e a cultura baiana.

Em seguida, a trajetória da designer de moda Goya Lopes é retratada de forma sensível, mostrando o seu percurso enquanto designer e a relação que a obra dela tem com a história de vida. Enquanto designer de moda e mulher preta, o trabalho de Goya se caracteriza pelo uso da memória e da ancestralidade em suas produções, marcadas por uma riqueza de cores e originalidade de temas. Nesse capítulo, duas estampas de Goya são analisadas: Avental Amor Fraternal e Avental Alegria, Alegria. Temos a obra de Goya como referência de como trabalhar a memória em projetos de design.

A vida e a trajetória pessoal e profissional de Goya Lopes são indícios do que transparece no próprio trabalho da artista baiana. Filha de Hamilton Jesus Lopes, engenheiro da Petrobrás, durante uma especialização dele, aos 7 anos de idade, Goya morou um ano em Paris, na França, e teve o primeiro incentivo para as artes.

Uma professora notou que os seus desenhos eram diferentes e orientou os pais a incentivarem o seu lado artístico. De volta a Salvador, aos 11 anos de idade, estimulada pela sua família, Goya começou a ter aulas com Marisa Gusmão, professora da Escola de Belas Artes, da Bahia, e através do olhar de Marisa, pouco a pouco, ela foi introduzindo a cultura popular em seu repertório.

Depois desse primeiro contato com a cultura popular, Goya deu sequência aos estudos, aprimorando suas habilidades e conhecimentos. Estudou pintura com Euler Cardoso; ingressou na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia; mudou-se para a Itália para estudar a profissão do futuro (Design); trabalhou como freelancer em arte e moda, no Brasil, criando estampas para diversas empresas; investiu em sua formação empresarial e criou a empresa Didara, em 1986, com influência da cultura afro-brasileira; desde 2013, com a marca Goya Lopes Design Brasileiro, expandiu as suas inspirações para a diversidade brasileira.

Esta trajetória é narrada por Goya Lopes no artigo “Goya Lopes - Trajetória de uma criadora”, publicado pela ModaPalavra e-periódico, em 2016, e no curta documental “Goya Lopes - Coragem de Criar” (2022), dirigido por Kin Guerra. Goya Lopes é mulher, negra, baiana, empresária, autora, pesquisadora, artista e designer. Uma artista de uma sensibilidade refinada, com uma obra pulsante e original sobre ancestralidade, cultura afro-brasileira, cultura baiana, cultura brasileira, e sobretudo, sobre Goya Lopes. As estampas de Goya têm narrativas construídas visualmente e que nos contam histórias e memórias a respeito da nossa identidade. São estampas fundamentadas no olhar, na pesquisa, nas vivências e na interpretação de Goya.

Uma das características da obra de Goya é a questão da memória, formando na superfície dos tecidos narrativas que revelam o que a designer deseja transmitir. Por meio do design de moda, as memórias ganham vida nos traços e nas cores que a artista baiana assina em seu trabalho. Segundo Trindade (2011), a moda criada por Goya se caracteriza por utilizar a memória para acessar o passado e originar uma obra com uma linguagem própria, enriquecida de referências, tendo a memória como alusão a algo em constante transformação e com o olhar sempre no presente.

Embora tenha a sua produção mais associada ao design de moda, a obra de Goya tem um apelo visual muito forte e único, o que a torna uma grande referência para o design gráfico. O design tem como papel desenvolver a função simbólica em seus produtos, e Goya cria com maestria uma relação de afeto entre pessoa e objeto gráfico, criando um elo entre passado e presente através de seus grafismos. Em proximidade com as estampas da designer baiana, aprendemos que é possível minimizar o apagamento de memórias de nossa ancestralidade por meio de um produto gráfico visual.

No Avental Amor Fraternal Figura 4, a estampa apresenta situações do cotidiano que demonstram afeto, memória e cuidado. Cenas como andar de bicicleta com alguém na garupa; ter o filho nos braços; carregar uma bacia na cabeça e uma criança nas costas; pessoas carregando objetos e frutas; um menino com uma bola nas mãos; pessoas se abraçando; um homem tocando a cabeça de outro homem. Aliado a essas imagens estão figuras que remetem a rostos encostados pelo nariz e queixo, além de figuras não identificadas e que parecem carregar uma herança cultural. As roupas e acessórios dos personagens são preenchidos com hachuras de diferentes espessuras, ou com traços quadriculados ou ondulados. Pequenos círculos

estão espalhados pela superfície da estampa, as distribuições desses círculos remetem às ruas e calçadas, lugar de passagem do cotidiano retratado.

Figura 4 – Avental Amor Fraternal

Fonte: Web site Goya Lopes (2022).

No Avental Alegria Alegria Figura 5, a estampa retrata a celebração dos músicos e dos seus instrumentos para o cotidiano e os rituais africanos. Podemos perceber a presença de pessoas com vestes tradicionais, adornos de cabeça e de pescoço, com cabelos diversos, tocando instrumentos de percussão, como tambores, maracás, agogôs e berimbaus, que são usados para criar batidas e ritmos envolventes. A dança é também uma parte essencial das celebrações, e os movimentos corporais são sincronizados com os sons dos instrumentos para criar uma experiência musical e visual única. De forma a expressar emoções, contar histórias e se conectar com os seus, com a natureza e os antepassados.

Figura 5 – Avental Alegria Alegria

Fonte: Web site Goya Lopes (2022).

Particularmente nas estampas presentes nos aventais "Amor Fraternal" e "Alegria Alegria", revela a habilidade do artista em conceber composições visuais que mostram uma mensagem clara e emocional. É possível perceber a presença de elementos representativos e a utilização de cores vibrantes, que transmitem união e solidariedade entre os indivíduos retratados, e contribuem para transmitir sensações de alegria. A obra de Goya Lopes, também valoriza a expressividade e a liberdade criativa do artista, evidenciando a influência de movimentos artísticos como o modernismo e o expressionismo.

Goya Lopes é uma artista relevante cujo trabalho certamente continuará a inspirar e impactar gerações futuras, com sua obra marcada por uma habilidade técnica excepcional, com sua visão única do mundo e sua paixão pela experimentação artística, presente em seus retratos e paisagens que exibem uma riqueza de detalhes e uma expressividade emocional que conduz o espectador para dentro da cena

retratada. Isso está presente e manifestado em seus estudos mais tradicionais da figura humana como também em suas composições mais abstratas e surreais.

Buscou-se também aborda a importância do design de superfície, evidenciando aspectos técnicos e conceituais da área. Fundamentados em Freitas (2009), apresentamos a relevância do design de superfície para o design. Pontuando, assim, como a superfície é um espaço para agregar valor e comunicar sentidos através das cores, texturas e grafismos.

O design de superfície foi por vezes considerado como algo superficial e de pouca importância em comparação com outros aspectos do design, como a funcionalidade e a ergonomia. No entanto, o design de superfícies tem ganhado cada vez mais significado e se tornado um elemento importante na área do Design nos últimos anos. Freitas (2009) defende o design de superfície como “(...) uma especialidade do campo do design, já que seus meios práticos e símbolos possuem relações únicas em seu processo criativo, caracterizando os trabalhos da área.” (FREITAS, 2009,p.17).

No contexto nacional, o design de superfícies começou de forma informal como uma atividade artesanal, relacionada a técnicas como xilogravura, serigrafia, pinturas em tecidos, marchetaria, revestimentos como ladrilhos hidráulicos, laminados e azulejos, tatuagens e incursões na papelaria, como papéis de parede e adesivos. “O design de superfície abrange o design têxtil (em todas as especialidades), o de papéis (idem), o cerâmico, o de plásticos de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários (por exemplo,louça) (...)”(RUBIM,2004,p.22).

Entendo o contexto no qual o design de superfície foi inserido, partimos do princípio que se trata de um design bidimensional. Rubim (2004) expõe que ele é quase sempre bidimensional, mas enfatiza que quase sempre não é sempre. “Por exemplo: nem todas as superfícies projetadas que têm algum tipo de relevo podem ser consideradas bidimensionais, é o caso dos tapetes emborrachados de automóveis, aeroportos etc.” (RUBIM,2004,p.21).

