



FACULDADE DE TECNOLOGIA DE AMERICANA

BRUNA DAVID MOREIRA

**MODA, TECELAGEM E BAUHAUS: UM PROJETO DE COLEÇÃO
FEMININA**

AMERICANA/ SP

2019

FACULDADE DE TECNOLOGIA DE AMERICANA

BRUNA DAVID MOREIRA

**MODA, TECELAGEM E BAUHAUS: UM PROJETO DE COLEÇÃO
FEMININA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como exigência parcial para obtenção do título
de Tecnólogo em Têxtil e Moda pelo Centro
Paula Souza – FATEC Faculdade de Tecnologia
de Americana.

Orientadora: Prof.^a M.^a Luciana Ramos de Souza

AMERICANA/ SP

2019

**FICHA CATALOGRÁFICA – Biblioteca Fatec Americana - CEETEPS
Dados Internacionais de Catalogação-na-fonte**

M836m MOREIRA, Bruna David

Moda, tecelagem e Bauhaus: um projeto de coleção feminina. /
Bruna David Moreira. – Americana, 2019.

45f.

Monografia (Curso Superior de Tecnologia em Têxtil e Moda) - -
Faculdade de Tecnologia de Americana – Centro Estadual de Educação
Tecnológica Paula Souza

Orientador: Profa. Ms. Luciana Ramos de Souza

1 Moda 2.Tecelagem I. SOUZA, Luciana Ramos de II. Centro
Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza – Faculdade de
Tecnologia de Americana

CDU: 687.016

Faculdade de Tecnologia de Americana

Bruna David Moreira

**MODA, TECELAGEM E BAUHAUS: UM PROJETO DE COLEÇÃO
FEMININA**

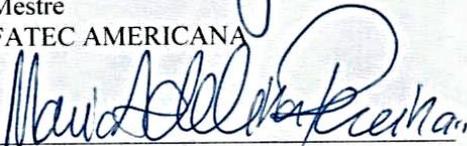
Trabalho de graduação apresentado como exigência parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Têxtil e Moda pelo Centro Paula Souza – FATEC Faculdade de Tecnologia de Americana.

Área de concentração: Moda; projeto de coleção.

Americana, 10 de junho de 2019.

Banca Examinadora:


LUCIANA RAMOS DE SOUZA (Presidente)
Mestre
FATEC AMERICANA


MARIA ADELINA PEREIRA (Membro)
Mestre
FATEC AMERICANA


ALEX PAULO SIQUEIRA SILVA (Membro)
Mestre
FATEC AMERICANA

AGRADECIMENTOS

Agradeço todo mundo que me ajudou durante esse projeto. Especialmente meus amigos, entre elas: Nicole Pilotto, a Professora Nancy Moretti que me ajudou nas ilustrações e o apoio da minha orientadora Professora Mestre Luciana Ramos de Souza. Além é claro da minha vontade de terminar aquilo que eu começo.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta um projeto de coleção inspirado na vida e obra da artista têxtil alemã Gunta Stölzl que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da oficina de tecelagem da escola Bauhaus nos anos 1920. Contextualizando a época e na tentativa de compreender o que representava ser mulher, mesmo em um lugar de vanguarda e pensamentos revolucionários como a Bauhaus, esta pesquisa apresenta uma resumida análise das modas e costumes femininos na década de 20. Tal pesquisa se torna tema e inspiração para o desenvolvimento da coleção de moda apresentada em seguida.

Palavras-chave: Gunta Stölzl, Design têxtil, Projeto de Coleção, Anos 20, Bauhaus. Mulheres nas Artes.

ABSTRACT

This Course Conclusion Paper presents a collection project inspired by the life and work of the German textile artist Gunta Stölzl who played a key role in the development of the weaving workshop of the Bauhaus school in the 1920s. Contextualizing the epoch and trying to understand what represented a woman, even in a vanguard place and revolutionary thoughts such as the Bauhaus, this research presents a brief analysis of women's fashions and customs in the 1920s. Such research becomes the theme and inspiration for the development of the following fashion collection .

Key-words: Gunta Stölzl, Textile Design, Fashion Design, Twenties, Bauhaus. Woman in arts

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mulheres aprendendo a dançar charleston, foto de 1925.....	12
Figura 2: O carro e a liberação feminina mulher foram os símbolos dos anos loucos de 1920	13
Figura 3: "La Garçonne" (1922) de Victor Margueritte e o visual conhecido como garçonne.....	14
Figura 4: Jovens dos anos 1920 usando característico chapéu cloche.	15
Figura 5: Atriz Clara Bow para a revista Vogue (1926).....	16
Figura 6: Atriz Louise Brooks como Lulu no filme alemão “Die Büchse der Pandora” (1929).	16
Figura 7: Sede da Bauhaus na cidade de Dessau na Alemanha.....	18
Figura 8: Marianne Brandt na Oficina de Metais com o designer László Moholy-Nagy	20
Figura 9: Cartão de Identificação de Gunta Stölzl	22
Figura 10: Gunta Stolz e sua filha	23
Figura 11: Gunta na oficina de tecelagem	24
Figura 12: Cadeira de Marcel Breuer com tecido desenvolvido por Gunta Stolz.....	25
Figura 13: Painel com tecidos desenvolvidos por Gunta Stölzl	26
Figura 14: Painel de Ambiência	27
Figura 15: Cartela de Cores	28
Figura 16: Cartela de Materiais	29
Figura 17: Maquete Têxtil	30
Figura 18: Plano de Coleção.....	31
Figura 19: Look 1	32
Figura 20: Look 2	33
Figura 21: Look 3	34
Figura 22: Look 4	35
Figura 23: Look 5	36
Figura 24: Look 6	37
Figura 25: Look 7	38
Figura 26: Look 8	39
Figura 27: Look 9	40
Figura 28: Look 10	41
Figura 29: Look 11	42
Figura 30: Look 12	43

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. MULHERES E OS ANOS LOUCOS	11
2. BAUHAUS.....	17
2.1 Ser mulher na Bauhaus	19
2.2 O têxtil da Bauhaus.....	21
2.3 Gunta Stözl	22
3. PROJETO DE COLEÇÃO	27
3.1 Cores e materiais.....	28
3.2 Formas e Silhuetas	30
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	45

INTRODUÇÃO

Apesar de revolucionar os métodos de ensino de artes e de ser precursora ao aceitar a matrícula de mulheres a famosa escola alemã de design e artes Bauhaus não escapou ao machismo de sua época. As alunas eram bem-vindas, porém não podiam ter acesso a todos os cursos disponíveis aos homens e eram encorajadas a limitar-se as aulas de têxteis. Destacamos no presente trabalho, a atuação corajosa da artista Gunta Stölzl (1827-1983), aluna e posteriormente professora da Bauhaus, com trabalhos inspiradores na área do design têxtil.

