

VERONICA STIGGER



A Merzbau de Kurt Schwitters e
a dimensão ritual da arte moderna

RESUMO

Neste artigo, examina-se o modo como se constitui uma dimensão ritual em torno da Merzbau, de Kurt Schwitters. Parte-se da observação do estabelecimento, nesta obra, de novas relações entre artista e obra, obra e espaço circundante e obra e público.

PALAVRAS-CHAVE

Kurt Schwitters, Merzbau, dimensão ritual.

A MERZBAU DE KURT SCHWITTERS E A DIMENSÃO RITUAL DA ARTE MODERNA*

“Meu nome é Schwitters, Kurt Schwitters. (...) Eu sou pintor, eu prego meus quadros”. Foi assim que o artista se apresentou a Raoul Hausmann em 1918¹. Esta apresentação bem-humorada indica uma mudança que, naquela época, apenas começava a se esboçar na relação que Schwitters passava a estabelecer com sua obra. Influenciado pelo cubismo de Picasso e Braque, no inverno de 1918, passou a realizar colagens e assemblagens. No entanto, ao contrário destes dois artistas, que trabalharam com retalhos de tecidos, papéis e madeira, Schwitters saiu às ruas à cata dos mais diferentes tipos de objetos: bilhetes de trem, botões, latas, invólucros, pedaços de brinquedos, pentes etc. E principiou a agregar estes resíduos do lixo urbano a seus quadros, formando figuras geométricas harmonizadas em composições abstratas. Schwitters estava inventando um novo modo de fazer arte. Restava apenas dar-lhe um nome.

O batismo ocorreu logo em seguida, em 1919. Na exposição de suas mais recentes produções, na galeria Der Sturm, de Berlim, em julho daquele ano, decidiu chamá-las *Merz*, palavra sem significado na língua alemã, que aparecera – por puro acaso, como atesta o filho do artista, Ernst Schwitters² – numa de suas primeiras assemblagens (as quais se tornavam mais freqüentes que as simples colagens), *O quadro Merz*. Segundo Schwitters, *Merz* – que é escrita ora com todas as letras em maiúscula, ora com todas em minúscula, ora só com a primeira em maiúscula – é a segunda sílaba de *Kommerz* [comércio em alemão]. Ela surgiu num quadro onde eu havia colado, entre as formas abstratas, um fragmento recortado de um anúncio do KOMMERZ UND PRIVATBANK [Banco Privado e de Comércio]. Situando-se em relação às outras partes do quadro, a palavra MERZ se tornou parte integrante dele e lá deveria ficar³.

Em outro texto, entretanto, garantia que *Merz* se originava de *auszmerzen*, “retirar”, “extirpar”, em alemão⁴. Para complicar ainda mais, afirmou num terceiro artigo: “A palavra *Merz* não tinha qualquer significado quando a inventei. Agora ela tem o significado que lhe dei. O significado do conceito *Merz* muda à medida que muda o conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele”⁵.

Pelo princípio *Merz*, Schwitters utilizava os materiais que recolhia como matérias-primas para seus quadros:

Este artigo se constitui de parte da minha tese de doutorado, intitulada *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*, realizada na Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, e defendida em agosto de 2005.

Ver Raoul HAUSMANN. *Courrier dada*. Paris: Allia, 1992. p. 107.

Ver Ernst SCHWITTERS. «Non si sa mai». In: *Schwitters*. Mostra retrospectiva. Aprile-Maggio 1964. Milano: Toninelli Arte Moderna, 1964. p. 6.

Kurt SCHWITTERS. «Kurt Schwitters Katalog». In: *Merz*, 20 (1927), pp. 99-100.

Ver Kurt SCHWITTERS. «Tran 35 – Dada est une hypothèse». In: *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990. p. 94.

Kurt SCHWITTERS. «Merz». In: H. B. CHIPP. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 389.

A roda de um carrinho de criança, uma tela metálica, o barbante ou o algodão são elementos de valor igual à cor. (...) Na pintura Merz, a tampa de uma caixa, uma carta de jogo, um recorte de jornal são transformados em superfície, um barbante, uma pincelada ou um traço de lápis transformam-se em linha, a tela metálica se transforma em retoque, um papel de embalagem, em gelo; o algodão, em doçura. A pintura Merz visa a uma expressão imediata ao reduzir a distância entre intuição e visualização da obra de arte.⁶

Agindo desta maneira, esclarecia Schwitters, no artigo intitulado “Merz”, escrito em 1920 e publicado no ano seguinte no número 1 da revista *Der Ararat*: “Conciliando tipos diferentes de material, levo uma vantagem sobre a pintura feita exclusivamente com tinta a óleo, pois posso opor não apenas cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma etc., mas também material contra material: por exemplo, madeira e estopa”⁷. Schwitters ainda: “No final de 1918, eu me dei conta de que todos os valores existiam apenas em relação uns com os outros e que a restrição a um só material era parcial e tacanha. Desta percepção, eu formei Merz”⁸.