Partindo dessa fala de Rubim, compreendemos que o design de superfície também se trata de projetos tridimensionais os quais criam texturas através de relevos trazendo a ergonomia como um aspecto importante do projeto pois a textura, o toque e a sensação dos materiais podem influenciar a usabilidade e a experiência tátil do usuário. Freitas (2009) apresenta um conceito que ultrapassa as características físicas de projeto de superfície, entendendo como uma atividade que:

> *[...] visa a trabalhar a superfície, fazendo desta não apenas um suporte material de proteção e acabamento, mas conferindo à superfície uma carga comunicativa com o exterior do objeto e também com o interior, capaz de transmitir informações sígnicas que podem ser percebidas através dos sentidos, tais como cores, texturas e grafismos. (FREITAS, 2009, p. 19).*

Recentemente, o Design de Superfícies tem se expandido para novas áreas, como jogos e produtos digitais, onde a superfície é um elemento fundamental do design. O design de superfície em jogos, por exemplo, pode incluir a criação de texturas e padrões para personagens, cenários e objetos dentro do jogo, além de elementos de interface do usuário e menus.

Em suma, o Design de Superfícies é uma área empolgante e em evolução dentro do design, que combina técnicas tradicionais e modernas para criar superfícies atraentes e funcionais em uma variedade de produtos.

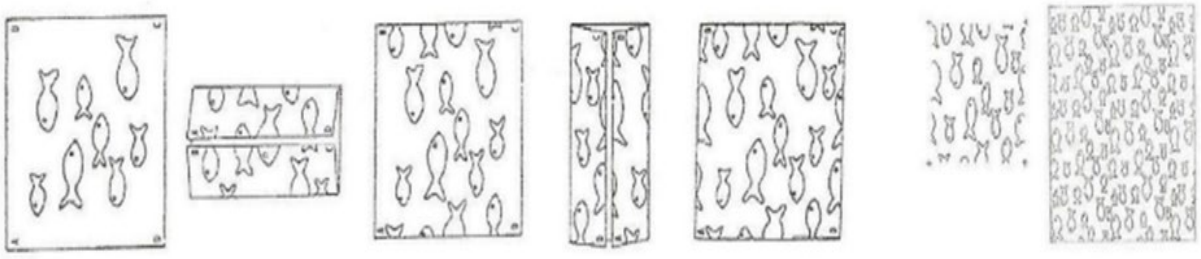
Muitas superfícies, incluindo as têxteis, são projetadas com padronagens, que são módulos ou elementos que são repetidos em uma grade para criar uma área maior de composição. Na criação de um desenho, os elementos visuais como formas, cores, linhas e texturas, assim como a maneira como são organizados e distribuídos no espaço, são fundamentais para criar uma estampa corrida visualmente atraente e harmoniosa.

O ritmo é criado pela repetição de elementos em uma ordem previsível e coerente, dando um senso de movimento e continuidade à estampa. Esses módulos repetidos são chamados de rapport (francês) ou repeat (inglês). Rubim (2004) nos mostra como os padrões em rapport podem conceder variações:

> *Os padrões em rapport podem apresentar variações em sua forma de apresentação, desde formas mais simples até as mais complexas. Na forma simples não é necessário nenhum conhecimento específico para poder identificar a imagem em repetição (módulo). (RUBIM, 2004, p. 36)*

A forma de repetição mais simples pode ser vista por exemplo nos azulejos, onde o mesmo padrão é replicado de forma exata ao longo da superfície, tanto na vertical quanto na horizontal, criando um efeito de continuidade e uniformidade. Para a compreensão do conceito de rapport, é comum a utilização de um exercício feito no papel, para a criação do módulo com descolamento simples. Como podemos ver na Figura 6.

Figura 6 – Técnica de rapport



Fonte: Rubim (2008, p. 36).

Houve uma transformação do design de superfície ao longo dos anos, passando de uma preocupação secundária em relação a aspectos funcionais e ergonômicos, para se tornar um elemento central. Possuindo a capacidade de transmitir informações, despertar emoções e impactar profundamente a experiência do usuário. O trabalho de Freitas (2009) destaca que os meios práticos e símbolos utilizados no design de superfície possuem conexões singulares, conferindo-lhes um papel crucial na criação de produtos significativos e impactantes.

Uma pesquisa do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, divulgada em março de 2018, mostra um notável avanço das mulheres de 25 a 44 anos de idade em relação aos homens, na conclusão do ensino superior. O percentual de mulheres que concluíram a graduação é de 21,5%, enquanto o percentual dos homens é de apenas 15,6%. No entanto, quando feito um recorte racial, as mulheres negras ocupam uma posição 2,3 vezes inferior às mulheres brancas, tendo apenas 10,4% completado o ensino superior.

Por fim, visando a criação da coleção de padrões inspirados na obra de Goya, produto final deste projeto, tivemos como base a metodologia desenvolvida por Lima (2013). Uma metodologia bastante utilizada na produção do design de superfície por trazer um conjunto de técnicas e ferramentas que podem ser utilizadas e adaptadas de acordo com os interesses do projeto.

A importância do projeto está em reconhecer e valorizar o trabalho e a obra de Goya, usando a sua produção como ponto de partida para a ampliação da

representatividade e inclusão de mulheres negras no campo do design, em especial do design de superfície.

2 PROJETO

Com base na metodologia e sua adaptação ao projeto, neste capítulo são delineadas as fases do processo de projeto conforme foram elaboradas. Estas fases compreenderam o planejamento, a conceitualização, a criação de esboços, o desenvolvimento de propostas e as decisões de projeto, contribuindo para a concretização da coleção de padrões de Design de superfície inspirados no designer de Goya Lopes.

2.1 METODOLOGIA

Como resultado final deste projeto visa criar uma coleção de padrões inspirados na obra de Goya Lopes. Contudo o Design de Superfície não possui uma metodologia única e rígida, por se tratar de uma atividade que se desenvolveu a partir de técnicas artísticas. Em vez disso, é uma prática criativa que permite aos designers explorarem sua liberdade e domínio da linguagem visual para criar soluções únicas e autorais, porém é importante o apoio de uma metodologia para direcionamento inicial de um projeto, mas é fundamental que os designers sejam flexíveis e capazes de adaptar as metodologias às necessidades específicas de cada projeto.

> *[...] na prática, a concretização do processo de criação e desenvolvimento de um projeto de uma superfície não ocorre de forma linear. É sempre a reavaliação constante das etapas de um caminho, a ser percorrido [...] (LIMA, 2013, p. 85)*

Tendo esse entendimento, escolhi como base para o desenvolvimento a metodologia proposta por Lima (2013). Essa metodologia é direcionada para a criação de Design de Superfície e oferece um conjunto de técnicas e ferramentas que podem ser facilmente adaptadas ao projeto em questão.

Abaixo estão apresentadas de maneira detalhada as fases do processo de Design de Superfície segundo a abordagem proposta por Lima (2012, p. 6), com o intuito de destacar as atividades, técnicas e recursos que fazem parte de cada uma dessas fases.

a) Coordenação:

1. Cronograma

b) Documentação:

1. sketch-book, projeto em processo

c) Especificação:

1. brief ou briefing / ficha técnica

d) Conceituação:

1. Pesquisa de mercado, Tendências

2. Pesquisa de mercado, Similares

3. Moodboards:

3.1 Moodboard I, ambiência / conceito do projeto

3.2 Moodboard II, paleta de cores

3.3 Moodboard III,padronagem - definição do motivo e do estilo

e) Criação:

1. Geração de Alternativas / módulo(s)

2. Geração de Alternativas / sistemas de repetição

3. Definição:

3.1 Rapports

3.2 Paleta de cores (aplicação)

3.3 Coordenados

3.4 Coleção final

f) Coleção, produção:

1. Processo artesanal ou industrial

(de acordo com a especificação do briefing)

g) Coleção, pós-produção:

1. Apresentação

1.2 Identidade Visual | Branding

2. Divulgação

3. Comercialização

Serão detalhadas todas as modificações realizadas na metodologia originalmente proposta por Lima (2013), apresentada no tópico anterior. As justificativas para essas alterações serão explicadas adiante, visando uma melhor adaptação ao projeto de desenvolvimento da coleção de padrões, que se baseia na influência da obra de Goya Lopes. São apresentados no Quadro 2, as etapas de projeto e as modificações.

Quadro 2 – Adaptação das Etapas de Projeto

Etapas	Técnicas/Ferramentas
1 Coordenação	Cronograma
2 Documentação	Pesquisa visual de Goya Lopes
3 Geração de ideias	Brainstorming
	Mapa mental
4 Conceituação	Moodboards
5 Criação	Alternativas
	Definição
6 Coleção	Aplicação de Mockups

Fonte: A autora (2023) adaptado a partir de Lima (2013).

