

DESIGN TÊXTIL E AS MULHERES NAS ESCOLAS BAUHAUS E VKHUTEMAS: CONTRIBUTO PARA O DESIGN CONTEMPORÂNEO

*TEXTILE DESIGN AND WOMEN IN THE BAUHAUS AND VKHUTEMAS
SCHOOLS: CONTRIBUTIONS TO CONTEMPORARY DESIGN*
PAPER
TITLE IN ENGLISH

Luciane do Prado Carneiro

✉ ORCID

UNESP

luciane.prado@unesp.br

Marizilda dos Santos Menezes

✉ ORCID

UNESP

marizilda.menezes@unesp.br

Natani Aparecida do Bem

✉ ORCID

UNESP

natani.bem@unesp.br

Rodrigo Santos

✉ ORCID

UNESP

rodrigosts070@gmail.com

PROJÊTICA

DESIGN: EDUCAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do; SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos. Design têxtil e as mulheres nas escolas Bauhaus e Vkhutemas: contributo para o design contemporâneo. **Projética**, Londrina, v. 16, n. 3, 2025. DOI: 10.5433/2236-2207.2025.v16.n3.52243. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/52243>.

DOI: 10.5433/2236-2207.2025.v16.n3.52243

Submissão: 2025-01-25

Aceite: 2025-04-07

Resumo: *Dentro do design, desde o início dos estudos voltados para essa área, houveram diferenças nos campos de atuação para homens e mulheres. Ao considerar as artes aplicadas, fica nítida a existência de uma relação de proximidade entre o feminino e o têxtil. Utilizando como metodologia, a revisão bibliográfica de literatura, o objetivo é destacar, e reafirmar, o lugar de destaque de Varvara Stepanova e Gunta Stölzl, duas Designers mulheres influentes nas escolas Vkhutemas e Bauhaus, mas que pouco são comentadas. Nos resultados foram destacadas as trajetórias históricas das escolas, bem como a contemplação dos ateliês/oficinas vinculados ao trabalho das designers. Como considerações finais destaca-se a necessidade de ampliar as pesquisas visuais que discutem os produtos ali viabilizados para construção de repertórios contemporâneos vastos.*

Palavras-chave: design têxtil; Bauhaus; Gunta Stölzl; Vkhutemas; Varvara Stepanova.

Abstract: *Within design, since the beginning of studies focused on this area, there have been differences in the fields of activity for men and women. When considering the applied arts, it is clear that there is a close relationship between the feminine and the textile. Using the literature review as a methodology, the objective is to highlight, and reaffirm, the prominent place of Varvara Stepanova and Gunta Stölzl, two influential women designers in the Vkhutemas and Bauhaus schools, but who are little commented. The results highlighted the historical trajectories of the schools, as well as the contemplation of the studios/workshops linked to the work of the designers. As final considerations, the need to expand visual research that discusses the products made possible there for the construction of vast contemporary repertoires is highlighted.*

Keywords: *textile design; Bauhaus; Gunta Stölzl; Vkhutemas; Varvara Stepanova.*

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, nas manifestações artísticas, uma cisão rígida se estabelece quanto aos tipos de arte. Dentro das quais são encontradas as artes puras, ou Belas Artes, como a pintura, escultura e arquitetura. Ou as artes aplicadas, geralmente caracterizadas pelos objetos dotados de sentido prático para o cotidiano, como os tecidos e as cerâmicas.

Segundo Munari (1971), essa arte pura, em uma visão mais tradicional, é muitas vezes entendida como superior. Seria uma arte que transmite uma mensagem com aspirações para reflexão, tanto para quem a produz, quanto para quem observa. Já a arte aplicada, dentro dessa lógica de separação, tem um objetivo mais restrito. Na observação de Munari (1971), visa atingir os indivíduos a partir de um uso essencialmente prático, sem maiores densidades para reflexão no campo subjetivo. Entretanto, estes argumentos vêm sendo reavaliados por diversos pesquisadores que entendem, no objeto que permite a interação humana e participante de uma cultura material/materializada, uma vasta rede de significados e interpretações possíveis, como por ser observado nos textos de Appadurai (2010).

