

REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES NO DESIGN

REPRESENTATIONS OF FEMININITIES IN DESIGN

CARDOSO, Marina Bittencourt; Mestranda; UFPR

marinabittencourt@ufpr.br

CRESTO, Lindsay Jemima; Doutora; UTFPR, UFPR

lindsayjcresto@utfpr.edu.br

Resumo

A discussão aqui apresentada faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que versa sobre a falta de representatividade das mulheres na História do Design, e a participação delas na produção de artefatos têxteis e cerâmicos, áreas historicamente desvalorizadas no design. O recorte definido tem como objetivo compreender como são representadas as feminilidades nos artefatos do Ateliê Pupa. Para tanto, foram analisadas imagens do perfil do Instagram do Ateliê, com base na metodologia de Joly (1996). Com isso, argumenta-se que o Ateliê Pupa reafirma a importância da criação manual e artesanal no contexto contemporâneo, valorizando a contribuição das mulheres em áreas historicamente desvalorizadas, colaborando para a visibilidade e representatividade das mulheres no design.

Palavras-Chave: história do Design; mulheres designers; feminilidades.

Abstract

The discussion is part of an ongoing master's research project on significant issues in Design History, such as the historical erasure of women's contributions and the areas where they have and continue to operate. The defined focus aims to explore how femininities are represented in the artifacts of Ateliê Pupa, and its Instagram profile images were analyzed using Joly's methodology (1996) to achieve this. This analysis argues that Ateliê Pupa reaffirms the importance of manual and artisanal creation in the contemporary context, valuing women's contributions in historically undervalued areas and contributing to the visibility and representation of women in design.

Keywords: design history; women designers; femininities.

1. Introdução

O artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento e trata da falta de representatividade de mulheres na História do Design, e a participação delas na produção de artefatos têxteis e cerâmicos, áreas historicamente desvalorizadas no design. De acordo com Cardoso (2000) a História do Design é uma área relativamente jovem, dessa maneira, os primeiros estudos tenderam a priorizar e delimitar acontecimentos considerados hegemônicos, gerando a inclusão de alguns personagens e exclusão de outros. Esta abordagem, chamada autor – obra, segundo Forty (2007), é uma forma atribulada de estudo. Para ele, a ideia da história pensada a partir da carreira de um designer é apenas um motivador comercial, que idealiza designers como seres criativos e geniais, quando na verdade o design deve ser entendido como uma atividade social e não individual. O “mito da autonomia criativa”, descrito por Forty (2007), mostra como o/a designer faz parte de uma lógica comercial complexa que é determinada por condições materiais, culturais, econômicas e políticas.

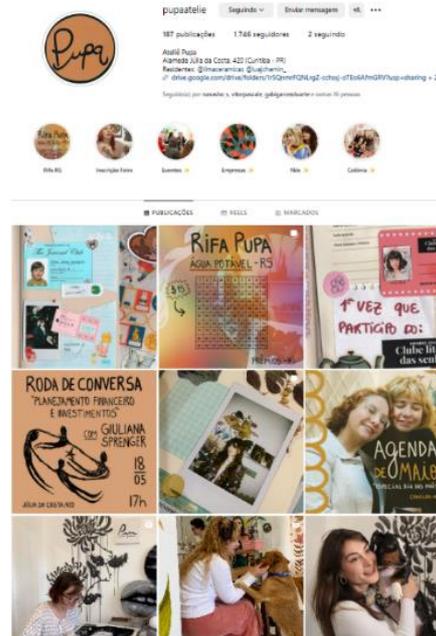
De acordo com Buckley (1986), os métodos de seleção e priorização de designs e designers na literatura sobre história, teoria e prática do design foram moldados para parecer que as mulheres tiveram pouca ou quase nenhuma contribuição no campo, ou seja, foram feitos para excluir mulheres da história, refletindo os padrões patriarcais. “A maneira pela qual a história é contada configura uma espécie de 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, p. 26, 2015). Assim, conforme demonstra Cresto (2019) a História do Design tem sido centrada na produção industrial e na padronização de produtos, especialmente focada em artefatos destinados ao espaço público e influenciada pelas ideias do Modernismo. No entanto, os objetos desenvolvidos para o espaço doméstico, tais como peças de cerâmica, bordados, costuras e decorações não recebem a mesma atenção, sendo considerados a partir do mobiliário, visto como uma extensão da arquitetura (Cresto, 2019).

