

O ensino têxtil no Sesc Pompeia: situando as trajetórias de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto

Textile education at Sesc Pompeia: situating the trajectories of Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro and Mara Doratiotto

João Victor Brito dos Santos Carvalho¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1490-5877>

Lara Leite Barbosa²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8636-2904>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2022>

[resumo] O presente artigo discute três trajetórias ligadas ao ensino têxtil nas oficinas do Sesc Pompeia, em São Paulo, e busca situá-las social e historicamente. Para tal, inicialmente, são discutidas as lacunas históricas que levaram à delimitação do objeto de estudo. Em seguida, são apresentadas as trajetórias de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto, considerando sua atuação junto ao Sesc Pompeia e outras instituições, bem como em exposições com as quais estiveram envolvidas. Essa apresentação se dá de forma relacional: as três trajetórias cruzam-se em diferentes momentos, e essas articulações são aqui sublinhadas, buscando-se situá-las em um panorama mais amplo – o circuito paulistano de arte e design têxtil. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com as três artistas mencionadas, bem como levantamentos iconográficos e documentais em seus acervos privados; algumas das imagens e dos documentos encontrados são compartilhados aqui. Por fim, a partir de considerações de Cheryl Buckley, Griselda Pollock e Howard Becker, foi possível entender que as trajetórias investigadas tensionam noções típicas de arte, design e artesanato.

[palavras-chave] Ensino têxtil. Gênero. Artefatos têxteis. História das mulheres.

¹ Mestre em Têxtil e Moda pela EACH-USP (2024). Doutorando em Design pela FAUUSP, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo, e membro do NOAH – Núcleo Habitat Sem Fronteiras (DGP-CNPq). joaovictorbrito@usp.br. <http://lattes.cnpq.br/7327295416829984>.

² Doutora pela FAUUSP (2009). Professora Associada do Departamento de Projeto da FAUUSP e coordenadora do NOAH – Núcleo Habitat Sem Fronteiras (DGP-CNPq). barbosall@usp.br. <http://lattes.cnpq.br/1493530342983257>.

[abstract] This article discusses three trajectories related to the textile education at Sesc Pompeia's workshops, in São Paulo, and situates them socially and historically. In order to do so, firstly it discusses the historical gaps that led to the definition of the study object. Then, it presents the trajectories of Tiyoiko Tomikawa, Ana Cordeiro and Mara Doratiotto, mentioning their role at Sesc Pompeia as well as in other institutions and the exhibitions in which they took part. This presentation is done in a relational sense: the three trajectories overlap in different moments, and these links are underlined here, aiming to situate them within a broader scenery – the textile art and design circuit in the city of São Paulo. The research conducted semi-structured interviews with all three artists, as well as iconographic and documental surveys in their private collections; some of the images and documents found are also shared here. Lastly, from the considerations of Cheryl Buckley, Griselda Pollock and Howard Becker, it was possible to understand that the trajectories investigated here contribute to the tensioning of typical notions of art, design and craftsmanship.

[keywords] **Textile education. Gender. Textile artifacts. Women's history.**

Recebido em: 05-01-2026.

Aprovado em: 11-06-2026.

Por que pesquisar o ensino têxtil no Sesc Pompeia?

Quase cinquenta anos separam o início desta pesquisa e os primeiros registros de atividades de ensino têxtil no lugar que viria a ser conhecido como o Sesc³ Pompeia. Esse registro inicial é um documento assinado em 1976 por Miguel Paladino, que atuou junto à coordenação das oficinas do Sesc Pompeia, no início da década de 1980. Trata-se de um relatório de atividades encontrado no acervo documental do Sesc Memórias⁴, intitulado “Monitoria na Oficina de Artesanato”, que descreve oficinas infantis, as quais trabalham diversas disciplinas, como gravura, pintura, trabalhos em argila e madeira, e atividades ligadas aos campos⁵ têxtil e da moda, como o tingimento em *batik*, o macramê e o desenho de camisetas. Dessa forma, o ensino têxtil está presente na história do Sesc Pompeia desde antes de sua

³ Sesc é a sigla para Serviço Social do Comércio.

⁴ Sesc Memórias é o nome dado ao acervo documental e iconográfico preservado pelo Sesc, que inclui registros sobre toda a história da organização e suas respectivas unidades. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/sesc-memorias/>. Acesso em: 19 out. 2022.

⁵ Utiliza-se o conceito de campo, de Pierre Bourdieu, sintetizado por Lahire (2017) como um microcosmo do amplo espaço social, que possui regras próprias de funcionamento, ou seja, relativamente autônomo, no qual atuam agentes que ocupam diferentes posições, geralmente em disputa uns com os outros pela hegemonia do campo.

inauguração oficial em 1982, e antes mesmo de ser iniciado o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para o espaço, em 1977, momento em que a unidade era aberta ao público de maneira quase informal, com uma programação experimental. Lina descreveu sua impressão ao adentrar o espaço, pensando seu projeto arquitetônico a partir da organicidade do que se via ali:

Na segunda vez em que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (Bardi, 1986, p. 31).

Em 1982, com a finalização de uma parte do projeto, o Sesc Pompeia inaugurou as “Oficinas de Criatividade” em um dos galpões aos fundos da unidade, com uma série de cursos livres e regulares que até hoje acontecem semestralmente e que, de maneira similar às oficinas de artesanato mencionadas acima, trabalham a partir de diversas disciplinas: marcenaria, fotografia, desenho e pintura, gravura em metal, cerâmica, tecelagem e tapeçaria, costura etc. Além de Lina, um dos principais nomes ligados à concepção dessas oficinas como parte essencial do cotidiano da unidade é o de Glaucia Amaral, coordenadora ligada ao Sesc Pompeia que convidou a arquiteta para realizar o projeto do espaço e insistiu para que nele se incluísse um galpão próprio para tal fim (Leal, 2021).

Pensando-se na história do design e na história da arte, o têxtil costuma ser considerado, em alguma medida, um objeto de estudo relevante na reconstituição da história de instituições de ensino que configuram marcos nesses campos. Existe muito interesse, por exemplo, na oficina têxtil da *Bauhaus*, não apenas pensando em seu funcionamento integrado à instituição, em sentido mais amplo (Droste, 2006), mas também nos vários nomes das designers têxteis que ali estudaram e/ou lecionaram e suas trajetórias específicas, como Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger e Marta Erps-Breuer (Smith, 2014; Troy, 1999; Almeida, 2022; Carvalho; Kanamaru, 2023b). As Faculdades Têxteis dos *Vkhutemas*, na União Soviética, e alguns dos nomes ligados a elas, como Liubov Popova e Varvara Stepanova, também aparecem ao longo dessa história, evidentemente de forma muito menos publicizada e com uma visibilidade muito mais recente do que a literatura sobre a *Bauhaus* (Dabrowski, 1991; Lima; Jallageas, 2023; Leite; Kanamaru, 2025), devido ao apagamento da experiência soviética no Ocidente. Outras instituições e movimentos específicos – como as oficinas de tecelagem, no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, com a figura da professora Klara Hartoch (Leon, 2014; Almeida, 2022; Carvalho; Kanamaru, 2023a) e a participação feminina nas *Wiener Werkstätte*, na figura de Emilie Flöge e seu envolvimento com a moda (Fonseca, 2009) ou a *Deutscher Werkbund*, com o projeto do pavilhão *Haus der Frau*, que expunha artefatos têxteis (Cresto; França, 2024) – mostram quão entrelaçada é a história do têxtil às histórias da arte e do design, especialmente junto à difusão da modernidade ao longo do século XX, apesar de as pesquisas sobre esses últimos marcos serem mais específicas.

