

Clícia Ferreira Machado, Mirtes Marins de Oliveira \*

# Design feminino: o fio invisível entre o ideal de feminilidade, a institucionalização da arte têxtil, a distinção simbólica entre os gêneros e a aliança com os poderes hegemônicos

\* **Clícia Ferreira Machado** é Doutora em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Bolsista PROSUP/ CAPES – PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo/SP, Brasil. Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET/MG.

<cliciafm@yahoo.com.br>

ORCID 0009-0004-0432-2821

**Mirtes Marins de Oliveira** é Mestre e Doutora em Educação: História e Filosofia, pós-doutora pela FE-USP. Professora da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil.

<mirtes.oliveir@animaeducacao.com.br>

ORCID 0000-0002-7132-0875

**Resumo** Este artigo integra o conteúdo de uma pesquisa de doutorado que investiga o bordado manual como modo de resistência, expressão e luta associada a pautas femininas, cujo objetivo é compreender como essa prática, historicamente conformadora de um ideal de feminilidade subserviente, também opera, de maneira subjacente, como desobediência, criando espaços de resistência aos estereótipos de gênero. Nos limites deste ensaio, buscou-se entender como o bordado dialoga com a distinção simbólica e valorativa atribuída aos papéis sociais e aos gêneros, por meio da análise de sua instrumentalização como ferramenta de discriminação de gênero e fundamento para a construção de um design feminino. Para tanto, examinou-se a institucionalização da arte têxtil pelas escolas europeias *Glasgow School of Art*, *Bauhaus* e *Vkhutemas*, berços e marcos do design ocidental moderno. O fio condutor do estudo é um breve recorte histórico de capítulos da história da mulher, imbricado a momentos pontuais da história da arte têxtil, do bordado e do design no Ocidente, articulado a teorias do campo do gênero.

**Palavras-chave** Bordado manual, Design, Feminino, Gênero.

### **Feminine Design: The Invisible Thread Between the Ideal of Femininity, the Institutionalization of Textile Art, the Symbolic Distinction Between Genders and the Alliance with Hegemonic Power**

**Abstract** *This article is part of a doctoral research project that investigates hand embroidery as a form of resistance, expression, and struggle associated with women's causes. Its aim is to understand how this practice, historically shaped by an ideal of subservient femininity, also operates, in a more underlying manner, as an act of disobedience, creating spaces of resistance to gender stereotypes. Within the scope of this essay, the objective was to understand how embroidery engages with the symbolic and evaluative distinctions attributed to social roles and genders, through the analysis of its instrumentalization as a tool of gender discrimination and as a foundation for the construction of what is considered feminine design. To this end, the study examines the institutionalization of textile art in European schools such as the Glasgow School of Art, the Bauhaus, and Vkhutemas — all considered milestones in the history of modern western design. The guiding thread of the study is a brief historical overview of chapters from women's history, intertwined with specific moments in the history of textile art, embroidery, and western design, articulated in dialogue with theories from the field of gender studies.*

**Keywords** *Hand embroidery, Design, Feminine, Gender.*

### **Diseño Femenino: El Hilo Invisible entre el Ideal de Femenidad, la Institucionalización del Arte Textil, la Distinción Simbólica entre los Géneros y la Alianza con los Poderes Hegemónicos**

**Resumen** *Este artículo forma parte de una investigación doctoral que analiza el bordado manual como una forma de resistencia, expresión y lucha vinculada a las causas femeninas. Su objetivo es comprender cómo esta práctica, históricamente conformada por un ideal de feminidad servil, también actúa, de manera subyacente, como un gesto de desobediencia, creando espacios de resistencia frente a los estereotipos de género. En los límites de este ensayo, se buscó comprender cómo el bordado dialoga con la distinción simbólica y valorativa atribuida a los roles sociales y a los géneros, mediante el análisis de su instrumentalización como herramienta de discriminación de género y como base para la construcción de un diseño considerado femenino. Para ello, se examinó la institucionalización del arte textil en escuelas europeas como la Glasgow School of Art, la Bauhaus y Vkhutemas — referentes y hitos del diseño moderno occidental. El hilo conductor del estudio es un breve recorrido histórico por capítulos de la historia de las mujeres, entrelazado con momentos específicos de la historia del arte textil, del bordado y del diseño en Occidente, articulado con teorías del campo de los estudios de género.*

**Palabras clave** *Bordado manual, Diseño, Femenino, Género.*

## Introdução

A história do bordado revela que, embora as culturas ocidentais tenham socialmente naturalizado a prática como um fazer feminino, esta foi, durante muitos séculos, uma designação dos homens, tanto como arte quanto como ofício. Documentos comprovam que isso aconteceu pelo menos até o século XIV, quando já se atesta uma dissonância simbólica e valorativa sobre a prática profissional, o papel social e os gêneros<sup>1</sup>. O bordado de caráter espetacular e ostentatório, distinto, personificado da sacralização do poder – não apenas por sua execução e uso, mas também pelo emprego de materiais caros e preciosos, como fios de ouro e seda – era realizado por homens. Em contraste, o bordado privado, aplicado a peças de uso doméstico e laico, como roupas íntimas, toalhas e lençóis, produzido geralmente com fios de linho, era reservado às mulheres que, por não pertencerem a nenhuma corporação de ofício, não recebiam reconhecimento profissional (MACHADO, 2024).

