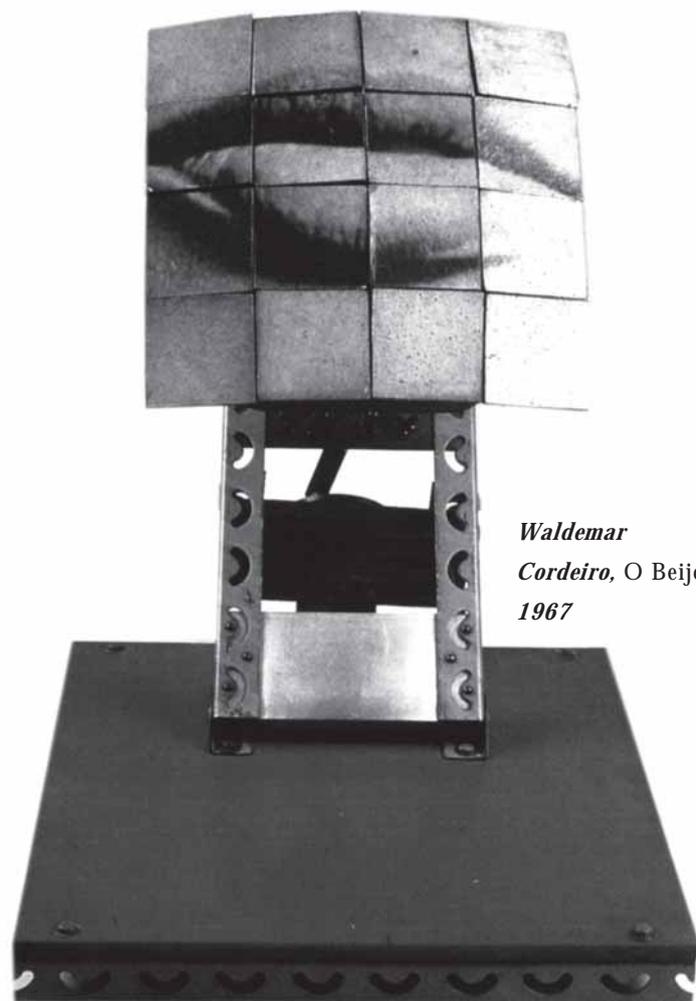


HAROLDO DE CAMPOS

Arte construtiva no Brasil

Depoimento por ocasião dos
40 anos da Exposição
Nacional de Arte Concreta

O Construtivismo brasileiro tem suas raízes na década de 1950. De fato, em 1949 se situam as primeiras atividades de artistas como Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais: criação do Art Club de São Paulo, dedicado ao experimentalismo) bem como os experimentos iniciais de Abraham Palatnick com a luz e a cor; de Mary Vieira com volumes; de Geraldo de Barros com “fotoformas”. Como precursoras dessa tendência se poderiam citar, nos anos 20, as estruturas neocubistas de Tarsila do Amaral (1886-1973), animadas por um “colorismo” voluntariamente ingênuo, “caipira”. Tarsila fora discípula, em Paris, de Lhote, Gleizes e Léger e, de volta ao Brasil, lançou a “pintura pau-brasil”, da qual, posteriormente, se desenvolveu a “pintura antropofágica”. Casada com o poeta e romancista experimental Oswald de Andrade (1890-1954), a mais dinâmica figura do Modernismo de 22, com ele se empenhou nos homônimos movimentos de vanguarda anunciados por memoráveis manifestos oswaldianos. Outro pioneiro foi Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), ativo em Paris e no Brasil, in-



*Waldemar
Cordeiro, O Beijo,
1967*

fluenciado, em suas figurações geométricas, tanto pela tendência *art déco* quanto por um cubismo estilizado e “tropicalizado” (“primitivista”).

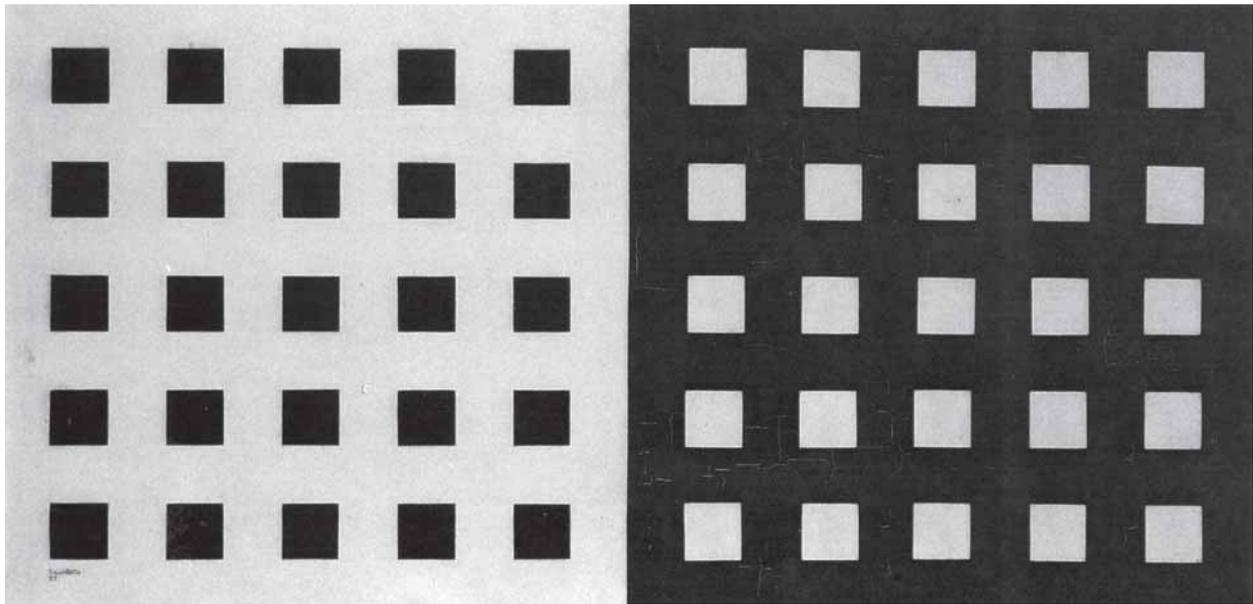
Em 1950, Max Bill apresenta uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo (fundado em 1947) e, em 1951, recebe o Prêmio Internacional de Escultura com a “Unidade Tripartita”, na I Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, Mary Vieira e Almir Mavignier deixam o Brasil: a primeira para estudar com Max Bill e radicar-se na Suíça (Basiléia); o segundo, para matricular-se na Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung), Ulm, e radicar-se na Alemanha. Em 1952, forma-se o grupo de pintores concretos de São Paulo, liderados por Waldemar Cordeiro (jovem artista ítalo-brasileiro, educado em Roma, ideologicamente influenciado pelo marxismo gramsciano). O

