

LUCIO AGRA

# *KS in Brazil — o retorno*

Este texto é uma adaptação de minha tese de doutorado *Monstruivismo – Reta e Curva das Vanguardas*, a ser publicada em breve.

O artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948) tem, mais do que se pensa, nexos com a arte brasileira. Desde indiretos, como se pode observar na obra de Arthur Bispo do Rosário, até confessadas influências, como foi o caso de Hélio Oiticica.

Sim, esse mesmo artista que atualmente representa, junto com Lygia Clark, a mais importante referência histórica da arte brasileira dos últimos 30 ou 40 anos, era um fã de carteirinha de Schwitters.

Foi, certamente, Haroldo de Campos o primeiro entre nós a prestar devida atenção à obra do excêntrico alemão de Hanover, registrando esse impacto no texto “Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto”, publicado originalmente no legendário Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 28 de outubro e 4 de novembro de 1957 e, posteriormente, em seu livro, de 1969, *A Arte no Horizonte do Provável*. Ali já se oferecia a primeira tradução de um dos poemas mais famosos de Schwitters, *Anaflor* (Annablume), a exegese ímpar da obra de um artista multimídia antes da invenção da própria, e a

**LUCIO AGRA** é poeta, performer e professor do curso de graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP e do Centro Universitário Senac.

menção a alguns fragmentos da *Ursonate* – cujo nome propunha traduzir como *sonata primordial* ou *de sons primitivos*. Exceto por trabalhos acadêmicos e pela oportunidade de uma ou outra retrospectiva, onde aparecia no meio de seus compatriotas, o Brasil pouco pôde saber de Schwitters, para além do pioneiro esforço de Haroldo. O MAC da USP possui, em seu acervo, um exemplar de sua arte *Merz*, mas a andorinha se perde na multidão de referências que a obra do artista acabou por apontar, traindo-o na medida de sua disseminação, como costuma acontecer com visionários que enxergam o que há de ser devorado por todos, anos após.

No ensejo da exposição mundial que se realizou em 2000, na cidade de Hanover, seu filho mais ilustre foi alvo de homenagens principalmente através do Museu Sprengel, que abriga o acervo de sua obra, incluindo uma admirável reconstrução de parte da *Merzbau* (casa Merz). O Instituto Goethe, em março daquele mesmo ano, acreditou na oportunidade de estender os festejos ao Brasil, e organizou exposições e *performances* que agenciavam a obra do artista em meio à de outro companheiro seu, de hostes dadaístas, Raoul Hausmann.

## DADÁ OU MERZ?

Freqüentemente apresentado como integrante do dadá alemão, Schwitters foi, entretanto, figura singular naquele contexto, avessa à própria “ortodoxia” dadaísta, buscando caminhos pessoais através de sua arte *Merz*, e associando-se a grupos que divergiam da anarquia dadá, como o construtivismo (alemão e russo). Sua obra amplia-se em direção a vários universos, que hoje pertencem à comunicação e artes contemporâneas: *design*, criação musical, *performance*, etc.

Nascido em Hanover, onde permaneceu a maior parte de sua vida, foi, talvez, um dos mais intrigantes fenômenos da arte alemã. Pode-se, naturalmente, falar de Christian Morgenstern ou Franz Wedekind. Pode-se mencionar a excentricidade do dadaísta

Johannes Baader, autoproclamado presidente do globo terrestre<sup>1</sup>. Mas todos esses foram devorados por Schwitters. E mesmo considerando-se dadá, a figura do alemão de Hanover revela uma incontornável independência. Observa Haroldo de Campos (1969, p. 35):

“A redescoberta do mundo perdido do objeto – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso, etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano – domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui em ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do *eidós* da expressão poética ou plástica”.

