

Histórias fora de quadro: trajetórias de mulheres no campo do design

Ana Julia Melo Almeida (FAUUSP, Brasil)
ajuliamalmeida@gmail.com

Histórias fora de quadro: trajetórias de mulheres no campo do design

Resumo: O intuito principal deste artigo é refletir sobre as relações sociais de gênero mobilizadas nas práticas historiográficas por meio das trajetórias profissionais de Klara Hartoch (1901- data desconhecida) e Marta Erps-Breuer (1902-1977). Como método, analisaremos os dois trajetos em paralelo em busca de presenças, ausências e apagamentos em torno da documentação de seus percursos de vida e de trabalho. Para isso, por meio das teorias feministas e dos estudos de gênero, deslocamos o olhar das invisibilidades de uma ausência de documentação para uma existência fora de quadro e, assim, compreender uma dinâmica de representação entre o que é oculto e o que é visível nas práticas historiográficas.

Palavras-chave: História do Design, Mulheres e Design, Trajetórias profissionais, Teorias feministas, Estudos de Gênero.

Histories out of the frame: women's trajectories in the field of design

Abstract: *The main purpose of this article is to reflect on the social gender relations mobilized in historiographical practices through the professional trajectories of Klara Hartoch (1901- date unknown) and Marta Erps-Breuer (1902-1977). As a method, we will analyze the two trajectories in parallel in search of presences, absences, and erasures around the documentation of their life and work paths. To achieve this, considering feminist theories and gender studies, we shift the gaze from invisibilities of an absence of documentation to an existence outside the frame and thus understand a dynamic of representation between what is hidden and what is visible in historiographical practices.*

Keywords: *Design History, Women and Design, Professional trajectories, Feminist Theories, Gender Studies.*

1. Introdução

Este artigo tem como intuito refletir sobre as relações sociais de gênero mobilizadas nas práticas historiográficas por meio das trajetórias profissionais de Klara Hartoch (1901 – data desconhecida) e Marta Erps-Breuer (1902-1977). Os percursos das designers fazem parte de uma pesquisa de doutorado que analisou a trajetória de seis designers e artistas que atuaram no campo do design tanto em espaços de formação quanto em circuitos profissionais legitimados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960. Uma parte dos aportes teóricos envolvidos neste artigo fazem parte da tese de doutorado da autora (Almeida, 2022).

Klara Hartoch nasceu em Lopatyn (Ucrânia), em 1901, em uma família de origem judaica. Na década de 1930, viveu em Paris (França), onde atuou como designer têxtil. Com a ocupação da França pelas tropas alemãs, Klara migrou para o Brasil. Ela chegou ao país pelo Rio de Janeiro, em abril de 1941. Seis anos depois, entrou com um pedido de permanência definitiva. Nesse momento, a designer residia na cidade de São Paulo e trabalhava como modelista de tecelagem na galeria *Casa e Jardim*. Na década de 1950, atuou como professora no IAC-MASP. No final dos anos 1950, retornou para Europa, onde se instalou na cidade de Palma de Mallorca (Espanha).

Marta Erps-Breuer nasceu em Frankfurt (Alemanha), em 1902. Na década de 1920, foi aluna da Bauhaus no período de Weimar e permaneceu na escola de maneira informal durante alguns anos da fase de Dessau. No início da década de 1930, migrou para o Brasil e se estabeleceu na cidade de São Paulo, onde atuou como desenhista científica para um circuito de pesquisadores até 1935, quando foi contratada como técnica de laboratório no Departamento de Genética e Biologia Evolutiva da Universidade de São Paulo (USP), recém-criada.

A partir dessas trajetórias, temos duas intenções centrais: a primeira, de analisar a produção em design por meio desse emaranhado de relações entre as diversas pessoas e instituições que atuam na elaboração das narrativas historiográficas; e a segunda, de refletir sobre a constituição de hierarquias e divisões que permeiam o campo e como esses mecanismos se relacionam com as lacunas e as ausências em torno da documentação e do trabalho de mulheres e também de certos artefatos produzidos por elas. O nosso percurso se estrutura a partir de uma abordagem que busca situar o trabalho das mulheres no design tanto dentro quanto fora da documentação e das narrativas elaboradas pelo campo. Nossa tentativa é a de cruzar e tensionar as atividades profissionais e suas documentações em uma perspectiva de gênero, identificando os processos de apagamento na dinâmica mencionada por Teresa de Lauretis (1994). Desdobrando o pensamento da teórica feminista

e aplicando-o ao design, podemos encontrar visibilidades implícitas nas práticas e narrativas historiográficas, mas não explícitas no discurso do campo.

Como método, buscamos compreender as trajetórias de Klara Hartoch e Marta Erps-Breuer de maneira cruzada. Nosso intuito é pensar de que maneira os percursos de vida e de trabalho das designers se relacionam com o contexto social do período em que atuaram profissionalmente. Olhando esses trajetos em paralelo, procuramos entender o elo entre as presenças, ausências e apagamentos e o contexto social das atividades de design e de suas práticas historiográficas. Para isso, estruturamos o artigo em duas partes centrais, além desta introdução e das considerações finais: a primeira em torno de uma crítica feminista ao campo, em que apresentamos a ideia de histórias fora de quadro e do gênero como conceito crítico; e a segunda se refere às presenças, ausências e apagamentos na documentação do trabalho de mulheres no design, onde situamos e analisamos as trajetórias de Marta Erps-Breuer e Klara Hartoch.