É curioso, então, que as cinco décadas de ensino têxtil no Sesc Pompeia, uma instituição relevante para se pensar a articulação entre arte, design e cultura popular, na cidade de São Paulo, estejam nas lacunas dessa história. Almeida (2022) e Cresto e França (2024) debatem as relações entre essas lacunas e uma historiografia hegemônica, estruturada a partir de categorias e hierarquias que geram narrativas assimétricas. Tais estruturas dizem respeito a marcadores sociais como gênero, raça, classe, sexualidade, regionalidade etc., entendidos em uma perspectiva interseccional (Davis, 2016; Akotirene, 2019), ou seja, na qual as sobreposições dessas categorias entre si geram efeitos complexos, tornando-as indissociáveis umas das outras, quando consideramos as relações sociais.

Pensando especificamente no têxtil, a história da negligência em documentar devidamente e discutir trajetórias e artefatos ligados a esse campo remonta a todas as instituições aqui mencionadas, tanto pensando em seu funcionamento quanto em seu registro histórico. Apesar de a *Bauhaus* ser amplamente documentada, em comparação às demais instituições citadas, a política do diretor Walter Gropius, em que as mulheres admitidas na escola eram sistematicamente encaminhadas à oficina têxtil, após completarem o curso preliminar (Droste, 2006; Smith, 2014), é um exemplo de como o gênero estrutura o funcionamento das instituições de ensino do campo do design, perpetuando um entendimento do têxtil como um apêndice do trabalho feminino de reprodução social⁶. Nesse sentido, entende-se que as lacunas históricas – nas quais se encontra o ensino têxtil do Sesc Pompeia como objeto de estudo – também remontam a essas dinâmicas de gênero, enfatizadas pelos aspectos artesanais observados no funcionamento das oficinas e no distanciamento entre os artefatos têxteis ali produzidos e certas categorias caras ao design moderno, como “funcionalidade” ou “utilidade”, à primeira vista. Há outras questões que situam esse objeto de estudo como atípico para a história do design e que serão debatidas em outro momento deste artigo.

Assim, esta pesquisa traz como objetivo uma investigação histórica do ensino têxtil no Sesc Pompeia, entre os anos de 1976 e 2026, buscando entender como o modo de produção ali desenvolvido articula e, ao mesmo tempo, tensiona arte, design e artesanato, apoiando-se, principalmente, nas trajetórias⁷ ali envolvidas para compreender o objeto de estudo. Conforme as diretrizes de Alberti sobre história oral (Alberti, 2005), ao longo dos primeiros meses de pesquisa foram realizadas entrevistas semiestruturadas com docentes e discentes das oficinas, o que permitiu realizar um mapeamento das trajetórias ligadas ao espaço e à sua história. No momento de escrita deste artigo, o mapeamento conta com vinte e nove trajetórias, entre professores, alunos e coordenadores envolvidos com o ensino têxtil nas oficinas, além de curadores das exposições do Sesc Pompeia, nas quais os artefatos têxteis foram protagonistas.

⁶ Quanto à elaboração de artefatos têxteis em contextos domésticos por mulheres, atrelada às dinâmicas do trabalho feminino de reprodução social, ver Hidaka (2023) e Carvalho (2020).

⁷ O conceito de “trajetória” (e sinônimos), empregado ao longo do texto, diz respeito a aspectos profissionais e pessoais das vidas das pessoas investigadas. Entende-se que os caminhos percorridos por essas agentes não poderiam ser definidos apenas a partir das posições profissionais oficiais que ocuparam; há questões que passam por suas formações – em cursos profissionalizantes ou não, e em cursos finalizados ou não – e pelas relações pessoais estabelecidas com outros agentes, que conformam esses caminhos e os ilustram de maneira mais complexa do que apenas um histórico profissional. Essa reflexão faz referência, principalmente, ao trabalho de Almeida (2022).

O objetivo deste texto, no entanto, é discutir apenas três dessas trajetórias: as de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto. Tendo em vista a riqueza de dados levantados nos primeiros meses e o volume expressivo de trajetórias mapeadas, esse recorte permite que sejam discutidos aspectos dos percursos das três artistas têxteis, que vão além de sua atuação no Sesc Pompeia em si, mas ainda pensando a instituição como matriz para os lugares que elas ocupam em um contexto mais amplo. Esse recorte também permite que se esboce o lugar do Sesc Pompeia em meio ao circuito⁸ paulistano de arte e design têxtil, entendendo que existem intercâmbios interessantes entre a unidade e outras instituições relevantes para os campos da arte e do design na cidade de São Paulo. As seções a seguir discutem, respectivamente, as trajetórias de Tiyoko, Ana e Mara, abordando sua atuação a partir de uma perspectiva relacional, em que as sobreposições entre essas trajetórias são sublinhadas. Em seguida, o texto retoma a discussão sobre gênero, a partir de autoras e autores da história da arte, da história do design e da sociologia da arte, elencando um arcabouço teórico que dê conta de debater o uso das categorias arte, design e artesanato para tratar dos artefatos têxteis e, principalmente, dos caminhos que os elaboram. Sublinhamos que esses referenciais são mobilizados aqui com o objetivo único de discutir o uso e o tensionamento dessas categorias, tendo em vista que poderiam ser – e serão, em outro momento da pesquisa – impulsionados para se discutirem questões adicionais que cercam as trajetórias investigadas.

Trajetórias têxteis em perspectiva relacional

Tiyoko Tomikawa

Tiyoko Tomikawa⁹ começou a tecer por volta de 1982, mas antes disso, cursou a graduação em Comunicação Visual nas antigas Faculdades Farias Brito, atual Universidade Guarulhos, que não chegou a finalizar. Nos primeiros anos de seu percurso como artista têxtil, Tiyoko realizou uma série de estágios em ateliês têxteis de artistas já estabelecidos, como Maria Clara Fernandes Faria – responsável por apresentar a ela a possibilidade de tecer profissionalmente –, entre 1982 e 1983; Ciça Graciosa, em 1984; Henrique Schucman, entre 1984 e 1986, e Laurent Lang, entre 1986 e 1987. O estágio com Henrique Schucman, especificamente, parece ter tido um efeito duradouro em sua trajetória: Henrique foi aluno de Ernesto Aroztegui, artista têxtil uruguaio que teve papel relevante na difusão da tecelagem manual na América Latina (Soto, 2014) e cujas práticas pedagógicas influenciaram alguns dos agentes envolvidos no ensino têxtil do Sesc Pompeia mapeados por esta pesquisa,

⁸ Outro conceito retomado ao longo do texto é o de “circuito”. Aqui, o termo é usado para se referir à rede de relações diretas ou indiretas, estabelecidas entre diversas instituições da cidade de São Paulo, por meio dos trânsitos de agentes entre elas. São pessoas que estudaram, trabalharam e/ou participaram de exposições nas instituições que serão mencionadas, e se observou a recorrência desses trânsitos para caracterizar tais relações.

⁹ Tiyoko Tomikawa nasceu em Lavínia, no interior de São Paulo, em 30 de março de 1954.

incluindo Tiyoko. Henrique montou uma comunidade em um sítio em Itapecerica da Serra, em São Paulo, e ela passou o período, ao qual se refere como “estágio”, tecendo e residindo ali – ocasião em que foi apresentada a Aroztegui e estabeleceu um ateliê, onde atuou até 1985. Sua produção têxtil, naquele momento, era principalmente comercial, e ela tecia artefatos como cachecóis, mantas e outras peças às quais se refere como “utilitárias”. Ao mesmo tempo, começou a tecer tapeçarias desenhadas por Henrique.

Em 18 de março de 1986, recomendada por Henrique e com alguns anos de experiência na área, Tiyoko começou a lecionar arte têxtil nas “Oficinas de Criatividade” do Sesc Pompeia (Figura 1), posição que permanece ocupando depois de quatro décadas; em 2025, sendo a docente que mais tempo se dedicou ao ensino têxtil na unidade. Por este motivo, as memórias de Tiyoko acerca do lugar e das pessoas que ali transitaram são a gênese desta pesquisa. Conforme entrevistas com a artista e o processo de observação participante em sua oficina, foi possível reconstituir o desenvolvimento de sua prática pedagógica ao longo dessas décadas.