Dentro dessa abordagem, analisa-se como um grupo de mulheres atua junto ao Ateliê Pupa¹, situado em Curitiba - Paraná. O ateliê criado por duas mulheres, uma designer e uma artista visual, oferece aulas semanais de cerâmica e bordado. O Ateliê Pupa começou suas atividades em 2023, divulgando cursos, palestras e workshops no perfil do Instagram do ateliê, com publicações direcionadas a um público-alvo jovem, voltado principalmente para mulheres.

Na página inicial do perfil do Instagram é possível notar que as imagens veiculadas são na maioria de mulheres, intercaladas com peças de design gráfico que consistem principalmente na divulgação das atividades realizadas no ateliê. Destaque para as fontes manuais dos textos, além dos desenhos de bordas e elementos gráficos, como bordas, páginas de souvenirs com fotos e recortes. Como argumenta Carvalho (2007), no século XIX, existia uma ideia de feminilidade na qual as mulheres tinham aptidão para os detalhes e que era cultivada desde a infância pelo exercício comparativo entre objetos usados como elementos de decoração. As mulheres colecionavam miudezas, bibelôs, com os quais formavam o “gosto artístico”, comparando formas, cores, texturas e materiais. É possível fazer uma conexão entre o gosto artístico mencionado por Carvalho (2007) e os artefatos criados no Ateliê, presentes na divulgação das atividades do Pupa, e que são detalhados nas análises no item 4.

¹ Por se tratar de uma pesquisa em andamento e que está em fase inicial, as informações são baseadas no perfil do ateliê no Instagram, não em entrevistas com os responsáveis.

Figura 1 – Página do Ateliê no Instagram



Fonte: [instagram.com/pupaatelier/](https://www.instagram.com/pupaatelier/) (2024)

Além disso, o conteúdo das mensagens divulgadas pelo Pupa está ligado às habilidades intelectuais, como criatividade, trabalho e planejamento financeiro destinado às mulheres. De acordo com Hallows (2008), as atividades de trabalho fora do ambiente doméstico foram historicamente associadas aos homens, fazendo com que as donas de casa não fossem dependentes financeiramente, diferentemente de assuntos abordados pelo ateliê, tais como criatividade e autonomia financeira.

Considerando as questões históricas sobre design e gênero, formula-se o seguinte questionamento para direcionar as discussões neste artigo: quais representações de feminilidade o ateliê aciona nas publicações e imagens em seu perfil do Instagram e como essas representações se articulam com a história do design?

2. Representações de gênero na História do Design

Forty (2007) afirma que o estudo do design não apenas valida certas distinções sociais, mas também esclarece como essas diferenças entre categorias são percebidas: a partir do século XIX, há um aumento significativo na valorização das distinções entre gênero, idade, classe social. Hall (2016) define representação como a atribuição de significado por meio da linguagem, que pode empregar signos para simbolizar, indicar ou referir-se a objetos, pessoas e eventos no mundo real, além de poderem fazer alusão a conceitos imaginários. O significado é gerado dentro da linguagem, através de diversos sistemas representacionais, assim, o sentido é gerado pela prática e pelo esforço da representação. No design, a representação é abordada pelos próprios designers enquanto refletem em seus projetos as divisões percebidas na sociedade. Portanto, de acordo com Forty (2007), toda a variedade de produtos manufaturados constitui uma representação da estrutura social. Assim, o autor defende que o design transforma ideias sobre o mundo e as relações sociais na forma de objetos. Para investigar esse processo deve-se distanciar-se da figura do designer, ou seja, do

modelo autor-obra, de maneira a compreender plenamente o que é design e reconhecer sua importância crucial na representação das ideias e crenças que moldam a interpretação dos fatos materiais do dia a dia e a adaptação a eles.

Essa forma de estudo também é defendida por Campi (2013), ao trazer como a perspectiva de gênero dos estudos feministas contribuíram para o design. Neste artigo, adota-se o conceito de gênero de Louro (2001), que reconhece a base biológica dos corpos sexuados, mas destaca deliberadamente a construção social e histórica que se desenvolve em torno dessas características. A autora busca abordar como as características sexuais são percebidas, representadas e incorporadas à prática social, tornando-se parte do processo histórico:

Ao afirmar que o gênero institui a identidade do sujeito (assim como a etnia, a classe, ou a nacionalidade, por exemplo) pretende-se referir, portanto, a algo que transcende o mero desempenho de papéis, a ideia é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o. O sujeito é brasileiro, negro, homem etc. Nessa perspectiva admite-se que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros (Louro, 2001, p. 25).