2. Histórias fora de quadro: o design em uma crítica feminista

Em meados da década de 1980, a crítica feminista emergiu nas pesquisas sobre a história do design. A historiadora Cheryl Buckley apresentou bases importantes para compreendermos como a constituição do cânone era seletiva nas inclusões das práticas de design e, ao mesmo tempo, política, por meio das exclusões. Em seu artigo *Made in Patriarchy* (1986), a pesquisadora aponta pelo menos dois aspectos centrais, a partir de uma crítica aos critérios que fundamentam o pensamento hegemônico no campo.

O primeiro refere-se à própria definição da atividade de design. Segundo a autora, em torno dessa conceituação existe uma série de elementos que contribuem para a exclusão da produção desenvolvida por mulheres no campo. Dentre eles, podemos destacar a centralidade na autoria, mesmo quando se trata de uma atividade constituída por processos coletivos de trabalho, que integram aspectos estéticos e produtivos. Há, também, a divisão nos modos de produção dos objetos – por exemplo, artesanal e industrial –, que constrói uma hierarquia entre eles e privilegia a documentação de uns em detrimento de outros, além de desconsiderar que esses processos, muitas vezes, podem ocorrer simultaneamente.

O segundo, relacionado ao primeiro, trata dos métodos envolvidos na seleção e classificação dos tipos de design, das categorias construídas de designers e dos distintos estilos e movimentos que fazem parte do campo e de seus embates. Desse modo, a combinação desses fatores favorece a

ausência da produção de muitos profissionais na documentação do campo, sobretudo das mulheres.

Para a construção dessa constatação, Buckley (1986) se apoia no trabalho das historiadoras da arte Griselda Pollock e Rozsika Parker. Para Parker e Pollock, há inúmeros elementos históricos e estéticos que estruturam as práticas artísticas e produzem uma narrativa historiográfica de menor valor para as artistas. As autoras teorizam que “a história da arte moderna produz uma imagem na qual as mulheres não estão apenas ausentes, mas que identifica mulheres artistas como natural e inevitavelmente artistas de menor talento e sem significado histórico”¹ ([1981] 2013, p. 45). Nesse conjunto de constatações elaboradas socialmente, podemos mencionar também o pensamento sobre o que pode ser compreendido por “feminilidade” e “masculinidade”.

Essas categorias são apresentadas em torno de significados aparentemente homogêneos, que se perpetuam pela repetição. Sendo assim, seguindo o pensamento das autoras, mais que adicionar nomes ao cânone da história da arte, é fundamental questionar o discurso, as narrativas e as representações que estruturam a disciplina. Esse percurso busca, portanto, compreender os processos históricos e as práticas que determinaram a situação atual das mulheres no campo – no caso das autoras, a arte – quando se deparam com o papel cultural da produção e da replicação de representações nos sistemas de poder.

A abordagem teórica, que parte da análise das “regras do jogo” e de como elas estruturam a disciplina da arte, conduz Buckley (1986) a pensar a história do design como campo igualmente produtor de discursos, narrativas e representações. Segundo a autora (1986), as práticas de design estão inseridas em um sistema político e econômico de poder e de valores, em que os elementos estéticos são mobilizados em um processo de representação, por meio do engajamento de diferentes indivíduos, grupos sociais e instâncias legitimadoras.

Dessa maneira, reiterar essas definições e apresentá-las sem uma problematização, ignora a compreensão das estruturas e das hierarquias que configuram as classificações dentro do design. Por meio dessa análise, podemos refletir sobre quais conteúdos são inseridos nas categorias construídas para os profissionais do campo e em como elas são mobilizadas nos tipos de artefatos produzidos e nas narrativas elaboradas para esses objetos. Se o projeto em design está inserido em um processo cultural, coletivo e contínuo,

1 No original: “modern art history produces a picture of the history of art from which women are not only absent, but identifies women artists as inevitably and naturally of lesser talent and no historical significance”. Tradução nossa.

passível de ser alterado conforme o contexto político, econômico e social, então, seus artefatos, suas práticas e a própria historiografia devem ser analisados e postos em relação. Nesse processo, o gênero desempenha um papel central para a compreensão dessas dinâmicas.

Observamos que tanto a prática de projeto quanto a narrativa histórica se estruturaram a partir de mecanismos e critérios de seleção, que evidenciam determinadas pessoas e certos objetos, provenientes de determinados lugares e excluem inúmeras outras correlações possíveis. Essas divisões são embasadas em um discurso anterior – construído por meio das bases fundadoras do campo a partir do moderno – que estabelece as hierarquias de poder nessas relações e se traduz no aprofundamento das assimetrias nas práticas profissionais e narrativas historiográficas.

Sendo assim, o gênero se apresenta como um modo de leitura para a compreensão das relações assimétricas de poder em nossa sociedade e também um elemento fundamental de sua organização social. Compreendê-lo como uma categoria de análise histórica é o que sugere a pesquisadora Joan Scott (1986). A autora fundamenta esse percurso na relação entre duas proposições: a primeira, considerando o gênero como elemento constitutivo das relações sociais fundadas na produção da diferença; e a segunda, como uma maneira inicial de significar as relações de poder².

Podemos estabelecer um diálogo com Scott nesta pesquisa, ao considerarmos que o objetivo de uma análise crítica por meio do gênero é interrogar a construção social das diferenças e a maneira pela qual elas produzem uma série de ideias sobre as representações sociais atribuídas aos homens e às mulheres para, então, ampliar as narrativas históricas que perpassam o campo do design, sem construir lugares fixos e homogêneos. Nossa intenção não é a de criar uma categoria de mulheres designers, mas sim, questionar as práticas e os motivos pelos quais determinadas pessoas se encontram à margem da documentação, além de problematizar os aspectos sociais que permitem a entrada e a consolidação de trajetórias profissionais.