Max Bill, ‘Unidade Tripartita’, 1948/49



grupo, inicialmente constituído por Charroux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopold Haar, Sacilotto e Anatol Wladislaw, além de Cordeiro, lança um polêmico manifesto, sob o título “Ruptura”. Aos construtivistas de “Ruptura” logo se aliam os poetas do grupo Noigandres (revista-livro fundada em 1952, em São Paulo, por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). Das atividades e experimentos do grupo Noigandres emergiria, entre 1953 e 1956, o movimento de “poesia concreta”, cujo lançamento público iria ocorrer na Exposição Nacional de Arte Concreta (São Paulo, dezembro de 1956; Rio de Janeiro, fevereiro de 1957), na qual tomaram parte poetas e artistas plásticos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os construtivistas do Rio pertenciam ao grupo Frente, fundado em 1954, sob a liderança de Ivan Serpa; quanto à poesia, participavam da mostra o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (maranhense de nascimento), expressamente convidado por Augusto de Campos, e o matogrossense Wladimir Dias Pino.

No plano internacional, o movimento, na sua dimensão poética, foi co-lançado pelo poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer (secretário de Max Bill na Escola Superior da Forma), a quem Décio Pignatari encontrara numa visita a Ulm, em 1955 (Gomringer chamava *Konstellationen* suas composições de estrutura ortogonal e linguagem reduzida, escritas em alemão, francês, inglês e espanhol, mas aceitou a denominação geral *poesia concreta/konkrete dichtung*, proposta pelo grupo Noigandres, que, por sua vez, costumava designar por “ideogramas” seus poemas, em geral de semântica mais complexa, plurilíngües e de múltiplas direções de leitura). A cooperação entre os poetas concretos brasileiros e Gomringer resultou numa *kleine anthologie konkreter poesie*, de âmbito plurinacional, editada pelo poeta das “constelações” no número 8 da revista *Spirale* (Berne, 1968). Em 1959, os artistas concretos do Rio, sob a liderança de Ferreira Gullar, lançam a dissidência denominada Neoconcretismo, anunciada por um manifesto publicado no *Jornal do Brasil*, cujo Suplemento Dominical se convertera na tribuna dos poetas e pintores da vanguarda brasileira. No



plano estético, o dissídio explicava-se pela diferença de formação do grupo carioca, em especial de seu porta-voz e teórico, Ferreira Gullar, cuja concepção artística procedia da matriz surrealista francesa, aguçada pelo sonorismo glossolálico e fraturado de Antonin Artaud, e decantada pelo cubismo e pela abstração geométrica, uma concepção de forte marca subjetivista; os paulistas, acusados pelos cariocas de “racionalistas”, defendiam, na verdade, um “racionalismo sensível”, uma dialética “razão/sensibilidade”, que não discrepava da máxima de Fernando Pessoa “Tudo que em mim sente está pensando” e que não encontraria maiores objeções da parte do Mallarmé da “geometria do espírito”, do Lautréamont do elogio às matemáticas, do Pound da equação “poesia” igual a “matemática inspirada” e, entre nós, do João Cabral do lecorbuseriano e valeryano *O Engenheiro* (1945), mas que irritava o expressivismo subjetivista do grupo do Rio, sobretudo de seu mentor no nível crítico-teórico. Os pintores de São Paulo estavam influenciados pelo neoplasticismo de Mondrian, pelo construtivismo derivado do *De Stijl* holandês, pelos futuristas italianos e pela vanguarda russa (Gabo, Pevsner, Tátlin, Lissítzki – Maliévitich também, no seu extremado despojamento “suprematista”, apogeu de certa leitura do cubismo), bem como pela

experiência participativa do *Bauhaus* de Gropius, retomada no pós-guerra pela Escola de Ulm, dirigida por Max Bill, onde lecionava o filósofo de estética e semiótico Max Bense. O principal alvo dos “neo” artistas do Rio, que juntaram (para distinguir-se) um prefixo *neo* ao concretismo, era Waldemar Cordeiro, teórico de idéias combativas e formação marxista não-jdanovista; lembre-se, a propósito, o ataque de Theon Spanudis, colecionador de arte, psicanalista e poeta amador, alistado ao “neoconcretismo” desde o primeiro momento, aos poetas de Noigandres, que lhe pareciam “barroquizantes” em confronto com o despojado Gomringer, e que estariam sob a “deletéria” influência do “marxista” Cordeiro (cf. “Gomringer e os Poetas Concretos de São Paulo” in Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/9/57). Forte componente da discórdia entre ambas as facções construtivistas (a “concreta” e a “neo”) estava situada, portanto, no plano da política artística, com matizes reivindicativos de prestígio regional, quando não eram meramente idiossincráticos, de “desafinidades” eletivas: caso de Willys de Castro e de Barsotti, que, apesar de uma efêmera participação na Galeria NT (1963), incompatibilizaram-se com o agressivo Cordeiro e, conseqüentemente, buscaram abrigo junto à dissidência carioca, onde foram bem

