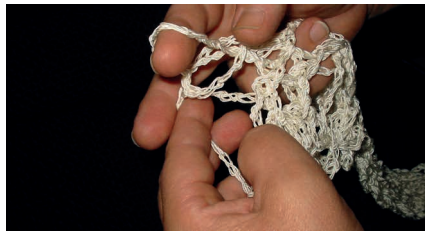


## FINALIZAÇÃO DA TRAMA





## MULHERES: ARTE, ARTESANATO, DESIGN

Ana Mae Barbosa\*

**Resumo** – As mulheres artistas foram apagadas da História da Arte do século XIX no Brasil e só a partir do Modernismo passaram a ter visibilidade. A megaexposição "comemorativa" que teve lugar no ano 2000, dos 500 anos da colonização do Brasil pelos portugueses, confirmou o banimento das mulheres artistas do século XIX. Não havia nenhuma mulher entre os quase 200 artistas apresentados apesar de que muitas foram bem-sucedidas em vida, ganhando prêmios até na Europa. A grande produção das mulheres nas artes visuais hoje no Brasil tem paulatinamente incorporado as conquistas feministas, mas o medo de ser considerada feminista ainda ronda as mulheres artistas. Além do preconceito de gênero, o preconceito social atinge também as mulheres artesãs que tendem a se perpetuar na repetição sem segurança para mudar e transformar seu trabalho. Um projeto de designers, artistas e arte-educadores, vem dando a estas mulheres a segurança de criar e expandir sua produção.

**Palavras-chave:** Gênero. Feminismo. Artesanato. Design. Mulheres.

Estes inícios do século XXI estão marcados pela luta em favor da aceitação da diversidade.

Falando em diversidade, prefiro me referir às conquistas dos direitos humanos e da democracia a me referir à tolerância. Tolerar não é reconhecer e muito menos inter-relacionar. Venho me interessando há muito tempo pela análise do reconhecimento das mulheres na arte e verificando que os países onde são mais reconhecidas são exatamente os mais democráticos. As ditaduras buscam reprimir as mulheres, limitar a visibilidade de seus fazeres artísticos ou apagá-las da história.

Quanto mais ditatorial o governo de um país, mais desqualificação feminina ele promove, muitas vezes disfarçada em mitificação da maternidade para manter as mulheres em casa. As democracias tendem a estimular e reconhecer a importância da participação profissional e do pensamento das mulheres na sociedade. O grande trabalho nas democracias é recuperar informações sobre a participação das mulheres na sociedade que foram esquecidas pela história, como o trabalho feito por Judy Chicago em 1998, o Dinner Party, hoje pertencente ao acervo do Museu do Brooklyn em Nova York e exposto permanentemente tendo se tornado um ícone do pós-feminismo.

---

\* Pós-doutora pela Columbia University e University of Central England. Professora titular aposentada da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora da Universidade Anhembi Morumbi. *E-mail:* anamae-barbosa@gmail.com

Há anos venho tentando fazer uma exposição de Maria Pardos. Ela viveu até os anos 1950, era espanhola e uma pré-expressionista nos anos 1910. Aluna premiada do Salão da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1912, organizou o setor de Artes Plásticas de um museu em Juiz de Fora, Minas Gerais, mas é tão desconhecida que dificilmente se conseguem dados sobre sua existência. Em oito congressos de Arte/Educação que participei, perguntei quem a conhecia e ninguém levantou as mãos.

Abigail de Andrade, de quem se conhecem hoje poucas obras (OLIVEIRA, 1993)<sup>1</sup>, apesar de ter representado o Brasil e sido premiada junto com a pernambucana Alice Santiago, na Exposição Universal de Paris de 1889, também foi deletada da história. De Abigail temos informações porque era amante de Ângelo Agostino, que escreveu vários textos em sua memória. Sua morte foi trágica por ter sido prematura e porque com ela morreu também seu segundo filho ainda bebê, ambos de tuberculose, em Paris.

Ignorância sobre a arte das mulheres, como reclamam Griselda Pollock, desde muito tempo e, mais recentemente, Frances Spalding (1999, p. 19), não significa apenas esquecimento de seus nomes, destruição de suas obras pelo descaso, mas principalmente "invisibilidade de significação".

