

CONCRETISMO E DESIGN NO BRASIL (1947-1968) – DIÁLOGOS COM AESCOLA DE ULM

Fernanda Freitas Coura¹

DEBBANE, Livia (org.); TICOULAT, Fernando, LOPES, João Paulo Siqueira (coord.).
Boaforma Gute form. Design no Brasil 1947-1968. São Paulo: Art ConsultingTool, 2021.

Primeira iniciativa da Constellation Asset Management no campo editorial, o livro **Boa forma Gute form – Design no Brasil 1947-1968**, lançado pela Art Consulting Tool em 2021, trata das numerosas e frutíferas conexões entre o Brasil e a Alemanha na história do design da segunda metade do século XX, período em que a história cultural brasileira foi marcada por projeto que combinou arte, indústria e sociedade e envolveu iniciativas públicas e privadas. Com organização de Livia Debbane e coordenação de Fernando Ticoulat e João Paulo Siqueira, a obra, de 224 páginas, é uma edição bilíngue Português-Inglês, ricamente ilustrada. O texto de apresentação, sob o carimbo do Instituto Goethe, ressalta que o fio condutor do livro é a ligação das culturas brasileira e alemã, por meio da busca de algumas das raízes do design brasileiro na Escola de Ulm, ou Hochschule für Gestaltung Ulm, fundada em 1953, no Sul da Alemanha. A escola alemã inspirou o programa didático da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), primeira instituição do tipo no país, inaugurada em 1963, no Rio de Janeiro, e que formou uma safra de alunos responsáveis pela criação do que hoje entendemos como design moderno brasileiro. Os ensinamentos da HfG Ulm também podem ser identificados em trabalhos realizados em pólos criativos brasileiros como o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), ligado ao Museu de Arte de São Paulo (Masp).

Conforme afirma Livia Debbane, na introdução do livro, o propósito de **Boa forma Gute form – Design no Brasil 1947-1968** é mostrar como foi a convivência, a colaboração profissional e as trocas de ideias de um grupo restrito de criadores - artistas, arquitetos e teóricos incluídos – que propuseram obras de características semelhantes e que transitaram e disseminaram conexões entre os hemisférios Norte e Sul, em um tempo quando o design buscava sua emancipação. Para discorrer sobre esse intercâmbio Brasil-Alemanha e as

¹ Mestre em História (linha de pesquisa: História das Relações Internacionais (2001) pela Universidade de Brasília (UnB). Trabalhou durante cinco anos como repórter, para diversos meios de comunicação, e é Analista em Ciência e Tecnologia do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico desde 2002. ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-4469-0384>>. E-mail: fernanda-coura@outlook.com.

experiências no país, o livro traz doze ensaios inéditos de especialistas que percorrem a trajetória de profissionais, de obras e de pensamentos que corroboram a influência da Escola de Ulm para o design nacional e também para o movimento de arte concreta brasileiro. Aos interessados em ler o livro, cabe, contudo, o alerta de que é preciso conhecer, de forma prévia, o contexto brasileiro do período. A partir da segunda metade dos anos 1940, o Brasil era um país em transformação, que iniciara um período de transição democrática, passava por urbanização e industrialização aceleradas e recém-ingressara no mundo da sociedade de massa. A política econômica nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, já na década de 1950, promoveu ampla atividade do Estado nos setores de infra-estrutura e de incentivo à industrialização. À época, a arquitetura moderna brasileira chegava a seu auge. A busca por soluções para mobiliário que se adequasse ao novo morar estimulava os primeiros designers profissionais do país, fomentando o aparecimento de diversas empresas com esse foco.