Luis Sacilotto,
‘Concretion 5732’,
1957

aceitos. Hoje essas divergências, em boa parte, dados os méritos respectivos dos artistas plásticos envolvidos, pertencem sobretudo à “pequena história” e não relevam; que divergência maior havia, por exemplo, salvo o timbre intransferível da personalidade de cada um, entre o construtivista já “op” Sacilotto e os escultores Franz Weissman ou Amilcar de Castro, ou ainda entre o mesmo Sacilotto e a Lygia Clark da fase anterior a suas inventivas intervenções plástico-terapêuticas e comportamentais (das borrachas contorsionistas às tramas de fios e baba salivar)? Razão tinha Hélio Oiticica, o mais jovem e um dos mais ousados e criativos entre os artistas do Rio, quando, em 1967, deu o exemplo de largueza de compreensão e superação de ressentimentos, ao organizar a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, sob o signo da relativização dos “ismos” e da “vocação construtiva” como ideal comum, convidando para dela participar o inimigo número 1 do “neoconcretismo” carioca, Waldemar Cordeiro, que então desenvolvia, em cooperação com o poeta Augusto de Campos, a fase “pop-creta” de seu trabalho (exposição na galeria Atrium de São Paulo, 1964), bem como artistas mais novos (Antonio Dias, Gerschman, o grupo ligado a Wesley Duke Lee).

Quanto ao “neoconcretismo” em poesia, foi tendência de curta duração, que deixou magro saldo. Gullar, convertendo-se a uma linha populista de impostação neojdanovista, partiu já em 1962 para o malogro equivocado do *Violão de Rua*, tornando-se porta-voz das teses dogmáticas do CPC (Centro Popular de Cultura). Na ocasião, os poetas concretos de São Paulo, alinhados ideologicamente à esquerda, porém “anti-stalinistas”, anti-“realismo socialista”, reclamavam-se, por sua vez, de Maiakóvski (“sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”; “a novidade, novidade do material e do procedimento, é indispensável a toda obra poética”; ver o “PS-1961”, acrescentado ao “Plano-Piloto para Poesia Concreta” de 1958 – *Teoria da Poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos*, Edições Invenção, 1965; 3ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1987). Hoje, passados 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta (quando eu próprio, já há mais de duas décadas, não

faço “poesia concreta” no senso estrito do conceito, embora continue perseguindo a concretude na linguagem e prosiga nutrindo-me do *ostinato rigore* da fase concretista dos anos 50 e 60), parece-me que ambas as orientações artísticas daquele período fecundo e polêmico, com as naturais diferenças de temperamento e realização, podem ser vistas como variantes – até complementares – de um “Projeto Construtivo Brasileiro”, título, aliás, da grande exposição retrospectiva apresentada, em 1977, no MAM do Rio e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob a curadoria da crítica e historiadora de arte Aracy Amaral.

O grande mestre, aliás, respeitado por ambas as tendências e respaldado pela crítica de São Paulo (Mário Schenberg à frente) e do Rio (Mário Pedrosa), foi Alfredo Volpi (1896-1988), cujo centenário de nascimento se comemora este ano. Nascido em Lucca, na Itália, e jamais naturalizado formalmente, Volpi teve um longo convívio com os pintores e poetas concretos paulistas (Décio Pignatari o definia como um “Mondrian *trecentista*”). Equivocadamente tido por alguns como um pintor “primitivo”, o lacônico mas jucundo Volpi era na verdade um sábio, um refinado mestre do olhar e do gesto pictórico, soberano no trato das “estruturas elementares” (por assim dizer) da visualidade e da cor (obtida por um sutilíssimo domínio da *têmpera*).

A arte concreta no Brasil – que entretém remotas afinidades com o geometrismo da cerâmica e dos motivos de pintura corporal indígena, assim como com o pré-cubismo das esculturas e objetos religiosos africanos; que emergiu coincidentemente no tempo com a criação de Brasília, a nova Capital, por obra do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa – teve grande influência no *design* (sobretudo por obra de Alexandre Wolner e Geraldo de Barros e, no plano teórico, pelas intervenções de Décio Pignatari); na propaganda (Fiaminghi, Pignatari, Mavignier); na reformulação visual da imprensa (Amilcar de Castro, em 1957, programou o novo *lay-out* do *Jornal do Brasil*, diário de alcance nacional, que abrigava as manifestações da vanguarda construtivista); junto à música de vanguarda, cujos compositores publicaram seu manifesto no número 3 da revista *Invenção*, junho

de 1963, dirigida pelos concretos de São Paulo, como também junto à nova música popular (o sofisticado movimento tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil, influenciado por idéias de Hélio Oiticica, pela prática inovadora da poesia brasileira – de Oswald e João Cabral à poesia concreta – e apoiado, pioneiramente, no plano crítico e musicológico, por Augusto de Campos; cf. Augusto de Campos, *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1974; 1ª ed., 1968). Já em 1960, mesmo após a manifestação pública da dissidência “neo”, artistas de ambas as vertentes construtivistas concorriam simultaneamente à grande exposição *konkrete kunst*, organizada por Max Bill em Zurique, regida por um critério abrangente, gesto de amplitude que seria repetido em 1967 por Hélio Oiticica (em contato e correspondência com os poetas concretos de São Paulo – Haroldo de Campos e Décio Pignatari sobretudo – a partir daquela década e até o seu falecimento em 1980).