A feminização do bordado ocorreu na Europa entre os séculos XV e XVII (DURAND, 2008), ainda que de maneira descontínua e não linear, quando a prática passou a ser entendida como atividade característica e reservada às mulheres. Esse processo se explica contextualmente no Renascimento<sup>2</sup>, período em que se delimitou a separação dos afazeres por gênero (PARKER, 1996) e a divisão entre artistas e mestres de ofícios, arte e artesanato – acontecimentos que se afetaram mutuamente. Na categoria deste último, o bordado foi associado às boas maneiras, semelhante a costurar e a cozinhar, como parte das ocupações da mulher no âmbito familiar. Sob essa perspectiva, a conexão entre as mulheres e o bordado se estabeleceu ideologicamente, nos argumentos sobre a diferença sexual e os papéis sociais, e materialmente, nas mudanças das estruturas econômica e social da sociedade europeia que experienciava o nascimento do sistema capitalista e a amplificação da família nuclear – aspectos que estavam imbricados (MACHADO, 2024). A partir do século XVIII, o vínculo entre o bordado e o feminino se firmou, como consequência das transformações do papel e da imagem social da mulher, erigidos por uma nova ordem familiar esteada no elo imperativo entre o sexo feminino e a maternidade que, até então, inexistia. A necessidade de moldar um novo perfil feminino, alinhado à ordem social estabelecida, à “compreensão” das distinções entre homens e mulheres como decorrentes da diferença sexual e da “essência maternal das mulheres”, demandou a formulação de uma educação apropriada (NUNES, 2000). Em face disso, o bordado se prestou ao propósito de “domesticação” da mulher, educando-a para a submissão e a subserviência, e aceitação dos papéis a ela atribuídos. Em Portugal e no Brasil, em casa e nas escolas, até o início do século XX, as meninas aprendiam a bordar e a costurar. Assim, o bordado, que passou a ser utilizado como instrumento de educação feminina – inicialmente, na esfera doméstica e, posteriormente, nas instituições de ensino formal –, serviu ao ensino e à aprendizagem das mulheres, preparando-as para o convívio com a opressão. A adoção do bordado como

recurso didático regular validou sua importância e endossou seu papel na formação das mulheres, com vistas ao ideal de feminilidade. Sua inserção na educação escolar corroborou o uso desse dispositivo no projeto de conformação do perfil feminino, na demarcação dos estigmas de gênero e na criação de estereótipos globalizantes sobre as mulheres.

Dado isso, este artigo expõe e discute dados parciais de uma pesquisa de doutorado que investiga a problemática do bordado manual enquanto prática de design que opera como subversão, resistência e modo de expressão das lutas femininas. O recorte aqui proposto compõe o conteúdo da tese e busca compreender, no escopo do bordado como aparato do engendramento *obediência-desobediência*, como a institucionalização da arte têxtil – que inclui o bordado – pelas Escolas de Arte e Design atuou na consolidação da distinção simbólica e valorativa sobre o papel social e os gêneros, e para a instauração de um *design feminino*. Para tanto, foram estudadas, a partir de uma perspectiva histórica e articulada a teorias que discutem a esfera do gênero, as escolas europeias *Glasgow School of Art*, *Bauhaus* e *Vkhutemas*, nascedouros e marcos de grande influência do design ocidental moderno. Salienta-se a relevância deste texto na proposição de análises críticas sobre o design, consoantes com o contexto, as transformações e demandas sociais emergentes e as possibilidades poéticas, estéticas e políticas desse campo, tendo em vista a sua qualidade de projeto em articulação e transformação do meio. Soma-se a isso, o valor de se alargar os conhecimentos a respeito do bordado – tema ainda pouco explorado academicamente – prática que possui além de vasta presença, longevidade e valor social e econômico, uma vitalidade expressiva no ativismo feminino, que tem reconhecido a força dessa linguagem, própria da história da mulher, e dela tem feito uso estético, político e social. Por fim, destaca-se a importância da abordagem sobre os gêneros e, em especial, a respeito do bordado como força constituinte dos processos de formação da identidade individual e social da mulher e de representações do feminino, e a questão da desigualdade de gêneros – discussão essencial para facultar a superação de estereótipos e da inequidade de gênero, uma vez que, a despeito da luta contra a estrutura patriarcal ter ganhado mais visibilidade e força de mobilização desde os anos 1990, persiste a problemática do reconhecimento e da valorização da livre expressão feminina.