Ainda não houve uma revisão da produção artística das mulheres no passado brasileiro<sup>2</sup> como já foi feito nos Estados Unidos. A prova é que o curador do segmento sobre o século XIX da Mostra do Redescobrimento, comemorativa da "descoberta" do Brasil por Portugal, apresentada em 2000 no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, obediente a uma história da arte etnocêntrica e excludente, não apresentou nenhuma obra de artista mulher, quando não precisava se aprofundar muito em pesquisas para descobrir não só Maria Pardos, Alice Santiago e mais umas 200 artistas mulheres listadas numa obra esgotada há 50 anos de Theodoro Braga, que biografou democraticamente os pintores e as pintoras do Brasil até a primeira metade do século XX.

A conquista da igualdade começou no Brasil com a Semana de Arte Moderna de 1922. Eles comungavam ideias anticolonialistas embora acomodadoras, mas que permitiram refletir sobre a igualdade de gênero, raça e códigos culturais. A partir de tais ideias foi possível reconhecer duas mulheres como as artistas mais importantes do Modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

Acredito que, também, teriam sido invisibilizadas, não fosse por duas outras mulheres, críticas de arte, que escreveram livros importantes sobre elas<sup>3</sup>. Malfatti, na verdade, foi duramente criticada e quase destruída pelo poderoso escritor Monteiro Lobato que, em 1917,

---

1 - A única dissertação ou tese que encontrei sobre a artista até os anos 1990. Em 2013, encontrei uma jovem pesquisando sobre ela para um mestrado na EBA, Rio de Janeiro, mas perdi contato.

2 - Temos que comemorar o livro de Ana Paula Simioni (2008), *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*.

3 - Refiro-me a Aracy Amaral e Marta Rosseti que, respectivamente, escreveram sobre Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

escreveu um artigo atacando-a, intitulado "Paranoia ou mistificação?". Penso que ele e seus contemporâneos, embora concentrassem sua crítica no estilo modernista de Malfatti, estavam certamente escandalizados pela liberdade daquela jovem em representar nus masculinos com gestos femininos, uma representação de sexualidade ambígua.



**Figura 1** *O torso*, Anita Malfatti, obra apresentada na exposição duramente criticada por Monteiro Lobato

A sexualidade, não o estilo, era o motivo da crítica agressiva, machista e destrutiva contra a arte de Malfatti. É curioso notar que essas duas mulheres, que fizeram a mudança dos paradigmas estéticos na arte brasileira dos anos 1920, no final de suas vidas pintavam o que a sociedade espera de mulheres: paisagens sem graça e temas religiosos. As normas sociais insidiosas prevaleceram sobre o comportamento artístico da juventude.

Maria Martins, que foi uma escultora de alta qualidade, muito premiada nos anos 1950, foi apagada pela história por muitos anos. Hoje é conhecida porque especialistas europeus descobriram seu envolvimento amoroso com Marcel Duchamp e, conseqüentemente, críticos começaram a reavaliá-la. Li uma vez a reportagem de um jornalista, admirador de Maria Martins, condoído pelo pouco caso que foi dado à desmontagem de sua casa, quando papéis foram jogados fora e salvas apenas suas obras e seus preciosos móveis. Mesmo assim, na exposição de Marcel Duchamp no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em agosto

de 2008, uma das fotos da Exposição Surrealista de Nova York mostrava uma das esculturas de Maria Martins em cima de uma mesa de bilhar. A foto é descrita num texto colado ao lado da foto, um desses textos inúteis que apenas elencam o que você está vendo; mas esse era pior, listava todos os elementos da fotografia, mas não fazia nenhuma referência à existência daquela escultura ali, tão centralizada e visível.

No Brasil, a celebrada igualdade é descartada pela falta de memória da produção de mulheres. Um exemplo dessa afirmação envolve dois protagonistas ativos no início do abstracionismo no Brasil das décadas de 1950 e 1960, Samson Flexor e Yolanda Mohaly. Foi publicado um livro sobre Flexor, cujo trabalho tem sido rememorado por seus discípulos em exposições e textos. Mohaly, entretanto, embora seja considerada melhor artista do que ele pelos vinte críticos e artistas que entrevistei informalmente em 1990, está sendo esquecida. Quando, para marcar os dez anos de sua morte, pretendi organizar uma larga retrospectiva de sua obra, só encontrei apoio em um ex-amigo e em um ex-aluno. Ela, que fora várias vezes premiada nas bienais de São Paulo e que ensinara a tantos artistas hoje famosos, teve a homenagem restrita a uma exposição das obras que doara ao Museu de Arte Contemporânea, o qual eu dirigia na época.