Da ótica dessa “nova objetividade” ou “novo objetivismo” (veja-se o texto de Hélio Oiticica “Esquema Geral da Nova Objetividade”), a arte construtivista brasileira constitui um magnífico exemplo da “antropofagia” cultural, preconizada por Oswald de Andrade: devoração crítica do legado universal sob a perspectiva da “diferença” brasileira. “Somos concretistas”, escreveu, com efeito, Oswald em seu fundamental “Manifesto Antropófago” de 1928, referindo o exemplo “sonorista” (*zaiúm*, diriam os futuristas russos) extraído de uma canção indígena brasileira (em língua tupi-guarani): “*catiti catiti/imara notia/notia imara/ipeju*”. E se, de fato, como já ficou dito, o construtivismo brasileiro pode reivindicar raízes pré-cabralinas na arte aborígine – da cerâmica à pintura corporal e a essa verdadeira joalheria de cores em acorde luminoso que é a arte plumária –, por um lado; por outro, encontra manifestas afinidades com o jogo de formas combinatórias, vertiginosas, de nosso Barroco miscigenado, de tradição ibérica mas caldeado no trópico, cuja extroversão pública se dá, por exemplo, na “festa” comunitária dos “trunfos” eclesiástico-dramáticos, tão bem estudada por Affonso Ávila (nosso maior especialista nesse campo inter-semiótico, onde coexistem aspectos lúdicos

verbais e não-verbais); revela também, por mais de uma faceta, traços de congenialidade com relação às manifestações populares, barroquizantes em seu esplendor multicolorido e em suas evoluções rítmico-alegóricas, tais como o carnaval do Rio (mais pagão e urbano) e o da Bahia (onde o elemento afro tinge de sacralidade o vistoso dos trajes e o cerimonioso dos passos nos desfiles); não à-toa Hélio Oiticica, músico da plástica e passista da Mangueira, soube sintetizar essas harmonias “simpoéticas” na invenção do “parangolé” (asa-delta para o êxtase, como já o defini).

POST-SCRIPTUM 1996

Este trabalho, ora reproduzido com alguns retoques e acréscimos, foi publicado apenas em versão alemã, sob o título “Die Konkreten und die Neo-Konkreten”, no volume *Brasilien – Entdeckung und Selbstentdeckung (Brasil, Descobrimento e Autodescobrimento)*, catálogo da exposição levada a efeito no Kunsthau Zürich, em 22/5-16/8 de 1992 (Bern, Benteli Verlagen, 1992).

Passados cerca de quatro anos desse evento, e ocorrendo neste ano de 1996, em dezembro, o quadragésimo aniversário da Exposição Nacional de Arte Concreta, pareceu-me necessário atualizar e completar o texto acima com algumas reflexões, à maneira de depoimento pessoal.

Pioneirismo construtivista

Uma curiosa e pouco assinalada contri-buição, precursora da orientação estética que culminou na “arte concreta” dos anos 50, encontra-se, entre nós, no artigo “Construtivismo”, de Jacob M. Ruchti (1917-74), publicado no número 4 (setembro de 1941) da revista *Clima* (órgão dos jovens críticos universitários que Oswald de Andrade batizou “chato boys”, numa tirada jocosa que fez fortuna). O artigo vem ilustrado por um trabalho de Ruchti intitulado “Espaços”. Nesse texto, o “construtivismo” é, de início, assimilado puro e simplesmente à “arte abstrata”, embora no remate de sua exposição o autor especifique:

“A palavra ‘abstrata’ não tem sentido, desde que uma forma materializada é sempre concreta. Qualquer obra de arte é em si um ato de abstração, porque nenhuma forma material, ou acontecimento natural, pode ser re-realizada. Do mesmo modo, qualquer obra de arte, na sua existência real sendo uma sensação percebida por nossos sentidos, é concreta”.

Como exemplo de “arte construtivista”, Ruchti menciona os “móviles” de Alexander Calder, aclarando:

“As suas esculturas móveis, algumas de proporções gigantescas, são impulsionadas em parte pela força do vento, em parte por motores. Uma pequena plástica móvel de Calder esteve exposta aqui em São Paulo no 3º Salão de Maio de 1939, onde aliás o movimento construtivista em arte esteve notavelmente representado”.

Não encontrei mais elementos a respeito desse artista no manuseio da coleção de *Clima*, uma revista conduzida, sobretudo, por jovens críticos literários procedentes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da recente criação, revista de novos que, não obstante, no plano da escolha estética, revelava um acentuado pendor tradicionalista; na poesia, por exemplo, destacavam-se nas preferências de *Clima* um poeta “proletarizante”, merecidamente esquecido, Rossini Camargo Guarnieri (o mesmo contra quem Oswald lançou o *slogan* de combate: “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”), bem como representantes da coetânea – e, do ângulo poético, em larga medida congenial – “Geração 45”; grande apreço manifestavam, aliás, os jovens “climatistas” pela lírica retórico-enxundiosa do, hoje ilegível, Augusto Frederico Schmidt, negligenciando, no mesmo passo, a poesia-minuto de Oswald (que disse se queixa justificadamente em “Antes do Marco Zero” – in *Ponta de Lança*, 1944).