Para cumprir tal delimitação, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. Fundamenta a escrita, capítulos da história da mulher entrelaçados a momentos pontuais da história da arte têxtil, do bordado e do design no ocidente, concentrados na Europa, entre as Idades Média e Moderna, com o intuito de apreender a relação entre o bordado e a concepção do ideal de feminilidade, a instrumentalização do bordado como mecanismo de discriminação de gênero aderente ao capitalismo e como condição para a manutenção dos poderes hegemônicos. Conjectura que concorre para o *constructo* de um design feminino – entendido como subproduto da arte, no seu sentido de algo menor se comparado àquela. Para delinear o percurso intencional, recorreu-se ao cabedal histórico sobre o bordado manual fornecido,

grosso modo, por Jean-Yves Durand (2008). Outra referência histórica fundamental sobre o tema é Rozsika Parker (1996), que aborda a relação entre o bordado e a construção da feminilidade. Contribui para o entendimento da construção do papel social da mulher a análise simbólica e histórica do corpo feminino arraigado em relações de poder e controle realizada por Silvia Alexim Nunes (2000). A obra de Tereza de Lauretis embasa o enfoque sobre os papéis de gênero, os mecanismos culturais, sociais e discursivos que moldam e reforçam a identidade feminina. Ancoram a abordagem sobre o design, referências sócio-históricas que apoiam a compreensão da institucionalização do design em Escolas de Arte e Design europeias e sua relação com o feminino, nos títulos de Ana Mae Barbosa e Mirian Therezinha Lona (2016) sobre a *Glasgow*, Magdalena Droste (2002) sobre a *Bauhaus*, e de Celso Lima e Neide Jallageas (2020), Tatiane Rebelatto (2020) e Iraldo A. A. Matias e Leovitor Nobuyuki dos Santos (2020) sobre os *Vkhutemas*. Empregam-se ainda os pressupostos teóricos de Pierre Bourdieu (1996) para tratar de aspectos da arte aplicados ao contexto da arte têxtil e do design.

## Desenvolvimento

Uma vez naturalizado como fazer tipicamente feminino e institucionalizado como ferramenta de educação das mulheres, o bordado – no bojo da produção artística têxtil – seguiu a mesma lógica nas Escolas de Arte e Design. A prática, que se prestou inicialmente ao âmbito doméstico e, posteriormente, como componente do currículo das escolas formais, a educar as mulheres para performar o ideal de feminilidade, foi igualmente imputada como fazer próprio delas nas primeiras Escolas de Arte e Design, nascidas no período moderno. Críticas expressas aos padrões impostos pelas academias de artes e declaradamente partidárias da articulação entre arte e artesanato, bem como da ausência de hierarquias entre artistas e artesãos, e entre homens e mulheres, essas Escolas partilharam, além do projeto pedagógico ambicioso de ser um agente de mudanças sociais, uma postura ambígua e segregacionista no que se refere às mulheres. Tal fato, à primeira vista, curioso e contraditório, deixa ver o contexto e a realidade em que se desenvolveu o design: um sistema de prioridades preestabelecidas, reguladas por uma ordem que cindiu conceitual e concretamente arte e técnica, que incitava e reforçava a divisão social de papéis e gêneros para reproduzir as estruturas socioeconômicas e o controle masculino da ordem social dominante. E as Escolas, berço do design, ainda que ensaiando uma postura dissimulada – alternando dinâmicas de inclusão e de exclusão –, espelharam, deram forma e acentuaram tal sistema.

Surgidas no continente europeu, no período entre guerras e num contexto de desenvolvimento industrial, marcados pela “crença” de que o progresso serviria como fundação para criar uma nova realidade, de mais paz e justiça social, as Escolas traduziam a assimilação dos princípios da racionalidade formal pela cultura ao aproximarem arte e indústria. Esse

processo é notório nas pioneiras e proeminentes escolas das “artes industriais”, como *Glasgow School of Art*<sup>3</sup> (1845-1909), *Bauhaus*<sup>4</sup> (1919-1933) e *Vkhutemas*<sup>5</sup> - Ateliês Superiores de Arte e Técnica (1920-1930) – foco deste ensaio. Alicerçadas numa filosofia que unia princípios artísticos, técnicos e científicos com novos modos de vida e conceitos da arte-educação, essas escolas tinham como propósito – pelo menos em projeto – formar artistas, designers e arquitetos responsáveis socialmente e alcançar o progresso da vida cultural e o aperfeiçoamento da sociedade. No entanto, mesmo apoiadas nesse discurso, as instituições, orientadas para a renovação da arte industrial, tinham como objetivo solucionar problemas formais do ponto de vista prático, isto é, as Escolas visavam como função primeira atender às demandas da indústria, fruto do sistema capitalista em pleno desenvolvimento.

