

Mulheres na

1930

.....

História do Design no Brasil

Gabriela Angelo
Ramalho de Sá



1979



Instituto de Artes
Departamento de Design

Gabriela Angelo Ramalho de Sá
14/0140786

Mulheres na História do Design no Brasil: 1930 — 1979

Brasília
2018



Instituto de Artes
Departamento de Design

Gabriela Angelo Ramalho de Sá
14/0140786

Mulheres na História do Design no Brasil: 1930 — 1979

Projeto de Pesquisa referente ao Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Design da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Design - Programação Visual.

Orientadora: Dra. Marisa Cobbe Maass

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais e à minha irmã, aos meus amigos (próximos e distantes fisicamente) e ao Flávio; não só pela paciência e suportes em meio a crises e conturbações, mas por sempre depositarem fé em mim. A fé — *no futuro, no design, em mim e nas pessoas* — foi a base de toda a construção desse projeto, e eu devo à vocês. Existe um pedaço de todos vocês nesses escritos.

À minha orientadora, por toda a paciência e carinho que teve desde a nossa primeira conversa cheia de livros pesados ocupando a mesa do café e as conversas não relacionadas ao projeto, que também me alimentaram o coração.

Agradeço também a todas as mulheres que conheci durante o processo e nos caminhos da minha vida. É pela nossa resistência que pude ter tanta força pra seguir nas adversidades.

“Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas.”

Michelle Perrot, em “Minha História das Mulheres” (2013)

RESUMO

Este relatório apresenta o processo de pesquisa sobre a história de mulheres projetistas brasileiras durante 1930 e 1979, desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso na disciplina de Diplomação em Programação Visual, no curso de Design da Universidade de Brasília. O objetivo da pesquisa se manifesta na investigação dos perfis de mulheres projetistas brasileiras, desenhando seu aparato contextual e suas ligações técnicas, científicas, artísticas e teóricas no ato de fazer design do seu período atuante. Buscando trabalhar com mulheres voltadas à educação do design, esse projeto busca, em síntese, inserir os trabalhos de mulheres na historiografia para não só consultoria catalográfica; mas como uma celebração do valor de seu trabalho direcionado aos futuros profissionais.

Palavras chave: Historiografia; Feminismo; Design; Educação; Catálogo.

ABSTRACT

This report presents the research about the history of Brazilian female designers between 1930 and 1979, designed as a Bachelor Degree's Project for the Design major in the University of Brasilia. The main focus of the research lays on the investigation about the profiles of those women, drawing their context and connections (scientifics, technicals, artistic and theoric) of their project considering their acting period. Aiming on women whose work rely on education of design, this research looks for the insertion of their work in the historiography of design not only as a catalog matter; but as a celebration of their contribution to future professionals.

Keywords: Historiography; Feminism; Design; Education; Index.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: <i>Pioneiras de 1922</i>	10
Fig. 2: <i>Margaret Hamilton</i>	12
Fig. 3: <i>Harper's Bazaar - April 1965</i>	19
Fig. 4: <i>Portinho e o MAM</i>	23
Fig. 5: <i>Turma de 1972</i>	23
Fig. 6: <i>Migrant Mother</i>	24
Fig. 7: <i>Marina Ginestà</i>	25
Fig. 8: <i>Alunas da Bauhaus</i>	26
Fig. 9: <i>Chaleira com infusor</i>	27
Fig. 10: <i>Planejamentos Têxteis de Anni Albers</i>	27
Fig. 11: <i>Planejamentos Têxteis de Gunta Stölzl</i>	27
Fig. 12: <i>Figurino de Liubov Popova</i>	28
Fig. 13: <i>Cabeçalho de Jornal por Varvara Stepanova</i>	28
Fig. 14: <i>A taça de cristal de Beatrice Warde</i>	30
Fig. 15: <i>"Isso é um escritório de impressão"</i>	30
Figs. 16, 17 e 18: <i>Bookmaking on the Distaff Side, Peter Pauper Press</i>	30
Fig. 19: <i>Onde o proletariado dirige...</i> de Osório César.....	31
Fig. 20: <i>Mulheres votando em 1932</i>	35
Fig. 21: <i>Bertha Lutz em avião, 1927</i>	35
Fig. 22: <i>Revista A, 1946</i>	37
Fig. 23: <i>Layout para Cultura Della Vitta, 1946</i>	37
Fig. 24, 25 e 26: <i>Construção Gráfica da Revista Habitat n.1, 1950</i>	38
Fig. 27: <i>Rosies, the riveters</i>	40
Fig. 28: <i>Lançamento do New Look</i>	41
Fig. 29: <i>Triunfo da Vontade, 1935</i>	42
Figs. 30 e 31: <i>Capas da Art & Architecture (1941-1947)</i>	44
Fig. 32: <i>Cadeira LCW, 1946</i>	44
Fig. 33: <i>Hesse Antiqua, 1947</i>	44
Fig. 34: <i>O Cruzeiro, 1949</i>	46
Fig. 35: <i>Revista Rio, 1948</i>	47
Fig. 36: <i>Polivolume: Superfície Multidesenvolvível, 1948</i>	47
Fig. 37: <i>Decreto 19.841, 1947</i>	49
Fig. 38: <i>Marco n.1, 1953</i>	53
Fig. 39: <i>Coleção Jovens do Mundo Todo, 1962</i>	53
Fig. 40: <i>Mulheres "computadores", 1953</i>	54
Fig. 41: <i>Programadoras soviéticas</i>	54
Fig. 42: <i>Celia Sánchez e Vilma Espín</i>	55
Fig. 43: <i>Retrato da prisão de Rosa Parks em 1956</i>	56

Fig. 44: McCardell, 1950	59
Fig. 45: Cashin, 1950.....	59
Figs. 46 e 47: Utensílios das Huxtable, 1958	59
Figs. 48 e 49: Convites de Elaine Cohen	60
Fig. 50: Discurso de Inge Aicher-Scholl, 1953	62
Fig. 51: Excertos de Violeta Autumn.....	62
Fig. 52: Brasilien baut Brasília, 1957	65
Fig. 53: Panair do Brasil, 1957	65
Fig. 54: A fala e a forma, 1963	65
Fig. 55: Ofício Fixo, 1968	65
Fig. 56: Suplemento Feminino, 1959.....	67
Fig. 57: O Homem nu, 1962	68
Fig. 58: Antologia Poética, 1963.....	68
Fig. 59: The body spread, 1967	69
Fig. 60: Ms. Magazine, 1972-1973	70
Fig. 61: Relações entre muros, 1961	71
Fig. 62: Panteras Negras, 1966.....	72
Fig. 63: Maio de 68	72
Fig. 64: Marianne Peretti, por volta de 1960.....	73
Fig. 65: Gal Costa, 1968	74
Fig. 66: Rail Alphabet, 1965.....	75
Fig. 67: Rosmarie Tissi, 1964	75
Fig. 68: Rail Alphabet, 1965.....	75
Fig. 69: Minivestido, Mary Quant	76
Fig. 70: BIO1, 1964	76
Fig. 71: Come Alive, 1967	77
Fig. 72: Love and Violence, 1963.....	77
Fig. 73: Dorothy Grebenak, 1964	77
Fig. 74: Hold Your Fire (Men and Machines), 1966	77
Fig. 75: Tapete Con Edison Co	77
Fig. 76: Power Up, 1965.....	77
Figs. 77 e 78: Conjuntos de noite, 1965	78
Fig. 79: Soft Chair, 1967	78
Fig. 80: Revista Esso, 1964	80
Fig. 81: O Anjo Nasceu, 1969	80
Fig. 82: Matou a família e foi ao cinema, 1969	80
Fig. 83: Sem entrada e sem mais nada, 1961	81
Fig. 84: A arca do senhor Noé, 1964	81
Fig. 85: O sindicato dos burros, 1963.....	81
Fig. 86: Passeata dos 100 Mil, 1968	83

Fig. 87: <i>Show Opinião</i> , 1965.....	86
Fig. 88: <i>Louise Brown</i> , 1978.....	89
Fig. 89: <i>Margaret Thatcher</i> , 1979.....	89
Fig. 90: <i>Indira em Manifestação</i> , 1975.....	89
Fig. 91: <i>Protesto contra a lei do Hijab</i> , 1979.....	90
Fig. 92: <i>Protesto no Chile</i>	91
Fig. 93: <i>Ken State</i> , 1970.....	92
Fig. 94: <i>Mulheres punks</i> , 1978.....	92
Fig. 95: <i>Cabeçalhos para Luxe</i> , 1979.....	94
Fig. 96: <i>Pôster para CalArts</i> , 1978.....	94
Fig. 97: <i>Jazz Festival</i> , 1979.....	95
Fig. 98: <i>Capas de Paula Scher, década de 1970</i>	95
Fig. 99: <i>O Amante</i> , 1985.....	96
Fig. 100: <i>The Sonnets to Orpheus</i> , 1987.....	96
Fig. 101: <i>Summer House</i> , 1977.....	97
Fig. 102: <i>Vivienne Westwood</i> , 1976.....	98
Fig. 103: <i>Women in Design: The Next Decade</i> , 1975.....	99
Fig. 104: <i>Pink</i> , 1973.....	99
Fig. 105: <i>Sex Lure</i> , 1979.....	100
Fig. 106: <i>Swoosh</i> , 1971.....	100
Fig. 107: <i>COMGÁS</i> , 1973.....	101
Fig. 108: <i>Desfile Protesto</i> , 1971.....	102
Fig. 109: <i>Calabar</i> , 1973.....	103
Fig. 110: <i>13ª Bienal de São Paulo</i> , 1975.....	103
Fig. 111: <i>Movimento Feminino pela Anistia</i> , 1975.....	104
Fig. 112: <i>Mães de Maio</i> , 1978.....	105
Fig. 113: <i>MFPA</i> , 1975.....	106

LISTA DE TABELAS

Quadro 1 - Relação entre nomes citados X mulheres citadas	10
Quadro 2 - Segmentação componente de cada capítulo	12

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1. 1 Problemas.....	10
1. 2 Hipóteses	12
1. 3 Objetivos do Projeto.....	14
1.3.1 Geral.....	14
1.3.2 Específicos.....	14
1. 4 Justificativa	15
2. REVISÃO DE LITERATURA	16
3. METODOLOGIA	19
4. DESENVOLVIMENTO	21
4.1 1930: Carmen Portinho	21
I. Carmen — Pioneirismo e Política	21
II. Contexto Social, Histórico e Político.....	24
III. O Design no Mundo	26
IV. O Design no Brasil	31
V. Mulheres no Brasil	32
4.2 1940: Lina Bo Bardi	36
I. Lina — Raízes no Brasil	36
II. Contexto Social, Histórico e Político.....	39
III. O Design no Mundo	42
IV. O Design no Brasil	45
V. Mulheres no Brasil	48
4.3 1950: Odiléa Toscano & Renina Katz.....	51
I. Odiléa & Renina — Espaço Conjunto	51
II. Contexto Social, Histórico e Político.....	54
III. O Design no Mundo	58
IV. O Design no Brasil	63
V. Mulheres no Brasil	67

4.4 1960: Bea Feitler	68
I. Bea — Internacionalização e Experimentação	68
II. Contexto Social, Histórico e Político.....	71
III. O Design no Mundo	75
IV. O Design no Brasil	79
V. Mulheres no Brasil	82
4.5 1970: Lucy Niemeyer	87
I. Lucy — A Pesquisa da Gênese Brasileira	87
II. Contexto Social, Histórico e Político.....	89
III. O Design no Mundo	93
IV. O Design no Brasil	101
V. Mulheres no Brasil	104
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
8. REFERÊNCIAS	109
9. APÊNDICE	117
9.1 Organização do Sistema de Compilação de Dados	117
9.2 Lista de mulheres selecionadas para pesquisa	118
9.3 Organização e Planejamento da Expografia	120

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa trata de mulheres brasileiras, projetistas e educadoras e se ancora na indagação de *quem seriam* e *quais* seriam as influências sobre estas durante 50 anos do século XX bem como a investigação de seu impacto no registro da historiografia do design no Brasil, considerando principalmente a baixa representatividade de mulheres e de brasileiros como gentílico na literatura básica da historiografia do design.

Parte-se, com isso, das hipóteses de invisibilidade frequente no reconhecimento das contribuições femininas na pesquisa e desenvolvimento de projetos; a discussão sobre *o designer invisível* e *o designer canonizado*; os entraves sócio-políticos do design no Brasil; e a relação entre o mercado de trabalho e as mulheres ao longo desse período.

O objetivo da pesquisa se manifesta na investigação dos perfis de mulheres projetistas influentes no ensino do design no Brasil (entre 1930 e 1979) e todas as transformações contextuais que estas presenciaram — *transformações que definiram identitariamente o design brasileiro (acadêmico e mercadológico)*, relatando as discrepâncias de gênero e conquistas sócio-políticas, demonstrando também contribuições de mulheres na ação do design e analisar ligações contextuais, técnicas, científicas, artísticas e teóricas no ato de fazer design nesse período temporal.

Busca-se, dessa forma, conhecer componentes ocultos na criação da narrativa do que se entende como design no Brasil e suas implicações para novas gerações em formação, seguindo a compreensão de que **o design é, antes de tudo, orientado ao futuro.**

1.1 Problema

Esta pesquisa pretende levantar o seguinte problema: Quem eram (e o que influenciou) as projetistas brasileiras no período de 1930 à 1979, considerando em que contextos políticos, econômicos e conceituais elas se inseriram; e no que elas impactam no registro da historiografia do design brasileiro?

A questão de gênero se estabelece por dados estatísticos analisados em obras básicas da historiografia do design:

Quadro 1 - Relação entre nomes citados X mulheres citadas

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

Fonte: LIMA, 2017

O recorte do espaço brasileiro veio da indagação também proposta pela designer e escritora Elaine Ramos na elaboração do livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* (2011).

“A ideia deste livro nasceu por ocasião da publicação, pela Cosac Naify, do clássico História do Design Gráfico (...). Em virtude da ausência de menções ao design brasileiro nessa obra de referência mundial, a editora Elaine Ramos sentiu necessidade de acrescentar a ela um anexo, na forma de uma linha do tempo do design gráfico produzido no Brasil” (MELO e RAMOS, 2011, p. 16)

O escopo cronológico se dá pela coincidência com o período posterior à **Semana de Arte Moderna** - que definiu rupturas no exercício da arte e na concepção do que se definia como “produção brasileira”¹; e anterior à **Era da Informação**, que estabeleceu a noção de complexidade na atuação do designer², sendo projetistas ainda referentes à Era Industrial³.



Figura 1. Pioneiras de 1922

Da esquerda para a direita:
Elsie Lessa, Tarsila do Amaral,
Anita Malfatti e Eugênia
Álvaro Moreyra.

Fonte: Domínio Público

¹ “Este é, segundo seus dois principais ideólogos, Mário e Oswald de Andrade, a negação de todo e qualquer “passadismo”: a recusa à literatura e à arte importadas com os traços de uma civilização cada vez mais superada, no espaço e no tempo” (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2018)

² “Um sistema composto por muitos elementos, camadas e estruturas, cujas inter-relações condicionam e redefinem continuamente o funcionamento do todo” (CARDOSO, 2012, p. 25); e “As formas dos artefactos não possuem um significado fixo, mas antes são expressivas de um processo de significação – ou seja, a troca entre aquilo que está embutido na sua materialidade e aquilo que pode ser depreendido delas pela nossa experiência. Por um lado, as formas concretizam os conceitos que estão por trás da sua criação. (CARDOSO, p. 36).

³ “Revolução Industrial foi um longo processo que ocorreu primeiro na Inglaterra e depois se expandiu para outros países, provocando um salto qualitativo no capitalismo. Essas transformações permitiram ao capital desenvolver uma subsunção real do trabalho, pois este conseguiu impor a passagem do trabalho artesanal para o trabalho manufatureiro e, posteriormente para a grande indústria fundada no sistema de máquinas, aumentando assim o estranhamento do homem que trabalha” (BOTTINI, 2013).

1.2 Hipóteses

Dentre as hipóteses possíveis ao problema apresentado, existem vertentes de possibilidades dentro dessas esferas interseccionadas da pesquisa.

No sentido do **design como campo**, consta a questão do anonimato projetual: a dicotomia entre o social desvinculado da individualidade do projetista - com foco na clareza da mensagem e da informação comunicada. Esse ideário, proposto principalmente nos modelos iniciais do que consiste de design no período moderno, “o artista/designer acabou eclipsado pela busca da comunicação imparcial” (ARMSTRONG, 2015, p. 14):

“O design é uma atividade social. (...) Como indivíduos os designers em geral permanecem anônimos, e a sua contribuição para a textura da vida cotidiana acaba permanecendo abaixo do limiar do reconhecimento público”
(ARMSTRONG, 2015, p. 7)

Em contraponto, Martha Scotford (1996) aponta sobre a existência de um cânon da historiografia do design, sendo este composto principalmente por homens, já falecidos e nativos europeus. A grande questão do cânon do design consiste inclusive como alguns trabalhos são feitos mais memoráveis e se propagam no conhecimento do design para novos projetistas leigos na historiografia.

Nesse raciocínio, “*para estudantes novos no estudo da história do design gráfico, o cânon cria a impressão de que eles não precisam ir além; o melhor é conhecido e o resto não vale o conhecimento. Isso é injusto, perigoso e obtuso*”. (SCOTFORD, p. 227).

Existe também a soma das questões de contexto geográfico: para o autor Tony Fry (1989), a canonização de certos indivíduos revelam ideologicamente a natureza do design em seu papel na hegemonia de algumas culturas ocidentais — com subvalorização do contexto em suas implicações da prática do design.

Não só sob essa ótica mas utilizando-se de conectivo, essa visão recortada do design também implica na construção da concepção do design brasileiro, o qual enfrenta desde sua gênese a subvalorização sob uma perspectiva de caráter cosmético:

“Havia ainda a mentalidade de que não adiantava o Brasil investir em design, por ser um país periférico no sistema econômico mundial e cuja função dentro de uma divisão de trabalho internacional seria de servir como exportador de matérias-primas e, no máximo, de produtos industriais de baixa tecnologia” (LANDIM, 2010, p. 110)

No que tange às mulheres, existe a construção histórica das relações trabalhistas estabelecidas para mulheres desde a revolução industrial, angariada ainda pela distorção da feminilidade e com exigência de atributos que não são equivalentes no processo de formação do outro gênero. No meio acadêmico, esse processo de feminização atua inclusive na concepção de aprendizagem, as mulheres também enfrentam a problematização caracterizada por Margaret Rossiter (1993) como

“Efeito Matilda”, que denota um caráter sexista imposto à produção científica feminina em que pesquisadores masculinos recebem um reconhecimento superior e proeminente, subestimando-as e minimizando as qualificações das mulheres — e como isso implica na distorção da construção da excelência do produto científico.



Figura 2. Margaret Hamilton
designer de software do MIT ao lado do software de navegação criado com sua equipe para produção do projeto Apollo 11, a primeira missão tripulada à Lua, 1969.

Fonte: Domínio Público

1.3 Objetivos do Projeto

1.3.1 Objetivo Geral

O objetivo da pesquisa consiste em investigar os perfis de mulheres atuantes nas áreas de projeto durante 49 anos (entre 1930 e 1979) e todas as transformações contextuais que se refletem na criação de inovações para o desenvolvimento do que futuramente se define como design brasileiro em suas esferas acadêmicas e de mercado, contribuindo para a construção identitária própria e todas as problemáticas de não equidade de gênero e influências políticas, bem como denotar ações de mulheres ocidentais nesse período e suas conseqüentes contribuições para o design.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Elencar as designers brasileiras por décadas, seguindo o critério de mulheres responsáveis por definir e atuar de alguma forma na educação do design no Brasil como possibilidade promotora da construção identitária do que se entende como design no país.
- Demonstrar cronologicamente contribuições de mulheres na ação factual do design, as quais são omitidas, pouco mencionadas ou incluídas como notas de rodapé dentro da historiografia padrão.
- Analisar ligações de esferas sociais, políticas, técnicas, científicas, artísticas e teóricas na práxis do design na metade do século XX.

1.4 Justificativa

A pesquisa partiu de uma indagação pessoal feita na análise de uma linha do tempo do design proposta na disciplina de História da Arte e da Tecnologia, em que os alunos buscam bibliograficamente obras e trabalhos que representam e reproduzem o *zeitgeist* do design daquele determinado período selecionado. Analisando as legendas dos trabalhos, observei que havia apenas um trabalho de mulher colocados no painel. A hipótese conseguinte foi a de que, no imaginário do designer em formação em suas concepções iniciais, poucos nomes de mulheres projetistas surgem na construção do que se imagina como design na prática profissional.

Como designer e mulher, me deparei com buscas bibliográficas e de poéticas a escassez na presença de mulheres relevantes nos meios de pesquisa de arte e design em que me propus a trabalhar. Iniciando uma pesquisa mais aprofundada nessa curiosidade, me deparei com fragmentos bibliográficos, histórias mencionadas em entrevistas, notas de rodapé sobre mulheres que atuaram em resistência contra o patriarcalismo do meio profissional (a exemplo de Edna Beilenson, Gunta Stölzl e Carmen Portinho), que sugeriam e praticavam inovações que, em alguns contextos, contribuíram para revoluções pro design (como a tipografia invisível proposta por Beatrice Warde). Ampliar o espectro de conhecimento e inserir na historiografia do design brasileiro uma parcela atuante e omitida é uma forma de compreender macro-estrutural e holisticamente o que se entende por design no Brasil e suas implicações para novas gerações em formação.

O anseio da pesquisa é, por fim, a junção de peças perdidas do grande quebra-cabeças complexo da área em um território identitário parcialmente construído em prol da orientação ao futuro, uma das Sete Colunas do Design proposta por Gui Bonsiepe, no livro *“Design: Do Material ao Digital”* (1997):

“O design somente é possível num estado de confiança e esperança. Onde domina a resignação não há design”.

2. REVISÃO DE LITERATURA

Para historiografia básica do Design — brasileiro e mundial, os livros de base serão **Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico** (2010), de Beat Schneider, **Uma Introdução à História do Design** (2000), de Rafael Cardoso, e **Design no Brasil: Origens e Instalação** (2007), de Lucy Niemeyer, pelo seu apanhado sócio-político e teórico do Design, contextualizando a área e narrando sua evolução; **História do Design Gráfico** (2009), de Philip B. Meggs e **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil** (2011), de Chico Homem de Melo e Elaine Ramos, pelo seu caráter documental e catalográfico.

Quanto especificamente às mulheres no design e a canonização no design, utiliza-se como base o artigo **Is There A Canon of Graphic Design History?** (1991) de Martha Scotford Lange. Neste, Scotford investiga o cânone, palavra apropriada da liturgia bíblica, no espectro de análise da sua existência como cerne de uma produção de currículo acadêmico raso e elitista, além de outros problemas culturais - principalmente considerando que a produção dessa literatura é majoritariamente masculina, branca e ocidental.

“A distinção mais óbvia, sobre a qual eu não tenho a intenção de polemizar a respeito, é o gênero. Não há mulheres nesse cânon. Existem seis mulheres representadas na versão da lista editada e corrigida, quatro delas designers independentes. (...) Existem explicações, mas não muitas desculpas: as mulheres são todas mais novas do que os homens [mencionados na lista] (...) e, portanto, tiveram carreiras menores (produção menor não é uma correlação em todos os casos).” (SCOTFORD, 1991, p. 224)¹

¹ N.A.: Tradução livre do autor.

As referências à historiografia da mulher nas esferas sociais ficará por conta da fonte primária documental do livro **História das mulheres no Brasil**, de Mary Del Priore; e **Minha História das Mulheres**, de Michelle Perrot, que afirma categoricamente: “Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas.” (p. 16), no sentido de que a construção da história (“fatos, mudanças, revoluções que tecem o devir da sociedade”) é também um relato que se faz destes; relato esse o qual as mulheres se destinaram à obscuridade:

“Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões.” (PERROT, p. 16)

Nesse sentido, existe a questão da invisibilidade: como por grande período a presença física e verbal da mulher no espaço público era restrita e até hostilizada, elas atuavam no espaço familiar e doméstico (e em algumas sociedades, esse silêncio de mulheres é componente da “ordem das coisas”). O corpo feminino também era uma afronta - precisavam ser cobertas; outra razão desse silêncio trazido no livro é o silêncio das fontes (questão também levantada no ensaio de Virginia Woolf “**A Room of One’s Own**” de 1929).

“As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas” (PERROT, p. 18)

A pertinência de levantar a discussão de gênero, como aponta Silvana dos Santos e Leidiane Oliveira (2010), se relaciona justamente porque homens e mulheres vivem sob condições que são produtos de relações sociais - logo “a construção social das respostas que dão às suas necessidades e vontades tem na sociabilidade sua determinação central” (p. 12), logo o “tornar-se” mulher ou homem é obra de relações de gênero - as relações entre homens e mulheres; mulheres e mulheres; homens e homens. Quanto a essa relação, cabe citar:

“Historicamente, identifica-se uma maior apropriação pelos homens do poder político, do poder de escolha e de decisão sobre sua vida afetivo-sexual e da visibilidade social no exercício das atividades profissionais. Este é um processo que resulta em diferentes formas opressivas, submetendo as mulheres a relações de dominação, violência e violação dos seus direitos. Poder e visibilidade são construtos históricos, determinados na e pelas relações sociais. Em cada conjuntura sócio-histórica é preciso, portanto, analisar os elementos de determinação do ponto de vista econômico, político e cultural que incidem na vida cotidiana dos indivíduos e estruturam valores, modos de pensar, de ser e agir.” (SANTOS e OLIVEIRA, p. 12)

Cada capítulo conterà também sua literatura própria referente ao recorte de contexto, a projetista escolhida – vida e obra – e aos elementos textuais por vir.

3. METODOLOGIA

Essa pesquisa tem como natureza exploratória e descritiva, utilizando-se metodologicamente de pesquisa bibliográfica e documental. Estabelecendo um painel semântico para definição do tema (*ilustração abaixo*) e formatação da pesquisa, foi definida a bibliografia básica e o destrinchamento da proposta para seguir a pesquisa de escopo.

Sujeito de análise

Contexto Geográfico

Mulheres na História do Design do Brasil: 1930 - 1979

Área de concentração

Contexto Histórico

Quanto ao conteúdo, a tabela de definições iniciais para guiar a pesquisa se definiu da seguinte forma:

- **História:** Noções de historiografia; panorama político e social.
- **Mulheres:** Formação acadêmica feminina; história do feminismo.
- **Design:** Ensino do design no Brasil; design profissional no Brasil.
- **Projetistas:** História; trabalhos

E quanto ao conteúdo capitular, organizado em vias de décadas, o formato da pesquisa obedece diretrizes do quadro a seguir:

Quadro 2 - Segmentação componente de cada capítulo

Biografia da Projetista	Breve introdução cronológica de sua história, seu trabalho e suas contribuições seguindo as diretrizes dos quadros abordados.
Contexto Social, Histórico e Político	Contextualização histórica do que acontecia no mundo durante aquele intervalo de década.
O Design no Mundo	Transformações teóricas e trabalhos, principalmente de mulheres , que contribuíram historicamente para a praxis do design.
O Design no Brasil	Transformações e o desenvolvimento acadêmico e profissional do design no Brasil, com ênfase no trabalho de mulheres que influenciaram e fizeram mudança nesse contexto.
Mulheres no Brasil	Recorte sintético da luta feminista do Brasil e mudanças na história da mulher, em termos de conquistas sociais e políticas.

Em primeira instância buscou-se compilar 70 mulheres ao longo de uma linha do tempo delimitada em 1770 (data indiciada como início da revolução industrial) até 1980, datando a década como crivo inicial da era da informação e segmentando entre latino-americanas e ocidentais de uma forma mais ampla.

Nessa filtragem básica de definição de escopo, acreditou-se na pertinência do recorte de 5 décadas (década de 1930 à década de 1970) de mulheres projetistas no Brasil atuantes na área de educação do design, tendo em vista a maior quantidade acessível de assuntos acerca dessas.

Posteriormente utilizando dessa compilação de dados foi determinada a lista de todas as mulheres selecionadas para referência direta ou indireta no desenvolvimento da redação da pesquisa (lista no apêndice 9.2). As representativas atuantes de cada década referente foram:



- **1930 – 1939:** Carmen Portinho
- **1940 – 1949:** Lina Bo Bardi
- **1950 – 1959:** Odiléa Toscano & Renina Katz
- **1960 – 1969:** Bea Feitler (*figura 3*)
- **1970 – 1979:** Lucy Niemeyer

Figura 3. Harper's Bazaar - April 1965

Direção de Arte: Bea Feitler

Fonte: Harper's Bazaar

4. DESENVOLVIMENTO

4.1. 1930: Carmen Portinho

I. Carmen — Pioneirismo e Política

“Torcia pelo sucesso das mulheres e sempre que tinha chance indicava uma para as vagas que surgiam. (...) Era uma orientação da própria Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas que havíamos fundado: “entrosar e ajudar as mulheres que se formavam a ingressar no mercado de trabalho” (Carmen Portinho)

Nascida em Corumbá, Mato Grosso, de raízes bolivianas e gaúchas, Carmen Portinho foi sufragista e primeira urbanista titular brasileira, sendo também a primeira diretora da ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial, Carmen Portinho foi a terceira mulher brasileira a se graduar em engenharia, em 1926 - formação em paralelo com a Escola de Belas Artes. Como militante, atuou entusiasticamente entre as décadas de 1920 e 1930 para a conquista democrática e reconhecimento profissional das mulheres - em um episódio, sobrevoou na década de 1920 sobre o Rio de Janeiro, entregando panfletos em defesas do sufrágio. Ela, em conjunto com suas companheiras, também incitavam pequenas contra-culturas, como não adotar o nome do marido no casamento como forma de resistência à condição de mulher subordinada simbolicamente ao nome do seu cônjuge.