Sobre Ruchti e os Salões de Maio, a fonte obrigatória de consulta é o precioso livro-depoimento de Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu* (São Paulo, Comissão de

Literatura, Conselho Estadual de Cultura, 1961). Três capítulos dessa obra são dedicados aos Salões, o primeiro dos quais, realizado em 1937, nasceu da idéia do crítico Quirino da Silva, ajudado na execução do projeto por Geraldo Ferraz (ex-secretário-“açougueiro” da oswaldiana *Revista de Antropofagia*, na fase da chamada “Segunda Dentição”) e por Paulo Ribeiro de Magalhães, Flávio de Carvalho e Madeleine Roux. O segundo Salão inaugurou-se em 27 de junho de 1938, no Grill Room do Esplanada Hotel, com Flávio de Carvalho, como no primeiro, atuando nos bastidores, de preferência à função ostensiva de membro da comissão executiva. Segundo Paulo Mendes, deveu-se a Flávio “a participação, na mostra, dos surrealistas e abstracionistas ingleses, do grupo de Herbert Read” (entre os ingleses, estava Ben Nicholson, com “uma xilogravura, um linóleo e três cortiças”, dentro da “linha de construção” que o celebrou). Quanto ao terceiro Salão, de 1939, Flávio de Carvalho assumiu por ele inteira responsabilidade, tendo instituído uma “Comissão de Aceitação de Obras”, constituída por Lasar Segall, Victor Brecheret, Antonio Gomide, Jacob M. Ruchti e o próprio Flávio. Desse Salão, instalado na galeria Itá, é que participaram Ruchti (com “Espaços”) e nomes como Calder, Albers e Magnelli, ao lado de brasileiros como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Reboló, Lasar Segall, Tarsila, Brecheret e Lívio Abramo. Tenho em mãos (presente do saudoso Paulo Mendes) o catálogo desse Salão, com sua inusitada capa de alumínio, ampla documentação fotográfica (entre as reproduções, o “móvil” de Calder e a escultura em alumínio de Ruchti, suíço de nascimento – Zurique, 1917 –, porém formado em arquitetura na Escola de Engenharia Mackenzie, de São Paulo, e aqui radicado). Da publicação constam, entre outros, textos de Flávio de Carvalho, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Tarsila (“Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”), Oswald (“Da Doutrina Antropofágica – 1928”, resumo do Manifesto respectivo), Paulo Mendes de Almeida e outros.

Uma pesquisadora atual, Maria Cecília França Lourenço, professora de História da Arte da FAU-USP, em estudo publicado na

Revista USP, número 27 (set.-out.-nov./95), “Pioneiros da Abstração: um Manifesto Humanista”, refere a precursão de Ruchti, assinalando a sua participação no Salão de 39. Sua escultura em alumínio “Espaços”, um “objeto construtivista”, teria sido, por equívoco, denominada “arquitetura”, o que parece explicar-se não só pelo “ineditismo” da obra, como também pela formação profissional do artista suíço-brasileiro. A estudiosa opina: “Em verdade o Salão de Maio atua como difusor dessa tendência, explicando-a em textos”. Entre as obras expostas, enfatiza, constavam “cinco com o título ‘Abstracionismo’, de Ben Nicholson”, no Salão de 38; no de 39, obras semelhantemente orientadas de Calder, Magnelli, Ceri Richards, Jean Hélicon e Josef Albers. Faço votos no sentido de que a pesquisadora nos dê, num futuro próximo, um levantamento tão completo quanto possível da vida e da obra do pioneiro Ruchti, falecido no início da década de 70.

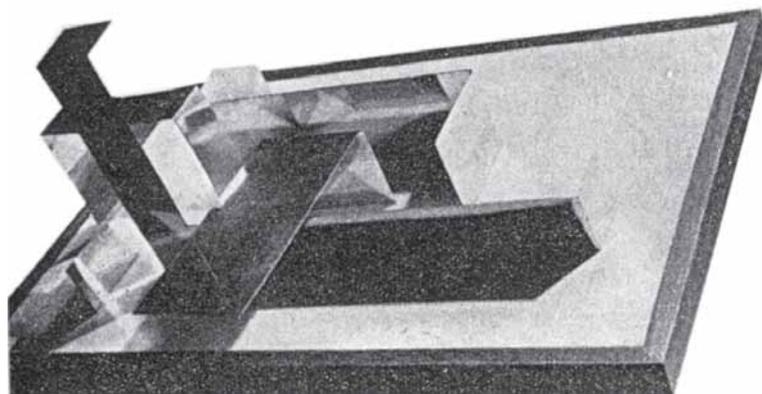
Quanto ao período anterior aos Salões, dele dão notícia cinco capítulos do livro de Paulo Mendes (o primeiro significativamente intitulado “Depois da Semana”), bem como o texto retrospectivo de Oswald de Andrade, recolhido na coletânea *Ponta de Lança* (1944), “Aspectos da Pintura através de *Marco Zero*”. Nesse texto, que se reporta ao volume II – *Chão* – de seu romance em progresso, Oswald recapitula o embate entre duas tendências da época: o muralismo social dos mexicanos (Siqueiros passara por São Paulo em 34), por um lado, que rumava para um novo classicismo “contrário ao modernismo estético”; por outro, esse mesmo “modernismo estético”, experimental, libertário, “polêmico e negativista”. O autor de *Marco Zero*, escrevendo quando os aliados desembarcam na Europa na ofensiva vitoriosa contra o Eixo nazi-fascista, reconhece a “técnica avançada” dos murais mexicanos e, ao mesmo tempo, elogia o cubismo monumental de Léger, “a ilustrar e colorir a geometria da urbe futura”. Insurge-se, ainda, contra o “tratamento unilateral” que Erenburg dispensara ao surrealismo ao vê-lo como documento *faisandé*, denunciador do “apodrecimento burguês”; ao invés, Oswald proclama a importância do “esplêndido documentário líri-

co” aportado pelos surrealistas, capazes de realizar “plasticamente os continentes freudianos”. Recusa a pecha de “inumanos”, que teria sido lançada pelo crítico Sérgio Milliet contra os “modernistas”, e exalta o *douanier* Rousseau, “a magia de Picasso, o símbolo de Giorgio de Chirico e a invenção de Dali”. Numa tentativa de harmonização das diferenças, o Oswald polêmico de *Ponta de Lança* prognostica: “Nesse caos” – ou seja, no caos resultante do “terrorismo” deliberadamente praticado pela “revolução estética” modernista, “prenunciadora da revolução social”, um movimento subversivo que, nas artes, voltava-se contra o “passado”, estivesse este sob o signo “de Deus ou da gramática, da ordem ou do absolutismo” – tanto Léger como os mexicanos, como os “pintores da URSS”, estavam procurando “lançar os fundamentos da arte construtiva do futuro”.