Assim, no primeiro capítulo desta pesquisa estudamos o papel social da mulher na década de 1920, época que Stölzl foi constituída como mestra da oficina de tecelagem da Bauhaus. Em seguida, voltamos para a escola onde Stölzl atuava, a Bauhaus, primeiro como aluna e depois como professora do departamento de tecelagem. A escola fundada em 1919, em Weimar na Alemanha, prometia igualdade de gêneros na escolha profissional, porém essa não se concretizava dentro da instituição. As alunas eram encorajadas a frequentar as oficinas de tecelagem, encadernação ou cerâmica e a partir de 1922 só a oficina de tecelagem era acessível para as estudantes mulheres.

A partir destas considerações, visa-se homenagear a atuação corajosa da artista Gunta Stölzl. Buscou-se reunir dados/informações com o propósito de atender ao seguinte problema de pesquisa: elaborar uma coleção de produtos de moda contemporânea inspirada por Stölzl. Assim, o terceiro capítulo deste trabalho de conclusão de curso apresenta as referências visuais utilizadas para a criação de uma coleção de peças no estilo casual, característico pela versatilidade e pela mistura de peças consideradas clássicas com outras mais informais. A partir destas referências visuais selecionamos uma paleta de cores e de materiais, assim como definimos as silhuetas e os shapes da coleção.

A relevância desta pesquisa contribui, diretamente, para os estudos do papel proeminente desempenhado pelas mulheres dentro da Bauhaus, e como estas levariam o tear e o design têxtil para o alto padrão reconhecido mundialmente até nossos dias.

1. MULHERES E OS ANOS LOUCOS

Para a geração de mulheres que sobreviveu a I Grande Mundial os anos 1920 foi uma época de decisivas transformações nas convenções sociais. Apesar de conhecida como “anos loucos” e sua juventude ser chamada de “geração perdida”, a década de 1920 ocasionou importantes conquistas para as mulheres.

Uma década de prosperidade e liberdade, animada pelo som das jazz-bands e pelo charme das melindrosas - mulheres modernas da época, que frequentavam os salões e traduziam em seu comportamento e modo de vestir o espírito da também chamada Era do Jazz. (GARCIA, 2019)

Ao mesmo tempo que as festas majestosas regadas a muita bebida alcoólica (apesar da Lei Seca nos Estados Unidos que proibia a fabricação, a venda e o transporte de bebida alcoólica), levava a juventude da época a um modo de vida alienado, superficial e de atitudes consideradas licenciosas, mulheres de boa parte do mundo ocidental começaram a década adquirindo o direito de votar e começaram a ter renda própria.

A era do jazz provocou também uma mudança radical no vestuário feminino. O boom econômico e a música influenciaram o surgimento de um novo tipo de mulher, mais livre das convenções sociais e admiradora do divertimento. O *charleston*, dança vibrante com movimentos rápidos de pernas e braços, contagiou as jovens (FIGURA 1).

Figura 1: Mulheres aprendendo a dançar charleston, foto de 1925



Fonte: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/decada-de-1920-os-anos-loucos/>. Acesso abril 2019.

Assim, era essencial que a dançarina de *charleston* tivesse as pernas tão livres quanto possível. As mulheres da década de 1920 abandonaram seus espartilhos, encurtaram os cabelos e os vestidos para melhor aproveitar a nova e audaciosa informalidade.

As melindrosas começaram usar vestidos muito mais curtos com saias franjadas ou em flamulas, que davam a ilusão de comprimento, e o elegante estilo tubular, que se movia com a dançarina. Outra dança, *shimmy*, introduziu vestidos com camadas de franjas que temiam com ela. (STEVENSON, 2012, p. 103.).

As chamadas “melindrosas” (*flappers*) só queriam se divertir e zombavam das convenções motivando um desrespeito geral pelos padrões convencionais de comportamento. Elas iam à praia de maiô inteiriço, maquiavam-se e fumavam em público, dirigiam seus próprios carros e falavam sobre sexo (FIGURA 2).

Figura 2: O carro e a liberação feminina mulher foram os símbolos dos anos loucos de 1920



Fonte: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/decada-de-1920-os-anos-loucos/>. Acesso abril 2019.

Este desejo de liberdade é, sobretudo, vinculado pela elite intelectual e por artistas da época, que dão alicerces para a emancipação sexual e das mulheres e para as próprias revoluções artísticas. A imagem das melindrosas produziu uma dramática transformação no guarda-roupa e penteado feminino. As roupas deveriam garantir liberdade de movimentos, "As garotas estacionaram seus espartilhos e pantalonas para poder dançar" diziam os jornais da época. Mesmo que alguns estilistas (como Lucile, Paquin e Lavin) ainda abraçassem um design mais tradicional e romântico, criando roupas sonhadoras com tafetá e organza, em tons pastéis, enfeitados com fitas, flores e renda, o que determinaria a moda pós-guerra, seria o visual *garçonne* (FIGURA 3). "Dizem que o termo originou-se da novela sensacionalista de Victor Margueritte, de 1922, *La garçonne*, que conta a história de uma jovem progressista, que deixa a casa da família em busca de uma vida independente." (MENDES, 2009, p. 52.).

Figura 3: "La Garçonne" (1922) de Victor Margueritte e o visual conhecido como garçonne.



59. Cover of *La Garçonne* (1922) by Victor Margueritte, the novel from which the fashionable look of the 1920s is believed to have got its name. The illustration depicts the book's scandalous heroine, Monique Lerbier, who cut her hair short, wore a man's jacket and tie, and gave birth outside wedlock.

60. Fashionable young 'garçonne' wearing an afternoon dress in pale mauve crepe-de-chine by Welly

Fonte: <https://criminocorpus.hypotheses.org/76497>. Acesso abril 2019.

O visual *garçonne*, assim como a figura melindrosa exigida para o *charleston*, consistia num estilo quase infantil que conferia uma aparência andrógina, o que provocou uma mudança drástica no físico desejável para a moda. Coco Chanel, expoente da nova geração de estilistas, contribuiu muito para moldar o ideal feminino da época. “Chanel abraçou a modernidade e sua prolongada influência contribuiu, com audaciosa informalidade, para a simplificação do guarda-roupa elegante.” (STEVENSON, 2012, p. 87.)

Assim, o comprimento das saias das mulheres comuns igualou-se aos das melindrosas e a simplificação do vestuário feminino estendeu-se as roupas de uso diário. A silhueta vertical era enfatizada pelas cintas elásticas, redutores de busto e cinturas baixas, tornou-se aceitável revelar os ombros nus com roupas sem mangas ou curtas e as meias pretas se tornaram beges que davam a impressão de pernas nuas. O ideal de beleza, equivalente a um menino adolescente, também influenciou os penteados com os fios curtíssimos e a franja reta caindo sob os olhos, preferencialmente sob chapéus *cloche* (FIGURA 4).

Figura 4: Jovens dos anos 1920 usando característico chapéu cloche.



