

AS MULHERES NA HISTÓRIA DO DESIGN: das artes decorativas aos automóveis, o percurso de uma prática de ensino

WOMEN IN DESIGN HISTORY: from decorative arts to automobiles, the path of a teaching practice

CRESTO, Lindsay Jemima; Doutora em Tecnologia e Sociedade; UTFPR

lindsayjcresto@utfpr.edu.br

Resumo

A discussão aqui apresentada versa sobre o apagamento histórico das mulheres na História do Design, tendo como fonte os resultados da atividade *As designers na História do Design*, estratégia de ensino adotada nas disciplinas de História e Teoria do Design de uma universidade pública brasileira. O recorte definido tem como objetivo analisar a atuação e produção de mulheres designers entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, sob o viés de gênero. Para tanto, descrevo a atividade *As designers na História do Design* em articulação com a criação do site *Teoria do Design*, fundamentando as discussões nos estudos de gênero e na historiografia do design, problematizando processos de apagamento das mulheres. Com isso, argumento que outras narrativas sobre o campo e suas práticas podem ser elaboradas por meio do ensino da História e Teoria do Design, conferindo maior visibilidade à produção de mulheres designers.

Palavras Chave: História do Design; mulheres no design; design e gênero.

Abstract

The discussion presented here talks about the historical erasure of women in Design History, having as its source the results of the activity Women Designers in Design History, a teaching strategy adopted in the Design Theory and History disciplines at a Brazilian public university. The defined focus aims to analyze the performance and production of women designers between the end of the 19th century and the first half of the 20th century, from a gender perspective. To this end, I describe the activity Designers in the Design History in conjunction with the creation of the Design Theory website, basing the discussions on gender studies and the historiography of design, problematizing processes of erasure of women. With this, I argue that other narratives about the field and its practices can be elaborated through the teaching of Design History and Theory, giving greater visibility to the production of women designers.

Keywords: History of Design; women in design; design and gender.

1. A (in)visibilidade das mulheres na História do Design

Nos livros “clássicos” de História do Design, encontramos inúmeros nomes de designers que se destacaram em determinados movimentos artísticos ou pelas suas criações. Desses nomes, porém, poucos são de mulheres. Podemos lembrar de uma ou outra designer citada nos livros, contudo, as mulheres parecem ser coadjuvantes de uma narrativa histórica feita e escrita majoritariamente por homens. Rafael Lima (2017) identificou essa questão durante a pesquisa que mapeou a quantidade de nomes de homens e de mulheres citados nos principais livros de História do Design (tabela 1). De acordo com Lima, em *Uma introdução à história do design*, obra de Rafael Cardoso, são citadas 25 mulheres de um total de 347 designers. Em *História do Design Gráfico*, obra de Philip Meggs e Alston Purvis, são citadas 77 mulheres de um total de 1058 nomes. Além disso, a maior parte dos designers citados são europeus e estadunidenses.

Tabela 1: Relação entre nomes citados X mulheres citadas

Livros analisados:	Nomes Citados	Mulheres Citadas	Percentual
Design Gráfico: Uma história concisa - Richard Hollis	447	10	2,2%
Uma introdução à história do design - Rafael Cardoso	347	25	7,2%
Desenho industrial - John Heskett	271	10	3,6%
O Design Gráfico Brasileiro ANOS 60 - Chico Homem de Melo	241	31	12,8%
Design - Uma Introdução - Beat Schneider	220	13	5,9%
Design No Brasil - Lucy Niemeyer	287	14	4,8%
Linha do tempo do design gráfico no brasil - Chico H. de Melo	660	74	11,2%
História do Design Gráfico - Philip B. Meggs e Alston W. Purvis	1058	77	7,2%

Fonte: Lima, 2017.

São raros os livros que abrangem produções femininas, porém algumas publicações recentes vêm colaborar com a valorização de mulheres designers, como por exemplo *Women in Design* (2019), de Charlotte e Clementine Fiell; *Bauhaus Women: a global perspective* (2019), de Elizabeth Otto e Patrick Rössler, para citar algumas referências de língua inglesa. No design brasileiro, são ainda mais escassas as publicações específicas sobre a atuação de mulheres, havendo exceções como no caso de Lina Bo Bardi e Bea Feitler. A obra *Memórias do design brasileiro*, de Ethel Leon (2009), também é uma referência importante, pois analisa a produção de Estella Aronis e Emilie Chamie.

Por que existem tão poucas mulheres na história do design? Por que mulheres antes conhecidas são esquecidas e em que ponto alguém pode ser considerado bem-sucedido? Que efeitos do debate de gênero são perceptíveis na vida profissional cotidiana de hoje? As mulheres são julgadas hoje apenas com base em sua qualidade de trabalho? (Jorge, 2018)

“Quantas designers mulheres¹ você conhece? Dessas, quantas são brasileiras?” Tais provocações inauguraram o minicurso *A (in)visibilidade das Mulheres no Design*², idealizado com o propósito de apresentar a biografia e a produção de algumas designers brasileiras e estrangeiras; refletir acerca das desigualdades de gênero vivenciadas por elas em suas trajetórias; e tentar compreender as razões pelas quais as designers e suas produções foram minimizadas ou apagadas pelas narrativas oficiais. O conteúdo do minicurso foi organizado de forma a apresentar um panorama da atuação e produção de mulheres na História do Design, em diálogo com os movimentos históricos do século XIX ao XXI. O minicurso foi estruturado a partir dos seguintes temas: *Do lar vitoriano às artes decorativas e industriais do Art Nouveau; Garotas querem aprender algo: a ênfase na geometria e na abstração; Modernismo e racionalismo no design: dos anos 1920 aos 1960; Do design pop ao design digital; A (in)visibilidade de mulheres negras e latino-americanas no design.*

Como proposta final do minicurso, as/os participantes apresentaram uma breve pesquisa sobre uma designer não estudada. As pesquisas de participantes foram publicadas no perfil do Instagram (@teoria_do_design) criado para divulgar o minicurso. Como forma de registrar e divulgar essas informações. A experiência do minicurso e do Instagram deu origem ao projeto *Teoria do Design*³ (www.teoriadodesign.com) em 2022, que divulga resultados de pesquisas sobre História do Design que divulga resultados de pesquisas sobre História do Design, que visam conferir maior visibilidade às relações de poder que constituem o campo, sobretudo sob a ótica de gênero, raça e classe. O *Teoria do Design* cresceu e se transformou em um portal de divulgação de pesquisas e eventos da área, espaço de reflexão e promoção de debates, motivando diálogos e trocas sobre Teoria e História do Design com outras universidades, pesquisadores/as, docentes, estudantes de diferentes estados brasileiros.

