

CONSTRUTIVISMO

AARON SCHARF

Para muitos críticos na década de 1920, arte moderna era anarquia, anarquia era comunismo, e a mutilação das aparências naturais — tal como a mutilação da estrutura social existente — era anarquista e comunista. O *New York Times*, por exemplo, reimprimiu um artigo sobre o assunto na edição de 3 de abril de 1921. Os vermelhos na arte e na literatura, os cubistas, futuristas e toda a sua nociva prole “subverteriam ou destruiriam todos os padrões reconhecidos da arte e da literatura através de seus métodos bolchevistas”. A arte moderna francesa estava impregnada de influência bolchevista, queixou-se um outro escritor. E ainda um outro, de políticos da arte “vermelha” de Paris, Berlim e Moscou estavam “empenhados insanamente em erradicar até a memória da grandeza do passado, no temor de que o proletariado vulgar pudesse contrair uma aristocrática nostalgia pela... majestade das civilizações do passado aristocrático”.

Por certo, desde o tempo de David, pelo menos, artistas e esquerdistas eram em muitos casos motivados tanto por aspirações sociais e políticas quanto pelas puramente formais. Mas até o surgimento do construtivismo, nenhum movimento na evolução da arte moderna tinha sido uma expressão tão completa da ideologia marxista ou tinha estado tão intimamente ligado a um organismo comunista revolucionário. O construtivismo era, de fato, “vermelho” — apesar dos desmentidos e negativas com que, muito compreensivelmente, os proponentes da *avant-garde* se defendiam contra o fanatismo de críticos que não se davam ao incômodo de desenvolver distinções mais sutis, de elucidar a trama mais fina que contribuía para a complexa tessitura da arte moderna.

O construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, *per se*. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário — eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte.

Com freqüência, o construtivismo era de natureza abertamente propagandística: ora pela colocação de simples formas geométricas na espécie de contexto literário que convertia essas formas em representações, ou quase representações, de objetos reais; ora, como no projeto de cartazes, ou na fotomontagem, ou na ilustração de livros e revistas, fragmentos da imagem da câmara forneciam as referências necessárias, e bastante concretas, à realidade.

Em *Derrotar os Brancos com o Ariete Vermelho*, de El Lissitzky, um cartaz de rua feito por volta de 1920, as formas simples transmitem o choque das duas forças antagonicas na Rússia revolucionária, não com a descritividade narrativa da arte tradicional, mas com a sóbria legibilidade e o simbolismo incipiente que são tão adequados à função do cartaz. Em suas ilustrações para um livro infantil editado em 1922, um encantador seriado intitulado *A História de Dois Quadrados* [ilustração 88], as formas elementares são convertidas pelo contexto em configurações representacionais. Dois quadrados, um preto e o outro vermelho, movem-se rapidamente na direção da Terra (um círculo vermelho), na qual descansa um conjunto arquitetônico (cubos e retângulos). Eles vêm somente o caos embaixo (formas geométricas em desalinho). Colisão!, o quadrado vermelho dispersa o grupo e, a mando do quadrado preto, a ordem é estabelecida pelo vermelho, que mantém sua vigilância sobre tudo enquanto o quadrado preto, agora menor, se afasta no espaço. É difícil saber quantas crianças (e adultos) no recém-nascido Estado socialista tiveram sua curiosidade despertada pelo simbolismo primitivo, mas lúcido. Mas o uso de tais formas, refletindo uma grande simpatia pelo mundo tecnológico, é inteiramente coerente com Lissitzky e os seus princípios tipográficos de economia ótica, a expressividade intrínseca das formas de tipos e de layouts, e, é claro, com a idéia de construtivismo.

