

Clara Porset, Anni Albers e Lina Bo Bardi: o design moderno no continente americano a partir de deslocamentos e circulação de designers mulheres

Clara Porset, Anni Albers and Lina Bo Bardi: modern design at the american continent from displacements and circulation of women designers

QUINTÃO, Fernanda; Doutoranda; PPGACL - UFJF

fernandaq@gmail.com

O trabalho apresenta um recorte da pesquisa de doutoramento da autora, acerca da trajetória e obra da designer de origem cubana Clara Porset. A partir de investigação bibliográfica, apresentam-se aproximações e diferenças presentes nas trajetórias de três mulheres modernistas que atuaram como designers: Clara Porset, Anni Albers e Lina Bo Bardi. Entre as similaridades: fixaram-se fora de seus países de origem por razões políticas; trabalharam em parceria com seus companheiros; atuaram na produção material e crítica; foram impactadas pelo contato com artesanatos locais no continente americano; e se destacaram em áreas dominadas pela presença masculina. O objetivo é estabelecer uma análise comparativa entre momentos das trajetórias, observando como o design moderno se configurava em meados do século XX, tendo sofrido interferências decorrentes de duas guerras mundiais e de conflitos político-ideológicos que precarizavam o desenvolvimento de um campo em formação.

Palavras-chave: Design moderno; Designers mulheres; Continente americano.

This paper presents an excerpt of the author's doctoral research, about the work and trajectory of cuban-born designer Clara Porset. Based on bibliographic research, approximations and differences identified in the trajectories of three modernist women who worked as designers are presented: Clara Porset, Anni Albers and Lina Bo Bardi. Among similarities: they settled outside their countries of birth for political reasons; worked with their affective partners; worked in material and critical production; they were impacted by the contact with local crafts at american continent; and they stood out in areas dominated by male presence. The objective is to establish a comparative analysis between moments of their trajectories, observing how modern design was configured in the mid-twentieth century, being impacted from two world wars and political-ideological conflicts that made precarious the development of a field that was being formed.

Keywords: Modern design; Women designers; American continent.

1 A constituição do design moderno no continente americano

O design moderno disseminado pela Bauhaus surgiu como uma proposta ligada ao pensamento de reforma da vida e da sociedade que sofria impactos causados pela industrialização e a primeira guerra mundial. Embora não tenha sido a primeira iniciativa a

propor configurações modernas de objetos, a Bauhaus foi a que teve maior visibilidade, se destacando no cenário desde a década de 1920. Foi fundada em 1919 em Weimar, a partir da fusão entre uma escola de artes aplicadas dirigida por Henry van de Velde e uma escola de artes plásticas sob direção de Walter Gropius. A produção industrial aumentava e Gropius pretendia que a escola unisse arte e técnica como forma de tornar a arte acessível à população, de acordo com as necessidades sociais.

A Bauhaus era ponto de encontro de muitas ideias ligadas à estética moderna, recebendo nomes como El Lissitzky, Vassily Kandinsky e Theo van Doesburg, promovendo a circulação tanto de professores quanto de alunos. Apesar de seu impacto efetivo na indústria à época ter sido bastante limitado, se resumindo à produção de um pequeno número de produtos considerados de vanguarda, a importância da escola no âmbito pedagógico foi de grande intensidade, tendo influenciado o ensino do design industrial em todo o mundo durante muitos anos (HESKETT, 2012). O encerramento das atividades da Bauhaus na Alemanha em 1933, provocado pela ascensão do regime nazista, que considerava a escola subversiva, provocou a diáspora de diversos professores, muitos deles judeus e/ou perseguidos políticos que vieram a se fixar principalmente nos Estados Unidos, propagando os ideais pedagógicos e estéticos da escola: Josef e Anni Albers foram para a *Black Mountain College*, na Carolina do Norte e, posteriormente, para a Universidade de Yale, em Connecticut; Walter Gropius e Marcel Breuer se estabeleceram na Universidade de Harvard; László Moholy-Nagy se tornou diretor da *New Bauhaus* em Chicago e, posteriormente, fundou a *School of Design*, ligada ao Instituto de Tecnologia de Illinois. O deslocamento bauhausiano em direção ao continente americano trouxe uma contribuição decisiva para a circulação e institucionalização mundial dos preceitos da escola, devido à circulação de ex-professores e alunos no ensino de arte e de design. No entanto, Smith (2014) aponta que a escola já era reconhecida internacionalmente antes desse movimento em direção aos Estados Unidos e outros países, principalmente devido a uma política explícita de tornar públicos os debates ocorridos em sala de aula, a partir do incentivo à escrita e, posteriormente, da publicação de textos na série *Bauhausbücher*¹, editada por Gropius e Moholy-Nagy, que contou com quatorze volumes.

Foi no século XX que o design foi reconhecido como profissão e disciplina. Na primeira metade do século, a mudança do modo de produção e da estética artesanal para a industrial, o fortalecimento de instituições educacionais voltadas para a formação de designers com inclinação funcionalista, e a aproximação de áreas como a ergonomia, dando um caráter mais cientificista à disciplina, estiveram relacionados também a mudanças sociais e políticas que ocorriam no mundo. Os deslocamentos de pessoas e a circulação de ideias que incorporavam realidades locais ao pensamento moderno ocorriam, muitas vezes, em momentos de grande precariedade institucional. Nesse sentido, as relações pessoais eram fundamentais para que o ideário modernista circulasse global e localmente e fosse, também, contaminado por novas perspectivas, transformando-se em locais outros, geograficamente distantes de tradicionais centros europeus.

O presente trabalho apresenta, a partir de investigação bibliográfica, aproximações e diferenças presentes nas trajetórias de três mulheres modernistas, com origens europeias, que atuaram como designers: Clara Porset (1895-1981), Anni Albers (1899-1994) e Lina Bo Bardi (1914-1992). Apesar de atuarem em áreas diferentes ligadas ao design, há similaridades em suas trajetórias. As três tiveram formação modernista e se fixaram fora de seus países de origem por razões políticas; trabalharam, embora de formas distintas, com seus parceiros

¹ Livros da Bauhaus (em tradução livre).

afetivos; atuaram tanto na produção material quanto na crítica, tendo produzido textos em que refletiam sobre design, arquitetura e arte; foram impactadas pelo contato com artesanatos locais; e ocuparam espaços em áreas dominadas pela presença masculina.