No Brasil, o desafio do modernismo contra as definições tradicionais das belas artes ajudou mulheres a trazer visibilidade para sua arte. Por exemplo, a gravura era tradicionalmente considerada uma arte de segunda categoria e, por conseguinte, um meio tipicamente feminino, embora os grandes mestres fossem homens. Quando a hierarquia dos meios mudou e o *status* da gravura ascendeu, muitas mulheres já eram conhecidas como gravadoras de talento e, conseqüentemente, o *status* delas, como artistas, se consolidou. A gravura é mais barata que a pintura e a escultura. Basicamente, desde que não haja muito dinheiro envolvido, as mulheres podem fazer parte do cenário; havendo envolvimento financeiro, porém a igualdade logo é desestabilizada. Está acontecendo algo semelhante com a Arte Digital. O sucesso das mulheres tem sido grande.

Grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade considerável, no Brasil, se recusa a ser vista como artistas mulheres e, portanto, se recusa a reconhecer as diferenças de gênero. Em 1989, por exemplo, Josely Carvalho, artista brasileira residente em Nova York, e Sabra Moore organizaram uma exposição chamada "Conexus: Artistas Mulheres, Brasileiras e Norte-Americanas, em Diálogo". Foi bastante difícil obter a participação de artistas brasileiras de visibilidade semelhante à das artistas americanas que participaram da mostra. Os argumentos incluíam "Não quero vínculos com exposições só de mulheres, sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista separadamente", e "Para expor, não preciso apelar para gênero; esse é o caminho das artistas sem qualidade". Ficou claro que, segundo pensavam, perderiam *status* caso fossem vistas como artistas mulheres.

Quatro anos depois, contudo, essas mesmas que haviam se recusado a participar da exposição Conexus por ser de mulheres e por ser organizada por uma mulher brasileira sem fama

como curadora, aceitaram participar da exposição também só de mulheres "A Arte do Brasil Contemporâneo Ultramoderno", apesar de ter sido apresentada no Museu Nacional da Mulher em Washington, DC, mas o curador era homem e não era brasileiro.

Quando, em 1987, Carvalho, Moore e eu tentamos trazer a exposição "Connexus" para o Brasil, enfrentamos a dificuldade de patrocínio e o silêncio da imprensa.

Suspeita-se que uma artista que aceite ser identificada como mulher seja necessariamente medíocre. Trabalhos de artistas americanas de renome, como Ida Applebroog, Faith Ringgold, Nancy Spero e May Stevens, Louise Bourgeois, e de latino-americanas em Nova York, como Liliana Porte e Catalina Parra, foram expostos pela primeira vez no Brasil na exposição "Connexus", mas passaram quase despercebidos por terem sido apresentados como arte de mulheres. Muito recentemente, entretanto, Spero, Porter e Bourgeois expuseram com sucesso no Brasil, mas o fizeram em mostras sem referência a gênero. Sem essa referência explícita, puderam ser vistas e apreciadas.

Críticos de arte reforçam esse tipo de metapreconceito. Recusam-se a confrontar categorizações de gênero, temendo ser vistos como críticos de segunda classe. Quando o Museu de Arte Moderna de Nova York me convidou para falar durante uma exposição de arte latino-americana, aceitei com prazer. Mas, porque o convite veio para falar em uma mesa-redonda sobre a arte das mulheres, fui bastante desestimulada. Um dos comentários, feito por uma crítica e historiadora da arte, foi especialmente inesquecível: "Nenhum crítico de arte importante aceitaria falar numa mesa-redonda sobre esse assunto". Como não me julgo crítica importante, eu participei e o engraçado é que algumas norte-americanas importantes aceitaram o convite.

Um olhar superficial dirá que artistas mulheres são numerosas e têm visibilidade (desde que não se apresentem sob categorizações de gênero) e que aparentemente recebem tratamento semelhante aos artistas homens. Entretanto, se cruzarem os caminhos das diferenças sociais, tais como gênero, raça ou classe social, essa aparente igualdade desaparece. Por exemplo, em 1992, pesquisando as dez galerias de arte mais importantes (em termos financeiros) de São Paulo, algumas no mercado por quase 20 anos, descobri que nunca haviam exposto uma artista negra, embora algumas já tivessem exposto artistas negros. É surpreendente que num país miscigenado, divulgado como paraíso racial, problemas de gênero e raça se ocultem por trás de preconceitos mais poderosos, baseados em classificações sociais.