Retomando a citação da designer Astrid Stavro, considero que a pouca representatividade de mulheres nos livros também é parte de um projeto de narrativa da História do Design. As narrativas sobre a história do design, neste sentido, funcionam como uma “lente pela qual olhamos o design. Essa lente amplia e dá foco para o que é considerado importante de ser lembrado, mas também relega o que ficou de fora ao esquecimento” (Santos, 2015, p. 26). Como argumentou Cheryl Buckley (1986), apesar das mulheres estarem envolvidas com o design das mais variadas formas - como profissionais da área, teóricas, historiadoras, consumidoras e como objetos de representação -, a literatura sobre história, teoria e prática do design nos leva a crer que suas contribuições foram mínimas, uma vez que as intervenções dos setores femininos no campo do design, tanto no passado quanto no presente, foram e ainda são, muitas vezes, ignoradas. Assim, coloco uma lente sobre a produção das mulheres neste artigo, descrevendo as estratégias e práticas de ensino da História do Design sob uma perspectiva feminista.

2. Design e gênero: uma relação tempestuosa

¹ Neste texto, o foco está nas mulheres cis em vista das referências disponíveis. Apesar de não naturalizar os binarismos de gênero, utilizo-os de modo estratégico nas discussões propostas, visto que continuam influenciando visões de mundo.

² O minicurso foi ministrado em 2020, durante a pandemia de Covid-19, por Lindsay Jemima Cresto e Maureen Schaefer França, professoras de História e Teoria do Design do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

³ O *Teoria do Design* é parte também de um projeto de pesquisa e de extensão universitária.

As mulheres foram historicamente segregadas da vida social e política, tendo como consequência a invisibilidade como sujeito (Louro, 2007). Para Michelle Perrot (2007, p.17), a invisibilidade das mulheres está baseada no silêncio das fontes, porque “as mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas”. Outro argumento de Perrot é que a maioria dos cronistas da história são homens e suas observações sobre a atuação das mulheres costumam ser reduzidas, carregadas de estereótipos e generalizações. E os temas de interesse de historiadores costumavam ter um enfoque político e econômico que valorizou líderes e batalhas (Perrot, 2007).

A disposição de investigar e reescrever histórias sob a perspectiva feminista e das mulheres ganhou força no final do século XX e início do século XXI, motivando inúmeros estudos que têm como objetivo reconstruir a contribuição de mulheres em diversas áreas do conhecimento. Nesse processo de reescrita da história de mulheres, mais do que indicar nomes e atividades, é preciso identificar e discutir os mecanismos de apagamento. Afinal, o “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 2019, p.67).

Mulheres também foram excluídas das academias de arte (criadas no século XVIII) e não frequentaram aulas com modelo vivo, um conhecimento fundamental para a pintura histórica e o retrato, pois considerava-se inapropriado observarem corpos despidos. A sociedade burguesa europeia do século XIX estabeleceu classificações do que era uma arte “feminina”, em oposição à “masculina”, colaborando assim para a criação de estereótipos sobre as capacidades intelectuais associadas aos sexos (Simioni, 2008, p.91). Acreditava-se que as mulheres

estavam aptas apenas a criarem o que então se convencionou denominar de gêneros “menores”: as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados (Simioni, 2010, p.4).

A tapeçaria e o bordado, muito valorizados durante o período medieval, transformaram-se em atividades femininas associadas ao trabalho manual, aspectos considerados negativos e, portanto, desvalorizados (Simioni, 2010). Desta maneira, a divisão entre arte e artesanato promoveu uma valorização de certas áreas e produções artísticas, estabelecendo-se uma hierarquia de valorização de atividades, com as produções têxteis e decorativas entendidas como esferas de atuação das mulheres e ligadas ao espaço doméstico. Com o declínio das academias de arte no final do século XIX e início do século XX, a produção têxtil é retomada e valorizada nas propostas de movimentos e escolas de design como o *Arts and Crafts* e o *Art Nouveau* (Simioni, 2010), como será discutido mais adiante.

O design é uma atividade que compreende o planejamento e a produção de artefatos que integram o cotidiano de sujeitos e têm impacto sobre as relações sociais, portanto não pode ser considerada uma atividade neutra.

Aqueles que se queixam dos efeitos da televisão, do jornalismo, da propaganda e da ficção sobre nossa mente esquecem a influência similar exercida pelo design. Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos

muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar (Forty, 2007, p.12).

Na História do Design, há uma ênfase na questão autor-obra que reforça a oposição entre produção e consumo que, por sua vez, alimenta outras oposições atravessadas por questões de classe e gênero. A ênfase na autoria de um determinado artefato promove um apagamento de relações e questões mais amplas que envolvem a produção, circulação, uso e consumo de artefatos. Logo, as narrativas não devem ficar restritas à abordagem autoria-obra, na qual certos artefatos são celebrados como “concepções engenhosas e inovadoras de atores sociais isolados que, por sua vez, são reconhecidos pela genialidade e *expertise*” (Santos, 2015, p.26).

As historiadoras feministas têm desafiado a centralidade de indivíduos como agentes da história e o foco nas estruturas profissionais e modos de desenvolver atividades. As abordagens do tipo autor-obra e o “mito da autonomia criativa”, como argumentou Adrian Forty (2007), dificultam a percepção de que os artefatos não são resultado somente da criatividade de designers, mas de aspectos econômicos, sociais, culturais mais complexos do que parecem em narrativas “heroicas”. Os artefatos desenvolvidos no espaço doméstico e não profissional, por exemplo, são áreas cruciais para entender a história das mulheres.