Monto este significativo início com a seqüência: “Teria sido por isso, por essa evidente preocupação ‘compositiva’ em Schwitters, alheia à *pura idiotia* pregada pelos dadaístas, que estes nunca o aceitaram completamente”. E, de fato, quando Schwitters procurou conduzir o dadá a um paroxismo radical, com a criação de uma estética própria, o *Merz*, os dadaístas reprovaram sua atitude, considerando-o, a exemplo de Richard Hulsenbeck, no seu *Almanaque Dada*, como um desvio, terminologia típica de uma certa atitude programática da época, identificada com a prática partidária de esquerda.

E eis portanto que Schwitters está para além do dadá que ele também devorou, junto com praticamente todas as tendências do seu tempo: do construtivismo holandês ao russo (foi amigo próximo de Theo van Doesburg e El Lissítzki, os embaixadores, respectivamente das duas correntes de vanguarda), flertou com os movimentos franceses, húngaros, poloneses e até mesmo antecipou o surrealismo com suas histórias insólitas das quais a mais famosa intitula-se *Revolução em Revon* (uma curiosa versão anagramática de sua Hanover).

A arte *Merz* tornou-se a resposta ao choque da primeira guerra que deixou um rastro de destruição depois do qual só parecia ser possível uma antiarte. Schwitters viu a chegada do dadá à Alemanha como

<sup>1</sup> Baader cultivava, entre seus hábitos excêntrico-megalômanos, o de escrever cartas a autoridades fazendo petições e oferecendo sugestões. Algumas dessas cartas, já durante o período nazista, foram enviadas ao ditador Adolf Hitler. Evidentemente, jamais Baader obteve qualquer resposta de suas misivas. Essa autodenominação não é nova no universo das vanguardas. Antes de Baader, Velimir Khlebnikov também usou apelido semelhante.

uma libertação. A precariedade material impulsionava-o à pesquisa de novos meios de expressão, essência também da especulação construtivista. Anos depois, em Dessau, Josef Albers ainda iniciava seus cursos na Bauhaus com a advertência de que se vivia em uma situação de escassez de materiais e que os alunos, por conseguinte, tinham de buscar ser criativos, experimentar com novas técnicas e com novas matérias-primas, até então vistas como sendo menos nobres: papel, papelão, cartolina, etc.

As pesadas reparações de guerra e as dificuldades políticas da República de Weimar – que substituiu o Império Alemão a partir de 1919 – conduzem inevitavelmente a um cenário de inflação galopante. A relação com o dinheiro procedia de tal forma que às vezes era vista com ironia. Comentando a colagem de Moholy-Nagy, *25 Pleitegeiger (Abutres da Falência)*, Otto Friedrich (1997) cita um trecho de memórias de Nagy:

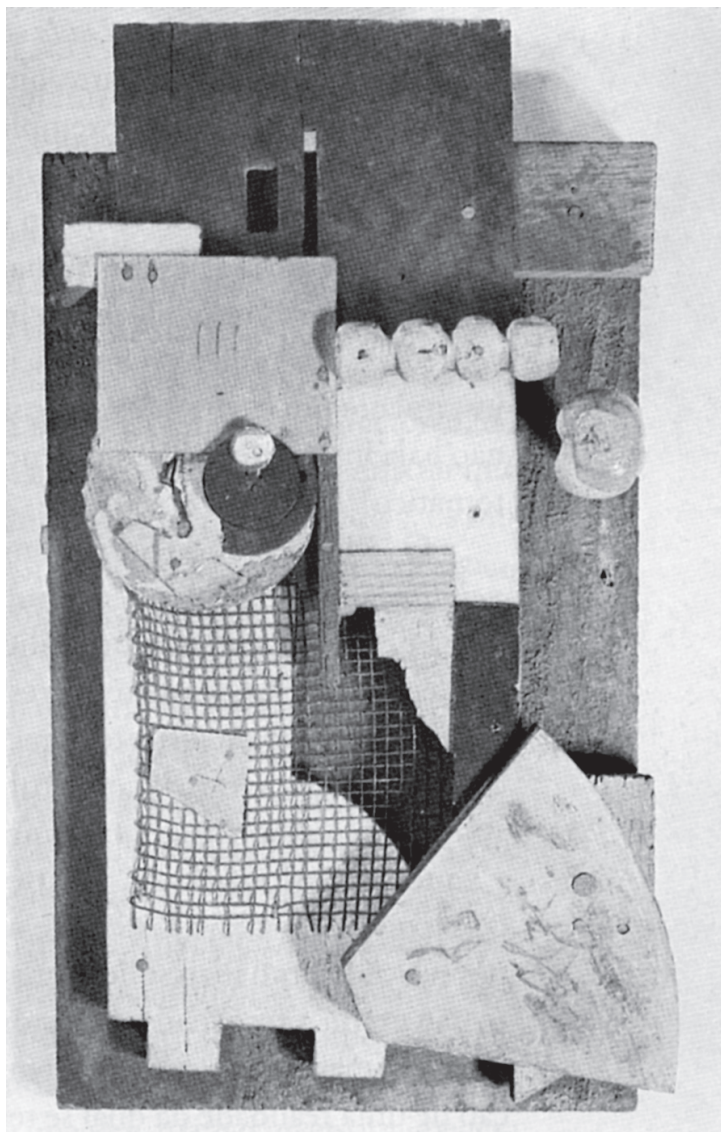
“No inverno calamitoso de 1922-23 [...] dividi com Kurt Schwitters, na Spichernstrasse, em Berlim, um estúdio localizado num sótão gelado. O marco alemão alcançara um valor inflacionário de 25 milhões por dólar. Não tínhamos com que comprar nem tinta nem tela. Assim, ele me inspirou a seguir seu exemplo, usando o ‘papel-moeda’ para executar meus trabalhos”.

O nascimento de uma estética pessoal, o Merz, deve tudo ao papel do acaso. Trata-se de uma palavra montada a partir de uma colagem em que se lia a expressão “*Kommerz und Privat Bank*” (“Banco comercial e privado”) de onde Schwitters saca o seu terço de informação, o trecho de palavra Merz. Este é, na verdade, um procedimento-símbolo da sua obra: em outra ocasião, de um poema-cartaz de Raoul Hausmann, onde se lia a enigmática frase “*fmsbwpö-giffkwiiee*” ele tirou o primeiro motivo de sua *Ursonate*, ou sonata pré-silábica, para espanto e irritação do próprio Hausmann. E esse projeto inicia-se em 22 e conclui-se dez anos depois com a publicação integral da peça. Em suas obras completas, editadas em cinco volumes, encontramos experiências

similares em inglês como “*Ribble Bobble Pilmlico Andrew Invergowrie*” (1946) e *RI* (1945-47).

Mas a suprema ironia de tudo isso seria que Schwitters jamais fora, pessoalmente, um indivíduo excêntrico. Os relatos sobre sua vida dão conta de que ele era um cidadão bastante moderado mas com um senso de humor quase fatal. Em um texto de 1942-47, sob o título *On the Bench*<sup>2</sup> escrito no exílio

**Merz,  
Konstruktion,  
1921,  
Filadélfia,  
Museum of Art**



Reprodução

em inglês, Schwitters lamenta sua má-fortuna, os problemas com a sobrevivência em um ambiente que não reconhece sua obra. É um texto verdadeiramente triste, mas que termina, como sempre, com uma ironia: “A vida nos bancos de praça é mais interessante

2 Em inglês, no original.

que nas casas dos cidadãos bem-situados e satisfeitos”.