É o caso de utilizar o gênero como um quadro de leitura para compreender contextos e disputas, conforme escreve a socióloga Séverine Sofio (2013, p. 8), ao retomar o texto clássico de Joan Scott (1986). A pesquisadora reflete especificamente sobre as disputas e a situação das mulheres na arte francesa, que atravessam tanto o espaço social quanto o espaço de produção cultural

2 É importante mencionar que Joan Scott, ao elaborar seu pensamento em torno do gênero, utiliza a noção de “relações de poder” de Michel Foucault (1977). Para o autor, o poder em si é um espaço vazio, a ser preenchido; ele é exercido quando posto em relação e se difunde por todas as camadas da organização social.

e definem as escolhas e as relações de trabalho. Nesse sentido, pensar o gênero como categoria de análise deve considerar os processos de exclusão e os discursos elaborados para as artistas ao longo dos anos, mas também avançar para uma compreensão de suas práticas, suas carreiras e suas condições de trabalho em uma determinada sociedade e em um dado momento.

A abordagem do gênero como a representação de uma relação é apresentada pela teórica Teresa de Lauretis (1994). Para a pesquisadora, ele não representa um indivíduo, mas uma relação social. Assim, somos “engendrados” por diversas experiências que produzem não apenas diferenças de gênero, mas também de raça, etnia, sexualidade, classe, idade, localização geográfica etc. Essa abordagem de múltiplos sistemas interligados foi construída, sobretudo, a partir de uma perspectiva capaz de estabelecer articulações que dessem conta das desigualdades vivenciadas entre as mulheres, ou seja, era necessário sair dos limites de uma categoria universal e única, conforme escreveu Audre Lorde (1980)³.

Por meio dessa perspectiva, Teresa de Lauretis escreve que as categorias em torno das representações sociais de gênero muitas vezes são elaboradas como naturais, mas devem ser compreendidas como construções históricas. Essa abordagem foi um passo importante para questionar a correspondência direta do conceito de gênero apenas com a diferença sexual para elaborá-lo enquanto “tecnologias de gênero”. Partindo do entendimento de Foucault a respeito da sexualidade, Lauretis escreve que o gênero é um conjunto de relações e de efeitos elaborados nos corpos por um certo número de tecnologias sociais – como o cinema, exemplo dado pela autora e, no nosso caso, o design, a arte, a arquitetura – que produzem, promovem e implantam representações de gênero.

Dessa maneira, esse deslocamento do gênero como uma construção coletiva e posta em relação é necessário para refletirmos sobre o trabalho das

- 3 O pensamento de Audre Lorde está relacionado às pesquisas desenvolvidas pelas feministas negras no contexto estadunidense, entre elas a teórica Kimberlé Crenshaw, que elaborou o conceito de interseccionalidade, colocando as categorias de gênero, classe e raça em relação. Ao lado de Audre Lorde e Kimberlé Crenshaw, mais autoras feministas negras como Angela Davis, bell hooks e Patricia Hill Collins apresentaram pensamentos indispensáveis para a compreensão de como raça e classe alteram as vivências de gênero, expandindo e conceituando-o a partir de outros marcadores. No Brasil, a antropóloga Lélia Gonzalez escreveu diversos artigos na década de 1980 sobre a articulação e persistência do racismo e sexismo na cultura brasileira, e em como esses aspectos somados repercutiam nas diferentes representações sociais das mulheres, a partir da condição racial e de classe. Os textos de Gonzalez podem ser encontrados na coletânea organizada por Flavia Rios e Márcia Lima (2020).

mulheres no campo do design, assim como seus agenciamentos, negociações e trajetórias, sem considerá-las fixas e circunscritas a uma experiência única. No caso desta pesquisa, em que as trajetórias documentadas são experienciadas por mulheres, a relação entre o coletivo e as singularidades se torna ainda uma questão de identidade política. Ao traçar um panorama da história das mulheres e das relações de gênero, as pesquisadoras Joana Pedro e Rachel Soihet (2007) escrevem que a formação desse campo no Brasil teve como ponto de partida um pensamento sobre a história dos excluídos e dos desviantes. Essa visada teórica tinha como elo movimentos políticos e sociais que impactaram a produção acadêmica e se propunham a repensar a história de grupos minoritários e a tensionar as relações entre margens e centro do poder, além de compreender os mecanismos de desigualdades, refutando a perspectiva naturalista. Nesse sentido, as mulheres se configuravam como minorias e passaram a ser objetos-sujeitos de interesse da historiografia.

As autoras (id., p. 288) detalham que, nos anos 1990, a dimensão gênero se torna central na compreensão da necessidade de elaborar uma narrativa histórica não apenas como reparação – com as mulheres em uma categoria separada –, mas também em relação com a história hegemônica. Por isso, a importância de incorporar outros articuladores das desigualdades, como a classe, a raça e a etnia. A categoria “mulheres” passa a ser compreendida como um conjunto heterogêneo, composta por discursos e práticas variadas, mas que pode ser reagrupada em determinados momentos como estratégia de reivindicação política.

Retomando o pensamento de Lauretis (1994, p. 215), ela corrobora essa ideia e escreve ainda que precisamos compreender o gênero também por meio de múltiplos sistemas interligados – relações de trabalho, de classe, de raça/etnia, sexo-gênero etc. –, que situam os indivíduos em uma configuração variável de posicionalidades elaboradas por meio de discursos e representações. Assim, o gênero, pensado sob a perspectiva relacional, nos direciona para as tensões existentes entre as representações, as narrativas e os discursos, quer sejam hegemônicos ou não.