Entretanto, por muito tempo, essa dicotomia do fazer/produzir artístico, de uma arte maior e de uma arte menor, resvalou nos lugares e assuntos destinados aos homens e às mulheres. Segundo o que apresenta Castro (2019) as Belas Artes foram majoritariamente destinadas ao fazer masculino. A razão, a reflexão e o pensar, eram atribuições para este gênero e prática artística. Já os objetos que envolvem o cotidiano, tidos, a princípio como inferiores, ficaram relegados à prática do fazer feminino. Os artefatos têxteis, industriais e artesanais, por exemplo, foram projetados e executados dentro de uma interação muito próxima à mulher e ao trabalho doméstico (Castro, 2019).

Essa relação de proximidade entre o feminino e o têxtil, prática de uma arte aplicada, também se observa ao longo do processo de mecanização e automação

promovidos pelas revoluções tecnológicas no período moderno, bem como dentro das primeiras escolas voltadas para o ensino do design e do desenho industrial. A presença feminina foi direcionada para o lugar em que o têxtil fosse planejado, concebido e executado. Este também foi um ambiente de árdua exploração laboral, tendo em vista que os salários empregados chegavam muitas vezes a metade do que um trabalhador na metalurgia recebia (Leite, 2019).

Somada a essa restrição de área de atuação, a atividade da mulher, condicionada aos assuntos que envolvem os tecidos, entendidos nesse momento, como um “percurso criativo natural do feminino” (Lima, 2017), foi sombreada, e por vezes anulada/apagada, na discussão sobre práticas e produções das teorias do Design. Castro (2019) comenta sobre a falta de destaque aos nomes dessas profissionais na construção de percursos históricos dentro da cultura material, e Lima (2017) considera a falta de discussão dessas figuras no campo do design a partir da sua bibliografia tradicional. São contribuições relegadas à possibilidade de esquecimento.

Para Lupton *et al.* (2023), estruturas sociais oprimem alguns grupos em função da sua identidade de gênero. Estas estruturas podem ser reforçadas por leis, práticas dos empregadores, crenças religiosas, os padrões de beleza, e também pela educação. Aqui nos interessa observar que na área do Design, especialmente quando contamos a sua história, fica nítido um distanciamento do feminino. São poucos os casos de mulheres que receberam destaque nos livros tradicionais da área ou ainda, nas escolas que fundamentaram o que conhecemos hoje sobre o design contemporâneo e moderno.

Um dos resultados da pesquisa de Lima (2017), apresentado graficamente no seu texto, é uma tabela que relaciona a quantidade de nomes citados e a quantidade de nomes de mulheres presentes nos livros. Um exemplo dado é o do livro “Desenho industrial” de John Heskett (1997), no qual apenas 10 nomes de mulheres são mencionados em comparação aos 447 totais. Outro exemplo é o livro “História do

CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos

Design Gráfico” de Philip B. Meggs e Alston W. Purvis (2009), onde dos 1058 nomes mencionados, apenas 77 são de mulheres.

A partir dessa informação, surge o questionamento: Quando se fala em Design, quais são as mulheres citadas na bibliografia tradicional que vem na mente de quem pesquisa o assunto? Quando se fala nas origens do Design, que ainda contribuem ontemporaneamente para construção de repertórios (visuais e teóricos), quais são os nomes femininos que vem à mente? Se conhecer o trabalho Alexander Rodchenko, um dos grandes promotores do construtivismo que reverberam nas escolas de design é essencial para estudantes da área, vir à mente, nominalmente, “Varvara Stepanova”, sua exposição e também designer, não seria fundamental para construção desse repertório rico para a área?