Ser pioneira ou pioneiro do design industrial em países latino-americanos até meados do século XX significava enfrentar a realidade de industrializações em processo inicial, com grandes limitações tecnológicas e predomínio de estéticas tradicionalistas, por vezes ainda coloniais, ligadas à manufatura e ao fazer artesanal, ou importadas, pouco relacionadas às condições locais de produção e de vida, mas apresentadas e impostas como modelos ideais. Em alguns desses países, a adoção do modernismo no design e na arquitetura esteve atrelado a iniciativas do Estado, com a intenção de criar novas identidades nacionais. Lina Bo Bardi, por exemplo, desenvolveu alguns projetos arquitetônicos para o poder público brasileiro, enquanto Clara Porset retornou a Cuba especialmente para desenvolver mobiliário para novas instituições escolares do governo revolucionário, no início da década de 1960.

2 Clara Porset

A designer de móveis e de interiores cubana Clara Porset (1895-1981) foi uma das pioneiras do design moderno na América Latina e sua trajetória profissional se deu principalmente no México, embora ela tenha retornado a Cuba entre 1961 e 1964, a convite do governo revolucionário, para projetar móveis para novas instituições. Além de atuar na prática projetual, Clara também teve uma importante produção crítica, com textos publicados em revistas de Cuba e do México. Ela via nos objetos de uso cotidiano produzidos em escala industrial a possibilidade de tornar a arte acessível a grandes parcelas da população. Clara se interessava sobre como os novos objetos, resultantes da produção em massa e de uma nova estética decorrente de discussões sobre o modo industrial de se fazer as coisas, poderiam impactar sobre o bem-estar da população.

A formação acadêmica de Clara Porset ocorreu entre os Estados Unidos e a Europa, onde teve contato com a arquitetura e o design modernos. No final da década de 1920, fez cursos de história da arquitetura e da arte e trabalhou com design de interiores em Paris, aproveitando os verões para viajar por outros países europeus, onde conheceu o design e a arquitetura de cada um deles, tendo contato também com nomes como Walter Gropius e Hannes Meyer. Com este último e com sua esposa, Lena Bergner, estabeleceu importante amizade durante os anos em que o casal viveu no México (SALINAS, 2011), entre 1939 e 1949, depois de terem passado um período na União Soviética.

Após a passagem pela Europa, Clara retornou a Cuba e começou a trabalhar com projeto de móveis para residências, hospitais, escolas e clubes em Havana, frequentando ambientes da elite cubana como referência na área do design, a partir de sua vivência no continente europeu. Nessa época, começou a escrever para a revista *Social*, divulgando o que tinha conhecido no design no exterior, como o funcionalismo, por exemplo.

No começo da década de 1930, com a intensificação da ditadura de Gerardo Machado, Clara, durante um período em Nova York, se uniu à Liga Internacional de Mulheres de Paz e Liberdade (WILPF) e ao Comitê Internacional para Prisioneiros Políticos (SHEPPARD, 2018). De volta a Cuba, ela continuou a participar ativamente de movimentos de esquerda.

Clara tinha o desejo de estudar na Bauhaus, mas com o encerramento das atividades da escola em 1933, foi orientada pelo próprio Walter Gropius a procurar Josef Albers, que já estava

lecionando na *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Estudou, então, design básico em 1934 e se tornou amiga próxima de Josef e Anni Albers. No mesmo ano, se filiou ao Partido Comunista. Em 1935, participou da greve geral de Cuba contra o governo de Carlos Mendieta, o que causou seu afastamento do trabalho na Escola Técnica para Mulheres, onde era diretora artística e professora, e a perda de clientes. Por ser assumidamente comunista e envolvida com a militância política, Clara sofreu boicotes profissionais e se viu impossibilitada de dar continuidade à sua atuação profissional em Cuba, mudando-se para o México em 1936.

Chegou ao país em um momento de grande mobilização popular por direitos de trabalhadores e camponeses durante a administração Cárdenas, que se aproximava de reivindicações da esquerda. A Cidade do México vivia uma efervescência cultural e intelectual inspirada na Revolução Mexicana, reunindo muitos progressistas, além de intelectuais e artistas que debatiam questões relacionadas à autenticidade étnica e cultural indígena do país (SHEPPARD, 2018). Lá, Clara se aliou à LEAR, Liga de Escritores e Artistas Revolucionários, organização que foi fundamental para sua integração à cena artística e política local, e onde provavelmente conheceu seu futuro marido, o muralista de origem indígena Xavier Guerrero, também comunista, com quem se casou em 1938. De acordo com Sheppard (2018), as conexões que Clara foi formando em grupos artísticos e políticos trouxeram a ela oportunidades de trabalho como designer de interiores e foram a levando a uma estética indigenista e nacionalista revolucionária que viria a marcar seus projetos de móveis. Com Xavier Guerrero, realizou diversas viagens ao interior do país, aproximando-se do artesanato tradicional, que exerceu grande impacto sobre seus projetos de móveis a partir de então. Após a Revolução Mexicana, as artes tradicionais tinham se tornado símbolos de identidade nacional, mas Clara se preocupava que, com o crescimento da industrialização no país, essas práticas se extinguissem, e começou a defender que produtores industriais trabalhassem junto com os artesãos para criar objetos úteis, esteticamente agradáveis, de acordo com o ambiente e com uma certa personalidade (DE LEÓN, 2015).

Em 1937, teve outras experiências como professora, lecionando o curso Revolução e Contrarrevolução em Cuba, na Escola para Estrangeiros da Universidade Operária do México, além de aulas de História da Arte em um curso de verão da UNAM, experiência cuja preparação se mostrou reveladora para Clara, por apresentar a ela a herança artística mexicana pré-hispânica, com a qual ela não havia tido contato anteriormente.