Dado que o capitalismo, desde sua origem, enredou o arranjo do papel social da mulher, instigou a destruição do seu poder, nutriu sua resignação voltada à reprodução da força de trabalho, apoiou a construção de uma feminilidade subserviente e sedimentou a divisão sexual do trabalho. Nesse contexto, as mulheres foram, sob essa perspectiva, desvalorizadas, silenciadas, apagadas, quando não invisibilizadas e enfrentaram muitos obstáculos não somente para serem aceitas (BARBOSA, 2019), mas também para atuarem plenamente nas Escolas de Arte e Design. Atréadas a estigmas de gênero, naturalizadas como inferiores e relegadas a um estatuto cultural negativo desde o Renascimento, as mulheres tiveram suas funções e papéis sociais definidos de forma estereotipada e discriminatória, inclusive nessas instituições. A despeito das ideias progressistas dos movimentos artísticos do período moderno, evidenciadas também, ao menos em teoria, nas Escolas, as mulheres foram excluídas da maior parte das expressões artísticas de maior prestígio, as *fine arts*, em especial arquitetura e design, e aquelas que conseguiram ocupar esses espaços estavam vinculadas à influência de artistas homens (BARBOSA, 2019). Fatos que coincidem com a política de gênero então socialmente instituída. Essa ocorrência revela que as escolas atuaram – ao contrário do esperado e propalado – no sentido de assentar a diferenciação simbólica e hierárquica dos papéis sociais e de gêneros, valendo-se das práticas têxteis, dentre as quais o bordado.

Apesar das iniciativas das Escolas de Arte e Design, bem como dos movimentos artísticos *Arts and Crafts*<sup>6</sup>, na Inglaterra, e *Art Nouveau*<sup>7</sup>, na França, que se desenvolveram entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX com o objetivo de validar a relevância do artesanato e do design nas artes, a arte têxtil – da qual faz parte o bordado – permaneceu sem o devido reconhecimento, conservando valor secundário. Ainda que esses movimentos tenham engendrado uma revisão da associação inequívoca entre bordado e feminilidade – como no trabalho colaborativo entre William Morris e sua esposa, Jane Morris, que revitalizaram o bordado, tornando-o mais criativo e menos padronizado (PARKER, 1996) –, pouco mudou, de fato, na relação dessa prática com o ideal feminino. Nos circuitos modernistas, as artes canônicas seguiram mais valorizadas do que aquelas produzidas em suportes têxteis. Nesse viés, o bordado foi um artefato cujo valor não



permitiu que fosse caracterizado como arte. A asserção de Pierre Bourdieu (1996, p. 259) ajuda a explicar essa questão,

[...] o produto do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiche* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida [...]

Em conformidade com essa abordagem e com o contexto socioeconômico, a *Glasgow School of Art* – primeira escola a permitir o ingresso de mulheres em seus cursos – introduziu em seu currículo uma variedade de oficinas de artesanato, incluindo o bordado, mas, em princípio, excluiu mulheres artistas de atividades consideradas masculinas e mais intelectuais, como arquitetura e design (BARBOSA, 2016). Mesmo assim, as irmãs Margaret (1864-1933) e Frances Macdonald (1873-1921), juntamente com Jessie Newbery (1864-1948) e Ann MacBeth (1875-1948) tiveram um desempenho notável na instituição e realizaram um trabalho significativo para os campos da arte e do design, o qual compreendia, entre outras questões, a reivindicação legítima do lugar da mulher ao lado dos homens na história da arte. Com uma produção que abrangia diferentes procedimentos, práticas e suportes – e que notabilizou o bordado –, elas alcançaram visibilidade e foram “aceitas” como artistas.

No entanto, em grande parte, suas criações foram ofuscadas pela obra de artistas homens. A título de exemplo, numa mostra coletiva de pintura realizada na Galeria de Arte de *Glasgow* em 1961, as *Glasgow Girls*, como foram apelidadas as mulheres que formavam o grupo de designers e artistas atuantes na instituição no final do século XIX e início do XX, foram omitidas e não tiveram nenhum trabalho exposto. Elas também não tiveram permissão, de início, para unir-se aos movimentos do *Arts and Crafts*, que envolviam exposições e mostras, estando subordinadas a uma hierarquia controlada pelos mestres da época (BARBOSA, 2019). Apagadas, somente tardiamente foram retratadas pela história. Estas e outras mulheres que integravam os grupos mais representativos da Escola, que “[...] eram famosas em 1900 pela excelência como professoras e como artistas, designers, bordadeiras e estilistas, foram excluídas e esquecidas pela História até os anos 1989/90” (BARBOSA, 2019, p. 31).

De modo semelhante ao que ocorreu na *Glasgow*, a *Bauhaus*, tida como a mais paradigmática Escola de Artes e Design, adotou diretrizes de gênero ambíguas, quando não conservadoras e excludentes em relação às mulheres. A Escola tinha como fundamento preceitos vanguardistas, ao propor um projeto pedagógico-artístico abrangente, com vistas à formação global do homem (FONTOURA, 2009) e ao se pautar no discurso da igualdade de gêneros. Na sua primeira fala dirigida aos estudantes, Walter Gropius (1883-1969), fundador da *Bauhaus*, declarou que, independentemente de idade ou sexo, qualquer pessoa poderia ser aceita como aprendiz e, em

específico sobre as mulheres, afirmou que “(...) nenhum tratamento especial para as mulheres, todos são artesãos”, “igualdade absoluta de direitos e, portanto, igualdade absoluta de responsabilidades” (DROSTE, 1994, p. 39, tradução da autora)<sup>8</sup>. Na prática, entretanto, o modelo de ensino empregado estava embasado em uma estrutura fundada na autoridade, no legado e no dinheiro, isto é, numa organização caracteristicamente patriarcal, que privilegiava os homens (BARBOSA, 2019). Inicialmente, para atender ao fato de que academias já não podiam – como o faziam antes da guerra – cercar o direito de estudo às mulheres, a Bauhaus acolheu tanto homens como mulheres. Contudo, já em 1920, o estatuto da escola indicou uma seleção mais rigorosa, notadamente em relação ao sexo feminino. Ademais, uma clara segregação estabeleceu os espaços de atuação permitidos às mulheres. Magdalena Droste (2002, p. 40, 72, tradução da autora)<sup>9</sup> discorre a respeito dessa questão.