Nas décadas de 20 e 30, eram poucas as mulheres que se formavam na universidade, mas esse número já começava a aumentar. Então, resolvemos fundar a União Universitária Feminina, para incentivar e ajudar as mulheres que se formavam. (...) Nós tínhamos a seguinte estratégia: sempre que uma mulher passava no exame para a universidade — em medicina, direito, engenharia ou qualquer outra área (...). Nós nos dedicávamos muito e o feminismo era para nós uma luta muito importante. Chegamos a sobrevoar o Rio de Janeiro de avião, lançando panfletos em defesa do voto feminino. Isso no tempo em que nem aviões decentes existiam” (PORTINHO, 1995)

Durante esse período, presenciou polêmicas ao lecionar no Colégio Pedro II ainda graduanda, por ser uma mulher ministrando aulas em um internato masculino:

Quando fui dar aulas no Colégio Pedro II, em 1925, ainda era estudante do último ano de engenharia. Foi um escândalo: o próprio ministro da Justiça não se conformava de uma mulher estar dando aulas num internato de meninos e quis me tirar de lá. Mas ele não conseguiu e permaneci por mais três anos até decidir pedir demissão (PORTINHO, 1995)

Na década de 30, fez o primeiro curso de urbanismo do país e estagiou junto às reestruturações e remodelações de cidades inglesas destruídas na Segunda Guerra Mundial - ainda em curso. Introduziu, em sua volta ao território nacional, o conceito de habitação popular. Durante esse período (pleno Estado Novo na historiografia brasileira), estabeleceu também uma proposta para nova capital do Brasil no Planalto Central como defesa de pós-graduação em urbanismo, centrada nas concepções de Cidade Funcionalista de Le Corbusier. Em sua tese, Carmen defende também uma acepção de urbanista como projetista:

Além da sensibilidade de artista, é indispensável que ele possua as qualidades de um cientista, um analista. (PORTINHO, jan. 1934, p. 15)

Posteriormente, assumiu a construção do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro e atuou como diretora, lutando pela renovação estética da arte brasileira, com projetos tais como o Atelier de Gravura e, a convite do então governador do estado em 1966, assumiu a diretoria do projeto pioneiro da ESDI - atuando inclusive durante o período de 1968, ano de emissão do Ato Institucional nº 5.

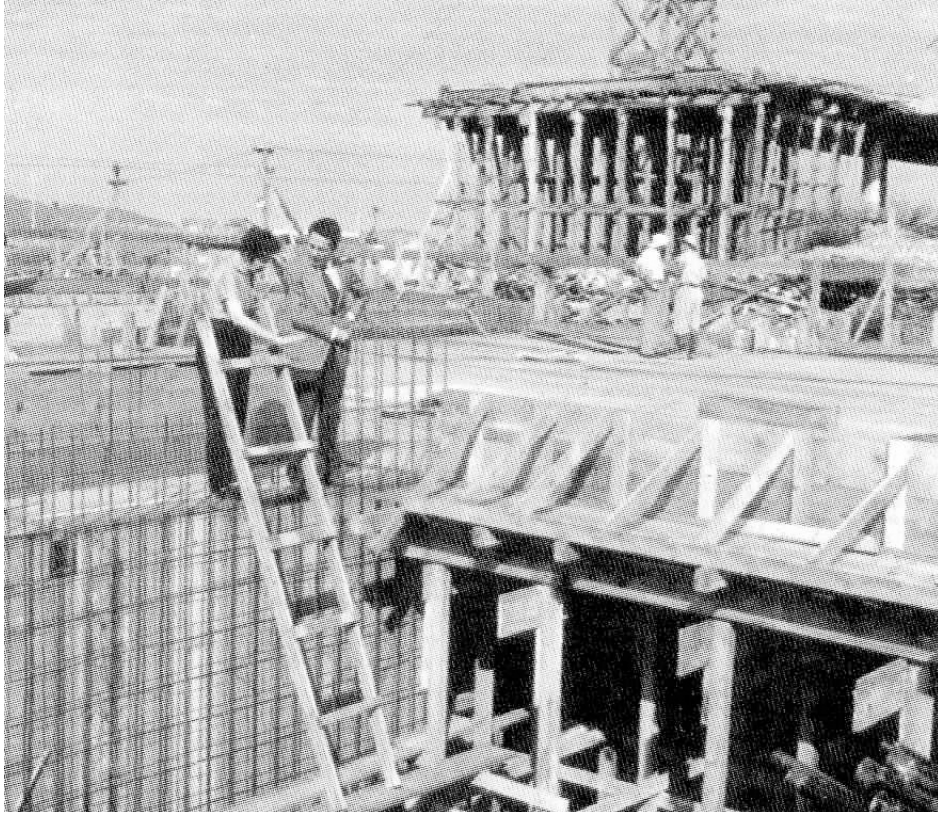


Figura 4. Portinho e o MAM

Carmen Portinho nas obras de construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954-1958).

Fonte: Mulheres na Arquitetura



Figura 5. Turma de 1972

Carmen Portinho entre estudantes da ESDI na turma do ano de 1972.

Fonte: Luiz Agner / Arquivo Pessoal

II. Contexto Social, Histórico e Político

A Década de 1930 foi o palco da primeira revolução política do Brasil do século XX: fim da República das Oligarquias, que obtinham monopólio no sudeste do país, com vitória do presidente Getúlio Vargas - ato este que sofreu represália na Revolução Constitucionalista de 1932, movimento dos oligarcas contra o então presidente. O Governo Vargas, marcado pelo nacionalismo e populismo, promulgou a Constituição de 1934 - contendo inclusive o sufrágio universal, porém termina fechando o Congresso Nacional em 1937 e instaurando o Estado Novo, com controladoria ditatorial e centralizadora, utilizando inclusive de Departamento de Imprensa e Propaganda como forma de censura às manifestações contrárias e promoção do ideário de sua campanha.

Em momento anterior e com sequelas no território nacional, o início da década de 1930 na política mundial foi marcado pela Grande Depressão oriunda da Crise de 1929 (*fig. 6*), com a quebra da Bolsa de Valores de New York graças às políticas de reintegração industrial dos países europeus pós-Primeira Guerra Mundial. Sendo os Estados Unidos os maiores compradores de café, a crise refletiu na queda do preço da commodity e favorecendo um cenário de crise da República Oligárquica conveniente para Revolução de 1930 e para o início do investimento no setor industrial, sendo este um ambiente de latência para formação da noção de design desde a Revolução Industrial do século XIX.

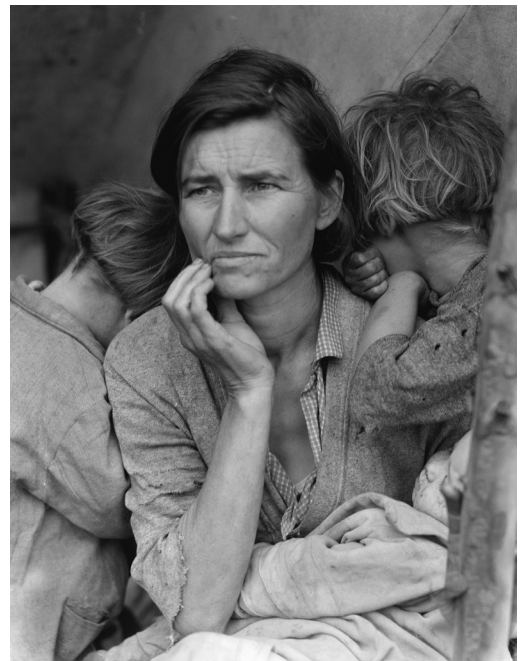


Figura 6. Migrant Mother
Fotografia tirada por Dorothea Lange em 1936 como registro emblemático dos efeitos da quebra da bolsa na população americana.

Fonte: Library of Congress

Porém, também como resposta econômica aos destroços da Grande Guerra, cresce na Europa movimentos de cunho fascista, datando suas criações partidárias desde a década de 1910. Em 1936 se inicia a Guerra Civil Espanhola, terminando somente em 1939 com vitória do regime fascista de Francisco Franco (*fig. 7*).



Figura 7. Marina Ginestà

A guerrilheira Ginestà, com 17 anos, na cobertura do hotel Cólón de Barcelona, em 21 de julho de 1936 - um dos registros mais simbólicos da Guerra Civil Espanhola.

Fonte: *El País* / Juan Guzmán (EFE)

Em 1933, Adolph Hitler implanta o 3º Reich e começa um regime ditatorial genocida e propagandista. Nos anos seguintes, é formado o Eixo (Alemanha, Itália e Japão), anexo da Áustria ao território alemão e assinatura de não agressão entre a Alemanha e a já consolidada União Soviética. Em simultâneo, a Volkswagen fabrica seu primeiro automóvel em 1936: o fusca.

Em 1939, a Alemanha invade o território polonês, dando largada à Segunda Guerra Mundial, com declaração de guerra do Reino Unido e França. Um ano antes, Otto Hahn e Fritz Strassmann descobrem a fissão nuclear que marcaria o fim da compreensão de mundo na década de 1940.

No contexto latino americano, ocorria a Guerra do Chaco entre Bolívia e Paraguai, terminando apenas em 1935. Foi a maior guerra em território latino-americano do Século XX. O conflito se desenrolou por disputa territorial pela suposta existência de petróleo entre dois países economicamente debilitados.

III. O Design no Mundo

No contexto do design, a revolução da arte moderna da década de 20 revelou uma série de transformações e discussões sobre a práxis do Design. Contudo, o pós-Primeira Guerra, houve um imperativo de estabelecer uma ordenação maquinada; uma fé na máquina e no produto industrial e bélico. Houve a ascensão do cubismo e do modernismo figurativo como um todo. Houve também, como manifestação principalmente ornamental, o art déco, definido por Meggs (2009):

“Até certo ponto uma extensão do art nouveau, consistiu numa sensibilidade estética das mais notáveis nas artes gráficas, arquitetura e design de produto durante as décadas entre as duas Guerras Mundiais. As influências do cubismo, Bauhaus e Secessão Vienense se combinaram com De Stijl e suprematismo, bem como com uma mania por motivos egípcios, astecas e assírios. Geometria aerodinâmica, ziguezagueante, moderna e decorativa - esses atributos eram usados para expressar a era moderna da máquina e ainda satisfazer a paixão por decoração (MEGGS, 2009, pp. 359)

A Bauhaus foi a escola decisiva nos paradigmas do design do início do século XX (fig. 8). Apesar da postura que refletia bastante o pensamento patriarcal de um período entre-guerras em contraponto com a postura progressista de que “qualquer pessoa de ‘boa reputação’, independente de gênero ou idade” seria bem-vindo, existia uma defasagem entre os gêneros em suas estruturas.



Figura 8. Alunas da Bauhaus

Mesmo sendo a maioria das inscrições na faculdade, as mulheres ainda eram relegadas à aulas “menos nobres” como têxtil e cerâmica.

Fonte: *The Guardian / Bauhaus Archive*

“Havia uma promessa de igualdade na escolha profissional que não se concretizava dentro da instituição. Assim elas eram prontamente encorajadas para as oficinas de Tecelagem, Encadernação ou Cerâmica e a partir de 1922 só a oficina de tecelagem era acessível para as estudantes mulheres”. (GRADIM, 2017)

Porém, além das adversidades de contexto, **Marianne Brandt** saiu dos enquadramentos padrões da escola e enquadrou nas Oficinas de Metais sob tutoria de Moholy-Nagy, onde criou peças icônicas do design de produto da Bauhaus, como seu conjunto de chá (fig. 9). Dentro das oficinas de tecelagem, **Gunta Stölzl** tornou-se a única mulher mestra da escola e revolucionou a prática de tapeçaria da escola (fig. 11), ensinando inclusive a designer têxtil **Anni Albers** (fig. 10).



Figura 9. Chaleira com infusor
Projeto icônico de Marianne Brandt na oficina de metais da Bauhaus. Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Figura 10. Planejamentos Têxteis de Anni Albers
Projeto de tapeçaria de 1933. Fonte: Modern Museum of Art.

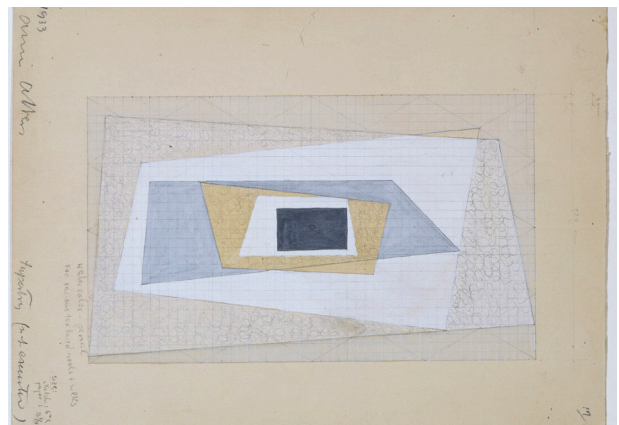


Figura 11. Planejamentos Têxteis de Gunta Stölzl
Rascunho de projetos têxteis de 1919–1925. Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Com o advento da Revolução Russa de 1918, a ascendência das vanguardas como construtivismo, suprematismo, futurismo trouxe para a arte russa um papel social, estabelecendo a cisão da “arte pela arte” e trazendo o discurso para aplicações práticas da arte dentro dessa nova sociedade comunista, por meio do design industrial, comunicação visual e artes aplicadas. Dentro desse contexto, destaca-se os trabalhos de **Liubov Popova**, desenvolvendo estéticas de cubofuturismo e futuramente o design têxtil (fig. 12), e **Varvara Stepanova**, envolvida também com design de têxtil, educação técnica, tipografia e editorial. (fig. 13) Em manuscrito de 1921 sobre o contexto, Popova afirma:

A nova produção industrial, em que a criatividade artística deve participar, se diferenciará radicalmente da abordagem ao objeto na estética tradicional, e a atenção primária será focada não na decoração artística (arte aplicada), mas na organização artística do objeto de acordo com os princípios de criação de objetos utilitaristas” (POPOVA, 1921)



Figura 12. Figurino de Liubov Popova
Figurino do ator nº para a montagem “Le cocu magnifique” em adaptação de Vsevolod Meyerhold, 1921. *Fonte: Carpetas Docentes de História / Universidad Nacional de La Plata*

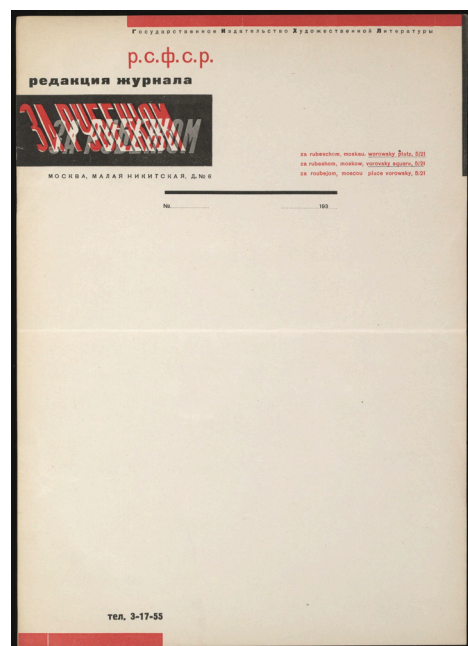


Figura 13. Cabeçalho de Jornal por Varvara Stepanova
Cabeçalho do jornal Za rubezhom (Abroad), 1930. *Fonte: The Modern Museu of Art*

Em 1928, Jan Tschichold estabelece seu tratado da Nova Tipografia, institucionalizando seu estilo internacionalista; **Beatrice Warde**, relações-públicas da Monotype, escreve em 1930 sobre *A Taça de Cristal* (fig. 14), tratado que define a invisibilidade da tipografia, utilizando da metáfora de taças para demonstrar o emprego tipográfico na composição gráfica como elemento transparente para estabelecimento da mensagem (fig. 15):

“O mais importante a respeito da tipografia é o fato de ela transmitir pensamentos, ideias e imagens de uma mente para outras” (WARDE, 1930)

No campo tipográfico também se destacam os trabalhos de **Edna Beilenson**, co-proprietária da Peter Pauper Press, gerenciando um grupo exclusivamente feminino na editora, com todas as etapas pragmáticas do processo editorial gráfico, como resposta à não-admissão de mulheres na organização Typophiles. O primeiro trabalho dessa equipe foi o livro feminista *Bookmaking on the Distaff Side* (fig. 16, 17 e 18), que falava sobre as condições da mulher na equipe de produção de livros. Em sua produção, cada livro era impresso por uma mulher diferente componente do grupo.

Beat Schneider (2010), resume em dois desenvolvimentos paralelos o Design do início do século XX:

*“1. Na economia e na indústria irrompeu a produção totalmente mecanizada. Muitos ramos se normatizaram, tipificaram, padronizaram e racionalizaram. Para aumentar a produtividade, jogava-se fora muito lastro.
2. Na área da criação, na arquitetura, na arte e no design, também se deitava fora lastro: adornos e ornamentos eram inadequados para as novas formas, que acompanhavam a função (mecânica)” (SCHNEIDER, pp. 56)*

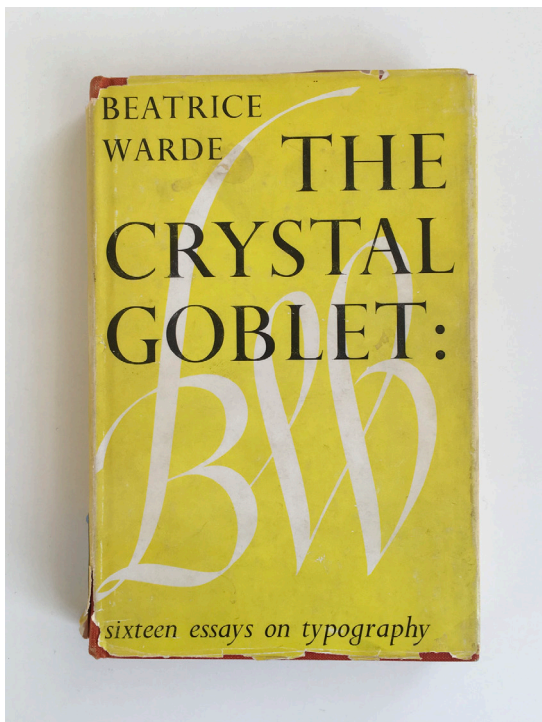


Figura 14. A taça de cristal de Beatrice Warde
Versão original dos 16 ensaios sobre tipografia.
Fonte: wemadethis.co.uk

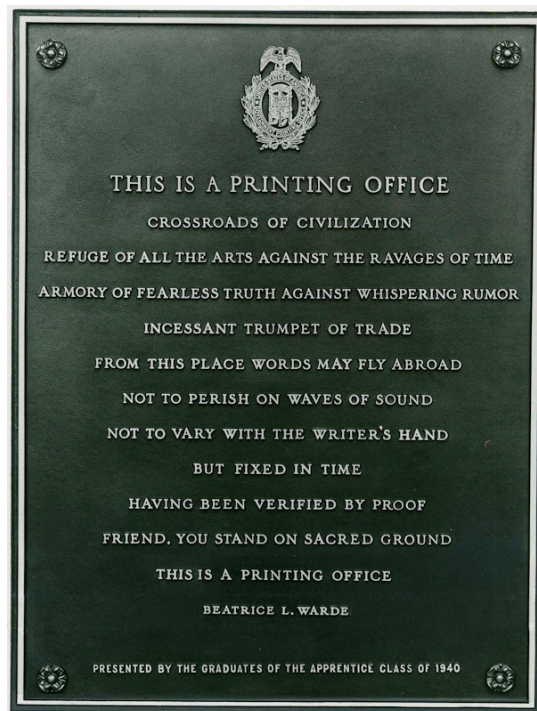


Figura 15. "Isso é um escritório de Impressão"
Criação de Beatrice Warde para demonstração da tipografia "Perpetua" que se tornou um símbolo das fundições americanas, em exemplo da placa na instituição United States Government Printing Office. Fonte: *Domínio Público*

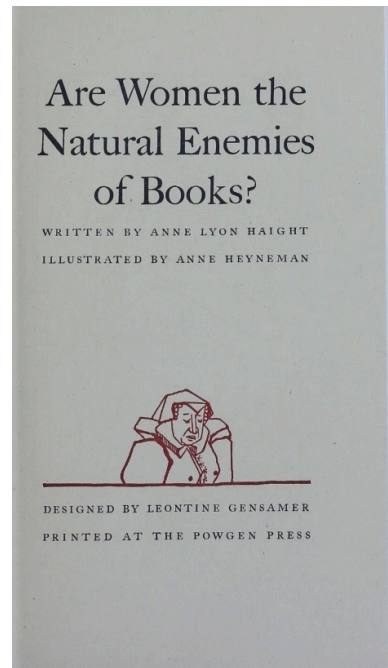
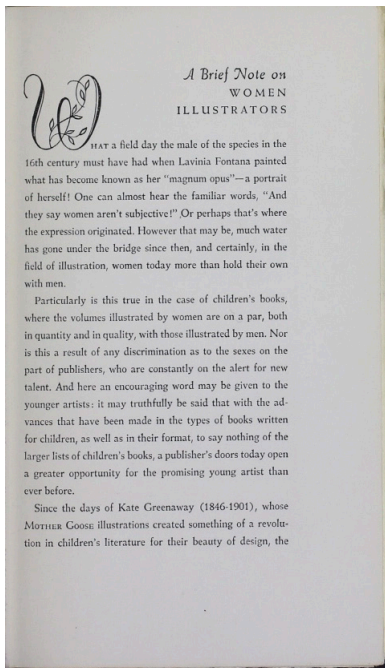
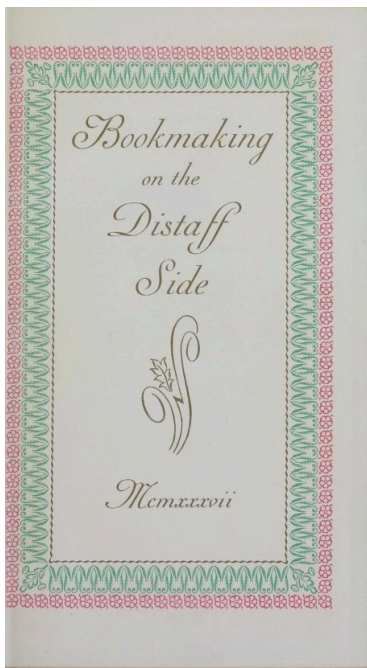


Figura 16, 17 e 18. Bookmaking on the Distaff Side, Peter Pauper Press
Livro contendo contribuições de conteúdo, produção e imagem de Beilenson, Jane Grabhorn, Gertrude Stein, Wanda Gág e outras mulheres sobre o papel da mulher na produção de livros, com distintas composições gráficas de diferentes mulheres produtoras. Fonte: *Library of Babel / Blog Pessoal*

IV. O Design no Brasil

O Brasil, entrando na segunda fase do seu modernismo, a identidade brasileira começa agora com uma antropofagia descentralizada da “paulicéia desvairada” estabelecida na primeira fase do modernismo brasileiro. Surgem editoras em diferentes estados e inicia-se um crescimento de produção editorial no país. Há também as criações gráficas de álbuns musicais. A criação da identidade nacional se descentraliza não só na arte, como também no populismo político - com o conservadorismo nacionalista que lhe foi conveniente. Nas linguagens mais clássicas, como a filateria e cartazes de campanha, houve a predominância da importação do art déco, e seu depuramento de sinais se refletiu também nas identidades e assinaturas gráficas de marcas da época - a exemplo da Fotoptica, elaborada por Bernard Rudofsky, que inicia o raciocínio abstrato dentro das identidades corporativas da segunda metade do século XX.

Na revolução da linguagem editorial do país, o movimento modernista estabelece também suas diretrizes na produção editorial, como os trabalhos de **Tarsila do Amaral**, a exemplo do livro “Onde o proletariado dirige...” (fig. 19). Tarsila, intelectual do movimento e figura central para seu estabelecimento, sua influência nos parâmetros das artes superam as fronteiras nacionais. Seu trabalho consistia também no discurso político-ideológico do movimento e se ampliou em diversas manifestações, tanto no campo das artes plásticas, quanto no design editorial.

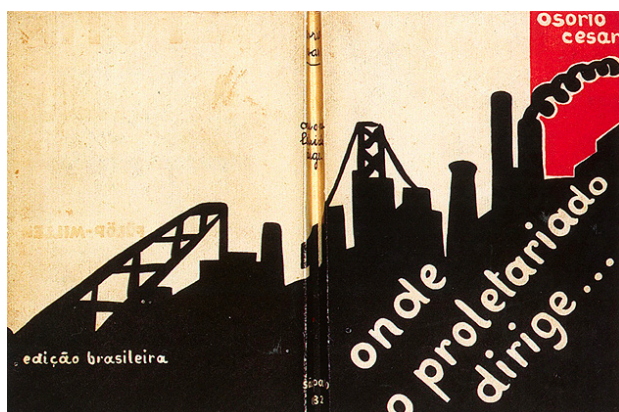


Figura 19. Onde o proletariado dirige... de Osório César

Projeto gráfico de Tarsila do Amaral, 1932

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

V. Mulheres no Brasil

Como resultante dos movimentos sufragistas do Reino Unido na década de 1910, as manifestações, greves, protestos e até martírios (como o caso de **Emily Davison**, atirando-se na frente do cavalo do Rei) e a outorga do nobel de Física à **Marie Curie**, a discussão do papel da mulher ocidental no século XX tomou forma prática. Além dos escritos acadêmicos, como “Um Teto Todo Seu” de **Virginia Woolf**, o feminismo saiu de uma elite intelectual e começou a tomar propriedade de mulheres operárias, trabalhadoras e dispostas à luta.

O movimento feminista no século XX no Brasil foi iniciado em manifestações já datando 1917, com operárias ideologicamente anarquistas, proclamando:

*“Se refletirdes um momento vereis quão dolorida é a situação da mulher nas fábricas, nas oficinas, constantemente, amesquinhas por seres repelentes”
(PINTO, 2003, p. 35)”*

Estes movimentos operários contudo perderam a força a partir da década de 1930, analogamente às constantes mudanças do entre-guerras.

A discussão do sufrágio feminino no Brasil data de 1928, **Mietta Santiago** advogou contra a proibição do voto feminino como detrimento da Constituição Federal de 1891, sob o artigo “São eleitores os cidadãos maiores de 21 anos que se alistarem na forma da lei”, que não fazia a distinção de gênero. Essa atitude não era inédita no país: **Celina Guimarães** invocara a lei eleitoral do seu estado, Rio Grande do Norte, e iniciou uma petição requerendo sua inclusão no rol de eleitores do estado. O estado potiguar desse contexto também foi palco da primeira mulher eleita à prefeita em território latino-americano, **Alzira Soriano**.

Em conjunto à essa base ideologicamente igualitária, Portinho e **Bertha Lutz** intermediaram a luta política de direito à cidadania no campo eleitoral em território nacional, manifestando inclusive juridicamente esse direito, levando abaixo-assinados ao Senado o projeto de lei permitindo o voto feminino (promulgado posteriormente no Código Eleitoral de 1932, já na Era Vargas). **Natércia da Silveira**, antiga componente do grupo da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) de Bertha, sai do grupo por divergência política e cria, em 1931, a Aliança Nacional de Mulheres, chegando a ter 3 mil sócias e grande impacto na comunidade operária.

Paralelamente aos esforços políticos de Bertha e das associações, **Leolinda Daltro** foi uma das grandes ativistas da causa feminista no país. Professora indianista, ela buscava por meio do choque, exposição e invasão de espaços com demarcação de gênero para falar sobre suas críticas às desigualdades sociais. Além de ter sido a primeira feminista candidata às eleições municipais em 1919, fundou o Partido Republicano Feminino em 1910, sendo este o primeiro e único partido feminista do país em toda sua história.

Em 1933, **Mariana Coelho** publica o livro *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*, marco na luta emancipacionista feminina e registro contextual do que era ser mulher na recém instaurada Era Vargas:

“Nesse exaustivo ‘inventário’, ela registrou a presença e as ações das mulheres nas mais variadas épocas, locais e circunstâncias. Em sua intenção de contribuir para a emancipação feminina, Mariana (...) investigou a presença das mulheres na religião, na guerra, na política, na administração, nas ciências, nas artes, nas letras, na imprensa e no amor, em diferentes épocas e regiões do globo (MACHADO, 2003)”.

É de se destacar que a imprensa alternativa feminina no Brasil teve um papel de impacto no movimento feminista brasileiro. Datando desde metade do século XIX, tanto de publicações sobre a educação brasileira como as de **Nísia Floresta** e **Maria Firmina dos Reis** e envolvimento na luta abolicionista, apenas alcançada em 1888 e com impactos socioculturais que cicatrizam a malha da cultura brasileira até o período contemporâneo. Essa imprensa alternativa se diferenciou de movimentações editoriais de outros locais do mundo pela presença de mulheres em todo o processo e a propriedade destes jornais.

“O Brasil foi o país onde existiu o maior empenho do jornalismo feminista. Mais do que publicar as matérias escritas pelas mulheres, havia uma extensa rede formada pelas mulheres escritoras que mantinham, entre si, um grande intercâmbio e fortes relações de solidariedade”
(GARCIA, 2011)

Dentre escritos notórios feministas estão também as contribuições de **Maria Lacerda de Moura**, com a obra *“Em torno da Educação”* (1918), ressaltando a relevância da instrução como valor indissociável na luta pela libertação feminina; e os polêmicos escritos de **Ercília Nogueira Cobra**, discutindo exploração do corpo e do labor da mulher na obra *“Virgindade inútil - novela de uma revoltada”* (1922). Esta foi detida e presa diversas vezes durante o Estado Novo.