FIGURA 1 – TIYOKO TOMIKAWA TECENDO NAS OFICINAS DO SESC POMPEIA, POSSIVELMENTE AO FINAL DA DÉCADA DE 1980



FONTE: Acervo pessoal de Tiyoko Tomikawa. Acesso em: 16 set. 2025.

Os cursos lecionados por Tiyoko seguem, atualmente, o modelo proposto por ela ainda na década de 1980, com algumas variações: no curso introdutório, as alunas¹⁰ da oficina aprendem a montar e urdir um tear de pente-liço¹¹, no qual tecem um mostruário com padronagens simples, alcançadas a partir de pequenas variações na disposição dos fios do urdume e da trama de cada seção do tecido, e lhes são apresentadas técnicas e materiais que podem ser incorporados a esse tecido para alcançar determinados efeitos. No curso intermediário, são lecionadas as técnicas de kilim e esmirna, próprias para a tecelagem de tapetes, com vistas à reprodução das técnicas em grande ou pequena escala. E Tiyoko explica o programa avançado a partir de duas possibilidades apresentadas às alunas: um curso de tapeçaria artística no tear de alto-liço¹², no qual ensina o que aprendeu desde o estágio em que tecia tapeçarias com Henrique, estruturado a partir do material didático elaborado por Ernesto Aroztegui, e um curso em tear de pente-liço ou tear de pedal, voltado ao que ela chama de “desenvolvimento de produtos”, em que são elaborados itens utilitários mais complexos, com pesquisa sobre fios, fibras, técnicas têxteis e padronagens com maior grau de dificuldade de execução.

Além de sua atuação como docente, Tiyoko esteve envolvida com as exposições e eventos do Sesc Pompeia em que o têxtil foi protagonista, como “Gente de Fibra”, de 1990; “Interpretação de um mito”, de 1992, e o evento “Entre Tintas e Tramas”, de 1988. Parte da documentação desse evento foi acessada junto ao Sesc Memórias: um impresso intitulado “Estamparia em Tecidos – Exposição/Curso/Workshop – Entre Tintas e Tramas” trazia a programação relativa ao ensino têxtil para novembro de 1988. Em um fragmento do impresso, que mencionava diversos nomes de ministrantes¹³, dentre os quais o de Tiyoko, lê-se:

Como prefere dizer Cláudia Troncon, uma das mais requintadas designers do tecido, ‘A estamparia é uma forma de levar a arte ao corpo, tornando-a ambulante e funcional’. Pois é o que você pode ver e aprender nas Oficinas do Sesc Pompeia com vários artistas-plásticos e designers renomados (Impresso, 1988, p. 2).

¹⁰ A partir deste ponto, apresentada a devida contextualização da presença feminina no campo têxtil, bem como a relevância do gênero para a discussão proposta, optamos por usar o termo “alunas” ao invés de “alunos” para nos referir a quem estudou no espaço investigado, evitando a neutralidade que o segundo termo traz para o texto e demarcando que a maioria das pessoas que constituiu a história das oficinas é composta, de fato, por mulheres, especialmente ao longo dos primeiros anos.

¹¹ Os liços são mecanismos que permitem alternar entre diferentes configurações de urdidura (ou “calas”, como são chamadas), no processo de tecelagem manual. O pente-liço é uma estrutura perfurada que compõe um tipo de tear, e os fios da urdidura são inseridos nessas perfurações, antes de serem presos às duas extremidades do tear. Conforme se levanta ou se abaixa o pente-liço, surgem duas ou mais configurações de urdidura, pelas quais os fios da trama são passados.

¹² O tear de alto-liço se diferencia do tear de pente-liço. Nele, ao invés de passar os fios da urdidura por um pente, cada liço é criado com um pedaço de fio avulso que é amarrado à urdidura, formando uma espécie de alavanca. Esses liços podem ou não ser amarrados a uma haste de madeira, similar a um varal, a depender do modelo do tear. De maneira similar ao pente, quando cada liço é levantado, se tem-se acesso a uma configuração específica de urdidura.

¹³ Os nomes mencionados no documento são Grace Kawall, Cláudia Troncon, Ana Cláudia Henriques, Nélia Rios, Teresa Costa, Heloísa Beldi, Maurício Villaça, Ozéas Duarte, Wagner Menegari, Berenice Rosa, Tiyoko Tomikawa e Márcia Shicaoka.

Outro documento, que descrevia melhor o evento, fazia considerações sobre artesanato, utilidade e industrialização. Esses apontamentos demonstram uma valorização crescente, dentro do Sesc Pompeia, de termos e ideias caros ao campo do design, que, aparentemente, eram utilizados pela instituição com intenção de valorizar o ensino têxtil como uma disciplina desse campo, naquele momento. Já pensando nas duas exposições mencionadas, a instituição também situa o ensino têxtil ali desenvolvido em meio ao campo da arte. “Gente de Fibra” contou com obras de artistas contemporâneas, como Carmela Gross e Regina Silveira, e em “Interpretação de um mito”, sob coordenação de Tiyoko, foram exibidas instalações e tapeçarias tecidas por artistas que integram o circuito formado pelos participantes das oficinas do Sesc Pompeia, como Mara Doratiotto e Carlos Augusto Camargo Ramalho.

Para além do Sesc Pompeia, Tiyoko foi contratada para realizar trabalhos de conservação e restauro de artefatos têxteis, entre tapetes e tapeçarias, dos acervos do Palácio dos Bandeirantes e do Palácio Boa Vista, ambos ligados ao governo do estado de São Paulo, entre 1993 e 1994, e novamente entre 1996 e 1997. Também lecionou cursos na Delegacia Regional de Cultura em Campinas, na Penitenciária Feminina do Tatuapé e na Penitenciária Feminina de Santana, ambas em São Paulo, em um projeto da Fundação Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel de Amparo ao Preso (FUNAP), com vistas à reinserção social de detentas, e em diversas outras unidades do Sesc, como o Sesc Belenzinho, o Sesc Santana e o Sesc Pinheiros.

Entende-se, a partir das observações participantes realizadas pelo autor, que a dinâmica do funcionamento das oficinas lecionadas por Tiyoko pode ser sintetizada em dois pontos importantes: por um lado, o espaço e a tônica dos cursos trazem a comunidade como característica, algo que costuma permear os fazeres têxteis exercidos por mulheres no Brasil (Kussik, 2024; Maureau; Fonseca; Altafin, 1984). São estabelecidas relações que se estendem para além das paredes de concreto do Sesc Pompeia, e a própria docente incentiva que, durante as aulas, especialmente no curso inicial, as alunas levantem de seus teares e circulem pelo espaço, observando o que as outras pessoas ali presentes estão tecendo. Nesse processo, um valioso repertório passa a ser construído desde o curso introdutório, com o objetivo pedagógico de que as dúvidas individuais possam ser coletivamente debatidas. Por outro lado, a independência da aluna também é exercitada conforme se avança no grau de complexidade dos cursos e dos artefatos elaborados, entendendo que Tiyoko é uma mediadora dos saberes ali empregados e seu objetivo é formar pessoas que não dependam de sua supervisão fora da oficina. Quando falava sobre a articulação entre arte, design e artesanato – outro elemento perceptível na dinâmica das “Oficinas de Criatividade”, especialmente, em relação ao fazer têxtil – Tiyoko espontaneamente mencionou as oficinas têxteis da *Bauhaus* como referência dessa articulação. Sua fala e as ideias sintetizadas por ela ligam o ensino têxtil desenvolvido no Sesc Pompeia não apenas nem necessariamente à escola alemã, mas a toda a herança mais ampla da arte e do design têxteis mencionada no início deste artigo, situando-o como produto do lugar que o têxtil ocupa nessa história e, portanto, entendendo que o modo de produção ali desenvolvido também é social e historicamente construído¹⁴.

