

Apontamentos sobre o Dadaísmo

Em que se apresenta aspectos ligados ao movimento dadaísta: origem, desenvolvimento e alguns de seus artistas mais significativos.

XII. 1. – Quem foi o pai do beDabêDá?

“Todo fruto do asco capaz de converter-se em negação da família é dadá. Protesta a socos com todo ser em sua ação destrutiva: Dadá... Dadá, abolição da lógica... abolição do futuro”.

Tristan TZARA. *Manifesto do dadaísmo*.

“Tínhamos perdido a esperança de condição de vida mais justa para a arte em nossa sociedade. Aqueles dentre nós que tinham consciência do problema sentiam o peso de uma enorme responsabilidade. Estávamos indignados com os sofrimentos e o aviltamento do homem”.

Marcel JANCO. *Declaração*.

“Sokobauno sokobauno sokobauno
Schikaneder Schikaneder Schikaneder
As lixeiras estão engordando sokobauno sokobauno
Os mortos saem pelas coroas de tochas ao redor da cabeça (...)
Vejam a osteomalacia sokobauno sokobauno
Vejam a placenta gritando nas redes de borboletas dos colegiais
Sokobauno sokobauno
O padre fecha a bra-agulha rataplan rataplan a
Bra-agulha e os pêlos lhe saem pe-pelas orelhas
Do céu ca-ai a catapulta a catapulta e
A avó levanta o seio
Sopramos a farinha da língua e gritamos e sai caminhando
Uma cabeça na cumeeira
Dratcabeçagamemorto ibn ben zakalupp wauwoi zakalupp
Cóccix estalinhos (...)
Cerveja bar obibor
Baumabor botschon ortischell seviglia o ca sa ca sa ca
Ca sa ca ca sa ca ca sa ca ca
Cicuta em pele purpurina intumesce em minhoquinhas e o macaco (...)
Mpala tano mpala tano mpala tano mpala tano ojoho
Mpala tano mpala tano ja tano ja tano ja tano o a bra-agulha
Mpala zufanga mfischa daboscha karamba juboscha daba eloe”.

Richard HUELSENBECK. *Canto-poema (ou Oração Fantástica)*.

Inúmeras são as especulações acerca do nome Dadá adotado pelos artistas: rumenos, alemães, franceses, suíços... que pertenceram ao movimento ‘antiartístico’, originado pelas datas e marcos oficiais em Zurique, na Suíça, na primeira década do século XX.¹ Assim, muitas ‘explicações’ têm sido apresentadas, buscando, a partir desse

¹ Em determinados materiais bibliográficos, há especulações segundo as quais o Dadaísmo teria surgido em diversas cidades, quase que ao mesmo tempo: Zurique, Berlim, Colônia, Múnico, Nova Iorque, Paris, Barcelona e Moscou; entretanto, nesses mesmos materiais, Zurique aparece como o ‘epicentro’ do movimento. De outro modo, como afirmam tantos outros: ‘epicentro desse terremoto cultural’ ou, ainda: ‘terrorismo cultural’. De qualquer forma, depois de o movimento instalar-se em Munique e em Paris: onde Breton, Soupault e Aragon fundaram a revista *Littérature*, em 1918, os dois maiores centros dadaístas foram Berlim, com a participação

nome inusitado, cercar o movimento e seus artistas mais significativos. Hugo Ball, 'líder' do movimento em seu primeiro momento, afirmou que ao chegar a Zurique, em 1916, o nome já existia e que ninguém se preocupava com sua 'paternidade' e nem mesmo de onde ele teria se originado. Em alguns livros de história da arte aparece uma hipótese segundo a qual os líderes do movimento teriam aberto a esmo um dicionário de francês (para outros de francês alemão) e, na página aberta, ter 'aparecido' (em sua dupla acepção) a palavra *dadá*: que em francês significaria cavalo de pau. Uma outra aproximação possível prender-se-ia ao fato de os romenos Tzara e Janco, então exilados em Zurique, utilizarem frequentemente, em sua conversação cotidiana, a expressão '*da, da*', que corresponderia a uma espécie de jargão eslavo de assentimento. Desse modo, e tendo em vista a 'polêmica', no primeiro Manifesto dadaísta, o mesmo Tzara teria afirmado com relação à palavra que designou/nomeou o movimento:

“criar uma palavra expressiva que, mediante sua magia, fechasse todas as portas à compreensão e não fosse um ismo a mais”.

Em outras fontes, encontra-se, ainda, uma outra hipótese dando conta que, em alemão, a palavra significa uma espécie de alegria pueril e ingênua suscitada por uma espécie de carro de criança. Hans Arp (alsaciano), em um de seus muitos relatos, afirma que a palavra teria sido criada espontaneamente por ele em fevereiro de 1916, sendo que tal 'paternidade' teria sido contestada pelo alemão Huelsenbeck, que, em chave de gozação, afirmava que a palavra-nome-conceito teria sido criado por ele e Ball para batizar com 'um nome diferente' madame LeRoy, cantora do Cabaré Voltaire. Outras 'origens' dão conta que para os negros Krou, *dadá* significaria o rabo de uma espécie de vaca santa; na Itália, a expressão designaria tanto o cubo quanto a mãe... ufa! Para quem se dizia 'anti' e insistia na profusão de significados não tendo preocupações de nenhuma natureza, tenderia (será?) a uma pretensão no mínimo internacionalista, não é mesmo?

À luz, portanto, da 'pseudo desimportância' (uma vez que até um nome inusitado foi criado pelo qual eles passariam a ser reconhecidos) representada pelo nomear para os 'mais variados pais' do movimento, é recomendável parar com tais especulações de origem, buscando, isso sim, adotar (do mesmo modo como fizeram os artistas do movimento) um determinado pseudo descaso, tanto em relação ao nome pelo qual produção e artistas passaram a ser [re]conhecidos como, e fundamentalmente, no concernente àquilo contra o qual eles se reuniram: isto é, oposição aos padrões e rigores, tanto comportamentais como aos artísticos e hegemônicos (e mesmo os de vanguarda),

através de uma, por eles vislumbrada, “revolução imaginativa”² fundamentada no conceito de antimodelo; antiarte ou antiartístico; antimonotonia... De qualquer forma, e pelas palavras de Tristan Tzara, no texto: *Dadá não significa nada*, assim ‘explica’ o ativista:

“Se a gente acha fútil e se a gente não perde seu tempo com uma palavra que não significa nada... O primeiro pensamento que volta a essas cabeças é de ordem bacteriológica: encontrar sua origem etimológica, histórica ou psicológica, pelo menos. Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda de uma vaca santa: DADÁ. O cubo é a mãe em certa região da Itália: DADÁ. Um cavalo de madeira, a ama de leite, dupla afirmação em russo e em romeno: DADÁ. Sábios jornalistas viram nela uma arte para os bebês, outros santos jesuschamandoascrianinhas do dia, o retorno a um primitivismo seco e barulhento, barulhento e monótono. Não se constrói a sensibilidade sobre uma palavra; toda construção converge para a perfeição que aborrece, ideia estagnante de um pântano dourado, relativo produto humano”.

Dessa forma, para os arautos iniciais do movimento, era necessário assumir a arte e a produção artística como jogos e espaços propícios para o desenvolvimento (em ação e esteticamente) de contradições, e, nessa perspectiva como fazeres rigorosamente infensos à dialética e às demonstrações de qualquer natureza.³ Enfim, a despeito da pretensão e de experiências concretas no sentido da decretação da por eles (artistas do movimento) aludida ‘morte’ da arte e mesmo do estético, vale dizer que os dadaístas elevaram (também em sentido duplo) a arte à categoria de ritual artístico.⁴

“A rejeição radical da arte, tal como preconizada por Dadá, favorecia a arte. A sensação de liberdade de regras, de preceitos e mandamentos, de quaisquer ofertas de compra ou de louvores da crítica, compensada por uma superoferta de desprezo e rejeição por parte do público, era um estímulo extraordinário. Esta liberdade de não se preocupar com nada, a ausência de toda e qualquer forma de oportunismo que, de certo modo, não podia levar a nada conduziram-nos com maior facilidade às fontes da arte, à nossa voz interior. A ausência de toda e qualquer finalidade permitiu-nos, de modo natural, ouvir a voz do ‘desconhecido’ e receber lições provenientes do âmbito do desconhecido. Foi desta maneira

² A. HAUSER. Op.cit., com relação a esse conceito, afirma que, tanto o dadaísmo como o surrealismo, em sua luta pela expressão direta, caracterizaram-se como movimentos românticos.

³ Tristan TZARA, a esse respeito (isto é, próximo a isso), escreveu, em seu Manifesto Dadaísta (1918): “A filosofia é a questão: de que lado começar a observar a vida, deus, a ideia, ou não importa o que seja. Tudo o que se observa é falso. Eu não afirmo que é mais importante o resultado relativo, do que a escolha entre bolo e cerejas após o jantar. A maneira de observar depressa o outro lado de uma coisa, para impor indiretamente sua opinião, se chama dialética, isto é, regatear o espírito das batatas fritas, dançando o método em torno”.

⁴ Segundo Eduardo SUBIRATS. A morte da arte, In: *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989, pp.23-4: “O movimento Dadá, foi, antes de mais nada, a manifestação de uma alegria juvenil que converteu numa festa escandalosa a destruição física e espiritual que a Primeira Guerra Mundial significou. Seu fascinante gesto de protesto resumia a consciência de que uma civilização que praticava o extermínio em escala industrial já não podia sonhar. Mas sua exaltação do chocante, do horrível e da fragmentação da experiência, seu culto da violência estética e seu apelo ambíguo aos valores simbólicos e formais da máquina recaíam, por sua vez, naquela mesma lógica da perversão e da desumanidade histórica que pretendiam questionar. Afinal de contas, essa dimensão estritamente negativa da impossibilidade da arte e da sua transcendência em relação à lógica da dominação foi a que sobreviveu ao longo do século XX como sua herança niilista: a impossibilidade, artisticamente realçada, de conferir à experiência da realidade, aos objetos artísticos ou cotidianos e às formas culturais em geral um sentido humano”.

que chegamos à experiência central, propriamente dita, de Dadá. (...) o acaso, como um novo elemento estimulador da criação artística. Esta experiência revelou-se tão perturbadora, que é perfeitamente lícito considerá-la a experiência central, propriamente dita, de Dadá, que distinguiu Dadá de todos os movimentos artísticos anteriores”.⁵

Sem mais delongas, que se parta, pois, ao movimento que também foi considerado como um não movimento por dois de seus artistas, sendo o primeiro Hugo Ball e o segundo Hans Arp. Assim, e à guisa de ilustração dentre outras observações, pode-se encontrar:

“O que chamamos de Dadá é uma doídice nascida do nada, na qual estão envolvidas todas as questões transcendentais, um gesto de gladiador; um jogo com os restos míseros... uma execução de falsa moralidade”.⁶

“Dadá visou destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda. Dadá quis substituir o contra-senso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido. É por isso que golpeamos com toda a força no grande tambor de Dadá e proclamamos as virtudes da não-razão. Dadá deu a Vênus de Milo um enema e permitiu a Laocoonte e seus filhos que se libertassem, após milhares de anos de luta com a boa salsicha Python. As filosofias têm menos valor para Dadá do que uma velha escova de dentes abandonada, e Dadá abandona-as aos grandes líderes mundiais. Dadá denunciou os ardis infernais do vocabulário oficial da sabedoria. Dadá é a favor do não-sentido, o que não significa contra-senso. Dadá é desprovido de sentido como a natureza. Dadá é pela natureza e contra a arte. Dadá é direto como a natureza. Dadá é pelo sentido infinito e pelos meios definidos”.⁷

Desse modo, pode-se afirmar que o Dadaísmo foi um movimento despreocupado e ‘despregado’, pelo menos em seu início, em Zurique, de toda e qualquer preocupação social (como se isso fosse possível!). Manifestação, por excelência, da chamada produção artística experimental, as pseudo posturas de contestação dos dadaístas, abrigadas e amparadas (longe da guerra) pela neutralidade de Zurique, ‘enfrentaram’ apenas e tão somente os comportamentos burgueses, sem entretanto proceder da mesma forma com relação às mentalidades (ou ideologia, propriamente dita). Longe e abrigados pela ‘isolada-ilha Zurique’, na Suíça, os artistas do movimento parecem ter considerado a vida como uma pueril, alegre e rica experiência, alheios àquilo que acontecia a poucos quilômetros dali (e basicamente em todo território europeu). Segundo algumas das fontes consultadas, o movimento dadaísta experimentará uma politização quando alguns dos artistas ligados às práticas características dos ‘antiarte’, deixando a tranquilidade de Zurique, partem para Berlim que, como se sabe, foi um dos epicentros da guerra.