De acordo com Campi (2013), o desafio lançado pelas feministas reside no fato que o design era pensado canonicamente como processo industrial, e o que era reservado para as mulheres eram as atividades artesanais (além da moda) e que se adaptavam à área doméstica. Além disso, a ideia de valorizar designers criava a noção de genialidade, que não seria uma característica feminina, e assim, todas as atividades realizadas por mulheres eram tidas como menores. (Campi, 2013).

Dentro do Design e das Artes, a falta de representatividade das mulheres na história remonta à Idade Moderna, quando a arte era pensada como uma atividade individual, intelectual e que fazia do seu criador, um ser superior (Simioni, 2007). As habilidades técnicas provindas do estudo da arte (a pintura, escultura e arquitetura) criavam a distinção entre as artes, e as mulheres eram, muitas vezes, excluídas do meio acadêmico:

É bem verdade que as artistas ainda enfrentaram outros obstáculos, mais sutis do que as sanções legais, porém não menos eficazes. Entre eles, a dificuldade em concorrerem para os processos de ingresso nos cursos superiores, tendo em vista os currículos secundários femininos que enfatizavam as “prezadas do lar” em detrimento dos conhecimentos “científicos”. E, sobretudo, os impactos advindos do desprezo com que os críticos tendiam a julgá-las, os quais, utilizando-se de categorias diversas do que as aplicadas aos artistas masculinos — como, por exemplo, a de “amadoras”, ou, ainda, de “artistas femininas” —, inscreviam-nas em espaços simbolicamente menos “profissionais” do que aqueles reservados aos seus colegas de ofício (Simioni, 2007, p.96).

Impedidas de estarem nas academias, acabaram dedicando-se apenas às artes consideradas menores: tapeçarias, bordados, pinturas em cerâmica. Dessa forma, ao longo do tempo, certas formas artísticas foram associadas à feminilidade, ou seja, obras consideradas de menor valor na hierarquia dos gêneros artísticos foram atribuídas às práticas artísticas das mulheres (Simioni, 2010).

Fato também repetido na Bauhaus, a influente escola de design, criada a partir da unificação das academias de belas-artes e artes de ofícios de Weimar na Alemanha, em 1919. Dirigida por Walter Gropius, arquiteto modernista que reformulou o ensino artístico no cenário pós Primeira Guerra Mundial. Com a renúncia do Kaiser, greves e motins por todo país e com o surgimento do partido comunista que propagava a revolução no modelo soviético, a Alemanha passou por mudanças que resultaram na nova república federal em Weimar, que aceitou os novos modelos de estudos propostos por Gropius (Cardoso, 2000).

Droste (1998) afirma que a Bauhaus era uma escola pública e por isso dependia financeira e politicamente do governo da época. Gropius conseguiu estabelecer a escola de maneira habilidosa nos meses tumultuados que se seguiram imediatamente à guerra. Contudo, os primeiros ataques contra a Bauhaus começaram apenas alguns meses após sua fundação em 1919. Em 4 de abril de 1921, quase dois anos após sua inauguração, foi estabelecido o novo "State College of Fine Art" - vitória para os professores conservadores da antiga Escola de Pintura de Weimar, que eram os oponentes mais notáveis da Bauhaus, especialmente nos âmbitos políticos locais e regionais. Gropius dedicou-se incansavelmente à defesa da Bauhaus, refutando falsas acusações e, por vezes, recorrendo a ações legais que se prolongaram por anos. Através de palestras e uma profusão contínua de escritos, ele buscou angariar aliados e simpatizantes. Sua adesão à Werkbund e à Federação de Arquitetos Alemães provou-se útil nesse esforço (Droste, 1998).

Ao longo dos anos, a escola buscou não depender de verbas estatais, ao aproximar-se das indústrias, além de criar publicações e uma empresa, para vender os produtos lá criados. A Bauhaus tinha como objetivos agregar pessoas e propostas de diversas tendências, o que atraiu artistas de toda Europa, de diversas profissões, origens, nacionalidades, filosofias e crenças. A escola tinha como modelo pedagógico uma visão do design como ação construtiva, unificada que se estende em muitos aspectos da vida humana (Cardoso, 2000).