Segundo Moncada (2019), como pioneira, a trajetória de Clara se mescla ao desenvolvimento do design moderno no México, uma vez que ela introduziu noções do design industrial e de interiores e apresentou novas perspectivas sobre o design de objetos e sua relação com a arte, atuando como polinizadora graças aos seus deslocamentos entre México, Estados Unidos, Europa e Cuba. Atuou também como difusora do design, nas diferentes áreas em que desenvolveu trabalho relevante, como designer, crítica pensadora do design, professora e organizadora de exposições, contribuindo para um entendimento próprio do design moderno na região.

Durante a Segunda Guerra Mundial e em pleno vigor da política da boa vizinhança, em 1941, o MoMA promoveu o concurso *Organic Design for Home Furnishing*, que, de acordo com Moncada (2019), provavelmente foi o primeiro concurso internacional da história do design industrial. Desde o início de seu funcionamento, em 1929, o MoMA já vinha realizando mostras destacando a importância do design industrial no cotidiano das pessoas, de acordo com pressupostos modernistas de simplicidade de formas e funcionalidade. O concurso de

1941 era separado em duas seções: uma voltada a designers estadunidenses, que poderiam se inscrever em nove categorias diferentes, e outra para latino-americanos, que deveriam obrigatoriamente desenvolver um conjunto de móveis com pelo menos quatro peças, utilizando materiais e métodos locais. Clara e Xavier foram premiados no concurso, junto a outras quatro propostas da América Latina, com o projeto de um conjunto de móveis de baixo custo desenvolvido para camponeses mexicanos, incluindo mesa e cadeiras para quatro pessoas, aparador de parede, um cofre com prancha deslizante e um banco dobrável. As peças eram feitas em madeira, juta e *ixtle*, uma fibra vegetal mexicana comercialmente conhecida como “*tampico*”, e eram de fácil fabricação, podendo ser produzidas industrialmente ou em uma pequena oficina. Também em consonância com princípios modernistas de multiplicidade de usos, era destacada a adaptação dos móveis a diferentes espaços domésticos. Para Moncada (2019), o conjunto recuperava qualidades artesanais e não mimetizava as formas do estilo internacional moderno, mas buscava relacionar o design com a realidade rural e agrária do México.

Embora Xavier seja mais reconhecido por sua atuação como muralista, ele também atuava como designer, trabalhando com Clara em diversos projetos, de forma constante, apesar de tal parceria não ser muito mencionada na historiografia do design (MONCADA, 2019). Compartilhavam o interesse e a preocupação por aspectos sociais relacionados à arte e ao design e a premiação no concurso do MoMA foi importante para a trajetória profissional de ambos.

Em 1951, Clara organizou a exposição “*El arte en la vida diaria - Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*” no Palácio de Belas Artes da Cidade do México, em que apresentava objetos produzidos industrial e artesanalmente no país com o objetivo de mostrar que indústria e artesanato poderiam realizar uma boa parceria no país, produzindo objetos belos e de boa qualidade a preços acessíveis. No ano seguinte, a exposição foi montada novamente na Cidade Universitária da *Universidad Nacional Autónoma de México* - UNAM, coincidindo com a realização da 8ª Conferência Panamericana de Arquitetura, o que fez com que fosse visitada por importantes ex-bauhausianos, como Walter Gropius, Josef Albers, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Herbert Bayer, além de Frank Lloyd Wright (DE LEÓN, 2015).

Em 1960, após a Revolução Cubana, Clara foi convidada por Fidel Castro a projetar o mobiliário para novas instituições de educação que estavam sendo planejadas, como a Cidade Escolar Camilo Cienfuegos e as escolas de Arte e de Dança Moderna. Clara aceitou o convite e retornou a Cuba. Em 1962, Che Guevara, então Ministro das Indústrias de Cuba, encomendou a ela o projeto da primeira escola de design do país, o que a levou a viajar por diferentes países para conhecer outras escolas². Entre 1963 e 64, por pressões e divergências políticas, Clara renunciou ao projeto em Cuba e retornou definitivamente ao México.

Devido a sua ida a Cuba motivada por razões políticas, Clara havia rompido com parceiros de trabalho no México que não concordavam com seu posicionamento, como o arquiteto modernista Luís Barragan, e ao retornar ao país decidiu se dedicar à docência na UNAM, e a projetos independentes. Em 1969, teve início o curso de Desenho Industrial na Escola de Arquitetura da UNAM.

² Segundo Bermudez (2021), Clara visitou escolas de design na Suécia, Polônia, União Soviética e Alemanha Oriental, tendo considerado mais adequada aos propósitos de seu projeto para uma escola em Cuba a proposta alemã da Escola de Design de Halle.

Xavier faleceu em 1974, quando Clara encerrou as atividades projetuais e passou a se dedicar exclusivamente ao ensino do design. Em sua vida, ela obteve grande reconhecimento profissional, tendo sido premiada internacionalmente. Faleceu em 1981, doando bens, arquivos e biblioteca para a UNAM. Atualmente, a universidade oferece bolsas e menções honrosas a designers mulheres que sigam o legado de Clara.

3 Anni Albers

Anni Albers (1899-1994) foi designer têxtil, escritora e gravurista e teve papel importante no reconhecimento da tecelagem e de padrões têxteis como forma de arte. Nascida em Berlim, viveu a adolescência durante a primeira guerra mundial, período em que começou a estudar pintura. Em 1922, entrou para o curso preliminar da Bauhaus e no ano seguinte foi para o ateliê de tecelagem (SMITH, 2014).

Em 1920, o Conselho de Mestres e Walter Gropius decidiram abrir uma turma feminina na Bauhaus, que em 1921 foi então ligada à oficina de tecelagem. Gropius pretendia segregar as mulheres, distanciando-as das oficinas consideradas “masculinas”, mais ligadas à arquitetura, como as de metal e de móveis, relegando-as às oficinas associadas à decoração ou artesanato, consideradas “femininas”, como a de tecelagem (FOX WEBER, 2009).

