

**As meninas da Bauhaus***The Bauhaus girls*

Ana Beatriz Pereira de Andrade, Ana Maria Rebello Magalhães, Paula Rebello Magalhães de Oliveira & Henrique Perazzi de Aquino

Desenho Industrial, Bauhaus, Invisibilidades Femininas.

O presente artigo trata das invisibilidades femininas verificadas na história do Design. No ano do centenário da Bauhaus têm sido publicadas pesquisas e surgem referências que colocam em cena atuações das 'meninas da Bauhaus'. Entre professoras, alunas e profissionais, destacam-se Anni Albers, Marianne Brandt, Lilly Reich, Lucia Moholy e Alma Buscher. Pretende-se apresentar breve trajetória e propor reflexões acerca da importância dessas mulheres.

*Industrial Design, Bauhaus, Feminine Invisibility.*

*The current article talks about the feminine invisibility perceived throughout the history of Design. In the year of the 100th anniversary of Bauhaus researches have been published, arousing references that put the performances of the 'Bauhaus Girls' on stage. Amongst many professors, students, and professionals, the highlights are Anni Albers, Marianne Brandt, Lilly Reich, Lucia Moholy, and Alma Buscher. Their brief track-records will be presented, as well as reflections will be proposed about the importance of these women.*

**1 Introdução**

Por ocasião do centenário da Bauhaus, é pertinente colocar em cena questões que tratem da invisibilidade feminina na história do Design. As mulheres ocuparam espaços significantes na construção dessa história, como estudantes, profissionais, professoras, mas se buscarmos por registros, obter-se-á uma lista na qual se evidencia maioria masculina. A narrativa sobre o pioneirismo nas Artes Gráficas e Desenho Industrial, desde o século XIX, predominantemente masculina e branca, esqueceu as mulheres. Recentemente as lacunas historiográficas acerca da presença feminina estão sendo preenchidas. Mulheres e minorias no Design, embora classificadas como subcategorias, aos poucos, ganham visibilidade e passam a ocupar seus devidos lugares.

A questão do gênero no Design tem sido tratada como tema marginal, ainda não incorporado à história escrita. Deve ser discutido e dimensionado o impacto exercido por culturas fundadas na questão de gênero sobre a cultura do Design, para melhor entendimento do silêncio sobre a participação feminina, reiterado por manuais de regras, sistemas políticos ou religiosos.

No século XX, o conceito de Design alcançou maturidade, indicando a necessidade de rever preconceitos e convenções. Antes, não se pensava a história sem considerar noções binárias entre masculino e feminino. Havia uma partilha desigual, inclusive da memória, atrelada a resquícios do patriarcalismo. O resultado foi marginalização, invisibilidade e supressão de contribuições femininas à profissão. Devem ser consideradas, ainda, questões determinantes da repressão que minimizou talentos femininos. Ignorar tal fato encorajaria uma visão incorreta da história do Design.

Do século XVIII até o final do século XIX, estudantes e profissionais mulheres foram proibidas de ingressar em instituições de Arte e Design. Confirma-se, no século XIX, grande resistência dos homens da sociedade patriarcal ao surgimento de mulheres em seus domínios. A irrupção da presença feminina foi lenta até o início do século XX, quando mudanças

**Anais do 9º CIDI e 9º CONGIC**

Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta, Cristina Portugal (orgs.)

**Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI**

Belo Horizonte | Brasil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

**Proceedings of the 9th CIDI and 9th CONGIC**

Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta, Cristina Portugal (orgs.)

**Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI**

Belo Horizonte | Brazil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

resultaram das experiências e consequências das duas guerras mundiais, além do bem sucedido movimento de libertação feminina. Subsistiram, entretanto, zonas de silêncio e invisibilidade quanto às histórias femininas em relação a seus pares masculinos, até a década de 80.

Com o advento da internet, websites, blogs e redes sociais dedicam tributos à participação feminina. Nomes esquecidos, ignorados ou não documentados recebem o devido reconhecimento. Nesse contexto, justifica-se focalizar as meninas da Bauhaus, afirmando seu papel pioneiro na Arquitetura, Desenho Industrial e Gráfico, Design Têxtil, Cenografia, dentre outras áreas.