Droste (1998) defende que desde o início, Gropius procurou manter a Bauhaus afastada das controvérsias políticas: ele desejava uma escola radical, mas não politizada. Porém a Bauhaus foi marcada por questões políticas, também sob as direções de Hannes Meyer e Mies van der Rohe nas sedes de Dessau e Berlim. O fechamento da escola, em 1933, com a chegada do partido nazista, não foi uma surpresa (Cardoso, 2000).

De acordo com Otto e Rössler (2019) a Bauhaus foi a escola de arte mais influente, que além de mudar a forma de ensino, repensou o papel do design na sociedade. Os autores mostram que durante o período de funcionamento da escola, 462 mulheres foram alunas, o que representava 1/3 dos estudantes. Com uma perspectiva moderna, os alunos, homens e mulheres, da época conviviam nas salas, cantina e nos estúdios espalhados pelo prédio, contudo existia uma espécie de esquema para reduzir o número de estudantes mulheres. Para isso, uma classe feminina foi fundada em 1920 com estudos para o que chamavam de soft, ou seja, o artesanato e trabalhos manuais. À vista disto, a Bauhaus não refletia o pensamento moderno quando o assunto era gênero, mesmo que alunas tenham obtido sucesso nas áreas predominantemente masculinas.

Segundo Droste (1998) havia uma série de obstáculos à admissão de mulheres e aquelas que conseguiram superar as barreiras iniciais foram predominantemente direcionadas para a oficina de tecelagem. Muitas das obras de arte produzidas por mulheres foram rejeitadas pelos homens por serem consideradas femininas ou artesanais. Houve um receio masculino em relação a uma influência muito forte de elementos artísticos e artesanais, o que foi visto como uma ameaça à missão original da Bauhaus - a arquitetura. Então, apesar de revolucionária em muitos aspectos, a Bauhaus mantinha visões conservadoras e patriarcais em relação ao gênero.

A divisão de trabalho entre as etapas de projeto, entre as oficinas e aulas, reflete hierarquias de gênero, simbolizadas metaforicamente como aos homens são atribuídas as cidades e às mulheres as colheiras (Rubino, 2010). Ou seja, dentro da Bauhaus e dos circuitos modernistas, conforme demonstra Simioni (2010) ainda existia uma noção de divisão de trabalhos artísticos como nobres ou não, e dentro dos ateliês da escola alguns eram mais prestigiados que outros, considerados voltados à produção industrial como os de vidro e metal. Além de as alunas serem

desencorajadas a participar dos ateliês de pintura e arquitetura, a Bauhaus reforçava uma tradição histórica dos meios têxteis e artesanais, de que estes eram um trabalho mais alienado do que inventivo, mais de reprodução do que de criação e, por isso, deveria ser feito por mulheres, perpetuando assim um padrão de arte feminina estabelecido ao longo da história:

A correlação entre certas modalidades artísticas consideradas “femininas” e práticas de mulheres artistas – ou autoria feminina – que tem nos objetos, compreendidos como dotados de um gênero específico, sua materialização é, na verdade, fruto de um processo social de longa duração que envolve muitas dimensões da vida social (...) (Simioni, 2010, p.7).

Dessa maneira, o design também é uma atividade condicionada socialmente por instituições culturais e sistemas educacionais que por anos negaram o acesso às mulheres. Logo, a prática do design deve ser analisada em relação às condições culturais, econômicas e tecnológicas de um certo período (Campi, 2013). Nos movimentos feministas da segunda onda, ressurgiu a ideia de um “universo” ou “cultura feminina” como estratégia para encontrar semelhanças entre as mulheres e visando criar imagens positivas delas, valorizando suas atuações e explicitando as opressões para, com base nessas estratégias, organizar a luta contra o patriarcado. Existia um movimento em direção à valorização das práticas e características consideradas essencialmente femininas, buscando dar-lhes visibilidade e reconhecimento histórico e social (Zacar, 2022).

3. Design, Gênero e Artefatos.

De acordo com Campi (2013), a abordagem histórica sobre os trabalhos femininos no design deve ter cuidado para não reafirmar preconceitos, como o de que a produção das mulheres seria inferior às dos homens, exceto nas áreas de artes decorativas, design têxtil, interiores e moda. A invisibilidade na história do design refere-se a um conjunto de estratégias que resultam no apagamento da contribuição e produção das mulheres. A definição de design desempenha um papel crucial na exclusão ou inclusão das mulheres, especialmente quando o design é concebido em termos de produção industrial em larga escala: um enfoque unicamente na produção industrial invisibiliza o trabalho das mulheres, pois negligencia a produção artesanal e em pequena escala, na qual muitas delas historicamente estiveram envolvidas (Cresto; França, 2021).