Portanto, a autora propõe deslocar a crítica da invisibilidade do trabalho das mulheres de uma ausência para uma existência fora de quadro⁴, em uma dinâmica de representação do que é visível e do que se esconde. Ou, mais especificamente, ampliando a reflexão para esses pontos cegos, que a

4 Teresa de Lauretis (1994) detalha que *space-off*, na teoria cinematográfica hegemônica, pode ser compreendido como o espaço do que está fora da tela, espaço que faz parte da composição de uma cena, mas não é visível na tela.

autora denomina *space-off*, a partir da teoria do cinema. Há um conjunto de produções culturais de mulheres que não foram representadas ou, no nosso caso, historicizadas, mas que estão nas narrativas do campo de maneira implícita – ou, como cita Lauretis (id.), inferidas nas representações.

O trabalho das mulheres no design parece integrar espaços que estariam situados tanto dentro quanto fora da documentação e da narrativa hegemônica do campo. Assim como suas trajetórias também estariam tanto dentro quanto fora das representações e dos discursos mobilizados pelo gênero. Nosso intuito, por meio desses percursos apresentados, é cruzar e recruzar as práticas de design e suas documentações, identificando os processos de apagamento das visibilidades implícitas nas práticas e narrativas historiográficas.

Ao observar os percursos de Marta Erps-Breuer e Klara Hartoch, encontramos alguns registros das designers que nos levam a refletir exatamente sobre essas presenças e, ao mesmo tempo, sobre as ausências que elas evidenciam. Enquanto há menção aos seus nomes nos espaços de formação e de atuação por onde passaram, notamos uma série de lacunas na documentação de suas trajetórias e de seus trabalhos. Embora isso ocorra de maneira diferente em cada um dos percursos, conforme analisaremos no próximo item, há ausências em todos eles.

Nosso intuito por meio dessa análise é refletir sobre as relações sociais de gênero mobilizadas nas práticas historiográficas por meio das trajetórias profissionais de Marta Erps-Breuer e Klara Hartoch e na maneira como essas relações se relacionam com as presenças, ausências e apagamentos em torno da documentação do trabalho dessas mulheres no campo do design. Para isso, as trajetórias foram analisadas em paralelo e direcionadas às atividades que elas realizaram nesse período, compreendendo alguns mecanismos de ocultamento e de visibilidade das mulheres no campo do design nesse período. Para reconstituir esses percursos, consultamos diversos acervos. Neste artigo, é importante mencionar os seguintes: Arquivo Nacional do Brasil, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, Departamento de Genética e Biologia evolutiva do IB-USP, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Museu Lasar Segall, *Archives de la ville de Paris* (França), *Bauhaus-Archiv Berlin*, *Stiftung Bauhaus Dessau* e *Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* (SLUB Dresden), esses últimos na Alemanha.

3. Presenças, ausências e apagamentos na documentação do trabalho de mulheres no campo do design: uma análise das trajetórias de Marta Erps-Breuer e Klara Hartoch

As duas trajetórias analisadas neste artigo, a de Marta Erps-Breuer (1902-1977) e a de Klara Hartoch (1901 – data desconhecida) estão inseridas em contexto de formação em design que data das primeiras décadas do século 20. Assim como a própria ideia e institucionalização do design a partir das bases modernas, elas iniciaram sua formação e profissionalização na Europa e migraram, posteriormente, para o Brasil.

Marta Erps-Breuer nasceu em Frankfurt (Alemanha), em 1902. Por volta dos 20 anos, entrou na Bauhaus. Após o período da escola em Weimar⁵, a designer teve o seu primeiro contato com o Brasil, quando veio visitar o irmão Ludwig Erps. Após um período curto no país, ela retornou à Europa e, em 1926, casou-se com o arquiteto e designer Marcel Breuer⁶ que, naquele período, havia se tornado jovem mestre na oficina de marcenaria, depois de ser colega de Marta em Weimar. Entre os anos de 1926 e 1928, o casal viveu em Dessau. Em 1928, mudaram-se para Berlim, onde Marcel abriu um escritório de arquitetura. No final da década de 1920, Marta decidiu viajar novamente ao Brasil. Em uma de suas cartas escritas para o ex-colega de Bauhaus, Kurt Schmidt⁷, a designer conta o processo que a levou a escolher São Paulo, onde viveu até o fim de sua vida.

Os anos de 1929 e 1930 também eram muito ruins e [Marcel] Breuer quase não tinha mais nada a fazer em Berlim. A situação política se agrava cada vez mais, eu simplesmente sem dinheiro e sem conhecimento do idioma vim para cá [São Paulo]. Primeiramente, fui ao encontro de meu irmão no campo, depois para a cidade sem conhecer uma alma viva. Através de

- 5 Os anos na cidade de Weimar compreendem a primeira fase da Bauhaus, considerada como o período expressionista. Já a etapa seguinte, na cidade de Dessau, ficou conhecida por sua organização em torno do Instituto Superior da Forma, com uma orientação maior à funcionalidade e comercialização dos objetos elaborados na escola alemã. Sobre esse contexto, ver mais em Magdalena Droste (2013).
- 6 Marcel Breuer (1902-1981) foi aluno da Bauhaus entre os anos de 1920 e 1924. Em 1925, ele se tornou jovem mestre da oficina de marcenaria, onde permaneceu até 1928. Sobre a trajetória de Breuer, ver mais em Magdalena Droste (2013).
- 7 Kurt Schmidt (1901-1991) foi aluno da Bauhaus entre os anos de 1920 e 1924. Na Bauhaus Weimar, Kurt atuou ao lado de Georg Teltcher e FW Bogler na concepção do Ballet mecânico, “The Mechanical Ballet”.

um anúncio, fui trabalhar com um médico para efetuar desenhos e pinturas microscópicas. (Marta Erps-Breuer, 1967)⁸.