Na construção da *Staatliches Bauhaus* cabe ressaltar os nomes e desempenhos de *Anni Albers*, *Marianne Brandt*, *Lilly Reich*, *Lucia Moholy* e *Alma Buscher*, que desafiaram interdições e conspiraram contra o ceticismo na Bauhaus. Contribuíram com modos e formas experimentais, inspiradoras e inovadoras para a proposição de um território feminino em Design.

Segundo a Constituição de Weimar, a Bauhaus concedia liberdade ilimitada de aprendizagem às mulheres, 'encorajando a profissionalização feminina no Design'. Sabe-se, no entanto, que era recomendado mais rigor na seleção de alunas do que de alunos. Apesar dos esforços para dificultar o acesso das candidatas, indicavam-se às aprovadas, segundo diretrizes acadêmicas, ateliers que não representassem perigo às profissões que se constituíam na época: Arquitetura e Design. Contrariando tais determinações, algumas mulheres alcançaram posições destacadas em atividades consideradas de responsabilidade masculina, podendo ser citado o caso de *Marianne Brandt*, que assumiu a frente do atelier de metalurgia.

Oferecida inicialmente, uma "classe feminina" logo se confundiu com o Departamento Têxtil no qual, alunas impedidas de seguir os caminhos escolhidos aceitavam relutantes, as opções da oficina de tecelagem. Entre elas, embora sejam escassas as referências a seu respeito, sobressaiu *Anni Albers* empenhada no desenvolvimento de produtos têxteis funcionais, a partir de experiências científicas com materiais alternativos. *Anni* obteve excelentes resultados em tecidos que combinavam propriedades de refletir a luz, absorver o som, além de maior durabilidade e resistência.

Lembramos, ainda, a pouco mencionada presença de *Lucia Moholy*, historiadora da arte e fotógrafa. Atuou ao lado de *Lazlo Moholy Nagy*, desde 1920, sendo responsável por muitas das imagens icônicas historicamente associadas à Bauhaus.

Por relevante contribuição docente, indicamos o exemplo de *Lilly Reich*, designer de interiores bem sucedida, primeira mulher membro do Conselho da *Werkbund* e chefe do departamento de Design de Interiores da Bauhaus entre 1932 e 1933.

Outro destaque, *Alma Buscher*, foi responsável pelo design de mobiliário infantil para a casa protótipo *Am Horn*, parte da grande exibição da Bauhaus em 1923. Projetou também, com sucesso, brinquedos modernos inspirados nas novas tendências pedagógicas da época.

A participação da mulher, por longo período, identificada com a esfera doméstica e privada, foi ignorada em atividades consideradas relevantes para registro e conhecimento de gerações futuras. A invisibilidade feminina no Design indica ainda silêncios e zonas de sombras que devem ser transpostos. Há urgência na busca de pistas que permitam preencher esses vazios.

## 2 Cenário

É incontestável a relevância da Bauhaus enquanto inspiração, como Escola de Arte e Design. No sentido de repensar o papel do Design na sociedade, um século depois da fundação impõe-se ampliar as reflexões acerca da posição das 'Meninas das Bauhaus, estudantes, professoras, arquitetas, artistas e designers, considerando a amplitude e repercussão de suas atuações.

No dizer de *Michelle Perrot*, “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”<sup>1</sup>. Sabe-se, entretanto, que entre 1919 e 1933, por mais que se lançasse um véu sobre sua presença, 462 mulheres estiveram presentes nas três sedes consecutivas da Escola, em Weimar, Dessau e Berlim. Em outras palavras, 30% dos estudantes da Bauhaus foram mulheres. Considere-se o contexto sócio-político e econômico gerado pela 1ª Guerra Mundial, a Quebra da Bolsa de 1929 e as consequências devastadoras desses acontecimentos para a Alemanha, assim como o crescimento do partido nazista.

Surgindo nesse cenário político-econômico é difícil dissociar os objetivos da Escola, dos homens politicamente engajados que foram seus pilares. Nesse sentido, os conceitos sociais e políticos da Bauhaus partiram, inicialmente, da proposta de *Walter Gropius*, com ideologia baseada na estética expressionista no que diz respeito a aspectos da arte e da tecnologia. Sob a direção de *Gropius*, a escola funcionou como laboratório para o desenvolvimento de objetos com alta qualidade estética, para servirem de modelos para a indústria.