Para os construtivistas, um novo mundo tinha nascido e acreditavam que o artista, ou melhor, o *designer* criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro [ilustração 89]. Essa idéia não constituía novidade. Arquitetos como Louis Sullivan e seu aluno Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde e o futurista Antonio Sant'Elia, entre outros no século XIX e começos do XX, tinham proposto, de maneira semelhante, não ser mais o artista plástico, e sim o engenheiro quem estava agora na fronteira do novo estilo. Elogiavam as formas simples. Acreditavam que os edifícios e objetos deviam libertar-se das excrescências ornamentais e das algemas acumuladas da arte do passado. Advogavam o edifício nu, a pureza inerente nas formas elementares. Os novos materiais industriais e a máquina, afirmavam eles, continham em si mesmos uma beleza especial que lhes é própria. Esse primitivismo arquitetônico refletiu-se de forma admirável na obra de Alexander Rodchenko que, a partir de 1915, executou desenhos apenas com a régua e o compasso [ilustração 90], para lançar-se depois, sem reservas, num esforço construtivista. Para esses artistas, as formas geométricas — áreas uní-formes de cores puras — tinham uma aura de ordem racional — e era ordem o que eles queriam impor à sociedade.

“Não queremos fazer projetos abstratos, mas tomar problemas concretos como ponto de partida”, escreveu Alexei Gan, um dos teóricos do movimento. Conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades especulativas dos artistas antecedentes, eram os princípios básicos do construtivismo. A nova ordem social dá necessariamente vida a novas formas de expressão, acreditavam eles; e o comunismo baseia-se no trabalho organizado e na aplicação do intelecto. Estava o construtivismo, então, inteiramente desprovido de arte? Iconoclastas, rejeitaram a preocupação burguesa com a representação e a interpretação da realidade. Repudiaram a idéia da arte pela arte. A direção materialista de suas obras desvendaria, acreditavam eles, estruturas formais, novas e lógicas, as qualidades e a expressividade inatas dos materiais. E na fabricação de coisas socialmente úteis, a própria objetividade dos processos revelaria, além disso, novos significados e novas formas.

O que esses artistas propuseram era consistente com a afirmação de Marx de que o modo de produção da vida material determina os processos sociais, políticos e intelectuais da vida. Acreditavam os construtivistas que as condições essenciais da máquina e da consciência do homem criam inevitavelmente uma estética que refletiria sua época. Duas palavras potentes foram seqüestradas pelos teóricos construtivistas para demonstrar seu processo criativo dialético: tectônico e fatura, resultando sua síntese em realidade construtiva. Tectônico: a idéia total, a concepção fundamental baseada no uso social e em materiais convenientes — a fusão de conteúdo e forma; fatura: a realização das propensões naturais dos próprios materiais, suas condições peculiares durante a fabricação, sua transformação. Com toda a probabilidade, as modernas panacéias acerca da “integridade do material” ganharam impulso graças à terminologia dos dialéticos construtivistas.

Como aspiravam à unificação da arte e da sociedade, os construtivistas expurgaram de suas mentes e de seu vocabulário as classificações arbitrárias que tradicionalmente haviam imposto à arte uma escala hierárquica, sendo a supremacia conferida à pintura, escultura e arquitetura. A idéia de que as Belas-Artes são superiores às chamadas “artes práticas” perdera para eles toda a validade. Portanto, de maneira muito apropriada, construtivistas como Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941) trabalharam em muitos campos. Tatlin ensinou fabricação em madeira e metal e, no Instituto dos Silicatos, cerâmica. Seus projetos industriais incluíram roupas funcionais para operários. Também se interessou pelo cinema, durante muitos anos desenhou cenários para o teatro e efetuou experimentos com planadores. Rodchenko trabalhou, durante sua longa carreira, em tipografia, projetos de cartazes e mobiliário, e ilustração de revista. Também se distinguiu nas áreas da fotografia e do filme. Lissitzky esteve igualmente ativo em diversos setores, especialmente arquitetura e projetos de interiores. Mobiliário, ilustração e projetos de revistas ocuparam-no durante boa parte da vida. Outros artistas associados ao construtivismo usaram analogamente seus talentos em uma multiplicidade de caminhos.