Além disso, o método biográfico coloca as mulheres em um quadro predefinido e hierárquico que tende inevitavelmente a compará-las com os “grandes nomes do design”, quando na verdade deveria ser feita a pergunta: por que não encontramos registros de grandes mulheres designers? Afinal, muitas mulheres tiveram menos acesso à formação e o trabalho artesanal se adequa facilmente ao ambiente doméstico, no qual as mulheres poderiam se dedicar aos cuidados com filhos e a família e ainda produzir. Rejeitando a produção artesanal, as mulheres perdem atuação com a industrialização (Campi, 2013).

De acordo com Carvalho (2022), no final do séc. XIX e início do século XX, houve uma divisão importante entre os espaços público e privado, a partir de um recorte de gênero. Na esfera pública, estão compreendidas as atividades governamentais e os interesses privados organizados como interesses coletivos. A esfera pública também é composta pelos espaços urbanos externos, incluindo locais de trabalho como bancos, fábricas, comércios e serviços como lojas e restaurantes. Por outro lado, a casa voltou-se para o cultivo das individualidades dos membros da família. Logo, a cidade tornou-se o domínio do masculino e a casa, como esfera doméstica e íntima, tornou-se o domínio do feminino, dessa maneira, o espaço público não era legitimado socialmente como

território feminino. Logo, o local de produção também influencia na visibilidade do trabalho das mulheres: enquanto a indústria é vista como o espaço do trabalho profissional remunerado e especializado, a esfera doméstica, onde maior número de mulheres localiza-se é considerada como o espaço de trabalho não remunerado, portanto desvalorizado em comparação com a indústria, pois na lógica capitalista, o trabalho realizado em casa é visto como amador ou pouco especializado (Cresto; França, 2021).

O mito da separação entre as esferas pública e privada consolidou-se, transformando o lar em um refúgio confortável do mundo do trabalho. Hollows (2008) destaca que as noções de domesticidade e feminilidade foram construídas ao longo da história. Essa separação de esferas, na era vitoriana, influenciou a percepção histórica das feminilidades como intrinsecamente ligadas ao espaço doméstico, onde a casa e a decoração eram vistas como atribuições "naturais" da dona de casa.

Com essa divisão física dos espaços, a produção artesanal por mulheres tornou-se comum em áreas que chamamos de artes decorativas. A divisão das formas de arte em artes plásticas e artes decorativas, de acordo com Parker e Pollock (1981) surgiu na Renascença e refletiu-se nas mudanças na educação artística, de oficinas artesanais para as academias. Simioni (2007) explica a distinção das práticas artísticas decorativas como menores, no século XIX, pois estavam associadas ao artesanato, entendido como produções coletivas, nas quais não era necessário o conhecimento do desenho, valorizando a manualidade ao intelecto. Dentro dessas práticas decorativas estavam o bordado, pinturas em porcelanas, aquarelas, tapeçarias, cerâmicas, como citado anteriormente, modalidades que foram feminilizadas ao longo dos séculos:

A feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo), não devem ser naturalizados. Sua gênese encontra-se no modo como a sociedade capitalista do século XIX foi, por meio de práticas diversas, sucessivamente destituindo o trabalho no ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-o a uma tarefa mecânica, a um labor (Simioni 2007, p. 95).

Dentro do design, conforme mostra Campi (2013), foram atribuídos aos homens as áreas hard, determinantes e funcionais do design - ciência, tecnologia e produção industrial - e às mulheres as áreas soft, ou seja, decoração, privacidade e doméstico: "o ambiente da casa opôs-se ao da cidade, lançando mão de uma farta decoração inspirada em temas de uma natureza artística, herdada do rococó, estilo que sucedeu o barroco, no século 18 (Carvalho, 2022, p.69).

A noção da separação das esferas como masculinas ou femininas, implica na noção problemática que o espaço doméstico é totalmente oposto ao mundo do trabalho, como se a casa fosse um local de refúgio, invisibilizando assim, o trabalho das mulheres, reforçando a dependência econômica dos homens, que tinham acesso ao trabalho remunerado na esfera pública. Por outro lado, como responsáveis pela esfera privada, estas donas de casa das classes médias e altas do século XIX, adquiriram o papel de consumidoras e passaram a frequentar os espaços públicos comerciais e de convívio, como lojas e armazéns, o que paulatinamente também possibilitou algumas oportunidades de influência política (Hollows, 2008).