Talvez um dos melhores trunfos do livro esteja logo após a introdução de Livia Debbane: o texto “Meu mestre Max Bill”, assinado por Karl Heinz Bergmiller, designer alemão que veio para o Brasil no final da década de 1950 e foi fundador da Esdi. A escolha por abrir o livro com o testemunho de Bergmiller sobre sua convivência com Max Bill e continuar a tratar do multiartista suíço no primeiro ensaio do livro, de autoria do professor de História da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Rodrigo Paiva, autor da obra *Max Bill no Brasil*, publicada em 2011, faz todo o sentido. O suíço Bill, de uma forma ou de outra, teve contato e exerceu certa influência sobre todos os personagens envolvidos com design e arte concreta citados pelo livro. Narrado em primeira pessoa, o texto de Bergmiller trata das lições aprendidas pelo designer com a convivência com Max Bill, então reitor da Escola de Ulm. Bergmiller trata desde a simplificação de soluções para o design até o equilíbrio entre questões técnicas e teóricas, propostos por Bill, dando como exemplo o *hocker*, banquinho desenhado pelo suíço, feito de pinho comum, material até então não empregado em mobiliário. A construção do banco seguia as técnicas mais tradicionais da marcenaria. Rodrigo Paiva, por sua vez, rememora as fontes que ajudaram a fundamentar a formação de Bill, como a Bauhaus, o construtivismo russo e o surrealismo de origem dadá que, segundo o próprio Bill, constituía o preâmbulo para as duas principais orientações da arte de sua época: o surrealismo e a arte concreta. Paiva também discorre sobre acontecimentos que alçaram Bill à posição de um dos artistas mais completos do século XX, mencionando influências como a racionalização matemática pregada por Klee e Kandinsky para a concepção de artes visuais. A maior extensão do texto de Paiva é dedicada à análise do trabalho de Bill como designer, defensor da beleza

aliada à forma e à função. Por essa concepção, os objetos desenhados deveriam exaltar a precisão como clareza e gerar o menor gasto de energia, ao melhor resultado possível. Aí também se encontravam presentes o rigor, a harmonia, o ritmo da música.

Nos textos que se seguem, é possível ao leitor perceber como a Escola de Ulm, herdeirada Bauhaus e de movimentos como a arte concreta, influenciou o movimento da arte concreta e a institucionalização do design no Brasil. O livro discute como o concretismo foi aplicado ao design, em texto que trata do caso do IAC e é assinado pela historiadora de Design, Ethel Leon; passa por Tomás Maldonado e o design do Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, objeto de ensaio escrito pela pesquisadora de arte e arquitetura moderna latino- americana Aleca Le Blanc; e trata das contribuições de Mary Vieira e de Almir Mavignier para o design nacional, em textos assinados, respectivamente, por Malou von Muralt, curadora do evento Poesia Concreta – 50 anos, realizado em Genebra, Suíça, em 2002, e por Julieta González, diretora artística do Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. *Boa forma Gute form* também trata dos primeiros anos da Escola de Ulm, em texto do coordenador do programa de Design de Interação na HfG de Schwäbisch Gmünd, David Oswald; da Esdi e do MAM, este escrito por Pedro Luiz Pereira de Souza, autor de *Esdi: biografia de uma ideia* (UERJ, 1997); da Esdi e da arquitetura carioca, de autoria de Ana Luiza Nobre, autora de diversos livros sobre arquitetura; e da experiência brasileira sobre a boa forma, em ensaio assinado por Alexandre Benoit, professor da Escola da Cidade São Paulo.

O designer gráfico Alexandre Wollner, um dos responsáveis pela profissionalização do design no Brasil e que teve produção caracterizada pelo rigor e pela objetividade, resultado da influência da arte concreta, ganhou, no livro, um capítulo inteiro, escrito pelo professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Chico Homem de Melo. De forma didática, o professor explica a trajetória profissional de Wollner, dividindo seu trabalho em quatro fases. As duas primeiras, relativas aos anos 1950, tratam da convivência de Wollner com Geraldo de Barros, com quem o designer assinou diversos trabalhos, e da experiência de Wollner em Ulm. A adesão de Wollner aos trabalhos de arte construtiva são desse período, bem como seu pioneirismo na investigação de possibilidades expressivas, derivadas de planos formados por pontos, uma herança da escola alemã. A terceira fase do trabalho de Wollner, nas décadas de 1960 e 1970, se caracterizou pela sua noção de sistema, que seria a ferramenta capaz de conduzir o projeto de design por caminhos seguros, e pelo design da identidade corporativa. A última fase, identificada por Paiva, se refere à volta de Wollner a suas raízes, no século XXI. “Na maturidade, ao se voltar para o exame do passado, Wollner resgata valores que haviam ficado submersos pelos ditames da identidade corporativa e do imperativo sistêmico”,

escreve Paiva.