O trabalho de Lupton *et al.* (2023) destaca que, para construir um mundo mais justo, é essencial promover o debate. Os princípios do design moderno, central para a área, dentro de uma ótica eurocêntrica, foram construídos como ferramentas para fomentar o progresso social, mas também serviram para invisibilizar diferenças e trabalhos que estavam até próximos daqueles que são usualmente cultuados. Aqui nos referimos aos trabalhos de mulheres em escolas tradicionais como Bauhaus e Vkhutemas. Se hoje um design inclusivo é formado por pessoas com identidades, origens e habilidades muito diversas, minimamente reconhecer o trabalho feminino e destacar estes trabalhos ajudaria nessa preocupação contemporânea. Landim (2010, p. 14) vai comentar:

É importante ressaltar a relação desejo/aspiração/possibilidade que se estabelece a partir da mecanização, com a Revolução Industrial. Hoje em dia, tudo tem “design”. A questão que se coloca é: qual design? De boa ou má qualidade? Qual o impacto do design na sociedade industrial? Como trabalhar com as necessidades e escolhas culturais, assim como com a tradição frente a novas sensibilidades?

Para Lupton *et al.* (2023) ainda hoje existem pessoas que acreditam na existência de uma prerrogativa religiosa e biológica que condicionam, e justifica, uma subordinação das mulheres. Com isso, faz relevante destacar e reafirmar o lugar de destaque de duas Designers mulheres em escolas tradicionais que geralmente são referenciadas na bibliografia da área. Os trabalhos e trajetórias de Varvara Stepanova e Gunta Stölzl. Para isso, foram consideradas as trajetórias históricas das escolas culminando na contemplação dos seus ateliês/oficinas por meio de uma revisão bibliográfica do assunto. A intenção de apresentar o caso de participação destas duas profissionais é suscitar a ampliação de repertório visual/teórico de designers que anseiam por referências para além dos nomes dos homens comumente repetidos.

A vista disso, a metodologia utilizada para construção do artigo, foi a revisão bibliográfica de literatura, na qual por meio de livros e artigos sobre o tema foi possível analisar e avaliar o assunto abordado.

BAUHAUS

A história da Bauhaus tem seu início em um período considerado de depressão e ao mesmo tempo um período de grandes transformações, seu surgimento acontece após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e como fundamento principal seu objetivo era restabelecer a integração entre arte e artesanato sem esquecer a preocupação estética, social e política.

A Bauhaus tem início em 1902, quando Henry Van de Velde funda um seminário de arte em Weimar, transformado por Walter Gropius em 1906 em escola de artes aplicadas, recebendo o nome de Staatliche Bauhaus Weimar (casa de construção).

Segundo Segundo Wick (1982 *apud* Bürdek, 2006, p. 28) Bürdeck em e a história da Bauhaus, pode ser dividida em três partes: (1919-1923) fundação (1923- 1928), a consolidação (1928-1933) e desintegração.

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

Na primeira fase, Gropius estruturou a escola e fez as contratações necessárias para seu funcionamento pleno. Foram chamados para lecionar na Bauhaus em 1919, pintores, escultores como Lyonel Feininger e Johannes Itten, o escultor Gerhard Marck. Dentre estes tornou-se um dos mais importantes mestres da Bauhaus. O curso preliminar instaurado por Johannes Itten foi a base para todo o desenvolvimento pedagógico da Bauhaus (Wick, 1989).

Alguns foram os pontos de divergência entre seus integrantes, como o caso onde Itten buscava um caminho individual, ignorando o mundo econômico, enquanto Gropius (então diretor da escola) buscava o contato com a indústria.

Na Bauhaus utilizavam a madeira, o aço e vidro como materiais inovadores, os produtos artísticos eram funcionais, possuía enfoque na arquitetura e urbanismo e foi extremamente influenciada pelo construtivismo. Da união e das relações estabelecidas pela Bauhaus entre a arte, a técnica e a indústria se originou o desenho industrial.

A Bauhaus teve duas sedes, uma na cidade de Weimar (1919) e outra em Dessau (1925) e como relata Bürdek (2006), a história da Bauhaus, pode ser dividida em três partes, a Fundação (1919 – 1923); onde foi implantado o curso Básico que sustentava o ensino na Bauhaus, essa fase era obrigatório para os alunos aprovados, eles poderiam escolher oficinas/ laboratórios, como por exemplo gráfica, cerâmica, metal, pintura, mural, pintura em vidro, marcenaria, oficina de palco, têxtil, encadernação, escultura em madeira.