Nessa troca de correspondências durante a década de 1960, Kurt Schmidt⁹ comentou sobre o trabalho de Marta na época da Bauhaus, em especial uma produção da designer para a exposição de 1923: “Que artisticamente você seja muito capaz, isso ficou comprovado com seu tapete (figura 1). Ainda o vejo na minha frente, trazendo destaque funcional ao salão, e foi, para mim, o melhor tapete daquela exposição (...) cujas cores ainda mantenho na lembrança”.

A partir de sua formação na escola alemã, iniciada na oficina de tecelagem¹⁰, a designer parece ter encontrado um espaço de experimentação, e construiu uma carreira pioneira no campo da genética (figura 2). Ao se estabelecer na capital paulista, conseguiu um emprego na Universidade de São Paulo¹¹, onde foi contratada como técnica de laboratório pelo professor André Dreyfus, que liderava o departamento de Biologia. Na USP, Marta desenvolveu uma longa carreira, publicando uma série de artigos, além de desenhos e esculturas que ilustravam esses experimentos. Seus trabalhos se concentraram, sobretudo, no estudo de dois tipos de moscas: *Rhynchosciara* e *Drosophila*.

8 O documento foi consultado em dezembro de 2019 na SLUB Dresden (Alemanha).

9 A carta foi escrita por Kurt Schmidt, em Gera (Alemanha), no dia 13 de fevereiro de 1968. O documento foi consultado em dezembro de 2019 na SLUB Dresden (Alemanha).

10 A relação entre a oficina de tecelagem da Bauhaus e o trabalho de mulheres é debatida pela pesquisadora T'ai Smith (2014). No Brasil, a socióloga Ana Paula Simioni (2007) analisa as classificações e atribuições entre a produção têxtil e a trajetória de mulheres no campo da arte, como o caso de Regina Gomide Graz, com o intuito de compreender as hierarquias que permeiam a construção da historiografia da arte. Contudo, é importante mencionar que, assim como as pesquisadoras citadas, nosso percurso de análise não foi o de compreender o têxtil como “território essencialmente de mulheres”, mas sim observar de quais maneiras ele foi utilizado pelas mulheres como um espaço de trabalho e de experimentação artística.

11 A contratação de Marta Erps-Breuer pela Universidade de São Paulo ocorreu em 1935. Antes da USP, Marta atuou como desenhista para trabalhos científicos e foi por meio desse circuito que ela conheceu o professor André Dreyfus, que em 1935 a convidou para trabalhar como técnica de laboratório no departamento de Biologia do IB-USP, que havia sido recém-fundada. Marta morreu em São Paulo, em 1977.



FIGURAS 1 e 2. Sala de estar com tapete de Marta Erps-Breuer e móveis de Marcel Breuer, na casa experimental Am Horn, que integrava a primeira exposição com o trabalho dos mestres e alunos, em Weimar no ano de 1923 (imagem à esquerda). Trabalhos de Marta Erps-Breuer realizados no Departamento de Genética e Biologia Evolutiva da USP (imagem à direita). Fonte: Bauhaus-Archiv Berlin e Acervo do Departamento de Genética e Biologia Evolutiva da USP.

A respeito da sua contratação na USP, Marta detalhou¹²: “Quando tive a sorte de ser admitida na Universidade, fiquei tão empolgada e encantada, que decidi não querer mais ser somente a mulher de um gênio. Eu queria, assim como você, me encontrar”. Notamos que o início da carreira de Marta na USP foi uma possibilidade de utilizar seus conhecimentos da Bauhaus em uma perspectiva de profissionalização. Em 1940, após cinco anos de atuação no Departamento de Biologia, a designer obteve a naturalização brasileira¹³.

Nesse mesmo ano de 1940, em Paris (França), o Serviço de Segurança Geral Francês registrou um dossiê¹⁴ mencionando alguns detalhes da vida de Klara Hartoch, que morava na capital francesa desde 1933. A designer têxtil nasceu em Lopatyn (Ucrânia), em 1901. Os mais de 30 anos que separam seu nascimento de sua profissionalização junto aos ateliês têxteis de Paris, na década de 1930, permanecem desconhecidos. O relatório obtido junto aos arquivos da polícia de Paris menciona a origem judaica de Klara e sua conexão com outros imigrantes judeus, que estavam no território francês naquele momento. Nesse documento, consta que sua nacionalidade é alemã,