Na etapa de documentação a ferramenta sketch-book e a etapa de projeto em processo foram removidas, uma vez que não se mostraram relevantes para a pesquisa. Por sua vez, foi incluída a fase de pesquisa visual sobre a obra de Goya Lopes. A qual permitirá uma compreensão mais completa e abrangente do trabalho da artista e designer.

Serão detalhadas todas as modificações realizadas na metodologia originalmente proposta por Lima (2013), apresentada no tópico anterior. As justificativas para essas alterações serão explicadas adiante, visando uma melhor adaptação ao projeto de desenvolvimento da coleção de padrões, que se baseia na influência da obra de Goya Lopes. São apresentados no Quadro 2, as etapas de projeto e as modificações.

2.2 DESENVOLVIMENTO PROJETUAL

Durante a etapa de coordenação, foi elaborado um calendário que estabelecia os intervalos de tempo destinados à conclusão de cada fase do projeto. Além de estipular os prazos para a realização de cada etapa, esse calendário também especifica as técnicas e/ou ferramentas empregadas em cada uma delas. Como pode ser visualizado no Quadro 3.

Quadro 3 – Cronograma de atividades

Cronograma					
Atividades		**Calendário**			
Etapas	Técnicas/ Ferramentas	MAI	JUN	JUL	AGO
1 Coordenação	Cronograma	**X**			
2 Documentação	Pesquisa visual da obra de Goya Lopes	**X**			
3 Geração de ideias	Brainstorming		**X**		
	Mapa mental		**X**		
4 Conceituação	Moodboards		**X**		
5 Criação	Alternativas			**X**	
	Definição				**X**
6 Coleção	Aplicação de mockups				**X**

Fonte: A autora (2023).

Nesse contexto, é fundamental destacar a relevância de levar em conta as particularidades de cada projeto durante a fase de coordenação. Isso permite a elaboração de um cronograma que se ajuste às necessidades e tarefas específicas, garantindo a realização.

Durante a etapa de documentação, foi empregada a ferramenta de pesquisa visual do design de superfície de Goya Lopes. Nesta etapa foi aplicada a consulta em três fontes distintas, com o intuito de obter uma compreensão abrangente do trabalho da artista. Primeiramente, foi explorado o web site de Goya Lopes, disponível em goyalopes.com.br (Figura 7), que proporcionou uma visão ampla das suas coleções.

Figura 7 – Web site Goya Lopes

Fonte: Web site (2023).

Em seguida, foi analisado o documentário intitulado "Goya Lopes - Coragem de Criar," acessível no YouTube (Figura 8), o qual permitiu entrar nos bastidores da criação e descobrir as motivações que impulsionam sua expressão artística.

Figura 8 – Documentário Goya Lopes - Coragem de criar

Fonte: Web site YouTube (2022).

Além disso, para enriquecer a pesquisa, recorreu-se ao livro intitulado "Imagens da Diáspora", uma obra escrita por Gustavo Falcón e ilustrada por Goya Lopes (Figura 9). Essa fonte literária proporcionou uma perspectiva mais contextualizada e detalhada do seu traço.

Figura 9 – Livro Imagens da Diáspora. Estampas Alegria e Tambores

Fonte: A autora (2023).

No website, se pode explorar os traços distintivos de Goya Lopes e como esses traços foram aplicados em diversos produtos, o que permitiu entender a versatilidade de sua expressão artística. Além disso, através do documentário, foi possível ouvir diretamente da própria autora, suas influências e inspirações que moldaram sua jornada artística. Por meio do livro "Imagens da Diáspora", foi possível o aprofundamento na busca pelo entendimento das influências que moldaram a arte de Goya Lopes. Com uma riqueza de detalhes e contexto, proporcionando uma experiência imersiva, permitindo compreender como suas raízes e experiências pessoais se entrelaçam com suas criações artísticas.

Na etapa de geração de ideias, recorreu-se à técnica de brainstorming e mapa mental. Essa abordagem foi empregada com o propósito de obter uma compreensão conceitual do design de Goya Lopes e, ao mesmo tempo, possibilitar a definição de estratégias para a aplicação de uma linguagem estética que estivesse em consonância com os conceitos selecionados. Durante a sessão de brainstorming, foram inicialmente selecionadas 20 palavras relacionadas ao design de superfície concebido por Goya. A partir dessas 20 palavras, foram identificadas as 10 mais

pertinentes. A escolha dessas palavras se baseou nas fontes de pesquisa mencionadas na fase de documentação, que orientaram a condução deste trabalho. O Quadro 4 apresenta as palavras geradas durante a sessão de brainstorming:

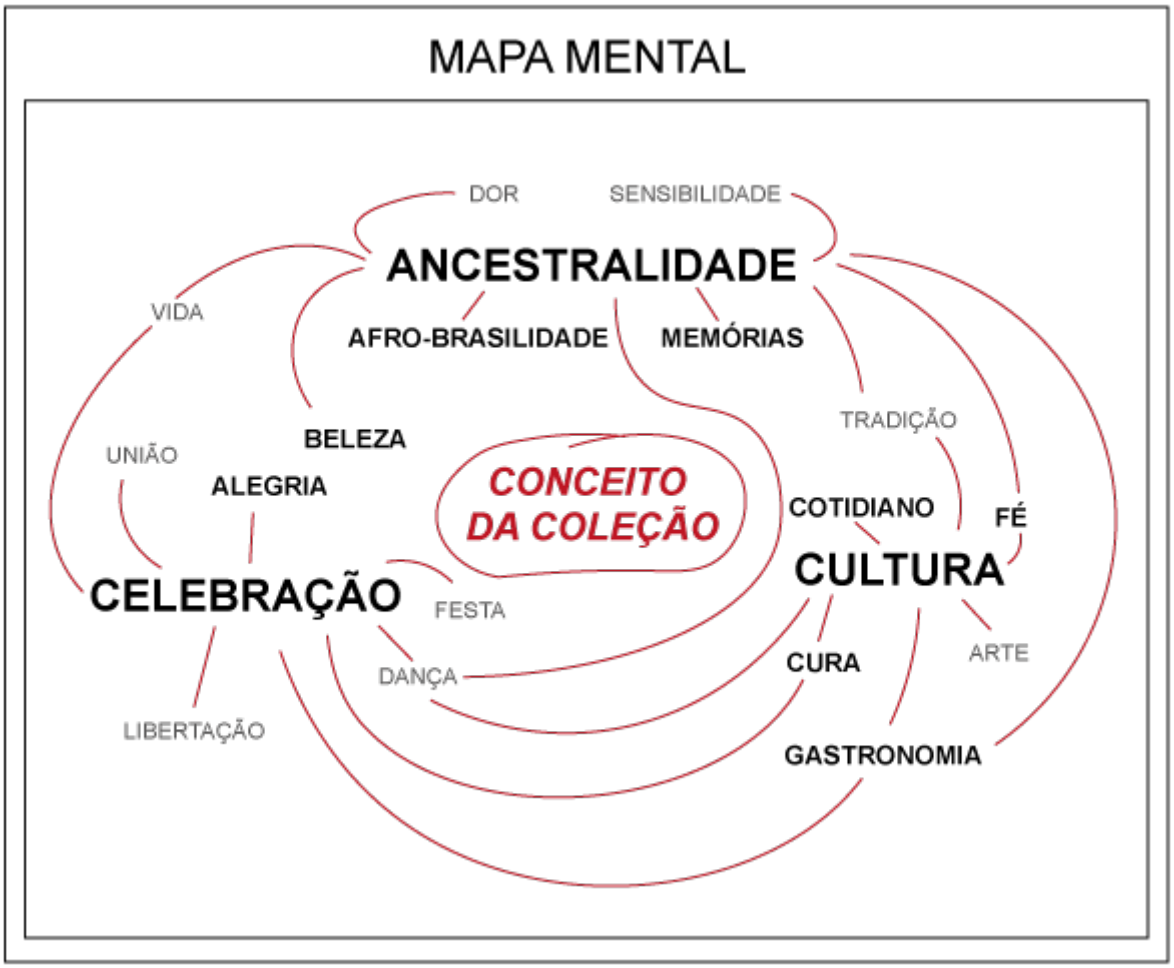
Quadro 4 – Cronograma de Atividades

Brainstorming
Tradição-Acestralidade- Cultura-Cotidiano-Alegria-Dor-Memórias-Arte-Sensibilidade-Beleza-Vida-Cura-Libertação-Fé-Afro-Brasilidade-Gastronomia-Dança-Festa-União-Celebração

Fonte: A autora (2023).