Graças às ideias positivistas de Auguste Comte, que influenciaram o Brasil, desde o século XIX, as mulheres têm recebido educação formal. O percentual de estudantes do sexo feminino é alto, principalmente nas Ciências Humanas; e nas Artes, elas constituem 82% do corpo discente<sup>4</sup>. Mas, em geral, o percentual de homens bem-sucedidos é maior do que o de mulheres. Sucesso não depende só de competência. Essa é provavelmente uma das razões por que obras de artistas homens são maioria em museus, exposições, galerias

---

4 - Pesquisa feita por mim em 1992 nos últimos anos dos cursos de Artes Visuais e Artes Plásticas das seguintes universidades: Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista (Unesp) e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Na competição profissional, elas sempre perdem para os homens, não importa se brancos ou negros, heterossexuais ou homossexuais. A revista *Veja*, de grande circulação nacional, provou esse fato mediante entrevistas com homossexuais no mês de junho de 1993. Todos os entrevistados concordaram que as mulheres são mais discriminadas do que os homossexuais. Um incidente na administração da cidade de São Paulo, em 1992, ajudou a confirmar esse achado. A diretora de um museu paulistano, cuja posição foi ocupada por várias mulheres no passado, foi demitida por um novo secretário de Cultura sob a desculpa de que o secretário achava que mulheres não deviam coordenar museus pela natureza complexa da função. Em consequência, somente homens dirigiram os museus sob a responsabilidade desse secretário de Cultura de São Paulo de 1992 a 1995.

Aplicado às artistas brasileiras, o comentário de Virginia Woolf sobre escritoras na história é bastante apropriado; ela disse que mulheres querendo passar por homens em sua escrita era muito comum, mas se a história tivesse dado um lugar às mulheres que queriam escrever como mulheres, a história seria diferente. Parafraseando Simone de Beauvoir e Eva Hesse, eu diria que para esquecer que se é mulher, antes de mais nada é necessário ter plena certeza de que se é uma mulher.

No Exame Nacional de Ensino Médio (Enem), de 2015 (exame no fim do curso médio), o tema da redação foi a violência contra a mulher. Colocaram na prova um trecho de uma das obras de Simone Beauvoir, *O segundo sexo*, começando pela frase célebre "Uma mulher não nasce mulher, torna-se mulher". A recepção dessa frase nos jornais, na internet e entre os políticos foi terrível. Chamaram a escritora de "pedófila" e "nazista", e houve gente que estudou em colégios caros afirmando que este era um tema de esquerda e, portanto, um sinal inequívoco de uma conspiração ideológica por parte do governo federal. A Câmara de Vereadores de Campinas, no estado de São Paulo, aprovou uma "moção de repúdio" à filósofa. O deputado Marco Feliciano (PSC-SP), da bancada evangélica, descobriu na frase "uma escolha adrede, ardilosa e discrepante do que se tem decidido sobre o que se deve ensinar aos nossos jovens" (BRUM, 2015). Em sua página no Facebook, o promotor de Justiça do município paulista de Sorocaba, Jorge Alberto de Oliveira Marum, chamou Beauvoir de "baranga francesa que não toma banho, não usa sutiã e não se depila" (BRUM, 2015).

No silêncio dos intervalos culturais, nos interstícios dos códigos, tentamos produzir conhecimento, reflexão, conceitos e, finalmente, a revitalização do diálogo estético entre as diferentes classes sociais. Na inauguração do prédio do Museu de Arte Contemporânea (MAC) em outubro de 1992, busquei celebrar os meios tradicionais de arte, arte ritual ou popular, junto com o código hegemônico, chamando a atenção para a produção das mulheres.

Bárbara Kruger foi convidada para a inauguração do novo prédio e generosamente aceitou o convite. Seu trabalho em *outdoors* espalhados na cidade e na frente do museu provocou a população e até mesmo os acadêmicos da universidade. A questão social levantada por Kruger nos cartazes era "Mulheres não devem ficar em silêncio".



**Figura 2** *Outdoor* de Barbara Kruger, Cidade Universitária, Universidade de São Paulo (USP), 1992

Fonte: Arquivo do MAC.