Portanto, ao contrário do que se pensava durante o século XIX, as práticas artesanais não são habilidades "naturais" das mulheres, elas apenas permitiam que as mulheres exercessem atividades sem prejudicar seus papéis tradicionais como esposas, mães e donas de casa. Essas atividades artesanais feitas em casa eram fortemente associadas ao ideal de domesticidade e serviam para intensificar a conexão dos corpos femininos com o ambiente privado (Zacar, 2022).

4. As imagens do Ateliê Pupa: letras cursivas, bordados, ilustrações

Foram analisadas um conjunto de 3 imagens na página do Instagram do Ateliê Pupa, com o intuito de entender as representações de feminilidade que o ateliê aciona, estabelecendo uma articulação com as questões históricas abordadas previamente. Entre as imagens selecionadas estão artefatos criados no Ateliê e a divulgação para uma feira têxtil. Para tanto, adotou-se como metodologia de análise o roteiro de Joly (1996) e artigo com os conceitos de gênero e representação, discutidos anteriormente.

Em concordância com Joly (1996), a imagem é uma mensagem visual composta por diversos tipos de signos: linguísticos, icônicos e plásticos, que juntos concorrem para a construção de uma significação global e implícita, sendo uma forma de linguagem e uma ferramenta de expressão e comunicação.

Os elementos visuais, conhecidos como signos plásticos, compreendem a linguagem visual e seus componentes, como cor, equilíbrio, ritmo, texturas, enquadramento, iluminação e proporção. Já os signos icônicos, também chamados de figurativos, são aqueles que criam uma sensação de semelhança com a realidade, utilizando-se da analogia perceptiva e dos códigos de representação herdados da tradição ocidental. Por sua vez, os signos linguísticos englobam os elementos verbais, como enunciados, legendas, títulos e subtítulos que acompanham a imagem.

Joly (1996) propõe três etapas para a análise de uma imagem, visando a compreensão dos significados presentes. A interpretação dos diferentes signos é influenciada pelo contexto sociocultural e histórico do observador. Os significados são construídos a partir da associação de ideias, combinando o repertório individual com o coletivo.

A primeira etapa da análise é identificar os tipos de signos (plásticos, icônicos e linguísticos) presentes na mensagem visual e, em seguida, atribuir significados a eles, considerando convenções ou hábitos culturais. Esse processo estabelece uma conexão entre o sentido literal e outros significados associados. Por fim, Joly (1996) defende a elaboração de uma síntese desses signos, apresentando uma interpretação possível da mensagem implícita transmitida pela imagem.

Figura 2 – Divulgação Pupa



Fonte: [instagram.com/pupaatelier/](https://www.instagram.com/pupaatelier/) (2023)

A figura 2 trata de um post que divulga uma feira têxtil chamada “Adorna” que aconteceu no espaço do Ateliê Pupa em julho de 2023. A imagem é de uma mão, usando uma luva bordada com flores, tocando com as pontas dos dedos um pedaço de tecido rosa, sugerindo a delicadeza tanto do tecido quanto da forma de manipulá-lo, reforçando ideais de feminilidade convencionais. Além da foto, o anúncio é complementado com as informações da feira, o nome: Adorna feira têxtil, o local, data e hora: “na pupa, 22 jul, 15-21h”. O texto expositivas, junto com a seta “arrastar para o lado”, pois se trata de um post em carrossel, indica onde estão identificadas as expositoras da feira. Com a escrita manual, além de desenhos (também de flores) e bordas arredondadas, na parte superior e inferior do quadro, o card de divulgação aciona características associadas às feminilidades, como a escrita curvilínea, a textura dos pontos e fios do bordado: estes signos icônicos, conforme Joly (1996) criam semelhança com a realidade dos códigos de percepção ocidentais, concedem a conotação de delicadeza, manualidade, e infantilidade, como um caderno de caligrafia escolar.

Conforme visto anteriormente, além da técnica do bordado apresentada na luva, assim como o tema da feira, o têxtil, a imagem representa uma ideia de feminilidade clássica, ligada às domesticidades. Segundo Carvalho (2007) os artefatos não eram apenas adornos, mas sim meios tangíveis e acessíveis para manifestar conceitos sobre a vida, a civilização, a arte, a educação e os valores morais e culturais. Ao abordar signos que remetem à delicadeza, à harmonia da natureza, com flores que “estavam nas estampas das cortinas, nas almofadas, nos estofados das salas, nos acessórios pessoais e nos objetos de guardar. Eram utilizadas para descrever qualidades e sentimentos femininos, (...) e figuravam como os motivos prediletos das rendas e bordados” (Carvalho, 2007, p.88).