Anni não pretendia ser uma designer têxtil, mas o fato de a oficina de tecelagem ser a única aberta à presença de mulheres na escola alterou seus planos (FOX WEBER, 2009). No caso das tecelãs da Bauhaus, Smith (2014) destaca que a articulação de ideias promovida pela escrita teórica tinha papel tão importante quanto a prática exercida na oficina: as estudantes precisavam defender seus conceitos para que suas criações fossem reconhecidas dentro da escola. Nos primeiros anos, a oficina de tecelagem era vista como um meio sem fins, o que mudou a partir de 1924-26, quando as alunas passaram a elaborar, de forma escrita, suas inquietações relacionadas às possibilidades do tear.

Data de 1924 o primeiro texto de Anni, *Bauhausweberei*³, quando ainda era estudante na escola, publicado na revista *Junge Menschen*. Nele, ela defendia a necessidade de se integrar design, artesanato e a produção industrial, criticando os métodos modernos do design têxtil em que a mecanização da produção provocava o isolamento do designer do material e da prática (SMITH, 2014). Anni descreve as tentativas, na Bauhaus, de se aproximar os designers, responsáveis pela criação de padrões, ao trabalho manual e ao contato com o material e os processos da tecelagem. De acordo com Smith (2014), esse texto era uma primeira tentativa de se especificar uma abordagem modernista bauhausiana à prática da tecelagem, incorporando o método antigo, manual, à prática industrial para considerar os elementos básicos da trama e, assim, experimentar e criar novas possibilidades de tecidos respeitando as restrições existentes. Smith (2014) aponta que, de modo geral, ao substituir a discussão sobre composição pela questão funcional, incorporando uma estrutura discursiva a partir de um plano teórico, os textos das tecelãs da Bauhaus contribuíram para elevar o status da tecelagem.

Marcada pela experiência de se tornar adulta durante a primeira guerra mundial, as ideias de Anni se formaram na experiência modernista europeia das décadas de 1920 e 1930 que acreditava que arte e design teriam o poder de transformar a vida (DANILOWITZ, 2019). Na

³ Tecelagem na Bauhaus (em tradução livre).

Bauhaus, Anni conheceu Josef Albers, que havia estudado lá e se tornado professor, e se casaram posteriormente. Com a ascensão do nazismo na Alemanha e a perseguição imposta a diversos grupos, a escola foi fechada em 1933. Anni era judia e se mudou para os Estados Unidos no mesmo ano, após Josef receber um convite para lecionar na recém-inaugurada *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, onde permaneceram até 1949. Anni continuou a produzir trabalhos em design têxtil, além de atuar como professora na *Black Mountain College* entre 1933 e 1949 e escrever textos que refletiam sua visão sobre o design, a arte e o artesanato. O casal se mudou, em 1950, para Connecticut, onde Josef se tornou diretor do Departamento de Design da Escola de Artes da Universidade de Yale. Anni seguiu desenvolvendo seus trabalhos na área do design e da escrita.

Em seus textos (ALBERS, 2019), que giravam principalmente em torno de temas relacionados à tecelagem, design, arte e artesanato, Anni destacava com frequência o conceito modernista de se conhecer a verdade dos materiais, explorando suas limitações e possibilidades como caminho para o processo criativo. Entendia o artesanato essencialmente como a produção de objetos com utilidade prática a partir do trabalho direto com materiais, que são o que há de mais real, razão pela qual o afastamento deles no cotidiano da sociedade que se industrializava provocava a alienação. Disseminava nos textos o ideal modernista do design, de se projetar objetos com formas puras, atemporais e impessoais, sem excessos e respeitando os materiais. Também criticava o excesso de intelectualização no ensino da arte, que impedia a percepção intuitiva e afastava a espontaneidade no ato criativo.

A partir da amizade com Clara Porset, os Albers visitaram Cuba e passaram a fazer viagens frequentes para o México (MALLETT, 2013). Posteriormente, foram também ao Peru, à Argentina e ao Chile, muito interessados na produção artesanal de povos das regiões, com que haviam tido um contato inicial ainda na Alemanha, quando conheceram objetos dos povos Maia e Inca expostos em museus em Berlim. O casal Albers não entendia a arte antiga como algo primitivo, eles admiravam a complexidade a que eram apresentados. As antigas culturas mesoamericanas e as experiências de Anni com novas técnicas têxteis, a partir do contato com artesãos locais no México e no Peru transformaram sua obra moderna, que passou a incorporar novos elementos e técnicas. Anni e Josef compartilhavam também o interesse pela abstração geométrica, o que foi um dos motivos que os levaram a se aproximar das antigas culturas mesoamericanas: nelas, eles reconheceram formas, padrões e elementos que procuravam alcançar em seus próprios trabalhos.

O trabalho têxtil de Anni foi exibido em locais como, por exemplo, o MoMA, que em 1949 expôs algumas de suas peças de tapeçarias e tecidos para aplicação em móveis e cortinas, além de divisórias têxteis para ambientes, que cumpriam função arquitetônica. O texto de divulgação da exposição (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949) destacava que o conhecimento de Anni sobre a arquitetura moderna a tinha capacitado a produzir têxteis para esses ambientes, e apontava os materiais utilizados por ela, incluindo a mistura de fibras vegetais como algodão e linho, com materiais sintéticos, como o celofane, além de fios metálicos.

Dois anos depois, em 1951, teve início uma parceria entre Anni e a Knoll, empresa estadunidense que contribuiu para a disseminação do chamado “estilo internacional” em meados do século XX. Anni atuou por cerca de trinta anos com o departamento de têxteis da empresa, desenvolvendo padrões e tecidos. Atualmente, um padrão desenvolvido por ela em 1974 segue em produção. A partir da década de 1960, Anni começou a fazer litografias, explorando as possibilidades próprias da técnica e dos materiais, reduzindo progressivamente

sua dedicação à tecelagem, até abandoná-la em 1968, para se dedicar às artes gráficas, realizando trabalhos têxteis esporadicamente.

4 Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi (1914-1992) nasceu em uma família de poucas posses em Roma e cresceu durante a ascensão do fascismo na Itália. Frequentou o Liceu Artístico, curso de iniciação arquitetônica com duração de quatro anos e, contrariando a família, que esperava que ela cursasse Belas Artes, decidiu ingressar no curso de Arquitetura, profissão considerada “masculina”.

