

DADA

AVANT

UMA
HISTÓRIA
DO DADAÍSMO

EN





Dada foi fundado em Zurique na Primavera de 1916, num pequeno bar, o Cabaret Voltaire, pelos senhores Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck. Ali, Hugo Ball tinha fundado, com a sua namorada, Emmy Hennings, um teatro de variedades em miniatura no qual todos participámos muito activamente como colaboradores. Todos tínhamos sido impelidos pela guerra para lá das fronteiras dos nossos países. Ball e eu vínhamos da Alemanha, Tzara e Janco da Roménia, Hans Arp de França. Estávamos de acordo em como a guerra fora instigada pelos vários governos pelas mais triviais razões materialistas; nós, Alemães, conhecíamos o livro *J'accuse*¹, mas, mesmo sem ele, muito dificilmente alguém nos teria convencido de que era possível chamar ao imperador alemão e aos seus generais tipos decentes. Ball era objector de consciência, e eu próprio só por um triz conseguira escapar às perseguições daqueles vassalos do carrasco, que em nome dos seus fins, ditos patrióticos, iam amontoando os homens nas trincheiras do Norte de França e lhes davam granadas para comer. Nenhum de nós tinha o mínimo interesse pela coragem que é preciso

¹ Alusão ao «caso Dreyfus» (1894-1906) e à carta aberta de Émile Zola ao presidente da República («J'accuse...!»), publicada em 13 de Janeiro de 1898. Huelsenbeck refere-se aqui provavelmente ao livro *La vérité en marche*, publicado em 1901, que reúne os textos de Zola relacionados com o processo de Dreyfus. (N.T.)

ter para se deixar matar a tiro pela ideia de uma nação que, na melhor das hipóteses, é uma união de interesses de comerciantes de peles e traficantes de couro, e, na pior, uma associação cultural de psicopatas que, como na «pátria» alemã, saíam de casa com o seu livrinho de Goethe na mochila para, de baionetas em punho, porem os Franceses e os Russos no espeto. Arp, que era alsaciano, testemunhara o início da guerra e toda a incitação ao ódio nacionalista em Paris, e sentia um *dégout* infinito ao ver as tramóias mesquinhas e a transformação lamentável de uma cidade e de um povo com os quais tínhamos desbaratado o nosso amor antes da guerra. Os políticos são iguais em toda a parte, estúpidos e maus. Os soldados têm por toda a parte a mesma atitude de firme brutalidade, que é profundamente hostil a qualquer estímulo intelectual. As energias e ambições dos colaboradores do Cabaret Voltaire em Zurique foram desde o princípio puramente artísticas. Queríamos fazer do Cabaret Voltaire um ponto de encontro da «arte mais recente», mas de vez em quando não deixávamos de dizer aos provincianos anafados e completamente lerdos de Zurique que os achávamos uns porcos, e que para nós fora o imperador alemão a provocar a guerra. Isso causava sempre um grande alarido, e os estudantes (que também na Suíça são a corja mais estúpida e reaccionária que existe, se é que naquele país, dada a cretinice nacional obrigatória, há algum grupo de pessoas capaz de reclamar para si o superlativo da cretinice e da estupidez), com a sua rudeza e raiva, eram uma amostra da resistência do público com a ajuda do qual Dada havia mais tarde



de fazer o seu cortejo triunfal pelo mundo. A palavra «Dada» foi descoberta por Hugo Ball e por mim, por acaso, num dicionário de alemão-francês, quando andávamos à procura de um nome para Madame le Roy, a cantora do nosso cabaré. Dada significa cavalo de pau em francês. Impressiona pela sua brevidade e sugestividade. Em pouco tempo, Dada passou a ser o símbolo de toda a arte que lançávamos no Cabaret Voltaire. Por «arte mais recente» entendíamos na altura, em geral, arte abstracta. Mais tarde, a ideia da palavra «Dada» acabaria por se modificar de várias maneiras. Enquanto os dadaístas dos países da Entente, sob o comando de Tristan Tzara, continuam ainda hoje a entender o dadaísmo como pouco mais do que *l'art abstrait*, na Alemanha, onde as condições psicológicas para uma actividade como a nossa são totalmente diferentes das da Suíça, da França e da Itália, Dada assumiu um carácter político muito preciso, que iremos analisar mais adiante em pormenor. Os colaboradores do Cabaret Voltaire eram todos artistas, no sentido em que tinham um faro especial para os últimos desenvolvimentos das possibilidades artísticas. Ball e eu tínhamos ajudado a divulgar o expressionismo na Alemanha de forma muito activa; Ball era amigo íntimo de Kandinsky e tentara fundar com ele um teatro expressionista em Munique. Arp estivera em Paris com Picasso e Braque, que encabeçaram o movimento cubista, e estava plenamente convicto da necessidade de abandonar a concepção naturalista, fosse sob que forma fosse. Tristan Tzara, esse tipo romântico-internacional a cujo fervor propagandístico ficámos a dever a tremenda difusão