Figura 3 - Artefatos produzidos no Ateliê Pupa



Fonte: [instagram.com/pupaatelier/](https://www.instagram.com/pupaatelier/) (2024)

A figura 3 mostra artefatos criados no Ateliê: bibelôs de cerâmicas, com a temática de animais que têm flores ao redor dos rostos. Além destes artefatos, notam-se na mesa: vasos e outros objetos de cerâmica, além de uma pintura. Os bibelôs são objetos decorativos, mas o artefato maior à direita, com a flor azul e manchas pretas, tem uma abertura e serve como um porta-joias. Os artefatos remetem a formas de animais, porém não é uma produção realista. Eles têm cores variadas (azul, verde, marrom, bege, preto e vermelho), além de estampas. Conforme a perspectiva histórica estudada em Carvalho (2007) no século XIX, as flores eram parte dos objetos,

com os quais de estimulava a “imaginação e a fantasia, território e arte das mulheres refinadas”. Ainda, acreditava-se que a feminilidade estava ligada à criação somente de objetos pequenos e não à projeção de grandes espaços.

Figura 4- Artefatos produzidos no Ateliê Pupa



Fonte: [instagram.com/pupaatelier/](https://www.instagram.com/pupaatelier/) (2024)

A figura 4 retrata duas mulheres exibindo seus trabalhos de pintura em tecido, realizados no Ateliê em 2024. A mulher à esquerda, veste um avental de flores e segura uma espécie de bolsa/saco para garrafa de vinho, com a pintura de dois gatos pretos, um deles segurando uma taça da bebida. Trata-se de um desenho figurativo, mas não realista. A direita, a segunda moça veste um avental xadrez com um girassol estampado aparente, e segura o mesmo modelo de sacola, essa pintada com cogumelos e estrelas. Novamente, a temática natureza, motivos florais, estampas como o xadrez que remetem à domesticidade, a pintura que lembra alguns tipos de pintura de panos de prato é trazida nos trabalhos, além dos artefatos serem pequenos e elementos de decoração, confirmando a construção histórica da suposta aptidão das mulheres aos detalhes, à decoração e ao mundo natural: “a miniaturização e suavização das imagens decorativas associadas à natureza feminina são produtos de uma elaboração artística que intermedeia o fenômeno de naturalização das funções exercidas pelo sexo feminino (Carvalho, 2007, p. 110). As meninas da foto, participantes do curso do ateliê, parecem estar trabalhando nessas funções tidas como femininas, como o cuidado com a casa, com os filhos e a criação de peças de artesanato doméstico, conforme mostra Carvalho (2007).

Os elementos gráficos utilizados nas imagens, as fotografias, os artefatos lá produzidos por mulheres, bem como as pautas trazidas para dentro do espaço físico do Pupa, mostram como o Ateliê aborda uma representação de feminilidade cercada por dualidades: de uma mulher que apesar dos gostos clássicos instaurados por gerações, trabalha e tem sua independência financeira. O Ateliê Pupa constrói uma narrativa visual que reafirma valores associados à feminilidade, destacando elementos como letras cursivas, bordados e ilustrações com flores e animais, que remetem a uma estética delicada e artesanal e apresentam como as mulheres são socializadas (e não naturalmente habilitadas) para gostar e produzir tais objetos. Essa produção reforça como o design influencia na forma de representação de ideias e crenças que moldam a interpretação dos eventos cotidianos.

5. Considerações Finais

O estudo desenvolvido neste artigo busca destacar a falta de representatividade das mulheres na História do Design, com um enfoque específico nas áreas de produção de artefatos cerâmicos. A revisão bibliográfica realizada mostra como o estudo histórico do design é uma área que abre muitas lacunas para novas pesquisas, como a participação e a produção de mulheres designers. Afinal a historiografia tradicional do design, ao privilegiar uma abordagem centrada na figura do designer e na produção industrial, excluiu as contribuições femininas.

Essa marginalização foi ampliada por ideologias de gênero que associavam certas práticas artísticas, como os trabalhos artesanais e decorativos, unicamente às mulheres, enquanto os campos dominados pelos homens eram considerados mais prestigiados e intelectuais. Essas produções artesanais eram consideradas menores, tanto nas artes como no design, e acreditava-se que as mulheres tinham habilidades naturais para tais atividades. A partir dessa noção, além da maior dificuldade de ingresso nas academias e escolas, havia uma tentativa de manter as mulheres em atividades consideradas menos relevantes para o design moderno, conforme visto no exemplo da Bauhaus.