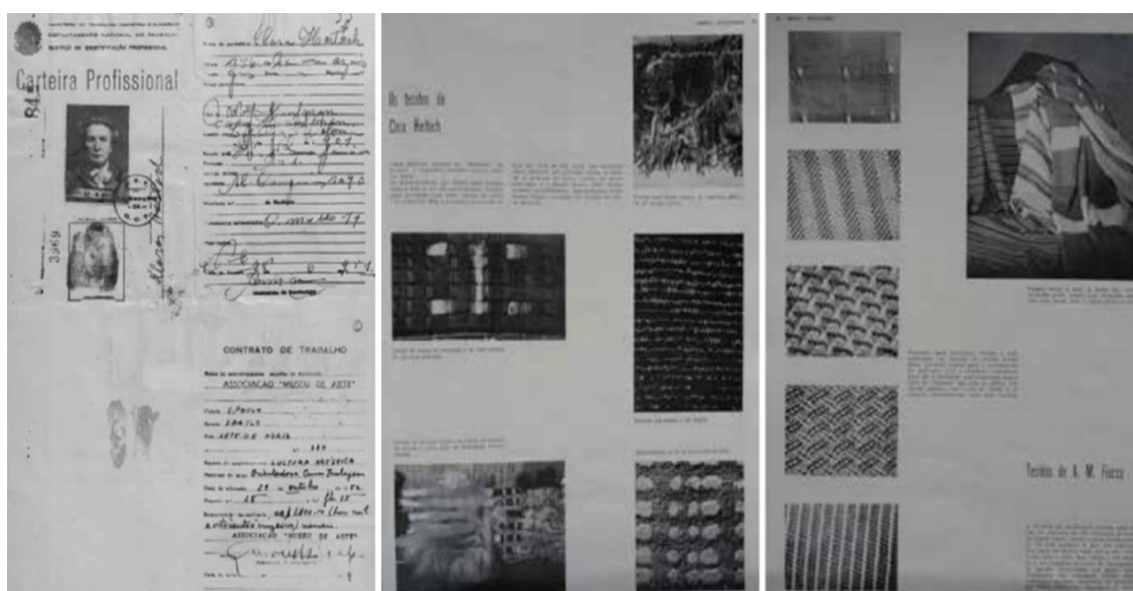
12 Em correspondência com a data de 1º de janeiro de 1968, escrita em São Paulo (Brasil). O documento foi consultado em dezembro de 2019 na SLUB Dresden (Alemanha).

13 A naturalização de Marta Erps-Breuer foi publicada no jornal carioca Diário de Notícias, em 11 de julho de 1940.

14 O documento foi consultado em junho de 2020 nos Archives de la ville de Paris.

assim como a de seu marido, à época, Werner Hartoch, com quem se casou em 1939. Antes dele, a designer havia se casado em data desconhecida com Hans Friedländer, também alemão. É provável que ela tenha vivido alguns anos na Alemanha, antes de sua migração para a França.

Com a Ocupação de Paris, em 1940, Klara e Werner Hartoch conseguiram visto para o Brasil e, no ano seguinte, desembarcaram no Rio de Janeiro. Quase uma década depois, o nome de Klara apareceu em uma reportagem, na primeira edição da revista *Habitat* (1950), em que esses dois momentos da vida da designer na Europa são mencionados: sua suposta passagem pela Bauhaus na Alemanha, o que não se confirmou por nossas buscas nos arquivos da escola, mesmo com as possíveis variações de seu nome, e o período em que atuou na capital francesa, confirmado pela própria Klara, em entrevista de 1958, além dos registros no dossiê do governo francês. Esses dois momentos foram relevantes para a trajetória que a designer desempenhou na oficina de tecelagem do IAC-MASP¹⁵, junto à Escola de Desenho Industrial (figura 3).



FIGURAS 3 e 4. Contrato de trabalho na carteira profissional de Klara Hartoch junto ao MASP (imagem à esquerda). Matéria sobre os tecidos da designer publicada na primeira edição da revista *Habitat* (quadro de imagens à direita). Fonte: Arquivo Nacional (Brasil) e Revista *Habitat* (n. 1, p. 61 e 62, 1950).

15 O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) foi criado em São Paulo em 1951, quatro anos após a fundação do MASP, e foi de grande importância para o campo do design, pois nele foi instalado o primeiro espaço de formação no Brasil a partir de uma orientação moderna. A Escola de Desenho Industrial (1951-1953), parte do Instituto, estruturada por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, contribuiu de forma significativa para a institucionalização do campo, que ocorreria efetivamente na década seguinte (Rafael Cardoso, 2005; Ethel Leon, 2006).

Antes da atuação no IAC-MASP, Klara Hartoch trabalhou na galeria Casa e Jardim, em São Paulo, como modelista de tecelagem. Em 1947, a designer entrou com um pedido de permanência definitiva no Brasil e nesse documento há a menção a esta ocupação profissional, conforme consta no dossiê de Klara Hartoch no Arquivo Nacional. Provavelmente por meio desse circuito de sociabilidade, Klara estabeleceu relações que a levaram ao MASP. O seu trabalho já era conhecido pelo casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi. A edição de estreia da revista Habitat (outubro de 1950) trazia uma matéria de duas páginas intitulada “Tecidos de Clara Hartoch”, na seção Artes Aplicadas, com uma série de fotos dos trabalhos realizados pela designer (figura 4).

No texto, Klara foi apresentada como uma ex-aluna da Bauhaus de Walter Gropius e também foi mencionado o período em que trabalhou em Paris. O trabalho da designer foi descrito pela qualidade técnica e pela composição de cores e de materiais diferentes (algodão, camurça, lã, palha, plástico, entre outros). Os tecidos apresentados eram destinados, sobretudo, à decoração de mobiliário: “fazendas para decoração, tecidos à mão, realizados em algodão de grossa trama” (Habitat, n.1, p. 62, 1950). No período em que Klara atuou como professora do IAC-MASP (1951-1955)¹⁶, ela realizou alguns trabalhos em parceria com artistas e designers. Nessas ocasiões, ela teve contato com redes de sociabilidade e expandiu seu circuito artístico em São Paulo a partir de outros profissionais que também integraram a equipe de artistas e docentes do MASP, como Elisabeth Nobiling¹⁷ e Lasar Segall¹⁸.