Com relação à tranquilidade reinante em Zurique, teria afirmado Tzara, Apud Gilberto Mendonça TELES. Op.cit., p.124:

⁵ Hans RICHTER. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.62.

⁶ Apud, idem, *ibidem*, p.36.

⁷ Hans ARP. Apud Dawn ADES. Op.cit., p.84.

“No *Cabaret Voltaire*, em Zurique, pontificava Tristan Tzara, boêmio trilingüe e de cultura francesa, liam-se poemas de Apollinaire, Max Jacob, Salmon e Jarry; Huelsenbeck recitava os expressionistas alemães; e todos eles discutiam as ideias futuristas de Marinetti e se declaravam discípulos de Rimbaud. Combinavam assim o pessimismo irônico de Voltaire com a ingenuidade infantil de Rimbaud, cuja obra representava o modelo de ruptura mais radical na história da poesia. Vem daí a definição de Hugo Ball num verbete proposto a um dicionário alemão: ‘DADAÍSTA – Homem infantil, quixotesco, ocupado com os jogos de palavras e com as figuras gramaticais’.”

Fazendo uma paráfrase ao poema *Tabacaria*: ‘esses terríveis meninos teriam formado uma espécie de *matilha tolerada* pela gerência por ser – na condição de grupo – inofensivo’. Talvez dada (será que eu não teria querido dizer dadá) a essa inofensividade, combinada com uma certa (mas escamoteada) profissão de fé em tantas abstrações generalizantes, os ‘produtos’ dadaístas foram oferecidos e consumidos rigorosa e exclusivamente pelos estratos médios da sociedade local. Talvez, ainda, com excesso de riso – ou a forma e a importância pela qual o riso era considerado – possa-se compreender de modo mais explícito o desserviço dele (riso e movimento?): e que, em épocas anteriores e posteriores, foi considerado como índice de alienação e de nervosismo fugidio. O riso que, como se sabe, pode castigar costumes e intentar a inteligência era concebido pelos dadaístas do seguinte modo:

“Os leigos e especialistas em arte nos reconheciam muito mais pela gargalhada que dávamos do que pelo que efetivamente realizávamos. Encontrando-nos acima do mundo fariseu através da dupla força da visão exterior e interior... ríamos a bandeiras despregadas.

Assim destruíamos, chocávamos, zombávamos – e ríamos de tudo. Ríamos de nós mesmos, tanto quanto do Imperador, do rei ou da pátria, da barriga de cerveja e da chupeta. Levávamos o riso a sério; somente o riso garantia a seriedade com que desenvolvíamos a nossa antiarte, a caminho da descoberta de nós mesmos. (...)

Pelo preço de nos expormos diariamente, e com prazer, ao ridículo, tínhamos, sem dúvida, o direito de chamarmos o filisteu de saco empanturrado, e de dizer que o público era um curral cheio de bois. (...) Afinal: desejávamos promover uma nova espécie de ser humano com a qual fosse desejável viver, livre da ditadura da razão, da banalidade, dos generais, das nações, dos negociantes de objetos de arte, dos micróbios, do passado e dos diversos vistos de permanência”.⁸

Dessa forma, o riso e o deboche (hedonistas?...) dos dadaístas pareciam seguramente confortáveis e sempre consentidos, os artistas do antimovimento (como insistiam em chamar aquilo – a confraria-gueto – que os abrigava) guardam, de certa forma, uma analogia aos inventores de piadas da atualidade: que tanto gosto fazem em pensar em situações em que as minorias possam ser sempre lembradas em chave de risada: normalmente alimentando inúmeros dos preconceitos presentes na vida social... Assim, e ainda que de modo redundante, tais ‘criadores’, abrigados em ‘ilhas flutuantes’:

cercadas de preconceitos por todos os lados, os piadistas de hoje à semelhança daqueles de ontem, além de alimentarem a ideologia dominante representam, rigorosamente, o filisteísmo, que tantos dos artistas diziam combater. Ou seja, os dadaístas estavam muito mais próximos dos futuristas do que gostariam e/ou se imaginavam, com a diferença de – espertos que eram – terem buscado um abrigo mais seguro (Suíça era um país neutro) para não sofrerem nenhum tipo de agressão que ultrapassasse a retórica e as tranquilas paredes (de vento?) das estéticas e, fundamentalmente, aquela por eles alardeada. Com relação ao que, eventualmente os detratores poderiam dizer deles e suas manifestações artísticas, Tzara – dentre múltiplas contraditórias e contundentes declarações – afirmava, em uma estranha coincidência (em algumas passagens), também, a algumas das ideias dos futuristas:

“A crítica é portanto inútil, não existe senão subjetivamente, para cada um, e sem o menor caráter de generalidades. Acredita-se haver encontrado a base psíquica comum a toda a humanidade? A experiência de Jesus e a bíblia cobrem com suas asas largas e benevolentes: a merda, os animais, os salários. Como querer ordenar o caos que constitui esta infinita informe variação: o homem? O princípio: ‘ama teu próximo’ é uma hipocrisia. ‘Conhece-te’ é uma utopia, porém, mais aceitável porque contém a maldade. Nada de piedade. Após a carnificina, resta-nos a esperança de uma humanidade purificada. (...) Assim nasceu DADÁ de um desejo de independência, de desconfiança na comunidade. (...)

Somos fluxos brilhantes de maldições em abundância tropical de vegetações vertiginosas, borracha e chuva são o nosso suor, nós sangramos e queimamos a sede, nosso sangue é vigor. (...)

Nós rasgamos, vento furioso, o linho das nuvens e das preces, e preparamos o grande espetáculo do desastre, do incêndio, da decomposição. Preparamos a supressão do luto e substituímos as lágrimas pelas sereias estendidas de um a outro continente”.⁹

No mesmo manifesto, é bastante significativa a forma pela qual é anunciado o ‘homem novo’ em contraposição, segundo declarações e afirmações dos arautos do movimento, aos charlatões de toda espécie, senão vejamos:

“Há uma literatura que não chega até a massa voraz. Obra de criadores, saída de uma verdadeira necessidade do autor, e para ele. Conhecimento de um supremo egoísmo, em que as leis se estiolam. (...) Cada página deve explodir, seja pelo sério profundo e pesado, pelo turbilhão, pela vertigem, pelo novo, pelo eterno, pela ‘blague’ esmagadora, pelo entusiasmo dos princípios ou pela maneira de ser impressa. Eis aqui um mundo cambaleante que foge, noivo nos guizos da gama infernal, eis do outro lado: homens novos. Rudes, saltitantes, cavalgadores de soluços. Eis aqui um mundo mutilado e os charlatões literários em mal de melhoramento”.

Picabia, artista francês que teve um papel importante no movimento sobretudo por ter difundido o movimento em Paris, escreveu páginas e mais páginas alimentando um ‘ódio’ intenso pelos modos de vida e gosto burgueses; desse modo, e especificamente com relação ao que Tzara afirmava, completava ainda mais provocativamente, afirmando

⁹

Tristan TZARA. *Dadá não significa nada*. Apud Gilberto Mendonça TELES. Op.cit., pp.133-4.

(e cujo fragmento de um de seus pensamentos ou manifestos é bastante exemplar):

“Cada página deve explodir, seja pela seriedade, profunda e pesada, seja pela rebelião, seja pela náusea, a novidade, o eterno, seja pelo absurdo destrutivo, seja pelo entusiasmo dos princípios ou pelo modo como foi impressa. A arte deve tornar-se o ponto culminante da inestética, inútil e injustificável”.

Terry Eagleton, comentando o desenvolvimento e as implicações ‘desregradadas’ do pós-moderno (consequência, em certa medida de muitos dos movimentos de [vanguarda](#)) – e que parecem procedentes e pertinentes analogamente àquelas do Dadaísmo – afirma:

“Assim como existem maneiras de seguir regras que acabam por transformá-las, ou em que as regras lhe insinuam quando livrar-se delas, o mesmo ocorre dentro de qualquer sistema que inscreve sua diversidade na sua interioridade. Poderíamos redefinir esse conceito anacrônico de crítica imanente como, digamos uma ‘desconstrução’. Isto, porém, revestido dos novos modismos, invariavelmente não passaria de uma escaramuça estratégica ou de uma subversão efêmera, um rápido assalto de guerrilha à fortaleza da Razão, uma vez que para ela tornar-se sistêmica significaria tornar-se vítima da própria lógica que ela questionou. Seria uma crítica gerida mais no nível mental que no nível de forças políticas; com efeito deveríamos interpretá-la, em parte, como esse exato desvio. Tratar-se-ia de uma forma dadaísta de política, devota do gesto dissidente, da recusa iconoclástica, do acontecimento inexplicável”.¹⁰

Dessa forma, não provoca grande surpresa que a totalidade dos movimentos de vanguarda tenha escolhido sempre – e privilegiado mesmo – o teatro como espaço (mais e menos propícios a ritualizações para apresentar conceitos e formas de proceder: das mansas às mais cabotinamente reacionárias, tendo em vista que o público frequentador de espetáculos (normalmente pagos) por mais irreverente que pudesse se caracterizar e/ou tentar demonstrar, estava historicamente habituado às convenções de ‘manifestações consentidas e comportadas apresentadas pelo universo arquetípico do estético’, para dizer o mínimo desde o século XVIII. De outro modo, ainda, mas reforçando o até aqui apresentado:

“Muito depressa, essas reuniões [*soirées*] – de poesia, dança, música... – implicam um questionamento das relações tradicionais entre palco e plateia. Lança-se mão de todos os meios para fazer o público reagir. Se o público não se mexer, será provocado, desafiado, e chega-se, como nos cabarés de Montmartre, até mesmo às interpretações e injúrias. (...)”

O processo de Dadá também exigia uma reação muito viva da plateia, sem a qual a manifestação não atingiria seu objetivo. Hoje, tornou-se banal a ideia de que é preciso incomodar o espectador a fim de que ele se sinta envolvido e deixe de ser indiferente aos fatos que se desenrolam diante dele. Pode-se considerar que sistematização desse propósito pertence a Dadá, isto é, Tristan Tzara, Hugo Ball e alguns outros. É uma doutrina empírica, descoberta por eles ao acaso, jamais formulada nem codificada, mas parcialmente retomada por Artaud e pelo Teatro Jarry. (...) Dadá quis inventar outros espaços além do espaço tradicional. Daí as reuniões em salões de baile, no Grand Palais, no Clube de Faubourg, no jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre”.¹¹

¹⁰ Terry EAGLETON. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

¹¹ Alain VIRMAUX. *Artaud e o teatro*. Op.cit., p.137.

XII. 2. – Origens e desenvolvimento do Dadaísmo

“Não esqueci as máscaras que você costumava fazer para as nossas demonstrações Dadá. Eram aterrorizantes, a maioria delas besuntadas com vermelho sanguíneo. Com cartão, papel, crina, arame e pano, você fez seus fetos langorosos, suas sardinhas lésbicas, seus camundongos extáticos”.

Hans ARP. *Minha vida*.

“O *poème simultan* trata do valor da voz. O aparelho fonador substitui e representa a alma, a individualidade na sua odisséia em meio a acompanhantes demoníacos. Os ruídos constituem o pano de fundo; são o elemento articulado, fatal, determinante. O poema pretende demonstrar o entrelaçamento do ser humano num processo de mecanização. Com brevidade típica mostra o antagonismo entre a voz humana e um mundo que a ameaça, enreda e destrói, cujo compasso e cuja sequência de ruídos são inelutáveis”.

Hugo BALL. Anotação em diário.

“Ordem = desordem;

eu = não-eu;

afirmação = negação: máxima irradiação da arte absoluta, absoluta em pureza, caos ordenado

- rolar eternamente em segundos sem fronteiras, sem respiração, sem luz, sem controle

- amo uma obra antiga por causa de seu caráter de inovação.

Apenas o contraste nos prende ao passado”.

Tristan TZARA. *Manifesto Dadá: Dadá não significa nada*.

“Dadá não significa nada. (...) Dadá foi produzido na boca”.

Idem, *ibidem*.