¹⁴Baseado em entrevista com duração de duas horas, realizada com Tiyoko Tomikawa, na cidade de São Paulo, em 03 de janeiro de 2023, e em observação participante realizada pelo autor, entre 2022 e 2025, no Sesc Pompeia.

Ana Cordeiro

Ana Cordeiro¹⁵ aprendeu a fiar, tingir fios e tecer, durante os anos em que cursou o ensino fundamental na Escola Waldorf Rudolf Steiner, no Alto da Boa Vista, na cidade de São Paulo, onde tinha aulas sobre o funcionamento dos teares manuais e das rocas de fiação. Matriculada nessa escola aos sete anos, relata seu interesse pela arte têxtil desde cedo, a partir das possibilidades apresentadas em sala de aula: enquanto se esperava que as alunas realizassem ao menos um trabalho de tecelagem com o que era ensinado ali, Ana teceu quatro trabalhos, aos quais se refere como uma paixão, já naquele momento.

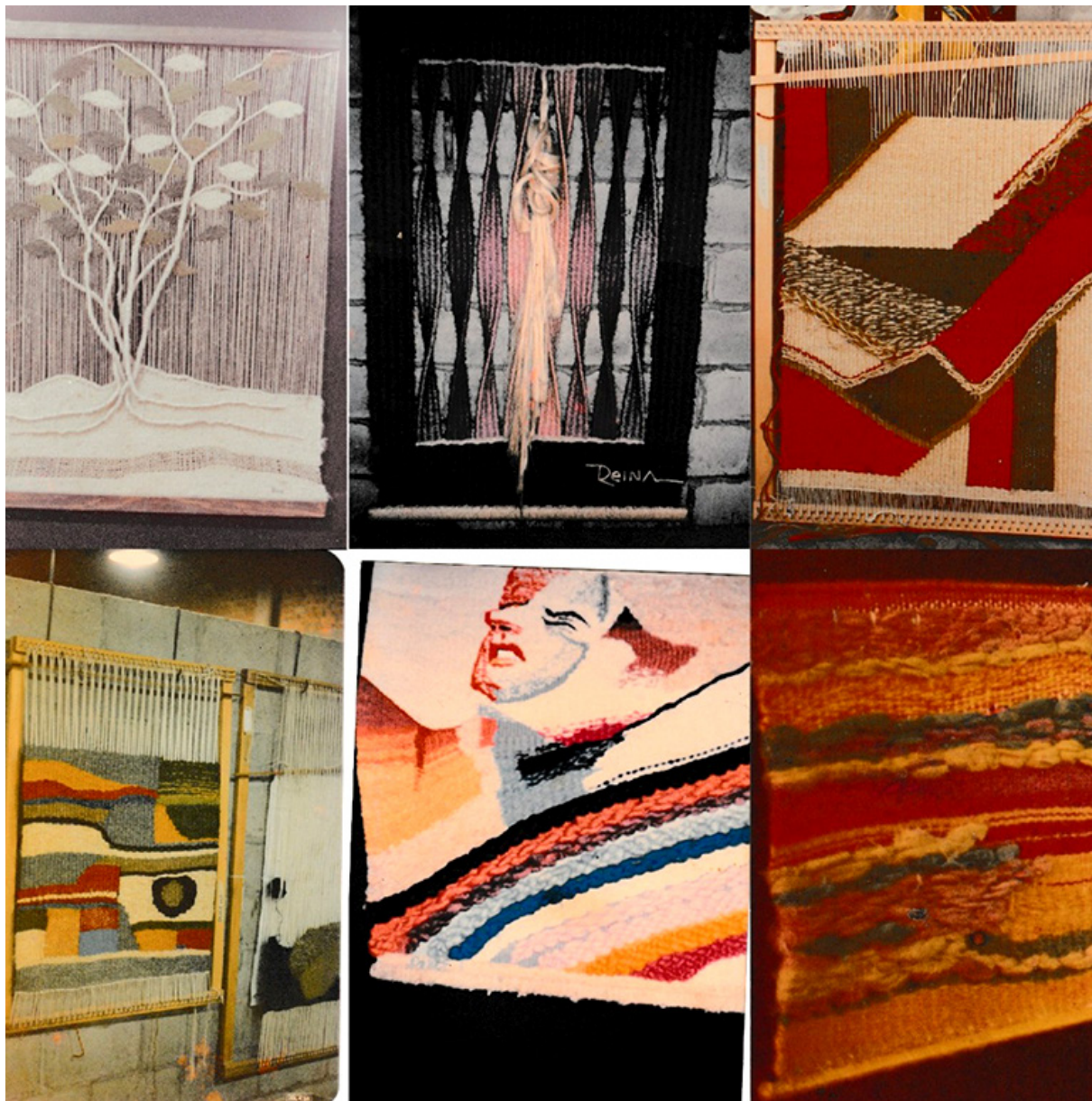
Ao longo dos anos, tecendo e praticando pintura e desenho, também na Waldorf e em um curso superior na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), que não chegou a concluir, Ana desenvolveu uma prática artística e projetual que resultou na participação em algumas exposições, no começo da década de 1980, como uma de 1981, em um teatro no bairro do Bixiga, São Paulo, onde expôs painéis feitos com lã. Ela também mostrou seus trabalhos em Munique e Dortmund, na Alemanha, e em Armidale, na Austrália, ainda nesse momento inicial da carreira. A partir dessa prática em consolidação, Ana foi selecionada para lecionar arte têxtil nas “Oficinas de Criatividade” do Sesc Pompeia, em 1982, quando a unidade foi inaugurada. Ela e Juan Ojea, artista têxtil que imigrou da Argentina para o Brasil em 1976, foram os professores da oficina têxtil entre 1982 e 1985. Juan assistiu a um curso de Ernesto Aroztegui na mesma turma em que Henrique Schucman estava presente, entre o final da década de 1970 e o começo da década de 1980, e parte de seu processo pedagógico foi estruturado a partir da forma como Aroztegui organizava o ensino têxtil, apesar de não lecionarem exatamente as mesmas técnicas. Ana, em contraponto, explica que seu processo de ensino se diferenciava muito da pedagogia de Aroztegui, ecoada por Juan e, mais tarde, por Tiyoko, nas oficinas.

Justamente por ter sido educada a partir da pedagogia Waldorf, que sublinha a relevância da experimentação nas manualidades, Ana relata que estruturava o curso a partir das demandas trazidas pelas alunas, sem necessariamente as “alfabetizar” no têxtil a partir de um conjunto dado de técnicas. A dinâmica partia dos artefatos que elas queriam elaborar – uma escolha relacionada às necessidades de cada uma, como, por exemplo, criar uma tapeçaria para aparatar um ambiente doméstico específico, ou expressar referências de gosto pessoal, como o caso de um aluno¹⁶ que quis tecer uma tapeçaria com a bandeira do time de futebol para o qual torcia – para, junto da mediação de Ana, entenderem quais técnicas e materiais eram mais adequados, sempre pensando no caráter experimental. A docente menciona, por exemplo, um caso em que outro aluno sem experiência prévia em tecelagem, elaborou um artefato têxtil tridimensional, usando como principal material a palha, encontrando soluções formais que talvez não tivessem sido possibilitadas em um contexto pedagógico mais rígido.

¹⁵ Ana Tereza de Moraes Cordeiro nasceu na cidade de São Paulo, em 02 de fevereiro de 1960.

¹⁶ Aqui se usa o termo “aluno”, no masculino, que é repetido a seguir, no mesmo parágrafo, pois nesses casos específicos o texto se refere a duas das poucas exceções, na história das oficinas, em que alunos homens cursaram o ensino têxtil. Há outras exceções ao longo das cinco décadas pesquisadas, mas, novamente, enfatizamos que são exceções.

FIGURA 2 – ALGUNS DOS TRABALHOS TECIDOS NAS OFICINAS DO SESC POMPEIA SOB ORIENTAÇÃO DE ANA CORDEIRO, EM 1985



FONTE: Acervo pessoal de Ana Cordeiro, digitalizado pelo autor. Acesso em: 01 jul. 2025.