Baseado nas palavras que se destacaram no brainstorming realizado, foi elaborado um mapa mental. Isso possibilitou a seleção das três palavras-chave para a conceituação gráfica do projeto. Como resultado, as seguintes palavras-chave foram definidas: Ancestralidade, Cultura e Celebração. Que pode ser visualizado a seguir na Figura 10:o website, se pode explorar os traços distintivos de Goya Lopes e como esses traços foram aplicados em diversos produtos, o que permitiu entender a versatilidade de sua expressão artística. Além disso, através do documentário, foi possível ouvir diretamente da própria autora, suas influências e inspirações que moldaram sua jornada artística. Por meio do livro "Imagens da Diáspora", foi possível o aprofundamento na busca pelo entendimento das influências que moldaram a arte de Goya Lopes. Com uma riqueza de detalhes e contexto, proporcionando uma experiência imersiva, permitindo compreender como suas raízes e experiências pessoais se entrelaçam com suas criações artísticas.

Figura 10– Mapa mental



Fonte: A autora (2023).

A partir do conceito "cultura", optou-se por criar os padrões usando a técnica manual, pois essa abordagem foi escolhida para homenagear a tradição popular do trabalho manual e artesanal. Como ferramenta para desenhar manualmente os padrões, escolheu-se uma caneta tipo brush pen, a fim produzir traços que remetesse ao estilo da xilogravura, uma técnica amplamente difundida no Nordeste, especialmente em ilustrações de literatura de cordel. Tradicionalmente, desenhos em blocos de madeira, semelhantes a carimbos, eram transferidos para a superfície desejada usando uma prensa. Essa escolha resultou na coesão da linguagem gráfica em toda a coleção. Quanto às palavras-chave "celebração e ancestralidade", decidiu-se desenvolver um discurso visual que representasse esses conceitos por meio da seleção de cores e dos desenhos que comporiam os padrões da coleção.

O Moodboard oferece através de um quadro de imagens uma visão geral dos conceitos fundamentais da coleção, centrando-se nas três palavras-chave: Ancestralidade, Cultura e Celebração. Como pode ser observado na Figura 11.

Figura 11 – Moodboard

Fonte: A autora (2023).

Na etapa de criação, o processo criativo abrange duas fases distintas: a primeira consiste na criação de alternativas, enquanto a segunda se concentra na escolha das cores para os padrões de superfície previamente desenvolvidos. É importante observar que os padrões foram criados à mão livre, fazendo uso da ferramenta brushpen, a fim de evocar a sensação de trabalho manual. Agora, detalhar um pouco mais nesses passos:

O processo de geração de alternativas foi dividido em três momentos distintos: O primeiro momento concentrou-se na seleção dos temas e motivos que seriam desenvolvidos na coleção. Essa escolha foi influenciada pelas três palavras-conceito da coleção e pelo moodboard, proporcionando uma base sólida para o desenvolvimento dos padrões. No segundo momento, foram criados os elementos gráficos que serviram como alicerce para as experimentações e construções dos

padrões. Esses elementos iconográficos constituíram a matéria-prima inicial a partir da qual os padrões seriam desenvolvidos. O terceiro e último momento envolveu o desenvolvimento do conjunto de cinco padrões para a coleção. Utilizando os elementos gráficos criados anteriormente e inspirando-se nos temas e conceitos escolhidos. Essa abordagem estruturada permitiu uma criação coesa e alinhada com a visão e os conceitos da coleção.

Com base no conjunto de referências coletadas, a Figura 12 apresenta uma síntese dos elementos iconográficos criados pela autora. Esses elementos iconográficos serviram como base para o desenvolvimento da coleção.

Figura 12 – Elementos iconográficos

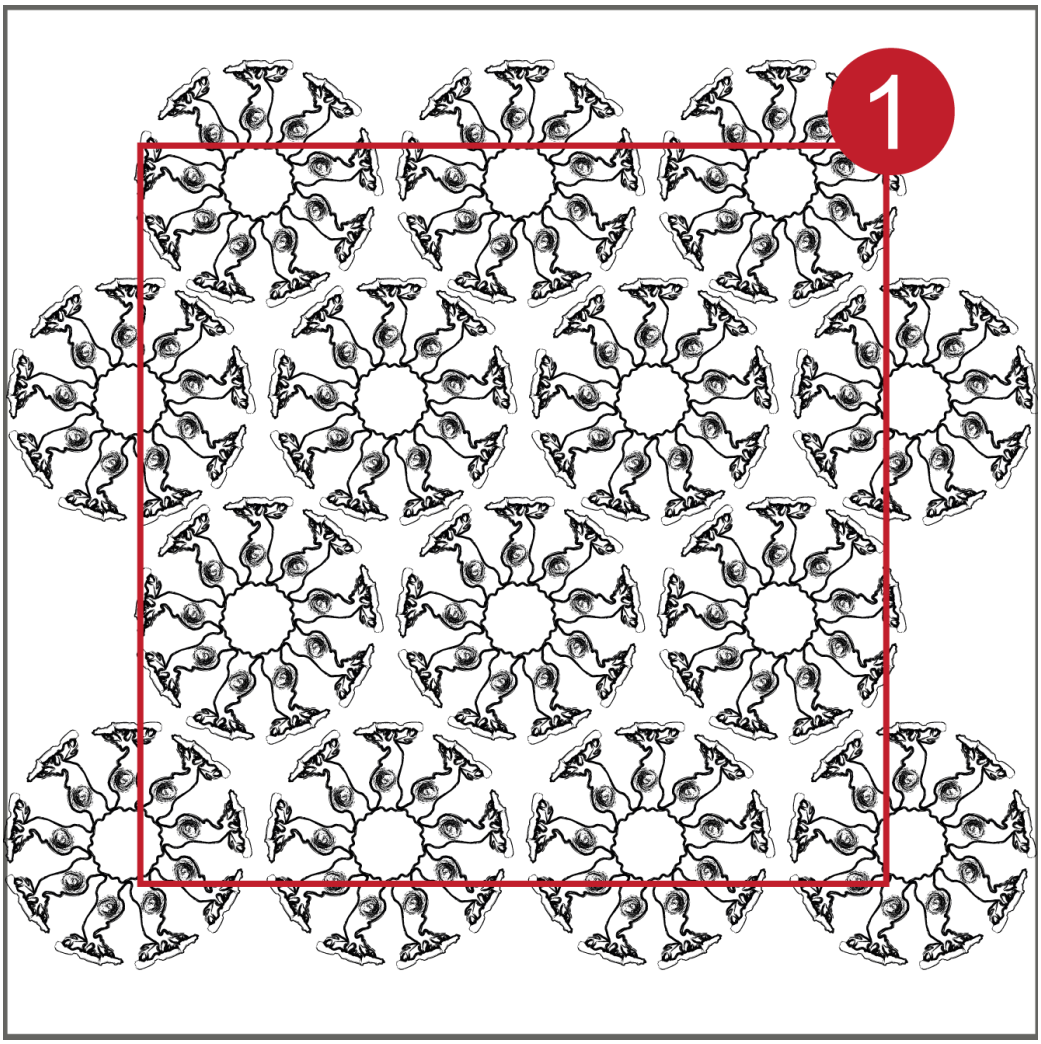
Fonte: A autora (2023).

2.3 DETALHAMENTO TÉCNICO E ESPECIFICAÇÕES

Especificações A seguir, serão apresentados os detalhes da construção dos cinco padrões que fazem parte da coleção, fornecendo informações sobre o conceito, o módulo e as cores de cada um deles.

O Floral da vida teve como inspiração o baobá, que na cultura africana tem um significado sagrado, por isso iniciamos a coleção com a devida homenagem à árvore da vida, um símbolo de fraternidade. O baobá simboliza a vida humana, mais que isso, a própria divindade. Nesse padrão temos o baobá, tendo seu tronco representado pelo corpo de uma mulher negra gestando, as flores que compõem o padrão foram geradas a partir de nove baobás, remetendo ao ciclo de uma gestação, à força da vida e ao milagre da procriação. Conforme ilustrado na figura 13.