Das manifestações inseridas nos movimentos de vanguarda, ditas históricas, o **Dadaísmo** caracteriza-se naquele que mais polêmicas, discussões e incompreensões (de toda natureza) – por um contundente desconhecimento, em boa parte dos casos – têm suscitado, até hoje, desde sua origem, ocorrida em Zurique e cuja data ‘oficial’ é marcada em 08/02/1916, no Cabaré Voltaire¹², casa arrendada e administrada por Hugo Ball (os primeiros vínculos artísticos dele deram-se com o expressionismo alemão, tendo sido, inclusive, assistente de Max Reinhardt, na Alemanha)¹³. Além disso, ainda, o Dadaísmo é

¹² Segundo Dawn ADES, In: *Conceitos de arte moderna*. Op.cit., p.81, o Cabaré Voltaire, que durou seis meses, “era um misto de *night club* e de sociedade artística, projetado como ‘centro para entretenimento artístico’ onde artistas e jovens eram convidados a trazer suas ideias e colaborações, declamar seus poemas, pendurar seus quadros, cantar, dançar e fazer música”.

¹³ Hans RICHTER – Op.cit., p.9. – refere-se à chegada de Ball da seguinte forma: “No início da Primeira Guerra Mundial, em 1915, veio para a Suíça um escritor e diretor de teatro bastante esfomeado, ligeiramente bexigoso, alto e muito magro. (...) com sua amiga Emmy Hennings, habilidosa em cantar canções e recitar poesias. Ele fazia parte do povo de filósofos e poetas, que na época se via ocupado com assuntos completamente diferentes. Ball, entretanto, seguia sendo ambas as coisas: era filósofo, romancista, cabaretista, poeta, jornalista e místico”. A respeito da fundação do Cabaré, RICHTER, assim comenta, In: Op. cit, p.12: “Notícia de jornal de 2 de fevereiro de 1916: ‘Cabaré Voltaire. Sob este nome estabeleceu-se um grupo de jovens artistas e literatos cujo objetivo consiste em criar um centro para o divertimento artístico. De acordo com o princípio estabelecido pelo cabaré, nas reuniões diárias deverão realizar-se apresentações musicais e recitais dos artistas convidados. O cabaré exorta todos os jovens artistas de Zurique para que compareçam com sugestões e contribuições, sem se preocupar com esta ou aquela orientação artística.’” “No dia 5 de fevereiro de 1916, Ball relata: ‘O recinto estava superlotado; muitos não encontravam mais lugar. Por volta das seis horas da tarde, quando o pessoal ainda se encontrava martelando com afincos e afixando cartazes futuristas, apareceu uma delegação de quatro homenzinhos, de aspecto oriental, com pastas e quadros debaixo do braço, fazendo várias medidas discretas. Apresentaram-se: Marcel Janco, o pintor, Tristan Tzara, Georges Janco e um quarto senhor, cujo nome me escapou. Por acaso, Arp também estava lá, e todos se entenderam com poucas palavras.’”

considerado, segundo a totalidade das fontes historiográficas, como o mais eclético de todos os movimentos de vanguarda. Gilberto Mendonça TELES, assim comenta esse ecletismo e as incompreensões que cercam o movimento:

“O movimento dadá (ou dadaísmo) foi histórico e literariamente uma reunião de pelo menos três dos principais movimentos de vanguarda na Europa conturbada pela Primeira Guerra Mundial. Tanto o futurismo, como o expressionismo e o cubismo (apesar de esta palavra designar principalmente os pintores franceses) já se haviam definido como revolucionários por volta de 1914, de modo que a guerra serviu para confirmar a maior parte de seus objetivos, acentuando sobretudo a tendência desagregadora da literatura e das artes nessa segunda década do século”.¹⁴

Apesar de 1916 ter sido a data da primeira apresentação dos artistas ligados ao movimento no Cabaré Voltaire (cujas manifestações posteriores foram chamadas de ‘soirée dadaístas’), não se pode ainda falar em Dadaísmo de modo cabal, uma vez que nesse momento específico houve uma reunião de artistas de diferentes ‘colorações’, tendências e preocupações, que foram, pela permanência no grupo e conhecimento de seus membros, propondo expedientes e experimentações que acabaram por se caracterizar naquilo que se convencionou chamar de Dadá.¹⁵

O caráter polêmico do movimento (ou, se se quiser, ‘tempestade ou vendaval ou furacão etc’ como alguns o chamaram) deve-se à defesa intransigente – por parte de alguns de seus arautos mais importantes e seguidores mais fiéis, no concernente à (anti)ideia e às (anti)práticas por eles desenvolvidas e chamadas – de produção antiartística ou de manifestações de ANTIARTE¹⁶. Tais proposições dizem respeito às transgressões por eles experimentadas, fundamentalmente com relação aos paradigmas classicistas e hegemônicos, que já vinham sendo demolidos desde o movimento simbolista, desenvolvido em finais do século XIX: adotando a espontaneidade agressiva e o instante como os únicos procedimentos da existência e/ou legitimidade artísticas e,

¹⁴ Gilberto Mendonça TELES. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 123.

¹⁵ “Enojados pela carnificina da guerra de 1914, entregávamo-nos, em Zurique, às belas-artes. Enquanto ao longe troavam os canhões, nós cantávamos, pintávamos, colávamos e fazíamos poesia a não mais poder. Buscávamos uma arte elementar, que pudesse curar o ser humano da loucura de sua época, e procurávamos uma nova ordem que fosse capaz de estabelecer o equilíbrio entre o céu e o inferno. Sentíamos que haveriam de surgir bandidos, os quais, no desvario do poder, iriam utilizar-se até mesmo da arte para estupificar seres humanos”. Hans ARP, Apud Hans RICHTER. Op.cit., p.23. Tal posicionamento, além de conter uma crítica ao Futurismo pela sua ânsia pela ‘higienização’ do mundo através da guerra, é apontada por alguns autores (e dentre eles Henry BEHAR. Op.cit.) como uma opção bastante, no mínimo, ‘confortável’ e escapista por parte daqueles que pensavam deste modo.

¹⁶ Com relação ao caráter provocador, dos dadaístas na Alemanha, Dawn ADES. Op.cit., p.87, apresenta, com relação à recepção das obras o seguinte comentário: “A apresentação de objetos transitórios, impermanentes ou claramente desprovidos de significado numa exposição era ainda mais provocativa. Hoje um lugar-comum, em 1920 isso era bastante para fazer com que o Chefe de Polícia de Colônia tentasse processar os dadaístas por fraude, ao cobrarem entrada para uma exposição de arte que, de fato, nada tinha disso, Max Ernst respondeu: ‘Informamos claramente que se tratava de uma exposição Dadá. Nunca foi afirmado que o Dadá tivesse qualquer coisa a ver com arte. Se o público confunde as duas coisas, então a culpa não é nossa’.

também, como única ‘realidade palpável’, para o ato criador. Dentre outras ideias mais características defendidas por Janco (e por vários de seus [anti]companheiros, a esse respeito:

“Era uma aventura encontrar uma pedra, descobrir um mecanismo de relógio, encontrar um pequeno bilhete de bonde, uma bela perna, um inseto, vivenciar o canto do próprio quarto, tudo isso podia viabilizar sentimentos puros e imediatos. Na medida em que adaptamos a arte à vida cotidiana e às experiências especiais, a própria arte se submete aos mesmos riscos das mesmas leis do inesperado, assim como aos acasos e ao jogo das forças vivas. A arte não é mais o sentimento ‘sério e importante’, nem uma tragédia sentimental, mas apenas o fruto da experiência de vida e da alegria de viver.

Dadá não foi uma escola, e sim um sinal de alarme do espírito contra o barateamento, a rotina e a especulação, um grito de alarme a favor de todas as manifestações das artes que buscavam criar uma base criadora, uma consciência nova e universal da arte – partindo das artes plásticas e da poesia, Dadá transferiu as suas experiências para o terreno do teatro, do cinema, para a arquitetura, a música, a tipografia, os objetos”.¹⁷

Agregado a tantas pretensões e apologias ao ‘anti’ (nada anti) em suas várias e inúmeras possibilidades de realização, ainda, os dadaístas acreditavam e defendiam a ideia que qualquer pessoa poderia manifestar-se artisticamente, ou mais precisamente expressar-se/exprimir-se, sendo que, ao assim proceder, sua manifestação tenderia a ser superior a muitos daqueles que se autodenominavam artistas. Desse modo, como contraposição às diferenças existentes entre os ‘fazedores de arte’, fossem profissionais ou não profissionais, afirma ADES:

“Em *Jesus-Christ Rastaquouère*, Picabia escreveu. ‘Vocês estão sempre em busca de uma emoção que já foi sentida antes, assim como gostam de receber de volta da tinturaria um velho par de calças, que parecem novas desde que não sejam olhadas de muito perto. Os artistas são como tintureiros, não se deixam ludibriar por eles. As verdadeiras obras de arte modernas não são feitas por artistas, mas, muito simplesmente, por homens’ (...) Ligado a isso estava todo um complexo de ideias, interpretadas de diferentes maneiras por um ou outro dadaísta. Poesia e pintura podem ser produzidas por qualquer um; deixou de ser requerido um determinado surto de EMOÇÃO para produzir qualquer coisa; rompeu-se o cordão umbilical entre o objeto e o seu criador; não existe diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina, e a única intervenção PESSOAL possível numa obra é a ESCOLHA”.¹⁸

Mais que isso, a partir do trabalho de pesquisa e de leitura, alguns dos dadaístas (que quem diria: estudavam!) descobriram o livro de Paul Kammerer, *As leis do acaso*, publicado em 1919 e que ‘caia como uma luva’ aos propósitos e interesses com os quais os integrantes do grupo já vinham trabalhando, desde início do movimento em 1916.

¹⁷

Hans RICHTER. Op.cit., p.61. Ainda a esse propósito, Tristan TZARA. *Dadá não significa nada*. Op.cit., afirma: “O pintor novo criou um mundo, cujos elementos são também os meios, uma obra sóbria e definida, sem argumento. O artista novo protesta: ele não pinta mais (reprodução simbólica e ilusionista), mas cria diretamente na pedra, na madeira, no ferro, no estanho, nas rochas, os organismos locomotivos que podem ser movimentados de todos os lados pelo vento límpido da sensação momentânea. (...) Toda obra de pintura ou plástica é inútil; que ela seja um monstro que faça medo aos espíritos servís, e não adocicada para ornar os animais de roupas humanas, ilustrações desta triste fábula da humanidade”.

¹⁸

Dawn ADES. Op.cit., p.87.

Dessa forma:

“O acaso afigurava-se como um processo mágico, através do qual podíamos transpor a barreira da casualidade, da manifestação consciente da vontade, através do qual o ouvido e os olhos interiores se aguçavam, até o aparecimento de novas seqüências de pensamentos e experiências. Para nós, o acaso era aquele instante ‘inconsciente’ que Freud descobrira em 1900.

Esta evasão consciente da racionalidade possivelmente também explique o súbito aparecimento da multiplicidade de formas artísticas e de materiais usados no Dadá. Graças à ausência de preconceitos em relação a todos e quaisquer processos ou técnicas, nos anos seguintes freqüentemente fomos muito além dos limites das diversas artes: da pintura para a escultura, da imagem para a tipografia, a colagem, a fotografia e a montagem fotográfica, da forma abstrata para a imagem simbólica, da imagem simbólica para o filme, o relevo, o *objet trouvé*, o *ready-made*”. (...)

Comparado com todos os ismos anteriores, Dadá necessariamente se apresentava como uma anarquia insolúvel”.¹⁹

Nessa perspectiva, a aludida síntese buscada, procurada, almejada pelos dadaístas dessa fase inicial ou de inauguração do movimento ou, como chamava o próprio Tzara (muito curiosamente de): o ‘não-me-importismo’, pode ser apresentada da seguinte forma:

“Tínhamos adotado o acaso, a voz do inconsciente, a alma, se assim se preferir, como sinal de protesto contra a univocidade racional do pensamento, e estávamos dispostos a abraçar amorosamente o inconsciente, ou a sermos por ele abraçados. Tudo isso erigiu-se a partir de uma verdadeira comunidade de pessoas ligadas a Dadá, nasceu das premências da época e de experimentos profissionais. Seu acréscimo deve ser entendido como um complemento necessário para a parte visível e conhecida de nosso ser e de nosso agir consciente, que visava a uma nova unidade, baseada na tensão entre os opostos”.²⁰

Com relação aos novos objetos artísticos feitos (e/ou reaproveitados) com a utilização de peças de máquinas, ou num geral de objetos industrializados ganhando uma nova condição ou função – e que [Marcel Duchamp](#) chamará de *ready-made* – a escolha deles nunca se pautou (ao que parece) por critérios ou conceitos estéticos, mas em uma relação de indiferença visual (ou, ainda, em acasos), objetivando contrapor-se ao anestesiamiento do consagrado e convencionalizado bom gosto burguês (e bastante determinado pelo valor de mercado atribuído a cada obra). Desse modo, sobretudo no universo das artes visuais, essas ‘disfuncionalidades’ dos novos objetos: elevados à categoria de estéticos, além (‘naturalmente’) de provocação, tinham por objetivo a total desorientação do espectador/receptor, buscando evitar as interferências cristalizadas por inúmeros fatores alheios à própria obra, chancelada pelos conceitos de consagrado, paradigmático etc.²¹

¹⁹ Hans RICHTER. Op.cit., pp.69-71.