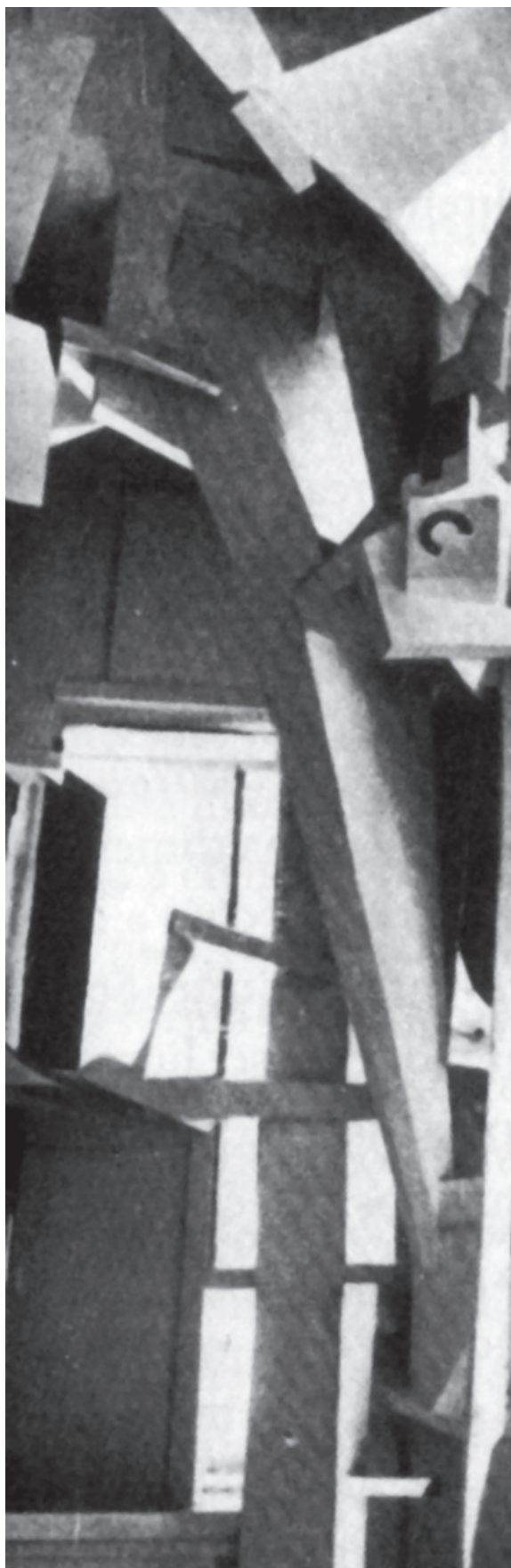
O “revolucionário de Revon”, como ele mesmo gostaria de ser chamado, embora cidadão comum, tramava diariamente, no topo de sua casa, contra a mesmice que o circundava. Werner Schmalembach, autor de um dos mais completos trabalhos sobre a obra de Schwitters (apenas rivalizado pela monografia de John Elderfield), fez a descrição de Hanover desta forma:

“As marcas dessa cidade – se é que este tipo de generalização faz sentido – são marcas burguesas, que trazem nelas mesmas seus limites: seriedade e modéstia, senso de ordem e moralidade, preferência pelo palpável e ambição mercantil, propensão a manter a ordem vigente e desconfiança contra qualquer coisa que ameace a propriedade ou ultrapasse a média comum”.

Na contracapa do “catálogo-bio-bíblia-bibliográfico” da obra de Schwitters, editado em 1995 na França por ocasião da megaexposição retrospectiva de sua obra, lê-se: “burguês e idiota segundo sua própria definição”.

A casa Merz inicia-se a partir do *delírio ambulatório* de Schwitters. Aplico agora a expressão cunhada por Helio Oiticica para referir-se à prática lúdico-devoradora de vagar pela cidade à cata de sons, cores e formas que se levam para casa e montam esse monturo de objetos, precisamente o que Schwitters realizava. Aos restos de rodinhas de carros de criança, pedaços de madeira, carretéis, manequins decepados e outros objetos, ele acrescentava suas próprias colagens desses mesmos objetos. Com o tempo foi percebendo que eles se conectavam entre si por suas origens ou por algum tipo de invariância, o que o fez passar linhas de um a outro trabalho a fim de destacar essas afinidades. Veio-lhe então a idéia de converter essas linhas em alicerces de uma cobertura feita em material plástico moldável e então começou a tomar forma a caverna que hoje conhecemos de fotos e reconstituições. Diz-se que certa vez Moholy-Nagy, grande amigo de Schwitters

Merzbau,  
1923-32





e por sua vez também afim a seu modo de pensar/agir, perdeu uma chave dentro da Merzbau e jamais conseguiu achá-la. Outros perderam até meias.