Formou-se em Roma em uma universidade sob forte influência do fascismo e que privilegiava tendências classicistas. Em seu trabalho final de graduação, Lina desenvolveu um projeto de hospital com elementos racionalistas denominado *Nucleo assistenziale di maternità e infanzia*, ao qual ela se referia, já no Brasil, como “Maternidade para mães solteiras” (RUBINO, 2002). No entanto, de acordo com Lima (2021), era um projeto adequado à doutrina fascista, por se ajustar às intenções autoritárias de um governo que promovia políticas de natalidade no período entre guerras, além de construir maternidades e creches como forma de reforçar o papel da mulher como responsável pelas funções reprodutora e doméstica na sociedade.

Após sua graduação em 1939, Lina se mudou para Milão, cidade mais industrializada e mais distante do fascismo dominante em Roma, a convite de Carlo Pagani, que havia sido seu colega na faculdade, trabalhando com ele em seu escritório. Lá, prestou serviços para Gió Ponti, arquiteto e designer de destaque que circulava entre grupos modernistas, e que havia sido professor de Pagani. Ponti liderava o grupo que propunha uma integração entre o artesanato e o design industrial italiano (LIMA, 2021), e Lina atuou principalmente nas áreas de redação, ilustração e design gráfico em revistas que ele editava, como *Lo Stile*, *Domus*, *Linea* e *Vetrina e Negozio*. Era comum que às mulheres fosse reservada a atuação em áreas consideradas inferiores, como o design gráfico, de produtos ou de interiores, enquanto a arquitetura ficava a cargo de profissionais do sexo masculino, reproduzindo a divisão social e de gênero no trabalho, que ocorria também nas vanguardas artísticas (RUBINO, 2002; LIMA, 2021). Lina veio a atuar em projetos arquitetônicos anos após sua chegada ao Brasil.

Ainda em Milão, Lina também colaborou com outras revistas italianas, como *Cordelia*, *Il Tempo Illustrato*, *Grazia* e *A*. Enquanto a situação da guerra se agravava, seu trabalho tinha maior visibilidade e Lina era reconhecida na área editorial. Ela não se envolvia ativamente com questões políticas, assumindo uma postura muitas vezes ambígua em relação ao fascismo.

Em meados de 1946, após o fim da segunda guerra mundial, Lina participou de uma exposição sobre móveis populares organizada por Pagani, projetando um estande para apresentar o *Rhodoïd*, material sintético não inflamável. A exposição aconteceu no *Palazzo dell'Arte*, edifício-sede da Trienal de Milão e, de acordo com Lima (2021), o estande promovia o material mostrando possíveis aplicações em ambientes fabris, rurais, escolares e até em uma galeria de arte, reunindo artesanato, arte e desenho industrial, temas abordados por Clara Porset e Anni Albers em suas práticas e textos.

No final do mesmo ano, casou-se com o também italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), jornalista, crítico, colecionador e negociante de arte, e grande promotor da arte e da

arquitetura modernas, e se mudou com ele para o Brasil. Bardi defendia a estética racionalista na arquitetura como estilo do regime fascista, ao qual aderira ao final da década de 1920 e do qual foi um dos formuladores da política cultural, segundo Rubino (2002). Por sua atuação como crítico arquitetônico e articulador cultural do fascismo, realizou diversas viagens por lugares como União Soviética e América do Sul e se tornou amigo de Le Corbusier, além de ter conhecido Walter Gropius (RUBINO, 2002). A crise econômica na Europa do pós-guerra, que provocava a estagnação do mercado de arte e a falta de perspectiva profissional para Bardi na Itália, aliada ao clima antifascista que poderia reverberar em seu passado ligado ao regime, além da emergência de elites capitalistas na América do Sul com interesse em investir em artes e cultura, e os contatos feitos por ele durante sua viagem ao Brasil em 1933 foram motivos responsáveis pela mudança do casal ao país.

Chegaram ao Brasil pelo Rio de Janeiro, onde permaneceram por alguns meses, mas em 1947 se estabeleceram em São Paulo, onde havia maior circulação de dinheiro e maiores possibilidades de que Pietro se destacasse profissionalmente. De acordo com Lima (2021), a mudança de cidade foi impulsionada pelo convite feito a Bardi por Assis Chateaubriand para que participasse do projeto de criação de um museu de arte moderna no prédio que estava construindo para ser sede dos Diários Associados na capital de São Paulo. A atuação do casal logo após sua chegada ao Brasil se deu em circuitos paralelos a instituições consagradas, embora rapidamente tenham sido inseridos na elite intelectual paulistana, impulsionados pela proximidade com Assis Chateaubriand.

Lina e Bardi trabalharam intensamente para que o museu fosse inaugurado em outubro de 1947, ainda que o edifício que o abrigava não estivesse totalmente finalizado. Lina coordenou a montagem e projetou cadeiras dobráveis com encosto de lona para o auditório, pois não encontrou na cidade mobiliário moderno adequado à proposta do museu (LIMA, 2021). No ano seguinte, o casal fundou o Estúdio Palma, ao qual se juntou Giancarlo Palanti, arquiteto italiano formado pela Politécnica de Milão, e a fábrica de móveis Oficina Paubrá, com a intenção de produzir mobiliário moderno, por entender que os móveis brasileiros não acompanhavam a mesma qualidade estética da arquitetura moderna sendo produzida no país, ainda que nomes contemporâneos a eles como Joaquim Tenreiro e Gregori Warchavchik já houvessem projetado móveis modernos (RUBINO, 2002; SANCHES, 2003). No Estúdio, desenvolviam design de interiores em projetos comerciais e criavam mobiliário com linhas simples, sem adornos e utilizando materiais brasileiros, como madeiras nacionais, couro, chita e fibras vegetais, mesclando linhas modernas e racionalistas a formas e técnicas vernaculares brasileiras (LIMA, 2021). A Oficina durou apenas dois anos, devido a conflitos pessoais, questões práticas e às dificuldades de venda das peças, que tinham pouco apelo comercial, mas Lina continuaria envolvida com o design de móveis modernos (ORTEGA, 2008).