O concretismo em Geraldo de Barros e em Lígia Pape e Waldemar Cordeiro é analisado pelo pós-doutor em Artes Visuais, Felipe Scovino e pela arquiteta Mina Hugerth. Scovino discorre sobre o que ele chama de o papel social do artista na consolidação de uma modernidade no Brasil, tratando da relação dos artistas com o meio industrial, das suas reflexões sobre a comunicação de massa e sobre a amplitude social da arte. De acordo com Scovino, projetos desenvolvidos por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro e Lygia Pape em áreas como de mobiliário, de paisagismo e de design gráfico, respectivamente, se alinhavam à linguagem construtiva do concretismo e do neoconcretismo, ao mesmo tempo em que possuíam relação próxima com a indústria. Ademais, inseriam a arte em uma agenda social que a popularizava, associando design e artes visuais como um projeto de mudança estética e social. Para ilustrar sua tese, Scovino deu como exemplos, entre outros, o desenvolvimento da identidade visual dos biscoitos Piraquê, por Lygia Pape; o projeto do playground do Clube paulistano Esperia, por Waldemar Cordeiro; e os projetos de mobiliário desenvolvidos por Geraldo de Barros para a Unilabor. Mina Hugerth, por seu turno, trata da trajetória de Geraldo de Barros, a quem julga que talvez seja o “artista mais multifacetado da segunda metade do século XX no Brasil”. A autora lembra como os princípios do concretismo, surgido nos anos 1920, se mesclaram no meio do século passado aos da boa forma, equalizando forma e função. Desse modo, objetos bem feitos eram, então, objetos de arte. Essa arte poderia ser levada a todos a partir da democratização da produção e do acesso a esses objetos, como foi o caso da tentativa de produção de móveis em série, da Unilabor, de Geraldo de Barros.

Além do conteúdo dos textos, as informações constantes de **Boa forma Gute form** também são apresentadas por meio de infográficos e de arquivos fotográficos raros, dispostos de forma criativa e racional, como o esperado em um livro que trata de design. O capricho na edição da obra foi tanto que o leitor pode encontrar com facilidade explicações sobre os infográficos e sobre como entendê-los. O primeiro infográfico, por exemplo, mostra ao leitor explicações sobre como utilizar esse recurso. As páginas foram divididas em dois pólos – Norte e Sul. Eventos e personagens ligados ao hemisfério Norte se encontram na metade superior das páginas, enquanto os envolvidos em eventos que ocorreram no Sul estão posicionados na metade inferior das páginas. Os profissionais mencionados nos infográficos são os que foram mencionados nos ensaios constantes do livro. Conexões, escolas e exposições têm, cada uma, seu infográfico, mas a quantidade de linhas conectoras nos gráficos é bem maior do que a de nomes. Segundo Lívia Debbane, isso se deve ao fato de a obra tratar de um grupo restrito de profissionais, que transitou e disseminou conexões entre os eixos Norte e Sul. O leitor interessado também poderá ver

detalhes de uma linha do tempo, de 1947 a 1968, que ocupa vinte e uma páginas do livro, repleta de ilustrações, com design gráfico primoroso e explicações de como acompanhá-la pelos verbetes dispostos ao longo de seu conteúdo.

Boa forma Gute form – Design no Brasil 1947-1968 é, de fato, um bom livro, capaz de agradar leitores de áreas diversas das artes e das artes aplicadas, e mesmo os interessados em Comunicação Social. Os capítulos são compostos por ensaios independentes. Dessa forma, não precisam ser lidos na ordem em que se encontram publicados. Apesar de, à primeira vista, parecer uma publicação institucional, devido ao texto de apresentação feito pelo Instituto Goethe, o conteúdo da obra atingiu o objetivo de mostrar como se deu a colaboração entre vários criadores entre finais dos anos 1940 e 1960, como era a proposta, afirmada pela organizadora Livia Debbane na introdução da obra. O livro tem um design gráfico primoroso e ótimas ilustrações para os textos. O problema para a leitura da obra, portanto, não é o livro, mas o nível de conhecimento em História do Brasil do possível leitor. Para aproveitar mais o conteúdo dos ensaios publicados na obra, os leitores deverão ter a compreensão do contexto brasileiro da época, em diversas variáveis: econômica, política, cultural. Só assim poderão fazer as conexões e entender como foi rica essa época de surgimento e de profissionalização do design no país.

Submetida: 01/02/2023

Aceita: 12/12/2023