Fonte: <https://www.tes.com/lessons/wePegJDX3PS41g/1920-s-women-s-fashion>. Acesso em abril 2019.

Anúncios afirmavam que os cosméticos poderiam fazer “toda moça se parecer com uma estrela de cinema”. Os lábios arco de cupido da “ItGirl” Clara Bow, o corte perfeito na altura do queixo do Louise Brooks e as sobrancelhas finamente desenhadas a lápis de Pola Negri eram muito copiados. (STEVENSON, 2012, p. 103.).

O rosto era ressaltado com cosméticos e maquiagem abundante, olhos enfatizados com contornos escuros e lábios com cores fortes e as sobrancelhas eram depiladas até que se tornassem traços finos. O cinema tornou-se o mais popular lazer da época, durante a era de ouro de Hollywood (1915-1925), importante centro da indústria cinematográfica do mundo, e um poderoso propagador de estilos. As atrizes mais populares eram

justamente aquelas que adotavam a estética das melindrosas e o penteado *a la garçonne*, Louise Brooks, Clara Bow, e Constance Talmadge ditavam a moda naqueles tempos.

Figura 5: Atriz Clara Bow para a revista Vogue (1926).



Fonte: <https://www.vogue.com/article/industry-icons-clara-bow-actress>. Acesso abril 2019.

Como pode ser visto nas imagens (figuras 5 e 6) os cabelos das mulheres famosas da época e que influenciavam a moda e vestimenta de todas as classes sociais eram tão curtos quanto de um rapaz, enfatizando os olhos e a boca com maquiagem para transparecer mais emoções na tela do cinema.

Figura 6: Atriz Louise Brooks como Lulu no filme alemão “Die Büchse der Pandora” (1929).



Fonte: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/louise-brooks-pandoras-box-silent-film-star-it-girl-critic-bfi-a8382221.html>. Acesso abril 2019.

2. BAUHAUS

Apesar do pioneirismo ao aceitar matrícula de mulheres em seus cursos, a escola alemã de artes aplicadas *Staatliches Bauhaus*, limitava o acesso de suas alunas as aulas de têxteis. Desta forma, a arquitetura, a pintura e a escultura foram reservadas para os homens, pois de acordo com Walter Gropius, fundador da *Bauhaus*, “[...] as mulheres não eram fisicamente e geneticamente qualificadas para certas artes já que pensavam em duas dimensões, em comparação com os parceiros masculinos, que poderiam fazê-lo em três.” (GARCIA, 2018).

A escola de design e artes fundada por Walter Gropius em abril de 1919, nasceu da fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas com o principal objetivo de unir arte e artesanato, o que acabou sendo a base de muitos conflitos. "Criemos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artista e o artesão", declarava o arquiteto germânico Walter Gropius. Seu objetivo principal era criar um arquiteto que se comunicasse e servisse a sociedade em que está inserido.

O arquiteto do futuro terá de encontrar novamente, através de seu trabalho, uma expressão original construtiva para as necessidades intelectuais e materiais da vida humana, e dar assim novos impulsos intelectuais, em vez de reproduzir repetidamente o pensar e o fazer de tempos anteriores. Partindo de uma larga concepção social da vida, incumbe-lhe procurar com a ajuda de sua capacidade de organização atingir o pensamento e a sensibilidade de sua época, harmonizando a causa e a forma arquitetonicamente. (GROPIUS, 1972, p.84)

A conceito central da Bauhaus de Gropius, durante a primeira fase da escola em Weimar, era formar artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática, eliminando hierarquias, na qual as funções se complementam. Essa primeira fase em Weimar, a escola tem um espírito muito experimentalista e que buscava romper com tradições antigas. O próprio método de ensino – ou que seria conhecido como método de ensino Bauhaus – buscava fazer o aluno a quebrar com as tradições antigas e tudo o que ele já havia aprendido ao começar a estudar lá.

A ligação mais efetiva entre arte e indústria coincide com a mudança da escola para Dessau, em 1925, por causa de desacordos com autoridades nacionalistas. A Bauhaus

se instala em um novo e moderno edifício projetado por Gropius e com uma nova equipe de professores, que incluem Hanne Meyer, grande representante do movimento moderno, e que passa a comandar o novo departamento de arquitetura, além da designer têxtil Gunta Stölzl que assume a direção da oficina de tecelagem, com uso de novos materiais e equipamentos.

Figura 7: Sede da Bauhaus na cidade de Dessau na Alemanha.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/901976/100-anos-da-bauhaus-10-coisas-que-todo-arquiteto-precisa-saber>. Acesso abril 2019.

A Bauhaus tem sua fase mais importante e produtiva durante o período em que ficou sediada em Dessau. Assim, segundo KOTCHETKOFF (2015) ao invés de buscar sua própria individualidade, o aluno durante essa segunda fase era instigado a compreender todos os processos que levam a criação de um produto industrial. Apesar de parecer conflitante com os princípios iniciais da escola, a mudança era algo inevitável assim como o encontro com o processo industrial. Nesse período a escola passa a vender vários protótipos dos alunos e a buscar ajuda das indústrias para conseguir se manter financeiramente. Em Dessau, a Bauhaus passou a incentivar a produção de produtos próprios. É lá que ela também passou a ser uma escola formal e emitir certificados.

Em 1928, Gropius deixa a direção da escola e é substituído por Hannes Meyer que por pressões do nazismo deixa a direção em 1930 e a escola passa então a ser dirigida pelo arquiteto Mies van der Rohe. Oficialmente fechada em 1932 e, após uma tentativa frustrada de recomposição em Berlim, a Bauhaus encerra suas atividades, por determinação dos nazistas, em 1933.

2.1 Ser mulher na Bauhaus

A Bauhaus foi, portanto, uma escola que se tornou reconhecida por seu pioneirismo e inovação, ao mudar a maneira como se pensava e praticava o design no começo do século XX. Assim também no que se refere ao papel de algumas mulheres na materialização do design moderno, principalmente quando apresentou uma postura progressista ao admitir mulheres entre seus alunos. Na Europa as ditas Belas Artes, arquitetura, pintura e escultura, por tradição eram reservadas por homens.

No entanto, essa igualdade de gênero dentro da escola não seria tão real quanto se apresentava no discurso de seu manifesto. A Bauhaus era na verdade tendenciosa no que se tratava do gênero dos alunos. Enquanto os homens podiam estudar nas diferentes áreas oferecidas pela escola, as mulheres eram encorajadas a seguir carreira nas oficinas de tecelagem, encadernação ou cerâmica e a partir de 1922 só a oficina de tecelagem era acessível para as estudantes mulheres. As aulas de arquitetura por exemplo, consideradas o tesouro da escola, não podiam ser frequentadas por elas.