Schwitters chamava seu experimento *in progress* de “catedral da miséria erótica” (*Kathedrale des erotischen Elends*) ou “KdeE para abreviar”. Conforme observa Dorotea Dietrich (1993, p. 189), a idéia de catedral liga-se à “*Gemeinschaft* [comunidade] ao invés de *Gesellschaft* [sociedade]”, segundo a lógica das catedrais medievais, e nota, a seguir, que esse modelo também inspira a Bauhaus. Mais adiante, a autora reconfirma este dado: “A julgar pelas notas do próprio Schwitters, havia entre trinta e quarenta grotos [como se chamavam os cantos e nichos da Merzbau] e provavelmente ainda mais. Eles podem ser classificados em grotos que simbolizam seja a *Kultur*, seja a *Zivilisation*, pois usam como temas eros, amizade ou eventos históricos e políticos”. Como cada grotto tinha uma significação específica, as solicitações de Schwitters também adquiriam sentido especial. Em um texto de 1930, citado por Dorotea Dietrich, “Das grosse E”, ao mesmo tempo que propagandeia o estágio final de sua estranha obra, Schwitters solicita o envio de material fotográfico com o qual realizava suas colagens. Essa solicitação vinha acompanhada de um catálogo contendo detalhes sobre o projeto, algo que Schwitters freqüentemente fazia. Ele era o melhor propagandista de si próprio e nada do que produzisse deixava de ser reaproveitado de alguma forma.

Além de ser um dos primeiros a fazer instalações e trabalhar com os processos de acumulação em arte, atualmente reabilitados no circuito artístico, Schwitters também viria a inventar o *design* gráfico moderno, na contemporaneidade das pesquisas que, em seu país, se desenvolviam na Bauhaus, por sua vez com ligação estreita às pesquisas dos russos. A partir sobretudo de 1926, passou a fornecer sua *expertise* gráfica ao comércio e indústria de Hannover, com pioneiros projetos de folhetos, papelaria de empresas, manuais, catálogos, etc.

No Brasil dos anos 60 e 70 parece que novamente a lógica schwittersiana fazia

sentido. Wally Salomão, em 1995, traçou um paralelo definitivo entre Schwitters e Oiticica, reproduzido posteriormente em *Hélio Oiticica: Qual É o Parangolé*:

“Paulatinamente Hélio travou conhecimento com a obra do genial bricolista Kurt Schwitters, aquele que juntava tickets de metrô, ingressos de teatros, envelopes, embalagens, artigos de jornais cortados, picotados, rejuntados, dispostos e colados. [...] Schwitters tanto fragmentou e rejuntou imagens e palavras quanto construiu seu lugar de morada a partir de restos: tábuas, sucatas, espelhos, rodas, molas etc. Feita de abismos, pontes, túneis em espirais, casa e atelier, abolição da fronteira entre arte e vida, *Merz-Bau* fascinou o garoto carioca, aprendiz de feiticeiro” (Salomão, 2003, p. 16).

O próprio Hélio Oiticica argumenta, no texto seminal “Bases Fundamentais para uma Definição do *Parangolé*”, de novembro de 1964, em que baseia o seu percurso: “A palavra [parangolé] assume aqui o mesmo caráter que para Schwitters, p. ex., assumiu a de *Merz* e seus derivados (*Merzbau* etc.) que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra” E, em outro artigo, de 1962-63, intitulado “A Transição da Cor do Quadro para o Espaço e o Sentido de Construtividade”, relaciona esse tipo de postura com uma noção de construtividade que incorpora as dimensões espaço-temporais: “Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais na pintura (cor) e na escultura e abrem novos sentidos de espaço e tempo”.