Ao longo do artigo, procuramos demonstrar como os artefatos, historicamente considerados como parte das artes decorativas, produzidos por mulheres atualmente, acionam representações de gênero nas quais o design tem papel fundamental. Para isso, foram analisadas 3 imagens de artefatos e a divulgação de um Ateliê de Cerâmica em Curitiba, criado por mulheres e que tem mulheres como público-alvo. No contexto contemporâneo, iniciativas como o Ateliê Pupa representam uma tentativa de subverter esses padrões históricos ao promoverem a educação e produção de artefatos têxteis e cerâmicos, revalorizando práticas artísticas tradicionalmente femininas.

Por fim, ressaltamos a importância de ampliar e diversificar as narrativas históricas do design, adicionando perspectivas feministas e valorizando práticas tradicionalmente associadas às mulheres, como forma de reduzir o estigma de que as ornamentações, decorações, peças têxteis, bordados e cerâmicas sejam consideradas frívolas e menores por serem práticas de e para mulheres. A reflexão proposta neste artigo abre caminho para novos estudos sobre a relação entre design e gênero, resultando em maior representatividade e visibilidade às contribuições das mulheres.

6. Referências

BUCKLEY, C. Made in patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *In: Design Issues*, vol. 3, n. 2 (out, 1986), pp. 3-14. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1511480?read-now=1&seq=12>. Acesso em 13 jul. 2023.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. *In: LOURO, G. L. (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 151-172.

CAMPI, I. Teorias Historiográficas del Diseño. *In: CAMPI, Isabel. La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño*. México: Editorial Désíno, 2013.

CARDOSO, R. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blücher, 2000.

- CARVALHO, V. C. **Gênero e Artefato**: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material - São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Fapesp, 2007.
- CARVALHO, V. C. O “sexo” das coisas. In: CARVALHO, V. C. **Casas e Coisas**. São Paulo: Edusp, 2022. p. 68-91.
- CRESTO, L. J. **Colocando a mão na massa**: tecnologias de gênero na decoração de interiores no blog Homens da casa. 2019. 362 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.
- CRESTO, L; FRANÇA, M. S. **A invisibilidade das mulheres na história do design**. Disponível em: <https://teoriadodesign.com/a-invisibilidade-das-mulheres-na-historia-do-design/>. Acesso em: 30 maio 24.
- DROSTE, M. **Bauhaus, 1919-1933**. B. Taschen, 1998.
- FORTY, A. Design, designers e a literatura sobre design. In: FORTY, A. **Objetos de desejo**. São Paulo: CosacNaify, 2007. pp. 321-330.
- HOLLOWS, J. **Domestic cultures**. UK, Maidenhead: McGraw-Hill, 2008.
- HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2016.
- JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Papyrus editora, 1996.
- LOURO, G. L. **Gênero Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. São Paulo: Vozes, 2001.
- OTTO, E.; RÖSSLER, P. **Bauhaus women**: a global perspective. Herbert Press: London, 2019.
- RUBINO, S. **Corpos, cadeiras, colares**: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. Cadernos Pagu, n. 34, pp. 331-362, jan-jun., 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644960>. Acesso em 7 maio de 2024.
- SANTOS, M.R. 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, M. G.; REZENDE, E.J.C.; SAFAR, G. H.; MENDONÇA, R. S. R. (Orgs). **Caderno atempo**: histórias em arte e design. EdUEMG, 2015, pp.25-44. Disponível em: <https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2015/2015-caderno-atempo-vol-2.pdf>. Acesso em 6 maio 2024.
- SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista PROA**, v.1, n. 2, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/download/2375/1777>. Acesso em 6 maio 2024.
- SIMIONI, A. P. C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do ieb**, nº 45 p. 87-106, set 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/issue/view/2813>. Acesso em 30 maio 2024.
- PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses**: Woman, art and ideology. IB Tauris. 2013.
- ZACAR, C. R. H. Existe um Universo Feminino nas artes e no design? Uma introdução aos feminismos e aos estudos de gênero. In: ZACAR, C. R. H.; CÔRREA, R.O (org.). **Relações de Gênero nas artes, no design e na moda**. Curitiba: Ed Ufpr, 2022. p. 17-49.