16 Os cursos de tecelagem ministrados por Klara Hartoch funcionaram mesmo após o fechamento da Escola de desenho industrial, em 1953. Encontramos reportagens em jornais de São Paulo com o anúncio da oficina de tecelagem, ministrado por Klara Hartoch, até o ano de 1955.

17 Elisabeth Nobiling (1902-1975) nasceu em São Paulo. Após estudar entre os anos de 1920 e 1930 na Alemanha, Elisabeth retornou ao Brasil, onde passou a integrar o Grupo dos 7, coletivo de artistas modernistas, ao lado de Victor Brecheret, Rino Levi, Yolanda Mohalyi, Regina Graz, John Graz e Antônio Gomide. Na década de 1950, ela fez parte da comissão de artistas e docentes do IAC. Sua experiência como professora se estendeu à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, onde atuou entre os anos de 1954 e 1956.

18 Lasar Segall (1889-1957) nasceu em Vilna, atualmente território da Lituânia, em uma família de origem judaica. Em 1906, aos 17 anos, mudou-se para Berlim, Alemanha, onde frequentou a Escola de Artes Aplicadas e, depois, a Academia Imperial de Belas Artes. No final de 1923, por conta das dificuldades financeiras, decidiu migrar para o Brasil, fixando-se na cidade de São Paulo, e se inseriu no circuito modernista. Em 1925, Segall casou-se com a escritora e pianista Jenny Klabin, filha de um industrial de São Paulo, que havia migrado da Lituânia para o Brasil décadas antes.

Ao observar as trajetórias profissionais das duas designers aqui apresentadas, é importante ressaltar que elas tinham uma formação prévia antes de vir ao Brasil, e que, ao chegar aqui, a partir dos países de que vieram, se inseriram em determinados circuitos sociais de imigrantes que deram a elas possibilidades e posicionalidades sociais de destaque, que as conduziram aos espaços de trabalho, como o caso do MASP e da USP. Mas ainda assim, mesmo com trajetórias atreladas a espaços legitimados, encontramos diversos desafios para reconstituir os percursos de Klara Hartoch e Marta Erps-Breuer por conta das lacunas em torno da documentação de seus trabalhos.

No caso de Marta, o desafio maior foi entrelaçar duas fases distintas de sua produção – a da Bauhaus, junto à oficina de tecelagem, e da USP, junto ao Departamento de Genética e Biologia Evolutiva –, que estavam aparentemente desconectadas. Já Klara, por conta de uma trajetória atravessada por migrações forçadas em razão do contexto de perseguição da população judaica na Europa, tivemos dificuldade de conectar informações em diversos acervos de diferentes cidades que a designer residiu. Não podemos deixar de registrar uma série de lacunas e ausências ainda presentes em sua vida e em sua carreira profissional, entre elas a data e o local de sua morte, que permanecem desconhecidos por esta pesquisa.

Diante desses obstáculos, nosso esforço de pesquisa foi o de problematizar a dimensão de gênero na construção e na leitura dos acervos que tivemos acesso, analisando de que maneira esse aspecto se relaciona às ausências encontradas. Uma maneira de trabalhar com as lacunas em torno das trajetórias foi a de mapear as parcerias de trabalho encontradas nos percursos e, a partir disso, expandir para mais arquivos e lugares, relacionando aos acervos iniciais – seja os vinculados à formação como a Bauhaus no caso de Marta, seja os vinculados ao trabalho desenvolvido no Brasil como o MASP em relação ao percurso de Klara.

Há um aspecto interessante no perfil da Klara Hartoch, por conta das lacunas que eram muitas no início da pesquisa e que ainda permanecem, do acervo do MASP expandimos para outros espaços a partir do mapeamento das relações sociais presentes na produção da designer junto ao museu paulista. Em reportagem do *Jornal do Brasil* (1958), Klara mencionou uma proximidade com Lasar Segall, nesse momento ela já estava residindo na Espanha. Havia um destaque da presença de um tapete do pintor em sua casa, em Palma de Mallorca. Ao buscar o nome de Klara Hartoch no acervo do Museu Lasar Segall, encontramos uma imagem do cartão profissional com o endereço de seu ateliê na rua Caconde, nº 348, no Jardim Paulista, em São Paulo. É importante mencionar que o Lasar Segall foi presidente do IAC-MASP no período em que a Klara trabalhou no MASP. Esse aspecto

é importante para pensar o que se encontra e o que não se encontra nos acervos e a procura desses vestígios por meio da expansão dos acervos observados inicialmente.

Também podemos mencionar essa expansão dos acervos em relação à trajetória da Marta. Na própria Bauhaus, encontramos poucas informações sobre a designer e a partir das relações que ela estabeleceu na escola alemã fomos mapeando para outros lugares: o acervo do Marcel Breuer e o acervo de Kurt Schmidt, ex-aluno da escola, que teve sua produção doada para a SLUB Dresden. E é nessa biblioteca que encontramos uma série de cartas de Marta e fotografias do trabalho que ela realizou enquanto estava no Brasil. E nessas cartas, ela demonstrava uma preocupação em relação à documentação do próprio trabalho, ou seja, para onde ela deveria enviar essa produção para não ser esquecida completamente.

Se os objetivos da pesquisa eram os de compreender os mecanismos de visibilidade e ocultamento na documentação de trajetórias (de vida e trabalho) de mulheres no campo do design, ao final deste percurso percebemos a necessidade de expandir e colocar em relação essas presenças, ausências e apagamentos com uma série de fatores sociais que possibilitaram a entrada e permanência dessas mulheres em determinadas atividades profissionais que realizaram ao longo de suas carreiras.