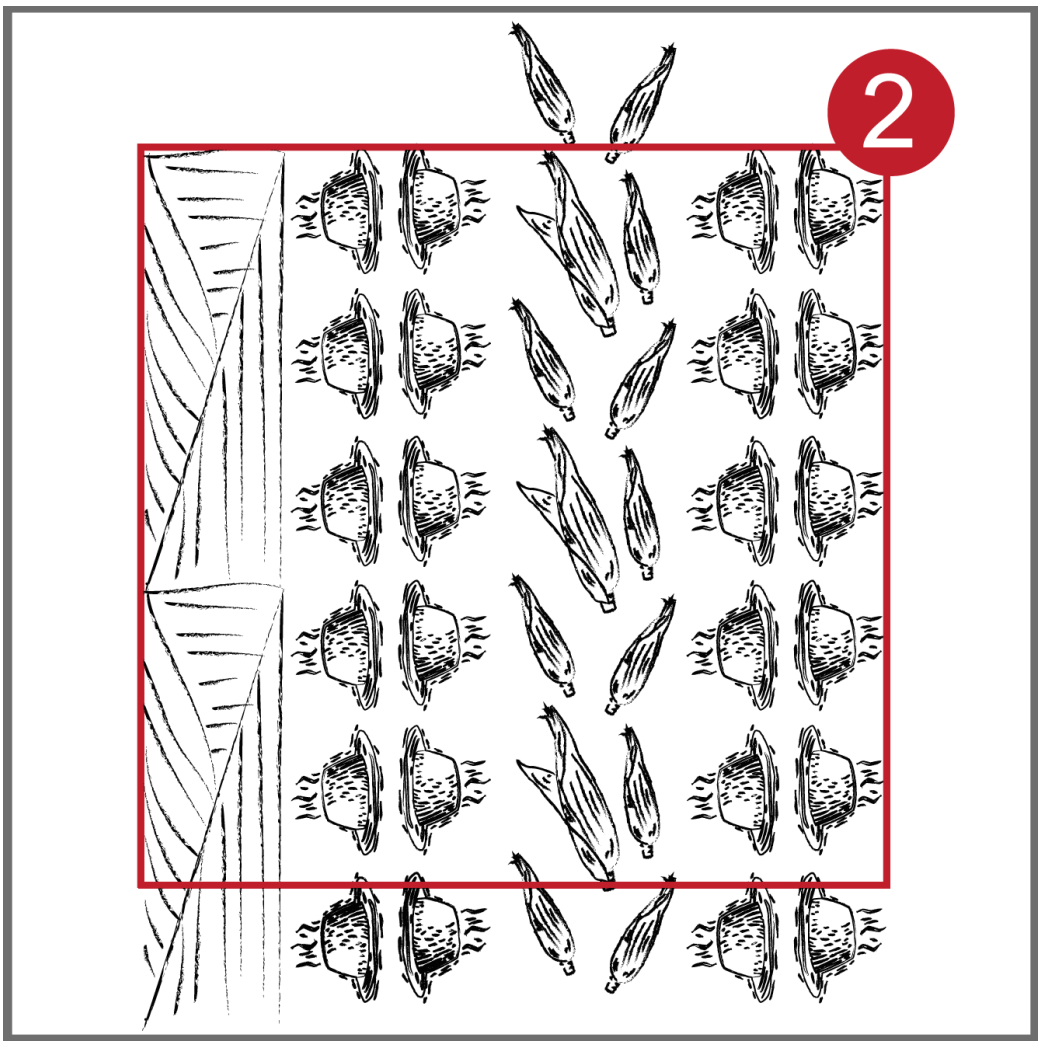
Figura 13 – Floral da vida: Módulo



Fonte: A autora (2023).

A estampa “Alimento” representa a força, resistência e criatividade. Originário do continente africano, o cuscuz é um dos pratos mais populares da região nordeste e o prato mais consumido em Pernambuco, podendo ser servido de forma doce ou salgada, com acompanhamento ou sem. O design desta estampa é apresentada pelos elementos iconográficos: milho, o cuscuz e linhas que remetem a uma plantação, fazendo alusão à arte tribal. Como podemos observar na figura 14.

Figura 14 – Alimento: Módulo



Fonte: A autora (2023).

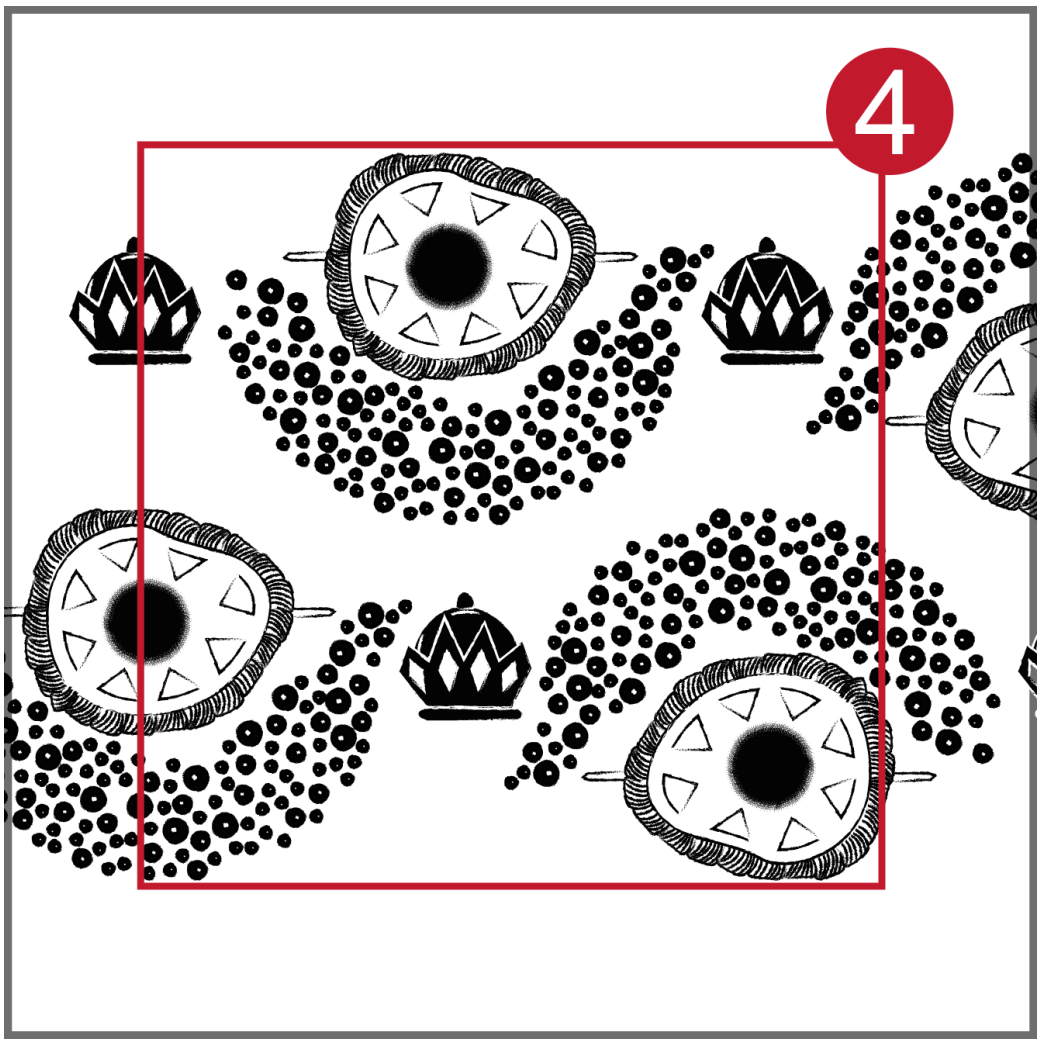
A fusão da ancestralidade, cultura e fé serviu de orientação para a concepção deste padrão. A estampa "Cura" é enriquecida com saberes medicinais transmitidos ao longo das gerações. Na figura 15, podemos observar que o design foi pensado em dispor os elementos de forma orgânica, sendo esses elementos inspirados em ervas medicinais como gengibre, alho, pimenta, canela e anis estrelado, além de boldo.

Figura 15 – Cura: Módulo

Fonte: Autora (2023).