Suas metas, como descreve Bürdeck (2006, p. 29) eram “[...] inventar construindo e reparar desconstruindo”, assim eles permitiam aos alunos procurar, provar e experimentar, estimulando indiretamente a capacidade cognitiva, aplicando a teoria Geral da configuração.

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

Na fase da Consolidação (1923 – 1928), se desenvolve o termo Funcional em teoria e prática, e se pensa no domínio das necessidades da vida e do trabalho, iniciando um período construtivista. Já na fase da Desintegração (1928 – 1933), o designer deveria servir ao povo, satisfazendo as necessidades do âmbito da habitação com produtos adequados, liquidando a ideia de uma escola de arte na qual inicialmente fora concebida.

Em 1932 a escola é fechada pelo partido nacionalista-social e Rohe tenta continuá-la em Berlim, mas em 20 de julho de 1933, após Hitler assumir o poder a Bauhaus tem início a sua dissolução.

GUNTA STÖLZL E A OFICINA TÊXTIL BAUHAUS

Boa parte das mulheres que estudavam na Bauhaus eram direcionadas a fazer a oficina de tecelagem, que compreendia em dominar a técnica têxtil, que tinha como base as teorias vistas no *Vorkurs* com o intuito de apresentar melhor desempenho nos projetos (Almeida; Silva; Paschoarelli, 2012).

Isso ocorre, devido nos primeiros anos da Bauhaus também ser de fabrico manual, pois os estudantes preferiam ser mais criativos, desenvolvendo desenhos complexos, ao invés de criar algo que pudesse ser aplicado à repetição em série, mesmo sendo mais lucrativo. Além disso, outros motivos do folclore e sugestões apresentadas em sala faziam parte dos trabalhos de tecelagem (Rodrigues, 1989).

Em 1920, a classe têxtil reservada para as mulheres foi fundida com a oficina de tecelagem. A tecelagem, enquanto uma das muitas técnicas têxteis, tinha por objetivo o ensino complementar da produção, envolvendo os aspectos técnicos da construção de um tecido a partir de todas as funções do tear e as possibilidades de combinações dos fios (Droste, 2006). O primeiro plano de estudos de técnicas têxteis data julho de 1921, envolvendo outras técnicas além de tecer, como fazer

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

tapetes de nó, bordado, crochê, costura e macramê. E mais tarde a aula de têxtil passou a ser de tecelagem e tapeçaria.

Na tecelagem em Weimar a oficina dava ênfase na produção artesanal e de único exemplar, diferente da Dessau que adaptava as atividades às necessidades industriais, resultando na produção em série das peças. Embora Weimar estivesse ligado às tradições, os aprendizes da oficina - em sua maioria mulheres (Droste, 2006).

Os professores mestres da forma e mestres artesãos que lecionaram na oficina tiveram grandes contribuições na caracterização e na produção dos têxteis, tanto na inovação quanto em novos contextos, entre eles está Gunta Stölzl (1897-1983), Figura1, uma das mulheres da Bauhaus que teve sua presença dominante na oficina de tecelagem, pois entrou na Bauhaus em 1919 como aluna e deixou a escola em 1931 como uma profissional (Bauhaus Kooperation, 2022).

Figura 1 – Imagem de Gunta Stölzl



Fonte: (The textile [...], 2020).

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

Gunta Stölzl foi a única mulher mestre na Bauhaus, esta, descrita com uma personalidade modesta, obstinada e persistente, sempre comprometida com suas metas. Antes de ser aceita no curso preliminar de Johannes Itten, ela passou pela oficina de vidro e pela classe de pintura mural, até chegar à oficina de tecelagem (Gradim, 2015). Em seu primeiro ano na escola, 1920, Stölzl reivindicou co-fundar um departamento das mulheres, além disso, a oficina têxtil se tornou a classe das mulheres, embora os homens também pudessem se inscrever diante de algumas exceções (Droste, 2006).