**Figura 3** Imagem do *billboard* (*outdoor*) de Barbara Kruger na USP, 1992

Fonte: Arquivo do MAC.

Os *billboards*, ou *outdoors*, foram fixados a uma altura de quatro ou cinco metros. Mesmo assim, em muitos deles a palavra NÃO foi riscada.

A grande produção das mulheres nas artes visuais hoje no Brasil tem paulatinamente incorporado as conquistas feministas, mas o medo de ser considerada feminista ainda ronda as mulheres artistas.



Recentemente uma pesquisadora feminista espanhola visitou o Brasil entrevistando mulheres que pela evidência material de suas obras supostamente estariam refletindo sobre a condição feminina, como Nazaret Pacheco com seus vestidos diáfanos feitos de contas e lâminas de barbear. Qual não foi sua surpresa quando todas negaram veementemente qualquer ligação com o feminismo ou com reflexões acerca da condição da mulher. Numa exposição de Rosana Palazian, que em bordados delicados descarnadamente representa estupros e assassinatos de meninas metaforizando contos infantis, sua produtora proibiu que os educadores que mediavam a exposição se referissem a feminismo em sua obra. Ora, se não fosse o trabalho de Judy Chicago e outras feministas o bordado não haveria de ter chegado às artes eruditas e contemporâneas.

Mas a violência contra a mulher está em todo lugar.

Em 2009, uma jovem estudante da Universidade Bandeirante de São Paulo (Uniban), com uma saia muito curta, foi perseguida por 700 estudantes homens que gritavam: "Estupra! Estupra!". Eram aplaudidos por mulheres sorridentes. A intervenção dos seguranças que esconderam a moça dentro de uma sala evitou o pior. Nada aconteceu com esses estudantes filmados por centenas de celulares. A moça foi expulsa da Universidade que, diante da reação dos jornais, voltou atrás tarde demais. Já havia sido apelidada de "Universidade Taliban". Alguns analistas culturais chegaram a dizer que com o mesmo vestido, se a moça fosse loura, magra e rica, não teria sido perseguida. Era mestiça, de formas arredondadas e pobre.

O grande desafio intercultural no Brasil são os preconceitos de raça e de gênero, mas o preconceito de classe social é o mais avassalador, resultando em um fosso intransponível entre a elite e o povo.

Por isso, minhas pesquisas agora se concentram na produção das mulheres artesãs, aquelas que vivem de seu trabalho, são pobres e vivem em regiões longínquas do país. Que pode o design fazer para melhorar a produção e a vida destas mulheres? Nos anos 1990 uma designer, Heloisa Crocco, começou a trabalhar junto com artesãos no Festival de Inverno de Ouro Preto (MG), a convite do então diretor do Festival, José Alberto Nemer.

Apresentei os excelentes resultados desse trabalho com pedra sabão primeiramente em um Congresso em Taiwan, em 1995, e posteriormente também em Taiwan, no International Symposium in Art Education. The Prospects of Art Education in the 21th Century 1999 (BARBOSA, 1995, 1998).

Os trabalhos resultantes das oficinas em Minas Gerais não poderiam ser melhores, pois a loja TokStok (similar a IKIA) passou a vender os objetos produzidos pelos artesãos com os quais Heloisa Crocco trabalhara. Se antes faziam pirâmides e Budas de pedra sabão para vender para turistas, passaram a explorar as possibilidades do material em formas mais ousadas e ganharam lugar no mercado nacional. Qualquer dos componentes da Bauhaus, do Vuthemas ou do Black Mountain College se orgulharia de objetos como aqueles.

Animados com os resultados os designers em torno de Heloisa Crocco e José Alberto Nemer, formaram um grupo que de início se chamou Faber, mas para não ter problemas, os quais já se anunciavam, de registro de marca com a Faber Castell, mudaram o nome para Laboratório Piracema<sup>5</sup>. O lema deles era a não imposição, a não diretividade em prol do desenvolvimento do processo criador das artesãs. Intervenção existe, pois a própria presença do designer é uma intervenção, mas é baseada no diálogo. Trabalharam com elas desde a criação da marca que se tornou a identidade visual do grupo, a qual deveria ir nas etiquetas, nos pacotes e nas lojas, até o projeto de novos produtos. O processo educacional se baseou na pesquisa de materiais na região e no desenvolvimento da percepção visual dos participantes para localizarem ao seu redor motivos visuais geradores da marca, da estampa e da forma dos objetos. Realizaram *workshops* onde foram levadas em conta a história pessoal, a experiência de cada uma. Foi também reforçado o valor da imaginação visual e da informação histórica. Convidam em cada lugar o historiador local para dar informações sobre a cidade.