Nessa estampa tivemos como inspiração o maracatu de baque solto, que é além de uma manifestação artística, é também uma forma de resistência e afirmação da identidade afro-brasileira. A rainha no maracatu de baque solto personifica a elegância, a força e a riqueza das raízes africanas no Brasil. Sua presença no cortejo é marcada por trajes luxuosos e elaborados, frequentemente adornados com jóias e ornamentos. Para a criação desse padrão foram escolhidos três elementos iconográficos: a coroa da rainha, o caboclo de lança e as lantejoulas. A figura 16 apresenta a coroa da rainha como símbolo sua posição de destaque e liderança no maracatu, enquanto os caboclos de lança representam os guerreiros que a protegem durante o desfile, as lantejoulas por sua vez remetem à dança e ao batuque trazem movimento e energia à composição, remetendo a atmosfera festiva e alegre do maracatu.

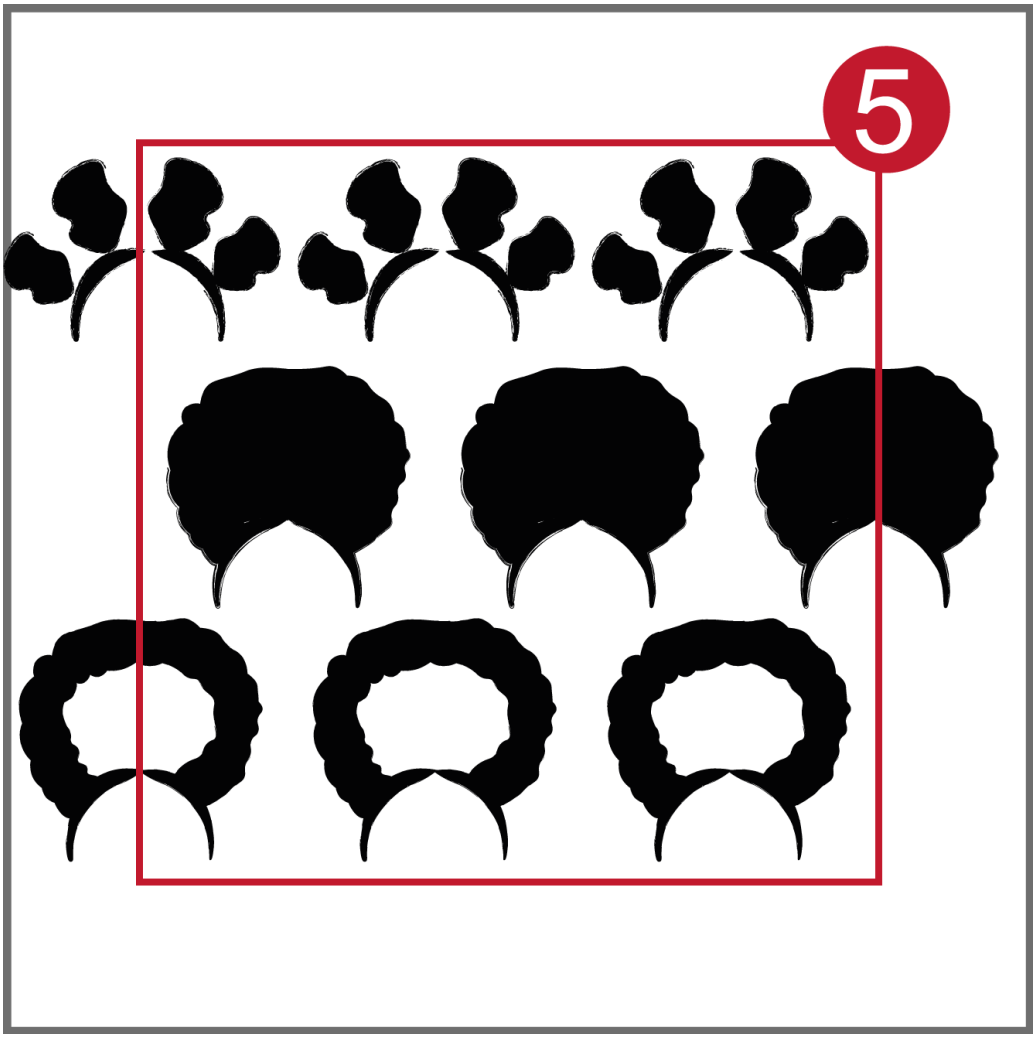
Figura 16 – Rainha do baque solto: Módulo



Fonte: A autora (2023).

A última estampa da coleção traz a representação da beleza do cabelo afro, com suas texturas e versatilidade, é uma declaração poderosa de celebração da diversidade e da identidade negra. Como podemos observar na Figura 17, as ilustrações de penteados, que na verdade tratam-se de esculturas feitas no cabelo. Isso destaca não apenas a estética única do cabelo afro, mas também a habilidade artística envolvida em criar esses penteados elaborados. A disposição repetitiva das ilustrações no padrão é um lembrete visual da multiplicidade de identidades e estilos dentro da comunidade negra. Cada cabelo afro é único e carrega consigo uma história e uma expressão individual, e a repetição das ilustrações enfatiza a ideia de que a beleza e a diversidade estão em toda parte.

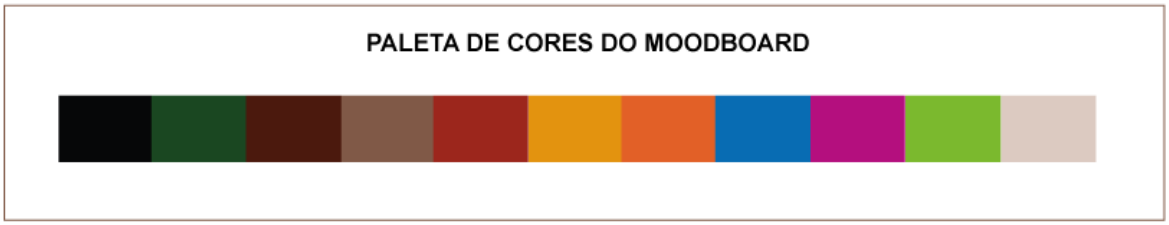
Figura 17 – A Beleza: Módulo



Fonte: A autora (2023).

Nesta etapa de produção, são fornecidas as especificações de cores para os cinco padrões que integram a coleção. A concepção da paleta de cores geral foi influenciada pelo Moodboard, apresentado na fase de conceituação, e a aplicação dessas cores foi inspirada pelas palavras-chave "Ancestralidade", "Celebração" e "Cultura", resultando em uma transição de tons que abrange desde cores vibrantes até tons terrosos. São apresentadas na Figura 18 a paleta de cores.

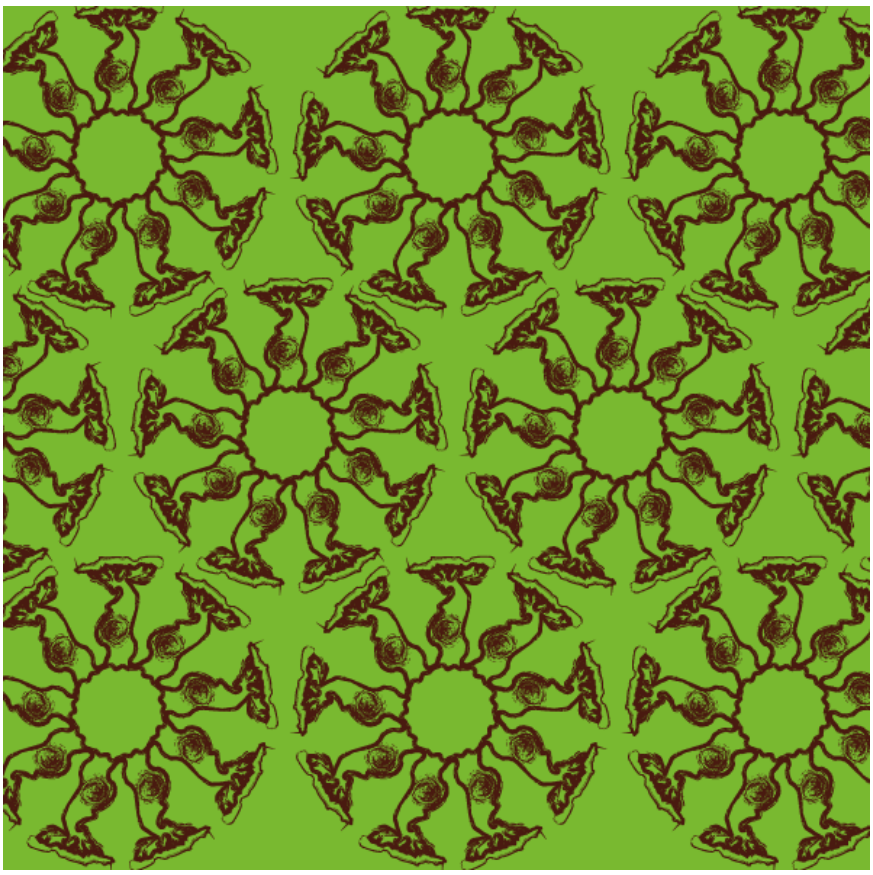
Figura 18 – Paleta de cores da coleção



Fonte: A autora (2023).