Segundo Weltge (1993), Stölzl era ativa na oficina, com um perfil de liderança e entusiasta, buscava conhecimento e era considerada uma aluna modelo. Responsável pelo direcionamento da oficina, Stölzl passa a explorar o artesanato e pelo ensinamento das técnicas para as demais alunas, pois, atestam que as alunas dessa oficina eram autodidatas, e que não compartilhavam de aulas formais, o que resultava em produtos diferentes dos têxteis industriais. Em seus tapetes Gunta utilizava desenhos abstratos com padrões vigentes, também compostos por linhas onduladas que se fundem em mosaicos e em quadros coloridos, como observado na Figura 2.

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

Figura 2 – Tapeçaria de Fenda Vermelho-Verde, Gunta Stölzl, 1927-1928-
Bauhaus-Archiv Berlim



Fonte: Bauhaus Kooperation (2022).

Logo, Stölzl saiu do quadro de alunos e tornou-se professora da oficina de tecelagem da Bauhaus, e ficou conhecida como a personalidade mais importante da história da oficina têxtil da escola, isso se dá pelas notáveis contribuições para as inovações e a técnica de tecelagem naquela época (Almeida; Silva; Paschoarelli, 2012).

Gunta foi responsável por criar uma proximidade entre a escola e a indústria, onde os alunos faziam os trabalhos na oficina que eram cedidos frequentemente para empresas de grande porte. Deste modo, as alunas passavam a aprender todas as

fases de produção da tecelagem industrial, fazendo com que os trabalhos fossem simplificados e adequados à dimensão da produção industrial (Gradim, 2015).

Entre os projetos desenvolvidos por Stölzl, tem-se as capas têxteis para alguns dos móveis projetados por Marcel Breuer na Bauhaus Dessau, entre outros tapetes e tecidos têxteis que foram criados de acordo com seus projetos. Em 1928, ela viajou para Moscou com outros membros da Bauhaus e frequentou Vkhutemas, e então, a partir de 1931, passou a trabalhar na sua empresa de tecelagem S-P-H-Stoffe em Zurique, na Suíça (Bauhaus Kooperation, 2022).

VKHUTEMAS

Dentro do contexto político pós-revolucionário russo do início do século XX podemos observar uma intenção na proposição de medidas que tentaram mudar o cenário vigente e construir uma nova sociedade pautada nos paradigmas giraram em torno da educação formal, integração e desenvolvimento das indústrias, bem como dos seus produtos. Dentro dessa perspectiva, em 1920, surgem as *Vkhutemas*, também identificadas como as Oficinas Superiores de Arte e Tecnologia, que tiveram por o objetivo criar uma variedade de profissionais, principalmente oriundos das classes proletárias, para construção de uma nova cultura, identitária e material, dentro da perspectiva de produção industrial (Lima; Jallageas, 2020; Miguel, 2006).

A instituição foi enxergada como promotora de uma determinada imagem e expressão da arte moderna no início do século XX dentro da Rússia. A proposta pedagógica tentou refutar os antigos métodos e moldes academicistas, dando prioridade ao pensamento coletivo dentro de projetos, processos e construção de objetos. Um dos pontos centrais dessas mudanças foi a proposição dos ateliês preparatórios, os *rabfaks*, que visam democratizar o acesso ao ensino superior nivelando os estudantes oriundos dos mais diversos contextos e com os mais variados repertórios (Lima; Jallageas, 2020; Miguel, 2006).

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

O pensamento da vanguarda construtivista foi quase que uma linha condutora para as atividades ali propostas, tornando a arte menos contemplativa e mais participativa, com funções práticas muito bem estabelecidas. Esse construtivismo, destoando do realismo, e da simples representação literal de um momento, promove uma mediação entre o prático e o criativo, entre os indivíduos e os objetos, entre a arte e a vida cotidiana. Essa arte foi entendida como uma ferramenta crucial para se atingir um bem estar social, político e econômico. Este seria um novo modelo de se fazer, observar, entender, e usar a arte (Castro, 2019; Miguel, 2006).