Depois de 1919, Schwitters passou a aplicar o termo Merz não só em referência a seus quadros, mas a tudo mais que ele produzia – poesia, escultura, modelos arquiteturais, textos dramáticos, peças musicais etc. –, e, com isso, sua concepção de arte começou gradativamente a mudar. Criou até mesmo uma revista com este nome, que circulou entre os anos de 1923 a 1932. Em pouco tempo, Merz tornou-se uma espécie de marca registrada. Ele chegou a assinar algumas de suas publicações como “Kurt Merz Schwitters”.

Com a realização não só das colagens e das assemblagens como também de todo o universo Merz, Schwitters concebia um novo modo de proceder na criação e execução de um trabalho. Gillo Dorfles, muito pertinentemente, em 1959, já chamava a atenção para a diferença existente entre as composições Merz e aquelas precedentes, que se serviam de técnicas análogas, como as produzidas por Hans Arp, Sonia Delaunay e pelos cubistas:

Não é só o caso de aproximar lascas de madeira, velhas cédulas de banco, recortes de jornais, pedaços de barbante, de fio de ferro, de penas, e não é só da desusada poesia que cada objeto do passado conserva que se constitui o fascínio destes trabalhos; seu significado profundo é aquele de uma arte que soube renunciar à preciosidade da matéria, do empaste, do pincel, para construir com o mais humilde material, salvo da poeira da estrada, do cesto de lixo, das derrotas de uma guerra perdida.⁹

⁶ Kurt SCHWITTERS. «La peinture Merz». In: *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990. p. 45.

⁷ Kurt SCHWITTERS. «Merz». In: H. B. CHIPP. *Op. cit.*, pp. 388-389.

⁸ Kurt SCHWITTERS citado por John ELDERFIELD. *Kurt Schwitters*. London: Thames and Hudson, 1985. p. 49.

⁹ Gillo DORFLES. *Kurt Schwitters*. 21 abril a 8 maggio 1959. Milano: Galleria del Naviglio, 1959. p. 3-4.

De fato, a mudança na relação de Schwitters com sua obra se iniciou com a abdicação ao uso da matéria-prima tradicional da arte e teve seguimento na substituição do pincel e da tinta pela cola, pelo prego, por fragmentos de objetos encontrados. De pintor, Schwitters, com suas composições Merz, transformou-se, num primeiro momento, no que John Elderfield chamou de “coletor de anomalias”¹⁰. Sua eterna procura por materiais, preferencialmente por pedaços e estilhaços de coisas do que por objetos inteiros, tornou-se uma obsessão e uma compulsão¹¹. Schwitters ficou conhecido por viajar com uma pasta cheia de recortes e detritos recolhidos e de trabalhos em andamento¹². Ernst Schwitters conta que, enquanto andava e conversava com os amigos, seu pai volta e meia se abaixava para pegar um bilhete de trem ou qualquer outra tira de papel que vira no chão¹³. Kate T. Steinitz, artista, amiga e colaboradora de Schwitters, relata que “ele sempre descia de sua bicicleta para pegar alguns pedaços de papel colorido que alguém havia jogado fora. Ele pegava pequenas pedras e vidros quebrados e também coisas sem atrativos, como se elas fossem jóias”¹⁴.

De um mero coletor de anomalias, Schwitters vai, aos poucos, se transformando numa espécie de artista-oficiante. Está sob a sua tutela a decisão suprema de escolher, como um xamã secular, o que do lixo deve se tornar arte e o que deve permanecer lixo. Assim, a própria escolha dos objetos ou de seus fragmentos e a conseqüente inserção destes em seus trabalhos não só se tornam inerentes como determinantes da constituição das obras. Desta forma, o gesto do artista acaba também se tornando parte integrante do trabalho.

Na *Merzbau* (fig. 1), *magnum opus* de Schwitters, as ações do artista, que constituem e condicionam esta peça, assumem um caráter de feições ritualísticas. Podemos dizer

10

John ELDERFIELD. *Op. cit.*, p. 57.

11

François BAZZOLI faz um «inventário não-exaustivo», de quatro páginas, dos materiais utilizados por Schwitters em suas composições Merz, incluindo a *Merzbau*, de 1917 a 1947 (*Kurt Schwitters: «l'art m'amuse beaucoup»: biographie 1887-1948. Marseille: Images en Manoeuvres, 1991. pp. 129-133).*