A pintura e a escultura não foram inteiramente descartadas. Não eram fins em si, de acordo com os princípios do realismo construtivista, mas faziam parte de processos através dos quais a arquitetura ou os produtos industriais eram inteiramente realizados. A concepção de Lissitzky do *proun* assinala isso. *Proun* é uma abreviação da frase russa que significa algo como “novos objetos de arte”. Esse paradigma do realismo construtivista pretendia, em sua essência, veicular a idéia de evolução criadora, começando com o plano horizontal e versões mais ou menos ilusionísticas (uma espécie de planta de arquiteto ou projetista), seguido pela fabricação de modelos tridimensionais, até, finalmente, à realização total na construção de objetos utilitários. *Proun* era, simplesmente, um método de trabalho, em total harmonia com os modernos recursos tecnológicos: Através desse processo de formação, todos os elementos essenciais da forma — massa, plano horizontal, espaço, proporção, ritmo, as propriedades naturais de certos materiais usados, mais as exigências feitas pela função básica do objeto — devem ter sua consecução no próprio objeto final. Sem dúvida, a formação profissional anterior de Lissitzky como engenheiro e arquiteto foi decisiva na resolução dessa idéia. De fato, ele associa explicitamente o procedimento ao seguido por engenheiros e arquitetos.

Por causa das características formais de seus projetos, e por causa de sua simpatia por algumas atitudes de Malevich, Lissitzky é classificado, algumas

vezes, como suprematista. Em minha opinião, isso é falacioso. A propensão para diagonais em seu trabalho gráfico não o torna mais suprematista do que as peremptórias horizontais e verticais de Mondrian fazem dele um construtivista. Não é uma questão de estilo. É uma questão de intenção. Lissitzky pode ter acolhido certas idéias suprematistas, mas seu principal objetivo, toda a sua maneira de trabalhar eram aliados do construtivismo. Isso é também claramente indicado em seus escritos. Seu princípio condutor para a arquitetura era que o espaço era feito para as pessoas, não as pessoas para o espaço: “Não queremos mais um quarto que seja um caixão pintado para os nossos corpos vivos.” Sua preocupação com os problemas materiais da existência reflete-se em suas especulações sobre o futuro. Para mitigar o crescente problema de vastas acumulações de livros impressos, por exemplo, ele previu a criação de bibliotecas eletrônicas.

Com o êxito da Revolução de Outubro em 1917, esses artistas, imbuídos de um tremendo entusiasmo, mergulharam na tarefa de criar uma arte do proletariado, uma arte participante, como eles diziam, das oportunidades oferecidas por essa Revolução. Em 1918, para celebrar seu primeiro aniversário, uma gigantesca encenação do assalto ao Palácio de Inverno em Petrogrado (a capital até aquele ano) foi organizada por Nathan Altman com um elenco de milhares de pessoas: não atores treinados, assinale-se, mas, refletindo a realidade concreta favorecida pelo construtivismo, não-atores, os cidadãos comuns de Petrogrado que, pelo envolvimento nesse evento histórico, desempenharam seus papéis calcados até em suas experiências diretas. A imensa praça foi decorada, não só com representações em escala heróica de operários e camponeses, com alegorias figurativas ao Exército Vermelho vitorioso, mas também com maciços triângulos, segmentos de círculos, retângulos e outras formas elementares.