Além de a artista ser entrevistada em mais de uma ocasião, foram realizados levantamentos iconográficos e documentais em seu acervo pessoal, no qual foram encontradas imagens dos trabalhos tecidos por suas alunas na oficina para a montagem da “V Mostra dos Alunos das Oficinas de Criatividade”, realizada entre 29 de novembro de 1985 e 31 de janeiro de 1986. Apesar de não ser objetivo deste texto realizar uma análise formal desses artefatos, alguns deles foram compilados na Figura 2, reiterando aquilo já apontado na fala

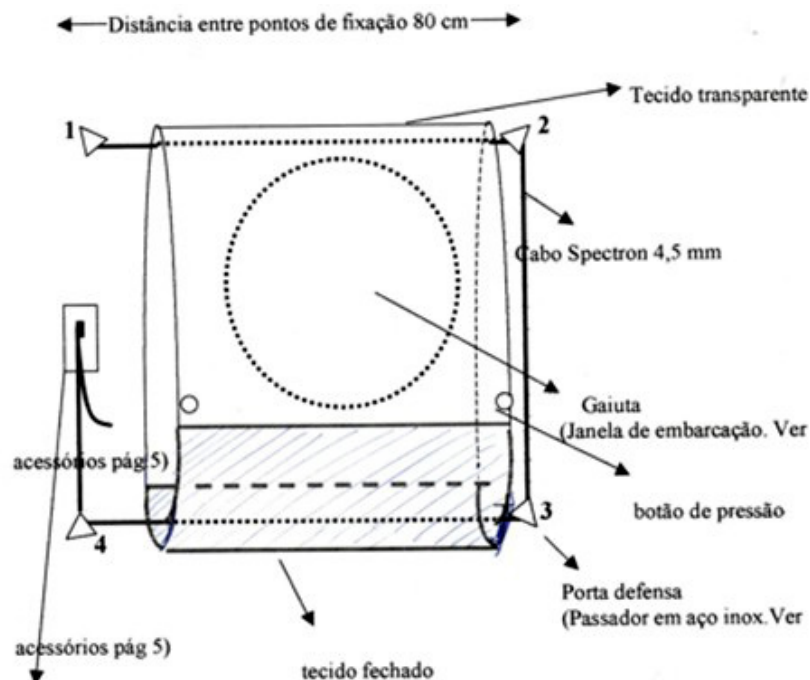
de Ana: destaca-se a diversidade de técnicas e abordagens formais empregadas nos artefatos, incluindo linguagens figurativas e de abstração geométrica, bem como o espaço aberto para a experimentação material e temática.

Após sua saída da unidade como professora, ao final de 1985, Ana ainda participou de uma “Mostra de Arte Têxtil”, em 1989, e da exposição “Gente de Fibra”, em 1990, ambas no Sesc Pompeia, o que demonstra que a artista continuou envolvida no circuito fomentado pelas oficinas. Na primeira metade da década de 1990, em paralelo com sua atividade têxtil, também desenvolveu sua prática artística pintando telas e expondo em espaços como a Galeria Prova do Artista e a Galeria de Arte do SEBRAE – esta última inaugurada com sua mostra “Movimentos” –, ambas em Salvador, na Bahia. Nesse mesmo momento, participou de exposições e eventos na Manufacta, ateliê têxtil dirigido pelo artista Renato Imbroisi, que promovia cursos, exposições e comercializava artefatos têxteis manufaturados, sendo responsável por articular relações entre muitos nomes mapeados por esta pesquisa. Em 1996, Ana assume a direção do espaço, localizado na Rua dos Pinheiros, número 382, transformando-o no Ateliê Ana Cordeiro. Ali, a artista exerceu papel significativo como agitadora cultural e curadora, promovendo eventos anuais que contribuíam para a articulação entre arte, design e artesanato, recebendo cobertura midiática significativa em jornais e revistas e estabelecendo parcerias com marcas relevantes.

Para a inauguração do novo Ateliê, foi realizado o evento “Arte Têxtil Utilitária”, em dezembro de 1996, com a participação de cinquenta artistas e designers têxteis e a intenção de promover a revitalização da tecelagem no circuito já descrito. Esse objetivo e o de integrar arte, design e artesanato foram reiterados ao longo de toda a programação dos anos seguintes com os eventos “Luzes”, de 1998 – cuja proposta era que os artistas e designers convidados elaborassem luminárias, lanternas e tocheiros, utilizando o têxtil como elemento principal –, “Relerever”, “Trabalho de Mestre” e “Artemporâneo” – este último, realizado em 1999 e patrocinado pela Casa & Jardim, em comemoração aos 46 anos da revista, em que artistas e designers têxteis elaboraram objetos para presentear personalidades ilustres de diversas áreas, incluindo Júlio Katinsky, Emanuel Araújo, Tomie Ohtake, Djavan, Glória Kalil e Zé Celso. O material de divulgação do evento inclui registros dessas pessoas recebendo os artefatos das mãos dos responsáveis por sua concepção.

Isso sublinha a competência da artista em trazer atenção para o têxtil por meio de estratégias de publicidade e propaganda que faziam com que os artefatos ali elaborados pudessem circular e dialogar com campos como a arquitetura, a moda, o design de mobiliário e de interiores, e com outras disciplinas do trabalho artesanal, como a cerâmica, a pintura e a marcenaria. Também é um indicativo de uma prática projetual e artística consolidada: nesse ponto de sua trajetória, Ana compreendia o lugar que seu trabalho ocupava nesse circuito e entendia os discursos que cercam o trabalho têxtil e o trabalho feminino. Pensando em sua atuação como designer têxtil, ela projetou artefatos têxteis como as cortinas que comercializava no ateliê, tendo em mente categorias caras ao campo do design, como uso, função e reprodutibilidade, conforme é possível perceber ao se observar um memorial descritivo do projeto intitulado “Cortina Contínua Náutica”, elaborado por ela (Figura 3). Além da ilustração, o memorial descreve os materiais, aspectos da funcionalidade do artefato e seus processos de confecção e instalação.

FIGURA 3 – DESENHO TÉCNICO DA CORTINA CONTÍNUA NÁUTICA, ELABORADO POR ANA CORDEIRO



FONTE: Acervo pessoal de Ana Cordeiro, digitalizado pelo autor. Acesso em: 30 abr. 2025.

Nesses eventos e na programação de cursos que o Ateliê Ana Cordeiro manteve, destaca-se o fato de que algumas trajetórias que passaram pelo Sesc Pompeia estavam presentes, pensando não apenas em Mara Doratiotto e Tiyoko Tomikawa, mas também em Marina Lafer, aluna da unidade em 1982, e em Cláudia Araújo, que lecionaria nas mesmas oficinas anos depois. Frente à riqueza de dados levantados junto ao acervo de Ana, foi possível expandir consideravelmente o mapeamento das trajetórias pesquisadas, principalmente, por meio dos documentos que cada um desses artistas e designers enviou ao ateliê, em cada ocasião, de modo a participar dos eventos aqui mencionados, como, por exemplo, os currículos que ajudaram a traçar as relações que compõem o circuito investigado¹⁷.

Mara Doratiotto

Mara Doratiotto¹⁸ foi aluna do curso de tecelagem ministrado por Ana Cordeiro nas “Oficinas de Criatividade” do Sesc Pompeia, em 1983. Antes disso, ela concluiu, em 1980, o curso superior de Ciências Biológicas – Modalidade Médica, na Universidade de Santo Amaro (Unisa), instituição privada criada pela Organização Santamarense de Educação e Cultura (OSEC). Em um currículo pessoal elaborado por Mara na década de 2000, encontrado por meio do levantamento documental em seu acervo particular, constam ainda outros cursos relevantes para sua formação como artista têxtil:

¹⁷ Baseado em duas entrevistas, com seis e duas horas de duração, respectivamente, realizadas com Ana Cordeiro, na cidade de São Paulo, em 23 de abril de 2025 e 09 de maio de 2025.