Nesse lugar, as artes puras e aplicadas iriam dividir os espaços com pesos de equivalência para a promoção de uma arte industrial. Essa arte, produzida pela indústria dentro dos preceitos construtivistas, seria o bem material que promove a melhoria de vida e o conforto. Seria uma arte, um design, fora dos modismos e do “fetichismo” observados nas produções industriais dentro do mundo capitalista e que deveria traduzir as importantes rupturas observadas dentro da sociedade soviética da época. A escola formou 1389 pessoas e foi dividida em 7 faculdades: pintura, escultura, madeira, metal, arquitetura, têxtil e poligrafia (Castro, 2019; Leite, 2019).

VARVARA STEPANOVA E AS OFICINAS TÊXTEIS VKHUTEMAS

A faculdade têxtil foi estabelecida sob três óticas: tecelagem, impressão e bordado. Entretanto, observando o contexto vigente em que as artesanias foram desencorajadas o ateliê para bordado foi substituído pelos ateliês para aerografia e colorimetria. Aqui a indústria foi encarada como uma ferramenta para promoção do bem estar social, político e econômico (Lima; Jallageas, 2020). São observadas também intensas parcerias entre a indústria e a universidade, onde as dependências da Primeira Estatal Têxtil Soviética foram utilizadas por alunos e mestres durante os processos de formação dos profissionais, destacando essa intenção de uma arte aplicada, industrial, relevante e materializável (Lima; Jallageas, 2020).

CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos

O curso para “Composição dos Têxteis” foi dividido em 6 disciplinas com duração de 4 anos. Nestes, ocorriam apresentações de trabalhos semestrais, contando com disciplinas que consideravam as reais possibilidades de produção atreladas a indústria; processos para tinturaria global; processos para tinturaria localizada; estamparia; impressão; projetos para vestimentas esportivas e indumentárias para postos de trabalho; bem como projetos que consideravam a criação de símbolos e elementos figurativos característicos para a Rússia pós-revolucionária (Lima; Jallageas, 2020). A arte aplicada, também entendida como design ou arte industrial, tinha um papel social comunicativo importante a ser explorado (Castro, 2019).

Os projetos iniciais destes ateliês, vinculados a faculdade Vkhutemas, estavam imbuídos de influências européias, principalmente francesa. São observados motivos florais, provençais, xadrez, elementos orgânicos e sinuosos muito atrelados ao movimento *Art Nouveau* e ao *Arts and Crafts*. Faltava uma identidade para esses trabalhos que refletisse o momento histórico vivido pós-revolucionário distante de todo o contexto europeu, que afirmasse o construtivismo e essa intenção da promoção da arte integrada à vida cotidiana.

Com a admissão da designer Varvara Stepanova, profissional com larga experiência com manipulação imagéticas, colagens, design gráfico e pintura, observamos uma ruptura estética que revoluciona o modo de concepção e produção dos padrões têxteis soviéticos, marcando uma quebra de paradigmas para com as estampas europeias (Leite, 2019; Lima; Jallageas, 2020).

Varvara Stepanova, Figura 2 (Leite, 2019), nasceu em Kaunas, Lituânia, em 1894. Produziu um acervo de estampas geometrizadas e distante de padrões figurativos representativos, tentou retratar simbolicamente a nova sociedade e o novo homem/mulher soviéticos que visavam a equidade. Seus trabalhos estão estabelecidos dentro de uma função narrativa gráfica informativa, que participa de um processo que educa o indivíduo por intermédio do desenho padronizado para essa nova sociedade comunal e coletiva (Lima; Jallageas, 2020). Informar passa a ser um

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

objetivo claro dos desenhos gráficos e rapports apresentados que vão invadir as ruas e o cotidiano. Dentro da faculdade têxtil, enquanto docente, Stepanova além de escrever a ementa do curso, adota uma figura menos impositiva e mais receptiva a opiniões e considerações dos alunos. Dentro da estatal Russa, Stepanova produziu um acervo com mais de 150 projetos (Castro, 2019).