A estratégia de *Gropius* consistia em elevar o padrão do gosto por meio de produtos de qualidade. Segundo afirma o próprio *Gropius*, o objetivo era preservar da “anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida”<sup>2</sup>. Ou seja, pretendia-se “o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial.”<sup>3</sup>

Durante os primeiros anos da Escola, no entanto, as razões econômicas ainda dificultavam um suporte industrial para produzir em série. O ensino voltou-se à aceitação de curiosidades, sensibilidades e estímulo à criatividade, independente do contexto de produção.

O empreendimento repousou no curso fundamental, com ensino confiado a artistas plásticos vindos de diferentes correntes de vanguarda. A Escola tornou-se um espaço aberto a ampla gama de experimentações, na tentativa de sobreviver no mundo pós-guerra. A título de exemplo, *Johannes Itten* tratava de espiritualidade, incluindo meditação, ioga e dieta vegetariana em suas aulas.

O que se propunha, na prática, era “uma comunidade de todas as formas de trabalho criativo, e em sua lógica, interdependência de um para com o outro no mundo moderno”<sup>4</sup>

Tal essência ideológica foi exibida no verão de 1923, na primeira grande exposição, intitulada *Staatliches Bauhaus in Weimar*. Este momento marcou a superação da estética expressionista pelo Funcionalismo e uma nova objetividade como princípio norteador. A Escola tornava-se a marca da *avant-garde*. No dizer de *Gropius* “a meta da Bauhaus não consistia em propagar um ‘estilo’ qualquer, mas sim em exercer uma influência viva no ‘Design’ (*gestaltung*).”<sup>5</sup> Em Dessau, na nova sede inaugurada em 1926, propõem-se as ‘linhas limpas’.

Sob a direção de *Hannes Meyer*, sucessor de *Gropius*, alterou-se a estratégia inicial. Os produtos eram destinados diretamente à massa, legitimando-se novos valores estéticos a partir de dimensões práticas e sociais. Sem pretender criar um estilo ou modismo, *Meyer* elevou a Bauhaus à posição contemporânea, atribuindo igual importância a critérios sociais e políticos na elaboração de projetos. Buscava integrar, em todos os ateliers, os conhecimentos científicos aos sociais e lidar com a grave pobreza em que vivia uma larga parcela da população. Privilegiava, portanto, a funcionalidade dos projetos, ou seja, um ensino de arquitetura e design voltado à produção para a classe trabalhadora, sem condições para aquisições de grande vulto.

No início dos anos 30, a crise financeira mundial fez desmoronar o sonho de prosperidade econômica da Alemanha. O nazismo, daí em diante, foi inexorável. *Mayer* foi demitido em 1930, após afirmar, numa das muitas discussões internas, ser filosoficamente marxista, e que dirigia o trabalho da Bauhaus segundo esse espírito<sup>6</sup>. Tendo que deixar a escola, substituído

<sup>1</sup> Michelle Perrot, 2005, p.33.

<sup>2</sup> Gropius, 1972, p.30.

<sup>3</sup> Gropius, idem, p.30.

<sup>4</sup> Gropius, idem, p.32.

<sup>5</sup> Gropius, idem, p.33.

<sup>6</sup> Droste, 1994, p.199.

por *Ludwig Mies van der Rohe*, *Meyer* migrou para a União Soviética onde fundou a '*Red Bauhaus Brigade*', composta por estudantes que apoiavam o regime stalinista.

Na gestão de *Ludwig Mies van der Rohe*, respeitável arquiteto moderno, terceiro e último diretor da Escola, a educação tornou-se mais importante do que a política. Não mais aceita na cidade de Dessau, despejada, tomada por nacional-socialistas, a Bauhaus encontrou refúgio numa fábrica de telefones desativada, em Berlim. Lá permaneceu até 10 de outubro de 1933, quando foi oficialmente dissolvida. Os professores, em sua maioria judeus, foram exilados. Veio um tempo de diáspora que permitiu, a professores e alunos, difundir a experiência da Bauhaus em escala global, expandindo o espírito *bauhausiano* para o mundo.