A despeito do privilégio masculino, que muitas vezes as afastava as alunas de suas vocações e interesses originais, muitas foram tão importantes quanto seus colegas homens. Segundo OLIVEIRA (2004), diversos projetos de mulheres alunas e professoras da Bauhaus foram patenteados e produzidos em escala industrial, como por exemplo o mobiliário de Breuer, os tecidos de Gunta Stolz e as luminárias e artesanatos em metal de Marianne Brandt.

Marianne Brandt que iniciou o curso na Bauhaus em 1924, foi uma das brilhantes exceções, conseguindo não só entrar na Oficina de Metais, como foi encorajada por Moholy-Nagy (então mestre da Oficina de Metais) a continuar ali. Brandt teve uma produção significativa durante o período que estudou na Bauhaus e teve suas criações reconhecidas posteriormente como ícones no design moderno.

Figura 8: Marianne Brandt na Oficina de Metais com o designer László Moholy-Nagy



Fonte: <http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/marianne-brandt-life-in-design>. Acesso abril 2019.

Entretanto, a maioria das alunas da Bauhaus acabava procurando um departamento onde encontrasse aceitação. A Oficina de Tecelagem se tornou esse “gueto” feminino, apesar de enfrentar diversos estigmas, já que era considerada uma “arte menor” e sua produção igualmente desqualificada pelos homens, carregando adjetivos entendidos como pejorativos: “feminino” e “artesanato”.

2.2 O têxtil da Bauhaus

A oficina têxtil na Bauhaus era responsável pela criação dos tecidos que integrariam os projetos arquitetônicos e imobiliários da escola. Ela foi uma das mais bem-sucedidas áreas da escola, experimentando tanto com as habilidades manuais tradicionais - como teares manuais, bordados, crochê, tricô etc. - quanto com os princípios industriais.

A oficina foi fundada junto com a escola, a frente dela estavam dois mestres: Johannes Itten, artista abstrato mais conhecido por sua teoria das cores e dentro da escola sendo o mestre das formas. O aspecto de técnico (ou artesanal) ficava nas mãos de Helene Börner. De 1921 a 1927, George Muche assume a diretoria da oficina e é dado a ele o sucesso financeiro da oficina. Futuramente Gunta Stölzl, que havia sido aluna, se torna diretora da oficina, vinda de uma leva de alunos formados pela escola que se tornavam professores com habilidades tanto teóricas quanto práticas de sua área.

Já durante os primeiros anos da oficina, ela vira um reduto das alunas, sendo umas das poucas oficinas que elas podem frequentar na escola, sendo até mesmo conhecido primeiramente como “aula para mulheres”. Segundo Benson (2003), a oficina de tecelagem era considerada um gueto feminino e sofria com o preconceito dos alunos homens e dos professores que acreditavam que as mulheres seriam incapazes de produzir arte.

As alunas da oficina poderiam ser divididas em três categorias, a primeira seria alunas sem conhecimento prévio em artes e tecelagem, segundo alunas que tinha conhecimentos prévios em arte porém não tinham vocação e interesse artístico pela tecelagem, alunas sem conhecimento e por último as que abraçaram a carreira de designer têxtil.

Os tecidos desenvolvidos dentro da oficina seguiam duas linhas de pensamento: tecidos desenvolvidos para o uso/consumo e artísticos. Os primeiros eram aplicados dentro de casas desenvolvidas pelos alunos da Bauhaus ou a pedido da indústria, buscavam resolver um problema, todos os aspectos dos tecidos são pensados em como será o seu uso, onde será aplicado etc. Os tecidos mais artísticos, eram desenvolvidos pensando mais na estética e na expressão artística das alunas que o desenvolviam. Ou como estudo de cor, forma, textura.

2.3 Gunta Stölzl

Gunta Stölzl foi uma designer têxtil alemã, aluna, professora e diretora da oficina de tecelagem da Bauhaus Dessau. “Stölzl é descrita com personalidade modesta, profissionalmente obstinada e persistente, e totalmente comprometida com suas metas.” (GRADIM,2015).

Figura 9: Cartão de Identificação de Gunta Stölzl



Fonte: Site de Gunta Stölzl

Stölzl estudou pintura decorativa, história da arte e cerâmica e estilo em Kunstgewerbeschule (escola de artes aplicadas) em Munique de 1914 a 1916. A artista teve uma criação muito mais libertária que outras meninas de sua época. Seus pais deixavam que ela fizesse o que quisesse, como por exemplo praticar alpinismo, estudar artes e viajar sozinha.

Figura 10: Gunta Stolz e sua filha



Fonte site da fundação Gunta Stölzl

Durante a Guerra ela serviu a cruz vermelha e trabalhou como enfermeira. Em 1919 ela se inscreveu novamente na mesma escola que havia estudado antes da Guerra e tentou abrir um curso voltado para mulheres nessa escola, porém conheceu o manifesto da Bauhaus e entrou em contato com Gropius e matriculou-se na mesma.

Ela foi estudante da Bauhaus entre 1920 e 1924, e durante esses anos fez aulas com Paul Kleen, Johannes Itten assim como Georg Munche e Helene Börner. Em 1924 ela foi convidada por Itten a dar uma oficina de tecelagem perto de Zurique, e também ajudou a desenvolver trabalhos de tingimento têxtil.

Em 1925 ela começa a lecionar na Bauhaus Dessau, primeiramente como mestre em tecelagem e depois se tornando diretora da oficina. Ela se encantou pelo manifesto da escola e tentou fundar o primeiro departamento de mulheres já nos primeiros anos da escola – sem obter sucesso. Seu envolvimento era tanto que participava da construção do currículo da escola. “Stölzl adquiriu vários sistemas de teares para a aprendizagem e produção industrial. Ela elaborou um programa educativo de 3 anos incluindo formação; prática experimental e mostras.” (GRADIM,2019).

Figura 11: Gunta na oficina de tecelagem



Fonte: Site de Gunta Stölzl

Segundo sua filha, Gunta não sabia que incentivar as mulheres a frequentar a oficina de tecelagem e assim afastá-las de outras oficinas era uma decisão da própria diretoria da escola. Contudo é certo que ela vivenciou momentos de diferenciação de seus próprios colegas que por diversas vezes se opunham à presença feminina dentro de suas aulas, dizendo que o trabalho das alunas era amador e primitivo, ou então, menosprezando os resultados e a importância da oficina de tecelagem para a própria escola.

De acordo Aloni, Stadler e Aloni (2019), a escola durante o período que fora aluna não forneceu conhecimento profundo em técnicas de tecelagem industrial. Para isso ela junto de outras colegas foram trabalhar na indústria têxtil local a fim de obter conhecimentos. Ela assume o cargo de mestre da oficina de tecelagem quando a escola se muda para Dessau, ela faz da oficina uma das mais bem-sucedidas áreas da escola,

incluindo desenvolvimento de produtos que a venda ajudou a manter a escola financeiramente. Ela desenvolveu diversos projetos têxteis, como carpetes, tecidos para decoração e tecidos para móveis de Marcel Breuer.