A invisibilização na história do design consiste em um conjunto de estratégias de apagamento da atuação e produção de mulheres: a definição de design adotada, os registros históricos, relacionamentos, maternidade, divisão do trabalho (Cresto; França, 2022). A definição de design é determinante na exclusão ou inclusão das mulheres, como o design definido em função da produção industrial em larga escala. As teóricas feministas têm defendido que o design que enfatiza apenas uma forma de produção invisibiliza o trabalho das mulheres porque exclui a produção artesanal e em pequena escala. O local de produção também interfere na visibilidade: a esfera doméstica não recebe a mesma valorização da indústria, porque a esfera do trabalho/empresa faz parte de uma lógica capitalista mais explícita, que considera a fábrica ou escritório como o espaço do trabalho profissional remunerado, especializado, enquanto a esfera doméstica é considerada como espaço de reprodução, do cuidado, do trabalho não remunerado, amador ou pouco especializado.

3. As designers na História do Design: percursos de uma prática de ensino

As designers na História do Design é uma estratégia de ensino que adotei nas disciplinas *História e Teoria do Design Moderno* e *História e Teoria do Design Contemporâneo*, ministradas a estudantes dos cursos de Bacharelado em Design e Tecnologia em Design Gráfico, ofertados pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba. As disciplinas têm como objetivos estudar conceitos, valores e questões do design nos movimentos e escolas de design, da Revolução Industrial à década de 1950 (*História e Teoria do Design Moderno*) e dos anos 1960 à contemporaneidade (*História e Teoria do Design Contemporâneo*). O recorte temporal e a carga horária das disciplinas (45h) possibilita aprofundar conceitos importantes da História e Teoria do Design, tais como classe, gênero, raça, geração, artesanato, cultura material, áreas de atuação no design. Os conceitos e categorias são trabalhados em articulação com os conteúdos previstos nas ementas, que abordam a história do design nacional e internacional, possibilitando discussões iniciais que serão aprofundadas em outros momentos e disciplinas do curso.

A atividade *As designers na História do Design* consiste em um seminário desenvolvido e apresentado por estudantes, que elaboram o texto com uma breve biografia, trajetória e produção da designer selecionada. Estudantes também selecionam imagens dos trabalhos da designer e desenvolvem a arte para uma publicação no site *Teoria do Design*. O objetivo da atividade é conhecer a trajetória e produção de mulheres na História do Design, refletindo sobre desvalorização de certas áreas de atuação e modos de fabricação no design, discutindo processos de apagamento das mulheres.

A partir dos seminários, proponho discutir narrativas hegemônicas no design, como a questão da produção industrial em larga escala e a valorização de certos artefatos em detrimento de outros. A citação constante de móveis, livros e tipografias, por exemplo, que são usados como exemplos de artefatos celebrados na História do Design, enquanto artigos como cerâmicas e têxteis são pouco citados nos livros. Proponho debates sobre os cânones do design, como a perspectiva eurocêntrica e a noção de universalidade do design, além de questionamentos sobre as narrativas da História do Design e suas implicações nas questões de gênero.

A atividade rendeu três séries de publicações no site *Teoria do Design* que traçam um panorama da atuação e produção das mulheres na História do Design, desde a Revolução Industrial até a contemporaneidade. Neste artigo, optei por um recorte temporal compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, visando desenvolver um panorama crítico da produção de mulheres designers na primeira era industrial e início do Modernismo, em diálogo com escolas e movimentos de design.

4. “Artes menores”: habilidades “naturais” femininas?

O movimento *Arts and Crafts*, que teve origem no final do século XIX na Inglaterra na primeira Revolução Industrial, defendia a valorização do artesanato tradicional, voltando-se à organização das antigas guildas medievais como solução para os problemas da mecanização e industrialização em massa. O *Arts and Crafts* teve um papel importante para atuação profissional das mulheres das classes média durante o século XIX. Ideologicamente inspirado pelas publicações socialistas de William Morris, como no seu romance *News from nowhere* (1890), que retratava uma sociedade comunista, rural e não industrializada, na qual homens e mulheres tinham relações mais igualitárias, sem o contrato de casamento, em uma versão idealizada da vida medieval (Fiell; Fiell, 2019). Muitas mulheres ligadas ao *Arts and Crafts* estavam envolvidas com o movimento sufragista. O trabalho artesanal desenvolvido no espaço doméstico foi valorizado e incentivado. Mulheres foram incentivadas a buscar formação e aperfeiçoar suas habilidades artesanais consideradas até então como hobby, buscando profissionalização como designers (Fiell; Fiell, 2019).

Mesmo com o incentivo e a valorização do artesanato, a divisão de trabalho explicitava uma desigualdade. As mulheres frequentemente executavam peças criadas pelos artesãos mais experientes. Em trabalhos junto aos maridos e familiares, os créditos foram atribuídos por muito tempo aos homens como criadores e artistas renomados. May Morris, por exemplo, chegou a comandar a oficina do pai, William Morris. Era responsável pelos tecidos e tapeçarias, conhecida pelo rigor artesanal do bordado que ela dominava, porém, suas contribuições acabaram ofuscadas pela produção de William Morris nos registros oficiais, creditado como único autor por muitas décadas. Morris tensionou concepções de gênero da época ao aprender bordado, como parte de seu interesse em artesanato e artes decorativas. Embora o movimento *Arts and Crafts* procurasse

eliminar a divisão entre designer e criador, em muitos aspectos falhou. No bordado isso foi mais explícito, pois expressava uma divisão de trabalho de acordo com o gênero: as mulheres eram consideradas hábeis nos trabalhos manuais e muitas filhas, esposas, irmãs atuaram no movimento como executoras de projetos e artes criadas por homens (Calle, 1985).