Sob o nazismo, evidentemente, as 'Meninas da Bauhaus' viveram maiores dificuldades para encontrar empregos e manter a qualidade de vida. Eram mais vulneráveis. A iminência da 2ª Guerra ampliou essas dificuldades, tornando quase impossível as atividades das mulheres.

Numa retrospectiva, a história da Bauhaus pode ser vista como experiência bem sucedida de integração de gênero, classes e nacionalidades, especialmente, na República de Weimar. No entanto, todo o movimento pode ser também analisado sob a ótica feminina, desvelando-se outra narrativa.

Sabe-se que entre 1919 e 1920, o Conselho de Mestres<sup>7</sup> aprovou regulamentos que beneficiaram as candidatas, aceitas no mesmo número que os homens nesta fase<sup>8</sup>, protegidas pela Constituição de Weimar. No discurso de abertura, porém, *Gropius* determinava: "nenhum tratamento especial para as mulheres, no trabalho todos são artesãos"<sup>9</sup>. Para elas a igualdade de direitos equivalia à igualdade de obrigações, enquanto aconselhava-se ao Conselho uma seleção mais rigorosa, que evitasse o número excessivo de alunas.

O certo é que nenhuma das alunas devia ser admitida no estudo da arquitetura. Difundiu-se, entre os homens, uma visão preconceituosa considerando a produção das mulheres demasiado "feminina" ou "artesanal", tendendo ao decorativo, o que seria, segundo eles, incompatível com os objetivos da arquitetura da Bauhaus.

### 3 Marianne Brandt

Marianne Liebe nasceu em Chemnitz, em 1893 e faleceu em junho de 1983 também em Kirchberg, Saxônia.

O que se pode dizer de Marianne Brandt? Ela foi, sem dúvida, pioneira, na criação de trabalhos em latão, prata e ébano, como por exemplo, seu famoso bule de essência de chá, de 1924, em latão prateado e ébano. Em 2007, o lote vendido por 365 mil dólares, denominado MT19, sintetizava os princípios da Bauhaus, na harmonia das formas puras. Conciliava modernidade e usabilidade.

Marianne publicou um ensaio, em 1929, reconhecendo a ideia da Bauhaus como um estilo que refletia um método fundamentado em forma e função. De seus experimentos no atelier de metal resultaram serviços de chá em prata, funcionais, inigualáveis exemplos do design inspirado e estruturado a partir de formas geométricas elementares. Sua iniciativa de combinar metais diferentes foi bastante inovadora para a época.

As contradições da Bauhaus não eram visíveis a olhos leigos. Por motivos históricos e econômicos, a falta de suporte industrial nos primeiros anos encarecia os produtos e dificultava produzir em série. Embora os projetos desenvolvessem uma visualidade adequada e formas precisas para produção em massa, resultavam em objetos caros e que só podiam ser produzidos em séries limitadas.

---

<sup>7</sup> As atividades da Bauhaus eram decididas por um Conselho de Mestres, com o direito, inclusive, de nomear novos mestres. Droste, 1994, p.22.

<sup>8</sup> Droste, 1994, p.40.

<sup>9</sup> Droste, idem.

Estudante da Bauhaus de 1924 a 1926, Marianne encontrou dificuldade para ser aceita no atelier de metal, considerado território masculino. Persistiu e foi a única mulher a receber o diploma dessa oficina, onde permaneceu por cinco anos. De assistente do atelier, a partir de abril de 1927, passou a chefe efetiva, entre abril de 1928 a setembro de 1929.

Visionária, Marianne, também pintora e fotógrafa, havia se casado com o norueguês Erik Brandt, em 1919. Participou da exposição *Staatliches Bauhaus* em 1923. Em seus últimos escritos menciona ter desenhado para a Bauhaus de forma mágica, tomando a decisão de colocar fogo em suas primeiras pinturas em janeiro de 1924, após as aulas com Josef Albers e László Moholy-Nagy, que sugeriram sua ida para a oficina de metal.