Nenhuma mulher deveria ser admitida para estudar arquitetura.

Pode-se notar que a Bauhaus de Weimar apresentou uma série de obstáculos à admissão de mulheres e que quando elas superavam os primeiros obstáculos, eram enviadas forçadamente para a tecelagem.

Grande parte da arte então produzida pelas mulheres era rejeitada pelos homens como sendo “feminina” ou “artesanal”. Os homens temiam uma tendência demasiadamente “artesanal” e viam o objetivo da Bauhaus, a arquitetura, em perigo (p. 40).

[...] Desde o início, as oficinas de tecelagem formaram o território de muitas mulheres que aderiram à Bauhaus, especialmente nos seus primeiros anos.

[...] No decorrer de 1920, a classe feminina se transformou na classe têxtil.

[...] Os homens, como as mulheres, viam o trabalho com tecidos como uma atividade “natural” adequada às mulheres e, portanto, perpetuaram uma divisão de trabalho de acordo com o sexo que estava firmemente arraigada desde o século XIX, se não mais (p. 72).

Nesse ambiente hostil, predominantemente masculino, poucas mulheres conseguiram posição de destaque na Bauhaus e as que alcançaram reconhecimento, em sua maioria, o obtiveram após terem saído da escola. Apesar desse panorama, Gertrud Grunow (1870-1944), Marguerite Friedlander-Wildenhain (1896-1985), Benita Koche-Otte (1892-1976) e Marianne Brandt (1893-1983) estão entre os nomes que desafiaram as limitações impostas às mulheres e trouxeram contribuições expressivas à formalização do design. Da Oficina de Tecelagem da Escola, cujo ementário previa aulas de técnicas têxteis manuais – bordado, costura, crochê, macramê, tapeçaria e tecelagem – e tecnologias têxteis para aplicação nas indústrias, emergiram Anni Albers (1899-1994), Otti Berger (1898-1944), Gunta Stölzl (1897-1983) e Lily Reich (1885-1947), nomes centrais no campo da arte e do design têxtil, reconhecidas pelo estabelecimento de perspectivas modernistas do



design cruciais para a transição da manufatura para a produção industrial. Cabe ressaltar que as trajetórias profissionais das mulheres não foram invisibilizadas na Bauhaus, tampouco na história do design. Registros certificam sua atuação nos espaços de formação e de ensino, nas exposições e práticas profissionais, mas denotam, ao mesmo tempo, uma série de hiatos, uma coexistência de presenças e ausências. Essa condição revela traços tanto de uma construção sociocultural quanto do sistema de representação que atribuiu significado – identidade, valor, prestígio, status dentro da hierarquia social – às mulheres e ao design criado por mulheres.

Até mesmo na revolucionária escola russa *Vkhutemas* – Ateliês Superiores de Arte e Técnica, uma iniciativa pedagógica inovadora de ensino da arte, do design e da arquitetura, cujo projeto visava à emancipação educacional e social a partir de uma estrutura aberta e democrática, não há convicção sobre uma participação equilibrada e igualitária de homens e mulheres. A proposta da instituição, que teve origem na reforma do ensino da Rússia pós-revolucionária, objetivava substituir os métodos acadêmicos elitistas, defendia a arte e a técnica como instrumento educativo e de transformação social e apresentou uma série de contradições nesse e em outros sentidos. Centrado na ideia de que uma revolução estética deveria caminhar lado a lado com a revolução social e política, o ato de formar profissionais oriundos da classe proletária para desenvolver uma nova cultura artística, que se alinhasse à expansão da produção industrial e ao progresso econômico e político do país, descortinou experimentações radicais e também embates estéticos e tensões entre correntes conservadoras e de vanguarda. Em termos práticos, as mulheres eram restringidas a determinadas expressões artísticas classificadas como “inferiores” ou de pouco valor (REBELATTO, 2020). Ainda assim, evidencia-se o protagonismo feminino, dado o princípio da escola de colocar homens e mulheres em posição de igualdade, como asseveram Celso Lima e Neide Jallageas: [...] “a trajetória dos *Vkhutemas* não é um fenômeno social que se desenvolveu autonomamente, pelo contrário, é uma dedicação de homens e mulheres que pretenderam revolucionar a arte e a vida” (2020, p. 20).