Georgina “Georgie” Gaskin foi uma talentosa designer de joias e ilustradora ligada ao movimento *Arts and Crafts*, atuando junto ao seu marido Arthur Gaskin. Ela construiu sua reputação por meio do trabalho habilidoso com incrustações de pedras preciosas e o conhecimento da prata, numa época em que Birmingham, onde residia, era um centro de excelência em prata e joalheria. No trabalho realizado pelo casal Gaskin, Georgie criava as peças e o marido o esmalte, e os dois executavam as joias (Fiell; Fiell, 2019). Tanto May quanto Georgie eram talentosas nas artes decorativas, consideradas por muito tempo como domínio de mulheres.

Buckley (1986) argumenta que a definição de design adotada é determinante na exclusão ou inclusão das mulheres, como a antiga concepção que define o design como uma em função da produção industrial em larga escala. As teóricas feministas têm defendido que o design que enfatiza apenas uma forma de produção invisibiliza o trabalho das mulheres, pois exclui a produção artesanal e em pequena escala. O local de produção também interfere na visibilidade: a esfera doméstica não recebe a mesma valorização da indústria, porque a esfera do trabalho/empresa faz parte de uma lógica capitalista mais explícita, que considera a fábrica ou escritório como o espaço do trabalho profissional remunerado, especializado, enquanto a esfera doméstica é considerada como espaço de reprodução, do cuidado, do trabalho não remunerado, amador ou pouco especializado.

Jessie Newberry (1864-1948) também estudou artes decorativas e trabalhou como artista independente e bordadeira. Suas produções foram expostas na quarta edição da Sociedade *Arts and Crafts* em 1893, o que aumentou a visibilidade de seu trabalho. Ao se casar com Francis Newberry, diretor da Escola de Arte de Glasgow, inovou no ensino do bordado, defendendo que objetos cotidianos mereciam bom desenho e boa apresentação (Fiell; Fiell, 2019). O departamento de bordados da Escola de Arte de Glasgow ganhou reconhecimento mundial através de seu trabalho, amplamente exibido e frequentemente publicado na revista *The Studio*. As irmãs Margaret e Francis MacDonald foram influenciadas pelos ensinamentos de Jessie, que utilizava o motivo de rosa estilizada que ficou conhecida como a “rosa de Glasgow” (Fiell; Fiell, 2019). Apesar do talento e habilidades com o bordado, e grande impacto que exerceu na Escola de Arte de Glasgow contribuindo para a criação do “*Glasgow Style*”, o trabalho de Jessie Newberry foi muitas vezes atribuído ao seu marido Francis.

Clara Driscoll desenvolveu uma longa parceria com a *Tiffany Studios*, com a criação de inúmeras luminárias em vidro, junto com outras mulheres que atuaram na fábrica. Como outras mulheres com boa condição econômica, recebeu educação formal em escola de artes para mulheres, onde se interessou pelas artes decorativas e aplicadas. Na época da *Art Nouveau*, a tradicional hierarquia entre artes maiores e artes aplicadas foi questionada, ampliando as possibilidades de atuação para muitas mulheres, como foi o caso de Driscoll. A *Tiffany* estabeleceu associações e empregou mulheres e empresas lideradas por mulheres, como Candice Wheeler (1827-1923) que fornecia têxteis para a decoração. Wheeler também criou a Sociedade de Arte Decorativa de Nova York, oferecendo oportunidades para outras mulheres atuarem profissionalmente com artes decorativas e têxteis (Fiell; Fiell, 2019).

As artes aplicadas praticadas por mulheres, chamadas muitas vezes de “artes menores”, não

eram consideradas produções artísticas relevantes ou valorizadas. Os trabalhos artísticos desenvolvidos por mulheres restringiam-se às atividades consideradas como passatempo, não remuneradas e realizadas na esfera doméstica. Esses trabalhos geralmente compreendiam técnicas como bordados, crochês e variados trabalhos com agulhas. Com o acesso à formação artística, os trabalhos de criação têxtil remunerados passaram a ser considerados como ocupações honradas para as mulheres (Campi, 2010). Ainda assim, nas Exposições Universais de Viena (1873), Filadélfia (1876), Chicago (1893), Paris (1900), as produções das mulheres foram exibidas em pavilhões separados e avaliadas por sua “feminilidade”, não pela qualidade (Campi, 2010).

A associação de certos tipos de artesanato com as mulheres está ligada ao pensamento filosófico determinista do século XVIII, que previa comportamentos e aptidões diferentes de acordo com o gênero. Segundo essa visão “as mulheres eram dotadas de pensamento simples, mas eram hábeis para exercitar seu julgamento” (Edwards, 2006, p. 4). John Ruskin, educador e crítico que influenciou o movimento inglês *Arts and Crafts* no século XIX, afirmou que “o poder da mulher não é para governar ou guerrear -e seu intelecto não é para a invenção ou criação, mas para doce ordenamento, administração e decisão” (Forty, 2007, p. 145). No campo das “artes e artesanatos”, isso levou a uma distinção entre mulheres amadoras e homens profissionais, e mais especialmente, à classificação de artesanatos específicos (como bordado e crochê) como “trabalhos de mulheres” (Edwards, 2006, p. 12).

No século XIX, os conselhos voltados às jovens das classes altas era fazer o lar bonito com trabalhos de agulha, pintura e desenho, e vários tipos de trabalhos extravagantes como a prática de estofamento amador. O artesanato era ensinado às mulheres para desenvolver suas habilidades “naturais” de sensibilidade e suavidade. O objetivo era preencher o tempo livre (aquele não dedicado à casa e à família) de modo produtivo e também ensinar as mulheres a julgarem a qualidade de trabalhos do mesmo tipo, como o tricô e os trabalhos com agulhas. Tutores eram empregados para ensinar as jovens e muitos livros começaram a ser publicados como conselhos ou guias para desenvolver uma ampla gama de artesanatos (Edwards, 2006).