O slogan “arte e tecnologia, a nova unidade” marcava a transferência da Escola de Weimar para Dessau, quando a oficina de metal tomou corpo. Marianne se tornou associada na coordenação do *Mitarbeiter*. Em 1928, junto com Gropius e Moholy-Nagy fundou a *9 Jahre Bauhaus: eine Chronik*, em agradecimento a Gropius por seu trabalho como primeiro diretor da escola. Ela foi promovida a diretora das oficinas de metal, tendo projetos produzidos industrialmente por empresas, como *Schwinzer & Graff*, em Berlim e *Körtig & Matthieson* em Leipzig.

Em 1929, Marianne Brandt trabalhou no atelier de Gropius em Berlim e, de 1930 a 1933, na fábrica de produtos em metal *Ruppelwerk* em Gotha.

#### 4 Anni Albers

Nascida Annelise Elsa Frieda Fleischman, em 1899, em Berlin-Charlottenburg, Alemanha, faleceu em 1994, em Connecticut, USA. Trata-se de uma das ‘Meninas da Bauhaus’ com consolidada carreira internacional, reconhecida por elevar o padrão do design têxtil. Estudou na Bauhaus em Weimar e Dessau, entre 1922 e 1931.

Filha da classe alta alemã foi batizada como protestante. Sempre considerada uma jovem excêntrica, gostaria de ter estudado pintura. Impedida de seguir esse caminho propôs inovações têxteis. Seus tecidos e tapeçarias, porém, materializaram aspectos pictóricos em cores e estruturas. Desenvolveu vocabulário próprio em Design abstrato, motivos simétricos e patterns, traduzidos em formas básicas para a produção industrial. Seguiu a trilha inspiradora dos grandes mestres Kandinsky e Paul Klee, e da melhor amiga, Gunta Stolzl.

A contribuição de Anni para o atelier de tecelagem da Bauhaus pode ser considerada uma das mais significativas. Chegou a desenvolver, entre outros trabalhos, um tecido que tinha dupla função: absorvia o som numa face e refletia luz na outra. Por essas propriedades acústicas e reflexivas foi empregado, como revestimento, por Hannes Meyer, no projeto desenvolvido para o auditório da escola da *Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund* (ADGB).<sup>10</sup>

Anni acreditava que materiais, texturas e *patterns* ofereciam uma variedade infinita de possibilidades para diferentes percepções. Casou-se em 1925 com *Josef Albers*, na época professor da Bauhaus. Com ele compartilhava a obsessão por inovar no emprego de materiais, como vidro, metal e em realizar sínteses, sempre seguindo uma inquebrantável disciplina.

Quando o partido nazista tomou o poder, em 1933, emigrou com o marido *Josef Albers* para os Estados Unidos, onde trabalhou como artista, designer *free-lancer* e professora. Fez parte da *Black Mountain College*, na Carolina do Norte e integrou equipes que projetaram para grandes companhias como a *Rosenthal* e a *Knoll*.

Sentindo-se eclipsada em decorrência da fama do marido, teve uma vida conjugal conturbada nos EUA. Essa condição se modificou em 1949, quando foi a primeira mulher a realizar uma exposição individual no MOMA. Em 1965, o *New York's Jewish Museum* concedeu-lhe um prêmio pela criação de um Memorial às vítimas do Holocausto. No mesmo

<sup>10</sup> Droste, 1994, p. 184.

ano, Anni publicou o livro *On weaving*, reunindo suas pesquisas sobre fundamentos e técnicas da arte têxtil nas culturas pré-colombianas.

Em 1975, criações de Anni foram exibidas no *Kunstmuseum Dusseldorf*, atual *Museum Kunstpalast*. Os arquivos da Bauhaus em Berlin, pela primeira vez, cederam seus projetos para o Instituto Smithsonian. Cabe ressaltar o reconhecimento demonstrado ao valor de seu trabalho, exposto em 111 exposições públicas ao redor do mundo.

Antes de sua morte, aos 94 anos, Anni avaliou a essência da sua vida na a partir da experiência Bauhaus: “O que me interessa até hoje é a busca sobre a essência da liberdade, indo além de onde estou, e para onde a linguagem ainda pode ser compreendida”<sup>11</sup>.