Das faculdades dos *Vkhutemas*, a têxtil – que, de acordo com acervo documental, contou com maior participação de mulheres – foi uma das que mais estabeleceu parcerias com a produção industrial soviética na década de 1920. Criada em 1921 para atender ao empenho do governo em fomentar a produção de bens da indústria têxtil e a necessidade de desenvolver padrões gráficos caracteristicamente russos, estava dividida em três ateliês principais: tecelagem, impressão e bordado. Organizados em ateliês de ofícios e tecnologias têxteis, estes tinham o intuito era transformar o ensino de artesanias em disciplinas de formação de designers tecnólogos para a indústria. Todavia, a produção artesanal foi considerada inadequada para a nova realidade revolucionária, que enaltecia a indústria como principal aparelho de transformação econômica, social e política. Consequentemente, em 1922, o bordado foi excluído do currículo (JALLAGEAS; LIMA, 2020). Mesmo assim, a criação de um design têxtil ímpar, feito por mulheres, in-

fluenciou toda uma geração de artistas construtivistas europeus e irrompeu modos inéditos de ver e produzir arte – uma vez que a industrialização impactou a sua reconfiguração.

Liudmila Maiakóvskaja (1884-1972), Nadezhda Udaltsova (1885-1961), Liubov Popova (1889-1924) e Varvara Stepanova (1894-1958) são nomes relevantes da escola e da arte e do design têxtil soviético e mundial. As artistas-designers Popova e Stepanova trabalharam em parceria e foram conhecidas pela criação de cenários e figurinos para peças de teatro vanguardistas, mas seu maior legado para o design reside nos trabalhos inovadores em estamparia têxtil, com a criação de padrões geométricos abstratos. Comprometida com a elaboração de novas concepções de arte, artista e ensino da arte, Stepanova, o nome mais proeminente, atuou como artista, cenógrafa, estilista, docente dos ateliês têxteis das escolas de arte dos *Vkhutemas* e também como funcionária de uma fábrica têxtil – o que assegurou a interlocução constante do ensino com o processo produtivo (REBELATTO, 2020). Distante dos debates unicamente estéticos, a artista se ocupou de áreas das artes diretamente ligadas ao progresso revolucionário da sociedade, como atesta um dos seus projetos de relevância no âmbito do vestuário – área em que é referência até os dias atuais –, apresentado por Rebelatto a seguir.

Foi na produção têxtil que Stepanova julgou poder efetivamente contribuir no processo revolucionário, concebendo roupas que pudessem convergir estética e funcionalidade. Nesse sentido, foram abolidas as distinções de gênero e classe das vestimentas, em favor de uma roupa geométrica que libertasse o corpo (p. 24).

[...] suas criações em uniformes e roupas de trabalho criaram modos de vestir, de consumir e pensar o corpo, que não pretendiam obedecer à lógica da moda Ocidental, regida pela novidade e pelo consumo para a afirmação de posições sociais (p. 28).

Posto que tenha conquistado respeito por seu trabalho, Stepanova foi obscurecida por seu companheiro, o artista internacionalmente renomado Aleksander Rodchenko (1891-1956), e grande parte da história de sua trajetória profissional tornou-se apenas conhecida por meio dos registros sobre a vida e obra de Rodchenko. Os últimos anos dos *Vkhutemas*, transformada em *Vkhutein* entre 1927 a 1930, revelam uma escola menos flexível, mais empenhada na formação técnica e especialista. A ênfase nos cursos técnicos levou à junção da Faculdade Têxtil ao Instituto Têxtil de Moscou, e o curso de bordado foi reativado, juntamente com outras práticas manuais, como parte de um programa de estudos funcionais têxteis (JALLAGEAS; LIMA, 2020) – o que reforça o status de menos-valia desses saberes, ao recuperar e sublinhar (se é que isso se perdeu em algum momento) suas funções utilitárias. Atribuição que, grosso modo, autenticou socialmente o bordado.

Depreende-se que a disposição do bordado e demais técnicas de arte têxtil como atributos das mulheres na *Glasgow*, na *Bauhaus* e nos *Vkhutemas* dá sequência, coincide e legitima o caminho percorrido pela produção artística têxtil no bojo de seu diálogo com o feminino: ambos estiveram à margem da historiografia da arte e envoltos em relações de poder. Embora a atuação das mulheres indique uma produção marcante e determinante para o design, e seus percursos profissionais não se tratem de trajetórias invisíveis, estes foram permeados por uma série de lacunas em torno da produção e da documentação de seu trabalho. Nesse viés, entende-se que as diversas práticas de design e a atuação profissional feminina, distanciadas do domínio *patriarcado-capitalismo*, foram desprezadas, subalternizadas ou ignoradas e não merecedoras de relevo. Ocorrência que, em afinação com a teoria de Teresa de Lauretis (1987), pode ser compreendida como uma existência “fora do quadro”. Para abordar a representação historiográfica da mulher, compreendida pela autora como [...]“espaços nas margens dos discursos hegemônicos” (p. 237), Lauretis toma de empréstimo o termo *space-off*, conceito da teoria do cinema que se refere ao enquadramento cinematográfico e diz respeito ao “[...] espaço não visível do quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (p. 237). Pois não é esse, senão, o lugar do design feminino? Tramado pelas mulheres nos intervalos, nas brechas e fissuras dos aparelhos de *poder-conhecimento*, o design feminino compreende uma resistência silenciosa das mulheres e, construído de revés, delineia o contorno de um design feminista – discussão que constituirá o ponto de reflexão último da tese.