No padrão Floral da vida foram utilizadas as cores verde e marrom, como referência a ligação com a natureza e a conexão com a terra e a ancestralidade respectivamente. A Figura 19 apresenta o padrão em sua paleta de cor, e a Figura 20 apresenta as referências de cada cor em CMYK/RGB/Hexadecimal.

Figura 19 – Definição Cromática do padrão Floral da Vida.



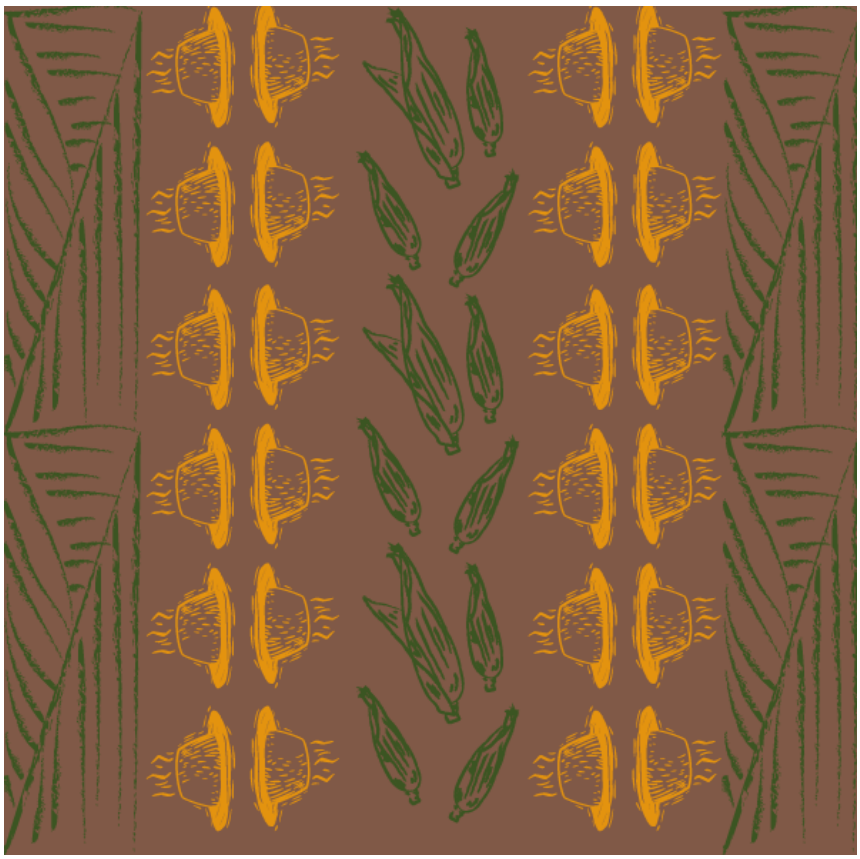
Fonte: A autora (2023).

Figura 20 – Referências Cromáticas do padrão Floral da Vida

Fonte: A autora (2023).

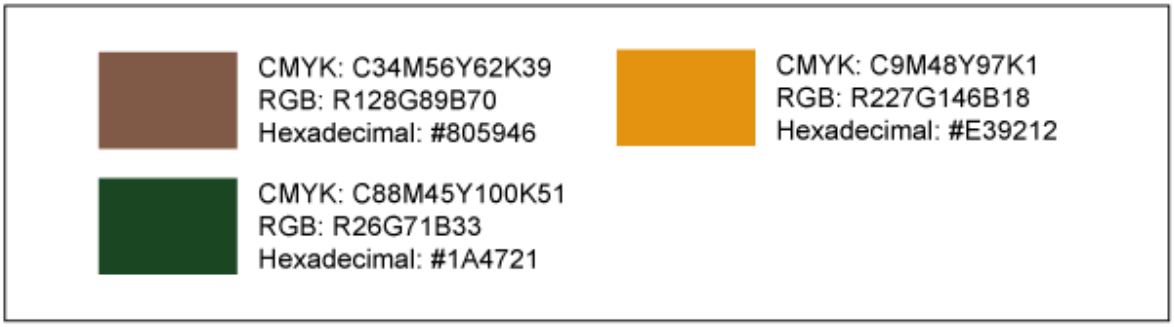
A escolha de cores do padrão alimento permaneceram sendo o verde e o marrom, desta vez em tons diferentes, um verde mais escuro e um marrom mais claro, seguindo com o mesmo significado do padrão anterior, e acrescentamos o amarelo remetendo ao ouro que é a nossa gastronomia. São apresentados na Figura 21 o padrão em sua paleta de cor, e na Figura 22 as referências de cada cor.

Figura 21 – Definição Cromática do padrão Alimento



Fonte: A autora (2023).

Figura 22 – Referências Cromáticas do padrão Alimento



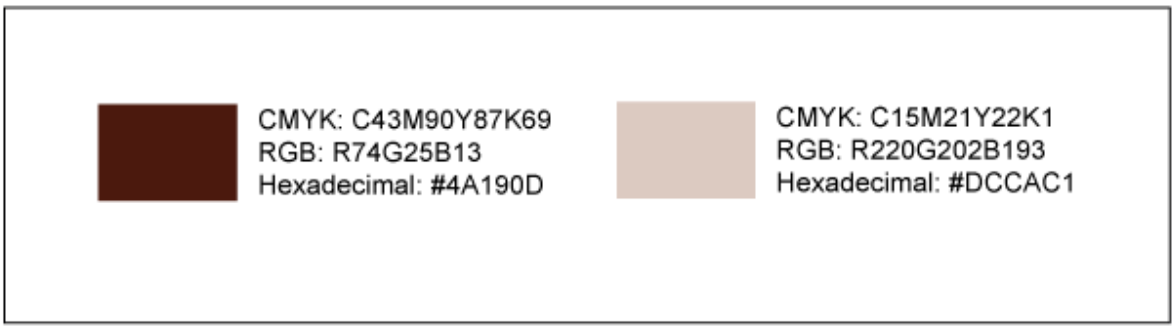
Fonte: A autora (2022).

Nas definições de cores para do padrão cura, foram elegidos o marrom e o bege, o marrom que mais uma vez aqui simboliza a conexão com a ancestralidade e um bege que é considerada uma cor “neutra” que simboliza a base da cultura e da tradição.Na Figura 23 apresentam-se as variações de cor deste padrão, e na Figura 24 apresentam-se as referências das cores utilizadas.

Figura 23 – Definição Cromática do padrão Alimento

Fonte: A autora (2023).

Figura 24 – Referências Cromáticas do padrão Cura

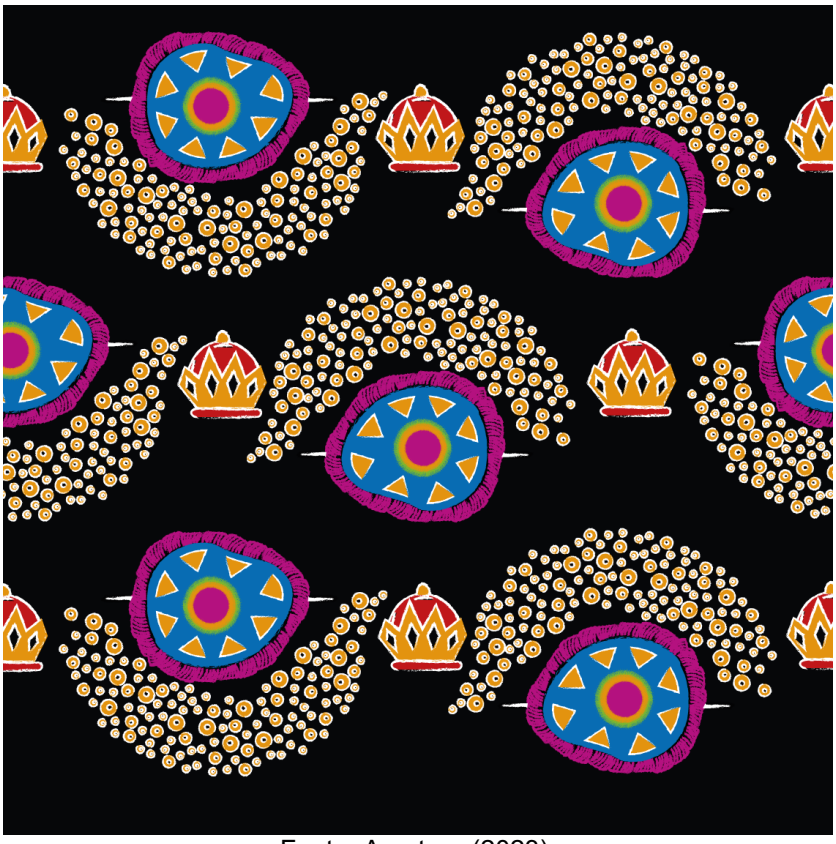


Fonte: A autora (2023).