## 5 Lucia Moholy

Lucia Schulz nasceu em janeiro de 1894 na República Theca e faleceu em maio de 1989, na Suíça. Suas fotografias em preto e branco fixaram imagens da fachada do edifício-sede da Bauhaus em Dessau. Realizadas com lentes fixas, destacavam a simplicidade das linhas arquitetônicas afirmativas do significado simbólico e ideias da Escola.

Lucia Moholy tornou-se fotógrafa por curiosidade, sempre muito concentrada, desenvolveu composições precisas e realísticas em preto e branco. Pioneira em fotojornalismo chegou relutante à Bauhaus, em Weimar, acompanhando o marido, *Laszlo Moholy-Nagy*. Teve como mestre o professor, fotógrafo, *Otto Eckner*.

A atuação de Lucia possibilitou reunir documentação e registros acerca da história da Bauhaus. Jornalista, editora e crítica, tinha talento em linguística e desenvolveu uma consciência histórica acerca do Modernismo.

Entre 1923 e 1928, fotografou sistematicamente edificações, projetos e personalidades na Bauhaus. Certamente seus projetos foram fundamentais no trabalho do marido Moholy-Nagy. Ativista e judia, sua fotografia *free-lancer* durante a 2ª Guerra Mundial foi tão intensa que lhe valeu a cidadania britânica.

Depois de imigrar para a Suíça, dedicou-se a projetos inspirados no espírito visionário da Bauhaus, especificamente voltados para a preservação da história da Escola. Em 1948, sintetizou a essência desse espírito no artigo “*Der Bauhausgedanke*”:

“Bauhaus não é um estilo. Não é uma fórmula pronta. Mas uma expressão que advém de um entendimento de materiais, funções, formas e cores, que no nosso tempo e para além do nosso tempo, possam continuar inspirando”<sup>12</sup>.

Lucia continua presente em seu trabalho fotográfico, nas inúmeras exposições e publicações, mesmo depois de sua morte. Mesmo sem desempenhar cargo regular na escola, sua postura de experimentação avant-garde, intelecto crítico, levaram a outra forma de reconhecimento. Os negativos fotográficos foram preservados, escondidos da política nazista, para depois serem divulgados. Embora marginalizada no período nazista, sem ter seus negativos em seu poder, tomou conhecimento da preservação dos mesmos muito tempo depois. É possível que esse fato tenha salvado Lucia do jugo nazista.

Sua obra fotográfica demorou a ser reconhecida, mas encontra-se em acervo da Unesco o livro *A Hundred Years of Photography 1839-1939* (*Hundert Jahre Fotografie 1839 – 1939*).

## 6 Lilly Reich

Como designer progressista seus méritos são inegáveis. Foi discípula de *Josef Hoffmann*, com quem trabalhou desde 1908, nos *Wiener Werkstätte*<sup>13</sup>. Uniu-se, em 1912, à *Deutscher*

<sup>11</sup> Anni Albers, *apud* Droste, 1994. ....

<sup>12</sup> Lúcia Moholy, *apud* Droste, 1994....

<sup>13</sup> *Wiener Werkstätte* era uma comunidade de arquitetos, artistas e designers de Viena.

*Werkbund* tornando-se, em 1920, a primeira mulher membro do Conselho da *Werkbund*. Depois de ter sucesso com Design de interiores, mesmo antes da 1ª Guerra, manteve entre 1914 e 1924 seu próprio estúdio, voltado ao Design de interiores, arte decorativa e moda na cidade de Berlim. Com sua amiga Anna Muthesius propôs questões da estética contemporânea, nos últimos anos do Império Alemão. Entre 1924 e 1927, abriu um estúdio em Frankfurt, voltado ao design de exposições e moda.

Ainda em 1927, concebeu pavilhões e um apartamento para a exposição da *Werkbund* de Stuttgart. Obteve, na ocasião, grande reconhecimento, com repercussão na Exposição Universal de Barcelona, de 1929, em que executou trabalhos, ao lado de Ludwig Mies van der Rohe, para a seção alemã. Em 1931, realizou projetos para a *Deutsche Bauhausstellung* em Berlim.

Lilly assumiu a chefia do Atelier de Design de Interiores da Bauhaus, com seus departamentos de mobiliário e metal, entre 1932 e 1933. Considera-se fundamental a participação de Lilly em projetos clássicos atribuídos a *Mies van der Rohe*.