Figura 12: Cadeira de Marcel Breuer com tecido desenvolvido por Gunta Stolz



Fonte: Site Bauhaus

Em 1929 Gunta se casa com um arquiteto israelense com quem tem sua primeira filha, por causa de seu casamento perde sua cidadania alemã. Durante seu último ano na Bauhaus Gunta começa, assim como seus colegas e alunos, a sofrer ataques dos nazistas. Ser uma mulher grávida dando aulas e dormindo dentro da escola casada com um judeu não agradava os nazistas e Gunta acabou com uma estrela de seis pontas vincada em sua porta em um dos ataques. O diretor e mestres mais influentes da escola não a defenderam, pois preferiram não desagradar ainda mais governo fascista para manter a escola em funcionamento, seus alunos mais próximos já haviam se formado e assim como alguns de seus amigos próximos ido embora da Alemanha. Gunta enfrentou tudo sozinha grávida e trabalhando na oficina.

De acordo com Bauhaus (2012), ela deixa a Bauhaus em 1931, tendo uma festa de despedida na mesma intensidade dos bons tempos. Na Suécia ela tenta continuar sua carreira, mas a indústria têxtil sueca é pequena e fechada, o estigma de ser alemã também

não ajuda, e ela vive de poucos tecidos que produzi para decoração de interiores e móveis, além de ainda dar oficinas de tecelagem. Lá se casa novamente, agora com um suíço com quem também tem uma filha. Segundo Skender (2019), a partir de 1967, Gunta se dedica somente aos trabalhos mais artísticos de tapeçaria. Morre aos 86 anos no ano de 1987, porem seus documentos, cartas e diários não são abertos por oposição do marido e somente após sua morte, as filhas de Gunta – Yael e Monika - revisaram suas memórias e assim fundam uma instituição em seu nome.

Os trabalhos da artista foram muitos influenciados pela sua passagem na Bauhaus. Sempre trabalhando com a desconstrução da forma e das cores, mesmo quando criava tapeçarias.

Figura 13: Painel com tecidos desenvolvidos por Gunta Stölzl



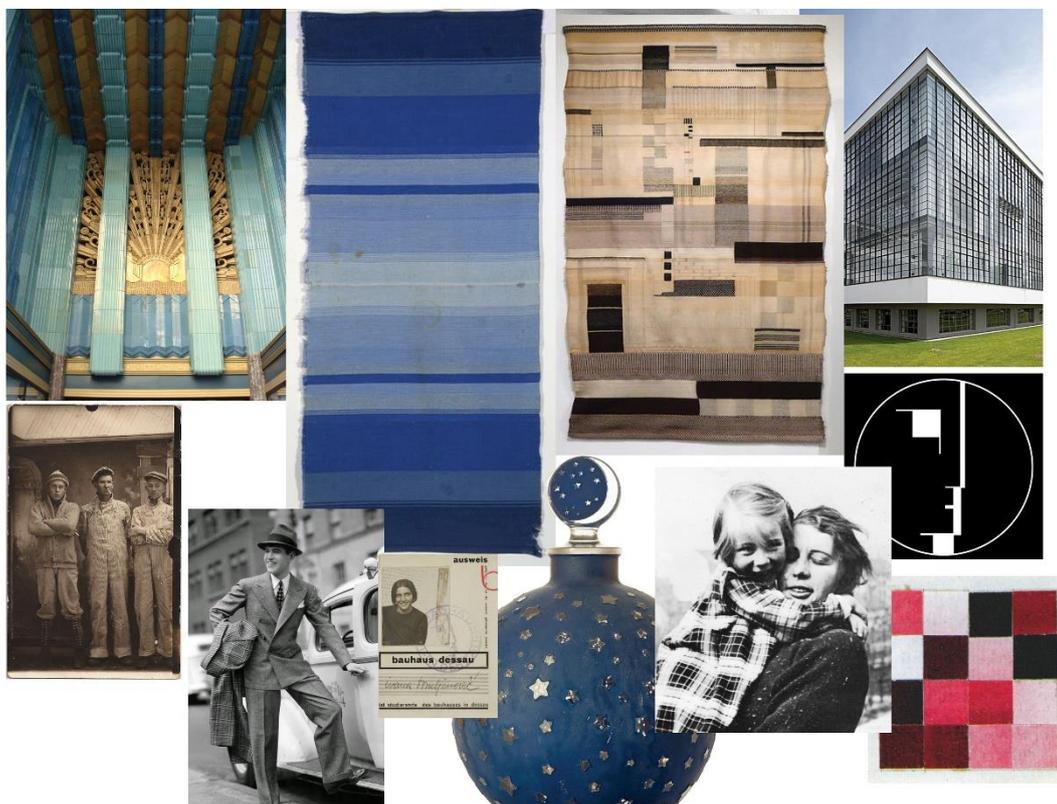
Fonte: site oficial de Gunta Stölzl

3. PROJETO DE COLEÇÃO

Segundo Renfrew e Renfrew (2010), uma coleção é um conjunto de roupas, acessórios ou produtos projetados e fabricados para a venda. Ela normalmente é constituída da combinação de silhuetas, tecidos, cores variando dependendo do criador.

Uma coleção tem um tema, ou uma tendência ou refletem influências culturais e sociais ou todos juntos. Reunimos as referências visuais desta coleção no Painel de Ambiência, em geral, é formado por uma ou mais imagens que estejam de acordo com o espírito pretendido para a coleção. Essas imagens representam fonte de formas visuais e serviram de inspiração para a criação dos produtos.

Figura 14: Painel de Ambiência



Fonte: Elaborada pela autora

O Painel de Ambiência contém imagens de alguns trabalhos de Gunta Stölzl, assim como imagens que apresentam a moda masculina da época, referência para a

criação de uma coleção casual contemporânea e mais unissex. Trabalhamos especificamente uma imagem feminina a frente de seu tempo, que vive em um mundo dominado por homens, mas ainda assim é trabalhadora e artista. Há também exemplos de arquitetura e decoração dos anos 1920. Assim como a logotipo e o prédio da escola Bauhaus Dessau.

3.1 Cores e materiais

A partir da definição das referências visuais partimos para elaboração da Cartela de Cores da coleção, que se manteve em total sintonia com o Painel de Ambiência da coleção.