Nesse percurso, deslocando o olhar das invisibilidades de uma ausência para uma existência fora de quadro e, assim, entender uma dinâmica de representação entre o que é oculto e o que é visível nas produções culturais. A partir desse aspecto, passamos a compreender o trabalho das mulheres no campo do design também nessa dinâmica de uma existência fora do quadro, não apenas como uma ausência. Na trajetória das designers que documentamos, é frequente uma intensa participação nos espaços de formação e em diferentes circuitos profissionais. No entanto, no decorrer do tempo, seus percursos foram, aos poucos, sendo sub documentados ou, em algumas situações, não registrados.

Ao acessar os mais diversos acervos, etapa fundamental para reconstituição das trajetórias de vida e de trabalho das mulheres que compõem esta pesquisa, percebemos uma série de lacunas, que em um sentido mais amplo nos serviram como fontes. Entre essas faltas, há níveis distintos de presenças, ausências e apagamentos, o que nos levou a refletir sobre os artefatos e as trajetórias por meio de seus engendramentos, não apenas no caso das relações de gênero, mas também em uma articulação com classe, raça e etnia, sexualidade, localização geográfica, materialidade do objeto, circuitos de legitimação, entre outros fatores. Nesse sentido, é pertinente pensar nas trajetórias e nos artefatos de maneira engendradora, imersos e atravessados

por um conjunto de aspectos e relações que complexifica tanto a análise da atividade em si, quanto da documentação realizada pelo campo sobre essa produção.

4. Considerações finais

Ao longo desse trajeto, observamos que não há como pensar as atividades de design e as narrativas mobilizadas pelo campo dissociadas de uma perspectiva social, econômica e política. Entendemos o design como um processo de representação coletivo, em que as trajetórias das pessoas que compõem o campo, assim como os artefatos projetados, estão envelopados pelas relações sociais que os atravessam. Mais do que propor uma nova maneira de pensar a historiografia do campo a partir das trajetórias de mulheres, nos interessou questionar as hegemonias do design e as narrativas que as estruturam, examinando as presenças, as ausências e os apagamentos que marcam a história e as práticas do campo.

Assim como o trabalho de mulheres, há uma série de produções e existências que estão fora do quadro do design. São narrativas e representações que se opta por não olhar e não enquadrar. Por essa escolha, determinadas práticas, histórias e pessoas se tornam não documentadas, ou até mesmo apagadas do campo. Esse percurso nos ensinou que o design não pode ser pensado como uma atividade isolada. Portanto, é preciso problematizar as definições, classificações, narrativas e representações mobilizadas pelo design, indagando suas inclusões e exclusões, e compreendendo esses mecanismos de seleção a partir de uma perspectiva social, econômica e política.

Referências

- ALMEIDA, A. J. M. **Mulheres e profissionalização no design:** trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escolas MASP e MAM Rio. Tese (doutorado) defendida no Programa de Pós-Graduação em Design – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2022.
- BUCKLEY, C. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. **Design Issues**, vol. 3, n. 2, 1986, p. 3-14.
- CARDOSO, R. **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DROSTE, M. **Bauhaus**, 1919-1933. London: Taschen, [1990] 2013.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**: a vontade de saber (vol. I). Rio de Janeiro: Graal, 1977.

LAURETIS, T. “A Tecnologia de Gênero”. In HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEON, E. IAC. Instituto de Arte Contemporânea. Escola de desenho industrial do MASP (1951-1953). Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006.

LORDE, A. **Age, Race, Class and Sex**: Women Redefining Difference. Copeland Colloquium, Amherst College, Massachusetts, April 1980.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses**. Women, art and ideology. London/New York: I.B. TAURIS, [1981] 2013.

RIOS, F.; LIMA, M. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

SCOTT, J. W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. **The American Historical Review**, vol. 91, n. 5, 1986, p. 1053-1075.

SIMIONI, A. P. C. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 45, 2007, p. 87-106.

SMITH, T. **Bauhaus weaving theory**: from feminine craft to mode of design. London: University of Minnesota Press, 2014.

SOFIO, S. Le genre: un outil d'analyse pour les mondes de l'art. **Labrys: études féministes / estudos feministas**, n. 23, janeiro/junho 2013.

SOIHET, R.; PEDRO, J. M. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, 2007, p. 281-300.

CARTAS

Correspondência de Kurt Schmidt para Marta Erps-Breuer, 13 de fevereiro de 1968. SLUB Dresden (Alemanha).

Correspondência de Marta Erps-Breuer para Kurt Schmidt, 5 de novembro de 1967. SLUB Dresden (Alemanha).

Correspondência de Marta Erps-Breuer para Kurt Schmidt, 1º de janeiro de 1968. SLUB Dresden (Alemanha).

REPORTAGENS EM JORNAIS E REVISTAS

DIÁRIO de Notícias (SP). “Naturalizações concedidas”, 11 de julho de 1940.

JORNAL do Brasil (RJ). “Tapetes brasileiros”, 16 de abril de 1958.

HABITAT (SP). “Os tecidos de Clara Hartoch”, n. 1, 1950.

Como referenciar

ALMEIDA, Ana Julia Melo. Histórias fora de quadro: trajetórias de mulheres no campo do design. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n.2, pp.135-154, jul./2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2023.73207>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 3.0 Não Adaptada.

Recebido em 05/02/2023 | Aceito em 04/05/2023