A partir de 1937, com a instauração do Estado Novo, fecharam-se os espaços políticos para a luta pelos direitos das mulheres, dos operários, dos partidos e estudantes.



Figura 20. Mulheres votando em 1932
Fonte: Brasil de Fato / Reprodução



Figura 21. Bertha Lutz em avião, 1927
Fotografia anônima de Berta Lutz no avião de lançamento de panfletos sufragistas em Natal, Rio Grande do Norte.
Fonte: Acervo do Arquivo Nacional

4.1. 1940: Lina Bo Bardi

I. Lina — Raízes no Brasil

“Para nós a cultura no sentido cristalizado e amorfo da palavra não tem sentido; nós somos por uma intensificação e extensão da cultura, mais precisa, e é condição absolutamente necessária limitar os problemas. Um conhecimento enciclopédico é hoje impossível – o que precisa fazer é iluminar, ter a percepção exata da existência dos problemas, e na limitação e no âmbito duma profissão, deixar abertas as possibilidades de aprofundar os mesmos quando necessário” (Lina Bo Bardi)

Lina Bo Bardi foi uma ítalo-brasileira formada pela Faculdade de Arquitetura de Roma em 1940. Com o objetivo de trazer o ofício arquitetônico a um país novo, “sem vícios e sem ruínas”, Lina revolucionou o pensamento da arquitetura moderna brasileira e trouxe para debate fundamentos de epistemologia para criação da disciplina do design no país. Filiada ao partido comunista italiano desde 1943, ela teve seu escritório bombardeado no mesmo ano e foi membro da resistência na Segunda Guerra até o fim, chegando logo após em solo brasileiro no ano de 1946. Recebeu a dupla nacionalidade em 1951, ano de inauguração do ambicioso projeto em conjunto com Assis Chateaubriand e Pietro Bo Bardi: o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), anexado ao Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Além da experiência do IAC, Lina praticou o ensino dando palestras na Faculdade de Belas Artes na Universidade da Bahia e atuando no curso de Arquitetura e Urbanismo, em que ministrou aulas desde 1955 e pleiteou cadeira de professora de Teoria da Arquitetura na FAU-USP em 1957 (a qual não foi bem sucedida por trâmites burocráticos - não possuía a documentação comprovante da sua graduação, que foi queimada no bombardeio).

“Em um ambiente acadêmico dominado por homens no final dos anos de 1950 no Brasil, uma mulher talvez não fosse bem-vista, sobretudo em uma vaga de teoria da arquitetura, cadeira que possui um poder em potencial de organização do curso” (KOGAN, 2014)

Sua tese do concurso, *Contribuição propedêutica ao ensino de arquitetura* (1957) propunha-se em estudar tratados históricos da arquitetura objetivando dar um sentido ativo à história e gerando:

“uma espécie de sugestão que leve o estudante a se apaixonar pelo assunto e que seja estímulo à reflexão, às pesquisas, à convicção de que a arquitetura moderna é (...) o produto da experiência do homem no tempo, e de que não existe fratura entre o assim chamado ‘moderno’ e a história, visto ser o ‘moderno’ antes o produto da história mesma, através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas” (BARDI in: KOGAN, 2014)



Figura 22. Revista A, 1946
Projeto gráfico para revista italiana A' - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte.
Fonte: Instituto Lina Bo Bardi



Figura 23. Layout para Cultura Della Vittoria, 1946
Planejamento gráfico para revista italiana Cultura Della Vittoria.
Fonte: Instituto Lina Bo Bardi

É durante o período do MASP que o casal Bo Bardi inicia a veiculação da revista *Habitat*, sendo esta intimamente ligada com a instituição e sendo componente do campo de ação cultural do casal. Buscavam divulgar atividades e ideias da instituição, bem como induzir o debate crítico da arquitetura e do design.

“O casal define o caráter da revista como uma publicação que procura apresentar e discutir as diversas linguagens do campo cultural inscritas em um espírito moderno. Desta forma Habitat apresenta-se “plural” nos temas que aborda; no formato que os apresenta; nas pequenas notas, nos curtos ou longos artigos; nos documentos e textos consagrados; nos comentários sobre a recente produção nacional do cinema, teatro, dança, entre outras; (...) e na divulgação e crítica de arquitetura moderna por meio de textos, projetos, ilustrações e fotografias”.
(STUCHI, 2007)

É de se constar também a construção gráfica da revista, inovadora para o período gráfico brasileiro e iniciando uma corrente de produções editoriais voltadas para o debate da arquitetura em solo brasileiro.

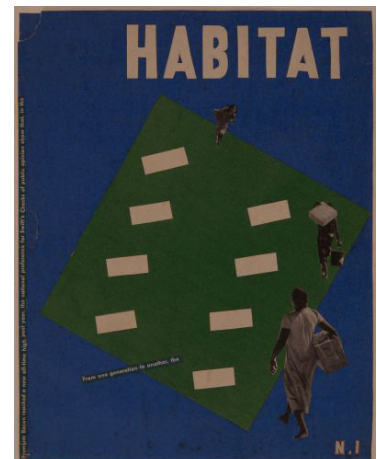


Figura 24, 25 e 26. Construção Gráfica da Revista Habitat n.1, 1950

desenho do logotipo, construção da grade e resultado final do projeto gráfico da revista.

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi

II. Contexto Social, Histórico e Político

Os anos 1940 podem ser descritos como um “endurecimento do mundo”, sendo palco de grandes catástrofes que marcaram o século XX na história da humanidade, bem como reflexo do confronto entre o progressismo modernista resultante do final do século anterior e conflitos expansionistas e políticos levados às últimas consequências.

Em 1941 é iniciada a fase mais sangrenta da 2ª Guerra Mundial, tendo como estopim a invasão da Alemanha nazista à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Acontece também o ataque à base naval de Pearl Harbor no Havaí pelas tropas da Marinha Imperial Japonesa que incitou a entrada dos Estados Unidos no conflito mundial, matando cerca de 2,4 mil pessoas.

No ano seguinte, o Brasil se insere na guerra aliado às potências do eixo. Em 1944 a operação Overlord desembarca na Normandia, vencendo as tropas do Eixo e marcando a história como o dia mais importante da Segunda Guerra Mundial - o Dia D. Quanto ao desembarque na Normandia, cabe fazer menção ao General Eisenhower agradecendo à participação das mulheres no desempenho da Guerra: *“As mulheres dos Estados Unidos, sendo em fazendas, nas fábricas ou usando uniformes, foi uma contribuição sem a qual não existiria o esforço da invasão do Dia D”* (AMBROSE, 1994). Embora não atuassem diretamente nas trincheiras, as mulheres atuaram na guerra em diferentes instâncias de suporte: condução de caminhões de abastecimento, reparos de maquinário, operadoras de rádio, forças aéreas, artilharia e no Corpo de Enfermeiras do Exército. Essas mulheres foram representadas pelo ícone cultural *“Rosie, a Rebitadora”* (Tradução livre), marcante para a presença feminina no meio de trabalho braçal. Um ano após do desembarque, a Alemanha declara rendição incondicional na Guerra, seguido do julgamento de Nuremberg, tribunal militar internacional responsável pelo julgamento de crimes de guerra e contra a humanidade realizados durante os conflitos e relacionados ao Holocausto.



Figura 27. Rosies, the riveters

Mulheres trabalhando a bordo do USS Nereus na jarda de marinha dos Estados Unidos em Mare Island, 1943.

Fonte: Department of Defense / Estados Unidos

O ano de 1945 também foi marcado pelo primeiro (e único uso) de bombas nucleares em situação de guerra: a bomba de fissão de urânio (“Little Boy”) jogada na cidade de Hiroshima; e três dias depois a bomba de fissão de plutônio (“Fat Man”) jogada na cidade de Nagasaki. Ambos os ataques resultaram na morte instantânea de 200 mil pessoas, em sua maioria civis e desencadeou a rendição japonesa na guerra. Nesse mesmo ano houve a deposição de Getúlio Vargas, líder ditatorial do Estado Novo desde 1937 - estando no poder desde a revolução de 1930. A derrota nazi-fascista e o peso do Manifesto dos Mineiros (1943) trouxeram o crescimento da força em oposição ao regime e favorável ao retorno democrático. Getúlio Vargas foi deposto em uma movimentação militar de generais de seu próprio ministério e declarou a renúncia em carta-testamento, conduzindo-se ao exílio em sua cidade natal.

Socialmente, os países envolvidos diretamente no conflito passaram por diversas mudanças, principalmente nos meios de produção. Com a recessão europeia e destruição territorial no continente, os Estados Unidos teve um papel importante de fortalecimento industrial. Houve uma expansão cultural do país (sendo ilustrada, por exemplo, com a chegada da Coca-Cola ao Brasil e veiculação de musicais emblemáticos) e o desenvolvimento do estilo esportivo com o desenvolvimento das roupas “ready to wear” (prontas para usar), produção em grande escala e vendas em catálogos. Em 1947, como uma reação ao “endurecimento” das vestimentas femininas (formas rígidas devido à recessão têxtil e vínculo com a independência produtiva da mulher participante ativa nos trabalhos braçais da guerra), Christian Dior postula o **New Look**, um retorno estético-ideológico do imaginário tradicional do papel da mulher, com silhuetas definidas, saias volumosas que reduziam a dinâmica de andar mas que “tornava a mulher graciosa”, extinção dos bolsos na indumentária feminina em detrimento do uso de bolsas, tornando a proteção dos pertences femininos mais vulneráveis e servindo de precedente para um retorno ao tradicionalismo que presenciaremos na estética dos anos 1950.



Figura 28. Lançamento do New Look
Imagem de divulgação do **New Look**, 1947.
Fonte: Almanaque Folha

Apesar das problemáticas geopolíticas do período, a cultura vivenciava um momento de furor. Entre cassinos e venda da imagem da **Carmen Miranda**, a propaganda da Era Vargas iniciou a criação de uma imagem divertida e carnavalesca do Brasil - retratado nas fotos de Pierre Verger, contos de Nelson Rodrigues e Jorge Amado. A literatura brasileira também tem os primeiros passos do fluxo de consciência de **Clarice Lispector** e inauguração de museus marcantes para exposição da arte moderna Brasileira: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947 com projeto de Lina Bo Bardi e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948.

III. O Design no Mundo

O design no período sofreu alguns dos pesos mais negativos de sua historiografia: *seu uso como ferramenta política principalmente no fascismo*. A necessidade de construção estética e exaltação da beleza clássica para reafirmação do ultranacionalismo fez com que o design fosse uma grande ferramenta para construção ilusória da realidade em detrimento da violência que era concebida no período.

É de se mencionar que essa instrumentalização estética é considerada a primeira cultura de massa europeia, bem como uma das mais marcantes aplicações políticas do “branding”. A cooptação do funcionalismo do modernismo alemão também teve peso na criação do design do Terceiro Reich. A criação do departamento “Beleza do Trabalho” tinha “função importante na concretização da política do regime para o design - uma função moderna, podemos até mesmo afirmar.” (SCHNEIDER, 2011). A propagação de produtos emblemáticos da produção industrial alemã, como o rádio *Volksempfänger-VE 301* representava o que postulou Thomas Hauffe: “Não era a forma dos objetos, mas a sua função política que fazia da configuração da arquitetura, dos produtos industriais e de todo o cotidiano, inclusive da imagem do homem ariano, o ‘estilo nazista’” (HAUFFE in SCHNEIDER, p. 89).



Figura 29. Triunfo da Vontade, 1935

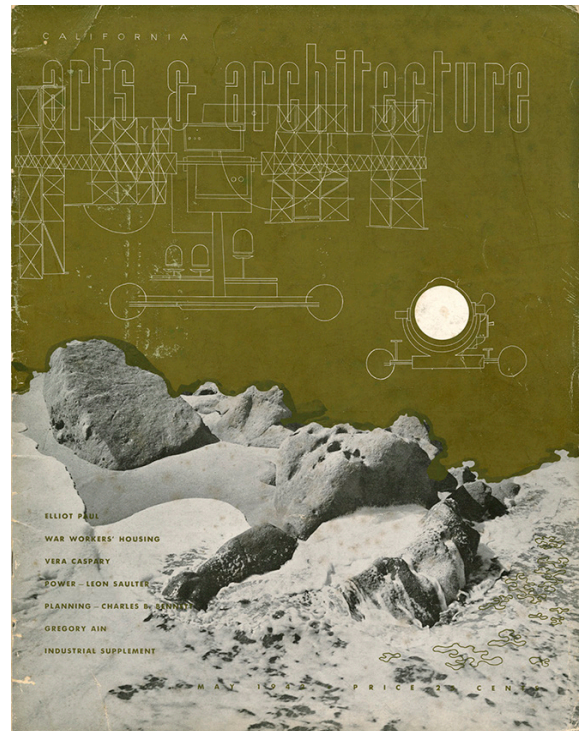
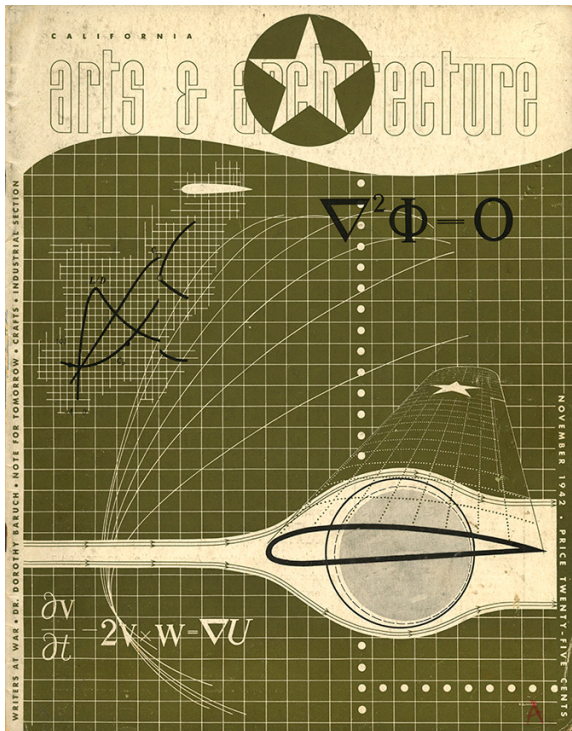
Cartaz do filme na versão alemã. Autor não identificado. Fonte: Internet Movie Database

Existiu, portanto, uma ambivalência entre o modernismo alemão e o nacional-socialismo, tornando sua aparente oposição risível e declarada em seus âmbitos morais, não necessariamente ideológicos na construção de sua estética. Cabe citar, como exemplo da propaganda nazista, o trabalho de **Leni Riefenstahl**, cineasta responsável pelo filme “Triunfo da Vontade”.

Nos Estados Unidos, a crescente industrialização fez com que a Container Corporation of America (CCA), maior produtora de materiais de embalagens do país, sob a figura de **Elizabeth Paepcke** inicie o uso do design como propulsor dos negócios, contratando o primeiro diretor de identidade corporativa dos Estados Unidos. A família Paepcke também foi importante incentivadora moral e financeira do Instituto de Design de Moholy-Nagy. O vínculo de Paepcke com o design começou na juventude, quando atuou como designer de interiores em Chicago, trabalhando no projeto de produtos para Marshall Field's.

Destaca-se também nesse período o trabalho de **Ray Eames** com contribuições notáveis ao design gráfico e de produto, trabalhando em conjunto com seu marido Charles Eames em co-autoria de muitas obras emblemáticas. Exemplo de trabalhos memoráveis foi sua contribuição entre 1941 e 1947 à Arts & Architecture magazine: “As formas mais claras e concisas muitas vezes saem diretamente e fazem parte do nosso trabalho mais sério” Disse em uma entrevista em 1942 à revista. Em 1946, a cadeira LCW (*fig. 32*) foi considerada pela revista Time como “Cadeira do Século”, sendo uma experimentação dos limites das lâminas de madeira sob a experimentação da forma, usando compensado moldado.

É também no final da década que a tipógrafa alemã **Gudrun Zapf-von Hesse** finaliza sua primeira fonte para a fundição Bauer: Hesse Antiqua (*fig. 33*) é uma sem-serifa com contraste e leve ênfase nas arestas do traço, com discretas mudanças de contraste e natureza claramente de corte à mão.



Figuras 30 e 31. Capas da Arts & Architecture (1941-1947)

No intervalo dos 8 primeiros anos da década, Ray desenhou cerca de 27 capas para a revista.

Fonte: Eames Office



Figura 32. Cadeira LCW, 1946

Considerada a "Cadeira do Século" pela revista Time.

Fonte: Eames Office.



Figura 33. Hesse Antiqua, 1947

Impressão rara feita com punção de metal quente.

Fonte: Monotype / Norman Posselt

IV. O Design no Brasil

A ascensão dos meios de comunicação para propagação de ideários nacionalistas foi o carro chefe não só na crescente fascista do mundo, como também no Estado Novo. Em 1939 é implementado o Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas, responsável por censura, apreensão e veiculação de peças favoráveis à impressão benéfica do regime.

“Essa mesma censura vai nortear o perfil ideológico de revistas e jornais da época. No campo feminino, via-se, como indispensável, reforçar o ideal da mulher do lar, da dona e casa esteio da família e da nação. De acordo com a ideologia do período, “a incumbência básica da mulher residia no bom desempenho do governo doméstico e na assistência moral à família, fortalecendo seus laços” (NAHES, 2007)

Essa propagação e veiculação pode ser ilustrada na imagem do editorial da revista Fon Fon de 1940 (revista voltada ao público feminino mas com todo o corpo editorial masculino) em que pode-se ler:

“A missão feminina na vida é importantíssima; a mulher é auxiliar do homem, além de ser sua companheira, e seu papel, na vida, é glorioso... A mulher tem a seu cargo criar e repartir a felicidade. Fazendo felizes seus filhos e seu marido...Os deveres a ella impostos, pela grandiosidade mesma da sua missão na vida, devem ser aceitos sem revolta e realizar-se com alegria”. (Fon-fon, 21/12/1940, p.16)

O governo buscava se ancorar na moral cristã para o papel de mulher domesticada; porém era crescente também o outro lado da moeda: a exaltação das vedetes, das sambistas, das mulheres para entretenimento. Com o desenvolvimento tecnológico e acesso a outras mídias, a indústria fonográfica, cinematográfica e televisiva brasileira passou por uma “Era Dourada”, com figura central de exportação a personagem **Carmem Miranda**:



Figura 34. O Cruzeiro, 1949

Fotografia: Jean Manzon.

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

“A década de 1940 marca a consolidação da fotografia colorida como linguagem hegemônica das revistas destinadas ao grande público” (RAMOS, 2011)

No período houve também as correntes modernas da arquitetura. **Amélia Toledo**, projetista da futura Estação Arcoverde do Rio de Janeiro, iniciava seus estudos em conjunto com Villanova Artigas. Algumas décadas depois ela estaria envolvida também na construção teórico-prática da Universidade de Brasília fundada em 1962. **Mary Vieira** inicia seu projeto de esculturas eletromecânicas para experimentação formal do espaço, sendo pioneira nos estudos cinéticos e tendo uma estreita relação com Max Bill e posteriormente se envolvendo em pesquisas plásticas pro desenho gráfico da futura cidade de Brasília.

Merece menção honrosa a artista **Djanira da Motta e Silva**, alumni do Liceu de Artes e Ofícios da turma da década de 1930 e com exibição de trabalhos no 48º Salão Nacional de Belas Artes (1942) e na Associação Brasileira de Imprensa - ABI (1945). Teve contato com Pieter Bruegel, Fernand Leger, Miró e Marc Chagall em sua temporada pelos Estados Unidos em 1945 e retorna, em 1947, com um apelo a temas populares. Destaca-se aqui também sua contribuição à *Revista Rio* de 1948.



Figura 35. Revista Rio, 1948

Arte gráfica: Djanira

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

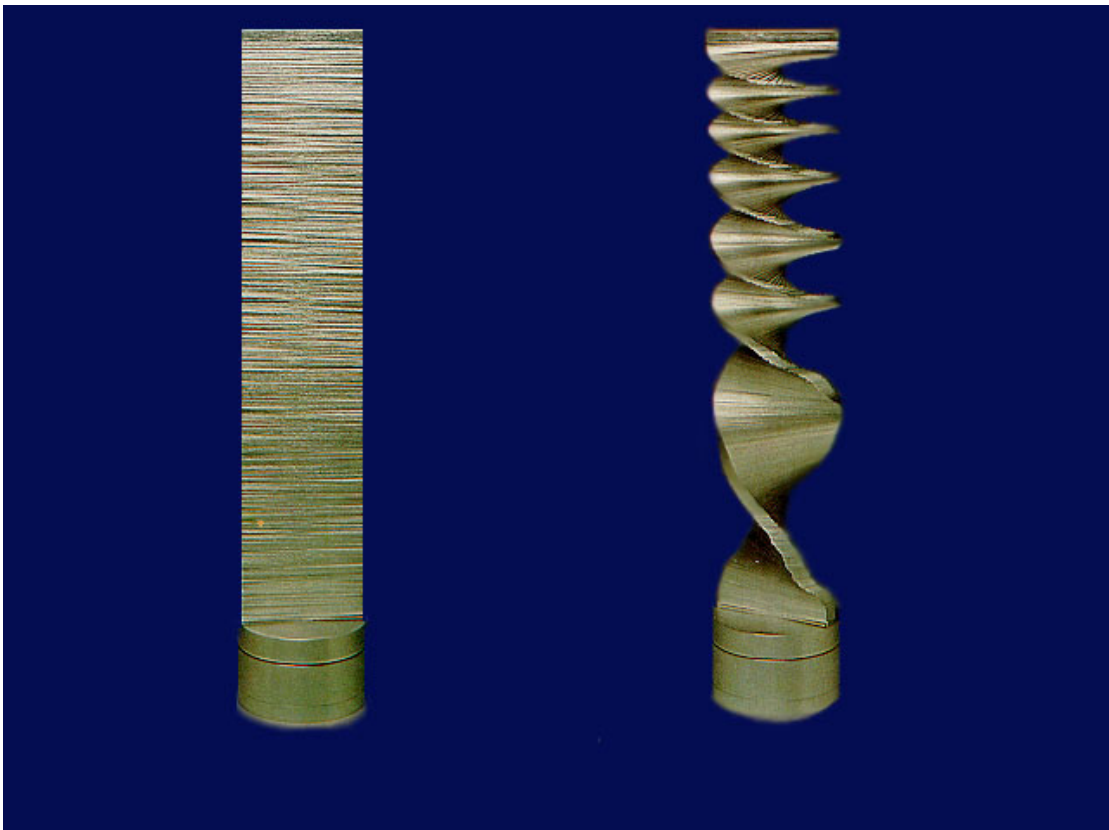


Figura 36. Polivolume: Superfície Multidesenvolvível, 1948

Escultura de Mary Vieira em alumínio anodizado.

Fonte: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*

V. Mulheres no Brasil

O Estado Novo, conclamado em 1937, criou o Decreto 3199 (o qual vigorou até 1979) que proibia a participação feminina em esportes considerados incompatíveis com a sua natureza, os quais foram delimitados posteriormente na constituição de 1965 durante o Regime Militar:

“Art. 54. Às mulheres não se permitirá a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza, devendo, para este efeito, o Conselho Nacional de Desportos baixar as necessárias instruções às entidades desportivas do país.” (BRASIL. Decreto n. 3.199, de 14 de abr. de 1941)

“Não é permitida a prática de lutas de qualquer natureza, futebol, futebol de salão, futebol de praia, polo-aquático, pólo, rugby, halterofilismo e baseball.” (Decreto n. 3.199, deliberação Nº 7, 7 de ago. de 1965)

Durante o período de restrição de manifestações do Estado Novo, porém, o movimento liderado por **Nuta James** persistia no propósito de trazer as questões femininas para diálogo. Fazendo parte da Frente Única de Mulheres levantando fundos nos partidos conservadores para apoiar suas iniciativas durante o período da República Populista.

Apesar do arrefecimento de movimentações populares na década, o ano de 1945 teve, na Carta das Nações Unidas - determinante da criação da Organização das Nações Unidas (ONU), e em sua incorporação à legislação brasileira pelo Decreto nº 19.841, a retificação da igualdade nos direitos independente do gênero como um reconhecimento e preocupação internacional.

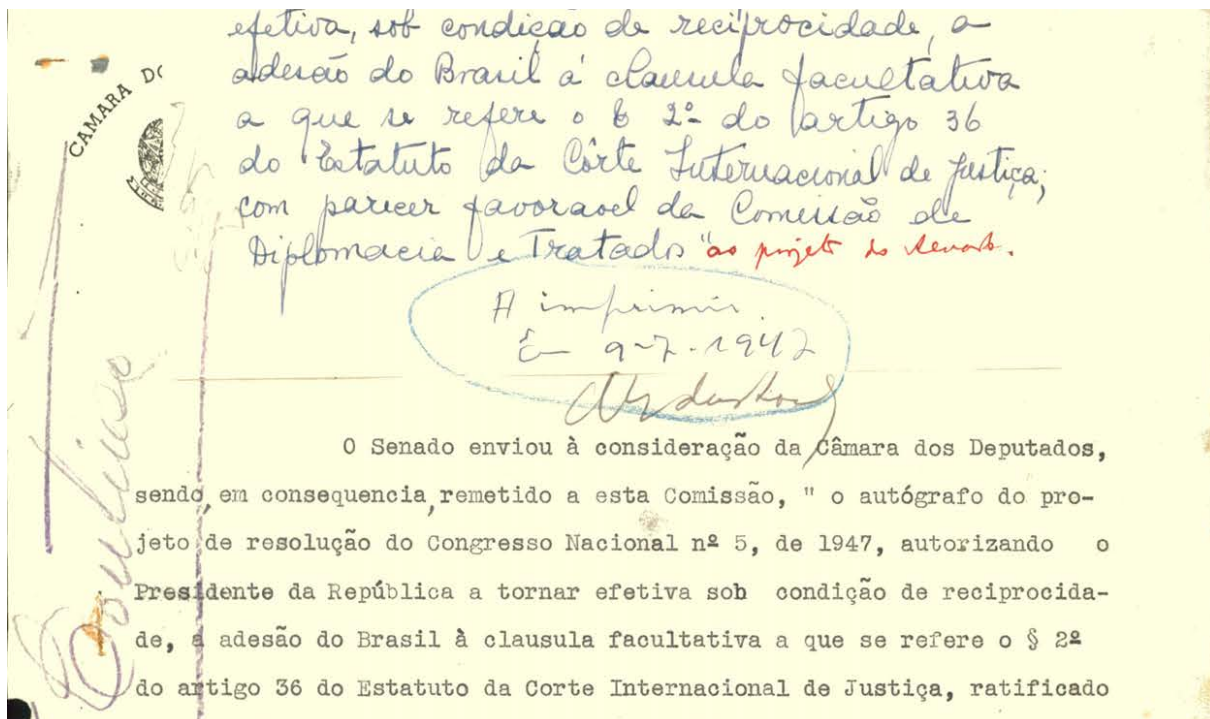


Figura 37. Decreto 19.841, 1947

Rascunhos para reedição do decreto em acordo com a Carta das Nações Unidas.

Fonte: Câmara dos Deputados.

“A preservar as gerações vindouras do flagelo da guerra, que por duas vezes, no espaço da nossa vida, trouxe sofrimentos indizíveis à humanidade, e a reafirmar a fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade e no valor do ser humano, na igualdade de direito dos homens e das mulheres, assim como das nações grandes e pequenas, e a estabelecer condições sob as quais a justiça e o respeito às obrigações decorrentes de tratados e de outras fontes do direito internacional possam ser mantidos, e a promover o progresso social e melhores condições de vida dentro de uma liberdade ampla”
(Decreto n. 19.841).

Ao final da década, o mundo foi marcado pela publicação da filósofa Simone de Beauvoir com o livro base das futuras ondas do feminismo: *O Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe)*. Analisando a situação da mulher na sociedade, em especial a sociedade europeia do início do século XX e as construções da hierarquia de poder. Considerado um dos 100 livros que influenciaram a humanidade na pesquisa de Martin Seymour-Smith publicada em 1998, o livro é dividido em dois volumes: o primeiro, *Fatos e Mitos (Tome I: Les Faits et les Mythes)* reflete sobre os mitos e construções simbólicas que condicionam a posição da mulher e sua leitura perante a sociedade; o segundo, *A Experiência Vivida (Tome II: L'expérience vécue)* analisa os reflexos da condição feminina nas situações sexuais, psicológicas e sociopolíticas. Tratando sobre a distinção de sexo e gênero e a hierarquia das relações entre os gêneros, a construção de ideias mais emblemática da existencialista se encontra na seguinte citação:

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino.” (BEAUVOIR, 1949)

4.3. 1950: Odiléa Toscano & Renina Katz

I. Odiléa & Renina — Espaço Conjunto

“Eu costumava dizer aos meus alunos que a disciplina não é necessariamente uma prisão. Ao contrário, ela libera. Você precisa conhecer para ser livre. Quem não conhece, acerta por acaso. Para ser livre, o conhecimento é fundamental”
(Renina Katz)

Esse capítulo se propõe a tratar de duas contemporâneas que fizeram, individual e coletivamente, uma contribuição ao pensamento crítico e desenvolvimento da disciplina de design no país.