¹⁸ Mara Moraes Doratiotto nasceu na cidade de São Paulo, em 11 de julho de 1950.

Cursos de aperfeiçoamento técnico com diferentes artistas têxteis, tais como Ramalho, Tiyoiko Tomikawa, Maria Clara Fernandes Faria, Marina Overmeer, Francisca Dallabona, Maria Rita Webster, Hisako Kawakami, Renato Imbroisi – 1985 a 2000 (Currículo, s.d., p.1).

A partir do contato com o têxtil nas oficinas, participou de uma das exposições dos trabalhos das alunas e ex-alunas promovida pela unidade, em 1984, possivelmente a “IV Mostra dos Alunos das Oficinas de Criatividade”. Em 1987, criou o Ateliê Tramas a Fio, com os artistas Ramalho e Lúcia Fer. Ainda conforme o currículo mencionado, seu ateliê participou de diversas mostras de tapeçaria, entre 1987 e 1992. Esses eventos incluem a “Exposição do Ateliê Tramas a Fio”, em Boston, Massachussets, nos EUA, em 1991; exposições em Campinas, São José do Rio Preto e Guaratinguetá, no interior do estado de São Paulo, em 1992; e a exposição “Interpretação de um Mito” (Figura 4), no Sesc Pompeia, coordenada por Tiyoiko Tomikawa, também em 1992. Alguns anos depois, participou da exposição “Tramando”, no Clube Paineiras do Morumbi, em 1997, e dos eventos “Luzes” e “Relerever”, organizados pelo Ateliê Ana Cordeiro, em 1998 e 2000, respectivamente.

FIGURA 04 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA: MARA DORATIOTTO, TIYOKO TOMIKAWA E UMA DAS COORDENADORAS DO SESC POMPEIA, NA MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO “INTERPRETAÇÃO DE UM MITO”, EM 1992



FONTE: Acervo particular de Mara Doratiotto, digitalizado pelo autor. Acesso em: 17 set. 2025.

Ainda no começo da década de 1990, Mara passou a ministrar aulas de tapeçaria no Sesc, inicialmente na unidade Ipiranga, em 1993. Em 1996, passou a lecionar nas oficinas do Sesc Pompeia, em um formato de curso rápido, diferente do curso regular permanente.

Nesse mesmo ano, ministrou uma oficina no “Encontro Estadual de Idosos”, promovido pelo Sesc e, em 1997, lecionou novamente no Sesc Ipiranga. Todos esses primeiros cursos eram voltados ao uso de materiais recicláveis na tecelagem. A partir de 1997, também lecionou no curso permanente de tapeçaria nas “Oficinas de Criatividade” do Sesc Pompeia, ou seja, o mesmo formato de curso ministrado por Ana Cordeiro, Tiyoko Tomikawa e Juan Ojea. Como mencionado anteriormente, também lecionou, entre 1998 e 1999, no Ateliê Ana Cordeiro. Além disso, Mara e Maria Alice Osti, que trabalhara como monitora da unidade feminina da atual Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Fundação CASA), organizaram uma cooperativa têxtil que tinha como objetivo a reinserção social de detentas no município de Franco da Rocha, em São Paulo.

A artista conta que o caráter de seu curso ministrado no Sesc Pompeia envolvia ensinar às alunas aspectos iniciais da tecelagem, com pontos e estruturas têxteis básicas, verificando, também, quais as necessidades trazidas por elas para a oficina, para que todas pudessem elaborar artefatos têxteis mais complexos a partir dessa necessidade. Ela produziu alguns materiais didáticos, que usava nas aulas, e menciona que seu curso se relacionava mais à tecelagem em tear de pente-liço que à tapeçaria produzida no tear de alto-liço. Em comparação às pedagogias de Tiyoko e Ana, que foram suas professoras, é perceptível que a pedagogia de Mara era um meio-termo entre o curso altamente estruturado de Tiyoko e o curso mais livre e exploratório proposto por Ana, entendendo que cada uma delas partia de diferentes referências e pertencia a diferentes tradições do têxtil. No caso de Mara, sua trajetória também é resultado da própria tradição têxtil iniciada e fomentada nas oficinas do Sesc Pompeia.

O fato de Mara haver começado nas oficinas têxteis da unidade como aluna e, anos mais tarde, justamente por meio do que aprendera ali, ter retornado como professora, traz uma reflexão relevante sobre a profissionalização possibilitada por aquele espaço. Todos os agentes entrevistados até o momento mencionaram que o Sesc sempre insistiu em que os cursos oferecidos pela instituição não fossem entendidos como profissionalizantes, buscando sublinhar o caráter de lazer das atividades. Por um lado, é importante entender que as dinâmicas do ensino oferecido na unidade são indissociáveis dessa premissa; por outro, é possível perceber que isso não necessariamente significa que a profissionalização não ocorra, então há uma discrepância verificada entre o discurso promovido pela instituição e a realidade proporcionada pelas oficinas.

O próprio caso de Mara Doratiotto revela essa contradição, e é importante mencionar que ela não é uma exceção: muitos ex-alunos mapeados pela pesquisa passaram a exercer o têxtil como profissão – ou seja, passaram a fazer parte do circuito paulistano de arte e design têxtil, seja elaborando produtos, lecionando ou participando de exposições –, a partir do contato com as oficinas, incluindo Marina Lafer, Alexandre Heberte, Lia Almeida, Tânia Alves etc. Os depoimentos de Tiyoko Tomikawa e Juan Ojea corroboram esse entendimento. Tiyoko menciona que, já em 1986, as alunas da oficina passaram a exigir que a unidade lhes fornecesse um certificado de conclusão de curso, com vistas à inserção profissional no campo têxtil; solicitação essa atendida pelo Sesc Pompeia. Juan explica que, nos primeiros anos das oficinas, havia uma movimentação por parte do corpo docente para que a instituição passasse a focar, pelo menos em nível discursivo, no caráter profissionalizante dos cursos,

e os professores e professoras realizavam reuniões para articular essa questão. Isso mostra que o entendimento coletivo em torno do que se realizava nos cursos estava associado à profissionalização como possibilidade, ainda mesmo naquele momento embrionário do Sesc Pompeia.

Mara deixou o Sesc Pompeia entre 2003 e 2004, em um momento em que houve uma reformulação do ensino na unidade, e os cursos permanentes deixaram de ser ofertados – uma questão que também se relaciona à discrepância entre o discurso e a prática sobre a profissionalização. Novamente, apesar de a instituição evitar o caráter profissionalizante dos cursos, o resultado do cotidiano do ensino ali fomentado fugia a essa ideia. Alguns dos agentes entrevistados mencionaram a possibilidade de existir um embate entre o Sesc, o Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) e o Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), sendo as duas últimas instituições também abrigadas sob o Sistema S, um conjunto de serviços sociais estabelecidos pela Constituição brasileira. O embate diz respeito a: (1) o fato de que o Senac e o Senai ofertam cursos profissionalizantes que podem ou não se relacionar às disciplinas abordadas nos cursos do Sesc; (2) o fato de que os cursos do Sesc resultam na profissionalização mesmo que de forma não oficial. Essas convergências poderiam gerar atritos entre as instituições e afetar a relação entre oferta e demanda dos cursos¹⁹.