Figura 15: Cartela de Cores

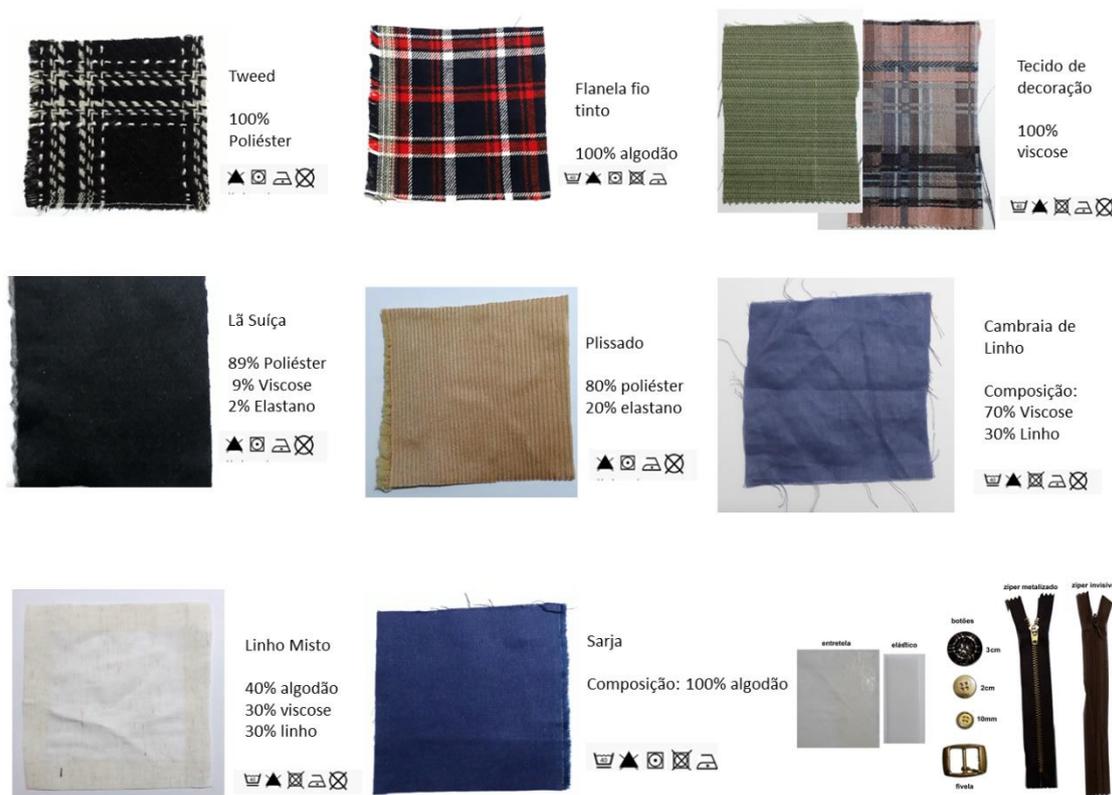


Fonte: Elaborada pela autora

As cores foram selecionadas segundo a ideia de que as mulheres trabalhadoras dos anos 1920 dificilmente utilizavam cores tão exuberantes, sempre preferindo o marrom e azul. A cor rosa e a azul pastel foram cores são as tônicas da coleção, servindo para valorizar as três cores principais: verde água, ocre e azul prussiano.

Para a Cartela de Materiais, assim como a de cores, selecionamos tecidos e aviamentos que mantivessem sintonia estética e principalmente tátil com a imagem do Painel de Ambiência.

Figura 16: Cartela de Materiais



Fonte: Elaborada pela autora

Plissado e tecidos de decoração foram usados seguindo o painel de inspiração e também porque a tapeçaria era o tipo de trabalho que Gunta Stölzl mais gostava de realizar. Já os tecidos com padronagens xadrez tiveram inspiração tanto na alfaiataria masculina, quanto na geometria dos trabalhos da artista. A vestimenta masculina unido com a aspereza de tecidos decorativos influenciou o uso de tecidos como sarja, linho e lã na coleção, além do algodão. O metalizado da peça decorativa art decô azul e cheio de estrelas inspirou o uso de botões, zíper e outros detalhes metalizados. Assim como a criação de uma meia de tule bordada com pequenas estrelas.

A estamparia e as maquetes têxteis da coleção seguiram o mesmo princípio da seleção estética das cartelas anteriores, sintonia com a imagem do Painel de Ambiência. Assim trabalhamos com uma estampa figurativa e elaboramos propostas têxteis na técnica de aplicação seguindo as referências já citadas.

Figura 17: Maquete Têxtil



Fonte: Elaborada pela autora

O trabalho da designer têxtil e professora da Bauhaus inspirou o uso de retalhos retangulares de tecidos para a decoração aplicados sobre uma base plana como uma tela (sarja de linho) como na maquete acima (FIGURA 17)

Também foi utilizado o degrade em uma peça pois Stölzl aprendeu o tingimento de tecidos e realizava estudo sobre, além de que o estudo sobre cores e isso pode ser visto claramente em seus trabalhos.

3.2 Formas e Silhuetas

As formas foram inspiradas exatamente pelas vestimentas masculina e feminina dos anos 1920. O blazer, o casaco militar, a calça esportiva usada para jogar golfe na época foram incorporados na coleção. Também houve uma preferência por saias e vestidos mais retos e modelagens mais soltas por causa da influência dessa mulher em um mundo masculino – *la garçonne*. As linhas do prédio de arte decô inspirou o uso de drapeados em duas peças (além do tecido plissado).

Diagramamos os looks da coleção em pranchas individuais. Cada prancha apresenta uma ilustração do look e seus respectivos desenhos planejados (técnicos), compondo o plano de coleção.

Todos os looks e suas respectivas peças foram criados de acordo com os elementos de estilo identificados no Painel de Ambiência da coleção. Assim, shapes, silhuetas e volumes, assim como recortes e aplicação de estampas ou aviamentos foram pensados para que transmitissem a ideia principal da imagem de ambiência.