A carioca **Renina Katz**, foi uma grande gravurista que ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro em 1947, passando também por cursos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. No início da década de 1950, mudou-se para São Paulo para lecionar disciplinas relacionadas à gravura no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Publicou em 1956 seu álbum de gravuras, intitulado Favelas que marcou seu início na docência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Seu trabalho durante esse período se enviesa em preocupações sociais e assumem um caráter de denúncia, colocando protagonismo em trabalhadores urbanos e personagens marginalizados.

“O essencial é transmitir o que fazer com os meios, com o instrumental, ensinando o que resulta daí. Aliada à minha produção artística, juntei essa missão de ser uma divulgadora através do exercício do magistério.” (KATZ in ABRAMO, 2003)

Alguns anos após assumir a docência da FAU, os destinos entre Renina e **Odiléa Toscano** se encontraram. Esta, paulista descendente de italianos e sírios, foi iniciada na produção industrial pelo meio têxtil através do seu pai. A partir da visita à 1ª Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, pôde ter contato com a realidade artística, influenciando seu ingresso na turma de 1953 da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sendo uma das cinco mulheres ingressantes na turma de 30 alunos. É, na graduação, que seu contato com o mercado de trabalho - a exemplo de suas produções *três declarações fazem a história*, 1962. Realizou também projetos ambientais, envolvendo ladrilhos hidráulicos e seu contato com Renina propiciou sua atuação na Coleção *Jovens do Mundo Todo*, 1962, que lhe rendeu prêmio na 1ª Bienal Internacional do Livro das Artes Gráficas de São Paulo.

“A obra artística de Odiléa manifesta, com caráter estético sui generis, a construção de uma linha de trabalho que influenciou várias gerações de profissionais. Se por muitos anos o design esteve restrito a círculos elitistas, como signo de prestígio, Odiléa esteve comprometida com sua democratização, levando-o aos espaços públicos da megalópole e ampliando o acesso a suas criações”
(GOLDCHMIT, 2015)

Posteriormente, sua pesquisa acadêmica explorou a representação em espaços urbanos - considerando a passagem do tempo e a transformação dos lugares em suas percepções sensível.

“Entre os múltiplos aspectos que a cidade apresenta, um dos que sempre me interessou de perto é aquele que revela as transformações configuradas por passagens que se assemelham a rupturas, convivência de grandes

massas de edifícios com pequenos espaços que ainda guardam a escala de habitações enfileiradas, convivências essas que traduzem, não raro, o fenômeno da opressão. Registro esses espaços quando os percorro [...] e a cada mudança de direção julgo conquistar uma nova visual". (TOSCANO, 1981)

Integrando a equipe de docência da FAU-USP em 1975, ensinou a disciplina “Meios de Expressão e Representação” em conjunto com Renina e outros docentes, que objetivava familiarizar os recém-ingressos com os elementos estruturais e organizacionais da linguagem visual, relacionando elementos de linha, plano, dimensão cor e desenho como meios representativos.



Figura 38. Marco n.1, 1953

Arte gráfica: Renina Katz

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*



Figura 39. Coleção Jovens do Mundo Todo, 1962

Arte gráfica: Odiléa Toscano

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

II. Contexto Social, Histórico e Político

Os Anos 50 foi um período pós-guerra marcado por inovações tecnológicas e prosperidade econômica. Com a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, as potências Estados Unidos (e membros da OTAN) e a União Soviética entraram num impasse ideológico. De um lado, o neoliberalismo progressista estadunidense iniciava sua campanha cultura pelo estímulo de demandas conhecido como American Way of Life, exportando produtos que enfatizavam o estilo de vida americano (calça jeans, coca-cola e obras hollywoodianas) e a modernização socialista da União Soviética, com avanços industriais (como a inserção do plástico como material de produtos para consumo interno) e intensificação da presença da União Soviética nos países da Europa Oriental. Esse contexto conhecido como Guerra Fria gerou a Corrida Espacial, da competição do desenvolvimento tecnológico entre as potências e gerando avanços como o lançamento do satélite espacial Sputnik 1, em 1957, para transmissão de um sinal de rádio e o primeiro ser vivo terrestre enviado ao espaço - a cadela Laika, em 1957. Nos Estados Unidos foi fundada a Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço (NASA) em 1958 para competir tecnologicamente, iniciando a pesquisa na tecnologia da computação do que marcaria a Era da Informação posteriormente.



Figura 40. Mulheres “computadores”, 1953
Mulheres na área de cálculo da NASA.

Fonte: NASA/JPL Caltech



Figura 41. Programadoras soviéticas
Mulheres programadoras e operadoras de máquinas de Tatenergo em uma reunião sindical, década de 1970.

Fonte: NASA/JPL Caltech



Figura 42. Celia Sánchez e Vilma Espín

Revolucionárias em Sierra Maestra durante a Revolução Cubana, 1959.

Fonte: GRANMA

Em 1959 ocorreu também o movimento conhecido como Revolução Cubana, revolução popular como resistência ao intervencionismo estadunidense no país que culminou com a tomada do poder pelos guerrilheiros tendo um apoio soviético, enfatizando seu caráter antiamericano. Esse evento corroborou também para o medo da Onda Vermelha, denotando o temor da perda da influência americana generalizada em detrimento da ideologia comunista na América Latina.

“O clima político e espiritual dos anos 1950 foi definido por dois temas estreitamente interligados: de um lado, as novas expectativas de consumo - chamemos o comportamento correspondente de “consumismo” - e, do outro, o anticomunismo”. (SCHNEIDER, p. 105)

A Corrida Espacial impactou na produção cinematográfica, inaugurando a ascensão das Ficções Científicas e declínio da Era dos Musicais, tornando-se propaganda massiva das descobertas e enfatizando certos medos culturais - como de crises nucleares, invasões estrangeiras e avanços da medicina.

A expansão do “*American Way of Life*” levou também a criação de movimentos de contracultura. É a partir dos anos 50 que a figura do jovem é criada pra fins de consumo, com temáticas voltadas para esse recorte demográfico - a exemplo do filme *Juventude Transviada* e criação de “tribos urbanas”. Essa identificação de subculturas em tribos tornou o jovem um novo público demográfico para consumo e identificação, criando também um movimento de resistência à influência do consumo, denotado no movimento beatnik, com forte influência do existencialismo e abrindo precedente ao futuro movimento hippie da década seguinte.

Adolescentes não estão apenas dirigindo carros novos para escola mas em muitos casos estão comprando com seu próprio dinheiro. Essas crianças, chamadas “Depression babies” cresceram para se tornar, ao menos em meios materialistas, a Geração Mais Sortuda dos Estados Unidos. Jovens entre 16 a 20 anos são beneficiários do colapso econômico que trouxe o caos de uma geração atrás” (COSGROVE, 2014)

Socialmente, no entanto, os Estados Unidos estava passando por um intenso conflito racial, com a atuação de grupos extremistas como a Ku Klux Klan e atos anti-segregacionistas protagonizados por **Rosa Parks** em seu boicote ao ônibus Montgomery e **Elizabeth Eckford** que integrou ao ensino médio no Arkansas Central School após a vitória na Suprema Corte.



Figura 43. Retrato da prisão de Rosa Parks em 1956

Fonte: Wikipedia

O Brasil estava vivenciando sua experiência mais democrática porém ainda conflituosa, com a eleição de Getúlio Vargas em 1951, seguida de seu suicídio em 1954. Seguiu o progressismo industrial das décadas anteriores, como a construção do Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso, no nordeste da Bahia, marco da engenharia brasileira pela reversão do fluxo do Rio São Francisco e construção da primeira usina (Paulo Afonso I), inaugurada pelo presidente Café Filho em 1955; e a Petrobrás, institucionalizando a política nacional do petróleo com monopólio estatal e iniciando pesquisas brasileiras na área de extração e tecnologia do combustível fóssil.

A eleição de Juscelino Kubitschek em 1955 iniciou a era da modernização econômica brasileira, com a criação de rodovias interestaduais e apoio externo para o desenvolvimento automobilístico (como a inauguração da fábrica da Ford em São Paulo e Volkswagen, em 1953). É também iniciado o processo da transferência da capital federal do Rio de Janeiro para o centro do Brasil, mudança prevista na constituição de 1891 e que constituiria a meta-síntese do seu Plano de Metas. Este plano também possuía investimentos na área das telecomunicações (com a criação da Embratel), educação (criação da Universidade de Brasília com o sistema de créditos e investimento nas escolas técnicas para essa nova demanda industrial), sendo esse processo concentrado no eixo Centro-Sul do Brasil até a criação da SUDENE em 1959.

Culturalmente, o Brasil teve sua primeira rede de televisão inaugurada em 1950. A TV Tupi foi também a primeira emissora da América do Sul e constituiu uma grande mudança nos hábitos brasileiros de consumo e produção de conteúdo de entretenimento. A década também teve a estreia da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1951, que colocou o Brasil no eixo dos principais eventos de arte internacional e o advento da Bossa Nova como reformulação estética do samba.

III. O Design no Mundo

O Design desse período teve bastante influência das políticas econômicas adotadas em seu país de execução. Nesse sentido, o design americano teve como fator principal a criação da modalidade do *styling* como resposta à política econômica de criação de incentivo interno de consumo, criando produtos diferenciáveis pelo seu estilo como fator de compra além de sua funcionalidade. Essa política teve como origem o plano para saída da crise de 1929 para elevação do poder aquisitivo das massas (SCHNEIDER, 95). Esse *styling* também foi influenciado pela corrida espacial, com criação de peças aerodinâmicas para simbolizar o progresso americano com um imaginário construtivo de futuro (SCHNEIDER, 95).

“Diferentemente da Europa, onde as reformas no design quase sempre foram tratadas a partir de questionamentos sociais e/ou funcionais, o design americano foi sobretudo um fator de marketing” (HAUFFE, in: SCHNEIDER, 94)

Inserida nessa nova demanda de produtos específicos com design diferenciado, **Bonnie Cashin** em conjunto com **Claire McCardell** e **Anne Fogarty** criaram roupas casuais práticas e confortáveis em que buscava refletir a mulher independente desse período pós-Guerra com as novas tecnologias de têxteis e inserida no furor pelo novo, criando uma identidade estadunidense para contrapor a influência da tendência de moda parisiense. **Dorothy Liebes** também se destacou no desenvolvimento têxtil com influência de sua formação em arquitetura para composição das peças. Eszter Haraszty também desenvolveu um trabalho têxtil com grande influência modernistas em lojas de departamento. No setor de produtos industriais, **Garth Huxtable** e **Ada Louise Huxtable** desenvolveram utensílios domésticos que refletissem esse novo modernismo americano. Esse novo desenvolvimento têxtil americano tem como base também a criação do algodão “wash-and-wear”, permitindo roupas duráveis e que não amassavam, criado pela química **Ruth Benerito** enquanto trabalhava para o Departamento de Agricultura dos Estados Unidos (USDA) nessa década.



Figura 44. McCardell, 1950
Vestido feito em rayon por Claire McCardell para a loja Townley Frocks.
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Figura 45. Cashin, 1950
Avental feito em algodão por Bonnie Cashin.
Fonte: The Metropolitan Museum of Art



Figuras 46 e 47. Utensílios das Huxtable, 1958
Prato de servir e cassarola de metal soldado em prata.
Fonte: Modern Museum of Art

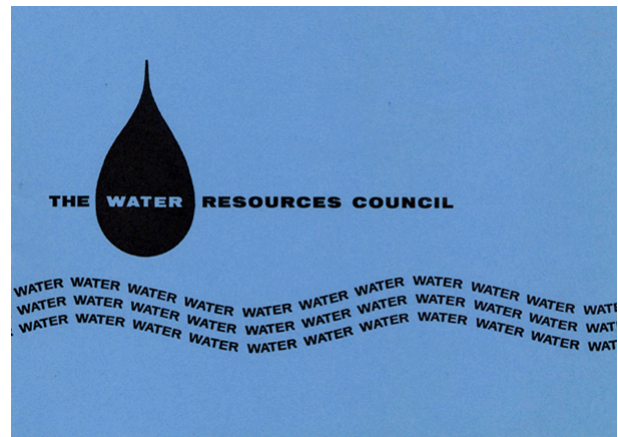
No contexto do design gráfico, a medalhista da AIGA **Elaine Cohen** teve um papel significativo no modernismo gráfico americano, vinculando com ideias de vanguarda e experimentações das escolas europeias para construção de um vocabulário visual distinto e inovador.



Figuras 48 e 49. Convites de Elaine Cohen

Acima, projeto gráfico para Lightolier, 1956; ao lado, para o Water Resources Council, 1958.

Fonte: Elaine Cohen / elainelustigcohen.com



Em um momento paralelo, a Itália no pós-guerra (derrotada e em reconstrução) é influenciada econômica e culturalmente pelos Estados Unidos e, com esse contexto, cria-se um styling com aspectos da cultura manufatureira italiana: o italianità. Institucionaliza-se nesse contexto a Triennale de Milão, exposição e destaque ao desenvolvimento de design italiano.

“Ao contrário da concepção alemã (teórica) e americana (orientada ao mercado), o design italiano foi marcado por improvisação e, sobretudo, pela antiga tradição cultural, que não separava tão estritamente a arte, o design e a economia - isto é, beleza e função (...). A combinação entre criatividade artística e a tradição de pequenas e flexíveis manufaturas são características da Itália” (HAUFFE in: SCHNEIDER, 108)

Envolvida na criação da Associazione per il Disegno Industriale (ADI), **Lella Vignelli** futuramente desempenhou um papel de sucesso no desenvolvimento do design corporativo americano.

O pós-guerra alemão fugiu da estratégia da manufatura adotada na Itália, principalmente na República Democrática da Alemanha (RDA) de influência socialista pela sobrecarga da propaganda nacional-socialista e cultura industrial. Com isso, houve um retorno ao funcionalismo pré-Guerra. Na República Federal da Alemanha (RFA), de influência americana, houve um restauro do funcionalismo que emigrou aos Estados Unidos em anos passados, iniciando a modalidade do neofuncionalismo. Designa-se assim uma Alemanha subordinada à Boa Forma.

“o funcionalismo [na RDA] foi exaltado como o princípio de criação que, enquanto objetivo, mais correspondia às condições de vida da sociedade socialista. O funcionalismo não foi entendido como categoria de estilo (cinzento, anguloso e empilhável), mas como um ‘método de trabalho’” (BÜRDEK in SCHNEIDER, 112)

A “Boa Forma” da escola de Ulm estabelecia parâmetros estritos de seu design: “a Boa Forma é uma forma simples, funcional e com material adequado, de validade atemporal e alto valor de uso, longa vida útil, boa compreensibilidade, processamento e tecnologia, adaptação econômica e sustentabilidade ecológica” (SCHNEIDER, 114). Com isso, contrapunha-se com a tendência do styling, considerando design de fins comerciais um mau design.

A escola de Ulm, a qual Schneider descreve como “autônoma, antifascista e internacional” (p. 116) criada por **Inge Scholl** (fig. 50) com intenção de frear a irrupção de um novo fascismo, pretendia, por meio do neofuncionalismo na boa forma, “criar uma instituição educacional para prestar esclarecimento político e impedir uma nova irrupção do fascismo em solo alemão”. Inge foi uma escritora e ativa na luta antinazista alemã, e seu vínculo com o design veio na relação com Otl Aicher.



Figura 50. Discurso de Inge Aicher-Scholl, 1953

"Não vamos nos esquecer de você!" fala Inge, em uma cerimônia de dez anos após a execução de seus irmãos.

Fonte: DPA

Na linha contrária do Funcionalismo, a arquiteta peruana **Violeta Autumn** - a terceira mulher a conseguir o bacharelado em arquitetura da University of Oklahoma - teve seu trabalho conhecido pelo estilo orgânico, dinâmica das formas e preocupação ambiental no desenvolvimento do projeto. A educação de arquitetura nos Estados Unidos possuía uma dinâmica cruel de gênero. **Phyllis Birkby**, uma das seis mulheres matriculadas no departamento - em contraponto com outros 200 colegas de classe homens, mencionou que a distinção de gênero a fez *"ascender do papel feminino para provar [ao meio acadêmico] que ela era boa ou até melhor do que homens"* (MYERS, 2003)

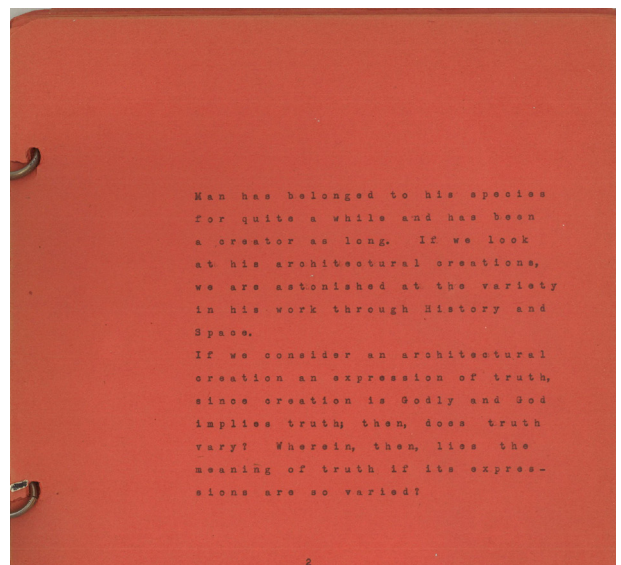
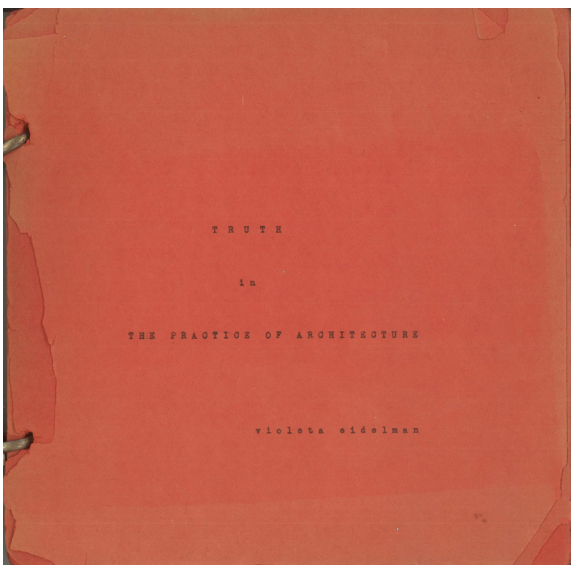


Figura 51. Excertos de Violeta Autumn

Composição gráfica sobre questionamentos na arquitetura, sem data.

Fonte: Lawrence B. Karp / lbkarp.com

IV. O Design no Brasil

O design brasileiro passou por uma transformação drástica na metade do século XX. No período de redemocratização (chamado de Era Populista) houve um grande interesse de implementação do design como prática acadêmica estruturada - com intervenções de emigrados das grandes escolas do funcionalismo moderno. Nesse sentido, o design acadêmico e crítico brasileiro foi pautado nessas demandas do olhar estrangeiro (sociedades historicamente industriais) pra estabelecimento da identidade prática no país - ainda engatinhando no seu processo industrial, altamente agrícola e com alto índice de analfabetismo e falta de acesso à direitos básicos como o da educação. É pertinente colocar que o design em sua gênese acadêmica brasileira foi destinado a uma elite e pautado no viés externo - e por isso pouco dialogava com a dinâmica da sociedade local. Com isso houve uma reiteração de discurso da qualidade técnica e funcional dos produtos e peças gráficas à serviço de um propósito que precede seu viés de estética politizada.

“orientação [dos projetos era] conveniente para a economia globalizada, facilitando a produção massificada e a distribuição de bens padronizados em todo o mundo”
(DIJON, 2006, p. 1)

O ano de 1951 foi muito emblemático na revolução do design no Brasil. É nesse momento que o casal Bo Bardi se apropria do projeto do Museu de Arte de São Paulo, sob comando de Assis Chateaubriand e ocorre a I Bienal de Arte de São Paulo, contando com a exposição premiada de Max Bill - professor da Escola de Ulm e alumni da Bauhaus, serviu de grande referência na criação de um espaço para pensamento e estruturação da práxis do design no país: o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), idealizado pelo casal Bo Bardi, ainda que de curta duração se instaurou, inserido no Museu de Arte de São Paulo e com forte influência do Instituto

de Chicago em sua estrutura de método, a escola foi pioneira na profissionalização crítica dos designers e entendimento macroestrutural da área, ainda incipiente no país, correspondendo “às condições atuais da cultura artísticas” como colocou Pietro.

“Antes do IAC, não havia uma visão do design como campo disciplinar e atividade profissional de projeto de mercadorias, gráficas ou tridimensionais. Ao que tudo indica, as experiências de design de mobiliário tinham como protagonistas arquitetos, artistas plásticos ou pessoal técnico de empresas⁴. Aquelas de design gráfico reconheciam-se no campo das artes gráficas. Não há registro de qualquer fórum unificador destas atividades como pertencentes a um só domínio intelectual antes do IAC.” (LEON, 2006)

É à formação do IAC que **Emilie Chamie** credita seu interesse em experienciar a execução do design gráfico na área cultural, de forma racionalista e sem dogmas e divergindo dos preceitos definitivos da escola de Ulm - ao contrário, era o acesso plural que o design proporciona e sua mutabilidade que a permitia criar o próprio método. Ela também credita a sua postura de “competência” frente aos seus clientes, demonstrada no depoimento a seguir:

“...você pode convencer qualquer pessoa de que é um bom trabalho, e você deve ser convincente, essa é a charada... Mesmo que o cliente não entenda muito bem, por alguma razão ele se conecta. Agora, existem os enxeridos, que dizem preferir o azul ao cor-de-rosa, por exemplo; aí a gente deve ser firme e dizer que ele está se metendo na atribuição que é sua, de profissional.” (CHAMIE in LEON, 2006)

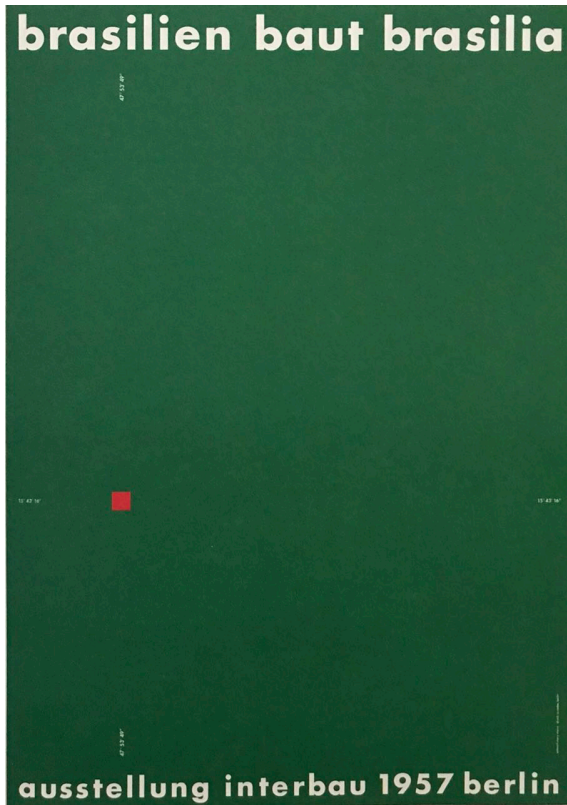


Figura 52. Brasilien baut Brasília, 1957
 Brasil constrói Brasília. Arte gráfica: Mary Vieira

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*



Figura 53. Panair do Brasil, 1957
 Arte gráfica: Mary Vieira

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

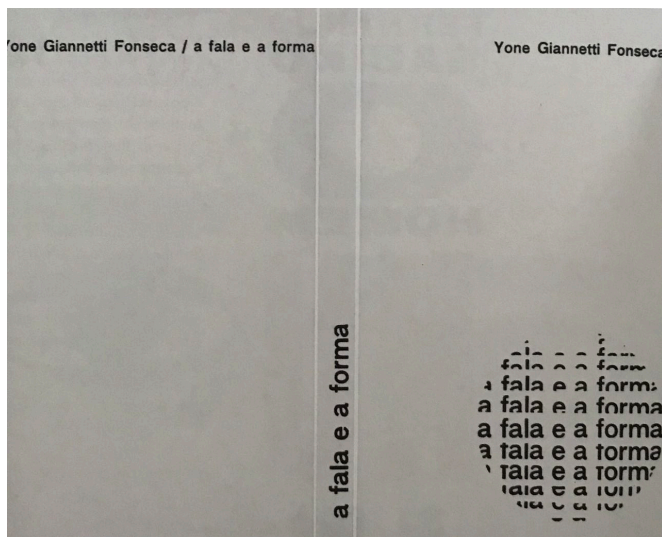


Figura 54. A fala e a forma, 1963
 Arte gráfica: Emilie Chamie

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

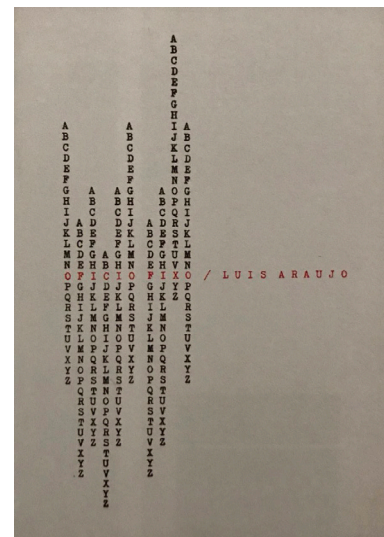


Figura 55. Ofício Fixo, 1968
 Arte gráfica: Emilie Chamie

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

Chamie posteriormente integrou o time da *forminform*, escritório paulista fundado em 1958 e que estabeleceu uma cultura de diálogo entre os profissionais e o recente mercado brasileiro de consumo do design. Com o discurso funcionalista, promoviam palestras e distribuíam circulares e folhetos como forma de “manifesto” da capacidade do objeto acima de sua adição decorativa.

Achegada de Max Bill em território nacional teve influência também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob diretoria de Carmen Portinho em sua reforma, com a sugestão de se estabelecer um “centro de formação que teria por fim desenvolver nos alunos, por meio de atividades criativas, qualidades artísticas e geradoras de formas de atividades criativas, qualidades artísticas e geradoras de formas de arte adaptadas aos aspectos sociais da época. Essa escola seguiria os moldes daquela que ele estava em vias de implantar na Alemanha, na pequena cidade de Ulm” (NIEMEYER, 2007)

Cabe aqui também a menção dos trabalhos de **Mary Vieira**, egressa de Ulm que, em associação à Almir Mavignier, produziu cartazes que marcaram a arte concreta brasileira.

V. Mulheres no Brasil

Nos avanços do progresso industrialista dos governos do período da República Populista, a movimentação feminina durante o período teve um recorte de caráter muito mais operário e com vertentes no marxismo e anarquismo. A influência da crescente imigração no período anterior e a movimentação sindicalista com a abertura de manifestação política proporcionou, em maio de 1956, a I Conferência Nacional das Mulheres Trabalhadoras do Brasil, organizada pelo Partido Comunista com foco no direito por creches e questões trabalhistas. **Nuta James**, que já havia se destacado há algumas décadas, também convocou a 1ª Assembléia Nacional de Mulheres no Estado do Rio de Janeiro em 1952 e houve movimentações de cunho trabalhista também em São Paulo e no Rio Grande do Sul.



Figura 56. Suplemento Feminino, 1959
Retorno de Maria Esther Bueno após vitória em Wimbledon com 19 anos.

Fonte: O Estado de São Paulo

Em 1953 é lançado o Suplemento Feminino do Jornal Estadão. Sendo idealizado pela jornalista **Maria do Carmo de Almeida** (conhecida como Capitu), foi pioneiro na presença de mulheres na redação tradicional dos editoriais brasileiros, contando ainda com uma cronista social e uma fotógrafa. Além de falar questões de ornamentações e questões do lar, o caderno também trouxe discussões sobre cultura e algumas questões feministas, a exemplo de entrevista com Simone de Beauvoir em sua passagem pelo Brasil e assimilações entre a questão da mulher na cultura ocidental.

4.4. 1960: Bea Feitler

I. Bea — Internacionalização e Experimentação

“Qualquer mulher que esteja empenhada em ser um indivíduo é feminista. Qualquer mulher inteligente é feminista. Qualquer mulher que dá valor a si própria é feminista. Nunca me envolvi no movimento. Acho que sou liberada antes de qualquer women’s lib” (Bea Feitler)

A carioca Bea Feitler, condecorada pelo *American Institute of Graphic Arts* (AIGA) em 1981, foi uma das brasileiras com maior expoente na historiografia do design gráfico no mundo. Graduada na *New York School of Design* em 1958, retornou ao Brasil no ano seguinte, integrando à equipe de arte da revista *Senhor*, de Carlos Scliar. Realiza também alguns trabalhos como autônoma no mercado editorial, a exemplo de *O homem nu* de Fernando Sabino em 1962 e *Antologia Poética* em 1963.



Figura 57. O Homem Nu, 1962
Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

Figura 58. Antologia Poética, 1963
Fonte: *Coleção Drummond Bandeira / Arquivo Pessoal*

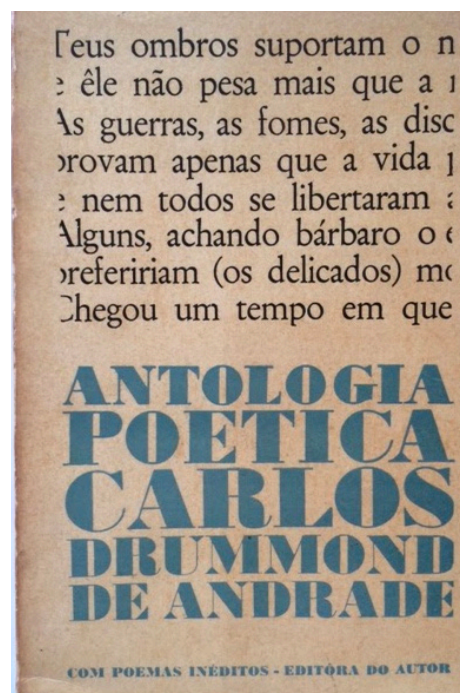




Figura 59. The Body spread, 1967

Excerto da Harper's Bazaar de janeiro do mesmo ano. Direção de Arte de Bea Feitler e Ruth Ansel.