do dadaísmo, trouxe da Roménia uma mestria literária sem limites. Naqueles tempos, quando dançávamos, cantávamos e recitávamos todas as noites no Cabaret Voltaire, a arte abstracta era tão importante para nós como a honestidade absoluta. O naturalismo significava aceitar psicologicamente os temas dos burgueses, que víamos como o nosso inimigo mortal, e essa receptividade psicológica implicava — por maior que fosse a resistência — uma identificação com as várias morais burguesas. Archipenko, que venerávamos como modelo inigualável no domínio das artes plásticas, afirmava que a arte não devia ser realista nem idealista, que tinha de ser verdadeira, o que acima de tudo queria dizer que qualquer imitação da natureza, mesmo uma imitação dissimulada, era uma mentira. Neste sentido, Dada pretendia dar um novo impulso à verdade. Dada devia ser o ponto de convergência de energias abstractas e uma força de oposição² permanente aos grandes movimentos artísticos internacionais. Por intermédio de Tzara, estávamos também em contacto com o movimento futurista e mantínhamos correspondência com Marinetti. Nessa altura, Boccioni já tinha morrido. Mas todos nós conhecíamos o seu volumoso livro teórico *Pittura e scultura futuriste*³. A visão do mundo de Marinetti parecia-nos uma concepção realista e não morríamos de amores

2 No original: *Fronde*, para designar qualquer facção resistente ou hostil a um poder absolutista, na origem associado à insurreição da alta nobreza contra a monarquia, em França, durante as guerras civis entre 1648 e 1653. (N.T.)

3 Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Milão, 1914. (N.T.)



por ela, mas adoptámos de bom grado o conceito de simultaneidade que ele empregava com muita frequência. Foi Tzara quem pela primeira vez fez recitar em palco vários poemas em simultâneo, e teve grande sucesso com isso, embora o *poème simultané* já fosse conhecido em França através de Derème e outros. De Marinetti adoptámos também o bruitismo⁴, *le concert bruitiste*⁵, de saudosa memória, que causou um tremendo escândalo durante a primeira entrada em cena dos futuristas em Milão, com o *Réveil de la capitale*⁶. Nos saraus públicos Dada falei muitas vezes sobre a importância do bruitismo. *Le bruit*, o ruído, que Marinetti introduziu na arte (neste caso já mal se pode falar de artes específicas, de música ou de literatura) sob a sua forma imitativa, ao sinalizar *o despertar da capital* com um conjunto de máquinas de escrever, timbales, matracas de brinquedo e tampas de painéis, algo que no início provavelmente não era mais do que uma alusão meio exagerada à diversidade da vida. Os futuristas, ao contrário dos cubistas, ou mesmo dos expressionistas alemães, sentiam-se puros homens de acção. Enquanto todos os «artistas abstractos», fixados na ideia de que a mesa não era a sua madeira e os seus pregos, mas a ideia de todas as mesas, estavam em vias de esquecer que se podia usar uma

4 No original: *Bruitismus*, do francês *bruitisme*, por sua vez uma transposição do italiano *rumorismo*, que aparece no manifesto *A Arte dos Ruídos* (1913), de Luigi Russolo (1885-1947). (N.T.)

5 Em francês no original: «o concerto bruitista», numa alusão directa ao concerto de Russolo em Milão no dia 11 de Agosto de 1913. (N.T.)

6 Em francês no original: «Despertar da capital», uma das composições apresentadas no mesmo concerto. (N.T.)

mesa para pôr alguma coisa em cima dela, os futuristas queriam pôr-se a si mesmos na «angulosidade» das coisas: para eles, a mesa significava um utensílio da vida, como qualquer outra coisa. Além de mesas, havia casas, frigideiras, urinóis, mulheres, etc. É por isso que Marinetti e os seus seguidores amavam a guerra como expressão máxima do antagonismo das coisas, como uma erupção espontânea de possibilidades, como movimento, como poema simultâneo, como uma sinfonia de gritos, de tiros e ordens militares em que se tentava encontrar no próprio movimento uma solução para o problema da vida. O movimento produz trepidação. O problema da alma é de natureza vulcânica. Qualquer movimento produz naturalmente ruído. Enquanto o número, e, por conseguinte, a melodia, são símbolos que pressupõem uma capacidade de abstracção, o ruído é uma referência directa à acção. A música é, de uma forma ou de outra, uma questão de harmonia, uma arte, uma actividade da razão — o bruitismo é a própria vida, que não se pode julgar como um livro, antes representa uma parte da nossa personalidade, que nos ataca, persegue e dilacera. O bruitismo é uma concepção da vida que, por mais estranho que possa parecer a princípio, obriga as pessoas a tomarem uma decisão definitiva. Há os bruitistas, e depois há os outros. Mas vamos cingir-nos à música. Wagner pusera a nu toda a falsidade de uma patética capacidade de abstracção — o ruído de um travão podia pelo menos dar-nos uma dor de dentes. A mesma iniciativa que na América fez dos *steps* e *rags* a música nacional, foi na velhinha Europa um paroxismo e uma tendência para o *bruit*.