Figura 18: Plano de Coleção



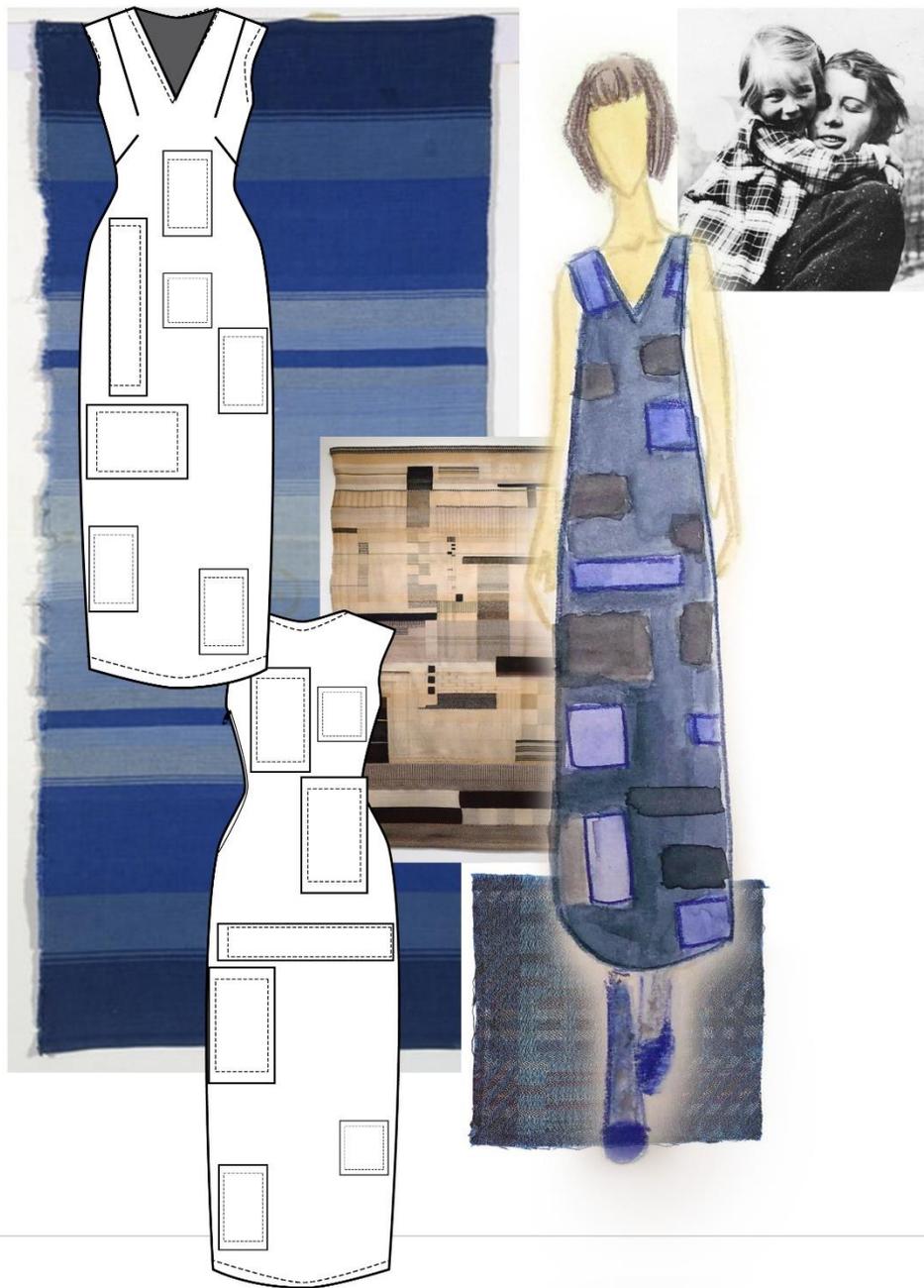
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 19: Look 1



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 20: Look 2



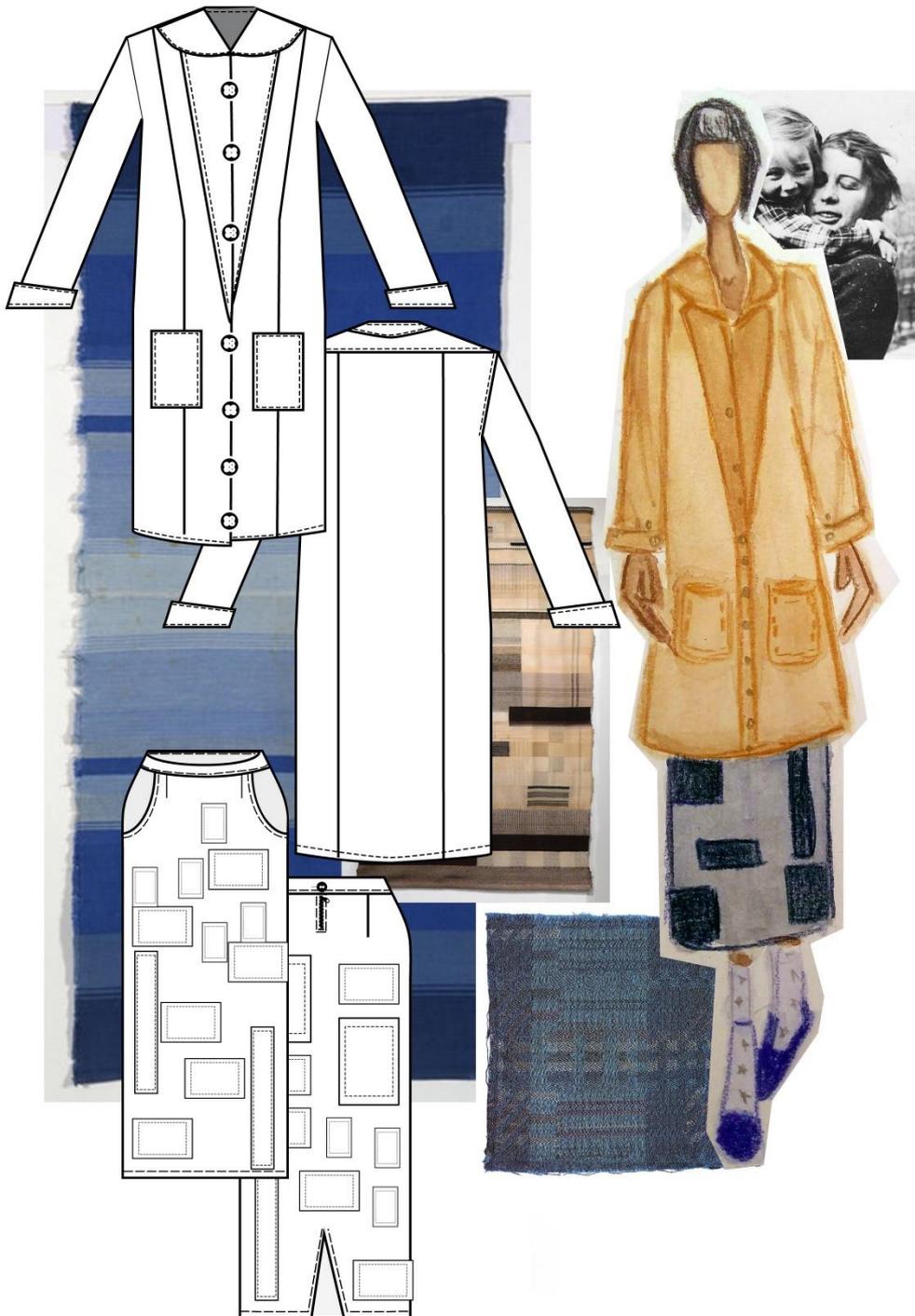
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 21: Look 3