Fonte: *Another Mag* / Coleção Privada

Ao ano de 1961 voltou à New York a convite do antigo professor Marvin Israel como assistente de arte na revista Harper's Bazaar, em conjunto com **Ruth Ansel**. O período na Harper's Bazaar é marcado por um contato profundo com a fotografia, associando-se aos trabalhos de **Diane Arbus** e **Annie Leibovitz**. Com intensa preocupação nas possibilidades tipográficas, Bea também foi uma profissional preocupada pedagogicamente com sua equipe: "Em seu escritório, costumava manter pastas com o nome de cada profissional com que trabalhava. Quando via uma imagem que poderia inspirar algum deles a guardava na respectiva pasta". (TARDÁGUILA, 2012).

Na década seguinte, foi professora de design editorial na School of Visual Arts de Nova York (entre 1974 e 1980) e esteve envolvida no projeto gráfico da revista Vanity Fair e Rolling Stone, Rolling Stone John & Yoko de 1981. Em sua saída da Harper's Bazaar ainda atuou como freelancer no livro Diary of a Century, de 1970; a capa do álbum Black and Blue dos Rolling Stones, de 1976 e o cartaz do filme Os Doces Bárbaros, de 1976 sobre o trajeto do grupo de cantores baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa.



Figura 60. Ms. Magazine, 1972-1973
 Direção de arte por Bea Feitler.
 Fonte: Ms. Magazine / AIGA

Uma de suas maiores contribuições como designer em sua política foi a criação, em conjunto com Gloria Steinem, da revista Ms, uma das primeiras revistas feministas de grande circulação (cuja primeira edição vendeu 300 mil exemplares e gerou 26 mil assinaturas). Em um episódio antecedente à criação da revista, no ano de 1970 cerca de cem mulheres sentaram no chão do escritório da Ladie's Home Journal ocupando o lugar do corpo gerencial masculino e exigindo uma mulher como editora chefe para representar os interesses de seu público. Sobre as inovações gráficas da revista, cabe mencionar a edição de dezembro de 1972, que abdica totalmente do uso de imagem para favorecer a tipografia como recurso gráfico.

“Uma revista deve fluir. Ela deve ter ritmo. Você não pode olhar para uma página sozinha, você tem que visualizar o que vem antes e depois. Design editorial bom é tudo sobre como criar um fluxo harmônico.” (FEITLER, 2012)

II. Contexto Social, Histórico e Político

A dinâmica binária dominou boa parte do cenário da década. Se por um lado, tínhamos a polarização do mundo das grandes potências bélicas numa Guerra Fria, marcada pelo expansionismo espacial, a opinião pública era veemente crítica das escolhas de demonstração das supremacias. A construção do muro de Berlim foi outro marco do período de polarização do mundo, em que os modelos socio-econômicos ditavam ideologicamente o “regime” mais progressista. Nesse momento é criada as sessões de “computadores humanos” que marcam o peso das forças femininas no desenvolvimento tecnológico-científico da corrida espacial.



Figura 61. Relações entre muros, 1961

Mulher em primeiro plano que escapou para Berlim ocidental fala com sua mãe, que ainda está em Berlim oriental.

Fonte: *Vintag.es*

É emblemático pensar nas manifestações dos Panteras Negras em relação à brutalidade policial sobre a comunidade negra nos Estados Unidos e, em contraponto, graças a promulgação da lei contra a segregação racial da década anterior, o renascimento de movimentos de caráter racista como a *Ku Klux Klan*. A contracultura veio em peso na década, sendo marcada pela oposição principalmente jovem contra a Guerra do Vietnã e incitando movimentos como o *beatnik*, marcado por profundo existencialismo e vínculo marxistas (exemplificando na prisão de Diane di Prima pela publicação de dois poemas em 1961). Há também uma crescente onda do movimento feminista, liberal e conjunta com seus movimentos contemporâneos.



Figura 62. Panteras Negras, 1966

Mulheres do partido dos Panteras Negras em um ato.

Fonte: PBS



Figura 63. Maio de 68

Mulheres à frente de protesto da Central Geral dos Trabalhadores na Place de la République.

Fonte: Estadão

O festival de *Woodstock* foi um outro momento demonstrativo à essa reação popular do momento socio-político do mundo. A saturação dos interesses político-bélico trouxe à tona um aumento de um consumo reativo e ativista. É nesse espaço que encontramos manifestações como Maio de 68, na França, para reivindicar essa renovação de valores - os jovens são o futuro do mundo e aos jovens deve ser dado o poder de voz.

“A partir de meados da década de 1960, num período áureo de crescimento econômico, mobilizou-se nos países ocidentais industrializados uma forte oposição ao desenvolvimento social e econômico. Foi a primeira crise da sociedade ocidental após a Segunda Guerra mundial”. (SCHNEIDER, p. 138)

O Brasil vinha da crescente onda industrialista da presidência de Juscelino Kubstchek que teve seu maior marco político no ano de 1960: a inauguração de Brasília, cidade promessa para o Brasil progressistas era a demonstração da crescente possibilidade de crescimento do país como potência. Contudo, a preocupação de polaridade do mundo já havia marcas de envolvimento na política brasileira.

Figura 64. Marianne Peretti, por volta de 1960

Responsável pela criação dos vitrais da catedral de Brasília, Marianne foi a única mulher na equipe de criação do Niemeyer.

Fonte: Mariane Peretti / Arquivo Pessoal



O governo de João Goulart foi conturbado principalmente pela resposta às suas reformas de base e suas propostas “subversivas” e a atenção de um suposto golpe para implementação de um regime totalitário comunista (apenas pela proposição de reforma agrária e política desenvolvimentista) fez com que, em 1964, houvesse um movimento militar para deposição do presidente e sua conseqüente renúncia pelo temor de uma possível Guerra Civil incitada pela oposição para colocar uma roupagem de clamor do povo na tomada de poder pelos militares. A radicalização do regime militar foi gradual e teve como seu ponto marcante o Ato Institucional - 5 de 1968 considerado o mais duro de todos, cedendo o direito de censura de mídias, ilegalidade de reuniões políticas, intervenções em políticas estatais e municipais e direito do presidente de fechamento do Congresso e Assembléias Legislativas do Estado à sua vontade. É no ano do ato que ocorre a Marcha dos Cem Mil e ocorriam os festivais de música brasileira, dando destaque à movimentações como a tropicália que faziam oposição direta ao regime e culminou no exílio de seus participantes.



“Atenção

Tudo é perigoso

Tudo é divino maravilhoso

Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte

Não temos tempo de temer a morte”

— *Divino Maravilhoso*

de *Caetano Veloso e Gilberto Gil*

Figura 65. Gal Costa, 1968

Gal Costa defendendo a música “Divino Maravilhoso” no IV Festival de Música Popular Brasileira 1968.

Fonte: *Arquivo Nacional*

III. O Design no Mundo

O domínio do movimento Swiss Design, funcionalista e universalizador, teve grande palco no contexto revolucionário dos anos 60. A tipógrafa sueca **Rosmarie Tissi** aludiu bastante o funcionalismo nas experimentações de seus pôsters e seis trabalhos serão referidos pelas desconstruções futuras do final do século; e **Jacqueline Casey** foi uma das tradutoras em destaque da estética, a deprender de suas composições para o MIT, como o Anúncio para o programa de Engenharia Oceânica de 1967. O Estilo Tipográfico Internacional foi adotado pelos meios corporativos pela sua rigidez formal e experimentação progressista. Na Inglaterra, **Margaret Calvert** desenhava a fonte *Rail Alphabet* (fig. 66) em 1965 como componente do rebrand da companhia ferroviária britânica e a *Transport Typeface* entre 1957-1963 como fonte das sinalizações de estradas inglesas.

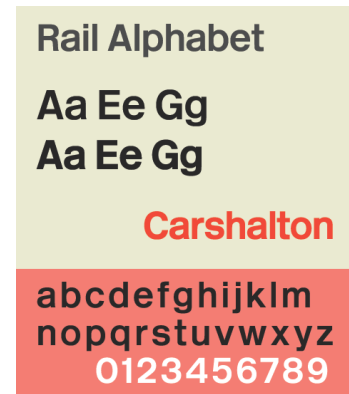


Figura 66. Rail Alphabet, 1965
Demonstração da tipografia criada por Margaret Calvert.

Fonte: WikiMidia

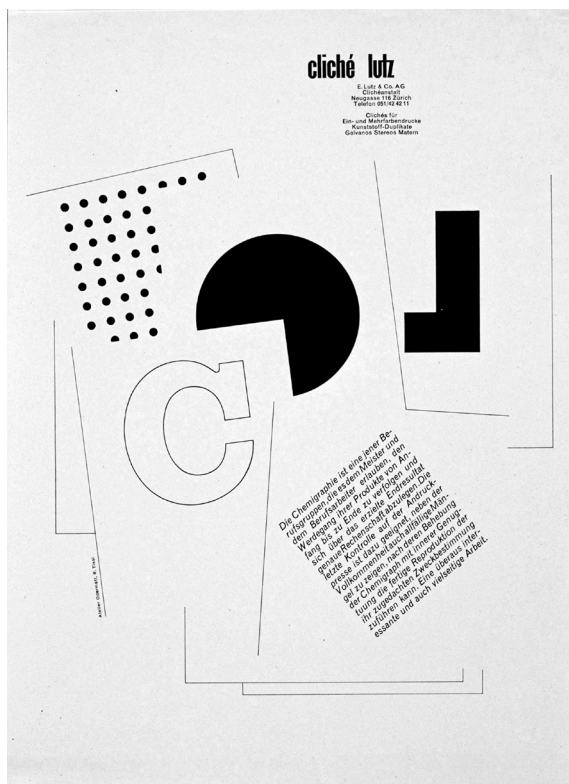


Figura 67. Rosmarie Tissi, 1964
Campanha publicitária para E. Lutz and Company.

Fonte: Alexis Collective



Figura 68. Jacqueline Casey, 1967
Anúncio para o programa de Engenharia Oceânica do MIT.

Fonte: Linha do Tempo do Design Gráfico

As tendências do funcionalismo modernista ainda persistia no trabalho da designer dinamarquesa **Greta Jalk**, a qual ajudou também a dar visibilidade para o estilo de manufatura mobiliária do seu país. Na Eslovenia, **Majda Dobravec-Lajovic** ficou responsável pela composição gráfica da primeira bienal de design industrial do país, em 1964.



Figura 69. Minivestido, Mary Quant
Vestido de feltro, datado de 1966

Fonte: *The Metropolitan Museum of Art*

Aos jovens, coube a revolução também da vestimenta: **Mary Quant**, em meio ao youthquake (ascensão jovem inglesa) encurtou os comprimentos das peças femininas, e suas peças se tornaram símbolo da revolução da Nova Onda do feminismo ocidental.

“O novo ethos era: se queres, faz tu mesmo. E o que nós queríamos era arte, teatro, cinema, design, moda, comida, sexo e sobretudo música e dança.” (Mary quant)

Figura 70. BIO1, 1964
Pôster da primeira bienal de Desenho Industrial em Liubliana, na antiga Iugoslávia.

Fonte: *Modern Museum of Art*

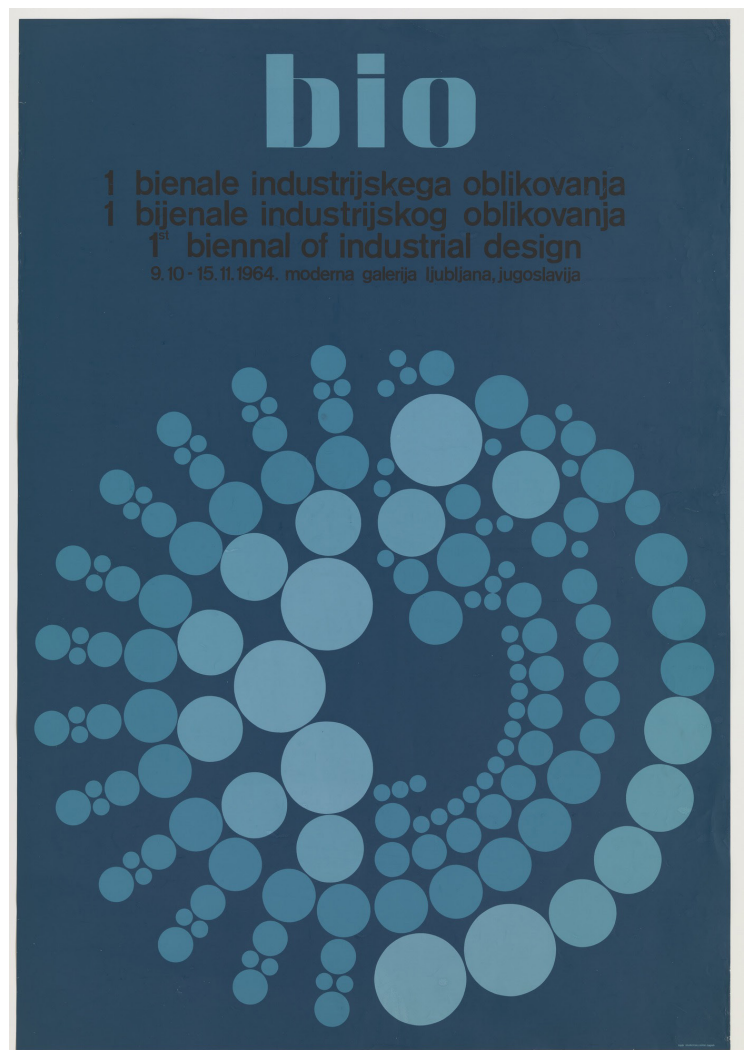




Figura 71. Come Alive, 1967
Serigrafia feita por Corita Kent.

Fonte: Corita Art Center

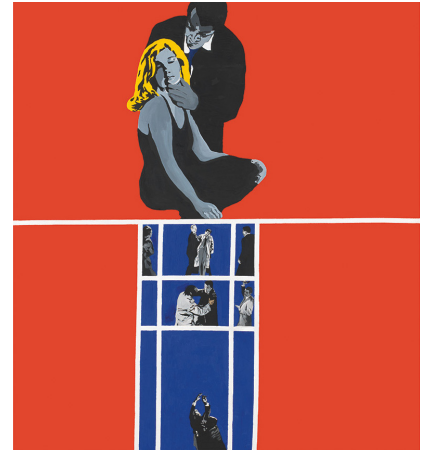


Figura 72. Love and Violence, 1963
Composição visual de Rosalyn Drexler.

Fonte: Albright-Knox Art Gallery

A crescente arte pop, irônica e crítica aos meios de propaganda trouxe também figuras curiosas ao design. **Rosalyn Drexler** foi lutadora profissional antes de ingressar nas artes gráficas com seu estilo de pinturas utilizando cores primárias e relatando a violenta experiência de New York na segunda metade do século XX; e a freira **Corita Kent**, que buscava levar mensagens pacifistas por meio de suas serigrafias. As experimentações ópticas do movimento pop foi utilizada nas tapeçarias de **Dorothy Grebenak**.



Figura 73. Dorothy Grebenak, 1964
Dorothy montando tapete para Con Edison Co.

Fonte: Widewalls Modern & Contemporary Art Resource



Figura 74. Hold Your Fire (Men and Machines), 1966
Composição visual de Rosalyn Drexler.

Fonte: Albright-Knox Art Gallery



Figura 75. Tapete Con Edison Co.
Exemplar do resultado de Dorothy Grebenak, 1964.

Fonte: Widewalls Modern & Contemporary Art Resource



Figura 76. Power Up, 1965
Serigrafia feita por Corita Kent.

Fonte: Corita Art Center

O modernismo oriental teve como grande nome a estilista **Hanae Mori**, primeira mulher asiática aceita oficialmente como designer de Alta Costura na Federação Francesa. Iniciando a carreira na cenografia, ela implementou elementos da cultura tradicional japonesa com a construção e liberdade de forma dominante no estilo ocidental, criando peças únicas e com sincretismo de caráter.

O desenho orgânico em contraponto ao formalismo funcionalista predominante nas correntes modernistas também foi uma bandeira levantada no design de produto dos anos 60, repercutindo posteriormente nas manifestações sobre uso de material e adequação ergonômica das formas, como sugere a Soft Chair de **Susi Berger**.



Figuras 77 e 78. Conjuntos de noite, 1965
Peças feitas em rayon e seda por Hanae Mori

Fonte: The Metropolitan Museum of Art



Figura 79. Soft Chair, 1967
Espuma de poliéster coberta com vinil feita por Susi Berger.

Fonte: Modern Museum of Art



IV. O Design no Brasil

A mais controversa década do século XX, os anos 60 teve grandes marcos no ensino e estabelecimento do design brasileiro.

Em 1962 é incorporado o departamento de Desenho Industrial e Programação Visual na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a criação da Universidade de Brasília cria também o Instituto Central de Artes como curso-tronco da Arquitetura e Urbanismo:

“espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar platéias esclarecidas, que se façam efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade. O investimento principal da Universidade de Brasília nesse campo será na formação artesanal e no apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, na formação dos especialistas no uso dos meios audiovisuais de difusão cultural e de educação” (Plano Orientador da Universidade de Brasília. Darcy Ribeiro, Editora UnB, 1962)

A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) é fundada em 1963, iniciativa oriunda do vínculo de Max Bill com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e que teve Carmen Portinho como diretora. Nesse mesmo ano é também criada a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI).

No ano de 1964, deflagração do Golpe Militar, houve também a Exposição de Arte Concreta em São Paulo e a exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro. Cresce, de maneira similar ao período do Estado Novo, um forte interesse em identidades corporativas com o objetivo de reafirmação política da estética do novo regime como parte da campanha ufanista de legitimação popular da Ditadura. Nesse contexto houve a veiculação da revista *Esso*, maior petrolífera em atuação no país, possuindo caráter de entretenimento e com uma liberdade gráfica notável oriunda da não preocupação com as vendas.



Figura 80. Revista Esso, 1964
Ano 27, n.2, arte por Maria Bonomi.

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

A também crescente contra-cultura e fervor artístico trouxe uma nova cara à arte moderna brasileira, rompendo em parte com tradições neoplásticas para estabelecimento de artes denunciativas e de alto teor crítico, a exemplo das artes gráficas de **Thereza Simões** para os cartazes dos filmes *O anjo nasceu*, de 1969 e *Matou a família e foi ao cinema*, também de 1969, representantes do Cinema Marginal, sendo traduções estéticas do que propõe o movimento de denúncia à violência urbana e experimentação visual.



Figura 81. O Anjo Nasceu, 1969
Arte de Thereza Simões.

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

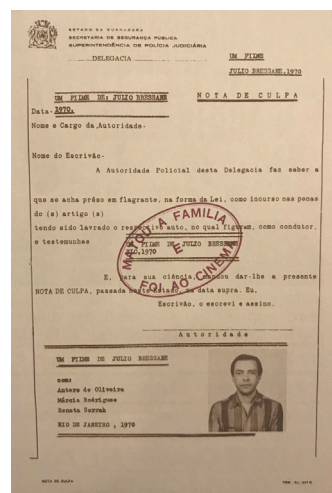


Figura 82. Matou a família e foi ao cinema, 1969
Arte de Thereza Simões.

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

A produção literária teatral também possuiu uma experimentação tipográfica muito própria, a exemplo do mencionado *O homem nu*, 1962 (fig. 57) de Bea Feitler e cabendo acrescentar também a composição de capa de *Sem entrada e sem mais nada*, de 1961 por **Maria Bonomi**, também responsável pela ilustração dos livros da coleção *Giroflé-Giroflá* infantil de Fernando Lemos: *O sindicato dos burros*, em 1963 de Silva e *Ou isto ou aquilo*, em 1964, de Cecília Meireles. Também para esse projeto houve a colaboração com **Dulce Carneiro** para o livro *A arca do senhor Noé*, de 1964.



Figura 83. Sem entrada e sem mais nada, 1961
Arte de Maria Bonomi.

Fonte: Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil



Figura 84. A arca do senhor Noé, 1964
Arte de Dulce Carneiro.

Fonte: Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil

Figura 85. O sindicato dos burros, 1963
Arte de Maria Bonomi.

Fonte: Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil



V. Mulheres no Brasil

A situação das mulheres no mundo a partir da década de 60 estava em perspectivas revolucionárias. Com a fagulha incitada desde a publicação do Segundo Sexo de Beauvoir, as mulheres presenciaram mudanças científicas, como a invenção da pílula anticoncepcional - marco na revolução sexual e independência da mulher em relação ao seu próprio corpo, e publicações de incitação à discussões sobre a condição da mulher na sociedade pós industrial, a exemplificar na Mística Feminina de **Betty Friedam**.

“Assim chegamos à quarta fase da sociedade de consumo: a revolta. Não só a mulher, como também a juventude em peso começaram a contestar a sociedade de consumo, seja violentamente, como as revoltas estudantis e negras, seja aparentemente com não violência (hippies). [...] E o que tudo isto nos ajudou a ver com mais clareza foi o papel da mulher na construção da sociedade. Ela ao mesmo tempo pode ser um elemento libertador ou alienador” (MURARO in: FRIEDAM, 1971)

Contudo a situação no Brasil do início da década ainda galgava a passos lentos. Em 1962 foi aprovado o Estatuto da Mulher Casada (Lei 4.212/1962) em que “garantiu que a mulher não precisava mais de autorização do marido para trabalhar, o direito à herança e a possibilidade de requerer a guarda dos filhos em caso de separação”. Houve também um maior acesso à educação superior, ainda em passos curtos mas simbólicos principalmente no envolvimento de mulheres em movimentos de resistência.

“No Brasil, o início da luta por esse direito data do século dezanove, mas será somente a partir dos anos 1960 que as mulheres brasileiras começaram a ter presença, de fato, no ensino superior” (SOUZA; SARDENBERG, 2013)

Com o advento do Golpe de 1964, as fronteiras de libertação feminina no Brasil foi ainda cerceada ao ponto de exercício do seu direito democrático, bem como seu ir e vir e seu direito a protesto.

“Enquanto na Europa e nos Estados Unidos o cenário era muito propício para o surgimento de movimentos libertários, principalmente aqueles que lutavam por causas identitárias, no Brasil o que tínhamos era um momento de repressão total da luta política legal, obrigando os grupos de esquerda a irem para clandestinidade e partirem para a guerrilha.” (PINTO, 2010)

As mulheres então se tornaram atuantes na resistência contra a ditadura, a exemplo das mulheres envolvidas na Guerrilha do Araguaia (**Elza Monnerat, Dinalva Oliveira Teixeira, Criméia Alice Schmidt de Almeida e Helenira Resende**). O movimento de guerrilha de 1967 buscava trazer a revolução popular por meio da Amazônia e o conflito durou sete anos e envolveu civis - professoras e estudantes, essas mulheres morreram fazendo resistência ao totalitarismo em prol de abrir portas da possibilidade de uma governança popular de direito.



Figura 86. Passeata dos 100 Mil, 1968
As atrizes Tônia Carreiro, Eva Vilma, Odete Lara, Norma Bengell e Ruth escobar em frente à passeata contra censura.

Fonte: Correio da Manhã

A situação da mulher na ditadura porém ocorreu de forma não diversificada. A disposição antagônica entre situação e oposição tornou evidente a invisibilidade da mulher como sujeito político. As militantes eram desviantes da norma porque o envolvimento em política não é espaço determinado ao gênero:

“a mulher que se mete em atividades políticas, ou é uma prostituta à procura de homens, já que os partidos políticos são espaços de atuação masculina, ou é homossexual, ocupando espaços masculinos. Portanto, sempre um sujeito desviante dos padrões e lugares determinados ao feminino.” (COLLING, 2015)

“Essas militantes, não só na guerrilha, mas também nos partidos clandestinos, eram consideradas duplamente transgressoras. Primeiro, por desafiarem a ordem estabelecida, na tentativa de derrubar o regime militar, em segundo lugar, por contrariarem o papel de mães, esposas e donas de casa que a ditadura e a sociedade patriarcal reservavam para elas. Rompiam, assim, com estereótipos do que é ser mulher, ocupando o espaço público, a política, e até a luta armada. Por isso mesmo, quando eram capturadas pelo regime, as forças repressoras tentavam recolocá-las em seu “devido lugar”. [...] A própria tortura das mulheres era diferente daquela destinada aos homens. Para além das perversidades que eles sofriam, elas foram alvo sistemático de violência sexual” (Memorial da Ditadura)

Se por um lado, para os militares elas não eram levadas como sujeitos de ação - estavam sempre interrogadas ao seu grau de parentesco e relacionamento com homens envolvidos à resistência, dentro da própria esquerda não havia o debate das questões das mulheres - como o direito das mães, da educação ou vinculadas, como a mortalidade infantil - porque a contradição social deveria protagonizar a luta da resistência.

“O discurso da repressão não é um discurso isolado. O mesmo está presente na sociedade; a repressão somente o recolhe e o sistematiza, na tentativa de desmerecê-la e desqualificá-la como sujeito político. A mulher que ousou invadir o espaço político masculino não é bem vista pela sociedade (COLLING, p. 380)

As presas políticas tinham prisões diferenciadas, cabendo citar o estabelecimento “Torre das Donzelas”, construção de prisão política do século XIX e que se tornou emblemática como local do estabelecimento da comunidade entre as mulheres detidas.

“A existência de uma prisão política feminina cuja arquitetura remetia a algo medieval já é chocante. São histórias de uma potência inimaginável. Elas viveram e fizeram uma outra revolução naquele lugar. Transformaram a prisão e burlaram a condição de estarem presas de forma muito resiliente. Eu penso no preço que essas mulheres pagaram para que houvesse uma democracia. De fato foi muito alto. E o que mais me comove é que a maioria delas faria tudo novamente se fosse necessário” (Susanna Lira, em “Torre das Donzelas” de 2018)

Apesar da validade da discussão sobre o totalitarismo e cerceamento da democracia, é de se mencionar que o direito sobre o corpo da mulher brasileira pós-64 foi reduzido à segunda categoria. Houve uma controversa campanha de controle de natalidade em classes populares, com práticas de esterilização de massas sem conscientização sexual e o código civil ainda as colocava em poder de decisão de seus pais e maridos.

Ainda que no contexto de cerceamento do direito sobre o corpo, muitas mulheres de diferentes classes foram presentes na resistência, a exemplo da Marcha dos Cem Mil em 1968, que dentre nomes que estiveram presentes estão **Clarice Lispector**, **Marieta Severo** (a qual foi “convidada” ao autoexílio na Itália por estrelar a peça de protesto Roda Viva, de Chico Buarque) e a cantora **Nara Leão** (consagrada pela sua performance da música Opinião, em 1966). Surgia também, nesse período de grande êxodo para os centros urbanos, lideranças femininas em regiões periféricas, além de organizações de clubes de bairros formados pela classe trabalhadora, clubes de mães que se organizavam para fazer debates políticos em comunidades de base, sendo auxiliadas inclusive por unidades eclesiais, cabendo citar a **Madre Maurina**, freira presa e torturada durante o período ditatorial detida em 1969 e que causou comoção internacional com envolvimento da comunidade católica pela situação da ditadura no país.



“Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião”

— *Opinião*

de Zé Keti

Figura 87. Show Opinião, 1965

Capa do disco do show em conjunto com Zé Keti e João do Vale, com produção do Teatro de Arena.

Fonte: Folha de São Paulo

4.4. 1970: Lucy Niemeyer

I. Lucy — A Pesquisa da Gênese Brasileira

“Considerando a relevância crescente do designer na construção da cultura material e a sua responsabilidade no estar no mundo, cada vez mais deve este profissional ter uma atitude reflexiva e crítica em relação à sua formação, ao aperfeiçoamento e atuação em design”.

(Lucy Niemeyer)

Lucy Niemeyer teve sua carreira intrinsecamente costurada com a Escola Superior de Desenho Industrial. Egressa do curso de design sob orientação de Aloísio Magalhães na defesa de uma sinalização hospitalar em 1972, tornou-se doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2002 com a análise do design gráfico da Revista Senhor, sua produção acadêmica tem um vínculo indissociável com a história da ESDI e o ensino e historiografia do design brasileiro. Como investigadora, buscou uma abordagem próxima do design social e o alcance do design no bem-estar da população. Seu livro Design no Brasil: Origens e Instalação, de 1997, estabelece uma problematização antes de um catálogo sobre a história do design, Lucy procura em seu livro entender o papel do designer dentro do processo produtivo da estrutura capitalista e como o estatuto profissional de designer foi delineado pela implementação da ESDI sob o governo de Carlos Lacerda - buscando o design como ferramenta política mas dissociado de discussão da estética politizada:

“Importante criar referências para refletir sobre o design, sua implementação e seus desdobramentos na nossa realidade. Fundamental que as conclusões não tenham como pontos de partida e de chegada opiniões esparsas ou apenas uma versão da história, a que é contada por uns poucos personagens - os “vitoriosos”. o trabalho da professora Lucy niemeyer nos oferece um caminho e um patamar” (MORAES in NIEMEYER, 1997, p.12).