Lina e Pietro haviam tido experiências com periódicos ainda na Itália. Em 1950, dando continuidade à trajetória editorial no Brasil, o casal fundou a revista Habitat, periódico do MASP que conduziram juntos por quinze edições. Como editora da publicação, Lina “se colocou na posição de farol, de intérprete privilegiado, de guia crítico da arquitetura que via florescer em nossas cidades” (RUBINO, 2009, p. 33), e usou a revista para articular suas ideias sobre arquitetura, design e o cotidiano urbano, explorando a ideia de uma cultura brasileira de projeto a partir da observação de artefatos populares presentes no dia-a-dia (LIMA, 2021).

Como destaca Rubino (2009), grande parte dos debates sobre arquitetura no século XX ocorreu por escrito, em textos, artigos, manifestos, nos quais arquitetas e arquitetos modernos organizavam os pensamentos e elaboravam um vocabulário próprio e novo para se

falar sobre o tema. A atuação de Lina por meio da escrita foi intensa: escreveu em revistas especializadas, em catálogos de exposições e teve colunas semanais em jornais diários. Os temas abordados eram variados: por vezes se aproximava da crítica arquitetônica, em alguns momentos tinha um viés de cronista a partir de notícias cotidianas, mas se repetiam discussões sobre o modo moderno de se morar, a arquitetura moderna brasileira, a questão da moradia popular, a arte popular e o que ela chamava de pré-artesanato brasileiro. Criticava a separação entre idealizador (designer) e executor (operário) surgida com o fim da era artesanal de produção de objetos, mostrando a necessidade do contato próximo entre os diferentes profissionais, de modo que teoria e realidade se aproximassem e não houvesse “distinção hierárquica entre projetistas e executantes” (BARDI, 1958). Incisiva, Lina se posicionava diante do que a incomodava e defendia uma arquitetura moderna brasileira com origens na arquitetura vernacular (RUBINO, 2009), e não em modelos coloniais, como entendia Lúcio Costa.

O casal participou ativamente da fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP): ele como diretor do museu desde 1947, e ela como responsável pela museografia e, posteriormente, pelo projeto da icônica sede na Avenida Paulista, inaugurada no final de 1968, após dez anos de construção. Juntos, fundaram em 1951 o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), uma das primeiras iniciativas no Brasil para o ensino de práticas ligadas ao desenho industrial, com a intenção de formar mão de obra especializada para contribuir com a produção de objetos adequados à produção industrial. Entretanto, apesar do desenvolvimento urbano por que São Paulo passava, ainda não havia abertura nas empresas locais para aceitar os novos profissionais, e a escola encerrou suas atividades ao fim de três anos.

Lina atuou também como docente. Foi professora substituta na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP entre 1956 e 57 e na Universidade da Bahia em 1958, após ter ministrado, com sucesso, palestras para um breve curso na Escola de Belas Artes, em Salvador. A partir da experiência acadêmica na Bahia, foi convidada para ser diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), dirigindo o programa pedagógico e de exposições e projetando cenários (LIMA, 2021). Na Bahia, se relacionou com nomes da vanguarda intelectual, como Mario Cravo Jr, João Ubaldo Ribeiro, Glauber Rocha e Pierre Verger e viajou pelo interior do estado durante as filmagens de Deus e o Diabo na Terra do Sol. Nessa época, começou a ter contato com a proposta de um novo humanismo que respondesse à vida e à cultura verdadeiras, proposta por Antônio Gramsci, cuja obra contribuiu para a aproximação de Lina ao pensamento de esquerda, exercendo grande influência sobre suas concepções relacionadas à cultura, arte e intelectualidade. Lina começou a ver “grande potencial libertário na vida cotidiana local e na cultura popular” (LIMA, 2021, p. 221) e a manifestar, em textos publicados no jornal Diário de Notícias, de Salvador, suas novas posições sobre o tema.

Como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina tinha planos de implementar também um Museu de Arte Popular, que documentasse e expusesse a produção artesanal do nordeste do Brasil, e, complementarmente, uma Universidade Popular, como reação à criação, no Rio de Janeiro, da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), inaugurada em 1962, e que seguia os princípios racionalistas de Max Bill, que ela considerava inadequados à realidade brasileira. Para Lina, uma escola de desenho industrial no Brasil deveria reconhecer a importância do conhecimento conjunto de artesãos e designers, adequando tradições artesanais ao modo industrial de produção, como havia visto acontecer na Itália, a partir da atuação de nomes como Giò Ponti. Em seu projeto, a Universidade teria um programa duplo,

para formar tanto projetistas industriais como mestres de ofício, que compartilhariam conhecimentos.

Lina retornou a São Paulo em 1964, após o golpe militar. O período que passou na Bahia foi fundamental para sua trajetória como arquiteta e designer de móveis, afetando suas produções a partir da simplificação da linguagem e da incorporação, à sua prática modernista, de novos materiais e de uma estética mais crua, por vezes considerada e nomeada por ela mesma como “pobre”. Defendia a produção industrial ligada ao conhecimento da realidade dos materiais e não a um formalismo “folclórico”. Após sua volta a São Paulo, ela se dedicou à arquitetura e a projetos de exposições ligadas ao fazer artesanal. Sempre ativa profissionalmente, Lina faleceu em 1992, deixando inacabado o projeto de reforma da Prefeitura de São Paulo no Parque D. Pedro II, durante a gestão de Luiza Erundina.

5 O design moderno por mulheres no continente americano

A principal influência da Bauhaus não veio exatamente de suas realizações práticas, mas do poder das ideias, muitas vezes personificadas na figura de Walter Gropius, e que já surpreendiam novos alunos e alunas. Anni, em texto de 1947 (ALBERS, 2019), relembra sua chegada à escola, em 1922, na Alemanha devastada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em um mundo sem direção e esperança. De acordo com ela, durante uma fala de boas-vindas aos novos estudantes da escola, Gropius apresentou as propostas da Bauhaus e com suas palavras reacendeu na plateia a esperança e o sentido, o desejo pela reunião de esforços para que a energia então dispersa se dirigisse a um propósito comum, ainda que ele não fosse visível. Em seguida Anni conta, no mesmo texto, que havia tomado conhecimento no ano anterior, 1946, em um momento de incertezas após o fim da Segunda Guerra Mundial, de uma fala de Gropius aos novos estudantes de Harvard, em que ele também contribuiu para que os jovens encontrassem sentido para construir seu próprio rumo.