Vânia Carvalho (2008) afirma que no início do século XX o artesanato doméstico servia como forma de ornamentar e decorar a casa, assim como um ócio valorizado, de caráter disciplinador “do corpo e do espírito”, baseado na tradição vitoriana. No Brasil, o artesanato doméstico servia para “marcar a distância da dona de casa dos trabalhos braçais sujos, pesados e repetitivos considerados como atividades degradantes” (Carvalho, 2008, p. 76). Neste contexto, o artesanato deveria “mostrar afinidade com a arte”, mostrando-se uma prática criativa, não repetitiva e a esposa deveria “manter-se fora do mercado, para não questionar a competência do chefe de família em prover a casa” (Carvalho, 2008, p. 77).

Os trabalhos desenvolvidos por mulheres, como o trabalho com fios (bordado, tricô, crochê) e têxteis de modo geral têm sido associados ao trabalho artesanal e manual, e também tratados frequentemente sob um caráter amador. Segundo Ana Paula Simioni (2010, p. 1) “as artes têxteis, e em particular os bordados, parecem ser o caso de objetos “naturalmente atrelados ao fazer feminino”.

Buckley (1986) argumenta que os termos de inferiorização de certas áreas desvalorizadas no design devem ser questionados e desafiados. A natureza ideológica de termos como “feminino, delicado e decorativo” devem ser reconhecidos na produção de mulheres no design. É necessário também que historiadores/as do design reconheçam a origem patriarcal da divisão sexual do trabalho, que atribui habilidades às mulheres baseadas em características biológicas. As mulheres

ocuparam lugares deixados pelos homens, com produções que possuem características distintas que não devem ser analisadas baseadas em uma comparação masculina considerada como ideal de design. Outro aspecto indicado por Buckley (1986) é que a produção das mulheres esteve historicamente ligada aos usos cotidianos e domésticos, como os têxteis por exemplo, perdendo-se esses registros com o tempo, enquanto a produção comercial foi preservada em museus e documentada.

A brasileira Regina Gomide Graz (1897-1973) – que realizou trabalhos no campo das artes plásticas, do design têxtil e do design de interiores, flertando com o movimento *Art Déco* –, foi ofuscada pela atuação do marido John Graz (1891-1980), e pouco se conhece sobre suas obras e a fábrica de tapetes que levava seu nome, Regina. As mulheres são consideradas hábeis decoradoras e profissionais meticulosas, com uma preferência natural pelas artes decorativas tais como o bordado, ilustração, tecidos, tapeçaria, costura e cerâmica.

A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade (Rubino, 2010, p. 9).

Desta maneira, a divisão entre arte e artesanato promoveu uma valorização de certas áreas e produções artísticas, estabelecendo-se uma hierarquia de valorização de atividades, com as produções têxteis e decorativas entendidas como esferas de atuação das mulheres e ligadas ao espaço doméstico.

5. Bauhaus: mulheres querem fazer parte do projeto moderno

Considerada como origem do ensino de design e das propostas modernistas e funcionalistas, a Bauhaus, escola alemã fundada em 1919, estruturou a aprendizagem com base em oficinas: cerâmica, tecelagem, metais, mobiliário, fotografia, entre outras. A escola defendia que não houvesse distinção de raça nem de sexo, pois no trabalho “eram todos artesãos” (Droste, 1998). Após a Primeira Guerra Mundial, a constituição de Weimar garantiu o acesso das mulheres à educação. A Bauhaus, neste sentido, foi um passaporte para emancipação da família e a perspectiva de novos valores morais, mais flexíveis (Rössler, 2019). Walter Gropius, então diretor da escola, recomendou que a seleção fosse mais rigorosa e que ao ingressarem as mulheres fossem encaminhadas ao ateliê de tecelagem, pois considerava que este era o espaço criativo “natural” para elas. Outra razão era que Gropius e outros mestres da escola acreditavam que as mulheres pudessem comprometer os princípios estéticos e formais da escola, tornando-a excessivamente “ornamental e decorativa” (Droste, 1998). Gropius considerava um risco aos princípios formais da escola a atuação das mulheres em outras oficinas. O ateliê de tecelagem tornou-se majoritariamente composto por mulheres. O ateliê não oferecia certificação, foi por muito tempo desvalorizado, porém tornou-se avançado e um dos mais produtivos e rentáveis devido ao contato com indústrias da época (Campi, 2010).

Para designers e arquitetos modernistas, os artigos têxteis eram considerados criações

menos importantes do que aquelas produzidas industrialmente em larga escala. Güntra Stölzl, que coordenou o ateliê por muitos anos, foi responsável por uma extensa produção de tapeçarias com motivos abstratos, que materializavam as teorias cromáticas estudadas por vários mestres da Bauhaus, como por exemplo Wassily Kandinsky, tensionando estereótipos de gênero quanto à genialidade artística e percepção tridimensional, por exemplo. Anni Albers (1899-1994), vice coordenadora do ateliê de tecelagem, também produziu várias tapeçarias e obras abstratas, com exposições individuais em grandes museus. Outras estudantes como Grete Stern (1904-1999), estudante do ateliê de fotografia, Margarete Heymann (1899-1990), referência em cerâmicas modernistas; Otti Berger (1898-1944), que estudou e depois coordenou o ateliê de tecelagem e Wera Meyer-Waldeck (1906-1964), estudante do ateliê de carpintaria, construíram carreiras de sucesso posteriormente ao período que estudaram na Bauhaus, mas poucas referências temos sobre elas.

As mulheres que estudavam na Bauhaus ficaram conhecidas como *bauhausmädel* (“garotas Bauhaus”), como forma de nomear um tipo de feminilidade moderna da época. As “garotas Bauhaus” adotaram corte de cabelo curto, o *bubikopt* (bob), pouca ou nenhuma maquiagem, calças compridas e algumas vezes emprestaram acessórios do guarda-roupa masculino, como gravatas e cintos (Rössler, 2019). Essas características estavam associadas a um tipo de feminilidade emancipatória, preparando as mulheres para a esfera pública e o mercado de trabalho. Neste contexto, ingressar em uma escola junto com homens exigia estratégias de fortalecimento, que estimulasse a autoconfiança, a seriedade, racionalidade na busca por conhecimento, poder, formação. Marianne Brandt é considerada um ótimo exemplo.