O livro levanta conseqüentes questões de como a história e o ensino de design no Brasil se apresenta: sendo uma das únicas áreas as quais sua maior bibliografia se inicia pela conceituação da profissão em si, no sentido de necessidade dos autores de explicitar suas concepções profissionais e os compromissos implícitos em suas próprias práticas profissionais, o design tem sido entendido a partir de três “tipos distintos de prática e conhecimento”: o de atividade artística (valor na fruição do seu uso); design como um invento (compromisso com a produtividade e atualização tecnológica); e o de design como coordenação (design como agente integrador de diferentes especialidades, denotando a interdisciplinaridade da área): “Entre artista, tecnólogo e gestor, o designer flutua e navega à deriva, sem profundidade. Não sulca a terra, não deita raízes, só deixa marcas” (MORAES in NIEMEYER, 1997, p. 12). A indefinição das competências do design contribuiu também para uma fundamentação teórica inicial lacônica, em que o profissional se fragiliza frente à profissionais de áreas análogas e perde seu espaço na sua prática. De maneira decorrente, também levanta a escassez de preocupação em pesquisa acadêmica de design - área a qual teve seu primeiro curso de mestrado estabelecido 30 anos depois da criação da ESDI e o questionamento do “caráter emancipador” que atribuem ao design desde sua instituição no país:

“O designer se apresenta com frágeis compromissos éticos, estando sua atividade à mercê do capital internacional e a serviço da conservação dos interesses das classes dominantes, sem consciência do seu papel social, decorrente de sua interferência na cultura material moderna, na segurança, no conforto e na satisfação dos usuários dos produtos” (NIEMEYER, 1997, p. 14)

II. Contexto Social, Histórico e Político



Figura 88. Louise Brown, 1978

Dr Robert Edwards segurando a recém-nascida com sua mãe, Lesley Brown.

Fonte: *Independent Uk*

A década de 1970 iniciou o processo de complexidade das relações e caminhou para o que conhecemos hoje como a Era da Informação. É criado em 1971 o primeiro microprocessador do mundo, a empresa de tecnologia Apple é fundada em 1976 na embriogênese do Vale do Silício e a televisão à cores se populariza no fim da década. **Louise Brown** se torna o primeiro bebê de proveta da História, abrindo precedentes para uma revolução na área da ciência reprodutiva.

Contudo, dentro da realidade política a década foi marcada por escândalos, repressões e revoluções sociais. Nos Estados Unidos ocorre o escândalo de Watergate em 1974 levando ao presidente Richard Nixon à renúncia; no ano seguinte o país é derrotado, terminando a Guerra do Vietnã. **Margaret Thatcher** torna-se a primeira mulher ocupante ao cargo de Primeira Ministra Britânica em 1979 e **Indira Gandhi** é reeleita como primeira ministra da Índia em 1971.



Figura 89. Margaret Thatcher, 1979

Líder do partido conservador a caminho da sede do partido.

Fonte: *The Guardian*



Figura 90. Indira em Manifestação, 1975

Indira discursando em uma manifestação em sua residência.

Fonte: *Hindustan Times*



Figura 91. Protesto contra lei do Hijab, 1979

100 mil mulheres iranianas protestam contra a lei do Hijab imposta pela Revolução Islâmica.

Fonte: Hengameh Golestan

Em descompasso deflagra a crise mundial do petróleo resultante da descoberta da não-renovabilidade da commodity e com impacto em crises no Médio Oriente de caráter político-religioso, tais como a Guerra do Yom Kippur, em 1973, envolvendo Israel e um grupo de nações lideradas pela Síria e do Egito como resposta à vitória da declaração do Estado de Israel; e com maior impacto, houve a Revolução Islâmica no Irã em 1979, estabelecendo o país como uma república islâmica com impactos sociais e culturais intensos à cultura iraniana. A crise do petróleo também afetou outros setores, o que em meios de marketing se traduziu na era do marketing social, em que a oferta de produtos era menor do que a demanda tendo em vista a recessão decorrente da crise que revolucionou a forma com que os meios de produção se relacionava com seu foco de lucratividade, no sentido em que o foco de excelência no processo de produção ou no produto em si deu espaço para um foco e uma preocupação no serviço apresentado, voltando as empresas a satisfazer a necessidade dos clientes, muito mais do que “empurrar” um produto para atingir uma margem de lucro.

No Brasil, o Golpe Militar ainda estava em vigência e alçava o discurso do “Milagre Econômico” como justificativa das suas ações ocorrentes desde 1964. Recursos populares como a vitória da Copa do Mundo de 1970 eram utilizados como propaganda da excelência dita pelos militares no poder. Na realidade latino-americana, o Chile enfrentava o golpe de Augusto Pinochet derrubando o governo de Salvador Allende à base de bombardeio com postura nacionalista-neofascista. Contudo, em 1978 o AI-5 deixa de vigorar simbolizando o início da “abertura lenta, gradual e segura” do regime proposta por Ernesto Geisel.



Figura 92. Protesto no Chile
Manifestação feminista contra o golpe militar no Chile.

Fonte: WikiMidia



Figura 93. Ken State, 1970
Fotografia de John Paul Filo no momento do massacre durante protesto estudantil contra bombardeios no Cambodja.

Fonte: Time

Socialmente, avançava-se nesse contexto os movimentos contraculturais principalmente através das artes, como discussão do materialismo dessa sociedade industrial. Há, entretanto, um contraponto à contracultura sessentista: enquanto nesta a sociedade fazia uma oposição direta ao contexto que estava se estabelecendo cada vez mais rápido e cada vez mais opressor, nos anos 70 existe uma resistência já um tanto resignada e descrente; cresce na Europa e nos Estados Unidos o movimento *punk*, de caráter agressivo e tátil (movimento dos faça você mesmo e experimental). O fim do “sonho hippie” com o final da banda *The Beatles* deu um caráter ainda mais cético em relação à postura da juventude: ainda imersos em drogas sintéticas e questionamentos morais acerca da sexualidade, o mundo não estava preparado para eclosão epidêmica da AIDS na década seguinte.



Figura 93. Mulheres punks, 1978

Garotas punk junto com Belinda Carlisle da banda Go-Go's ao centro, em Los Angeles.

Fonte: Time

III. O Design no Mundo

Foi em 1974 que o governo dos Estados Unidos iniciou o Federal Design Improvement Program como reflexo da crescente noção do design como componente do alcance de objetivos. Esse programa tinha como objetivo a melhoria qualificada da comunicação visual das agências de governo americano (MEGGS, 536). Esse programa foi a realização das discussões feitas na década anterior sobre a relevância da consistência de uma identidade visual no seu processo de mensagem ao interlocutor. Nesse sentido, há o destaque também na sistematização da identidade dos Jogos Olímpicos de Munique, em 1972, feita por Otl Aicher. No projeto, foram utilizadas uma linguagem pictórica com ênfase nos movimentos dos atletas e equipamentos, diminuindo as barreiras linguísticas na identificação do projeto.

“As normas culturais da sociedade ocidental eram esmiuçadas e questionava-se a autoridade das instituições tradicionais. O pluralism crescia à medida que as pessoas passavam a contestar as doutrinas subjacentes ao modernismo. A busca permanente de igualdade pelas mulheres e minorias contribuía para um clima crescente de diversidade cultural (...) pontos de vista estabelecidos eram desafiados por aqueles que buscavam corrigir a parcialidade e a distorção no registro histórico.”. (MEGGS, p. 600)

Começa-se a emergência de um design pós-moderno, focando no zeitgeist individualista porém como um envolvimento pessoal nas questões da sociedade. É nesse momento que **April Greiman** funda seu estúdio na costa oeste americana. Ela subverteu a bidimensionalidade do projeto tipográfico, criando um sentido de profundidade entre as páginas:

“(…) Formas sobrepostas, linhas diagonais que implicam perspectiva ou a invertem, traços gestuais que recuam no espaço, sobrepõem-se ou se movem por trás de elementos geométricos, e formas flutuantes que lançam sombras são os meios de que ela se utiliza para levar as formas a se mover para frente e para trás da superfície da página impressa” (MEGGS, 611)

Exemplifica-se no cabeçalho para a *Luxe*, de 1979. Essa subversão de elementos gráficos também pode ser observada no cartaz para o *California Institute of the Arts*, de 1978, em que redefine a superfície no continuum de espaço e tempo.



Figura 95. Cabeçalhos para Luxe, 1979

Diferentes propostas de cabeçalhos para a revista, criados por April Greiman.

Fonte: NCSU Libraries



Figura 96. Pôster para CalArts, 1978

Litografia em papel feita por April Greiman.

Fonte: Cooper-Hewitt Collection

Com abordagem retrô e vernacular (MEGGS, 2006) **Paula Scher, Louisi Fili e Carin Goldberg** redescobriram os trabalhos do modernismo europeu e adotaram a heterodoxia metodologica dos códigos de design, principalmente o construtivismo russo com suas relações espaciais. Em uma exposição no Cooper-Hewitt National Design Museum em Nova York, **Ellen Lupton** escreveu o seguinte trecho para a curadoria da exposição:



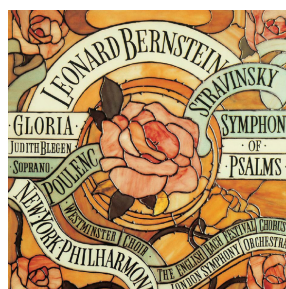
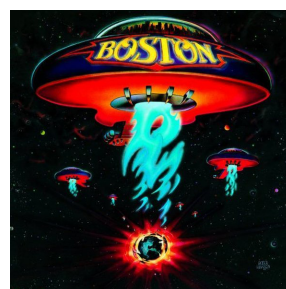
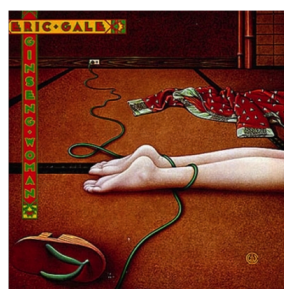
Figura 97. Jazz Festival, 1979
Direção de arte de Paula Scher para CBS Records.

Fonte: Linha do Tempo do Design Gráfico

“Em 1972, Scher entrou no umbigo da cultura popular como diretora de arte para CBS e Atlantic Records em New York. Enquanto na CBS, ela projetou aproximadamente 150 capas de albuns por ano e produziu inumeráveis cartazes e posters. Durante sua década na industria musical, Scher fez o trabalho tornar-se acessível porém inteligente. Ela fez colaborações com ilustradores e fotógrafos para interpretar a música de formas sugestivas e poéticas - ela preferia invocar um sentimento, estágio ou cenário misterioso do que promover a tradução literal das bandas e performers” (Ellen Lupton para Cooper-Hewitt National Design Museum)

Figura 98. Capas de Paula Scher, década de 70
Direção de arte de Paula Scher para Atlantic Records.

Fonte: Cooper-Hewitt Collection



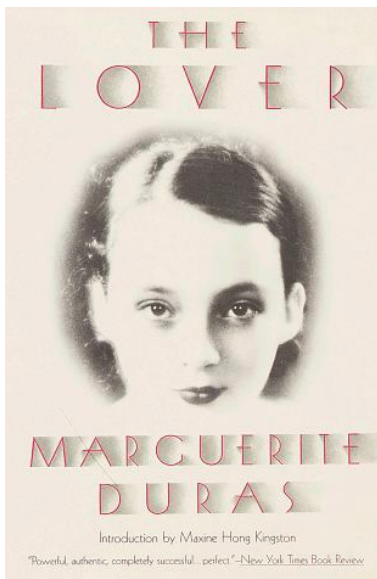


Figura 99. O Amante, 1985

Projeto de Louise Fili na Pantheon Books para Marguerite Duras.

Fonte: Linha do Tempo do Design Gráfico

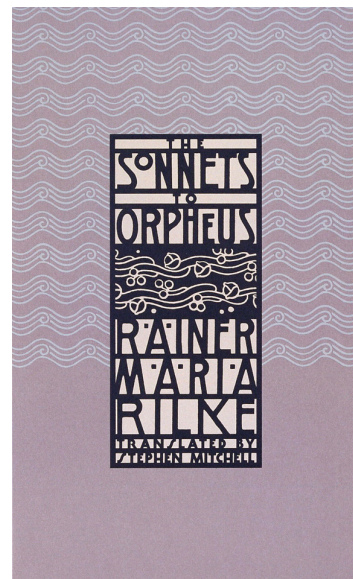


Figura 100. The Sonnets to Orpheus, 1987

Projeto de Carin Goldberg e Frank Metz para obra de Rainer Rilke.

Fonte: Cooper-Hewitt Collection

Louise foi diretora de arte na Pantheon Books entre 1978 e 1989 teve grande influência do designer Lubalin e a arte vernacular italiana com suas texturas, fotografias e tipografias sem serifas. Carin Goldberg, também com foco no mercado editorial, teve uma preocupação voltada a prova e desenvolvimento de tipos e relação do espaço com sua experiência na pintura.

Dentre as discussões de críticas ao funcionalismo industrial, na década de 1970 também surgiram as problemáticas ecológicas em sobreposição à crítica do capitalismo.

“Os ataques dos movimentos de protesto articulavam-se em diferentes planos: anti-imperialismo, antirracismo, educação antiautoritária, pílula anticoncepcional e também o antidesign. O design não foi poupado. Protestava-se contra o design dominante (mainstream design). O racionalismo prático do moderno design funcionalista foi criticado e o papel do design, em geral, questionado. Muitos designers não queriam mais se ver no papel de “cúmplices do capital””. (SCHNEIDER, 2010, p. 138)

Alinhado ao pensamento da abordagem crítica desse pensamento do projeto, a autora **Diana Agrest**, que escreveu “*The Sex of Architecture*” (1996) e “*Architecture from without: Body, Logic, and Sex*” (1988), discutindo a questão de gênero na crítica projetual da arquitetura, foi uma precursora da abordagem pós-estruturalista como método do pensamento crítico da arquitetura e urbanismo. Dirigiu e escreveu, posteriormente em 2013, o documentário “THE MAKING OF AN AVANT-GARDE: THE INSTITUTE FOR ARCHITECTURE AND URBAN STUDIES 1967-1984”, contextualizando o Instituto na arquitetura, cultura e clima político do período em New York.

Existia a crítica da desumanização imposta no formalismo, que antes da clareza e rigor, as formas se empobreciam e começava o fim da funcionalidade visível dos objetos como componente de uma massa produtiva: “enquanto as funções simbólicas e emocionais dos objetos eram cada vez mais representadas em suas formas, a função técnica tornava-se cada vez mais invisível” (SCHNEIDER, 142).

Envolvida com estudos do suprematismo na experimental Architectural Association School of Architecture de Londres, a arquiteta iraquiana **Zaha Hadid** diz que esse estudo “abriu a possibilidade de invenção sem limites”, principalmente no uso de camadas de imagem e utilizar o pincel como instrumento arquitetônico.

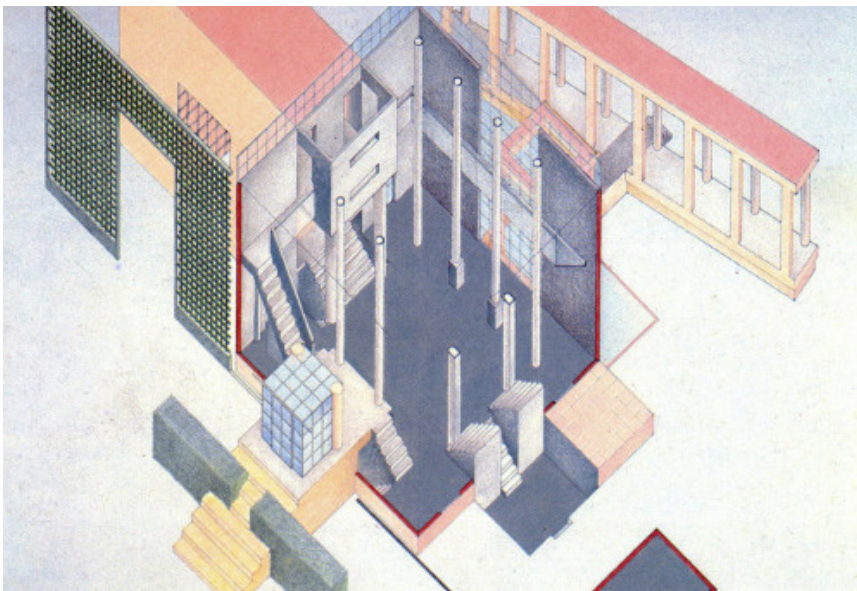


Figura 101. Summer House, 1977

Projeto de Diana Agrest e Mario Gandelsona.

Fonte: Rhode Island School of Design



Figura 102. Vivienne Westwood, 1976

Da direita para esquerda, Vivienne Westwood, Chrissie Hynde, writer Alan Jones, Steve Jones do Sex Pistols e desconhecida.

Fonte: *The Guardian* / David Degley

Dentro da desconstrução crítica da produção de design, **Vivienne Westwood** - maior expoente da estética do movimento *punk* de 1970 e ativista política, foi uma projetista iconoclasta e experimental, encarnando o espírito do “faça você mesmo” como nenhum outro, considerada inclusive como a “*mãe do punk*”.

“Punk foi uma cultura trash que se transformou em vanguarda e/ou uma vanguarda que foi pro trash, e assim como o Dada tentou destruir a instituição da arte, o punk tentou destruir a instituição da moda” (WILSON, 2000, p. 173)

Acrescentando que a destruição no *punk* recorre ao conceito de desconstrução de Jacques Derrida para descrever o processo de descoberta da multiplicidade de significados em um texto, implicando a decodificação do significado e da intenção do designer assim como características estruturais do meio - a moda.

A medalhista da AIGA 2004, **Sheila Levrant de Bretteville** foi uma grande influente do movimento feminista e da participação do usuário no contexto do design gráfico. Tendo autoria no *Everywoman Newspaper* em 1971 e no pôster do evento *Women in Design* de 1975, fundou o primeiro programa para designers mulheres no *California Institute of the Arts* em 1971, co-fundando também o centro de cultura feminina “*The Woman’s Building*” e “*Women’s Graphic Center*” em Los Angeles.

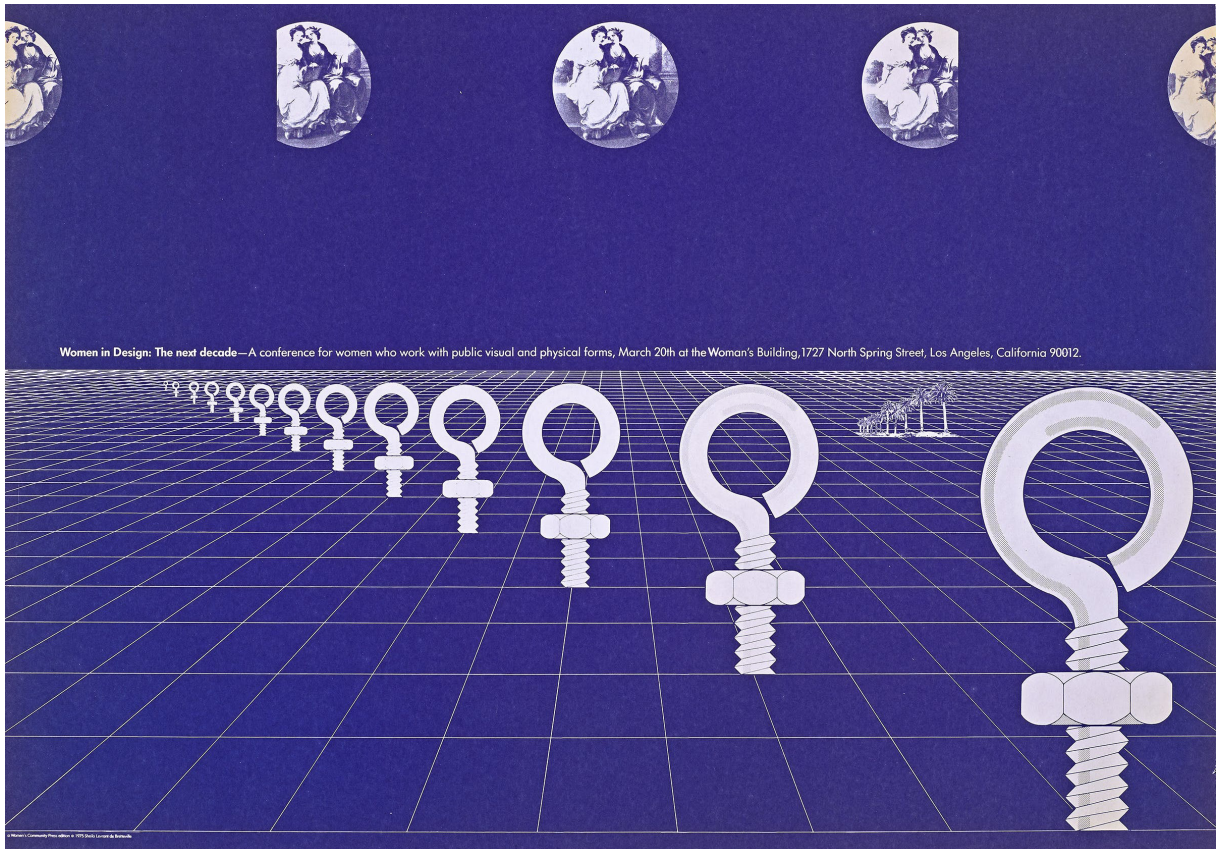


Figura 103. Women in Design: The Next Decade, 1975
 Projeto de Sheila Levrant de Bretteville.

Fonte: Walker Art Center

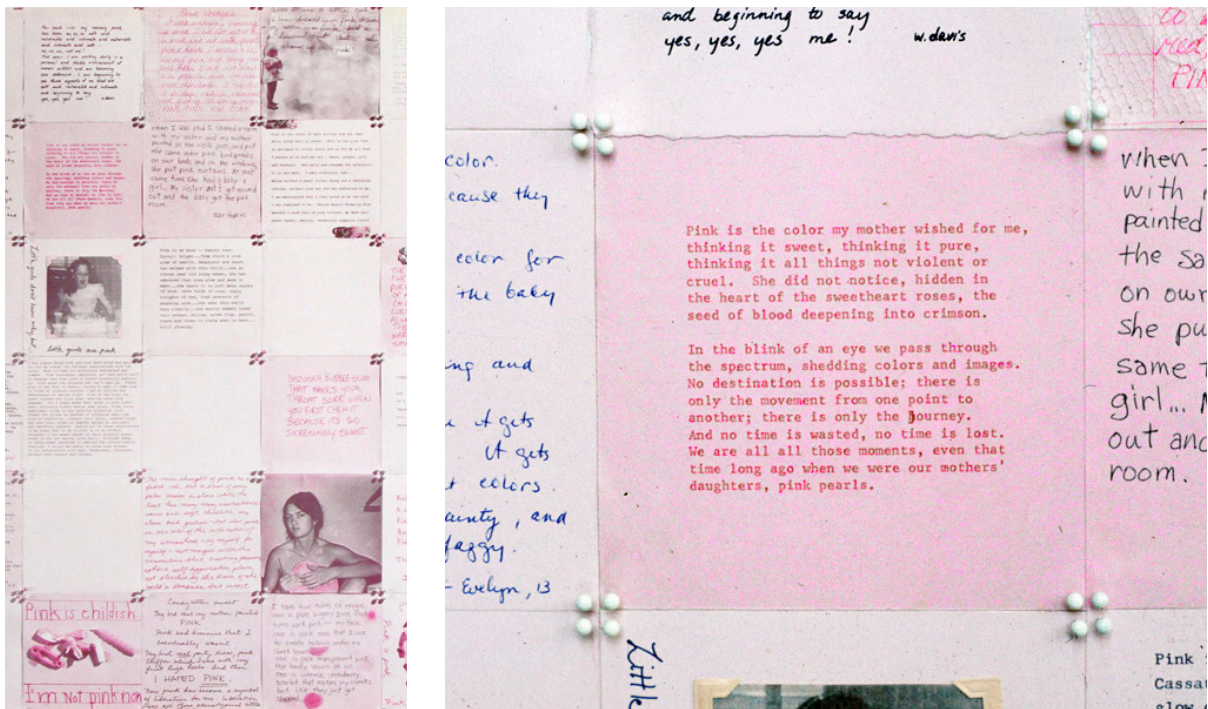


Figura 104. Pink, 1973
 Projeto de Sheila Levrant de Bretteville para o American Institute of Graphic Arts.

Fonte: Sheila Studio

Figura 105. Sex Lure, 1979
Projeto de Barbara Kruger.

Fonte: Artnet



Marcando suas obras com fotos preto e branco e as fontes Futura Oblique e Helvetica Ultra Condensed, **Barbara Kruger** fez uma arte de guerrilha para questionar as construções culturais de gênero, identidade e poder. Em suas palavras, “trabalha com imagens e palavras porque elas possuem a habilidade de determinar quem somos e quem não somos”. Seu estilo crítico de uso verbal também conversa com os trabalhos e intervenções de Jenny Holzer.

Na cultura popular, **Carolyn Davidson** em 1971 recebeu o montante de \$35 dólares pela elaboração do símbolo (apelidado de *swoosh*) do redesign da *Nike*.



Figura 106. Swoosh, 1971
Projeto de Carolyn Davidson.

Fonte: Printmag

IV. O Design no Brasil

“Durante os anos setenta, o design no Brasil encontrava-se no ambívio entre a sua negação por parte dos empreendedores brasileiros e a indiferença por parte das multinacionais, cujas estratégias e ações eram coligadas às suas matrizes centrais, que ordenavam o destino dos produtos nas filiais brasileiras (MORAES, 2006)

O design brasileiro da década encontrava-se numa polaridade distinguível: o corporativismo identitário relacionado ao “crescimento econômico” e burocratização dos setores, seguindo os preceitos funcionalistas do modernismo; e no campo sócio-cultural, distanciando-se das escolas, um design mais experimental e político na luta contra o autoritarismo.



Figura 107. COMGÁS, 1973

Desenho tipográfico de Maria del Carmen Zilio e Rafael Rodrigues.

Fonte: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*

O Governo Militar se ancora no design modernista na repaginação da ideia de progresso nas estatais, sendo parceira do escritório de Aloísio Magalhães e que persiste a tendência em escritórios privados; começa assim a profissionalização dos escritórios de design brasileiros. É o início também da era Hans Donner do símbolo da globo na cultura de massa brasileira.

Como resistência à “civilidade” das identidades corporativas, temos exemplos a obra da artista **Gretta**, marcada profundamente pelo corpo e visualidade, utiliza linguagens de fotografia e distorções para criar sua narrativa, sem ordem sequencial e com o olhar oscilante entre as fotos.

Ao regime em si, é completamente leviano desconsiderar o peso da figura de **Zuzu Angel** para a luta de resistência no país. A estilista com fama internacional, tendo vestido atrizes como Kim Novak e Joan Crawford, teve sua vida marcada pela sequência brutal de tortura e impunidade sofrida pelo seu filho, em 1971, militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). A partir do momento, passou a buscar informações sobre o que aconteceu com seu filho exigindo o direito do sepultamento e fazendo denúncias sobre as arbitrariedades da Ditadura para mídias internacionais - o que era crime. Nesse mesmo ano, realizou o famoso desfile/protesto no consulado brasileiro em *New York* com peças de denúncia do regime armamentista, prisão e simbologia de guerra.



Figura 108. Desfile Protesto, 1971

Vestido e detalhes dos bordados das peças desfiladas por Zuzu em New York.

Fonte: Itaú Cultural / O Globo

Os destaques do período são as capas de discos e na gráfica de protesto. No cartaz da bienal, que estabelece o termômetro dos rumos linguísticos das artes gráficas no país, existe também uma linguagem política em suas elaborações:

“a superfície limpa de papel laminado sugere um espelho onde o público pode se ver, tornando-se ele mesmo parte da mostra. Como o papel é prateado, o que se vê não é uma imagem nítida, mas apenas vultos; em virtude da turbulência política vivida no período, era inevitável que muitos suspeitassem que essa nebulosidade escondia outros significados” (MELO, p. 465)

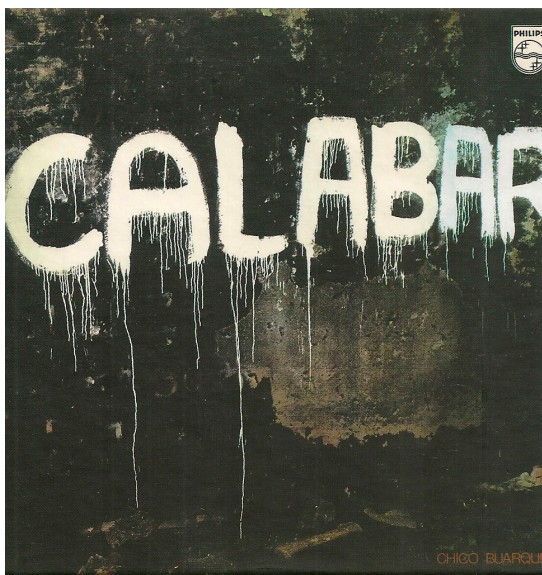


Figura 109. Calabar, 1973

Projeto de Regina Vater para capa do disco Calabar, de Chico Buarque.

Fonte: Jornal GGN

Figura 110. 13ª Bienal de São Paulo, 1975

Pôster de Maria Elisabeth S. Nogueira.

Fonte: Bienal de São Paulo



V. Mulheres no Brasil

Ainda sob o regime militar, o movimento de resistência da luta feminina no Brasil recebeu suporte de iniciativas internacionais e trouxeram uma nova onda de resistência feminista no país. Incitou também maior desconfiança pela parte do regime, considerando as militantes como “política e moralmente perigosas” (PINTO, 2010).