²⁰ Hans RICHTER. Op.cit., p.72.

²¹ O primeiro, de uma série de *ready-made* de Marcel Duchamp, apresentado em 1914, foi um porta-garrafas.

“Embora esses objetos industriais, produzidos em série, tenham sido artisticamente batizados à força de ilustrarem numerosos catálogos de exposições e livros sobre arte moderna, eles ainda continuam sendo profundamente desconcertantes. ‘Não existe problema, não existe solução. A obra existe, e sua única razão de ser é existir. Não representa nada além do desejo do cérebro que a concebeu’.”²²

Como tendência internacional, o Dadá vai para a Alemanha em 1917, momento este em que há uma grande e crescente desilusão com relação à guerra, fundamentalmente por conta de terem sido derrocadas todas as possibilidades da criação de um Estado socialista ou comunista. Apesar da insistência de Janco, Arp e Richter, ainda em Zurique, buscarem estimular/captanear/cooptar outros artistas, no sentido de o movimento preocupar-se com questões políticas: e mais especificamente com aquelas propugnadas pelo movimento socialista, é somente em Berlim: inicialmente desenvolvendo experiências semelhantes àquela do Cabaré Voltaire - com Huelsenbeck (que troca a ‘neutralidade’ de Zurique por uma Berlim destruída pela guerra, pela fome, pela inflação galopante, pela miséria absoluta) – que questões de natureza política, de modos mais e menos intensos, começam a ser consideradas. Como decorrência da guerra, e todas as barbáries daí advindas, a arte passou a ser buscada pela população como espécie de paliativo para reconfortar os espíritos atormentados.

De certo modo, pode-se dizer que o movimento dadaísta alemão aproveitou-se das manifestações vanguardistas no país, sobretudo aquelas ligadas ao Expressionismo (já bastante desenvolvido na Alemanha), tendo em vista haver, digamos assim, um certa tendência escapista posta pelo movimento. Nessa perspectiva, portanto, a adesão ao recém chegado movimento dadaísta foi facilitada artística e intelectualmente pelo seu caráter de contestação: ampla, total e irrefreada. Tratava-se, ao que parece, de transformar o pressuposto idealização do Expressionismo (como única possibilidade de vencer a cruel realidade) para uma sem censura e limite com relação à mesma sociedade que apostou na guerra. Dessa forma, e inicialmente os dadaístas deveriam, também, ‘declarar guerra’ ao Expressionismo e aos seus pressupostos de fuga da realidade. As fontes históricas dão conta que o Dadaísmo alemão, ao denunciar o [Expressionismo](#) e o Realismo como movimentos retrógrados e conservadores, apresentando-os na condição de inimigos, ampliou, ainda, a lista dos inimigos acrescentando os cubistas e os futuristas. Ao contrapor-se a todas as tendências estéticas existentes, os [dadaístas](#) declaravam (sem que nenhum tipo de procuração lhes fosse passado) que todo o público era, automaticamente, membro do Dadá. Desse modo, se algumas das performances na calma Zurique eram radicais, na Alemanha, pelos motivos expostos, e principalmente com

o fito de fugir das abstrações e de todo tipo de idealizações, as manifestações dadaístas tornam-se ainda mais notáveis por sua áspera e agressiva insistência com relação à realidade. À guisa de ilustração, podem ser encontradas no primeiro manifesto Dadá alemão, afirmações da seguinte natureza:

“A arte suprema será aquela que, em seu conteúdo consciente, apresenta mil vezes mil problemas do dia, a arte que foi visivelmente estraçalhada pelas explosões da semana passada, arte que está incessantemente buscando reunir seus membros esparramados após a colisão de ontem”.

Dentre os inúmeros artistas do movimento, Johannes Baader, criador do chamado *Oberdada*, foi uma das personalidades mais vibrantes do dadaísmo berlinense. Afirma Silvana Garcia:

“Considerado insano pela polícia, fundou uma sociedade Anônima do Cristo, acreditando-se filho de Deus revivido, e, nessa condição pautou sua vida por atos blasfemos, como o de interromper um sermão na Catedral de Berlim para, em termos irreverenciosos, proclamar que os ali presentes ridicularizavam Jesus.

No plano político suas ações não foram menos polêmicas. Lançou-se candidato à Presidência da nova república que nascia em Weimar, em 1919, criando uma grande confusão, ao invadir a Assembleia para distribuir seu panfleto *O cadáver verde sobre o cavalo branco dadá*, no qual se submetia ao plebiscito popular e prometia ‘ordem, liberdade e a distribuição de pão’.”²³

Em 1920 foi apresentada uma exposição dadaísta em Berlim, sendo que um dos líderes do movimento e também idealizador da exposição, Kurt Schwitters, apresentou um manifesto em forma de peça, cujo fragmento apresentado abaixo é bastante revelador de algumas das características do ‘dadaísmo alemão’ (ou, ‘dadaísmo berlinense’, como talvez fosse mais correto, nomear especificamente), que nesse momento histórico – e tendo em vista as características de Berlim: cidade vivendo um processo de pobreza absoluta; super inflação; perseguições políticas, com prisões e mortes e vida noturna intensa, algo não tão paradoxal – mistura uma série de expedientes de outras vanguardas e que, no texto em epígrafe, aproxima-se, fundamentalmente, daquelas do [Cubo-Futurismo](#) russo e do [Futurismo](#) italiano:

“Que efeito psicológico fantástico é alcançado pelo lamento da sirene de um navio! Se fosse recriada a igualdade inicial dos materiais, se fossem pesados fator contra fator, fundindo-os numa nova e insuperável obra de arte...

O Público – Ho! Ho! Atue! Crie, artista! Não fale (uma voz de óculos:) certo! Dê-nos um exemplo!

Schwitters – Ok (chamando:) Luzes! (palco e público escurecem.)

O Público (um falsete): Luzes fora! Faça fora! Peguem-no (risos:) Ha! Ha! (Uma voz de óculos:) Silêncio! (No palco aparece um gigantesco anúncio:)

OS MAIS MODERNOS CHAPÉUS

DE HOMENS

FEITOS DE CHAPÉUS DE MULHERES

O Público (Um prazer instintivo, ingênuo, diante das cores brilhantes do cartaz) – Ah!... Ah! (Risos, risadinhas) Hi! Hi! Hi! O que, o que é isso?! (Uma voz de classe

alta:) O verbo nem está completo. (Uma voz excitada:) Nem mesmo a ortografia está correta. (Uma voz de senhora:) Será que podem realmente fazer modernos chapéus de homens com chapéu de mulheres? (Outra voz de senhora:) Onde fica esta loja? (Uma voz excitada:) Idiotice! Pura idiotice! (Um falsete:) Anna Blum! (a voz de óculos:) Quietos, senhoras e senhores! Então não vêem que isso é uma metáfora? Formas novas são feitas a partir de antigas ou... Sr. Schwitters! Sr. Schwitters! Que diabos, acenda as luzes, não consigo ver nada! Onde está o senhor? (O cartaz desaparece.) Luz! (Em geral:) Luz! (Palco e público são iluminados.) (A voz de óculos:) Finalmente!... Bem, sr. Schwitters, explique-nos (rapidamente) não, não venha nos dizer de novo que a arte não pode ser explicada, apenas nos diga: o que foi isso?²⁴

Apesar da alienação política que caracterizava muitos dos artistas do movimento, em um contexto cuja situação social era absolutamente aviltante, sendo, desse modo, para outros opostos aos primeiros, necessário mostrar a realidade, tentando denunciar os desmandos, desgovernos e injustiças, no sentido de despertar as consciências, alguns dos artistas alemães do período, sem se conseguir precisar se isso arrefeceria a consciência atormentada, ‘inventaram’ a fotomontagem; criada e desenvolvida a partir da colagem de recortes de jornais e fotografias, que ‘mostravam’ a realidade objetiva da sociedade. Assim, usando material visual do mundo alemão, desde as imagens da guerra às do ambiente familiar, os dadaístas como George Grosz, Hannh Höch, Raoul Hausmann e John Heartfield, passaram a se utilizar das fotomontagens como espécies de armas políticas de denúncia da realidade, contra a qual, pelo menos a partir do estético eles se opunham.

Segundo as informações à disposição, a performance *Disputa entre uma máquina de costura e uma máquina de escrever*²⁵, caracterizou-se na expressão ápice do movimento. Assim, em 1919, é fundada em Berlim, sob a direção de Hans Richter, uma associação paralela ao próprio movimento dadaísta chamada de *Bund Revolutionaner Kunstler*. Dessa forma:

“Para assegurar que ninguém poderia ainda confundir o Dadá com uma ‘ideia culturalmente progressista’, Hausmann e Huelsenbeck traçaram um programa de ação, ‘O que é o dadaísmo e o que ele quer na Alemanha?’, que conclamava à ‘união revolucionária internacional de todos os homens e mulheres criativos e intelectuais, com base no comunismo radical’ e ‘a expropriação imediata da propriedade (socialização) e a alimentação de todo o povo...’ Só Heartfield, porém, era filiado ao Partido Comunista, e exigências tais como a ‘introdução do poema simultaneísta como uma oração comunista’ e a ‘regulamentação imediata de todas as relações sexuais de acordo com as ideias do dadaísmo internacional, através do estabelecimento de um centro sexual dadaísta’, em

²⁴ Wolf von ECKARDT e Sander L. GILMAN. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Op.cit.,p.67.

²⁵ Grosz – Apud Silvana GARCIA. Op.cit., p.56. – afirma acerca da noitada: “nossos modos eram totalmente arrogantes. Costumávamos dizer: ‘Você, seu monte de esterco, aí em baixo, sim, sim, você com o guarda-chuva, seu completo idiota’. Ou, então, ‘Ei, você à direita, não ria, sua vaca’. Se eles nos respondiam, como de fato faziam, nós dizíamos como no Exército: ‘Calem a matraca ou vão levar um chute no traseiro’. (...) Às vezes, as brigas eram no corpo-a-corpo. (...) Mais tarde, a polícia tinha de nos proteger”.

nada contribuíram para tranquilizar os comunistas a respeito da seriedade de propósitos de tais parceiros, ao mesmo tempo que os cidadãos respeitadores da lei os consideravam agitadores bolcheviques”.²⁶

Ainda em novembro de 1919, com a ampliação dos espaços conquistados pelos dadaístas na Alemanha, foi apresentada no subsolo do recém-inaugurada Grosse Schauspielhaus (e também em outros espaços, dentre os quais o *Tribüne*), um evento do qual Erwin Piscator também participou. Lembrando que é na capital Berlim que o movimento assume um caráter de maior politização.

“O ano de 1920 registra as derradeiras manifestações dadaístas em Berlim em clima de *grand finale*. No primeiro trimestre do ano, Huelsenbeck, Baader e Hausmann excursionam, levando a palavra dadá a Hamburgo, Dresden, Leipzig e, fora da Alemanha, à Checoslováquia. Em junho, a última grande exposição, a Primeira Feira Dadá Internacional, na Galeria Burchard, reúne quase 180 artistas de todos os núcleos dadaístas importantes da Europa. Huelsenbeck encerra sua participação no movimento com quatro publicações, entre elas a antologia *Almanaque Dadá*. Logo em seguida, o grupo berlinense se desagrega: Grosz e Heartfield vão trabalhar no projeto de teatro proletário de Hermann Schüller e Piscator, Hausmann associa-se a Kurt Schwitters, em Hanover e realiza *performances* antidadá-Merz, Mehring retorna ao cabaré literário, Huelsenbeck viaja e dedica-se à literatura”.²⁷

Apesar de não terem uma visão utópica da sociedade (como, por exemplo, os expressionistas) os dadaístas alemães buscaram, dentro das particularidades alemãs e mesmo oposições internas ao movimento, conciliar aspectos característicos do antimovimento com uma crítica ao sistema social, por meio da adoção de um certo discurso revolucionário, mas (e como de certo modo seria ‘natural’) esvaziando-o de qualquer conteúdo programático. Dessa forma, é publicado em 1919 um manifesto, no primeiro número da revista *Der Dada* escrito por Huelsenbeck, Hausmann e Golyscheff chamado *O que é o Dadaísmo e o que ele quer na Alemanha*, em que seus autores exigiam:

- a unificação revolucionária internacional de todos os homens criativos e intelectuais do mundo inteiro no terreno do comunismo radical;
- a introdução do desemprego progressivo mediante a mecanização abrangente de todas as atividades. Só pelo desemprego o indivíduo ganha a possibilidade de se certificar da verdade da vida e finalmente se acostumar ao vivenciar;
- a imediata expropriação da propriedade (socialização) e a alimentação comunista de todos, bem como a construção de cidades-jardins e cidades-luzes pertencentes à comunidade, que desenvolvam o homem para a liberdade.²⁸

Eivados, portanto, por uma gana iconoclasta, anticonformista, niilista²⁹ e contrária a

26

ADES. Op.cit., p.89.