O têxtil e as categorias arte, artesanato e design

A partir das trajetórias apresentadas, interessa a este artigo debater como o têxtil e o trabalho feminino são compreendidos nos campos da história da arte e da história do design, mobilizando, para isso, três categorias comuns aos dois campos: arte, artesanato e design. Buckley (1986) elabora sobre o lugar de preterimento que o trabalho feminino costuma ocupar em uma história hegemônica do design, e aponta como algumas áreas de criação são associadas ao feminino por esse campo a partir de estereótipos de gênero: são as chamadas artes decorativas, costumeiramente colocadas em oposição ao design industrial, associado ao masculino. O têxtil é uma das áreas associadas ao feminino, e essa associação passa pela questão do trabalho de reprodução social, na medida em que a produção de artefatos têxteis é comum na manutenção das dinâmicas domésticas patriarcais; daí o campo fabrica a visão de que, para as mulheres, a elaboração desses artefatos não exige criatividade, mas valores tidos como intrínsecos a seu gênero, como a destreza, a atenção aos detalhes etc.

Buckley explica, então, como o funcionamento das dicotomias masculino-feminino, cultural-natural, industrial-artesanal etc., contribui para a desvalorização do trabalho feminino junto à história do design: artefatos produzidos em contextos domésticos, artesanais, associados às artes decorativas não são entendidos como relevantes para o design nessa visão hegemônica, justamente pelo entendimento de que o industrial, o cultural e o masculino

¹⁹ Baseado em entrevista com duração de duas horas, realizada com Mara Doratiotto, na cidade de São Paulo, em 03 de setembro de 2025, e em entrevista com duração de duas horas, realizada com Juan Ojea, na cidade de São Paulo, em 06 de dezembro de 2022.

demandam mais criatividade e raciocínio lógico. Ainda sobre o artesanal, a autora reforça que excluir esse modo de produção da história do design – por meio do entendimento de que apenas objetos elaborados industrialmente seriam relevantes – contribui para o apagamento do trabalho feminino no campo, tendo em vista que:

Para muitas mulheres, os modos artesanais de produção eram os únicos meios de produção disponíveis, por elas não terem acesso às fábricas do novo sistema industrial nem à educação oferecida pelas novas escolas de design (Buckley, 1986, p. 47).

As análises de Buckley sobre o campo do design fazem referência ao que Parker e Pollock (2013) escreveram sobre a participação feminina no campo da arte. As autoras também falam da divisão entre, nesse caso, as belas artes (como pintura e escultura) e as artes decorativas, nas quais o têxtil se encontra. Nesse caso, a divisão também se relaciona à dicotomia masculino-feminino, mas, para além disso, passa pela questão da relevância que a figura do artista ganha em detrimento à figura do artesão, uma das marcas do processo de autonomização do campo da arte, conforme explica Bourdieu (1996). Parker e Pollock apontam a importância de se reconhecer o valor nas artes decorativas e a participação feminina nelas sem deixar de lado a crítica à própria divisão entre arte e artesanato em si, que é resultado de dinâmicas de gênero e de classe. Interessa a elas o tensionamento dessas categorias como uma maneira de reavaliação dos pressupostos historiográficos estabelecidos por uma história da arte hegemônica (Parker; Pollock, 2013).

Nesse sentido, Pollock (1988) menciona as especificidades do trabalho feminino no campo da arte, não pensando em características tidas como intrínsecas ao gênero, mas sim nas estruturas sociais e em como funcionavam as dinâmicas de sociabilidade para as mulheres cujas trajetórias ela investigou – nesse caso, as pintoras Mary Cassatt e Berthe Morisot. Fica claro, para a autora, que não adiantaria pensar as trajetórias dessas mulheres a partir dos mesmos referenciais pelos quais se entendem as trajetórias de artistas homens que produziam no mesmo período e no mesmo lugar, pois:

[Em suas pinturas,] elas não representam os territórios que seus colegas homens ocupavam tão livremente e utilizavam em suas obras, como bares, cafés, camarins [etc.]. Uma série de espaços e temas estavam interditos a elas, mas abertos a seus colegas do sexo masculino, que podiam circular com liberdade entre homens e mulheres no universo público e socialmente fluido das ruas, do entretenimento popular, dos intercâmbios sexuais comercializados ou casuais (Pollock, 1988, p. 125).

É importante expandir esse entendimento para falar das trajetórias aqui descritas: Tiyyoko, Ana e Mara não necessariamente passaram pela chancela de instituições de ensino superior ou espaços de trabalho tipicamente associados aos percursos valorizados por uma história do design ou uma história da arte hegemônicas, e incluí-las criticamente nessa história revela, em si, um tensionamento das categorias caras a ambos os campos. São

trajetórias atípicas tanto em relação à consolidação profissional no design quanto no que diz respeito à consagração pelo campo da arte. Entendendo que as oficinas têxteis do Sesc Pompeia e os artefatos ali elaborados demonstram valores relacionados às artes decorativas e à produção artesanal, bem como aos fazeres tipicamente tidos como femininos, situar a instituição como relevante para os dois campos mencionados também é necessário para expandir o que deve ou não ser incluído em sua história.

É importante, ainda, trazer as colocações de Becker (2010), que contribuem para o tensionamento entre arte e artesanato e falam das interlocuções entre ambos. O autor elabora as ideias de “artesãos de arte” e “artistas do artesanato”. Os “artistas de artesanato” são aqueles já consagrados pelo campo da arte²⁰ que se voltam para especificidades do modo de produção artesanal como uma maneira de expandir os limites de seu trabalho, apropriando-se de técnicas, materiais e discursos caros aos artesãos, sem necessariamente demonstrar o mesmo nível de virtuosismo técnico ou preocupação estética desse outro grupo. Já os “artesãos de arte” são entendidos como uma parcela dos artesãos que se interessa por fazer seu trabalho circular junto a instituições associadas à consagração no campo da arte, como museus e galerias que expõem não apenas itens de artes decorativas, mas também pinturas e esculturas:

Normalmente, a cisão faz-se entre os artesãos que procuram apenas cumprir corretamente o seu trabalho e ganhar a vida, e os artesãos de arte que perseguem objetivos e ideais mais ambiciosos. [...] Ao ser reconhecida como artística pelos guardiões da arte convencional (coleccionadores, conservadores, diretores de galeristas), a produção artesanal estabelece novos sistemas de organização [...] (Becker, 2010, p. 232).

Aqui se realiza o exercício de pensar os conceitos de “designers de artesanato” e “artesãos de design” a partir da mesma lógica. Os “designers de artesanato” seriam aqueles que, a partir do pertencimento às categorias tipicamente valorizadas pelo campo, se apropriam de conceitos caros ao modo de produção artesanal meramente como forma de diferenciação dos produtos industriais, numa relação de poder assimétrica para com os artesãos. Os “artesãos de design” seriam aqueles que, ainda produzindo artesanalmente, circulam por espaços relevantes ao campo do design em que são valorizadas características diferentes daquelas que tipicamente constituem o artesanato. Por meio dessas quatro ideias, é possível compreender como os limites entre arte, design e artesanato podem ser tensionados, seja para reafirmar certas hierarquias, seja para questioná-las: os “artistas de artesanato” e os “designers de artesanato” reforçam as hierarquias entre seus campos e o artesanato, ao passo que os “artesãos de arte” e “artesãos de design” contribuem para um alargamento das definições de arte e design e o questionamento das fronteiras entre ambos e o artesanato.

Tornando a falar das trajetórias investigadas, Tiyyoko, Ana e Mara aproximam-se das definições de “artesãos de arte” e “artesãos de design” aqui exploradas, pensando não apenas no modo de produção empregado por elas dentro e fora das oficinas do Sesc Pompeia,

²⁰ Becker, na realidade, não fala de “campo da arte”, e sim de “mundos da arte”. No entanto, optamos por seguir usando o conceito de “campo” de Bourdieu, utilizado até então no texto.

mas também nos espaços de ensino e trabalho que ocuparam. Todas estiveram envolvidas, em alguma medida, com a produção de artefatos que podem ser lidos sob a ótica do design – itens que mobilizam ideais tipicamente atrelados a esse campo, como funcionalidade, usabilidade e reprodutibilidade em grande ou pequena escala, e o fazem sem precisar abrir mão do modo de produção artesanal com o qual costumam trabalhar. Similarmente, todas estiveram envolvidas em exposições realizadas em museus, galerias e centros culturais, que são instituições inseridas no campo da arte, e a legitimação dada por esse campo aos artistas costuma passar pela chancela de tais organizações. Novamente, no entanto, elas adentraram esses espaços sem abdicar das particularidades do artesanato que permeiam suas obras. É perceptível, então, que suas trajetórias tensionam as definições ortodoxas de arte e design, borrando as linhas entre os dois termos e envolvendo o artesanato como componente indispensável a ambos.