É de se mencionar também que o processo de abertura econômica ocorrido a partir de 1975, cabendo citar a instauração da ONU do Ano Internacional da Mulher, auxiliando organizações como o Encontro para o Diagnóstico da Mulher Paulista em São Paulo, o Centro da Mulher Brasileira (CMB) no Rio de Janeiro e o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira (CDMB) também em São Paulo. Cabe citar também o 1º Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema em 1978, com participação de 350 trabalhadoras (tendo 800 inscritas porém enfrentando

obstáculos impostos pelos patrões como ameaça de demissão) e o Seminário sobre o Papel e o Comportamento da Mulher na Sociedade Brasileira de 1975 para discussão da mulher no Brasil com questões trabalhistas, de saúde física e mental, a discriminação racial e a homossexualidade.



Figura 111. Movimento Feminino pela Anistia, 1975
Cartaz do movimento.

Fonte: Acervo CEDEM-UNESP

O Movimento Feminino pela Anistia, fundado por **Therezinha Zerbini** e que denunciava as repressões da ditadura, principalmente formado por mulheres que queriam justiça aos seus companheiros. A pressão pela anistia foi uma das grandes bandeiras do feminismo brasileiro pelo reestabelecimento da liberdade democrática.

“O processo inaugurado pela anistia de 1979 foi um marco para o movimento feminista. Muitas mulheres que, durante o exílio, haviam participado da experiência dos grupos feministas europeus, ao voltarem ingressaram nas associações e nos grupos existentes, influenciaram discussões, provocaram cisões. As “retornadas” do exílio, apoiada por militantes mais jovens, contribuíram para abrir o debate sobre a sexualidade e a reprodução, o aborto, a violência doméstica.” (MOVIMENTO FEMINISTA, 2009)

Destaca-se nas movimentações latino-americanas o movimento **Mães de Maio**, de 1977, que foi um movimento de mães reunidas em uma praça da Buenos Aires para reivindicar o paradeiro dos seus filhos desaparecidos no regime totalitário que derrubou a presidente **Isabel Péron** em 1976. Em 1979 no Brasil também tem um caso histórico de uma equipe feminina de judô se inscrevendo ao campeonato Sul-Americano sob nomes masculinos.



Figura 112. Mães de Maio, 1978

Mãe e filha manifestando por justiça na praça de Maio.

Fonte: Midia Ninja / Adriana Lestido

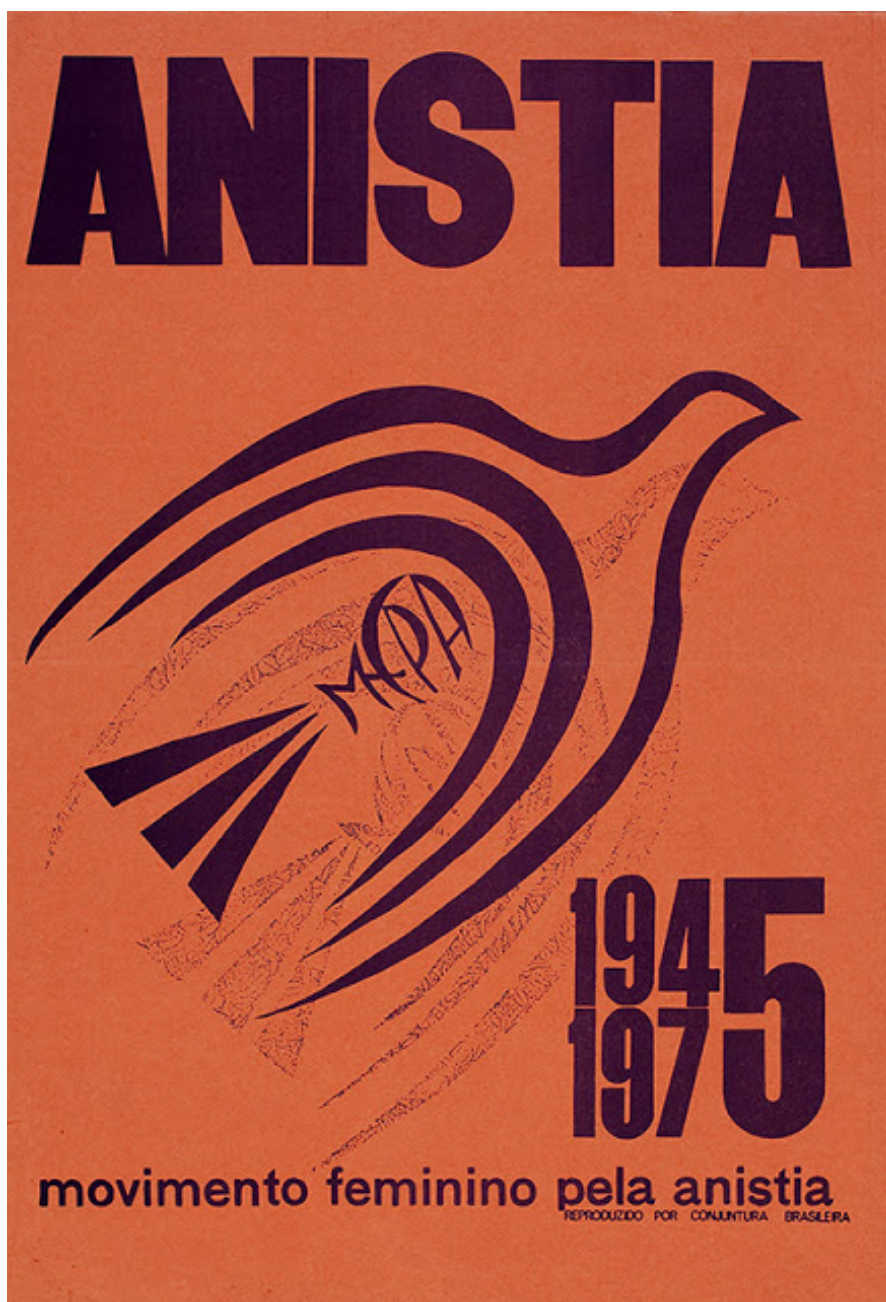


Figura 113. MFPA, 1975
Cartaz do Movimento Feminino
Pela Anistia (MFPA).

Fonte: Memorial da Anistia

A década também trouxe bons números para a historiografia e presença de mulheres no meio acadêmico: houve um crescimento de 30% na presença das mulheres no Ensino Superior e houve também um crescimento de estudos sobre a história da mulher brasileira, com ressonâncias no Norte e Nordeste (os grupos Ação Mulher de Recife em 1978, o Centro da Mulher de João Pessoa criado em 1979) e latino-americanas, a exemplo dos trabalhos de June Hahner “Women in Latin American History. Their Lives and Their Views” (1976) e Asunción Lavrin “Latin American Women” (1978).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depreende-se dessa pesquisa que existiram numerosos projetos e protagonistas mulheres na construção e resistência política da área do design. A abordagem em diferentes concentrações interligadas favoreceu uma compreensão de qual mundo estavam inseridas as projetistas, caminhos percorridos e caminhos que poderiam percorrer. A metodologia adotada durante o processo de pesquisa – fluxo de área de concentração do tópico e não restrita à década referente – auxiliou também na compreensão da multiplicidade de fatores transversais que atravessam o imaginário semiótico de um período, indo além da restrição das datas ou período de ocorrência.

O volume de informação compilado antes do refinamento escrito foi também surpreendente; apesar de ter que desbravar fronteiras idiomáticas (buscando bibliotecas holandesas, russas e outras raízes além do anglo-hispânico que é lugar-comum em parte das pesquisas brasileiras) e dificuldade de acessibilidade física para encontro com as obras, o desejo de não se contentar com o que já estava estabilizado fugindo do cânone trouxe para o desafio da pesquisa uma nova possibilidade de se reinventar e dar continuidade ao trabalho.

Existiram também ênfases sutis que não estavam na proposta de objetivos mas que surgiram com o propósito de dar voz e rosto às questões abordadas, em especial nos contextos sociais, históricos e políticos. Muito mais do que fatos, os momentos da história foram obras de pessoas – atuando, resistindo, progredindo. Fugindo da proposta ilustrativa, as imagens colocadas representam suas próprias narrativas que não se findam só na listagem de fatos que o formato da pesquisa se fez. É uma discussão implícita, um convite a entender mais sobre o que essas pessoas estavam passando e o impacto das decisões.

Apesar de não ter uma menção direta sobre a orientação do futuro, a pesquisa propõe antes uma análise crítica do passado e dos seus impactos na produção do design do presente; antes de catalográfico, o convite a ser deixado pela pesquisa é de que todo trabalho é

político. Seja reafirmando uma narrativa de homogenia ou rompendo as fronteiras, a estética tem um discurso político e cabe aos projetistas se apropriarem de sua linguagem.

“Seja efetivo ou não em seu propósito, [...] design gráfico – especialmente ao ocupar espaços públicos – é sempre político. [...] Design gráfico é um portador de mensagens, uma ferramenta de influências usada para persuasão. A questão é que temos a responsabilidade de perguntar “persuadir para fazer o quê e com qual benefício?”. [...] Design gráfico é raramente sobre design gráfico ao final”.
(tradução de ROBERTS in: JANSEN, 2018)

Com isso em mente, o interesse em construir uma instalação para apresentar o projeto foi uma consequência óbvia de que, objetivando a transparência de personagens no imaginário de quem trabalha e pensa na área, deve-se atentar também para que a tradução da mensagem desse projeto seja eficiente aos que não terão acesso ou disponibilidade de leitura do texto em si. Fugindo do método proposto nesse relatório, a pesquisa tomou uma forma paralela para, como diz a citação, persuadir as pessoas a terem contato sensível com a vida dessas mulheres, traduzidas em seus trabalhos, podendo surgir inquietações e interesses como o que foi levantado na premissa que justifica esse projeto.

Por fim, o objetivo da pesquisa é levantar que, na potência de fazer o futuro, precisamos no presente entender o nosso contexto e suas implicâncias, muito além das suas limitações, para a apropriação de uma linguagem no fruto do trabalho. E que, ao precisar ir sempre além, possamos alcançar o infinito.

8. REFERÊNCIAS

8.1 Projeto de Pesquisa

ARGAN, G. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARMSTRONG, H. (org). *Teoria do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ARQUITETAS INVISÍVEIS: *As Mulheres*. Disponível em <<https://www.arquitetasinvisiveis.com/>>. Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

BONSIEPE, G. *Design: Do Material ao Digital*. Florianópolis: IEL/Fiesc, 1997.

BOTTINI, L. *O Trabalho da mulher durante a Revolução Industrial inglesa (1780 a 1850)*. In: *Os Desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE: Artigos*. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2013.

BOUCHER, F. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRINK, M.; BENSCHOP, Y. *Gender practices in the construction of academic excellence: Sheep with five legs*. In: *Organization* 19(4) 507–524. Inglaterra: SAGE, 2011.

CARDOSO, R. (org). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 - 1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ESTÚDIO FLAMA: Wikimina. Disponível em <<http://wikimina.flama.is/>>. Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

FRY, T. *A Geography of Power: Design History and Marginality (1989)*. *Design Issues*, 6(1), pp. 15-30

LANDIM, P. *Design, empresa, sociedade [online]*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

LAVILLE, C. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

LIMA, R. *Designers mulheres na História do Design Gráfico: o problema da falta de representatividade profissional feminina nos registros bibliográficos*. XXIX Simpósio Nacional de História, 2017.

MARIANI, D.; ALMEIDA, R. *Os professores no Brasil e no mundo, por gênero e idade*. *Nexo Jornal*, out. 2016. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/grafico/2016/10/14/Os-professores-no-Brasil-e-no-mundo-por-g%C3%AAAnero-e-idade>>. Acesso em: 19 mar. 2018

MEGGS, P.; PURVIS, A. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, C.; RAMOS, E. (org). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo:

Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, L.; SANTOS, S. *Igualdade nas relações de gênero na sociedade dO capital: limites, contradições e avanços*. Rev. Katál. Florianópolis v. 13 n. 1 p. 11-19 jan./jun. 2010

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

_____. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007

ROBERTS, L. in: **JENSEN, C.** *The influence of graphic design on politics, protest and power*. Wallpaper Magazine, 24 de abril de 2018. Disponível em <<https://www.wallpaper.com/art/hope-to-nope-graphics-politics-design-museum-london>> . Acesso em 25 de maio de 2018..

ROSSITER, M. *The Matthew Matilda Effect in Science*. Social Studies of Science 23(2). 1993.

SCHNEIDER, B. *Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Editora Blücher, 2010.

SCOTFORD, Martha. *Is There a Cannon of Graphic Design History?* In: AIGA Journal of Graphic Design (1991). vol. 9. n. 02. p. 3-5,13. Disponível em: <<http://www.aiga.org>>

SEMANA de Arte Moderna (1922 : São Paulo, SP). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna-1922-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 19 de Mar. 2018. Verbete da Enciclopédia.

TYPEQUALITY: *A platform for discovering and sharing typefaces designed by women*. Disponível em <<http://typequality.com/find/>>. Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

WOMEN'S DESIGN + RESEARCH UNIT: *Arquivos e Recursos*. Disponível em <<http://wdandru.tumblr.com/links>> e <https://docs.google.com/document/d/1QTVh2tolkF-4A4H1_ErUp2_ouqP3__h6WbEMbT7B3_0/> . Acesso em 5 de fevereiro de 2018.

8.2 Década de 1930

COSTA, E. *Brasília: a cidade dos desejos - Reflexões acerca das cidades projetadas por Carmen Portinho e Lúcio Costa*. Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual - FAV I UFG. v. 4, n. 1 e 2. 2006.

DONNELLY, S.; DOBKINS, J. *The Peter Pauper Press of Peter and Edna Beilenson: 1928-1979 : a bibliography and history*. Florida: University of Tampa Press. 2013.

EDNA Beilenson. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Edna_Beilenson>

GRADIM, I. *Mulheres Nas Artes: O Machismo da Bauhaus e a Revolução Têxtil de Gunta Stölz* in: Modifica. Retirado de <<http://www.modifica.com.br/mulheres-nas-artes-o-machismo-da-bauhaus-e-revolucao-textil-de-gunta-stolz/>>.

LIMA, A (cord). *Feminino e plural: Percursos e projetos de arquitetas e designers*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012.

LIMA, A. *Arquitetas e arquiteturas na América Latina do Século XX*. 1. ed. São Paulo : Altamira Editorial, 2014.

MCGEE, C. *Eva's Ardor*. in: Departures, 2010. Disponível em <<https://www.departures.com/shopping/worldly-goods/eva%E2%80%99s-ardor>>

MoMA. *Liubov Popova* - February 14 – April 23, 1991. In: The Modern Museum of Art. Disponível em <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/328>>

NASCIMENTO, F. *Carmen Portinho e o Habitar Moderno*. R. B. Estudos Urbanos e Regionais V.9, N.1 / MAIO 2007

NOBRE, A. L. *Carmen Portinho. O moderno em construção*. Perfis do Rio, volume 25. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

PINTO, C. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2003.

_____. *Feminismo, História e Poder*. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, v. 18, n. 36, jun. 2010

POPOVA, L. *Untitled manuscript, signed and dated December 1921* in: Liubov Popova: From Painting to Textile Design. Tate Papers no.14, 2010. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>>

PORTINHO, C. *Entrevista concedida a Vera Rita da Costa* in: Ciência Hoje. 1995. Disponível em <http://www.canalciencia.ibict.br/notaveis/livros/carmen_portinho_22.html>

SEGRE, R. *Carmen Portinho (1903-2001): Sufragista da arquitetura brasileira* in: Arqtextos. n 15, ano 02, ago. 2001. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.015/853>>.

SILVA, R. *Carmen Portinho: engenheira da prefeitura do Distrito Federal, difusora do urbanismo e uma feminista avant-garde*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro n.12, 2017.

WARDE, B. *A Taça de Cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível, 1930* in: **ARMSTRONG, H.** *Teoria do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 47.

8.3 Década de 1940

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [1949] 1980.

ELIZABETH NITZE PAEPCKE in: *History of Graphic Design*. Disponível em: <<http://www.historygraphicdesign.com/the-modernist-era/pictorial-modernism/481-elizabeth-nitze-paepcke>>. Acesso em 23 jul. 2018.

FENSKE, E. (org). *Djanira da Motta e Silva - singular e plural*. Templo Cultural Delfos, abr. 2014. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/04/djanira.html>>. Acesso em 23 jul. 2018.

GAVIN, F. *The Pioneering Female Art Director You've Never Heard Of*. In: Another Magazine. Disponível em <<http://www.anothermag.com/art-photography/10134/the-pioneering-female-art-director-youve-never-heard-of8>>

HAWKINS, A. *Where Were All The Jewish Women During The Holocaust?*. Nov. 2014. Disponível em: <<https://makinghistoryatmacquarie.wordpress.com/2014/11/12/where-were-all-the-jewish-women-during-the-holocaust/>>. Acesso em 23 jul. 2018.

KOGAN, G. *Lina Bo Bardi: do frustrante concurso para docente na FAUUSP ao recente interesse da academia por sua obra*. Revista AU, dez. 2014. Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/artigo334073-1.aspx>>. Acesso em 23 jul. 2018.

NAHES, S. *Revista FON-FON: a imagem da mulher no Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007

SCHAEFER, B. *Reinserting Women into the Holocaust Narrative*. Forward, nov. 2014. Disponível em: <<https://forward.com/sisterhood/209719/reinserting-women-into-the-holocaust-narrative/>>. Acesso em: 19 mar. 2018

STUCHI, F. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

ULRICH, F. *Hesse Antiqua – Typeface release at 100*. Fontshop, jan. 2018. Disponível em: <<https://www.fontshop.com/content/hesse-antiqua>>. Acesso em 23 jul. 2018.

VIEIRA, P. *Mary Vieira e o espaço público*. Vitruvius, out. 2017. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.209/6750>>. Acesso em

23 jul. 2018.

WOMEN IN WWII AT A GLANCE. *The National WWII Museum.* N.p., n.d. Web. 07 Oct. 2013. Disponível em: <<https://www.nationalww2museum.org/students-teachers/student-resources/research-starters/women-wwii>>. Acesso em 23 jul. 2018.

8.4 Década de 1950

GOLDCHMIT, S. *Odiléa toscano: design visual, espaços públicos e ensino.* in: pós v.22 n.38, São Paulo, dez. 2015.

_____. *Odiléa toscano: do desenho ao design.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1008.

ANDRADE, V. *O legado de Odiléa Toscano no design brasileiro* in: Arte e Cultura - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Ano 49, Edição nº 89, 2016. Disponível em <<http://www.usp.br/aunantigo/exibir?id=7795>>. Acesso em 7 set 2018.

LOBATO, M. *A trajetória do feminino na imprensa brasileira: o jornalismo de revista e a mulher do século XX.* 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

BARDI, P. M. *L' experience didactique du Museu de Arte de São Paulo.* Parte Museum v.1, n. 3-4. Dec. 1948, p. 138.

LEON, E. *IAC Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953) - Primeiros estudos.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Emilie Chamie. Rigor e Paixão nas artes gráficas brasileiras.* Design Belas Artes. Ano 5, n. 6, julho de 1999, p. 34.

TOSCANO, O. *A cidade: imagens.* 1981. 30p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

RENINA Katz. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.* São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5505/renina-katz>>. Acesso em: 07 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ABRAMO, R. *Renina Katz e sua arte.* Estud. av. vol.17 no.49 São Paulo Sept./Dec. 2003

COSGROVE, B. *'The Luckiest Generation': LIFE With Teenagers in 1950s America.* Time [online], nov. 2014. Disponível em: <<http://time.com/3544391/the-luckiest-generation-life-with-teenagers-in-1950s-america/>>. Acesso em 7 set 2018.

8.5 Década de 1960

ADC GLOBAL. *Bea Feitler.* in: ADC Hall of Fame. Disponível em <<http://adcglobal.org/hall-of-fame/bea-feitler/>>

BRASIL. Lei. 4.212/1962, 27 de Agosto, 1962. *Estatuto da Mulher Casada.* João Goulart. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4121-27-agosto-1962-353846-publicacaooriginal-1-pl.html>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

CASCONE, S. *The Artist Rosalyn Drexler, 90, Was Once a Professional Wrestler. Why? 'You Have to Have Too Many Ideas'.* Artnet News, set. 2017. Disponível em <<https://news.artnet.com/exhibitions/rosalyn-drexler-garth-greenan-1048784>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

COLLING, A. M. *50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero.* OPSIS, Catalão, v. 15, n. 2, p. 370-383, 2015

FEITLER, B. *O design de Bea Feitler.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEÃO, N. "Opinião" por Zé Ketí. Show Opinião. Phillips, 1965.

LYNNE, J. *Vanguard of the Revolution.* Aperture, out. 2016. Disponível em <<https://aperture.org/blog/revolution-black-panthers/>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

MEGGS, P. *Bea Feitler.* in: 1989 AIGA Medal. Disponível em <<https://www.aiga.org/medalist-beafeitler>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

MERLINO, T.; OJEDA, I. (org.) *Direito à memória e à verdade : Luta, substantivo feminino.* São Paulo : Editora Caros Amigos, 2010.

MULHERES in: Memórias da Ditadura. Disponível em <<http://memoriasdaditadura.org.br/mulheres/index.htm>> Acesso em: 07 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

MURARO, R. in: **FRIEDAN, B.** *Mística feminina.* Petrópolis: Vozes, 1971.

PAGO, A. *A mulher que inventou a minissaia.* Portugal: Diário de Notícias, mar.

2012. Disponível em <<https://www.dn.pt/revistas/nm/interior/a-mulher-que-inventou-a-minissaia-2392986.html>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

POGREBIN, A. *How Do You Spell Ms.* New York: New York Magazine, out. 2011. Disponível em <<http://nymag.com/news/features/ms-magazine-2011-11/>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

RIBEIRO, R. *Festival de Brasília: Torre das Donzelas é grito de presas políticas.* Brasília: Metrôpoles, set. 2018. Disponível em <<https://www.metropoles.com/festival-de-brasilia/torre-das-donzelas-quebra-silencio-de-presas-durante-o-regime-militar>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

ROSMARIE TISSI in: History of Graphic Design. Disponível em: <<http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/the-international-typographic-style/804-rosmarie-tissi-2>>. Acesso em 23 jul. 2018.

SISTER MARY CORITA KENT in: History of Graphic Design. Disponível em: <<http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/the-conceptual-image/1042-sister-mary-corita-kent>>. Acesso em 23 jul. 2018.

SOUZA, R.; SARDENBERG, C. *Visibilizando a mulher no espaço público: a presença das mulheres nas universidades.* Seminário Internacional Fazendo Gênero, 10., 2013. Anais. Florianópolis: UFSC, 2013. p. 1-13.

TARDÁGUILA, C. *Livro resgata a trajetória da designer carioca Bea Feitler.* São Paulo: O Globo, jun. 2012. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/livro-resgata-trajetoria-da-designer-carioca-bea-feitler-5145072>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

VILLAMÉA, L; SEQUEIRA, C. *A torre das donzelas.* São Paulo: Istoé, nº 2120, jun. 2010. Disponível em <https://istoe.com.br/83253_A+TORRE+DAS+DONZELAS/> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

8.6 Década de 1970

BREWER, J. *Sheila Levrant de Bretteville on designing for community, and strength in numbers.* It's Nice That, jun. 2017. Disponível em: <<https://www.itsnicethat.com/news/sheila-levrant-de-bretteville-interview-on-community-020617>>. Acesso em: 12 out 2018.

BRIDGET RILEY in: Tate Museum. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/bridget-riley-1845>> Acesso em: 07 de Nov. 2018. Verbete de Enciclopédia.

CBS/ATLANTIC RECORDS in: Paula's Tribute. Disponível em: <<http://paulatribute.weebly.com/1974-1983-cbsatlantic-records.html>>. Acesso em: 22 mai 2018.

LUPTON, E. *Sheila Levrant de Bretteville*. in: 2004 AIGA Medal. Disponível em <<https://www.aiga.org/medalist-sheilalevrantdebretteville>> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

MOVIMENTO FEMINISTA. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - CPDOC. Local de publicação: Fundação Getúlio Vargas, 2009. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-feminista>>. Acesso em: 22 mai 2018.

NIEMEYER, L. *Design no Brasil: Origens e Instalação*, Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

_____. *Elementos semióticos aplicados ao design*, Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

PRICE, S. *Vivienne Westwood (born 1941) and the Postmodern Legacy of Punk Style*. New York: Metropolitan, Museum of Arts, 2004. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/vivw/hd_vivw.htm> Acesso em: 07 de Nov. 2018.

QURESHI, H. *Zaha Hadid: 'Being an Arab and a woman is a double-edged sword'*. The Guardian, nov. 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/nov/14/zaha-hadid-woman-arab-double-edged-sword?utm_source=blog&utm_campaign=rc_blogpost>. Acesso em: 22 mai 2018.

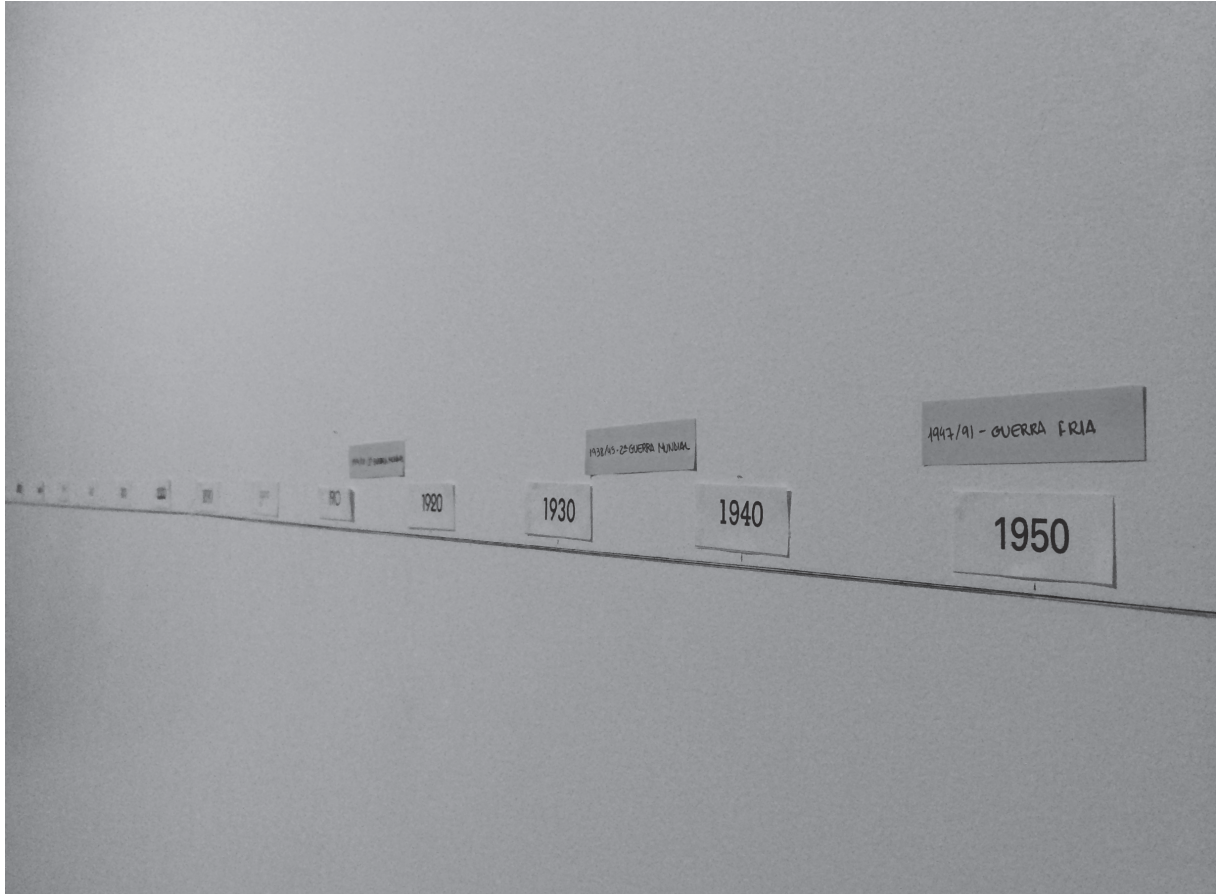
ROCHA, L. M.; FERREIRA, M.; ÁVILA, M.B. *Movimentos de Mulheres e Feministas, Crise Atual do Capitalismo e Desenvolvimento na América Latina, Brasil e Maranhão*. VI Jornada Internacional de Políticas Públicas. UFMA: São Luis, 2013.

WILSON, E. *Bohemians: The Glamorous Outcasts* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000), p. 173.

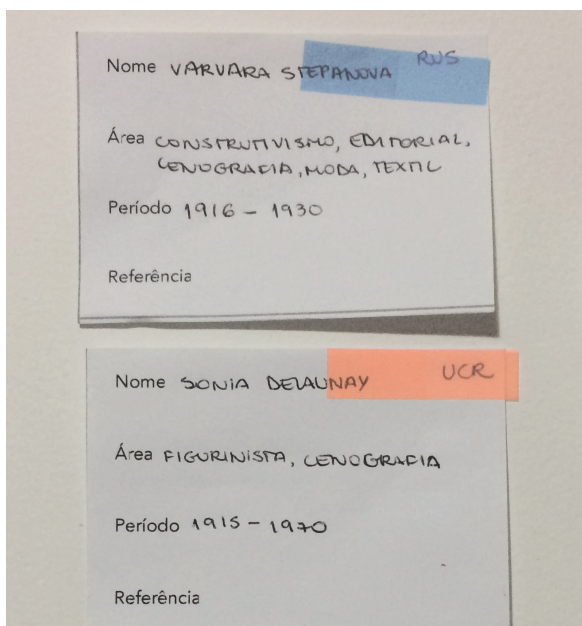
ZUZU ANGEL in: *Memórias da Ditadura*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/index.html>>. Acesso em: 22 mai 2018.