## Considerações finais

Este artigo propôs investigar, com base em uma abordagem histórica alinhada às teorias do campo de gênero, a institucionalização da arte têxtil nas Escolas de Arte e Design, e explorou a hipótese de que o bordado foi instrumentalizado como um mecanismo de discriminação de gênero, alinhado às demandas do capitalismo e como meio de perpetuação das estruturas de poder hegemônicas – contexto que contribuiu para consolidar a ideia de um design feminino. Para isso, momentos pontuais e significativos da história das mulheres, da arte têxtil e do bordado foram analisados em conexão com fatos de mesma natureza ocorridos nas escolas europeias *Glasgow School of Art*, *Bauhaus* e *Vkhutemas*, reconhecidas como berços e marcos do design ocidental moderno.

Os têxteis, desde sempre, transcenderam suas funções utilitárias. Bordados, rendas e tecidos, bem como seus modos e contextos de produção e uso, carregam camadas de história, política e identidade; espelham simbolismos e tradições que denotam pertencimentos individuais e coletivos; comunicam sobre hierarquias sociais e relações de poder; traduzem valores e narrativas *sócio-artístico-culturais*. Não surpreende constatar, portanto,

que as artes têxteis e, em particular, o bordado – confinado ao estigma do artesanato e sedimentado como atividade alegoricamente feminina – tenham sido, no âmbito do design, classificados como linguagem periférica em relação às demais formas de expressão artística e posicionadas às bordas da história. Tal condição é, sincronicamente, processo e produto de uma construção social que tratou de vincular o bordado ao ideal de feminilidade e de colocar a prática e a mulher em posição de paridade social. O bordado, que ajudou a conformar o padrão de comportamento e os estereótipos do gênero feminino, ao ser inserido e institucionalizado nas Escolas de Arte e Design como prática inferior, operou para assentar a distinção simbólica e valorativa entre os papéis sociais e os de gênero.

A associação do bordado e das demais técnicas de arte têxtil como atributos femininos, em conjunto com a atuação (praticamente) restrita das mulheres nas oficinas têxteis da *Glasgow*, da *Bauhaus* e dos *Vkhutemas*, satisfaz a demanda socioeconômica de dar continuidade à divisão sexual do trabalho, assinalou à mulher um único lugar social: o de menos-valia. Nesse sentido, as Escolas de Arte e Design desempenharam duplo papel: legitimadas como instituições responsáveis pela transmissão de conhecimentos formais e essenciais, atuaram na construção da identidade do design, da mulher e da relação *design-feminino* e, enquanto espaços de arte e cultura, na representação e no registro historiográfico dessa construção. Práxis conectadas aos interesses do capital, que serviram e protegeram a supremacia masculina para que ela se mantivesse no poder e reforçasse a desvalorização feminina. À luz do que foi exposto, pode-se afirmar que o design, no contexto do seu desenvolvimento, pactua com a obediência. Assume uma função modeladora análoga à demarcação histórica e social erigida pelo bordado, operando em aliança com os modos de vida hegemônicos desde sua consolidação na Era Industrial.

## Notas

1. A palavra gênero é usada no sentido de sublinhar o caráter social, econômico e político das diferenças entre homens e mulheres, que classifica e determina uma hierarquia que é anterior e sustenta tal classificação.
2. Movimento intelectual e artístico ocorrido na Itália, entre os séculos XIV e XVI e difundido por toda a Europa. Contrapondo-se à concepção medieval, a ideia de ‘renascimento’ relaciona-se à revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade clássica e à formação de uma cultura humanista.
3. Mais conhecida como Escola de Mackintosh, foi um importante centro de promoção das artes (o desenho, especialmente), do design e da arquitetura moderna, fundada em 1845, na Escócia. Financiada pelo governo, tinha como foco apoiar a indústria do país, que experimentava um grande crescimento econômico.
4. Escola formada em Weimar, Alemanha, pela associação entre a Academia de Belas-Artes de Weimar e a Escola de Artes e Ofícios, com o objetivo de capacitar aluno para criar produtos que fossem ao mesmo tempo artísticos e comerciais. O propósito era formar artistas,

arquitetos e designers responsáveis socialmente e promover o progresso da vida cultural e o aperfeiçoamento da sociedade (DEMPSEY, 2010).

5. Escola de arte, arquitetura e design que surgiu na União Soviética durante a primeira década da Revolução Russa, da fusão entre os SVOMAS, Oficinas Artísticas Livres do Estado. É considerada a mais importante iniciativa do ensino superior soviético. O objetivo era preparar mestres-artesãos, artistas de qualificação para a indústria e instrutores e dirigentes para a formação técnica profissional (MATIAS, 2014).