²⁷ Silvana GARCIA. Op.cit., p.57. Informações mais detalhadas a esse respeito podem, ainda, ser encontradas em RICHTER. Op.cit., pp,137-183.

²⁸ Idem, ibidem, pp.59-60.

²⁹ Segundo HAUSER. Op.cit., p.1122: “O dadaísmo substitui, assim, o niilismo da cultura estética por um novo niilismo, que não só discute o valor da arte, mas o valor de qualquer situação humana. Porque, como afirma num dos seus manifestos, ‘medida pelo padrão da eternidade, toda ação humana é fútil”.

qualquer padrão esteticista consagrado, os jovens dadaístas, fazendo uma paráfrase ao poema de José Régio: acreditavam ter vindo ao mundo, para além do conceito de chocar a burguesia (*épater la bourgeoisie*): desflorar florestas virgens e desenhar seus próprios pés na areia inexplorada; assim, tudo o mais que pudessem/quisessem fazer, parece, pelas suas declarações, reiterar a certeza de não valer nada!³⁰

Fez, ainda, parte desse enfrentamento à burguesia e à produção artística mais tradicional e hegemônica a utilização de certo discurso escatológico, absolutamente ‘decadente’ (segundo os valores mais caros à classe detentora do poder): e que já havia sido utilizado por Verlaine e Rimbaud. Assim, Picabia,³¹ adotando os ensinamentos e procedimentos dos dois mestres, acima citados, e inserido no movimento, em um período posterior, e convencido do estupor Dadá, e acreditando, ainda, na teatralidade intrínseca do movimento, passa a ser um defensor incondicional dele, convertendo-se à ‘confraria’, como falam alguns historiadores até o fim de sua vida. Dentre outras convicções, Picabia teria acrescentado às crenças dadaístas já existentes, o seguinte:

“Através de Picabia, portanto, fomos confrontados com uma crença radical na descrença, com um desprezo visceral pela arte, que (pelo menos verbalmente) considerava uma idiotice perfeita toda e qualquer continuidade na dedicação a essa ‘expressão de experiências interiores’. Pareceu-me, assim, que nele se evidenciava não apenas um desejo antiarte – desmedido, para todos os efeitos, pelas suas obras – como, além disso, a decisão de negar o sentido da vida, como tal, e, conseqüentemente, contestar a arte em sua forma de afirmação da vida. Onde, porventura, o impulso vital (sob forma de arte, por exemplo) ainda se manifestasse, impunha-se despedaçá-lo, confundi-lo e negá-lo. O impulso vital em si era suspeito”³²

Assim, em 27 de março de 1920, com o objetivo de comemorar o aniversário da montagem precursora e histórica de Ubu rei, de Alfred Jarry, foi apresentado o *Manifesto Canibal na Obscuridade* de Picabia, apresentado no *Théâtre de l’Oeuvre* lido por André Breton, com acompanhamento de piano. Nesse manifesto, seguindo a tradição dos manifestos do Dadá, Picabia aposta na negação e na provocação.

“Vocês são acusados, levantem-se. O orador somente pode falar com vocês se

³⁰ José (Maria dos Reis Pereira) RÉGIO. *Cântico negro*, poeta e prosador português (1901-69), e cujos versos parodiados são: “Se vim ao mundo foi só para desflorar florestas virgens/ e desenhar meus próprios pés na areia inexplorada/ o mais que faço não vale nada”.

³¹ Francis Picabia vai para a Suíça em 1917 com o objetivo de fazer um tratamento de saúde e acaba, posteriormente, estabelecendo, com T. Tzara, uma intensa troca de correspondência. Assim, tal expediente acaba favorecendo a produção do terceiro número da revista *Dadá*, que acabou por adquirir um caráter mais intensamente dadaísta e cuja publicação ocorreu em dezembro de 1918. De outro modo, no sentido de complementar (e também contradizê-la) a informação, afirma Dawn ADES. Op.cit., p.86: “O *Manifesto Dadá* de 1918 de Tzara, agressivo e niilista, assinala realmente o início de uma nova fase para o Dadá. Foi esse manifesto que seduziu Breton e obteve a adesão do grupo *Littérature* em Paris, e parece ter sido inspirado pela chegada a Zurique de Francis Picabia, cuja revista itinerante ‘391’, publicada a partir de 1917 em Barcelona, Nova York, Zurique e Paris, continha os mais virulentos ataques contra praticamente tudo. O pessimismo sombrio de Picabia, combinado com sua personalidade enérgica e magnética, dominou o Dadá pelo resto de sua existência”.

³² Hans RICHTER. Op.cit., 92.

estiverem de pé. (...)
Que fazem aí agarrados uns nos outros como ostras sérias? Porque vocês são sérios, não é mesmo?
Sérios, sérios, sérios até a morte.
A morte é uma coisa séria, não é mesmo?
Cada qual morre como um herói ou como um idiota, o que vem a ser o mesmo.
A única palavra que não é efêmera é a palavra morte.
Vocês apreciam a morte para os outros.
Matem-nos, matem-nos, matem-nos (...)
A honra se compra e se vende como o cu. O cu, o cu representa a vida, representa a vida como as batatas fritas e todos vocês que são sérios fedem pior que a merda de vaca (...) Vaiem, vaiem, arreentem-me a cara (...) Dentro de três meses, meus amigos e eu lhes venderei nossos quadros por um punhado de francos”.³³

Outro festival foi apresentado posteriormente e ‘batizado’ de Festival da Sala Gaveau ou Festival Manifesto Presbista, apresentando a encenação de um outro manifesto de Picabia, a cargo de Breton e Henry Houry. Nesse manifesto, de estrutura dialógica, um apresentador ou orador conversa com um espectador hipócrita. Assim, lembrando o manifesto anterior, afirma o orador:

“Orador – Disse-lhes em meu último manifesto canibal que o cu representa a vida como as batatas fritas e se vende como a honra? Pois bem, esta noite é um prato cheio; vejam como está repleta a sala.

Espectador – Já começamos de novo com as baixarias e as obscenidades? Não é capaz de se expressar em francês? (...)

(o Espectador lança mão da frase feita ‘A vida é o belo’, como tentativa de impor os termos da conversa, mas o orador desvenda por detrás dessa afirmação aquilo que de fato é ‘belo’ para o burguês: ‘um belo casamento ou um belo dote, que é o mesmo, ou uma bela vitória que se consegue à força de carne podre’. À tentativa de o espectador retirar-se do debate, o Orador desfecha seu golpe mais baixo: o espectador usa saias, seu sexo é falso como os cabelos e os dentes, e tem um olho de vidro, ‘o único que me encara francamente...’ (...)

Espectador – Cavalheiro, vou embora, e, além do mais, não uso saia, sou homem!

Orador – Oh! Calças ou saia, dá no mesmo; o único que muda é o sexo, mas o teu e o de teus iguais não pode mudar já que é falso.

Espectador – Mas nada é falso, pelo menos segundo uma das teorias que inventaram vocês.

Orador – Tem razão, nada é falso...

Espectador – A imitação creio eu...

Orador – A imitação é autêntica, um jardim de celulóide é verdadeiro, um papagaio de cristal de rocha é verdadeiro, um carneiro de níquel é verdadeiro.

Espectador – Não vai me dizer que DADÁ é verdadeiro?

Orador – DADÁ está falando com você, é tudo, abarca tudo, pertence a todas as religiões, não pode ser vitória nem derrota, vive no espaço e não no tempo”.³⁴

Em janeiro de 1921³⁵, Picabia, cada vez mais animado com o movimento (fundamentalmente pelas suas teses estarem surtindo efeito e ecoando junto aos dadaístas históricos), participa em Paris da primeira *matinée ou soirée* dadaísta, sendo um de seus pontos máximos.

³³ Apud Silvana GARCIA. Op.cit, p.207.

³⁴ Idem, ibidem, p.207.

³⁵ Nessa ocasião, Tzara já se encontrava em Paris (atendendo a convite do próprio Picabia), depois de um processo de isolamento em que se encontrava em Zurique, desde 1920.

“Após a exposição de telas de Gris, Léger e Chirico, Breton apresentou um quadro de Picabia (que nunca estava pessoalmente em tais momentos), intitulado *Le Double Monde*, que consistia unicamente em alguns traços pretos na tela com inscrições como *Haut* (topo) embaixo e *Bas* (base) no topo, ‘Frágil’ e, finalmente, na base da tela, em enormes letras vermelhas *L. H. O. O. Q. (Elle a chaud au cul)*. Quando o público entendeu esse trocadilho obsceno houve uma tremenda algazarra e, antes que pudessem recuperar o fôlego, uma outra obra de arte foi levada para o palco, desta vez um quadro-negro com algumas inscrições e o título *Riz au Nez*, o qual foi prontamente apagado por Breton”.³⁶

Richter pareceu ter percebido, diferentemente de vários de seus contemporâneos de movimento, o significado ‘destrutivo’ de Picabia a ponto de considerá-lo como ‘um arsenal inesgotável de meios de destruição’, mais que isso constata que nesse arsenal calúnia e ridicularização estavam sempre ‘engatilhadas’ para que os alvos pudessem ser atingidos.

Apesar de muitos dos conceitos adotados pelos **dadaístas** já terem sido usados e desenvolvidos também pelos futuristas e expressionistas (e cuja coexistência nunca fora pacífica) foi a conjugação desses elementos todos, acrescidos de uma ilogicidade absoluta e (se assim se puder dizer) de um contumaz e proposital tartamudeio (como gagueira mental) que acabou por conferir ao movimento uma característica diferenciadora dos demais movimentos.³⁷ Para os dadaístas era necessário provocar e atizar o filisteu com o propósito fundamental de acordá-lo de um alienante sonho envergonhado que o levava, invariavelmente, a esconder-se de si mesmo.

Continuando na esteira da ofensa (com petardos para todos os lados e opositores), o ativista cultural e dramaturgo francês, Georges Ribemont-Dessaignes afirma em determinado momento:

“O que é que é belo? O que é que é feio? O que é que é grande, forte, fraco? O que é que é Carpentier, Renan, Foch? Não sei. O que é que sou eu? Não sei, não sei, não sei”.³⁸

Ao apresentar algumas das características do novo conceito de antiarte, fazendo alusão, inclusive, ao fato de ele e seus companheiros terem engolido o **Futurismo**, em seu **Manifesto Dadaísta**, Tzara lembra que:

“O novo artista protesta, ele não pinta mais reproduções simbólicas e ilusionistas, ele, ao contrário, é um criador que trabalha diretamente a pedra, a

³⁶ Dawn ADES. Op.cit., p.86.

³⁷ HAUSER. Op.cit., p.1121, assim comenta aspectos ligados, digamos assim, ao tartamudear diferenciado dos artistas do movimento: “O ‘método automático de escrever’ é muito menos maleável do que o estilo racional esteticamente controlado e o espírito inconsciente – ou, pelo menos, tanto quanto ele é trazido à luz – muito mais pobre e mais simplório do que o espírito consciente. A importância histórica do dadaísmo e do surrealismo não consiste, porém, nas obras dos seus representantes oficiais, mas no fato de eles chamarem a atenção para o beco sem saída em que a literatura se encontrou no final do movimento simbolista, para a esterilidade de uma convenção literária que deixara de ter quaisquer relações com a vida real”.

³⁸ Apud Maurice NADEAU. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.28.

madeira, o ferro. A sua locomotiva expressa do organismo é capaz de partir para todas as direções, movida pelo suave vento de sensações momentâneas”.