Vanguarda e “arte popular revolucionária”

Nos anos 60, desenha-se um novo confronto, semelhante em muitos pontos àquele descrito por Oswald de Andrade, relativamente ao período posterior à Semana de 22 e contemporâneo da Segunda Guerra Mundial. Recorde-se o que ocorreu na URSS, depois do fértil período de cooperação entre a vanguarda russa e a revolução soviética, entre o regime comunista e os “cubofuturistas” (Maiakóvski à frente), os “construtivistas”, os “raionistas”, os “suprematistas”, bem como os críticos ditos “formalistas” do Círculo Lingüístico de Moscou e da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, de Petersburgo

Jacob M. Ruchti,
‘Espaços’



(Opoiáz), a culminar na extrema tentativa de síntese dialético-metodológica do “produtivismo” formalista-sociológico de Boris Arvátov, ativo na revista *Frente Esquerda (LEF)*, fundada em 1923 pelos futuristas do grupo maiakovskiano, explicitamente empenhados na construção do socialismo. Pois bem, cerca de quatro anos depois do suicídio do angustiado e combatido poeta da Revolução; cerca de dez anos depois da morte de Lênin, avesso ao “futurismo” em arte, mas razoavelmente tolerante, por se julgar “incompetente” na matéria; cinco anos depois do Comissariado “pluralista” de Lunatchárski (1917-29), que, embora pessoalmente contra o “modernismo” e os “críticos formalistas”, tendências que considerava “decadentes”, “burguesas” e mesmo “reacionárias”, respeitava Maiakóvski, “cubo-futurista”, adepto declarado do “método formal” como “chave para o entendimento da arte” e, enquanto Comissário da Cultura, proclamava sua “imparcialidade” em relação às correntes artísticas; A. Jdanov, preposto de Stálin (que, com a morte de Lênin, em janeiro de 1924, foi-se impondo progressivamente à direção do Partido, até dominá-lo completamente em 1929) e seu porta-voz no campo das artes, no ano de 1934, durante o I Congresso dos Escritores Soviéticos, em Moscou, implantou o dogma do “realismo socialista” (realismo na forma e socialismo no conteúdo), com o endosso de Górkki, avesso a todo experimento estilístico (um volume com os textos doutrinários de ambos, sob o título *Literatura, Filosofía y Marxismo*, foi publicado em tradução espanhola em 1968, no México, pela Editora Grijalbo). Todos sabemos o que essa calamitosa preceptística do “realismo socialista” provocou de danoso no campo das artes, propalada que foi internacionalmente como doutrina oficial do PC. No Brasil, na área das artes plásticas, nas décadas de 50 e seguintes, tivemos a sorte de ter um líder comunista como o grande físico teórico Mário Schenberg (a quem já qualifiquei de “marxista zen”), que se posicionou decididamente a favor da pluralidade das tendências artísticas, batendo-se pelo reconhecimento da grandeza de Volpi (em todas as suas fases, inclusive na mais radical e já

construtivista), bem como apoiando os concretos e os neoconcretos de São Paulo e do Rio. Mas não foi assim em todos os campos. No da literatura, é sabido que Graciliano Ramos (cujo *Vidas Secas*, de 1938, traz a marca da rarefação estilística e da concisão, características hauridas, sem dúvida, na última fase de Machado de Assis, mas compartilhadas com a prosa de invenção, cubista, metonímica na sintaxe e telegráfico-metafórica no nível semântico, do pioneiro Oswald), perguntado sobre Jdanov, definiu-o com uma frase terminativa: “É uma besta!”. No campo da música, porém, a repercussão do dogmatismo censório de Jdanov causou estragos em nosso meio. O gendarme cultural stalinista, com efeito, em janeiro de 1948, falando em nome do Comitê Central do Partido, denunciara em congresso o esteticismo “formalista” e “malsão” da ópera *Macbeth* de Shostakóvich, que resultava, para o obtuso criticastro soviético, em “caos musical”, substituindo o “claro esquema melódico” por “música vulgar, primitiva e crua”. Segundo depoimento de Gilberto Mendes, o nome mais importante entre os compositores brasileiros de vanguarda (da geração que iniciou suas atividades na década de 50):

“Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do prof. Koellreuter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial, a exemplo do que fez a Argentina, que, hoje, conta com nomes como os de Mauricio Kagel, Juan Carlos Paz, Alcides Lanza e outros. Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto de Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta-aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem jdanovista: ‘É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em Música, corresponde ao

Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao charlatanismo, em Ciência... É uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo. A efervescência político-social do momento, somada a esses dois manifestos, mais a outra coincidência entre os pontos de vista de Jdanov e de Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, deram extraordinária força à corrente nacionalista. Até hoje essa nefasta identidade de pensamentos é ainda a força oculta que procura barrar todas as novas tentativas de pesquisa, experimentação, de avanço musical. Villa-Lobos, vanguarda de outros tempos, incompreendido, tornou-se a bandeira nacionalista contra a vanguarda de nossos tempos”.