Talvez o mais apropriado símbolo da unificação da pintura, escultura e arquitetura com o órgão de informação e propaganda do Estado tenha sido a extravagante síntese de Tatlin, projetada entre 1917 e 1920, denominada *Monumento à Terceira Internacional* [ilustração 91]. Esse complexo era para ser construído na forma de uma espiral maciça que transmitia eficazmente o dinamismo da era espacial — um impulso eufórico para um futuro desconhecido, mas promissor. O Empire State Building, concluído em 1931, tem 380 metros de altura. A altura pretendida para a construção russa seria, segundo tem sido afirmado algumas vezes, no mínimo igual a essa. No interior da estrutura estariam suspensos um cilindro, um cubo e uma esfera contendo salas de reuniões, escritórios e, no topo, um centro de informações — cada um girando em diferentes velocidades: um dos mais antigos exemplos de escultura cinética; mais exatamente, de arquitetura cinética. Utilizando quase todos os meios técnicos de comunicação conhecidos na época — incluindo um aparelho especial de projeção para lançar imagens nas nuvens — boletins de notícias, proclamações governamentais e palavras de ordem revolucionárias seriam fornecidos diariamente, hora a hora, ao povo. A torre de Tatlin era uma estupenda declaração de fé numa sociedade comunista. Mas, exceto por um grande modelo em madeira, nunca foi construída.

Depois da Revolução, os planos para novas estruturas arquitetônicas baseadas em princípios construtivistas excederam largamente em número os edifícios efetivamente construídos. Empolgados por visões utópicas, os arquitetos e projetistas russos quiseram literalmente dar à nova sociedade um novo formato. Não construir, disseram eles, mas reconstruir. Com frequência, com declarações

simbólicas, seus projetos desprezaram abertamente os requisitos elementares da função física e permanecem até hoje no papel como encômios inspirados ao mundo novo — nada mais do que isso [ilustração 92]. Aqueles relativamente poucos projetos que foram executados — clubes de trabalhadores, habitações populares, escolas, fábricas e pavilhões de exposições — fizeram-se acompanhar de uma não pequena dose de angústia e frustração. E talvez seja uma ironia poética que a mais conhecida edificação construtivista hoje sobrevivente seja o mausoléu de Lênin em Moscou. Pois, para somar às limitações econômicas da recém-nascida União Soviética, havia o fato de que, industrialmente, ela estava séculos, não décadas, atrasada no tempo. Histórias incríveis foram contadas a respeito da pobreza tecnológica que, já em plena década de 1930, paralisou muitas das novas tentativas nos domínios da manufatura e da construção arquitetônica. Com frequência, para esses edifícios modernos, eram enviadas para os canteiros de obras, toras em lugar de tábuas, que tinham que ser cortadas, não com serras circulares e plainas elétricas, mas com enxós. A herança tecnologicamente primitiva da Rússia czarista impediu por muito tempo a concretização dessas idéias avançadas. A torre de Tatlin não poderia ter sido erigida sem as maiores dificuldades, se é que sua construção tinha alguma viabilidade. Assim, os elevados ideais e a geometria emblemática do construtivismo não refletiam tanto a ciência e a tecnologia russas quanto a do ocidente. Lissitzky, escrevendo em Moscou em 1929, deixou isso claro: “A revolução técnica na Europa ocidental e na América estabeleceu os alicerces da nova arquitetura.” Ele apontou especificamente os grandes complexos urbanos de Paris, Chicago e Berlim.

Foi em grande parte por causa dessa carência que se iniciou em 1918 um programa intensivo para o treinamento de artistas-projetistas. Novas escolas, Oficinas de Arte e Técnica Superiores denominadas VKhUTEMAS (de Vishe KhUdozhestvenny Tekhnicheskoy Masterkoy), surgiram em várias cidades, e a própria utilização de tais siglas, bastante comuns na nova Rússia, é em certa medida uma demonstração etimológica de sua simpatia pela moderna tecnocracia. Muitos dos construtivistas lecionaram ou tinham ateliês nas VKhUTEMAS. Naum Gabo descreveu, não faz ainda muito tempo, o currículo das oficinas de Moscou e a intensidade com que os estudantes se envolviam em discussões ideológicas — uma parte de seu treinamento que, sustenta Gabo, tinha em última análise mais importância do que o ensino prático de ateliê aí administrado. O programa para essas escolas foi organizado inicialmente por Vassily Kandinsky. Baseado principalmente num amálgama das idéias expostas em seu livro *Do espiritual em arte*, sobre o suprematismo e sobre os conceitos incipientes do construtivismo conhecidos como a “cultura dos materiais”, esse programa tornou-se mais tarde o protótipo para partes do curso da Bauhaus alemã. Na Rússia, porém, não tardou a cair em descrédito. A pintura e a escultura livres foram proscritas, assim como o ensino das análises um tanto metafísicas de cor e forma de Kandinsky, e o curso foi reorganizado com a ênfase recaindo agora sobre as técnicas de produção em lugar do projeto artístico. Desiludido, Kandinsky e Gabo não tardaram em deixar a Rússia para trabalhar em outros países, onde suas idéias, realçando o conteúdo espiritual da arte, foram mais prontamente aceitas.