Dessa forma, para além de outras características estéticas e políticas (ou, mais corretamente, segundo a ótica por eles protagonizada, anti-estética e apolítica) pode-se dizer que o aspecto diferenciador mais específico de oposição aos futuristas foi o fato de os dadaístas serem antibelicistas por excelência; e, com relação aos expressionistas, teria sido o caráter de descrença ao conceito de utopia (que nos ‘dois expressionismos’ correspondiam à necessidade da redenção do homem, através da persecução de uma esperança...) e que era rebatido pelos dadaístas a partir de uma crença niilista³⁹ e de apatia com relação à função social (aliás, para eles a quase totalidade deles, uma ideia fora de questão) que a arte pudesse possuir, postular, reivindicar... A idiosincrasia, portanto, aos dois movimentos citados aparece no manifesto de 1918 de Tzara, para quem:

“Todo fruto do asco capaz de converter-se em negação da família é dada. Protesta a socos com todo ser em ação destrutiva: Dadá... Dadá, abolição da lógica, abolição do futuro (...) Escrevo um manifesto e não quero nada, digo, no entanto, certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como também sou contra os princípios (...) Sou contra a ação; a favor da contínua contradição, e também da afirmação, não sou nem a favor nem contra e não o explico porque odeio o sentido comum”.

Continuando nesse tipo de discurso assemelhado ao “não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe”: que para os não tão inocentes já compreende uma postura política claramente explicitada, o autor afirma, ainda, que dois e dois não são quatro e que os ‘postulados’ dos dadaístas eram antiartísticos ou, mais precisamente, a-artísticos. Formulado desta maneira, tal proposição – acreditavam os jovens dadaístas – que o ‘seu a que viemos’ contrariaria, tanto as pretensões artísticas dos futuristas e dos cubo-futuristas quanto a dos expressionistas, principalmente porque os dadaístas, em oposição aos seus ‘opositores’, não possuírem nenhum programa e/ou qualquer pretensão.⁴⁰ Assim, fechando seu corolário, Tzara, ainda no mesmo manifesto, afirma:

“Destruo as gavetas do cérebro e as de toda organização social: desmoralizar por todas as partes e lançar a mão do céu no inferno, os olhos do inferno no céu, restabelecer a roda fecunda de um circo universal nas potências reais e na

³⁹ Vale dizer que o niilismo dadaísta assume-se como experiência de ruptura absoluta, portanto, abstrata. Tal princípio, dentre outras fontes pode ser expresso pelas ideias contidas e apresentadas no Manifesto Dadaísta, de Tristan Tzara, segundo o qual: “Dadá duvida de tudo (...) Tudo é Dadá. Desconfiem de Dadá (...) os verdadeiros dadás estão contra Dadá”. Ainda segundo o mesmo artista, dadá era o primeiro balbucio infantil que, assim como o próprio movimento, “não significava nada”, emendando que a arte não era coisa séria. Dessa forma, buscando ‘justificar’ tais afirmações, no Manifesto do Amor Débil e o Amor Amargo, de 1919, ainda o mesmo autor, dizendo-se contrário às palavras e aos manifestos, Tzara afirma que “o pensamento nasce da boca”.

⁴⁰ Dadá tinha por programa não ter programa nenhum. Assim, não atrelados a objetivos anteriores e/ou apriorísticos, os dadaístas podiam, como o fizeram expandir-se para todos os lados sem compromissos programáticos. Tal proposição: reivindicação de liberdade absoluta e ausência (como se isso fosse possível) de quaisquer pressupostos constituía-se, até então, em novidade na história das artes.

fantasia [imaginação] de cada indivíduo”.

Assim, foi na noite do dia oito de fevereiro que um dos líderes do movimento ou, por assim dizer, o primeiro deles Hugo Ball teria ‘inventado’ e apresentado “Gadji beri bimba”: espécie de poema constituído por versos sem palavras ou poema sonoro ou poema fonético abstrato que, posteriormente, teria dado origem aos chamados poemas simultâneos (ou simultaneístas⁴¹) com Richard Huelsenbeck e os dos rumenos Marcel Janco e Tristan Tzara.⁴² Desse modo, ainda, o Dadá teria desenvolvido e/ou dado início a uma atividade poética de natureza totalmente teatral, ‘descobrimo’ um certo modo espetacular que combatia a velha antinomia poesia-teatro. Segundo a documentação historiográfica, nessa noite, Hugo Ball estaria vestido com botas de cartolina azul brilhante que iam até os quadris, colarinho de cartolina: dourada no exterior e vermelha no interior e uma cartola listrada de azul e branco.⁴³ De modo mais esquemático, as pretensões dos dadaístas apresentadas nesta noite e que se caracterizariam numa constante e tônica de todo o movimento vislumbravam o desenvolvimento de uma produção artística que “atingisse e demolisse mortalmente a linguagem”, através da “erupção anárquica de palavras e imagens” em “liberdade caótica” e “arbitrariamente encadeadas”, “num ritmo dissonante e atonal” ou, como queriam eles: “destruição de todos os meios tradicionais de expressão”.⁴⁴ A esse propósito teria afirmado Ball:

⁴¹ O nome de ‘poema automático’ (ou *poème simultan*) foi dado pelos artistas ligados ao movimento Surrealista à produção de poemas que saíam, segundo estes, diretamente das entranhas do poeta e sem nenhum crivo crítico e/ou elaboração intelectual. De modo mais esquemático, trata-se de um recitativo baseado no contraponto, em que várias vozes falavam, cantavam, assobiavam, faziam ruídos e sons inusitados, deixavam cair coisas ao mesmo tempo, buscando, através desse encontro, pelo menos no início do movimento Dadaísta, a constituir o que eles chamavam de uma certa essência elegiaca, bizarra e alegre através da qual se buscava a criação de uma energia ensurdecidora que pudesse sugerir novas formas de recepção das obras artísticas. Historicamente, o primeiro poema simultâneo foi escrito por Huelsenbeck, Janco e Tzara, escrito em francês, alemão, inglês e língua inventada, chamado “O almirante procura uma casa para alugar”, acompanhado pelos ‘declamantes’ vestindo máscaras criadas por Janco. O paroxismo desse tipo de produção espontaneista foi desenvolvido por Tzara que, em determinado momento, recortou palavras de jornal, juntou-as em um saco e jogou-as no chão. Juntando as palavras que caíram ao acaso, Tzara compôs uma obra ou antiobra a partir do resultado obtido (justaposição casual).

⁴² Segundo Hugo BALL, o propósito fundamental na leitura/criação do poema “Gadji beri bimba” fora: “fazer raciocinar o público, induzi-lo a manifestar-se, e assim, à força de fala iconoclasta, ruídos, insultos, gritos, sons e gestos desprovidos de significado, idiotizá-lo, cretinizá-lo completamente, fazê-lo perder toda noção de Belo e de Bom. Dadá trabalha com todas as suas forças para instauração do idiota em sua totalidade. Mas conscientemente”. Ainda nessa perspectiva, o espectador do evento: “Terá de concordar ou protestar, intervir, se for preciso, mas nunca poderá considerar-se alheio ao espetáculo que se desenvolve em sua presença, porque se trata da vida, de sua vida”. Cf. Henry BEHAR. *Sobre el teatro dada y surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1970, pp.11-2.

⁴³ Tal caracterização bizarra e, de certa forma atípica – (lembrando que os cubo-futuristas vestiam-se de forma semelhante), fundamentalmente pelo uso da cartolina – marcará a estética do grupo como um todo, no concernente ao figurino.

⁴⁴ Lembra-nos Anatol ROSENFELD. *Texto/contexto*. Op.cit., p.67: em um outro contexto, mas cuja analogia parece ser pertinente que tal comportamento de explosão do sentido das palavras, não era novo (como queriam fazer acreditar os dadaístas, e nem mesmo inventado por eles); nesse sentido, lembra o autor o estudo *Linguistics and Literary History*, de Leo Spitzer que afirma que Rabelais já havia criado “famílias vocabulares grotescas (ou famílias de demônios verbais)... empilhando impetuosamente adjetivo

“Levamos a plasticidade da palavra a um ponto que dificilmente poderá ser suplantado. Esse resultado foi obtido às custas da sentença logicamente construída e racional... As pessoas podem sorrir, se assim quiserem; a linguagem nos agradecerá por nosso zelo, mesmo que não haja quaisquer resultados diretamente visíveis. Incutimos na palavra forças e energias que nos possibilitam redescobrir o conceito evangélico do ‘verbo’ (logos) como um complexo mágico de imagens”.⁴⁵

(Ufa! É preciso reconhecer que uma tal formulação, além de sofisticada, era bastante e hiperbolicamente barroca...). Continuando nesse verdadeiro afã demolidor (e ainda no mesmo Manifesto mencionado), Tzara afirmava odiar:

“a objetividade gordurosa e a harmonia, essa ciência para a qual tudo está sempre em ordem. (...) Sou contra todos os sistemas; o mais aceitável e não ter por princípio nenhum.”

Pois é, para quem tinha o objetivo de destruir todos os meios tradicionais de expressão e o(s) próprio(s) sistema(s): tanto artístico(s) como o(s) político(s), pensar que um não-sistema qualquer não fosse também um sistema... com a justificativa de ele (o pseudo não-sistema) poder ser mais ‘aceitável’ aponta uma certa e paradoxal contradição...

À luz do exposto, deve-se receber com uma certa reserva o princípio dos dadaístas segundo o qual seria necessário a anulação da vida e da arte, a partir da consagração e apologia do INSTANTE e da ESPONTANEIDADE⁴⁶ agressiva com único procedimento de existência artística.

Tais palavras de ordem e atitudes demandadas por tais e ‘aceitáveis’ princípios já haviam sido preconizadas por Alfred Jarry, para quem uma ruptura total era necessária e, em processo de auto avaliação, afirmava o criador de *Ubu-rei*:

“rasgamos, vento furioso, a roupa das nuvens e das orações e preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição. (...) Nenhuma piedade. Resta-nos após a carnificina a esperança de uma humanidade purificada.”

Concordando com esses ‘princípios’, Tzara, no **Manifesto Sobre o Amor Débil e o**

sobre adjetivo até atingir efeitos extremos de pavor, de tal forma que do familiar se desprende o contorno do desconhecido”. Continua o autor, afirmando que os *limericks* ingleses (espécie de versos com cinco linhas com a rima na 1ª, 2ª e 5ª linhas e na 3ª e 4ª linhas) ou as *galgenlieder* (palavra alemã cujo conceito aproxima-se de Canções de Força) não se baseavam em nenhuma filosofia. Assim, Christian Morgenstern (1871-1914), que escreve poemas grotescos (*galgenlieder*), em sendo alemão “o mínimo que podia fazer era citar na epígrafe das suas *Canções de Força* a palavra de Nietzsche, segundo a qual a criança escondida em todo homem verdadeiro faz questão de brincar. Assim, concede plena liberdade à língua, particularmente à sua capacidade de substancializar tudo, mesmo um piscar de olhos, de parcelar a realidade e de dar autonomia às partes de um todo. O joelho do soldado morto em combate, único membro que lhe escapou ileso, anda solitariamente pela floresta. Entre o Bim, o Bam e o Bum, dos sinos que dobram desenvolve-se a tragédia do eterno triângulo: o Bam segue o Bim, que, no entanto, foge com o Bum. O gelo derrete-se abaixo de um suspiro que patina pensando *com ardor* na bem-amada. O Perfeito e Imperfeito, tomando champanha brindam o futuro. Brincando com a categoria do espaço, um arquiteto constrói uma casa usando os intervalos de uma cerca de paus. Mas deixa os sarrafos ‘sem nada em redor – um aspecto medonho e ordinário’. Perseguido, ‘o arquiteto pirou – pra Afric ou Américo’.”

⁴⁵ Apud Dawn ADES. Op.cit., p.85.

⁴⁶ Tais princípios transformaram-se, posteriormente, por trabalho e obra dos surrealistas, na denominada escrita automática, aprimorada em relação àquela dos dadaístas.

Amor Amargo, afirma que a burguesia sempre fora: “capaz das piores objeções sob a máscara dos mais nobres ideais”, sendo que eles – os dadaístas, em oposição a tais despautérios e, ao mesmo tempo, endossando Jarry, defenderam:

“preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição.”

XII.3. – Soirées, textos, manifestos e autores

“Dadá é o dilúvio após o que tudo recomeça”.

André GIDE, Apud Guilherme TORRE. *História das vanguardas europeias*.