Os nomes reunidos na Bauhaus, quando dispersos no deslocamento provocado pela ascensão do nazismo na Alemanha, “levaram consigo a convicção de que causavam um profundo impacto onde quer que trabalhassem e ensinassem” (HESKETT, 2012, p. 106). Aquela vanguarda ainda acreditava que a transformação do cotidiano a partir da presença da arte nos ambientes – domésticos, de trabalho – poderia melhorar a vida das pessoas por si só. Embora a estética moderna bauhausiana tenha se originado na Alemanha, foi na América que ela foi acolhida e se estabeleceu, material e praticamente falando, a partir da chegada de antigos professores e alunos da escola.

Entre as trajetórias de Clara Porset, Anni Albers e Lina Bo Bardi é possível observar similaridades que as aproximam como mulheres modernas com atuação projetual e crítica na área do design, diferente da trajetória de Regina Graz (1897-1973) (SIMIONI, 2007), por exemplo, que, apesar de ser uma mulher com atuação no design têxtil moderno, contemporânea de Clara, Anni e Lina, e com parcerias profissionais com o marido, John Graz, aparentemente não possui produção crítica na área. Há também diferenças e particularidades entre as três designers abordadas que podem ter sido provocadas por características específicas das áreas de atuação de cada uma, suas formações acadêmicas e profissionais, diferenças geracionais e países onde viveram e atuaram, além de questões pessoais que impulsionavam cada uma delas.

Com intensidades diferentes, Clara, Anni e Lina tiveram formação moderna. Anni, como aluna e professora na Bauhaus, foi a que teve contato mais direto com o cotidiano da escola que moldou o pensamento moderno no design no século XX, influenciando a produção material e o ensino do design no mundo. Clara conheceu a prática moderna no período em que passou na Europa e quando estudou com o casal Albers, já nos Estados Unidos. As duas eram profundamente marcadas pelo pensamento moderno bauhausiano, pela crença na recuperação da vida, da sociedade e das pessoas através da arte e do design, pelo respeito aos materiais, pela união entre artesanato e indústria, apropriando-se do léxico moderno da função e do propósito dos objetos produzidos em série, conhecendo e se aprofundando nos estudos relacionados aos modos de produção e à busca de bem-estar para as pessoas através, também, dos objetos presentes no cotidiano. Lina, de modo diferente, teve formação em arquitetura, em uma escala distinta daquela do design de objetos. Tendo estudado em uma faculdade romana mais propensa ao classicismo, ela se aproximou do pensamento e da estética arquitetônica moderna por vias paralelas, principalmente após finalizar o período estudantil, a partir do contato com a prática e com profissionais modernos em Milão.

Questões de gênero atravessaram a trajetória das três profissionais. Anni não tinha como intenção primeira, ao ingressar na Bauhaus, se direcionar à oficina de tecelagem mas, por decisão anterior do Conselho de Mestres e de Gropius, naquele momento era o único espaço disponível à presença de estudantes mulheres na escola, por ser considerada uma área mais “feminina”, ainda que algumas alunas tenham conseguido vencer essa restrição. Lina enfrentou a família ao decidir estudar arquitetura, pois ainda era um curso visto como “masculino”. Clara se dedicou ao design de móveis, área dominada por profissionais homens. Na vida pessoal, as três tiveram companheiros com quem compartilhavam interesses na área do design, artes e arquitetura e com os quais estabeleceram parcerias profissionais, embora em intensidades diferentes. Cabe destacar que nenhuma das três profissionais aqui abordadas teve filhos, o que, considerando a configuração social e o período histórico em questão, pode ser entendido como uma das principais causas de suas realizações profissionais prolíficas, visto que foram menos expostas a ter que optar entre se dedicar à vida familiar e doméstica ou ao trabalho.

Também é relevante apontar como a vida de cada uma dessas três mulheres foi afetada por regimes autoritários, que provocaram deslocamentos inesperados: Clara foi impedida de realizar o desejo de estudar na Bauhaus devido ao encerramento das atividades da escola, que era considerada subversiva pelo governo nazista, e foi orientada a estudar com ex-professores da escola que migraram para os Estados Unidos e, além disso, se fixou no México por enfrentar perseguições políticas em Cuba devido ao seu posicionamento alinhado ao comunismo; Anni se viu obrigada a deixar seu país pois corria riscos por ser judia, estabelecendo-se com seu marido nos Estados Unidos, onde foram professores de Clara; Lina se mudou de continente, vindo se fixar no Brasil, por haver se casado com um homem que, na Itália do pós-guerra, poderia vir a enfrentar dificuldades caso lá permanecesse, devido a suas ligações anteriores com o regime fascista. Além disso, em 1970 precisou deixar o Brasil, se dirigindo momentaneamente à Itália, por temer um mandado de prisão preventiva após ser interrogada sob a condição de testemunha de um encontro ocorrido em sua casa entre membros da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e da Ação Libertadora Nacional (ALN), incluindo Carlos Marighella (LIMA, 2021). Retornou ao Brasil um ano depois.

De acordo com os estudos realizados, entre as três, Clara foi a que se envolveu mais explicitamente com questões políticas. Ela teve seu trabalho afetado devido a seus

posicionamentos alinhados à esquerda, mais especificamente ao comunismo, que também provocaram deslocamentos espaciais e mudanças profissionais: mudou-se de Cuba para o México na década de 1930 por não conseguir avançar profissionalmente em seu país de origem após ter participado de movimentos contrários ao governo local; depois, no início da década de 1960, mudou-se temporariamente para Cuba para trabalhar diretamente com o governo revolucionário; e, poucos anos depois, ao retornar em definitivo para o México, diminuiu sua atuação projetual também por sofrer retaliações devido ao período de atuação para o regime cubano, passando a se dedicar mais ao ensino do design.