O trabalho com mulheres, a maioria de origem indígena, em Benevides, Pará, foi valioso para sustentabilidade das famílias locais.

Fotografias feita por membro da equipe do Grupo Piracema são mostradas a seguir:



**Figura 4** Imagens de Benevides, Projeto do Grupo Piracema

---

5 - Tatiana Azzi, minha orientanda de mestrado na Universidade Anhembi Morumbi, pesquisou, de forma mais aprofundada, o Laboratório Piracema no Ceará.



Figura 5 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 6 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 7 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 8 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema

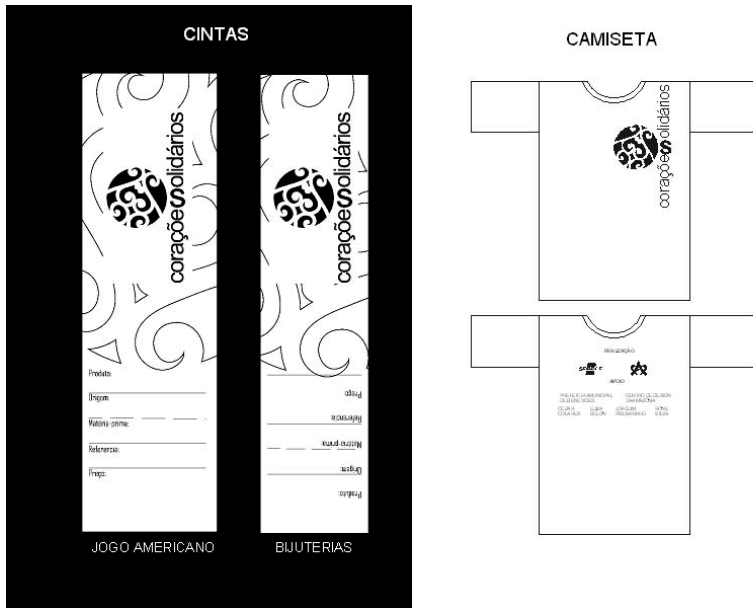


Figura 9 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



## COLEÇÃO LIBERDADE

Figura 10 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 11 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 12 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 13 Imagens de Benevides. Projeto do Grupo Piracema



Figura 14 Mulheres participantes do Projeto. Foto grupo Piracema.

Esse projeto em Benevides foi patrocinado por mulheres, coordenado por designers e arte-educadoras mulheres e só teve participantes mulheres.

Na Ilha de Marajó, especialmente em Muaná, entretanto, a ação dos designers com as artesãs ganhou uma perspectiva pós-feminista, incluindo também os homens. Muitos deles,

maridos das artesãs, que, desempregados e vendo que o trabalho antes desconsiderado da mulher estava melhorando a vida da família, decidiram também fazer renda, bordado, cestaria, cerâmica, ou simplesmente administrar as vendas dos produtos e a compra de materiais. Essa última função ainda está ligada à demonstração de poder na família<sup>6</sup>.

Agradeço à designer Mary Maués e à arte-educadora Ida Hamoy, que trabalharam e compuseram a liderança desses projetos, as imagens e as entrevistas informais, assim como a visita à feira de artesanato de Belém, quando tive a ocasião de encontrar e conversar com muitos artesãos e artesãs que trabalharam com Mary Maués e Ida Hamoy. Eles e elas prezam a liberdade que tiveram e reconhecem o crescimento da qualidade de seus produtos depois dos encontros com os designers, assim como da capacidade de inventar novos objetos.

Os valores cultivados pela população indígena, contudo, são muito diferentes dos valores do capitalismo. Essas diferenças vêm de longe. Os portugueses, nossos colonizadores, felizmente descartaram nossos indígenas como trabalhadores escravos porque os julgaram preguiçosos e infelizmente os substituíram pelos africanos. Aquilo que os portugueses julgaram como preguiça é concepção de vida. Eles trabalham para viver e não amear dinheiro.