12

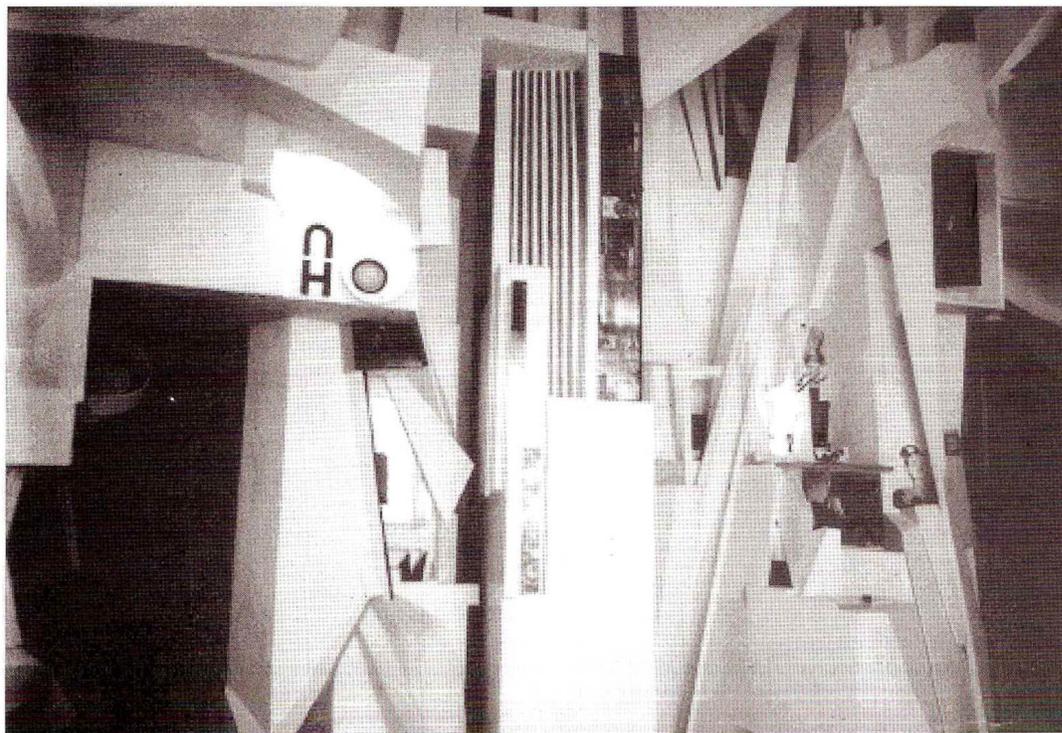
Ver Richard HUMPHREYS. «Kurt Schwitters: An Introduction». In: *Kurt Schwitters*. London: The Tate Gallery, 1985. p. 19.

13

Ernst SCHWITTERS. *Op. cit.*, p. 7.

14

Kate T. STEINITZ. *Kurt Schwitters. A Portrait from Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968. p. 68.



que se instaura em torno dela uma dimensão ritual. É neste trabalho que Schwitters extrapola os limites estritos do que comumente reconhecemos como uma obra-de-arte e coloca em xeque o seu próprio conceito. Em alemão, *bau* significa “construção”, “edifício”, “prédio”. *Merzbau* pode ser compreendida, portanto, dentro de uma lógica arquitetônica, como “construção Merz”. Na própria definição de Schwitters:

A *Merzbau* é a construção de um espaço interior de formas plásticas e de cores. Nas grutas envidraçadas, as composições merz formam um volume cúbico e reúnem formas cúbicas brancas para formar uma arquitetura interior. Cada parte interior serve de elemento à parte seguinte. Não há detalhes que formam em si uma unidade, uma composição parcial. Um grande número de formas diferentes servem de intermediárias entre o cubo e as formas indefinidas¹⁵.

Schwitters realizou quatro construções destas ao longo de sua vida, cada uma num dos lugares onde morou ou, pelo menos, onde passou algum tempo: em Hannover (1923-1937), em Lysaker (1937-1938), em Hjertoy (1934-1939) e Ambleside (1947-1948). Destas, a de Hannover foi destruída pelos bombardeios em 1943, e a de Lysaker foi totalmente incendiada, sem intenção, em 1951, por crianças que brincavam nas proximidades. A de Hjertoy só foi descoberta em 1993, e restaram apenas fragmentos de uma construção Merz em suas paredes. A última delas, a de Ambleside, como apenas começava a ser feita, pouca coisa havia sido agregada. Neste artigo, me detenho na de Hannover, sobre a qual restou maior número de documentos.

Tudo começou no início da década de 1920 com uma coluna, a *Merzsäule*, construída na casa onde Schwitters morava com a família no número 5 da Waldhausenstrasse. Tratava-se de uma coluna toda forrada de recortes de jornais e revistas. Em seu topo, o artista depôs o busto de sua esposa Helma, produzido em 1917. Por volta de 1923, ano que pode ser considerado como o início da *Merzbau*,¹⁶ em virtude de problemas financeiros, Schwitters foi obrigado a vagar duas peças de sua casa – uma delas era o quarto em que estava a coluna – para alugá-la a uma outra família. Assim, sua coluna foi reconstruída em outro aposento do mesmo prédio, dando início à segunda versão da *Merzsäule*. Só que, desta vez, o busto de Helma foi substituído por um molde em gesso de uma cabeça de menino (muito provavelmente a máscara mortuária de seu primeiro filho), além de ter uma série de colagens acrescentadas a seu exterior, boa parte delas oriundas de recortes de revistas de vanguarda com artigos do próprio artista.

Em torno desta coluna, Schwitters começou progressivamente a acrescentar algumas esculturas e resíduos do lixo urbano. Seu princípio era a aglutinação: ele construía sem jamais destruir as partes anteriores. Seu filho Ernst conta que, no início, as esculturas dispunham de um largo espaço em torno delas, sendo acessíveis por qualquer um dos lados.