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 22: Look 4



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 23: Look 5



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 24: Look 6



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 25: Look 7



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 26: Look 8



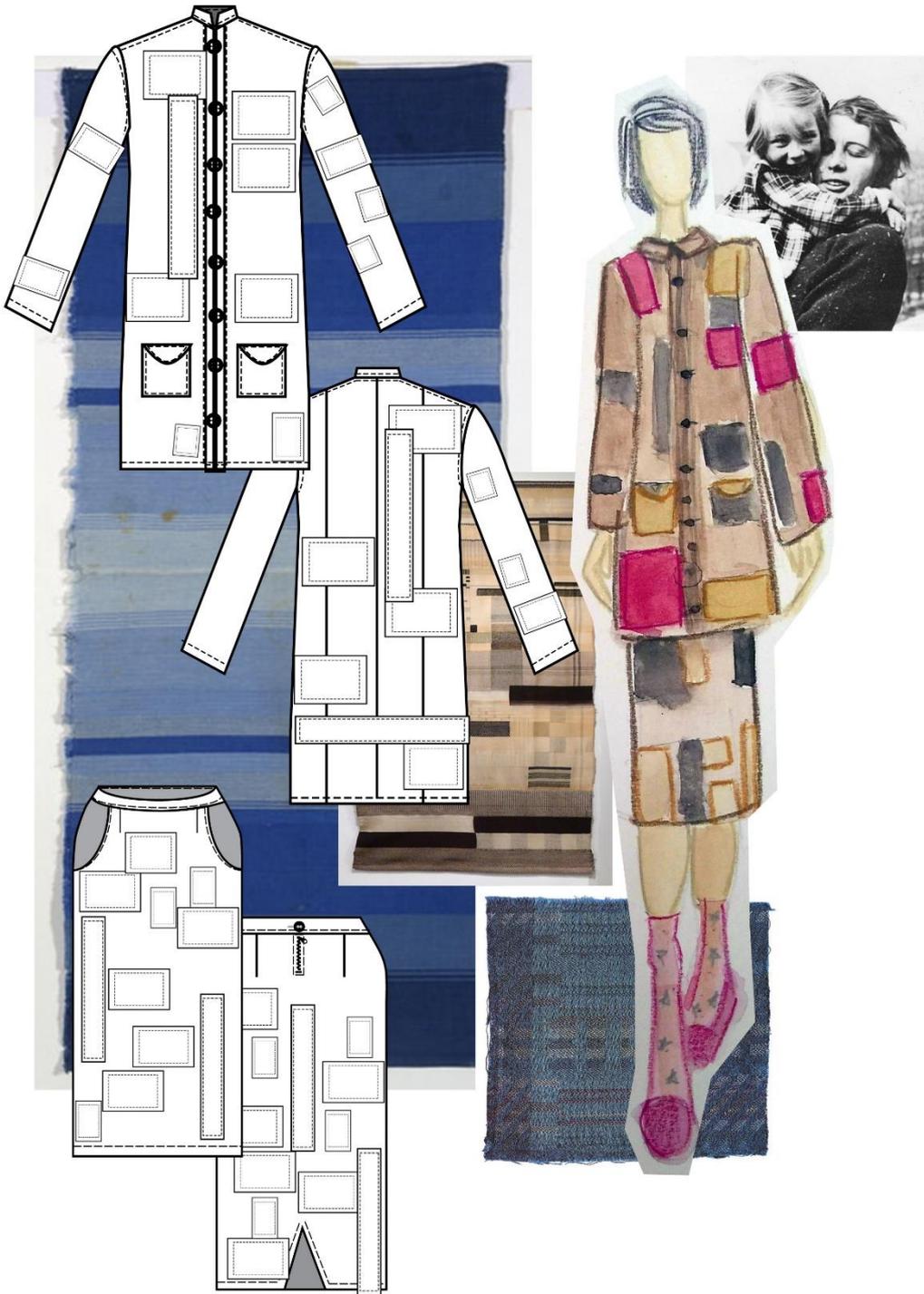
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 27: Look 9



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 28: Look 10



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 29: Look 11



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 30: Look 12



Fonte: Arquivo Pessoal

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento desse projeto foi possível conhecer e refletir sobre o papel das mulheres no universo acadêmico das artes. O preconceito contra elas e luta por serem reconhecidas e até mesmo receber educação artística em um mundo dominado por homens ainda continua rondar o mundo. Por muito tempo o trabalho e o talento de mulheres artistas foram esquecidos de propósito, pois acreditava-se que esse não deveria ser seu papel. E para receber educação artística, só era possível sendo parente de um homem artista. E mesmo assim, podendo ser chamada de louca.

Gunta Stölzl parece quebrar com esse estigma simplesmente indo atrás do que desejava. Antes de entrar na Bauhaus, ela tentou fundar um departamento para mulheres na escola que havia estudado antes da guerra. Já na Bauhaus abraçou aquilo que parecia ser para muitas um beco sem saída e fez o que pode para que a oficina de tecelagem tivesse tanto sucesso quanto as outras oficinas dominadas por homens.

Com essa coleção também pode refletir sobre como as roupas espelham-se na sociedade. Durante os anos 20 as mulheres buscavam mais autonomia e com isso suas roupas perderam a cintura marcada e outras restrições. O cabelo que antes era longo e complicado para se arrumar, encurtou. Tudo se tornou prático para as mulheres que desejavam ser mais do que donas de casas ou a esposa de alguém. Por isso ao desenvolver o projeto foi escolhido silhuetas mais soltas. Durante o processo de design o foco eram em buscar tecidos confortáveis e práticos, pensando em uma mulher mais prática.

Por fim, a luta pela educação – artística ou não – das mulheres e a busca por liberdade ainda ser uma realidade. E a trajetória de Gunta Stölzl, assim como a coleção e esse trabalho possam inspirar outras mulheres.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

ALONI, Yael; STADLER, Monika; ALONI, Ariel (Org.). **Gunta Stölzl**. Disponível em: <<https://www.guntastolzl.org/>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

BAUHAUS: **Art as Life - Gunta Stölzl: A Daughter's Perspective**. Direção de Monika Stadler. Londres: Barbican Centre, 2012. Son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7HWDWr1RKe8>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

BERNISON, Julia E. **Weaving at the Bauhaus: Origins and Influences**. Fall Semester, 2003

GARCIA, Claudia. **A Era do Jazz**. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/anos20.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. **Mulheres e a oficina de tecelagem da Bauhaus**. XXVIII Simpósio Nacional da História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf> Acesso em 26 de Janeiro de 2019.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972.

KOTCHETKOFF, Júlia Coelho. **Bauhaus Dessau: interações entre o discurso e o construído**. Arq.urb, São Paulo, v. 15, n. 5, p.69-85, maio 2015. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.usjt.br/arq.urb/numero-15/5-julia-kotchekoff.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy de. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, Luciane Gonzaga de. **Arquitetura moderna na Alemanha : no período de 1900 a 1933** – Rio de Janeiro : PUC, Departamento de História, 2004.

RENFREW, Elionor; RENFREW, Colin. **Desenvolvendo uma coleção**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SKENDER, Martina. **History of textile art: Gunta Stölzl (1897-1983)**. Disponível em: <<https://www.textileartist.org/textile-artist-gunta-stolzl-1897-1983>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da Moda**. São Paulo: Zahar, 2012.