9. APÊNDICE

9.1 Organização do Sistema de Compilação de Dados



a. Segmentação temporal



b. Categorização cromática por área de experiência



c. Distribuição linear na parede

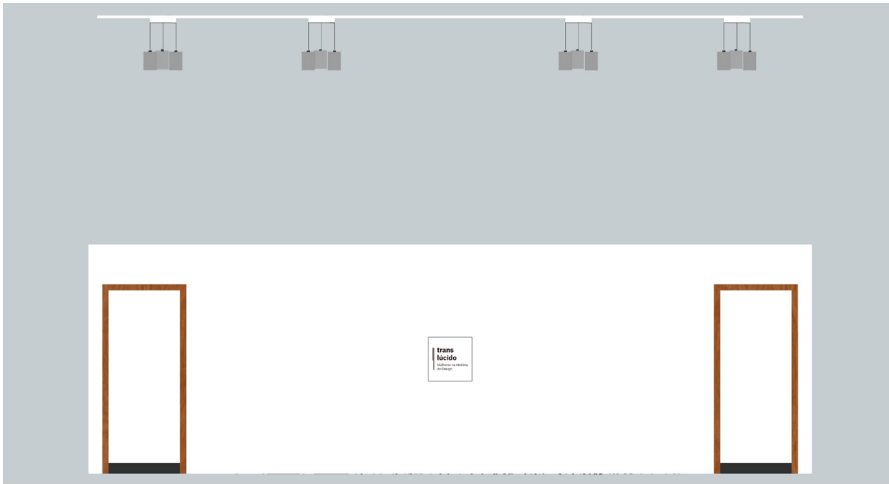
9.2 Lista de mulheres selecionadas para pesquisa

PERÍODO*	PESSOA	ÁREA	PAÍS
Séc. XVIII	Rose Bertin	Moda	FRA
Séc XIX	Abigail de Andrade	Ilustração, Arts&Crafts	BRA
	Louise Abbéma	Impressão, Ilustração	FRA
	Jennie Brownscombe	Educação, Editorial	EUA
	May Morris	Têxtil, Editorial	EUA
	Elenore Abbott	Cenografia, Editorial	EUA
	Jeanne Lanvin	Moda	FRA
	Jeanne Paquin	Moda	FRA
	Emilie Flöge	Moda	AUS
1900	Mary Alcorn	Interiores	NZE
	Frances Hodgkins	Têxtil, Estamparia	NZE
	Kathleen Gray	Produto, Modernismo	IRL
	Coco Chanel	Moda	FRA
1910	Marie Zimmermann	Joalheria	EUA
	Sonia Delaunay	Figurista/Cenografia	UCR
1920	Tarsila do Amaral	Gráfico, Editorial	BRA
	Maria Martins	Editorial, Modernismo	BRA
	Varvara Stepanova	Editorial, Moda	RUS
	Anni Albers	Textil, Estamparia	ALE
	Charlotte Perriand	Teorias, Produto	FRA
	Beatrice Warde	Tipografia, Teorias	EUA
1930	Carmen Portinho	Espaço, Educação	BRA
	Maria Martins	Editorial	BRA
	Marguerite Rostan	Moda	MEX
	Eva Zeisel	Desenho Industrial	HUN
	Edna Beilenson	Tipografia, Editorial	EUA
	Madame Grès	Moda	FRA
1940	Lina Bo Bardi	Gráfico, Produto	BRA
	Gerda Brentini	Gráfico	BRA
	Alice Soares	Produto, Ilustração	BRA
	Mary Vieira	Gráfico, Editorial	BRA
	Renina Katz	Gráfico, Editorial	BRA
	Amelia Toledo	Joalheria, Produto	BRA
	Gudrun Hesse	Tipografia	ALE
	Rosa Graña Gerland	Moda	PER
	Ray Eames	Produto	EUA

* **Período:** período de atuação de acordo com as fontes bibliográficas fornecidas. Ano de nascimento não considerado.

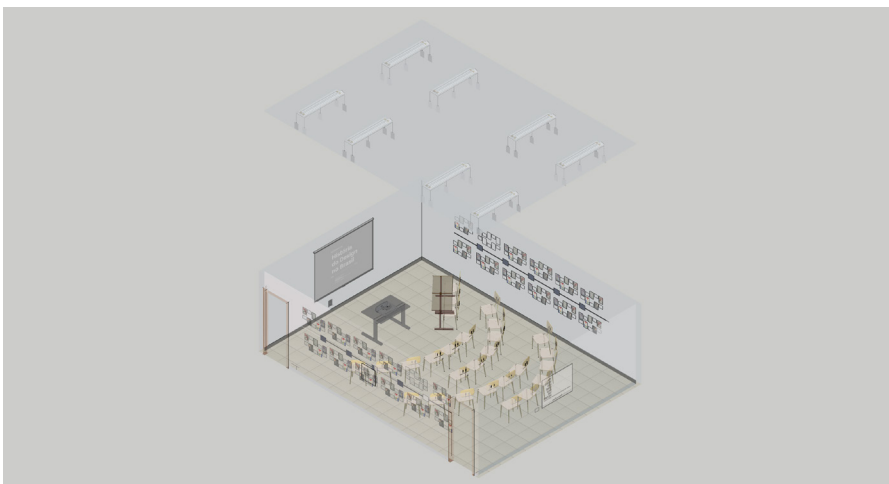
1950	Lygia Clark	Modernismo	BRA
	Fayga Ostrower	Educação, Editorial	BRA
	Mirian Etz	Moda	BRA
	Emilie Chamie	Gráfico, Editorial	BRA
	Odiléa Toscano	Gráfico, Editorial	BRA
	Maria Bonomi	Gráfico	BRA
	Elvia Armas	Editorial, Ilustração	VEN
	Patricia Saunders	Tipografia	ING
	Denise Scott Brown	Modernismo	EUA
1960	Bea Feitler	Editorial	BRA
	Regina Vater	Gráfico	BRA
	Anna Niemeyer	Interiores	BRA
	Maria Chartuni	Modernismo	BRA
	Renata Rubim	Textil, Estampa	BRA
	Thereza Simões	Gráfico	BRA
	Martha Poppe	Gráfico	BRA
	Ximena Ulibarri	Educação, Editorial	CHL
	Margaret Calvert	Sinalização, Tipografia	ING
	Dalila Puzzovio	Moda, Modernismo	ARG
Marta Granados	Gráfico, Teoria	COL	
1970	Lucy Niemeyer	Educação, Tipografia	BRA
	Zuzu Angel	Moda	BRA
	Goya Lopes	Moda, Textil	BRA
	Ruth Kedar	Gráfico, Interface	BRA
	Magy Imoberdorf	Gráfico	BRA
	Lena Pessoa	Moda, Produto	BRA
	Ana Luisa Escorel	Gráfico, Editorial	BRA
	Gloria Coelho	Moda	BRA
	M ^a Cecília Machado	Gráfico	BRA
	Gretta	Gráfico	BRA
	Claudia M. Salles	Produto	BRA
	Carolina Herrera	Moda	VEN
	Katherine McCoy	Educação, Teoria	EUA
1980	Susan Kare	Interface, Tipografia	EUA
	Lorraine Wild	Educação, Teoria	CAN
	Ellen Lupton	Tipografia, Educação	EUA

9.3 Organização e Planejamento da Expografia



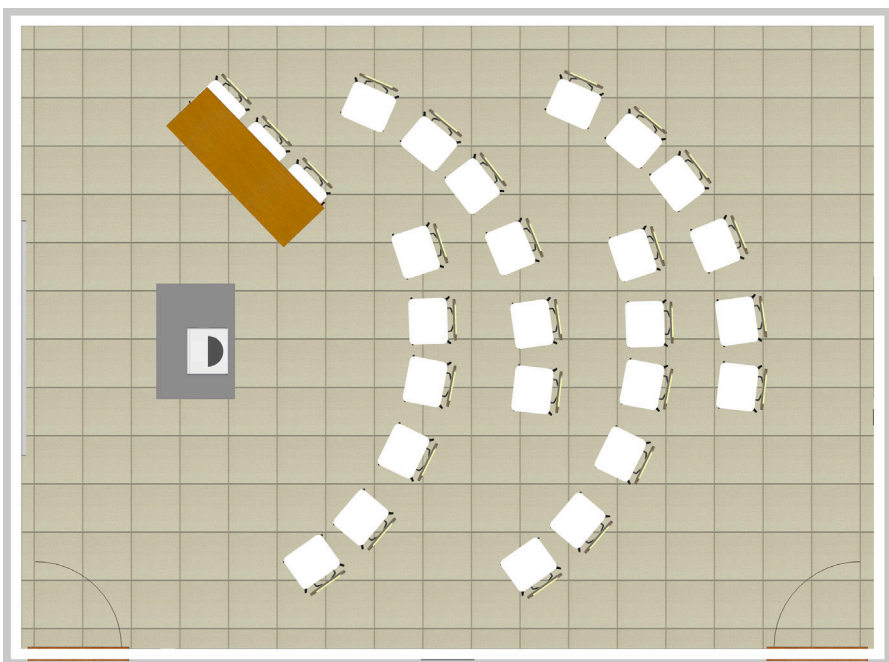
a. Frente

placa sinalizando o local, visão explodida para melhor exibição dos móveis.



b. Vista isométrica

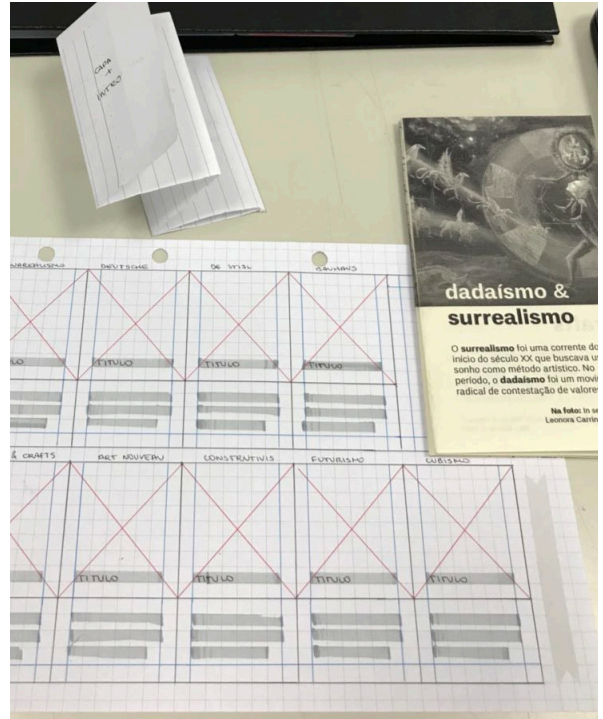
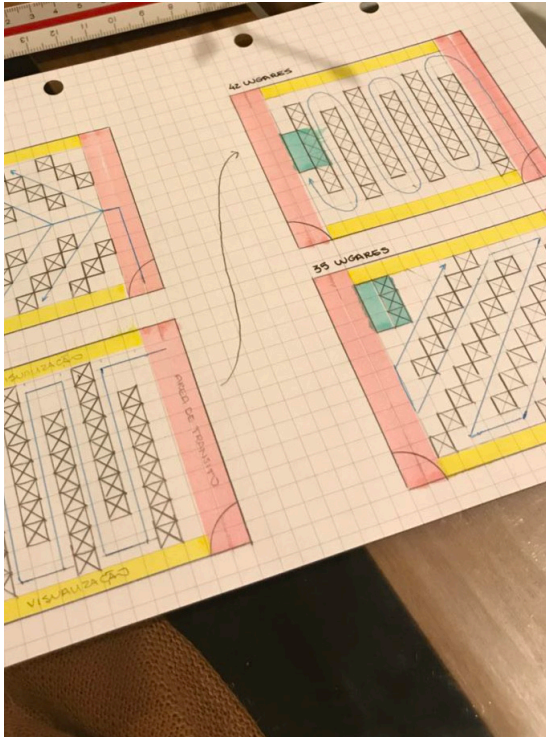
visão translúcida para mostrar o volume de informações (paralelo entre linhas do tempo, projeções, móveis e bandeira ao fundo)



c. Topo

mapa de fluxo do layout para o público permitindo um maior campo de visão (27 lugares)

Estudos de fluxo humano e disposição de lugares na instalação.



Estudos de layout e bonecas do guia da exposição.

Planejamento gráfico da impressão do folder explicativo sobre as correntes de design que guiaram a exposição. Quatro dobras em impressão no A3.

<p>Movimento artístico de origem alemã no início do século XX que buscava métodos de construção artística na psicanálise e propõem discutir o papel político e social da arte e sua epistemologia.</p> <p>SURREALISMO, III: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. n: Tipógrafos.net</p>	<p>Associação de artistas, artesãos e publicitários com objetivo de melhorar o trabalho profissional mediante a educação e a propaganda — e através da ação conjunta da arte, da indústria e do artesanato.</p> <p>Deutscher Werkbund (1907-38). n: Tipógrafos.net</p>	<p>Revista holandesa de 1917 que estabeleceu o neoplasticismo: a necessidade de "clareza, certeza e ordem" e tem como propósito central encontrar uma expressão plástica livre de sugestões representativas.</p> <p>NEOPLASTICISMO, III: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.</p>	<p>Escola de Artes Aplicadas e Arquitetura e Design fundada em 1919 que buscava entrever a dimensão estética, social e política de seu projeto.</p> <p>BAUHAUS, III: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.</p>	<p>A pesquisa de composição da linha do tempo dessa instalação foi pensada seguindo nove grandes movimentos do design no mundo considerando seus contextos socio-culturais, a partir da ementa da disciplina <i>História da Arte e da Tecnologia (153613)</i> - DIN UnB. Neste guia, você encontra um pequeno trecho explicativo de cada um desses movimentos.</p>
<p>Movimento artístico de origem alemã no início do século XX que buscava métodos de construção artística na psicanálise e propõem discutir o papel político e social da arte e sua epistemologia.</p> <p>surrealismo & dadaísmo</p>	<p>Associação de artistas, artesãos e publicitários com objetivo de melhorar o trabalho profissional mediante a educação e a propaganda — e através da ação conjunta da arte, da indústria e do artesanato.</p> <p>deutsche werkbund</p>	<p>Revista holandesa de 1917 que estabeleceu o neoplasticismo: a necessidade de "clareza, certeza e ordem" e tem como propósito central encontrar uma expressão plástica livre de sugestões representativas.</p> <p>de stijl</p>	<p>Escola de Artes Aplicadas e Arquitetura e Design fundada em 1919 que buscava entrever a dimensão estética, social e política de seu projeto.</p> <p>bauhaus</p>	<p>Art and crafts é um movimento estético social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato e a produção criativa como alternativa à vida cotidiana, as mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna.</p> <p>arts & crafts</p>
<p>Movimento artístico de origem alemã no início do século XX que buscava métodos de construção artística na psicanálise e propõem discutir o papel político e social da arte e sua epistemologia.</p> <p>cubismo</p>	<p>O futurismo, iniciando com o manifesto em 1909, coloca-se contra o "passadismo" burguês, buscando a exaltação da máquina e da beleza da velocidade", associada ao elogio da técnica da ciência.</p> <p>futurismo</p>	<p>Movimento russo de arte abstrata que surge por volta de 1913 e defende uma arte livre de finalidades práticas e compromissos com a pura visibilidade plástica.</p> <p>construtivismo russo</p>	<p>O art nouveau se insere no coração da sociedade moderna, visando adaptar-se à vida cotidiana, as mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna.</p> <p>art nouveau</p>	<p>Art and crafts é um movimento estético social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato e a produção criativa como alternativa à vida cotidiana, as mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna.</p> <p>arts & crafts</p>



Impressão serigrafada e montagem das luvas do guia, de 70x297mm.

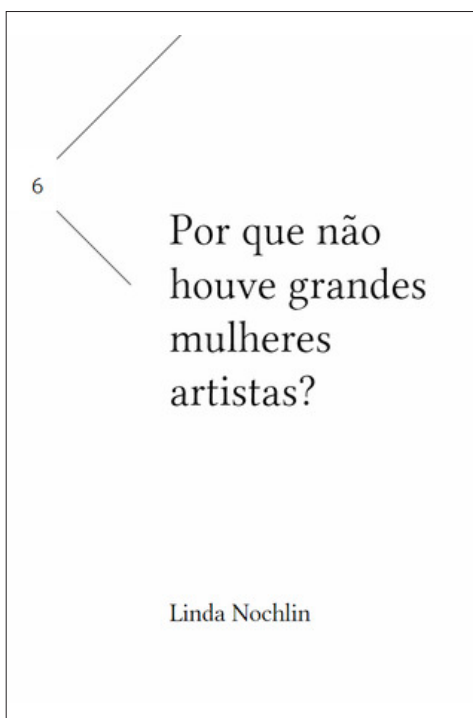


Boneca do guia em formato de “arquivo” a ser explorado, com a metáfora do translúcido – algo no intermédio entre o transparente e o opaco, aludindo ao processo da pesquisa e o resultado da instalação.

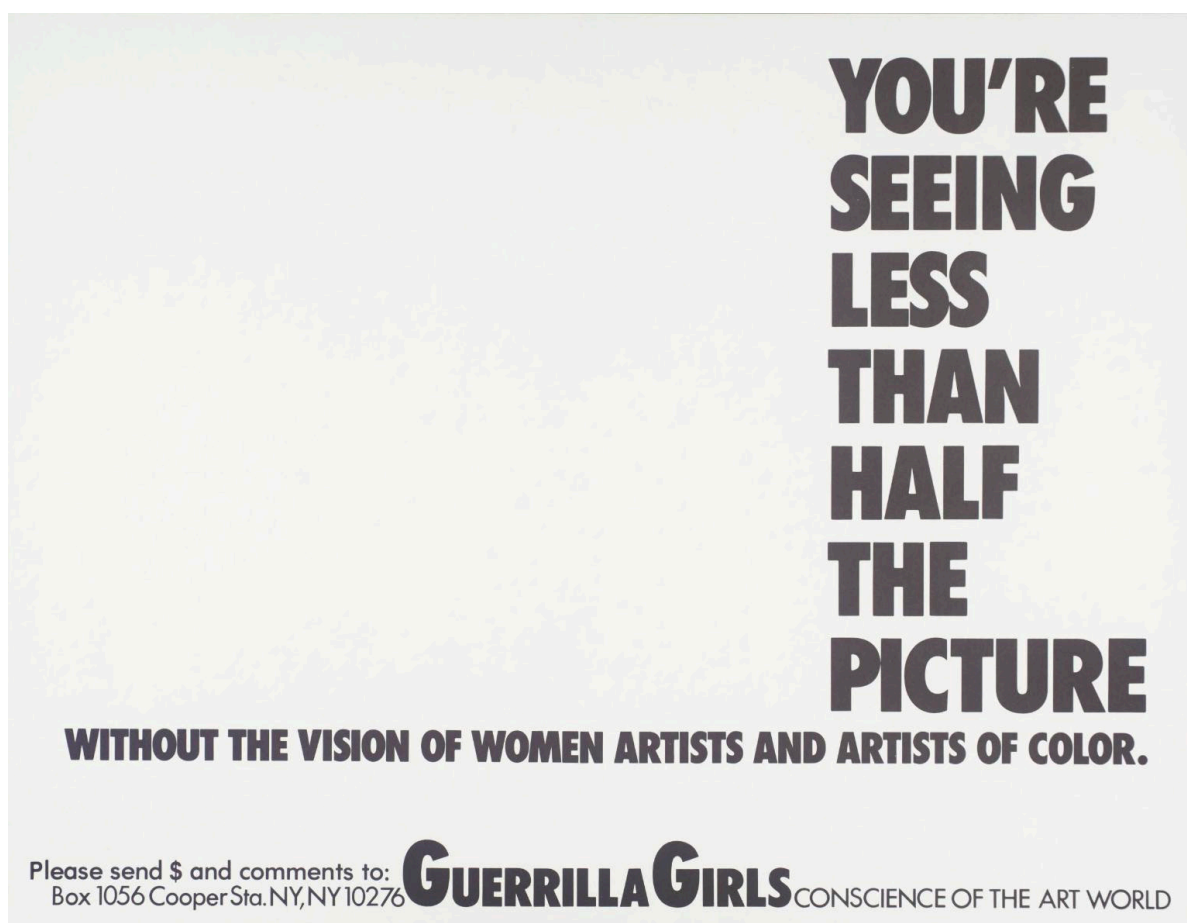
Diagramação das obras a serem expostas, pensadas na impressão em A6 e legendas em A7.

	<p> Artista: [Nome] Título: [Título] Material: [Material] Dimensões: [Dimensões] Ano: [Ano] </p>	<table border="1"> <tr> <td> Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail] </td> <td> Título: [Título] </td> <td> Material: [Material] </td> <td> Dimensões: [Dimensões] </td> <td> Ano: [Ano] </td> </tr> </table>	Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]
Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]			
	<p> Artista: [Nome] Título: [Título] Material: [Material] Dimensões: [Dimensões] Ano: [Ano] </p>	<table border="1"> <tr> <td> Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail] </td> <td> Título: [Título] </td> <td> Material: [Material] </td> <td> Dimensões: [Dimensões] </td> <td> Ano: [Ano] </td> </tr> </table>	Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]
Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]			
	<p> Artista: [Nome] Título: [Título] Material: [Material] Dimensões: [Dimensões] Ano: [Ano] </p>	<table border="1"> <tr> <td> Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail] </td> <td> Título: [Título] </td> <td> Material: [Material] </td> <td> Dimensões: [Dimensões] </td> <td> Ano: [Ano] </td> </tr> </table>	Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]
Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]			
	<p> Artista: [Nome] Título: [Título] Material: [Material] Dimensões: [Dimensões] Ano: [Ano] </p>	<table border="1"> <tr> <td> Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail] </td> <td> Título: [Título] </td> <td> Material: [Material] </td> <td> Dimensões: [Dimensões] </td> <td> Ano: [Ano] </td> </tr> </table>	Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]
Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]			
	<p> Artista: [Nome] Título: [Título] Material: [Material] Dimensões: [Dimensões] Ano: [Ano] </p>	<table border="1"> <tr> <td> Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail] </td> <td> Título: [Título] </td> <td> Material: [Material] </td> <td> Dimensões: [Dimensões] </td> <td> Ano: [Ano] </td> </tr> </table>	Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]
Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]			
	<p> Artista: [Nome] Título: [Título] Material: [Material] Dimensões: [Dimensões] Ano: [Ano] </p>	<table border="1"> <tr> <td> Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail] </td> <td> Título: [Título] </td> <td> Material: [Material] </td> <td> Dimensões: [Dimensões] </td> <td> Ano: [Ano] </td> </tr> </table>	Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]
Artista: [Nome] [Endereço] [Cidade], [Estado], [País] [Telefone] [E-mail]	Título: [Título]	Material: [Material]	Dimensões: [Dimensões]	Ano: [Ano]			

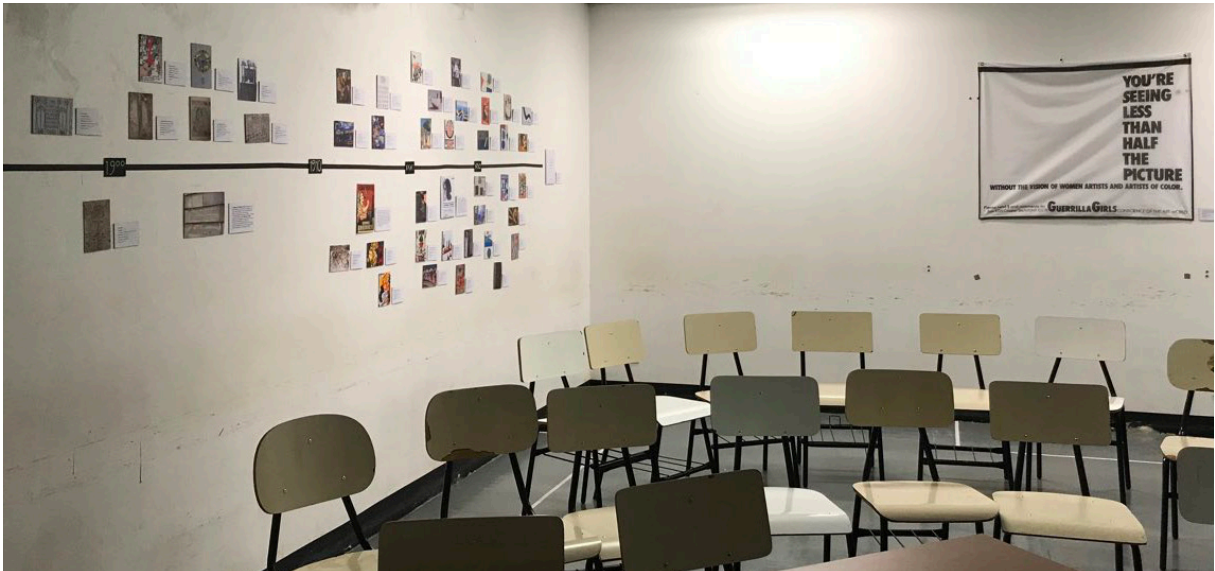
Obras periféricas apresentadas na exposição:



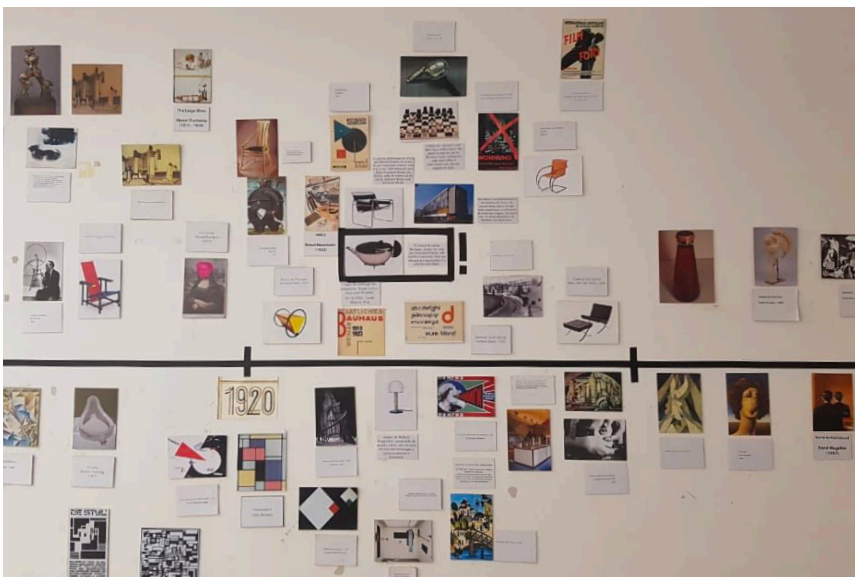
“Por que não houve grandes mulheres artistas?”
Linda Nochlin, 2016



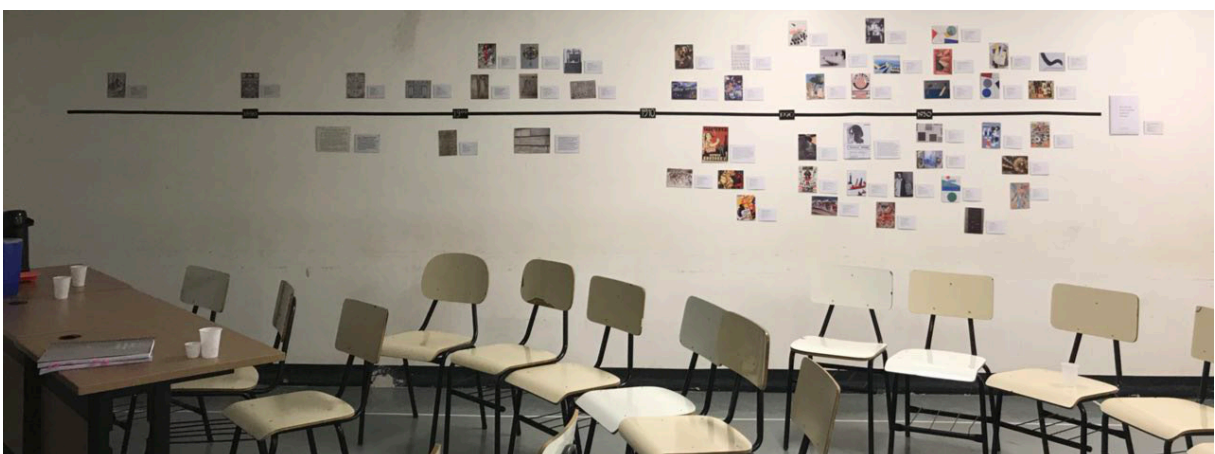
“You’re Seeing Less Than Half The Picture”
Guerrilla Girls, 1989



Instalação em perspectiva com organização de fluxo de cadeiras e bandeira sinalizada ao fundo.



Intervenção na linha do tempo feita pelos alunos da disciplina de História da Arte e Tecnologia em 2017/1 e 2017/2, sinalizando o único trabalho na linha do tempo montada creditado a mulher (Marianne Brandt).



Construção da linha do tempo pautada nos movimentos Art Nouveau, Arts&Crafts, Construtivismo Russo, Bauhaus, De Stijl, Cubismo, Futurismo, Deutsche Werkbund, Surrealismo e Dadaísmo, com uma indagação da Linda Nochlin ao final.