Porém não por muito tempo, porque seu número aumentou continuamente, multiplicando-se ao infinito e, ao mesmo tempo, surgiam de arcas profundas a forma de relevo das *MERZbilder* [pinturas Merz] e das Grutas, como uma espécie de estrutura de

15

Kurt SCHWITTERS. «Le grand Groupe et la Caverne d'or». In: *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990. p. 181.

16

No texto «Eu e meus objetivos», de 1930, Schwitters diz que vinha trabalhando na *Merzbau* há sete anos, o que remonta seu início a 1923. Ver Kurt SCHWITTERS. «Moi et mes objectifs». In: *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p. 250.

cenário. Tudo isto necessitava lugar e, assim, o espaço no estúdio de Kurt Schwitters se tornou mais limitado, a distância entre a obra particular sempre mais exígua. Ao mesmo tempo, criaram-se também relações entre as obras particulares, e era só questão de tempo para chegar à inevitável conseqüência. Um dia, duas obras, até então livres no espaço, cresceram juntas, e este marcou o início!¹⁷

Segundo Schwitters, a sua *Merzbau*, também chamada de *Catedral da miséria erótica* (*Kathedrale des erotischen Eledens*) ou ainda simplesmente *K d e E*, “porque nós vivemos na época das abreviações”, “crescia ao acaso segundo o princípio de uma grande cidade”¹⁸. Aos poucos, iam se formando espaços interiores dentro de sua “cidade”. Com o tempo, fabricou grandes armações em gesso e madeira, a maior parte delas pintadas de branco, que ligavam as inúmeras colagens, produzindo um estranho e absolutamente irreal ambiente interior, com grutas e cavernas. Nestas, Schwitters não dispunha apenas objetos achados na rua, mas também pequenas coisas que surrupiava dos amigos, como um sutiã de Sophie Taüber-Arp, uma mecha de cabelo de Richter, uma chave de Kate Steinitz. Havia grutas e cavernas para seus amigos e para personalidades da história e da mitologia alemãs, bem como havia aquelas separadas por temas, como amor, assassinato etc. Até mesmo uma casinha para seus porquinhos-da-índia, uma paixão de Schwitters, num belo estilo Le Corbusier, construído com a ajuda de Mies van der Rohe, podia ser encontrada entre aquela enxurrada de coisas.

Enquanto não se cessasse de agregar elementos a ela, ela não parava de crescer e, conseqüentemente, nunca era dada por encerrada. A *Merzbau* era, para Schwitters, “inacabada, e por princípio”¹⁹. Em 1927, já não se podia mais utilizar como estúdio a sala de 4,4m x 5,4m, com 4m de pé direito, em que havia montado a sua segunda coluna: estava tudo tomado por sua nova construção. Dez anos depois, quando Schwitters teve de abandonar a Alemanha e ir para a Noruega, fugindo do governo nazista, sua construção ocupava três andares e quatro peças da casa de Hannover²⁰.

São os elementos que identifico numa série de ações que estão no centro do processo criativo da *Merzbau* e que determinam novas relações entre artista e obra, obra e espaço circundante e obra e espectador – ações estas que podem ser vistas como análogas àquelas verificadas nos ritos de um modo geral – que proponho reunir sob a designação de dimensão ritual.

No centro das ações que constituem esta dimensão, acha-se o artista. No caso da *Merzbau*, sua ação não se restringe apenas à escolha dos objetos e dos resíduos a serem somados ao trabalho. No meio do caminho entre a rua e a *Merzbau*, o artista realizou pequenas ações, as quais poderiam ser reunidas sob uma mesma palavra, a noção de *Entformung*, desenvolvida pelo próprio Schwitters para designar todo o trabalho de preparação dos fragmentos encontrados, desde a retirada da rua até a inclusão na construção. *Formung*, em alemão, tem o sentido de “formação”, “moldagem”, portanto, trata-se da ação de dar forma a alguma coisa. O prefixo *ent-*, por sua vez, corresponderia

¹⁷ Ernst SCHWITTERS. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Kurt SCHWITTERS. «Moi et mes objectifs». In: *Op. cit.*, p. 250. Interessante notar que Mondrian e Schwitters parecem exemplificar as duas atitudes modernas perante a metrópole: o ímpeto de ordená-la por meio do planejamento urbano geometrizar e, por outro lado, o fascínio com sua desordem constitutiva.

¹⁹ Kurt SCHWITTERS. «Moi et mes objectifs». In: *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p. 250.