Para atuar em áreas antes dominadas por homens, as mulheres marcaram um novo tipo de feminilidade por meio das calças, cabelos curtos, prática de esportes, fumar, dirigir automóveis. A ausência de maquiagem pode ser pensada como estratégia de se desvincular de outras formas de feminilidade mais convencionais, estabelecendo uma ruptura geracional, e também diminuindo os julgamentos quanto à ornamentação, frivolidade e tendências às artes decorativas e ornamentais, ainda muito associadas às mulheres, como acontecia na escola.

Quando Otti Berger tornou-se estudante do ateliê de tecelagem sob a coordenação de Güntra Stölzl em Dessau, o principal objetivo não era criar peças artísticas únicas e sim desenvolver padrões que pudessem ser produzidos industrialmente em massa. Foi neste momento que o ateliê de tecelagem manual foi transformado em ateliê de design têxtil e estudantes como Otti Berger e Anni Albers tornaram-se designers industriais bem-sucedidas (Otto; Rössler, 2019). Albers e Berger substituíram Güntra Stölzl quando deu à luz sua primeira filha. Entre as responsabilidades de Otti estava a produção de tecidos para a Escola Sindical Nacional de Bernau, sob supervisão de Hannes Meyer, então diretor da Bauhaus. Otti analisava e criava “tecidos para interiores”, de acordo com os princípios de Moholy-Nagy sobre estrutura, textura, fabricação e cor, numa estreita relação com a nova arquitetura defendida na época (Otto; Rössler, 2019). Otti concordava com a visão do diretor da escola na época, Hannes Meyer, que na decoração não havia espaço para superficialidades, pois praticidade e funcionalidade deveriam prevalecer assim como na arquitetura, argumentando: “Por que nós ainda precisamos de flores, videiras e ornamentos? A própria fábrica está viva!” (Otto; Rössler, 2019).

Alma Siedhof- Buscher (1899-1944) também ingressou no ateliê de tecelagem, mas se destacou na marcenaria. Reconhecida como uma designer talentosa e representante do espírito da Bauhaus, não teve apoio do diretor Walter Gropius, que não valorizava seu trabalho. Siedhof-Buscher criou uma grande quantidade de brinquedos em madeira, como o famoso “Jogo de

Construção de Pequenos Navios”, composto por 32 blocos de madeira cortados em formas circulares, de quadrados, retângulos, nas cores branco, amarelo, azul, verde e vermelho, que se encaixavam e formavam vários objetos diferentes. Foi o primeiro produto patenteado da escola, em 1924. Siedhof- Buscher também se especializou em mobiliário infantil funcional e lúdico. Desenvolveu móveis para a *Haus am Horn*, uma casa-modelo da Bauhaus construída em 1923 para expor a produção da escola. Siedhof- Buscher projetou o mobiliário do quarto das crianças no protótipo da casa *Am Horn* e participou dos “Jogos de Luz e Cor” de Ludwig Hirschfeld-Mack (Bauhaus Kooperation, 2024).

As produções das mulheres designers da Bauhaus explicitam os estereótipos e preconceitos de gênero, como uma naturalização da atuação com produtos infantis, de uma associação entre mulheres e maternidade. As funções desempenhadas por homens são consideradas mais culturais do que naturais. Em oposição, às mulheres são mais associadas às funções naturais, de acordo com sua capacidade biológica de reprodução. Assim, atividades relacionadas ao cuidado e alimentação da família são associadas às mulheres como extensão de suas habilidades biológicas. Áreas como ilustração de livros infantis, mobiliário infantil e brinquedos estão historicamente associadas “à relação naturalizada entre mulheres, espaço doméstico e maternidade, sendo a prática do cuidado vista como intrínseca aos seres femininos” (França, 2020).

Nos debates sobre gênero, não são as diferenças sexuais que são acionadas, mas as formas pelas quais elas são representadas, como são nomeadas enquanto características masculinas ou femininas e como se configuram as ideias sobre os espaços de atuação de homens e mulheres na sociedade. Mesmo disfarçada de senso comum, ou revestida por uma linguagem considerada científica, a distinção biológica/ sexual “serve para compreender — e justificar — a desigualdade social” (Louro, 2007, p. 21). Assim, a naturalização da maternidade e do trabalho de cuidado como atribuições “naturais” das mulheres define as possibilidades de atuação para muitas designers, como Alma Siedhoff Buscher e tantas outras. Na Bauhaus, as diferenças biológicas/sexuais foram usadas como argumento de categorização e afirmação de hierarquias tratadas como “naturais”, reforçando a diferença e a desigualdade.

6. Entre resistências e concessões: mulheres em áreas de domínio masculino

Marianne Liebe Brandt (1893-1983), contrariando os estereótipos e as hierarquias de gênero que definiam áreas de atuação na Bauhaus, estudou no ateliê de metal, de domínio masculino, sendo a primeira mulher a receber o diploma neste ateliê. Designer talentosa e visionária no trabalho com metais, também foi pintora, fotógrafa e criou diversas colagens com um olhar atento para a cultura de massa e de mídia da época. Brandt em uma família de classe média na Alemanha, estudou desenho e artes na Faculdade de Belas Artes do Grão-Ducado da Saxônica, em Weimar. Quando ingressou na Bauhaus, teve como mestres Paul Klee e László Moholy-Nagy, que afirmou que ela era sua melhor aluna e incentivou-a a trabalhar com metais. Logo seus produtos tornaram-se icônicos e quase sinônimo da produção da escola, como os bules e uma variedade de objetos domésticos, como cinzeiros, serviços de café, tigelas, facilmente reconhecíveis no que Walter Gropius definiu como a reorientação da Bauhaus: “arte e tecnologia, uma nova unidade” (Otto; Rössler, 2019). O recorde de preço em um leilão para objetos da Bauhaus foi mantido por um pequeno bule de infusão de chá em prata e ébano, que alcançou o preço de \$361.000,00 em 2017 (Otto; Rössler, 2019). Produzido em 1924, com formas geométricas básicas (círculo, quadrado) representa bem os princípios formais da Bauhaus.