As batalhas ideológicas entre os que tinham propensões supematistas e os que se mantinham resolutamente fiéis aos princípios construtivistas foram travadas não apenas com palavras, mas com a própria arma da arte. Em 1916, Malevich disparou uma salva de trapezóides com seu *Suprematismo Destrutor de*

Forma Construtivista. Seu *Branco Sobre Branco* (c. 1918) foi uma afronta para Rodchenko, que contra-atacou nesse mesmo ano (o ano em que foram inauguradas as VKhUTEMAS) com *Preto Sobre Preto*. Esse quadro simbolizou a morte de todos os *ismos* em arte, especialmente o suprematismo. Trotsky e Lunacharsky tinham apoiado o construtivismo, mas, com o NEP em 1921, a Nova Política Econômica de Lênin, a utilidade do construtivismo passou a ser seriamente questionada. Entretanto, esses artistas — e Malevich — continuaram trabalhando na Rússia, embora sua influência tivesse declinado consideravelmente.

O vazio deixado na pintura de cavalete pela supressão da Academia de Petrogrado (que era patrocinada pelo regime czarista), pela rejeição do suprematismo e pela recusa dos construtivistas em terem alguma coisa a ver com a pintura de quadros, foi preenchido durante meados da década de 20 por ilustradores e pintores naturalistas organizados como AKhR (a Associação de Artistas da Revolução), mais tarde como OST (Sociedade de Pintores de Cavalete) e ainda mais tarde por outros: artistas realistas-socialistas, que convenceram as autoridades de que também eles tinham um papel importante a desempenhar na construção de uma sociedade equalitária.

Entre os poucos sobreviventes daquele grupo revolucionário de construtivistas está Naum Gabo, que ainda defende os princípios do “realismo construtivo”, como o denomina. Mas Gabo nunca esteve irrestritamente de acordo com as idéias centrais do construtivismo e, embora criticasse o dogmatismo de Malevich, estava não obstante mais próximo em essência de suas idéias e das de Kandinsky do que dos conceitos utilitários dos construtivistas. Gabo defende o uso, pelo artista construtivo, das formas elementares e das ferramentas e técnicas do engenheiro. Mas as linhas, formas e cores, acredita ele, possuem seus próprios significados expressivos independentes da natureza. O seu conteúdo não se baseia diretamente no mundo externo, mas resulta dos fenômenos psicológicos que são as emoções humanas — algo que os construtivistas jamais poderiam aceitar. É através do engrandecimento de nossa vida espiritual que o ato criador, diz ele, contribui para a existência material. A “Idéia construtiva” não pretende, insiste Gabo, unir arte e ciência, *explorar* as condições do mundo físico, mas *captar* sua verdade. Isso, diriam os construtivistas e seus seguidores, era puro romantismo e o sofisma da arte abstrata. O construtivismo, para dar ao termo o seu significado original, repudia o conceito de “gênio”: intuição, inspiração, auto-expressão. O construtivismo é didático, dirige-se mais para a fisiologia do que para a psicologia, tem intimidade com a ciência e a tecnologia, é concreto.

Junho de 1966