E Gilberto Mendes cita a passagem relevante do ensaio de Mário, publicado em 1928, seis anos mais ou menos antes da proclamação do dogma jdanovista: “[...] a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky”. Refira-se que Pagu, a nossa “Passionária”, musa dos anos comunistas de Oswald, levantou-se, com sua autoridade de militante sofrida no cárcere da ditadura Vargas, contra a “Carta-aberta” do compositor “nacionalista”, no artigo “Camargo Guarnieri: um Manifesto Antidodecafélico”, (15/10/1950), escrevendo:

Qualquer imbecil a serviço da propaganda stalinista conhece bem o emprego dessa terminologia com que Camargo Guarnieri se põe a defender a música brasileira – folclórica principalmente – terminologia que se estadeia em coisas como ‘cosmopolitismo’, ‘cerebralista’, ‘antipopular’ e ‘antinacional’ e também ‘arte degenerada’, de empréstimo da linguagem hitlerista”(ver: *O Modernismo*, obra coletiva organizada por Affonso

Ávila, *Perspectiva*, 1975; Augusto de Campos, *Pagu: Vida-Obra*, Brasiliense, 1982).

Nos anos 60, desenvolveu-se novo episódio desse embate de idéias no plano político-cultural, embate que “contrapõe as tendências de vanguarda e formalmente inovadoras” às formas “mais tradicionais, de arte, literatura e drama” (*Dicionário do Pensamento Marxista*, organizado por Tom Bottomore, Zahar Editor, 1983, verbete “Estética”; lê-se ainda no tópico “grandes temas da estética marxista” desse verbete: “Os defensores das formas de vanguarda argumentam que as formas mais tradicionais estimulam uma visão passiva e sem crítica, por mais radical que seja o conteúdo da obra [...] O texto modernista, por outro lado, é capaz de cantar o que há de contraditório e de permitir ao que está oculto e silencioso manifestar-se, graças às técnicas de fragmentação e interrupção textuais”).

Em 1961, foi elaborado o programa de “arte popular revolucionária”, contido no “Anteprojeto do Manifesto do CPC (Centro Popular de Cultura)”, cujo redator era o então ideólogo de esquerda Carlos Estevam (hoje professor universitário de Ciência Política, recentemente repostado em evidência como secretário da Educação do conservador e criticado governo Fleury). Nesse programa, redigido em termos sectários, a experimentação poética no nível da linguagem era peremptoriamente rejeitada; recusava-se integrá-la no poema dito “participante”, representado, na prática, por uma serôdia (e malograda) versão brasileira do “realismo socialista” (embora esse lema não fosse mencionado), sob a espécie de uma contrafação burocrática da literatura de “cordel” infiltrada agora de didatismo ideológico “de esquerda” (ver exemplos nas antologias: *Violão de Rua*, 1962-63, e nos folhetos de Ferreira Gullar, *João Boa-Morte*, *Cabra Marcado pra Morrer* e *Quem Matou Aparecida?*, Rio de Janeiro, CPC-UNE, 1962). Quanto ao “Manifesto” de Carlos Estevam, está reproduzido em *Arte em Revista* (Anos 60 – nº 1, jan.-mar./1979, São Paulo, Kairós). Gullar também não fala em “realismo socialista”, procura mes-

mo tomar distância dessa profissão-de-fé tendenciosa, preferindo, eufemisticamente, aludir a “realismo participante” (ver “Vanguarda e Atualidade”, artigo publicado em 7/5/67 no *Correio da Manhã*, em que recapitula a emergência do CPC). Mais recentemente, em depoimento ao jornalista William Waack (*O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 14/11/92), o autor de *João Boa-Morte* reconheceu, ao expor a orientação que pretendia imprimir à testa do Ibac do Ministério da Cultura: “Quem teme que sua gestão repita a experiência dos Centros Populares de Cultura, de que ele participou, tem motivos para se tranquilizar: ‘Eu larguei minha posição de autor consagrado para participar de iniciativas como o Centro Popular de Cultura, algum tempo atrás’, conta Gullar. ‘Vimos que não era por aí. Nós reduzimos a qualidade de nossas atividades e nem conseguimos ampliar o público’. Era essa, aliás, a orientação oficial do CPC, que preconizava: ‘Havendo conflito entre o que dele (NB: do artista, de origem social pequeno-burguesa) é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se imporem limites à atividade criadora, cerceando-a em seu livre desenvolvimento” (sic, “Manifesto”, cit., p. 71).

Posição fundamentalmente semelhante, embora dissimulada sob a tintura de menor esquematismo e maior sofisticação teórica, é a de Roberto Schwarz, crítico sociologizante, vocacionalmente incompatibilizado com o novo na poesia e na música (popular e erudita). Manifestando-se algo tardiamente sobre a matéria em 1968, no número 3 da revista paulista *Teoria e Prática*, o ensaísta e (mau) poeta bissexto Roberto Schwarz, no artigo “Um Folheto de Iniciação Política – Didatismo e Literatura”, assinado em seu próprio nome e sob o pseudônimo Bertha Dunkel (Bertha *Escura*, como o seu criador, Roberto, traz por sobrenome Schwarz, *Negro*), proclama: “noutras palavras, neste gênero didático, a estética é puramente política e chega, sem querer, onde a literatura, ou parte dela, há muito quer chegar”. A seguir, numa especificação veleitária, imagina um “didatismo político” que seja