²⁰ Ver François BAZZOLI. *Op. cit.*, p. 102.

aos *de-* e *des-* do português. Assim, poderíamos traduzir *Entformung* como uma *deformação*, como uma ação que visa a dar uma nova forma a algo que já tinha uma forma prévia. O próprio Schwitters explica seu processo: “O artista cria escolhendo, repartindo e reformando os materiais. A deformação [*Entformung*] dos materiais pode ser produzida graças às suas repartições sobre a superfície do quadro. Essa é posteriormente reforçada pelo desmembramento, pela dobradura, pela cobertura ou pela nova pintura”²¹. Em outro texto, precisa:

*O que o material significa antes de seu uso numa obra de arte é uma questão de indiferença já que ele é propriamente valorizado e recebe significado na obra de arte. (...) [as coisas] perdem suas características individuais, seus próprios venenos [Eigengift], por serem valorizadas umas em relação às outras, por serem desmaterializadas [entmaterialisiert], elas se tornam material para o quadro*²².

Como parte da *Entformung* dos materiais, muito do que Schwitters apanhava fora de casa, em suas viagens e em seus passeios, era primeiro submetido a uma limpeza profunda, antes de ser reformulado, organizado e disposto na *Merzbau*. Tanto Elderfield quanto Gamard deduzem desta prática do artista uma espécie de ritual de purificação, uma “limpeza estética”, como se os materiais e fragmentos que Schwitters utilizava precisassem ser purgados do que ele chamava de seus *Eigengift*: “Os objetos tirados do mundo tinham que ser purificados para se tornar parte da obra de arte, incluí-los e contê-los dentro da obra de arte era um ato de purificação”²³.

Porém Elderfield e Gamard esquecem-se que nem tudo o que Schwitters colocava em sua *Merzbau* passava por uma “purificação” – e refiro-me tanto aos objetos – ou partes deles – que roubava dos amigos quanto aos recortes das próprias publicações. Parece-me que se pode identificar aí dois movimentos paralelos: por um lado, o artista pegava o material na rua, levava-o para casa, limpava-o e retrabalhava-o cuidadosamente; por outro, tomava pequenas recordações suas, dos amigos e dos familiares e simplesmente as agregava à *Merzbau*. Quanto ao primeiro movimento, concordo que podemos compreender a lavagem dos materiais como uma espécie de “ritual de purificação”. Nesta necessidade não só de limpeza, mas de deformação do fragmento original encontrado, parece-me haver um intento de separar aquilo que *faz parte* do mundo ao nosso redor daquilo que *pode fazer parte* do mundo de Schwitters, o mundo que ele construiu, a sua *Merzbau*, talvez uma metáfora do mundo da arte (e lembremos que, para ele, *Merz* era sinônimo de arte). Residiria, portanto, no fundamento dessa ação, uma tentativa de estabelecer um limite preciso e uma diferenciação clara entre o *mundo exterior* e o *mundo de Schwitters*. Dizia o próprio artista: “um fragmento de natureza não se torna necessariamente uma obra de arte”²⁴. E o artista buscava estabelecer esta

²¹ Kurt SCHWITTERS. «La peinture Merz». In: *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990. p. 45.

²² Kurt SCHWITTERS. «Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt», citado por Elizabeth Burns GAMARD. *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 1998. p. 27.

²³ John ELDERFIELD. *Op. cit.*, p. 237.

²⁴ Kurt SCHWITTERS. «i (un manifeste)». In: *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990. p. 71.

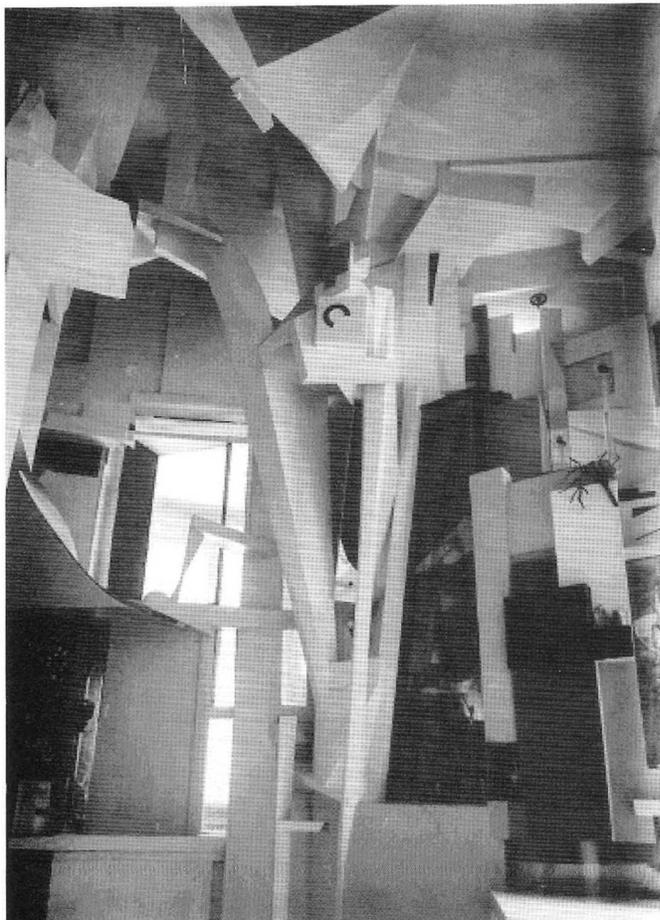


Poderíamos evocar aqui a diferenciação que Émile DURKHEIM estabelece entre os domínios sagrado e profano, como traços distintivos do mundo religioso. Durkheim observa que todo conjunto de rito tem por objeto realizar a separação entre o sagrado e o profano e ressalta que o homem só pode entrar em contato íntimo com as coisas sagradas quando se

diferenciação justamente por meio de uma contaminação que, em princípio, seria vetada: ele introduzia o “veneno”, as coisas do mundo exterior, no seio de seu mundo, como uma vacina que inocula o vírus a fim de imunizar o indivíduo. Mas não sem antes ter o cuidado de retirar destas coisas qualquer resíduo do mundo exterior, esvaziando-as de realidade²⁵.