Entretanto, também Anni e Lina, cada uma a seu modo, através de seus textos ou em suas práticas profissionais, se posicionavam politicamente diante de situações com que se confrontavam. Ambas criticaram em seus escritos a alienação do trabalho provocada pela industrialização, que separava a atividade de planejamento ou projeto daquela de execução ou produção propriamente dita. Anni entendia que essa separação distanciava os projetistas dos materiais, que deveriam ser conhecidos em sua totalidade para que pudessem surgir deles objetos adequados funcional e esteticamente. Para Lina, a separação levava a conflitos entre os diferentes profissionais e a resultados finais inferiores aos que seriam possíveis caso houvesse maior integração entre projetistas e executores, e todos tivessem conhecimento da finalidade do próprio trabalho.

Clara, Anni e Lina tiveram, no continente americano, contato direto com tradições artesanais locais e se deixaram afetar pelo que conheceram. Clara, em suas viagens pelo interior mexicano, quando conheceu a realidade rural, com materiais, processos produtivos e proporções que alteraram seus projetos de mobiliário, como por exemplo o Conjunto para camponeses, projetado em parceria com Xavier em 1941. Anni, que ainda na Europa já conhecera e se interessara pela produção artesanal mesoamericana, mas que a partir da amizade com Clara pode vivenciar de perto, inicialmente em Cuba e no México e depois em outros países da América do Sul, a geometrização presente em objetos produzidos por povos originários, assim como outros modos de tear, que também exerceram grande influência em sua produção têxtil. E Lina, que desde quando identificou a ausência de móveis modernos adequados à arquitetura brasileira, começou a pesquisar, ainda na década de 1940, materiais e hábitos da população, projetando um novo mobiliário e que, a partir do convívio, no nordeste do país, com realidades distintas do ambiente urbanizado a que estava habituada na Europa e na cidade de São Paulo, também teve alterada a percepção sobre sua produção arquitetônica e mobiliária, introduzindo outros materiais e concepções formais a seus projetos a partir de então.

Surge, no continente americano, não sem contradições e complexidades, um design moderno que introduz novas percepções e uma nova realidade à concepção modernista bauhausiana representada principalmente pela figura de Walter Gropius, a partir do comprometimento dessas mulheres que se permitiram afetar pelo que, para elas, era novo. O contato direto com outras maneiras de se viver e de se morar, com materiais e tradições produtivas antes desconhecidas por elas, com outros olhares sobre objetos como móveis, utensílios e têxteis, provocou novas percepções e expandiram o design moderno iniciado em continente europeu, sem que para isso fossem rejeitados princípios consolidados de equilíbrio e simplicidade de formas. Na América, os pressupostos de funcionalidade, facilidade de produção, modularidade e atemporalidade estética se uniram a novos materiais e técnicas produtivas para dar lugar a artefatos modernos mais adequados a comportamentos e climas locais, que refletiram o compromisso dessas designers em levar adiante o ideário modernista.

6 Agradecimentos

Agradeço ao PBPG - UFJF pelo apoio para a realização dessa pesquisa.

7 Referências

- ALBERS, Anni. **Del diseño**. Cidade do México: Aliás, 2019.
- BARDI, Lina Bo. Arte industrial. *Diário de Notícias*, n. 8, 26 out. 1958. Salvador: 1958. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BERMUDEZ, Jorge R. Volver a Clara Porset (I). **Ondi - Oficina Nacional de Diseño**. 17 maio 2021. Disponível em: <http://www.ondi.cu/trashed-19/>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- DANILOWITZ, Brenda. Introducción. In: ALBERS, Anni. **Del diseño**. Cidade do México: Aliás, 2019
- DE LEÓN, Christina L. Modern lifestyles: Clara Porset and the art of exhibiting the mexican home. In: RANGEL, Gabriela; PÉREZ, Jorge F. Rivas (orgs). **Moderno**: Design for living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978. Nova York: Americas Society, 2015.
- FOX WEBER, Nicholas. Anni Albers as a printmaker. In: FOX WEBER, Nicholas; DANILOWITZ, Brenda. **The prints of Anni Albers**: a catalogue raisonné, 1963–1984. Barcelona: RM Verlag, 2009. Disponível em: <https://albersfoundation.org/resources/research/catalogues-raisonnes/3/>. Acesso em: 15 abril 2021.
- HESKETT, John. **Desenho industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- LIMA, Zeuler R. **Lina Bo Bardi**: o que eu queria era ter história. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MALLET, Ana Elena. **Clara Porset, diseño e identidad**. *Artelogie*, n. 5, out. 2013.
- MONCADA, Adrián Martínez. **Genealogía del conjunto campesino de Xavier Guerrero y Clara Porset**. 2019. 82 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Nacional Autónoma de México, Cidade do México.
- ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi**: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local. 2008. 428 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PORSET, Clara. **La vida em el arte**. Cidade do México: Alias, 2020.
- RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade**: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. 2002. 256 p. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- _____. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SALINAS, Óscar. **Clara Porset**: una vida inquieta, una obra sin igual. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

_____. Las pioneras del diseño en Latinoamérica. In: **Design History Society Annual Conference**, 2011, Barcelona - Espanha. Disponível em: <http://www.historiadeldisseny.org/congres/pdf/422%20Salinas,%20Oscar%20LAS%20PIONERAS%20DEL%20DISENO%20EN%20LATINOAMERICA.%20CLARA%20PORSET%20Y%20LINA%20BO%20BARDI%20.pdf>. Acesso em: 12 mar 2019.

SANCHES, Aline Coelho. O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), [S. l.], n. 1, p. 22-43, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44614>. Acesso em: 20 abril 2021.

SHEPPARD, Randall. Clara Porset in mid twentieth-century Mexico: the politics of designing, producing, and consuming revolutionary nationalist modernity. **The Americas**. v.75, n.2, p. 349-379. Cambridge University Press, 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do IEB**, n. 45, p. 87-106, set 2007.

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

THE MUSEUM OF MODERN ART (Press Release). Museum to show imaginative and experimental woven textiles by Anni Albers. 1949. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325685.pdf?_ga=2.220336412.583716416.1623554089-785796361.1622081106. Acesso em: 11 jun. 2021.