“Estamos de acordo que a guerra foi maquinada pelos vários governos pelas razões mais aristocráticas, sórdidas e materialistas. A guerra era a agonia de uma sociedade, e também como os primórdios de uma nova. ‘O dadaísta luta contra os estertores e delírios mortais de seu tempo... Sabe que este mundo de sistemas foi despedaçado, e que a era que exigia pagamento à vista acabou organizando uma liquidação de filosofias sem deus. A própria arte era dependente dessa sociedade; o artista e o poeta eram produzidos pela burguesia e deles esperava-se, portanto, que fossem seus ‘trabalhadores assalariados’, servindo a arte meramente para preservá-la e defendê-la. A arte estava tão intimamente ligada ao capitalismo burguês quanto as imagens complexas deste trecho de Tzara indicam: ‘É o propósito da arte fazer dinheiro e agradar ao amável burguês? As rimas soam com a assonância da moeda circulante, e a inflexão desliza ao longo da linha da barriga de perfil. Todos os grupos de artistas chegaram a esse consórcio depois de terem cavalgado seus corcéis em vários cometas’. (...) A revolta dos dadaístas envolveu um tipo complexo de ironia, porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas. Assim, num certo sentido, o dadá existiu para se destruir.

‘ARTE’ – palavra-papagaio – substituída por DADÁ,

PLESIOSSAURO, ou lençinho de bolso

MÚSICOS DESTRUÍ VOSSOS INSTRUMENTOS

CEGOS ocupai o palco

A arte é um ENGANO estimulado pela

TIMIDEZ do urinol, a *histeria* nascida

Em *O Estúdio*”.

Dawn ADES. *Conceitos de arte moderna*.

“Os poetas dadaístas se fazem atores para se descobrir, para se revelar a eles mesmos, e também para aqueles que os assistem. Eles se transformam assim em ‘atores-manifestos’, e não pregam, porém vivem suas ideias, objeto e sujeito de suas demonstrações”.

Alain VIRMAUX. *Artaud e o teatro*.

Iniciando esse item, vale afirmar que somente Tristan Tzara (1896-1963), um dos mais destacados líderes do movimento escreveu sete manifestos, alguns dos quais, tendo em vista a dificuldade de encontrá-los, são apresentados no item Excertos. Desse modo, os manifestos são:

- *Manifesto do Senhor Antipirina*, lido na primeira *soirée* Dadá, em 14/07/1916 – Zurique.
- *Manifesto Dadá 1918*, lido em Zurique em 23/03/1918.
- *Proclamação sem pretensão*, lido em Zurique em 8/04/1919.
- *Manifesto do Senhor Aa o antifilósofo*, lido em Paris em 5/02/1920.

- *Manifesto Tristan Tzara*, lido em Paris em 19/02/1920.
- *Senhor Aa nos envia este manifesto*, lido em Paris em 22/05/1920.
- *Manifesto sobre o amor fraco e o amor amargo (ou débil)*, lido em Paris em 12/12/1920.

Em algumas fontes bibliográficas podem ser encontradas afirmações segundo as quais o movimento dadaísta pode ser dividido em duas tendências. A primeira delas, iniciada em Zurique com Ball, Arp etc – fundamentada em um novo conceito de arte ou antiarte, com o principal objetivo de substituir e ‘explodir’ o velho, irrelevante e gasto esteticismo burguês. Uma segunda tendência seria aquela desenvolvida por Tzara, Picabia etc – fundamentada na destruição pela zombaria e ironia mordazes. A esse respeito desta última tendência escreveu Ball:

“Tendo a falência das ideias destruído o conceito de humanidade até as suas camadas mais profundas, os instintos e os antecedentes hereditários estão agora emergindo patologicamente. Como não existe arte, política ou fé religiosa que pareça adequada para sustar essa torrente, resta apenas a *blague* e a postura ferina”.⁴⁷

Tendo os espectadores também como produtores do espetáculo⁴⁸ e, nessa perspectiva, buscando estupidificá-los e sufocá-los, a primeira *soirée* dadaísta (guardando semelhança às *serate* futuristas), segundo as informações historiográficas, foi apresentada em Zurique, em 14/04/1917, tendo como ‘prato principal’ da noite ou do evento, o texto: *Sphinx und strohmann*’ (*Esfinge e espantalho*) de Oskar Kokoshka.

Posteriormente, com a partida de Hugo Ball de Zurique e o fechamento do Cabaré Voltaire, as experimentações dadaístas foram apresentadas em outros espaços; assim àquela primeira manifestação intencionalmente dadaísta, seguiram-se outras, repletas de blasfêmias, explosões e provocações de toda natureza. Dessa forma, em um evento e/ou manifestação chamado *Chronique Zurichoise (Crônica de Zurique)*⁴⁹, apresentado na Sala zur Waag, contando com poemas simultâneos, exposição de quadros e de máscaras, barulhismo⁵⁰..., adotando a proposição de Tzara, segundo a qual era preciso que o Dadá trabalhasse:

“com todas as suas forças para a instauração da idiotização completa. Mas conscientemente”.

Nesse último particular, os dadaístas tinham plena consciência de que o melhor

⁴⁷ Apud Dawn ADES. Op.cit., p.83.

⁴⁸ Bom não esquecer que não se pode nem falar em UM dadaísmo e, também, que as apresentações além de diferentes (quando era o caso de ser repetida) continham todo tipo de incoerência imaginável. Como o Dadá não tinha um estilo, é evidente que cada artista produzia de acordo com os mais diferentes impulsos e estímulos e seguindo as mais diferentes direções.

⁴⁹ Em uma anotação, Tzara afirma, Dawn ADES. Op.cit.p.81: “26 de fevereiro – CHEGA HUESENBECK – bang! bang! bangbangbang... Noite de gala – poema simultâneo em 3 línguas protesto barulhenta música negra... *diálogo de invenção!!* DADÁ! A última novidade!!! síncope burguesa, música RUIDISTA, a última fúria, canção Tzara dança protestos – o grande tambor – luz vermelha...”.

⁵⁰ Em alguns autores que analisam o movimento, a expressão barulhismo (ou ruidismo), guardando referência ao francês apresentam este expediente chamando-o de bruitismo.

público era o vanguardista (pessoas interessadas em participar desse tipo de evento ou aventura), tendo em vista que esse tipo de espectador possuía uma propensão mais imediata à perda do decoro; potencialidade 'natural' à violência e maior capacidade para entregar-se à embriaguez do espontâneo; enfim, seria um público mais apropriado à (por eles imaginada e aludida) cura psicanalítica.

Assim, e segundo Henry Behar (Op.cit.), os espetáculos, a partir desse segundo evento, levou os dadaístas a criarem uma verdadeira estratégia de participação/provocação, propondo que todas as suas manifestações deveriam priorizar:

- preparação dos espetáculos buscando contar com grande arsenal publicitário, criando comunicados fantasiosos e escandalosos;

- criação de cenários atordoantes, ilógicos e incompreensíveis, sendo que os espetáculos deveriam iniciar-se sempre com a provocação do espectador⁵¹, forçando-os a responder às mais diferentes provocações;

Nesse particular, ao analisar e refletir sobre o processo da denominada perda da aura nas manifestações artísticas contemporâneas, por conta das múltiplas técnicas de reprodução – ‘incorporado’ aos comportamentos agressivos e gratuitos – Walter Benjamin, afirma, com relação ao dadaísmo:

“O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão o espectador”.⁵²

- apresentação de espetáculos mistos: compostos por músicas dissonantes; todo tipo possível e imaginado de ruídos, sons e barulhos; exposição de quadros provocativos; leitura, sempre que houvesse e fosse possível, de manifestos.

Em Zurique, em 9 de abril de 1919, no Salão zur Kaufleuten foi apresentada uma grande e última *soirée* dadaísta (a de número oito) nesta capital e que Richter descreve em muitos detalhes:

“Arp e eu tínhamos a incumbência de pintar a decoração para as danças (de Susanne Perottet e do ‘Noir Kanadu’ com Käthe Wulff, na coreografia de Sophie Taeuber). Em tiras de papel intermináveis, com cerca de dois metros de altura, Arp e eu começamos a pintar abstrações com tinta preta, (...) e acabamos por pintar quilômetros de plantações de pepinos (...) Em seguida, o trabalho foi pregado sobre pedaços de madeira e enrolado até o dia da apresentação. (...) Eggeling, que entretimes tinha sido aceito em nosso clube como convidado,

⁵¹ Por exemplo, um pequeno fragmento do “Manifesto Canibal” de Picabia pode ser interessante: “Vocês são todos acusados, levantem-se... O que estão fazendo aqui, amontoados como ostras sérias...Dadá não sente nada, não é nada, nada, nada. É como as vossas esperanças, nada. Como o vosso paraíso, nada. Como os vossos artistas, nada. Como a vossa religião, nada”.

⁵² Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (primeira versão), In: *Walter Benjamin: obras escolhidas*. Op.cit., p.191.

apresentou-se em primeiro lugar, fazendo uma preleção muito séria sobre a configuração elementar e a arte abstrata. Esta parte do programa inquietou o público, na medida em que não possuía ingredientes suficientes para inquietá-lo. Seguiu-se Susanne Perottet com as composições dançadas de Schönberg, Satie e outros (...) Em compensação os poemas de Huelsenbeck e Kandinsky, recitados por Käthe Wulff, já animaram alguns espectadores a dar risada e manifestar-se com exclamações. (...) O poema simultaneísta de Tzara, '*La Fièvre du Mâle*', apresentado por vinte pessoas, que nem sempre se mantinham no ritmo e em sincronia. Era o que o público estava esperando, em especial os jovens. Gritaria, assobios, coros falados, gargalhadas... que se misturavam de modo mais ou menos anti-harmônico à gritaria do coro falado no palco. (...)

Dei início à segunda parte com uma preleção: 'Contra, sem, para Dadá', que Tzara denominou 'Dadá, Dadá, Dadá, malicioso e elegante'. Nesta apresentação, xinguei o público comedidamente, e a nós de modo modesto, mandando o público para o inferno. (...)

Seguiram-se peças musicais, (...) Oposição mínima. Um pouco mais intensa durante a 'Bomba das nuvens' de Arp, interrompida apenas ocasionalmente por 'besteira' ou risada de escárnio. Mais danças de Perottet (...) ⁵³

Em Paris, o movimento se ampliou, ganhando um novo fôlego, por meio da revista *Sic*, fundada por Albert Birot; a *Nord-Sud*, de Pierre Reverdy e, a mais importante delas, *Littérature* (cujo título ironicamente deve ser lido em antifrase), fundada em 1919 e editada por Aragon, Breton e Soupault.⁵⁴ Com a divulgação das ideias dos dadaístas pelas revistas, o movimento floresceu ganhando um grande impulso e ajudando mesmo a divulgar, em janeiro de 1920, o *Premier Vendredi de littérature*, no *Palais Fêtes*, contando com a participação de Tzara, até então anônimo em Paris. A partir de 1921, e constatando o esgotamento do movimento, os dadaístas iniciam uma série de eventos como: visitas, sempre em grupo, a várias figuras ilustres cobrando delas certas atitudes e posicionamentos, com relação a determinados acontecimentos sociais; julgamentos públicos; grandes comemorações..., com o objetivo de trazer grandes multidões às ruas, incitando-as a participar desses verdadeiros *happenings*. Em muitos desses eventos, Grosz andava fantasiado de morte e Perét, tanto nos eventos como fora deles, costumava ofender e cuspir em padres ou estranhos. Além disso, veiculavam pela imprensa uma grande série de falsas notícias, alegando buscar 'teatralizar o cotidiano'. Assim, de uma série de eventos, aparece publicado no *Journal du Peuple*, em fevereiro de 1920, a seguinte matéria acerca de uma alardeada notícia da (falsa ou dadaísta) vinda de Charles Chaplin a Paris:

"Com o mau gosto que os caracteriza, os dadás, desta vez, apelaram para o recurso do assombro. A cena aconteceu no subterrâneo, com todas as luzes apagadas no interior da galeria, e por um alçapão subiam gemidos de partir a alma e o murmúrio de uma discussão do qual não podemos captar senão alguns trechos: 'uma palavra a mais e te traremos o silogismo. – O poema é uma

⁵³ Hans RICHTER. Op.cit., pp.103-4. Todo o evento é descrito nas páginas seguintes.

⁵⁴ A revista *Littérature* é substituída, em 1924, data oficial de início do movimento surrealista, pela *Révolution Surréaliste*.

asfixia. – Nas disputas da inteligência, é sempre a mulher nua que ganha. – Um jogo de bilhar instalado nos intestinos do cardeal. Etc... Etc'...