Por outro lado, certos materiais eram dispensados da “purificação”. Talvez não seja por acaso que estes fossem provenientes do próprio Schwitters, de sua família ou de seus amigos. Se a hipótese descrita acima for aceita, estes materiais não precisariam passar por uma lavagem porque eles, originalmente, já faziam parte do mundo de Schwitters: ou eram objetos de pessoas que lhe eram próximas ou fragmentos de revistas, jornais e livros seus. Eles não necessitavam, portanto, de uma “purificação” das máculas deixadas pelo mundo exterior. Bastava retrabalhá-los.

Mas isto que chamo de dimensão ritual não se esgota nas ações do artista de escolha e transformação dos materiais, ela se verifica também na relação com o espaço em torno. Schwitters construiu sua *Merzbau* como um pequeno cosmos – palavra compreendida aqui em seu duplo sentido de “ordem”, “organização”, por um lado, e “mundo”, “universo”, por outro. Sobre este seu pequeno mundo – e recordemos que ele comparou seu crescimento ao de uma cidade –, Schwitters detinha o poder e o controle absoluto, uma vez que era ele – e somente ele – quem escolhia não só o *que*, mas também *quem* poderia penetrar em sua *Merzbau*. (Aliás, operava-se aí uma mudança significativa na apreciação estética, na relação entre obra e público: com a *Merzbau*, a obra deixava definitivamente de ser contemplada e passava a ser experimentada, exigindo a participação ativa do público e proporcionando a este uma experiência estética mais próxima às raízes da palavra grega *aisthesis*, que designava “sensibilidade”, “sensação”.) Desta forma, sua grande construção se tornou um “espaço controlado”,²⁶ uma espécie de “porto seguro”,²⁷ onde o artista “podia se fechar e se retirar do mundo”²⁸. Ao criar um espaço controlado e, em função disso, proporcionar uma evasão do cotidiano, Schwitters, de uma determinada forma, estava, ao mesmo tempo, oferecendo uma certa proteção a quem na *Merzbau* entrasse. É eloqüente acerca desta



vontade de proteção o fato de que Schwitters dispôs uma cama no interior de uma das menores e menos iluminadas salas de sua própria obra – este era o espaço, o seu casulo, no qual o artista freqüentemente se recolhia para descansar.

Por propiciar, ao penetrar nela, um desligamento total da realidade, a *Merzbau* era capaz de fingir – no sentido de *fingere*, ligado a *fictio* – uma transcendência. Foi desta forma que se sentiu o pintor Rudolf Jahns quando entrou na construção:

*Se você andava por tudo, finalmente chegaria ao meio, onde eu encontrei um lugar para sentar, e me sentei. Experimentei então um sentimento estranho, arrebatador. Esse ambiente tinha uma vida própria muito especial. O som dos meus passos sumiram e havia um silêncio absoluto. Só havia a forma da gruta rodeando-me, e quando eu era capaz de encontrar palavras para descrever isso elas aludiam ao absoluto em arte.*²⁹

O absoluto, na construção de Schwitters, é forjado pelo recolhimento. E o artista acreditava que: “A imersão na arte é comparável ao culto divino que liberta o homem das inquietações cotidianas”³⁰. O espaço construído por Schwitters, ao propiciar uma interrupção na vida e no tempo ordinários, cria a ilusão, para quem nele penetre, de que ali é possível restabelecer uma ligação – e lembremos que religião vem do latim *religare*, que significa “ligar novamente” – com algo diferenciado do profano. Hanne Bergius observa que, com a *Merzbau*,

*Schwitters filtra as “relações” entre o tempo e a vida, o jogo e a imaginação, realizando o vínculo entre a experiência subjetiva e a experiência coletiva – relações que as ciências, a política e a religião não foram mais capazes de fazer. Assim, o conceito Merz retoma a significação outrora atribuída aos cultos e aos mitos, na qual o presente, a recordação e a esperança se fundem sob a forma da revelação*³¹.