“bem-sucedido” e que, portanto, não redunde em “forma degradada de ciência ou prosa”. É o próprio crítico, involuntariamente, quem se encarrega de pôr de manifesto o resultado perverso da “estética puramente política” que preconiza: “Pela mesma razão, quando a busca da simplicidade não encontra na linguagem e no emaranhado ideológico o veio da luta espontânea, a prosa didática – enquanto literatura – registra apenas o impulso paternalista, manipulativo, professoral ou o que seja, que leva a classe superior a ocupar-se das inferiores”. Os exemplos de poemas “didáticos” bem-sucedidos – do “efeito poético” alcançado em “escritos densos e terra a terra como os de Lênin, Mao e Brecht” – apenas reforçam a impressão de veledade, de voluntarismo, que o texto robertiano destila, implicando o auto-enquadramento de seu signatário (ou, mais exatamente, da dupla autoral Roberto/Bertha), ainda que à revelia, na caricatura do pregador “paternalista, manipulativo e professoral”, que o nosso crítico “desconfiado”, e sempre supercilioso com relação aos que discordam de suas idéias, se encarrega de debuxar. Assim, Maiakóvski não é mencionado, e em seu lugar reponta Lênin, como autor de prosa de “efeito poético”, o mesmo Lênin cujo gosto literário e artístico era sabidamente convencional (censurou Lunatchárski quando este, em sua condição de comissário da Cultura, publicou o poema de Maiakóvski “150.000.000” numa tiragem de 5.000 exemplares, entendendo que era “estupidez” publicar mais de 1.500 cópias de algo que só poderia interessar a “leitores excêntricos”). Mao, como poeta, seguia o padrão clássico da poesia mandarínica, não adotando as inovações implantadas na literatura moderna chinesa desde 1919 (quando os escritores se empenharam em substituir a língua da antiga corte, clássica, o *wen yan*, pela fala popular, o *bai hua*). É verdade que Mao “atualizava” seus poemas, compostos e caligrafados nesse idioleto poético estilizado da convenção acadêmica, inserindo neles temas revolucionários; mas também é verdadeiro que o próprio Mao manifestou-se no sentido de que suas composições poéticas não fossem tomadas como

“paradigma” pelos escritores comunistas das novas gerações, reservando-se como que a prerrogativa “imperial” de praticar, para sua expressão pessoal, a arte poética de Li Po, Tu Fu e Wang Wei... Finalmente, quanto a Brecht, seu ponto de vista em arte está no pólo oposto desse didatismo robertiano, em que “a estética é puramente política”; ao invés, para Brecht, como para Maiakóvski (“sem forma revolucionária não há arte revolucionária”), “novos conteúdos” (e precisamente estes) demandam “novas formas” (cf. *Über Lyrik*, Suhrkamp, 1964). Ver ainda o diálogo de W. Benjamin com Brecht, em Svenborg (25/7/1938), a propósito de Lukács (uma das referências teóricas obrigatórias de Schwarz), Gabor, Kurela, em que o inovador dramaturgo e poeta alemão afirma: “São, com efeito, inimigos da produção. A produção nada lhes diz de valor. Não é possível confiar nela. Ela é a expressão mesma do imprevisível. Não se sabe nunca o que dela vai sair. Eles mesmos não querem produzir. Querem fazer o papel de *apparatchik* – NB: membros do aparelho diretivo partidário – e estar a cargo do controle dos outros” (cf. Ernst Bloch et alii, *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977; W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969). A menos que o crítico Roberto Schwarz considere “bem-sucedida” ou “não degradada” a sua prática, enquanto poeta, da “estética didática” que prega, como, por exemplo, naquele sloganático “Passeata”: “PAU NO IMPERIALISMO/ABAIXO O CU DO PAPA” (em *Corações Veteranos*, 1974). Para um observador não persuadido por sua retórica “manipulativo-professoral”, tiradas “didáticas” como essa outra coisa não são do que pobres esquemas maniqueístas, totalmente carentes de sutileza dialética, grossos como chalaças grafitadas no recesso dos mictórios públicos (se bem que menos bem-humoradas e imaginosas do que estas...). No caso, mais ainda, um canhestro poemapiada “didático” como este denuncia um serôdio anticlericalismo voltairiano, do tipo que, repetido hoje, nos parece de um radicalismo mecanicista, apenas bilioso: “*Écrasez l’infame!*...”.

É bem verdade que, ao republicar seu tex-

to sob o título abreviado “Didatismo e Literatura” em *O Pai de Família* (Paz e Terra, 1978), Roberto faz autocrítica e se confessa “abismado” com o tamanho de seu “bitolamento” à época em que o redigiu, com a “utilização escolástica da terminologia marxista” e com o “tratamento abstrato”, a-histórico, das questões então enfocadas. O mesmo formalismo abstratizante, aliás, sob color de análise sociológico-estética, levou-o a discutir pronunciamentos irônico-céticos, mais paródicos e provocativos do que literais, de compositores brasileiros de vanguarda (entre os quais Gilberto Mendes; Roberto, aliás, não os diferencia, tratando-os blocamente, como um todo homogêneo, no artigo “Nota sobre Vanguarda e Conformismo”, de 1968, também republicado em seu livro de 78, artigo com relação ao qual o crítico ainda não fez autocrítica). Nesse artigo, desde logo manifesta o seu total desconhecimento da complexa práxis compositória dos músicos que censura, bem como dos impasses com que, à época (1967), estes se defrontavam (em 1963, esses mesmos compositores haviam subscrito o manifesto “Nova Música Brasileira” – revista *Invenção*, nº 3 – em que expõem as suas idéias e a plataforma a que chegaram, numa densa síntese teórica, que Schwarz sequer se digna de examinar). Ao reprovar-lhes o suposto “conformismo”, o defensor da literatura didática, da “estética puramente política”, não se dando ao trabalho de tomar conhecimento prévio da produção desses mesmos compositores, põe de manifesto uma arrogância não compatível com a estima em que tem o filósofo e musicólogo Adorno, o qual, estudioso sério que é, jamais discutiria questões musicais teóricas sem o trato minucioso com a prática que lhes correspondesse no nível compositório. Mas, mesmo na autocrítica que faz com respeito à sua pregação didatizante de 68, Schwarz não deixa de lado a habitual filáucia veleitária, ao afirmar – convertendo a dialética em camisa tamanho único apta a revestir (e neutralizar) qualquer erro, por mais berrante e danoso, em seu momento, que tenha sido: “Em matéria de perspectiva dialética um descaminho publicado é melhor que nada”.