---

## BIBLIOGRAFIA

- AGRA, Lucio. “Kurt Schwitters: a Obra do Acaso Total”, in *Construtivismo na Arte e Projeto Intersemiótico*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC-SP, Programa de Pós-Graduação em Comunicação & Semiótica, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. “Glauberêlio/Heliglauber”, in H. de Campos e I. Cardoso, *Glauberêlio Heliglauber*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro/Riofilme/Secretaria de Cultura, 1997.
- CARDOSO, I. e LUCHETTI, R. F. *Ivampirismo — o Cinema em Pânico*. Rio de Janeiro, Ebal/Fund. do Cinema Brasileiro, 1986.
- DIETRICH, Dorothea. *The Collages of Kurt Schwitters — Tradition and Innovation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ELDERFIELD, John. *Kurt Schwitters*. London, Thames & Hudson, 1981.
- FRIEDRICH, Otto. *Antes do Dilúvio*. Tradução de Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1997.
- LEMOINE, Serge et al. *Kurt Schwitters* (catálogo). Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Seleção de textos de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica, Qual É o Parangolé*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.
- SCHMALEMBACH, Werner. *Kurt Schwitters*. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1967/NY, Henry N. Abrams, s/d.
- SCHWITTERS, Kurt. *Das literische Werk Band 5 Manifeste und Kritische Prosa*. Colônia, Du Mont Verlag, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Eile ist des Witzes Weile*. Stuttgart, Reclam Verlag, 1995.

## Sites

- <http://www.sprengel-museum.de/v1/deutsch/smhframes.html>
- <http://www.kurt-schwitters.org/>
- <http://www.merzbau.org/>
- <http://www.merzmail.net/mapa.htm>

## **Breve cronologia da recepção de Schwitters no Brasil e no mundo, a partir da segunda metade do século XX**

- 1957 Haroldo de Campos publica "Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto" no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. Posteriormente, o texto sai em *A Arte no Horizonte do Provável*.
- 1964 Menções a Kurt Schwitters nos escritos de Hélio Oiticica sobre o Parangolé. Juntamente com Mondrian e Malevitch, Schwitters é a referência fundamental do trabalho de Hélio.
- 1967 É publicado o maior estudo sobre a obra do artista em seu país: Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*.
- 1981 As obras completas de Schwitters continuam sendo reeditadas. Além desse material, há traduções fragmentárias em algumas línguas, um vídeo com entrevistas com seu filho Ernst Schwitters (*Ernst Schwitters erzählt Kurt Schwitters – Rückwärts von nah*) e um CD-Rom (*Kurt Schwitters 1887-1948*).
- 1985 John Elderfield ganha o Prêmio Mitchell de História da Arte do Século XX com a pesquisa *Kurt Schwitters*. Posteriormente viria a ser diretor do MoMA em Nova York.
- 1994 Grande exposição retrospectiva da obra de Schwitters no Centre Georges Pompidou. O catálogo, organizado por Serge Lemoine e outros, leva o nome do artista: *Kurt Schwitters*.
- 1995 Guilherme Mansur produz, em sua tipografia, em Ouro Preto, uma tradução visual para a transcrição haroldiana de "Anaflo", valendo-se de lixo tipográfico.
- 1997 Haroldo de Campos publica "Glauberélio/Heliglauber" em uma *plaque* promocional do filme de Ivan Cardoso *À Meia-noite com Glauber* (Rio, Prefeitura do Rio de Janeiro/Riofilme/Secretaria de Cultura). O texto é a narração do filme e foi republicado em *De Godard a Zé do Caixão* (Rio de Janeiro, Funarte, 2006). Ali Haroldo afirma a idéia do "construtivismo brutalista", congenial a Kurt Schwitters e Hélio Oiticica e que ele diversas vezes mencionou ao comentar o "lvampirista cineasta do terrir".