Os dadás, sem gravata e calçando luvas brancas, passavam e repassavam. André Breton mastigava palitos de fósforos, Georges Ribemont-Dessaignes gritava a todo momento: 'Chove sobre um crânio'. Aragon miava, P. Soupault brincava de esconde-esconde com Tzara, enquanto Benjamin Péret e Charchoune davam-se as mãos a todo instante. Na soleira da porta (onde se encontrava pendurado um manequim de sorriso enigmático).⁵⁵

Algumas obras teatrais e autores ligados, direta ou indiretamente ao movimento:

- *La première aventure céleste de M. Antipyrine (A primeira aventura celeste do senhor Antipyrine)* e *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine*, ambas de Tristan Tzara, sendo que *La première* é considerada a primeira peça do Dadá. Trata-se da reunião de palavras, umas depois das outras, formando frases sem qualquer sentido lógico.

- *Le coeur à gas (O coração a gás)*, apresentada em 1921 (também de Tzara), é considerada como sua melhor obra. Quando da apresentação desta obra, em 1923 – e para garantir que ela pudesse ser assistida (quem diria!...) –, Tzara pede ajuda à polícia posto que alguns 'agitadores' (e antigos companheiros) haviam prometido que não deixariam que ela pudesse ser levada. Entre os 'agitadores' estavam Breton, Éluard e Péret.

- *Le piège de Médusa (A cilada de Medusa)*, de 1913, comédia lírica em um ato e nove cenas de Erik Satie, interrompida por sete danças de um (pelo autor denominado de) 'monomecânico', apresentada no Teatro Michel, em 24/05/1921. Neste texto, Satie defende a ideia de que a força do homem está em sua linguagem, antecipando, assim, em vários anos, um dos temas centrais do movimento dadaísta. Satie usa no texto uma linguagem disparatada, repleta de despropósitos e confusões.

- *Les saltimbanques*, obra publicada em 1918, comédia de poliedro para marionetes vivas, de Clément Pansers. Trata-se de uma espécie de coletânea de textos, tendo como característica: ausência de humor; uma ilogicidade (não como absurdo ou como carência de sentido); não há associação de ideias; afã sistemático da destruição das formas tradicionais do pensamento.

- *L'Empereur de Chine (O imperador da China)*, considerada a primeira obra de peso do dadaísmo (que alguns historiadores, por exemplo, Michel Courvin, contestam pertencer ao movimento), de Georges Ribemont-Dessaignes: ateu e anarquista, panfletista e dramaturgo mais fecundo do Dadá.

A esta primeira obra, seguiu-se *Le serin muet (O canário mudo)*, escrita em 1919, sendo apresentada pela primeira vez em manifestação dadá, no *Théâtre de l'Oeuvre*, em

27/03/1920.

- *S'il vous plaît* e *Vous m'oblirez*, obras de Breton e Soupault, que foram apresentadas no mesmo teatro e dia de *Le serin muet*.

- *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1928) e *Les Mystères de l'amour* (1928) escritas por Roger Vitrac, integrante do movimento surrealista, pelas suas características, costumam figurar na produção teatral dadaísta.

Michel Courvin. Op.cit., afirma que todos os chamados textos dadaístas (naturalmente como força de expressão, na medida em que o que se tem são pouquíssimas dessas produções) característicos do movimento dadaísta constituem-se em espécies de *pots-pourris*, feitos de danças, poemas e de textos dialogados (de absoluta incompreensão) e, como já falado várias vezes, com o objetivo de provocar os espectadores. Ainda, à guisa de lembrança, vale reiterar que os artistas ligados ao movimento postulavam uma arte espontaneísta e momentaneísta, motivo pelo qual, e coerentemente, não poderia haver textos escritos que segundo eles cristalizariam todas e quaisquer possibilidades de criação ou anticriação dadaísta.

Para finalizar, a transcrição de trecho de Gilberto Mendonça TELES. Op.cit., p.128 parece ser bastante oportuno:

‘O movimento se extinguiu em 1921, no ano do famoso processo contra Barrès, quando o ‘terrorismo das letras’, chefiado por Breton, perseguiu os escritores mais importantes. No mesmo ano se extinguiu também na Alemanha. Breton, Aragon e Soupault foram em direção ao surrealismo, que fundariam em 1924, e Tzara seguiu sozinho, sempre coerente com a sua ideia de renovação da poesia. Ainda que se possa notar no movimento a falta de transcendência e de dramatismo, tal como se deu também com o futurismo, dada teve enorme importância para a literatura deste século’.

XII. 4. – Alguns excertos de textos dadaístas ou ‘ensaladas de palavras’.

“Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são ‘saladas de palavras’, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis”.

Walter BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

“Destruindo as hierarquias intelectuais, os escritores dadás caíram no puro irracionalismo, utilizando recursos como o do automatismo psíquico (a ser desenvolvido pelos surrealistas) e explorando o mundo pré-lógico através das livres associações de palavras e metáforas. Essa atividade exercida à margem do controle consciente levou os dadaístas ao letrismo e à invenção de palavras sem significação, isto é, com a significação contida apenas no significante, linguagem sobre que, conforme o verso de Apollinaire, a gramática de nenhum idioma não tem nada a dizer. Alguns poemas dadaístas aproximam-se dos famosos bestiológicos, se bem que a pura ‘semântica’ do significante produza às vezes belos efeitos expressivos”.

Gilberto Mendonça TELES. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*.

Gadgi beri bimba de Hugo Ball (1916)

Gadgi beri bimba

Gadgi beri bim glandridi laula lonni cadori

Gadjama gramma beriba bimbala glandri galassassa laulitalomini

gadgi beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim

gadjama tuffum i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban

o katalominai rhinozerossola hopsamen

bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam

elifantolin, brussala bulomen brussala bulomen tromtata

velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor

gadjama bimbalo glandridri glassala zingtata pimpalo ögrögöööö

viola laxato vilo zimbrabim viola ali paluji malooo.

If I Told Him (a completed portrait of Picasso) de Gertrude Stein (1923)

In saying what she said she said all she said and she said that

She did say what she said when she was saying what she said, and

She said that she said what she said in saying that she said, and she

Was saying what she said when she said what she said

Idem.

He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he.

He is and as he is , and as he is, he is and as he and he and as he is and he and he and he and he.

Can curls rob can curls quote, quotable.

As presently.

As exactitude.

As trains.

Has trains.

Has trains.

As trains.

As trains.

Presently.

Proportions.

Presently.

As proportions as presently.

Father and father.

Was the king or room.

Farther and whether.

Was there was there was there

Wat was there was there what

Was there was there there was

Whether and is there

As even say so.

One.

I land.

Two.

I land.

Three.

The land.

Three.

The land.
Three.
The land.
Two.
I land.
Two.
I land.
One.
I land.
Two.
I land.
As a so.
They cannot.
A note.
They cannot.
A float.
They cannot.
They dote.
They cannot. They as donote.
Miracles play.
Play fairly.
Play fairly well.
A well.
As well.
As or as presently.
Let me recite what history teaches
History teaches.

PROCLAMAÇÃO SEM PRETENSÃO – Terceiro Manifesto Dadá (de Tristan Tzara, escrito em 1919)

A arte adormece para o nascimento do mundo novo '**ARTE**' – palavra papagaio – substituído por **DADÁ PLESIOSAURO**, ou lenço

O talento QUE SE PODE APRENDER faz do poeta um droguista HOJE a crítica balança não lança mais as semelhanças

Hipertróficos pintores hiperestesiados e hipnotizados pelos jacintos dos meezins de aparência hipócrita

CONSOLIDAM A COLHEITA EXATA DOS CÁLCULOS

Hipódromo das garantias imortais: não há importância alguma não há transparência nem aparência

MÚSICOS QUEBRAM SEUS INSTRUMENTOS CEGOS no palco

A **SERINGA** existe senão para meu entendimento. **Eu escrevo porque é natural como eu mijó como eu estou doente**

A ARTE TEM NECESSIDADE DE UMA OPERAÇÃO

A arte é uma **PRETENSÃO** aquecida na TIMIDEZ da bacia urinária, a **histeria** nascida no

atelier

Nós buscamos a força *direita pura sóbria única* nós não buscamos NADA nós afirmamos a **VITALIDADE** de cada instante

A antifilosofia das acrobacias espontâneas

Neste momento eu odeio o homem que cochicha no entreato – água de colônia – teatro ácido. **O VENTO ALEGRE**

SE CADA UM DIZ O CONTRÁRIO É PORQUE TEM RAZÃO

Preparem a ação do gêiser de nosso sangue – formação submarina de aviões transcromáticos, metais celulares e numerados no salto das imagens

por cima dos regulamentos do

BELO e de seu controle

Isto não é para os abortos que adoram ainda seu umbigo.

MANIFESTO DO SENHOR ANTIPIRINA (de Tristan Tzara)

DADÁ é nossa intensidade: quem levanta as baionetas sem consequência a cabeça sumatral do bebê alemão; DADÁ é a vida sem pantufas nem paralelos; quem é contra e pela unidade e decididamente contra o futuro; nós sabemos ajuizadamente que os nossos cérebros se tornarão macias almofadas, que nosso antidogmatismo é tão exclusivista como o funcionário e que não somos livres e gritamos liberdade; necessidade severa sem disciplina nem moral e escarramos na humanidade.

DADÁ permanece no quadro europeu das fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes para ornar o jardim zoológico da arte de todas as bandeiras dos consulados.

‘Somos diretores de circo e assobiamos nos ventos das feiras, nos conventos, prostituições, teatros, realidades, sentimentos, restaurantes, ohi, hoho, bang, bang. Nós declaramos que o automóvel é um sentimento que nos acariciou bastante nas lentidões de suas abstrações como os transatlânticos, os ruídos e as ideias. Entretanto, nós exteriorizamos a facilidade, procuramos a essência central e ficamos contentes quando a podemos esconder; não queremos contar as janelas da elite maravilhosa, porque DADÁ não existe para ninguém e nós queremos que todo mundo compreenda isso. Lá está o balcão de DADÁ, eu lhes asseguro. De lá se pode ouvir as marchas militares e descer cortando o ar como um serafim num banho popular para mijar e compreender a parábola.

DADÁ não é loucura, nem sabedoria, nem ironia, entenda-me, gentil burguês.

A arte era um jogo de avelã, os meninos juntavam as palavras que têm um toque de sino no fim, depois choravam e gritavam a estrofe, e lhe metiam as botinas das

bonecas e a estrofe se tornou rainha para morreu um pouco e a rainha se tornou baleia, as crianças corriam até perder o fôlego.

Depois vieram os grandes embaixadores do sentimento que gritaram historicamente em coro:

Psicologia Psicologia hihi

Ciência Ciência Ciência

Viva a França

Nós não somos ingênuos

Nós somos sucessivos

Nós somos exclusivos

Nós não somos simples

E nós sabemos bem discutir a inteligência.

Mas nós, DADÁ, nós não somos da opinião de vocês, porque a arte não é séria, eu lhes asseguro, e se manifestamos o crime para dizer doutamente ventilador, é para ser agradável, bons auditores, eu os amo tanto, eu lhes asseguro e os adoro.

'Receita' para fazer um poema dadaísta (segundo Tristan Tzara)

Pegue um jornal.

Pegue a tesoura.

Escolha um jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.

NOJO DADAÍSTA

Todo produto do nojo susceptível de se tornar uma negação da família é **dadá**; protesto com os punhos de todo o seu ser em ação destruidora: **DADÁ**; conhecimento de todos os meios rejeitados até o presente pelo sexo pudico do compromisso cômodo da polidez: **DADÁ**; sua abolição da lógica, dança dos impotentes da criação: **DADÁ**; de toda

hierarquia e equação social instalada para os valores pelos nossos criados: **DADÁ**; cada objeto, todos os objetos, os sentimentos e as obscuridades, as aparições e o choque preciso das linhas paralelas são meios para o combate: **DADÁ**; abolição da memória: **DADÁ**; abolição da arqueologia: **DADÁ**; abolição dos profetas: **DADÁ**; abolição do futuro: **DADÁ**; crença absoluta indiscutível em cada deus produto imediato da espontaneidade: **DADÁ**; salto elegante e sem prejuízo da harmonia à outra esfera; trajetória de uma palavra lançada como um disco sonoro grito; respeitar todas as individualidades na sua loucura do momento: sério, temeroso, tímido, ardente, vigoroso, decidido, entusiasta; livrar sua igreja de todo acessório inútil e pesado; escarrar como uma cascata luminosa o pensamento descortês ou amoroso, ou acariciá-lo – com a viva satisfação de que é inteiramente igual – com a mesma intensidade no espinhal, puro de insetos para o sangue bem nascido, e dourado de corpos de arcanjos, de sua alma. Liberdade: **DADÁ DADÁ DADÁ**, uivo das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconsequências: **A VIDA**.