Brandt também se dedicou à criação de luminárias em metal e vidro, principalmente pendentes. Quando a Bauhaus mudou para Dessau, ela desenvolveu luminárias para alguns ateliês, como o de tecelagem. Em 1927 tornou-se o braço direito de László Moholy-Nagy no ateliê de metal, com a responsabilidade de dirigir os trabalhos na oficina. Brandt permaneceu até 1929 no ateliê, mesmo com os constantes desafios de estudantes a sua autoridade, o que lhe frustrou. Brandt deixou a Bauhaus em 1929 e trabalhou com Walter Gropius em Berlim no seu escritório de arquitetura. Seus designs de metal foram incluídos na Exposição Werkbund em Paris em 1930, sob a curadoria de László Moholy-Nagy. Na mesma época, ela se tornou diretora de design da fábrica de metais Ruppelwerk em Gotha, reformulando os produtos e realizou o sonho da Bauhaus de criar artefatos simples, elegantes e úteis voltados à produção em massa (Otto; Rössler, 2019). Brandt sobreviveu ao regime nazista e à Segunda Guerra Mundial, estabelecendo-se na República Democrática da Alemanha, na sua cidade natal, Chemnitz. Lecionou na Faculdade de Arte e Artesanato de Dresden, na Faculdade de Artes aplicadas de Berlim e viajou para a China com a exposição Artes aplicadas alemãs da GDR, da qual era curadora. Sua produção foi esquecida por muito tempo por não estar localizada na Alemanha Ocidental, porém seus produtos são valorizados e são expostos em grandes museus atualmente.

Wera Meyer-Waldeck (1906-1964) foi estudante do ateliê de carpintaria, com apoio do diretor Hannes Meyer e se interessava pela arquitetura, marcenaria e mobiliário. A tecnologia era a promessa de um novo mundo que atraiu a atenção de pessoas modernas, mas esse futuro parecia ignorar as mulheres ou, na melhor das hipóteses, elas apareciam como assistentes de engenheiros homens (Otto; Rössler, 2019). Meyer-Waldeck e outras estudantes decidiram que queriam fazer parte desta elite tecnológica, porém “sem abandonar intuição ou emoção” (Otto; Rössler, 2019, p.111). Meyer-Waldeck desenvolveu projetos de residências e instituições, fez parte de organização no processo de reconstrução da Alemanha no pós-guerra, mas nas pesquisas sobre ela encontramos mais facilmente as imagens dos móveis infantis que ela desenvolveu para a exposição da Deutscher Werkbund em 1949, da qual foi organizadora e também dirigiu a associação.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, mulheres instruídas queriam aproveitar a oportunidade para enquadrar as suas carreiras nas áreas que já tinham trabalhado temporariamente, mas em numerosos casos não foram autorizadas a fazê-lo (Hervás, 2023). Meyer-Waldeck envolveu-se com organizações femininas, sendo também uma das poucas mulheres a entrar na Associação Alemã de Arquitetos (BDA) e buscava o protagonismo feminino no planejamento residencial (Hervás, 2023).

Um caso interessante, em uma área dominada por homens, é a participação das mulheres na produção dos automóveis da *General Motors* entre as décadas de 1950 e 1960 nos EUA. Harley J. Earl, designer e vice-presidente de design da *General Motors* afirmava que “o carro é uma extensão da casa” (Fiell; Fiell, 2019). Foi essa concepção que motivou a empresa a incluir mulheres designers em seu departamento de estilo. Em um comunicado à imprensa em 1957, Earl afirmou que a empresa estava acrescentando um “ponto de vista feminino” aos produtos da GM, percebendo que a presença de mulheres poderia funcionar como uma boa estratégia de marketing, já que elas exerciam cada vez mais influência sobre as decisões de compra de casas e automóveis. Assim surgiram as *Damsels of design* (donzelas do design), mulheres responsáveis pelo design de interiores dos veículos que eram exibidos em grandes feiras de automóveis. O departamento de relações públicas promoveu as designers como decoradoras, afirmando que elas jogavam tecidos e escolhiam cores para os interiores dos automóveis, quando realizavam o mesmo trabalho que homens (Frankman, Raphael, 2016).

Com o modelo Corvette, as designers introduziram o primeiro cinto de segurança retrátil e desenvolveram outras inovações, como porta-luvas e os espelhos iluminados, recursos que permaneceram nos carros da GM nas décadas seguintes. Outras inovações eram armazenamento para brinquedos infantis nos bancos traseiro, tabuleiro para jogos, compartimento para itens de piquenique e travas à prova de crianças controladas pelo painel do veículo. Quatro “donzelas” trabalharam como designers da Frigidaire, propriedade da General *General Motors*, e colaboraram com a criação da Cozinha do Amanhã. As demais designers foram selecionadas para atuar junto ao departamento de design de interiores da *General Motors*. Apesar de tensionar o lócus de decoração – da casa para os automóveis –, as mulheres dificilmente atuavam no projeto de criação de carros (Fiell; Fiell, 2019).

Os estereótipos de gênero são construídos e naturalizados a partir de oposições binárias, que costumam ser acionadas para legitimar desigualdades de gênero no campo do design. Os estereótipos utilizam “algumas características fáceis de compreender e lembrar, amplamente compartilhadas, reduzindo as pessoas ou grupos de pessoas a tais peculiaridades, exagerando-as, simplificando-as e fixando-as como imutáveis” (Santos, 2020, p.172). Estereótipos são representações que estabelecem regimes discursivos e de poder.