Não esqueçamos que a outra denominação da *Merzbau* é *Catedral da miséria erótica*. A palavra *catedral* parece lançar luz sobre o caráter que Schwitters intentava atribuir à sua construção. Em função dela, podemos supor que o mundo controlado de Schwitters não se constituía como um simples mundo à parte, mas assumia os ares de um templo muito particular. Até mesmo em suas formas, a *Merzbau* remetia à catedral. Se observarmos os poucos registros fotográficos que nos chegaram desta construção em Hannover, principalmente, se nos detivermos naqueles que reproduzem o conjunto da *Janela azul* (fig. 2) e o do *Grande grupo*, verificamos como as formas da armação em gesso e madeira lembram, por vezes, os arcos e as intersecções internas do teto de uma

despoja das profanas (ver *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. 318-321). Edmund LEACH, por outro lado, descreve como, nos ritos de passagem, livra-se o neófito de suas «impurezas» antes de fazê-lo penetrar no mundo dos iniciados (ver *Comunicação e cultura*. a lógica da conexão dos símbolos: introdução ao uso da análise estruturalista em antropologia social. Lisboa: Edições 70, 1992. pp. 111-112).

Dorothea DIETRICH. *The Collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. p. 204.

Elizabeth Burns GAMARD. *Op. cit.*, p. 6.

Dietmar ELGER. «L'oeuvre d'une vie: les Merzbau». In: *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p. 150.

Rudolf JAHNS citado por John ELDERFIELD. *Op. cit.*, p. 153.

Kurt SCHWITTERS. «Moi et mes objectifs». In: *Op. cit.*, p. 250.

Hannes BELGIUS. «Kurt Schwitters “Créer du nouveau à partir de débris”». In: *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p. 39.

Mircea ELIADE fornece ainda exemplos de outras culturas que erguem seus lugares sagrados em torno de um *axis mundi*, que pode tomar a forma de um poste, de uma coluna, de um pilar etc. (ver *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 36-37).

Mircea ELIADE. *Op. cit.*, pp. 30 e 35.

Mario PERNIOLA. *Più-che-sacro, più-che-profano*, Milano: Mimesis, 1992. pp. 20-21.

Ver Émile DURKHEIM. *Op. cit.*, p. 19 e ss.

Käte T. STEINITZ. *Op. cit.*, p. 90. Em alguns povos primitivos, costuma-se esconder os objetos sagrados para que as pessoas comuns não tenham acesso e contato com eles. Conta Roger CAILLOIS: «Na Austrália, o lugar onde são depositados os objetos sagrados ou *churingas* não é conhecido de todos: os profanos, que são os não-iniciados nos mistérios do culto, no qual estes objetos constituem os instrumentos essenciais, ficam na ignorância da colocação exata do esconderijo. Eles só a situam muito aproximadamente e, se eles se acham de seu lado, se obrigam a um grande desvio para evitar que o acaso os faça descobri-los» (*L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1988. p. 26).

catedral gótica. Além disso, é sintomático que a *Merzbau* tenha começado com uma coluna. Antes da cristianização, os germanos tinham o costume de erguer pilares sagrados no centro de seus templos³².

A noção de catedral engloba os dois aspectos que estão em jogo no trabalho de Schwitters: construir um mundo à parte e diferenciá-lo do mundo exterior. Como qualquer templo, a catedral determina uma ruptura na homogeneidade do espaço profano, consagrando um território antes profano ao organizá-lo como um mundo cosmológico, e reiterando, assim, “a obra exemplar dos deuses”. Ao se constituir deste modo, garante uma diferenciação entre o espaço profano da vida ordinária e o espaço sagrado da vida religiosa³³. Na *Merzbau*, é possível observar uma atitude similar. No entanto, quanto a esta, não me sinto à vontade utilizando termos de significados tão precisos como *sagrado* e *profano*. Prefiro pensar a catedral em relação à *Merzbau* como um modelo exemplar. Parece haver aí uma tentativa, sim, de “sacralizar” — e fristem-se as aspas — um espaço ordinário, de introduzir na própria casa do artista um território diferenciado. De fato, este território da *Merzbau*, que não é propriamente sagrado, mas também não quer ser puramente secular, mimetiza os principais aspectos de um espaço sacro. Ela estaria no âmbito do que Mario Perniola denomina de *mais-que-profano*, quando o rotineiro, o usual, o repetitivo alçam-se à última potência, atingindo um “mais que humano”, mas sem o redimir³⁴.

Além de ser uma interrupção no espaço profano da casa do artista e de ser realizada a partir de fragmentos de objetos cuidadosamente “purificados”, a *Merzbau* se constituía a partir de uma série de interdições. Não esqueçamos que o domínio do sagrado se realiza a partir de interditos e que é o ritual que prescreve a maneira como se deve agir em relação a um objeto³⁵. Em primeiro lugar, a *Merzbau* não podia ser transportada: como um templo, aqueles que queriam vê-la deveriam ir até ela. Em segundo, não era qualquer pessoa que podia visitá-la: os “iniciados” deveriam ser convidados pelo artista. Em terceiro, mesmo entre as pessoas que a visitavam, nem todas tinham acesso a todos os ambientes da *Merzbau*: “As grutas mais secretas provavelmente nunca foram vistas exceto por [Herwald] Walden, [Sigfried] Giedion e [Hans] Arp”³⁶. Em quarto, muitas das quinquilharias recolhidas por Schwitters — e principalmente os objetos tomados dos amigos — eram guardadas em redomas de vidro, como se fossem relíquias. Em quinto, seus espaços dividiam-se em grutas e, na arte cristã, as grutas eram consideradas lugares sagrados.