6. Movimento estético e social que teve início na Inglaterra na segunda metade do século XIX e prosseguiu até o século XX, difundindo-se na Europa e nos Estados Unidos. Com o propósito de reafirmar a importância do trabalho artesanal frente a mecanização industrial e a produção em massa, artistas lançaram-se na recriação das artes manuais em plena era industrial (DEMPSEY, 2010).

7. Estilo artístico internacional que se desenvolve na Europa e os Estados Unidos entre os anos 1890 e a Primeira Guerra Mundial, e se espalha para o resto do mundo. Reagindo ao historicismo da Arte Acadêmica, o *Art Nouveau* visava apagar as distinções entre as belas-artes e artes aplicadas, adaptar-se à vida cotidiana, às mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna, por meio da articulação estreita entre arte e indústria (DEMPSEY, 2010).

8. “[...] ‘no special regard for ladies, all craftsmen work’, ‘absolute equality of status, and therefore absolute equality of responsibility’”.

9. “No women at all were to be admitted to study architecture. It may be noted that the Weimar Bauhaus presented a number of fundamental obstacles to the admission of women and that those who overcame the first hurdles were forcibly channelled into the weaving workshop. Much of the art then being produced by women was dismissed by men as ‘feminine’ or ‘handicrafts’. The men were afraid of too strong an ‘artycrafty’ tendency and saw the goal of the Bauhaus – architecture – endangered.” [...]

“[...] From the very start, the weaving workshops formed the territory of the many women who joined the Bauhaus, particularly in its early years.”

“[...] In the course of 1920 the women’s class turned into the textile class.”

“[...] Men, like women, saw working with textiles as a ‘natural’ activity suited to women, and thereby perpetuated a division of labour according to sex which had been firmly entrenched since the 19th century, if not longer.”

## Referências

BARBOSA, Ana Mae; LONA, Mirian Therezinha. **Mulheres nas Artes e no Design**: as garotas de Glasgow. In: *Arte: seus espaços e/em nosso tempo*, 25 Encontro da ANPAP, 2016, Porto Alegre. Artigo (Anais) Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s4/ana\\_mae\\_barbosa-miriam\\_therezinha\\_lona.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s4/ana_mae_barbosa-miriam_therezinha_lona.pdf) Acesso em: 05 de dezembro de 2021.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312 p.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus, 1919-1933**. London: Taschen, [1990] 2002. 256 p.

Design feminino: o fio invisível entre o ideal de feminilidade, a institucionalização da arte têxtil, a distinção simbólica entre os gêneros

213

FONTOURA, Antônio M. Bauhaus. A pedagogia da ação. **Revista abcDesign**, 8 de abril de 2009. Disponível em: <http://abcdesign.com.br/teoria/bauhaus-apedagogia-da-acao/>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. Vkhutemas: ensino, arte e revolução. 100 Anos de Vkhutemas: mulheres, arte e revolução, Foz do Iguaçu. **Caderno Sesunila**, Foz do Iguaçu, n. 4, p. 14-21, dez. 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/83985556/100\\_anos\\_de\\_VKHUTMAS\\_mulheres\\_arte\\_e\\_revolu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/83985556/100_anos_de_VKHUTMAS_mulheres_arte_e_revolu%C3%A7%C3%A3o). Acesso em 03 de abril de 2024.

JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. **Vkhutemas**: desenho de uma revolução. São Paulo, SP: Kinoruss, 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). **Tendências e Impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

MACHADO, Clícia F., OLIVEIRA, Mirtes C. Marins. O Feminino Tramado pelos Nós do Design: O bordado manual, o ideal de feminilidade e a distinção simbólica e valorativa sobre o papel social e os gêneros. In: SEMINÁRIO DE MODA, GESTÃO E DESIGN, 8., 2024, Divinópolis. **Resumo e Anais do SEMGED 8ª Edição**. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2024.

MATIAS, Iraldo Alberto Alves; SANTOS, Leovitor Nobuyuki dos. Muito além de uma “Bauhaus Soviética”: o legado de Vkhutemas/Vkhutem (1920-1930). **Cadernos Cemarx**, Campinas, SP, n. 7, p. 39-54, 2015. DOI: 10.20396/cemarx.v0i7.10880. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/10880>. Acesso em: 7 abr. 2024.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 255 p.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the femininity. Londres: The Womens Press Limited, 1996.

REBELATTO, Tatiane. A Arte Gráfica Revolucionária de Varvara Stepanova. 100 Anos de Vkhutemas: mulheres, arte e revolução, Foz do Iguaçu. **Caderno Sesunila**, Foz do Iguaçu, n. 4, p. 14-21, dez. 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/83985556/100\\_anos\\_de\\_VKHUTMAS\\_mulheres\\_arte\\_e\\_revolu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/83985556/100_anos_de_VKHUTMAS_mulheres_arte_e_revolu%C3%A7%C3%A3o). Acesso em 03 de abril de 2024.

**Recebido:** 12 de fevereiro de 2025.

**Aprovado:** 19 de outubro de 2025.