7. Considerações finais

A atividade *As designers na História do Design*, proposta às/aos estudantes dos cursos de Design da UTFPR, incentivou debates sobre as narrativas hegemônicas e cânones no design, como a perspectiva eurocêntrica e as noções de neutralidade e racionalidade como sinônimos da prática profissional. Os livros de História do Design que listam móveis, livros e tipografias, que são usados como exemplos bem-sucedidos de design, enquanto artigos como cerâmicas e têxteis são pouco citados, explicitam abordagens desiguais. A relevância de categorias como gênero, classe e raça para investigar a produção, valorização e legitimação de determinados, artefatos, escolas e movimentos é uma possibilidade acionada pelos seminários das designers. A crítica à abordagem autoria/obra, por exemplo, é um problema nas abordagens da História do Design, pois reforça a narrativa heroica individual de alguns protagonistas, na maioria homens cis europeus, tendo como consequência o apagamento não só das mulheres, mas de fatores complexos do processo de design, como as articulações entre produção, circulação e consumo.

O campo do design é atravessado por interesses, visões de mundo e desigualdades sociais que, muitas vezes, passam despercebidos. Assim como designers, teóricos e historiadores têm reiterado desigualdades sociais, os mesmos, a partir de processos de conscientização, também podem ser capazes de tensionar padrões de opressão, colaborando para uma historiografia do design mais justa. Nesta perspectiva, os produtos de design mediam as relações sociais, transformando a sociedade e sendo modificados por ela. Sendo assim, o design pode ser compreendido como uma parte do processo dinâmico através do qual a cultura é construída e não apenas seu reflexo (Sparke, 2004).

Conhecer a produção de mulheres designers possibilita compreender narrativas que valorizam certas áreas de atuação e artefatos, em detrimento de outros e colabora na formação de referências profissionais para estudantes. A articulação entre História do Design e Estudos de Gênero é um caminho possível para discutirmos estratégias que possam conferir maior visibilidade às mulheres no design, construindo uma historiografia mais justa e democrática.

Referências

- BAUHAUS KOOPERATION. **Alma Siedhoff- Buscher**. 1922–1927 Student at Bauhaus Weimar and Dessau. Disponível em: <<https://bauhauskooperation.com/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-1208>> Acesso em: 02/06/2024.
- BUCKLEY, Cheryl. **Made in patriarchy**: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. In: Design Issues, vol. 3, n. 2 (out, 1986), pp. 3-14.
- CALLE, Anthea. **Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement**. In: Woman's Art Journal, Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1984 - Winter, 1985), pp. 1-6.
- CAMPI, Isabel. **Diseño e Historia**: tempo, lugar y discurso. México: Editorial Designio, 2010.
- CARVALHO, Vânia. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material –São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CRESTO, Lindsay Jemima; FRANÇA, Maureen Schaefer. **A invisibilidade das mulheres na história do design**. Disponível em: <<https://teoriadodesign.com/a-invisibilidade-das-mulheres-na-historia-do-design/>>. Acesso em: 12/10/22.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**: Bauhaus Archiv. 1. ed. Alemanha: Bauhaus-ArchivMuseumfurGestaltung, 1994.
- EDWARDS, Clive. 'Home is Where the Artis': Women, Handicraftsand Home Improvements 1750-1900. **Journal of Design History**, vol.19, n.1, 2006.
- FIELL, Charlotte; FIELL, Clementine. **Women in Design**: from Aino Aalto to Eva Zeisel. Lonon: Laurence King Publishing, 2019.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRANÇA, Maureen Schaefer. **Design para crianças & maternidade**. 2020. Disponível em:<<https://teoriadodesign.com/design-para-criancas-maternidade/>> Acesso em: 02/06/2024.
- FRANKMAN, Ellen; RAPHAEL, T.J. **The Damsels of Design**: The Women who changed automotive history. The Takeaway. WNYC Studios. 11/04/2016. Disponível em:<<https://www.wnycstudios.org/podcasts/takeaway/segments/gms-all-female-design-team>> Acesso em: 02/06/2024.
- HERVÁS, Josenia Heras y. **Vivir... así (so... wohnen). Wera Meyer-Waldeck como parte de una red de arquitectas implicadas en la forma de habitar**. In: Astragalo n 33-34 (Septiembre 2023), pp. 87-107.
- JORGE, Aline. **Precisamos dialogar sobre as mulheres no design**. Medium. 20/08/2018. Disponível em:<<https://medium.com/@aline.jorge/mulheres-no-design-gr%C3%A1fico-hist%C3%B3ria-reflex%C3%A3o-28fc50d91015>>
- LEON, Ethel. **Memórias do design brasileiro**. São Paulo: Senac, 2009.
- LIMA, Rafael Leite Efrem. Designers mulheres na História do Design Gráfico: o problema da falta de representatividade profissional feminina nos registros bibliográficos. In: **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História**. Julho/2017.

- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- OTTO, Elizabeth; RÖSSLER, Patrick. **Bauhaus women**: a global perspective. London: Herbert Press, 2019.
- Perrot, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- RÖSSLER, Patrick. **Bauhausmädels**: a tribute to pioneering women artists. Taschen: Colônia, 2019.
- RUBINO, Silvana. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. **Cadernos Pagu**, (34), janeiro-junho de 2010, pp. 331-362.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos; PEDRO, Joana Maria. Estratégias discursivas e Identidades de Gênero: A construção da “dona de casa moderna” na Revista Casa & Jardim dos anos 1960. In: **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 1, Jan./Jun. 2011, pp. 163-184.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Móvilinea (1962-1975). In: ALMEIDA, Marcelina das Graças; REZENDE, Edson José Carpintero; SAFAR, Giselle Hissa; MENDONÇA, Roxane Sidney Resende (Orgs). **Caderno a tempo: histórias em arte e design**. EdUEMG, 2015, pp. 25-44.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. pp 49-80.
- SPARKE, Penny. **An Introduction to Design and Culture**: 1900 to the presente. London: Routledge, 2004.
- SIMIONI, Ana Paula. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, **Revista Proa**, nº02, vol.01, 2010, pp. 1-20.