Todos estes detalhes contribuíam para se criar um certo mistério em torno da construção como um todo e para fixar um espaço (e um tempo) que permitisse a fuga do mundo real. O fato mesmo de ter sido destruída na década de 1940 reforça ainda mais seu ar de mistério, uma vez que, sem acesso direto à construção original de Schwitters, torna-se mais difícil tentar decifrá-la, restando-nos apenas fazer conjecturas. Observa Maria Amélia Bulhões, em texto que instiga à investigação mais funda das relações entre arte e sagrado, que

o mistério atua como atração, fascínio que orienta um movimento em sua direção, excluindo toda imobilidade ou indiferença. O mistério funciona como aura, criando uma imensa espera, para corresponder a esta expectativa a arte não precisa sua natureza, ela sugere uma abertura para um plano superior, indefinido, a ser completado pela imaginação do público. Reatualiza assim o mito da magia (enquanto relato fabuloso) que tem origem remota em uma época que a arte fazia parte integrante das práticas religiosas³⁷.

O que parece se estabelecer na *Merzbau* é uma certa ritualização, por meio da qual se busca uma forma de permanência: uma suspensão no tempo presente – por isso a necessidade de manter a obra em constante fluxo. Poderíamos entender o recolhimento, a limpeza e o armazenamento de detritos urbanos em seu templo mais-que-profano como uma tentativa de legar a estas pequenas coisas – que representavam, de uma certa forma, uma civilização doente (recordemos a situação alemã na época) – uma continuidade para além de sua descontinuidade intrínseca. Assim, no momento em que retirava os pedaços de uma civilização do seio do mundo exterior e os inseria no mundo diferenciado e atemporal da *Merzbau*, Schwitters estava promovendo uma espécie de salvação destes fragmentos; congelava-os num eterno presente. As recordações que tomava dos amigos – como a parte que representa o todo – adquiriam, ao serem depositadas em espaços reservados de sua catedral, certa forma de eternidade. Assim como os lugares dedicados a Goethe, a Frederick I, aos Nibelungos, à Adoração dos Heróis, ao Aposentado de Guerra, com suas pequenas “reliquias”, seriam formas de tentar preservar uma identidade cultural alemã, mas sem cair no perigoso nacionalismo que se insurgia.

A *Merzbau* se constituía, enfim, como uma tentativa de fornecer uma permanência a ela mesma. Destituída de Deus e sem esperança de se atingir uma transcendência real, a arte aqui se ritualiza como uma maneira desesperada de buscar manter-se. No entanto, esta tentativa termina fracassada: não percamos de vista que a *Merzbau* se destrói no final. Em função disso, talvez possamos pensá-la ainda como uma renovação bastante particular do ritual do *potlatch*,³⁸ no qual o oficiante deste, Schwitters, passou a vida a acumular num lugar preservado a maior quantidade de “riquezas” que conseguiu angariar ao longo dos anos; riquezas estas que, ao fim, acabaram destruídas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZZOLI, François. Kurt Schwitters: “l’art m’amuse beaucoup”: biographie 1887-1948. Marseille: Images en Manoeuvres, 1991.
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.) As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997.
- CAILLOIS, Roger. L’homme et le sacré. Paris: Gallimard, 1988.
- CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

37

Maria Amélia BULHÕES, «Arte contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado». In: Maria Amélia BULHÕES; Maria Lúcia Bastos KERN (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997. pp. 45-46.

38

Nas manifestações mais violentas do *potlatch*, ciclicamente os membros de um dado clã reúnem todas as riquezas acumuladas e as destroem (ver Marcel MAUSS. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2001).

- DIETRICH, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.
- DORFLES, Gillo. *Kurt Schwitters. 21 april a 8 maggio 1959*. Milano: Galleria del Naviglio, 1959.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELDERFIELD, John. *Kurt Schwitters*. London: Thames and Hudson, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GAMARD, Elizabeth Burns. *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- HAUSMANN, Raoul. *Courrier Dada*. Paris: Allia, 1992.
- HUMPHREYS, Richard. "Kurt Schwitters: An Introduction". In: *Kurt Schwitters*. London: The Tate Gallery, 1985.
- _____. *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- LEACH, Edmund. *Cultura e comunicação: a lógica da conexão dos símbolos: introdução ao uso da análise estruturalista em antropologia social*. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1992.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 2001.
- PERNIOLA, Mario. *Più-che-sacro, più-che-profano*. Milano: Mimesis, 1992.
- SCHWITTERS, Ernst. "Non si sa mai". In: *Schwitters. Mostra retrospettiva. Aprile-Maggio 1964*. Milano: Toninelli Arte Moderna, 1964.
- SCHWITTERS, Kurt. *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990.
- STEINITZ, Kate T. *Kurt Schwitters: A Portrait from Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.



VERONICA STIGGER, é Doutora em Comunicação, dentro da linha de pesquisa Teoria e Crítica da Arte, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.