Figura 2 – Varvara Stepanova trabalhando em sua mesa no atelier, foto de Alexander Rodchenko, em 1924



Fonte: Rodchenko (2025).

Dentro das rupturas estéticas promovidas por Varvara é interessante destacar esse “desconsiderar” os elementos figurativos literais como flores e frutos que eram comumente associados à estampa do momento. Em vez disso, a profissional trabalha com elementos extraídos da vida cotidiana do trabalhador, do operário, do proletário. São empregadas as forças motrizes das máquinas, a força centrípeta, a cinética, são exploradas e observadas a utilização de engrenagens, planta elétricas,

hidráulicas, bem como identificados elementos constituidores alusivos à indústria, ao mecânico e ao coletivo, assim como estampas que apresentam efeitos ópticos, Figura 3 (Leite, 2019; Lima; Jallageas, 2020). Dentro desse percurso é possível observar a efetividade da integração da arte na vida cotidiana, onde o operário consegue identificar na estampa que veste um elemento pertencente ao seu dia a dia, não sendo apenas uma arte pura relegada ao contemplativo e ao sublime.

Figura 3 – Estampa de autoria associada a Varvara Stepanova



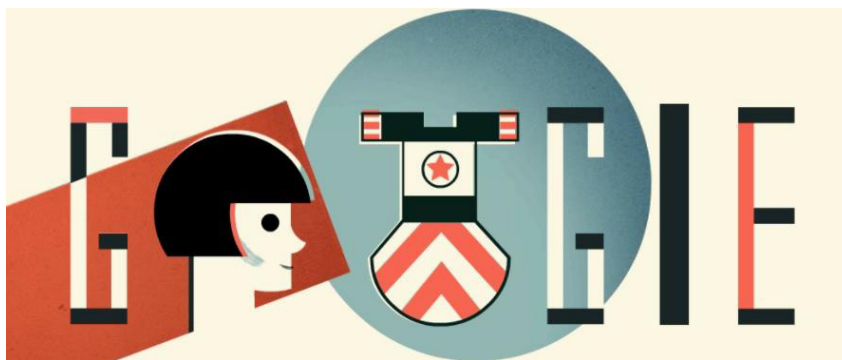
Fonte: Kaier (2005).

O trabalho da designer também considerava o planejamento das roupas, especialmente sob o aspecto da função prática. Existiu uma proposta com dois tipos: O primeiro, *prozodezhda*, focado numa indumentária para o trabalho e cotidiano; e o segundo, *sportodezhda*, para atividades esportivas. A peculiaridade é que nesse momento de intenção da promoção da equidade de gênero observamos que as peças não estavam divididas ou enquadradas entre o masculino e feminino, mas sim pensando sobre a maior eficiência possível (SESC, 2018).

*CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos*

No 124º aniversário de Varvara Stepanova, 22 de outubro de 2018, o Google fez uma homenagem ao seu trabalho compondo um doodle, Figura 4, frisando o papel importante da profissional na subversão da noção de que a arte é destinada apenas para intelectuais ou elites abastadas, bem como considerando o enaltecimento dos trabalhos de mulheres e participação feminina e campos amplos da sociedade (Doodles Google, 2018).

Figura 4 – Doodle em homenagem a Varvara Stepanova



Fonte: Doodle do Google (2018).

A estamparia produzida por Varvara foi uma, dos poucos produtos de design soviético do início do século XX que realmente conseguiram chegar às mãos dos consumidores, tendo em vista que a produção das mesmas não exigia tecnologias muito diferentes das encontradas na Rússia pré-revolucionária. Segundo Miguel (2006) a “utopia” é um adjetivo comumente associado aos projetos aspirações coletivas do período tendo em vista que poucos destes conseguiram de fato ser implementados. Para o mesmo autor as burocracias e transformações dentro do estado da URSS foram as grandes responsáveis por um processo de apagamento até mesmo dos trabalhos que conseguiram ser produzidos (Miguel, 2006). Pouco se discute e comentam essas importantes inserções para o campo do design e da atuação feminina na indústria, no campo artístico e na academia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do texto elaborado é perceptível a diferença nos campos de atuação para mulheres e homens. Entretanto, mesmo dentro dessas perspectivas, a atuação feminina dentro da Vkhutemas teve certa autonomia. Varvara foi responsável por rupturas estéticas, concepção da ementa do curso, bem como liderou participações incisivas dentro da indústria para a formação de profissionais altamente qualificados.