O padrão A rainha do baque solto tem a maior cartela de cores da coleção, a escolha da cor preta contrastando com o vermelho e amarelo, remetem a respectivamente a resiliência, força e riqueza da cultura afro-brasileira. O azul, o magenta e o verde representam a alegria e a festividade das celebrações culturais.

Como podemos observar na figura 25 as cores do padrão, e na Figura 26 as referências cromáticas destas cores.

Figura 25 – Definição Cromática do padrão A rainha do baque solto



Fonte: A autora (2023).

Figura 26 – Referências Cromáticas do padrão A rainha do baque solto

Fonte: A autora (2023).

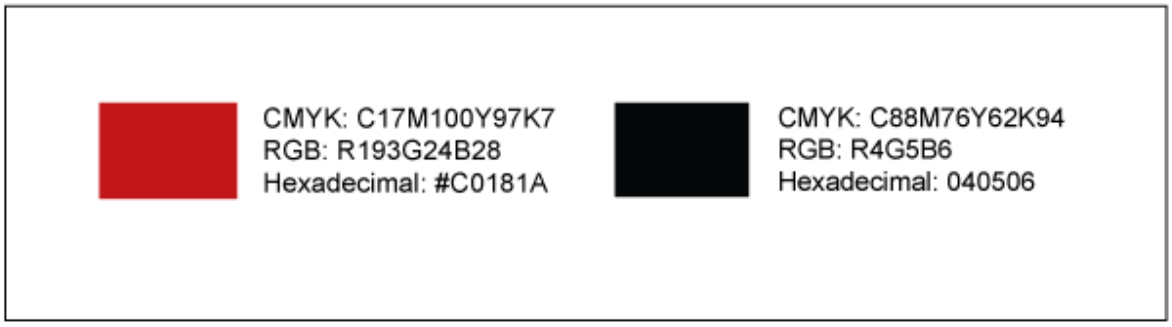
A combinação das cores vermelho e preto escolhidas para o padrão A beleza, tem uma profunda significância como símbolo de resistência e luta do povo negro em muitos contextos ao redor do mundo, incluindo o Brasil. Juntas, essas cores formam uma poderosa mensagem visual de empoderamento e resistência. Elas são frequentemente usadas em manifestações culturais, políticas e artísticas para

destacar a história e a luta do povo negro contra a discriminação, o racismo e a desigualdade. As cores desse padrão são apresentadas na Figura 27, e na Figura 28 as referências de cores utilizadas em CMYK,RGB e Hexadecimal.

Figura 27 – Definição Cromática do padrão A Beleza

Fonte: A autora (2023).

Figura 28 – Referências Cromáticas do padrão A beleza



Fonte: A autora (2023).

A etapa final do processo de desenvolvimento da coleção envolveu a aplicação das estampas criadas em mockups, com o objetivo de demonstrar como esses padrões ficariam quando aplicados em tecidos e objetos. Essa prática é fundamental para visualizar e avaliar como as estampas se comportam na vida real, permitindo

ajustes finais e garantindo que o resultado final seja coerente com a visão e o conceito da coleção.

Figura 29 – Mockups dos padrões aplicados em almofadas

Fonte: A autora (2023).

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

O presente trabalho teve como resultado uma coleção de padrões de Design de Superfície, composta por cinco padrões, retratando a Ancestralidade e celebrando a cultura da mulher negra nordestina, construída a partir da obra e produção brilhante da artista e designer Goya Lopes. Com um olhar crítico e reflexivo sobre a ausência de mulheres negras no cenário do design gráfico brasileiro, realizamos uma análise acadêmica que expõe a invisibilidade dessas mulheres em uma profissão que, de certa forma, tem sido moldada e dominada por um olhar masculino, branco e frequentemente europeu.

Durante o processo de elaboração do projeto, que inicialmente tinha como objetivo realizar um levantamento bibliográfico sobre designers gráficas negras no Brasil, considerando o contexto histórico do país como uma nação escravocrata e com apenas 135 anos de abolição, chegamos ao reconhecido nome de Goya Lopes. Ela é uma artista e designer de moda aclamada mundialmente, conhecida por seu estilo distinto e por sua habilidade em representar em sua obra aspectos de sua ancestralidade, do cotidiano, da afro-brasilidade e da cultura baiana.

Diante do conhecimento sobre a obra de Goya Lopes e da constatação da escassez de documentação que comprovasse a existência ou o destaque de designers gráficas negras na história do design gráfico no Brasil, decidimos redirecionar nossa produção acadêmica. Assim, optamos por realizar um estudo de caso detalhado sobre a obra de Lopes. O resultado desse processo é uma coleção de padrões que tem como base os conceitos e a inspiração provenientes do trabalho de Goya Lopes. O propósito principal dessa coleção é celebrar e dar visibilidade à rica contribuição artística de Goya Lopes, destacando sua relevância na história do design e da representação da cultura afro-brasileira.

Como contribuições para o meio acadêmico, este trabalho traz:(1) Um panorama sobre as mulheres negras na história do design. (2) Apresenta a vida e obra de Goya Lopes, analisa e identifica elementos gráficos e temas utilizados em seu trabalho. Além disso, este trabalho introduz adaptações metodológicas que incorporam ferramentas específicas, ampliando as possibilidades de pesquisa e criação.

REFERÊNCIAS

Braga, Marcos. ABDI E APDINS-RJ. (2016).

Beltrão, Kaizô Iwakami, and Maria Salet Novellino. "Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período." (2002).

Bury, Juliana Argollo Lordêlo; Araújo, Luize Lemos de. Designer Gráfica: uma investigação acerca da participação de mulheres no design gráfico brasileiro. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Exatas e da Terra, 2017.
CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008. 253 p.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2016. 262 p. Recurso digital. Tradução de: Heci Regina Candiani.
DENIS, Rafael Cardoso. Design, cultural material e fetichismo dos objetos. In: LEITE, J. S. et al (ed.). Arcos: design, cultura material e visualidade. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.
Freitas, Renata Oliveira Teixeira de. As ações comunicacionais táteis no processo de criação do design de superfície. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
GOYA LOPES - CORAGEM DE CRIAR. Direção: Kin Guerra. Produção de Goya Lopes Design Brasileiro, Mina Comunicação e Arte Solisluna Design Editora. Brasil, 2022.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. Rev. Bras. Ciênc. Polít. No.16 Brasília Jan/Apr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151608> Acesso em: 09 nov 2018. 1998.

IBGE. Estatísticas de gênero: responsabilidade por afazeres afeta inserção das mulheres no mercado de trabalho. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/20232-estatisticas-de-genero-responsabilidade-por-afazeres-afeta-insercao-das-mulheres-no-mercado-de-trabalho> Acesso em: 11 nov 2019.

LIMA, Juliana Teixeira; CORRÊA, R. O. . Design De Superfície: Uma Proposta de Metodologia para a Prática Projetual Acadêmica. Rio de Janeiro: VIII Colóquio de Moda; 5o Congresso Internacional, 2012. 8 p.

LOPES, Goya. Goya Lopes - Trajetória de uma Criadora. In: ModaPalavra e-periódico, núm.18, julio-diciembre, 2016, pp. 20-42. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

Marcondes, Mariana Mazzini, et al. Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil. (2013).

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (Org.). Linha do Tempo do Design Gráfico. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 740 p.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. História do design gráfico. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 717 p. Tradução de: Cid Knipel.

TRINDADE, Claudia Regina da Silva. Moda, História e Memória na produção de Goya Lopes. 11-14 de Setembro de 2011. VII Colóquio de Moda, Maringá, Paraná.