Nos anos finais da Escola ao lado do último diretor da Bauhaus, sendo a última mulher no Conselho até o encerramento da Escola em 1933, Lilly viu-se forçada a participar da propaganda nazista, pois não conseguiu sair da Alemanha após a ascensão do partido.

Lilly deixou de aproveitar oportunidades que incluíam cargos em universidades de Munique. Ao longo da guerra trabalhou junto com estudantes da Bauhaus e antes de morrer ainda apoiou a reabertura da *Deutscher Werkbund*.

## 7 Alma Siedhoff-Buscher

Nasceu em 4 de janeiro de 1889, em Kreuztal, Alemanha e foi morta em setembro de 1944, num bombardeio à cidade de Buchschlag, durante a Segunda Guerra Mundial. Casou-se, em 1926, com o dançarino e ator *Werner Siedhoff* que, embora não fosse aluno regular da Bauhaus, chegou a participar de algumas produções de *Oskar Schlemmer* para o setor de teatro.

Antes da Bauhaus, Alma havia cursado a escola de artes aplicadas, ligada ao *Kunstgewerbemuseum*, Museu de Artes Decorativas de Berlim. Em 1922 iniciou seus estudos na Bauhaus de Weimar, no curso preliminar, com *Johannes Itten*, *Paul Klee* e *Kandinsky*. Com o apoio de *Georg Muche* e *Joseph Hartwig* foi aceita na oficina de escultura em madeira.

Para a primeira exibição da Bauhaus em 1923, Alma empregaria estudos intensivos que fizera sobre o desenvolvimento infantil, projetando a decoração, mobília e brinquedos para o quarto de criança da Casa Am Horn. Este ambiente foi concebido com paredes onde as crianças podiam escrever e desenhar, espaço livre para brincar de teatro, com marionetes e grandes blocos de construção. Seus projetos e brinquedos construtivos foram muito valorizados pelo público. Essa recepção positiva, no entanto, parece não ter agradado muito a Gropius, contrário à presença feminina na oficina de madeira.

Os brinquedos modernos desenvolvidos por Alma revelavam seu entusiasmo pelas últimas correntes pedagógicas da época. Alguns destes foram vendidos, através da *Pestalozzi-Fröebel-Verlag*<sup>14</sup>. Segundo Alma, seus objetos lúdicos e educativos eram ideais para o desenvolvimento das crianças, ao contrário dos contos infantis: “um peso desnecessário para um cérebro pequeno”<sup>15</sup>. Buscava projetar brinquedos instigantes, de proporções harmoniosas, como o jogo de blocos de construção, no qual empregou cores primárias, entre as quais incluiu o branco. Procurava tirar melhor proveito da percepção e alegria das cores, no sentido de propiciar experiência mais prazerosa às crianças. O jogo de construção do navio, exibido em 1923, com 32 peças de madeira colorida, foi produzido novamente em 1924 com 39 peças. O *Wurfpuppen*, boneco de madeira e corda, criação de Alma, foi patenteado em 1926.

<sup>14</sup> Alma Buscher, *apud*: Droste, 1994, p.92-93.

<sup>15</sup> Droste, 1994, p.92.

A Casa Am Horn, configurou um revolucionário protótipo da funcionalidade na vida e habitação moderna. O projeto inovador para mobiliário infantil de Alma Buscher foi, então, incluído no Catálogo de Modelos da Bauhaus. Uma cópia dessa mobília figura no Museu da Bauhaus em Weimar, onde entre 2004-2005 realizou-se a exposição: “Alma Siedhoff-Buscher: um mundo novo para crianças”. Em 2006, esta exposição aconteceu no *Bauhaus Archiv*, em Berlim.

Em 1924, o Jardim de Infância de Jena, Thuringia, adotou o mobiliário infantil criado por Alma, propagando-se as virtudes dos móveis e brinquedos em conferências para professores e líderes jovens na exibição em Weimar da *Youth Welfare in Thuringia*.