Já dentro da Bauhaus, as mulheres eram limitadas ao trabalho desenvolvido na oficina têxtil, que inicialmente tinha aulas ministradas por homens, e que após as iniciativas de Gunta passaram a ser ministradas por mulheres, sendo ela uma das designers que atuou como mestre artesã na oficina. Além disso, teve seu nome lembrado devido às participações que vincularam a escola com a indústria e principalmente no processo criativo das colegas, auxiliando no desenvolvimento e execução das técnicas, visto que as aulas exigiam um perfil autodidata das alunas.

No fim, é essencial destacar que essa atividade tão inferiorizada, a prática e concepção dos têxteis, acabou tornando-se uma das únicas proposições que conseguiram exprimir com efetividade as intenções iniciais construtivistas. Parece um “paradoxo” em que a atividade feminina, tão subjugada e não considerada intelectualizada, ou de grande serventia, torna-se uma produção de cunho marcante na história e no registro das escolas.

Como proposições futuras destacamos a necessidade de ampliar a pesquisa visual sobre o trabalho destas designers. Uma pesquisa que considere o anacronismo existente nos seus trabalhos e que podem influenciar/contribuir para novas produções contemporâneas, seja servindo de arcabouço visual, estudo de caso ou fundamento prático.

CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos

2015, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: ANPUH, 2015. Disponível em:
http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

HESKETT, J. *Desenho industrial*. 4. ed. São Paulo: Editora José Olympio, 1997.

KAIER, C. *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian Constructivism*. Massachussets: The Mit Press, 2005.

LANDIM, P. D. C. *Design, empresa, sociedade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

LEITE, T. M. G. *As estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova e o 'novo modo de vida soviético'*. 2019. 74 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-09012020-031057/>. Acesso em: 13 jan. 2022.

LIMA, C.; JALLAGEAS, N. *Vkhutemas: desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020.

LIMA, R. L. E. D. Designers mulheres na história do design gráfico: o problema da falta de representatividade profissional feminina nos registros bibliográficos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 19., 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: SBHC, 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502808756_ARQUIVO_DesignersmulheresnaHistoriadoDesignGrafico.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

LUPTON, E.; TOBIAS, J.; HALSTEAD, J.; XIA, L.; SALES, K.; KAFEI, F.; VERGARA, V. *Extra bold: un manual feminista, inclusivo, antirracista y no binario para el diseño gráfico*. Tradução de Álvaro Marcos. Barcelona: GG, 2023.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

CARNEIRO, Luciane do Prado; BEM, Natani Aparecida do
SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos

MIGUEL, J. D. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein* (Rússia/URSS, 1920-1930). 404 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de história da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02022007-171251/publico/TESE_JAIR_DINIZ_MIGUEL.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

MUNARI, B. *Artista e designer*. Lisboa: Edições 70, 1971.

RODCHENKO, A. *Varvara Stepanova trabalhando em sua mesa no atelier em 1924*. London: Barbican Art Gallery, 2025. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/2018-07/Modern%20Couples%20Immunity%20from%20Seizure.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2025.

RODRIGUES, A. J. *A Bauhaus e o ensino artístico*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

SESC. *Vkhutemas: o futuro em construção* (1918-2018). São Paulo: Sesc, 2018. (Catálogo de exposição).

THE TEXTILE art of Gunta Stölzl. *Nazmiyal Collection*, New York, 23 June 2020. Disponível em: <https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/gunta-stolzl/>. Acesso em: 13 jan. 2022.

WELTGE, S. W. *Women's work: textile art from Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1993.

WICK, R. *Pedagogia da Bauhaus*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.