Considerações finais

Este texto apresentou três trajetórias ligadas ao campo têxtil, pensando as atuações de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto, a partir das oficinas têxteis do Sesc Pompeia como matriz e sublinhando os momentos em que suas trajetórias se cruzaram dentro e fora desse espaço. Vale a pena reforçar o caráter relacional dessa apresentação: os rumos de cada uma dessas artistas-artesãs-designers são inevitavelmente delineados a partir de interações entre elas e com outros agentes do campo têxtil, na medida em que se entende o processo de construção social e histórica de suas trajetórias.

Com isso, foi possível também dar início ao esboço do lugar que as oficinas do Sesc Pompeia ocupam num contexto mais amplo, o circuito paulistano de arte e design têxtil, como este texto define. O mapeamento das trajetórias ligadas ao objeto de estudo e os levantamentos realizados até então já elencaram relações entre o Sesc Pompeia e algumas outras instituições relevantes no cenário paulistano, como o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e o Museu da Casa Brasileira – tais relações serão aprofundadas a partir dos próximos passos desta pesquisa.

Finalmente, destaca-se a importância do esforço aqui empregado em discutir as categorias caras à história do design e à história da arte, examinando, por extensão, uma história hegemônica de ambos os campos, e ecoando as autoras que têm levado a cabo um projeto feminista de história e historiografia, preenchendo lacunas criadas e evidenciadas por diversas assimetrias. Tiyoko, Ana e Mara foram essenciais nesse processo, compartilhando não apenas suas memórias e seus acervos, mas aquilo que construíram ao longo de décadas: seus espaços – físicos e subjetivos – dentro desses campos, permitindo o acesso às trajetórias de muitas outras mulheres.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design**: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escolas MASP e MAM Rio. 2022. Tese (Doutorado em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-16012023-175956/>. Acesso em: 01 out. 2025.

BARDI, Lina Bo. A fábrica da Pompeia. 1986. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Orgs.). **Cidadela da liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1999.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: Gênese e criação do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BUCKLEY, Cheryl. Feito no patriarcado: por uma análise feminista de mulheres e design. 1986. In: BUCKLEY, Cheryl. **Design no patriarcado**. São Paulo: Clube do Livro do Design: Bikini Books, 2025. 240 pp.

CARVALHO, João Victor Brito dos Santos; KANAMARU, Antônio Takao. Klara Hartoch, Anni Albers e referências indígenas no design têxtil moderno. **Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes**, Castelo Branco, v. 16, n. 31, p. 119-127, maio, 2023a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.53681/c1514225187514391s.31.141>. Acesso em: 01 out. 2025.

CARVALHO, João Victor Brito dos Santos; KANAMARU, Antonio Takao. A construção da práxis pedagógica de Anni Albers no ensino de arte e design: da Bauhaus ao Black Mountain College. **Arcos Design**, vol. 16 n.2, pp. 114–134, jul.,2023b. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/73257>. Acesso em: 01 out. 2025.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2020.

CRESTO, Lindsay Jemima; FRANÇA, Maureen Schaefer. “Aqui não bordamos almofadas”: estereótipos de gênero na trajetória de mulheres na História do Design. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro: v. 32 | n. 2, 2024, pp. 78-90. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/1977>. Acesso em: 24 maio 2025.

DABROWSKI, Magdalena. **Liubov Popova**. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Berlim: Bauhaus-Archiv, 2006.

FONSECA, Patrícia Helena Soares. A Schwestern Flöge; arte e moda na Viena de Klimt. **Revista Belas Artes**. v. 1. set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revista-belasartes/?pagina=player&slug=revista-ba-viena-de-klimt>. Acesso em: 15 out. 2025.

HIDAKA, Lucilene Mizue. **Mulheres entre costuras e resíduos têxteis: entrelaçamentos do cuidar e educar**. 2023. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.100.2023.tde-02082023-181017. Acesso em: 22 ago. 2025.

KUSSIK, Helena (Org.). **Têxteis do Brasil: Rendas e Bordados**. São Paulo: Artesol, 2024.

LAHIRE, Bernard. Campo. In: CATANI, Afranio Mendes et al. (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEAL, Claudio. Morre Glaucia Amaral, criadora do Sesc Pompeia ao lado de Lina Bo Bardi. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/morre-glaucia-amaral-criadora-do-sesc-pompeia-ao-lado-de-lina-bo-bardi.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2022.

LEITE, Tamires Moura Gonçalves; KANAMARU, Antonio Takao. Mulheres artistas e a integração da arte na vida cotidiana: o impacto das artes decorativas têxteis no desenvolvimento das vanguardas russas. **dObra[s]** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 18, n. 44, p. 220–235, 2025.

LEON, Ethel. **IAC: Primeira escola de design do Brasil**. São Paulo: Blucher, 2014.

LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. **Vkhutemas: desenho de uma revolução**. São Paulo: Kinoruss, 2023.

MAUREAU, Xavier; FONSECA, Maria Cecília Londres; ALTAFIN, Gloria (Orgs.). **Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old mistresses: women, art and ideology**. London: I.B. Tauris, 2013.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. pp. 121-150.

SOTO, Jorge. **Ernesto Aroztegui 1930-1994**. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2014.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory**: from feminine craft to mode of design. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

TROY, Virginia Gardner. Thread as text: the woven work of Anni Albers. *In*: WEBER, Nicholas F.; ASBAGHI, Pandora T. (Org.). **Anni Albers**. New York: Guggenheim Museum Publications, 1999.

Fontes primárias consultadas

Convite para a exposição “Gente de Fibra”. São Paulo: Sesc Pompeia, 1990. 1 página.

Convite para a exposição “Interpretação de um mito”. São Paulo: Sesc Pompeia, 1992. 1 página.

Currículo elaborado por Mara Doratiotto. São Paulo, s.d. 1 página.

Documento descritivo do evento “Entre Tintas e Tramas”. São Paulo: Sesc Pompeia, 1988. 1 página.

Entrevista realizada com Juan Ojea, em 6 de dezembro de 2022, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Tiyyoko Tomikawa, em 03 de janeiro de 2023, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Ana Cordeiro, em 23 de abril de 2025, na cidade de São Paulo, com 6 horas de duração.

Entrevista realizada com Ana Cordeiro, em 09 de maio de 2025, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Mara Doratiotto, em 03 de setembro de 2025, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Impresso “Estamparia em Tecidos – Exposição/Curso/Workshop – Entre Tintas e Tramas”. São Paulo: Sesc Pompeia, novembro de 1988. 4 páginas, frente e verso.

Memorial descritivo do projeto “Cortina Contínua Náutica”, elaborado por Ana Cordeiro. São Paulo, s.d. 5 páginas.

Relatório de Atividades – Monitoria na Oficina de Artesanato, assinado por Miguel Angel Paladino. São Paulo: Sesc Pompeia, 1976. 3 páginas.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo fomento destinado a esta pesquisa (processo nº 2025/09031-3). Ao Sesc Memórias e às pesquisadoras Michele Cristiane Celestino e Camila Santos Medeiros, pelo auxílio nos levantamentos realizados junto à instituição, em 2022. A Lina Mendes, revisora do texto. E às pessoas entrevistadas, cujos depoimentos integram este texto: Tiyoiko Tomikawa, Ana Cordeiro, Mara Doratotto e Juan Ojea.

Revisão do texto: Lina M. B. Mendes, Mestra em Linguagem e Educação (FEUSP). E-mail: linamendes@gmail.com.