É possível que o sucesso alcançado pelos projetos de Alma Buscher, em sua época, levasse o próprio Gropius a refletir sobre a importância das atividades lúdicas e do espaço, envolvidos na formação infantil. Mais tarde, *falando* sobre a necessidade de uma formação multifacetada para arquitetos do futuro, Gropius defenderia o desenvolvimento de uma ‘visão’ criativa desde ‘a mais tenra infância’ no tópico: “Arte no quarto das crianças”<sup>16</sup> de seu livro Bauhaus: novarquitectura:

O impulso lúdico da criança conduz à experiência e a invenção, fontes de todo saber e de toda arte. A educação deve, portanto, principiar no quarto das crianças e no jardim de infância, sendo necessário que conceda à criança oportunidades suficientes para construir, modelar e pintar, e isto de um modo muito livre e lúdico, que a incite e desenvolva sua fantasia.<sup>17</sup>

Ainda que tardiamente, Gropius validou os esforços de pesquisa e resultados avançados obtidos por Alma, pioneiros no período entre guerras.

## 8 Conclusões

O que se depreende acompanhando as trajetórias dessas “Meninas da Bauhaus” é que elas foram especiais. Ao contrário do que diz um ditado popular, elas não estiveram ‘por trás’ de grandes homens. Elas atuaram, sim, a seu lado, apoiando-os e, muitas vezes, à sua frente, liderando projetos, experimentações, pesquisas, coordenando ações. Brilharam apesar de suas imagens esmaecidas nos relatos historiográficos, que favoreceram as contribuições masculinas.

Beneficiadas pela Constituição de Weimar, que assegurava o direito feminino à entrada na Escola, não hesitaram. Acorreram em grande número para candidatar-se como estudantes. Ignoraram a atitude nada benevolente de Gropius. Elas sabiam que não teriam tratamento diferenciado e, aos direitos iguais em relação a alunos corresponderiam obrigações iguais. Havia, ainda, cursos e ateliers interditos ao sexo feminino, havia preconceito e rejeição injustificada ao que produziam. Elas resistiram, desviaram-se das proibições, preencheram lacunas. Rejeitaram as sombras e levaram seus papéis a sério. Foram pioneiras.

Quando o nazismo colocou um ponto final na vida da Escola, interrompeu-se um período de criatividade e inovação. Foi no estúdio de Lilly Reich que os mestres da Bauhaus se reuniram para decidir a triste dissolução da Escola, oprimida por condições políticas e financeiras.

Rompendo barreiras, com tenacidade e talento, a presença das ‘Meninas na Bauhaus’ enriqueceu a experiência reconhecidamente marcante da Escola. Seu trabalho contribuiu para a escrita dessa relevante página da História do Design.

Talvez, como resumiu Anni Albers, elas buscassem a essência da liberdade de expressão, um lugar de fala e compreensão. Vozes femininas transcenderam espaço e tempo, materializadas em imagens, projetos, estudos, legados às futuras gerações.

A história da força e fragilidade dessas mulheres se assemelha à história da própria Bauhaus. As meninas fortes, do “dito” sexo frágil simbolizam, perfeitamente, o paradoxo entre a força revolucionária das ideias contida no destino frágil da Bauhaus.

---

<sup>16</sup> Gropius, idem, p.84.

<sup>17</sup> Gropius, idem, p.84

## Referências

- Droste, M. (1994). *Bauhaus-archiv*. Germany: Benedikt Taschen.
- Gropius, W. (1972). *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Perspectiva.
- Moholy, L. (2016). *A Hundred Years of Photography 1839 – 1939*. Berlin: BauhausArchiv Berlin.
- Perrot, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- Rosler, P., & Otto, E. (2019). *Bauhaus Womens: a global perspective*. Londres: Herbert Press.
- \_\_\_\_\_. (2019). *Bauhaus Madels: a tribute to pioneering women artists*. Colônia: Taschen.
- Sellers, L. (2017). *Women Design*. Londres: Frances Lincoln.

## Sobre os autores:

Ana Beatriz Pereira de Andrade, UNESP, Brasil, <anabiaandrade@openlink.com.br>

Ana Maria Rebello Magalhães, UERJ, Brasil <anarebel2@yahoo.com.br>

Paula Rebello Magalhães de Oliveira, UNIVERSO, Brasil, <paularebello2@hotmail.com>

Henrique Perazzi de Aquino, UNESP, Brasil <mafuadohpa@gmail.com >