Os designers têm dificuldade com essa diferença. Quando alguém encomenda cem peças de um produto, eles querem cobrar mais por cada peça, pois vão ficar trabalhando muito tempo. Se alguém encomenda do mesmo produto apenas seis peças, eles tendem a cobrar mais barato por cada peça porque acabarão o serviço rapidamente.

Outro projeto de muito sucesso empresarial e criador com artesãos e designers é o da Universidade de Pernambuco (UPE), liderado pela designer Ana Andrade e estimulado por Solange Coutinho, também designer e pró-reitora de Cultura e Extensão ou equivalente.

Essa relação entre os trabalhadores universitários com o povo pode vir a ser uma fonte de pesquisas sobre Design e Artesanato, principalmente no Nordeste onde os sertanejos têm menos preconceito em relação ao trabalho dos homens em nichos tradicionalmente reservados às mulheres, pois Lampião e seu Bando, revolucionários e manejadores de armas mortais, Robin Hoods do século XX, nos intervalos das lutas bordavam suas roupas.

Tenho orientado no mestrado em Design da Universidade Anhembi Morumbi várias dissertações sobre Design e Artesanato, como as de Tatiana Azzi (2009), sobre as ações do Grupo Piracema no Ceará (*O jogo das diferenças: design e arte popular no cenário multicultural brasileiro*); a de Joana Áurea Medeiros Lima (2014), intitulada "*As rendeiras do Morro de Mariana no Piauí*"; e a de Maria Isabel Sulino Carvalho Silveira (2013) *No vai e vem do tear manual, Carmo do Rio Claro por designers e artesãos*. Examinei no mesmo programa de Pós-Graduação a dissertação de Lília Teresa Dinis (2013) *Design e Cultura um olhar sobre o artesanato de capim dourado*. Todas muito boas.

---

6 - Informação de Roberto Galvão que trabalhou com o Laboratório Piracema no Ceará (maio 2008).



## Women: art, craft, design

**Abstract** – Women artists have been erased from the history of nineteenth century art in Brazil and only from modernism is that women have gained visibility. The mega exhibition that took place in 2000, “commemorating” the 500th anniversary of the colonization of Brazil by the Portuguese confirmed the ban on women artists of the nineteenth century. There were no women among the nearly two hundred artists presented on the section on the XIX Century although many have been successful in life, winning awards even in Europe. The large production of women in the visual arts today in Brazil has gradually incorporated the feminist achievements, but the fear of being considered feminist still surrounds women artists. In addition to the gender bias, social prejudice also affects women artisans who tend to perpetuate the repetition, unsecured to change and transform their work. A project of designers, artists and art / educators is giving these women safety to create and expand its production.

**Keywords:** Gender. Feminism. Crafts. Design. Women.

## REFERÊNCIAS

- AZZI, T. *O jogo das diferenças: design e arte popular no cenário multicultural brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Design)–Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.
- BARBOSA, A. M. Culture and dependence in Art Education in Brazil. In: CONGRESS PROCEEDINGS: CULTURE, SOCIETY, ART EDUCATION, 1995, Taichung. *Proceedings...* Taichung: Insea, 1995. p. 1-8.
- BARBOSA, A. M. The prospect of Art Education in the 21th century in the 3<sup>rd</sup> World: art of the everyday life. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM IN ART EDUCATION. THE PROSPECTS OF ART EDUCATION IN THE 21TH CENTURY, 1998, Taichung. *Proceedings...* Taichung: Insea, 1998.
- BRUM, E. Parabéns, atingimos a burrice máxima. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/09/opinion/1447075142\\_888033.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/09/opinion/1447075142_888033.html)>. Acesso em: 13 nov. 2015.
- DINIS, L. T. *Design e cultura um olhar sobre o artesanato de capim dourado*. 2013. Dissertação (Mestrado em Design)–Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.
- LIMA, J. A. M. *“As rendeiras do Morro de Mariana” no Piauí*. 2014. Dissertação (Mestrado em Design)–Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.
- OLIVEIRA, M. A. de. *Abigail de Andrade: artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. 1993. Dissertação (Mestrado em Artes)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.
- SILVEIRA, M. I. S. C. *No vai e vem do tear manual, Carmo do Rio Claro por designers e artesãos*. 2013, Dissertação (Mestrado em Design)–Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.
- SIMIONI, A. P. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SPALDING, F. Garden ceremony. *TLS*, 19 fev. 1999, p. 19.

Recebido em fevereiro de 2016.  
Aprovado em fevereiro de 2016.