

Movimento Dada: O banal e o indizível

ANA MARIA PINA MARTINS (*)

O Movimento Dada tem os seus primórdios em 1916, em Zurique, no seio de um grupo de refugiados de guerra unidos em tomadas de posição que se assumem como recusa das normas sociais, revolta que estendem à própria noção de arte.

Não se aceitam como herdeiros de qualquer movimento literário:

«Assim nasceu Dada, de uma necessidade de independência, de desconfiança perante a comunidade. Os que lhe pertencem conservam a sua liberdade. Não reconhecemos nenhuma teoria. Já temos bastantes academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais» (Manifesto Dada, 1918, por Tristan Tzara in Raspail, 1991).

Dada subtrai-se ao fluir do tempo, colocando-se numa intemporalidade. Ao negar-se enquanto escola artística tem a possibilidade de não se inscrever na história por um período determinado, escapando por isso às eventualidades do contexto decorrentes de um espaço e de um tempo.

Frequentemente classificado como niilista, o Movimento Dada nega a identidade, as pertenças de outrém adquiridas:

«Mais pintores não, mais literatos não,

mais músicos não, mais escultores não, mais religiões não, mais republicanos não, mais realistas não, mais imperialistas não, mais anarquistas não, mais socialistas não, mais bolcheviques não, mais políticos não, mais proletários não, mais democratas não, mais burgueses não, mais aristocratas não, mais armas não, mais política não, mais pátrias não, enfim chega de todas as imbecilidades. Mais nada, mais nada, nada, nada, nada» (F. Picabia, in Légoutière, 1972).

Dada nega a própria finalidade da arte: *«Porque teimar? / não há nada, / nunca houve nada / (...) / a Arte a Beleza: NADA»* (Soupault, in Légoutière, 1972).

Inseparável no seu percurso do surrealismo, tendo como criadores e impulsionadores artistas que vieram mais tarde a fazer parte da corrente surrealista, o que no surrealismo reside na possibilidade da universalidade, da comunhão com o inconsciente, tem em Dada próxima relação com a espontaneidade que constitui profissão de fé do movimento:

«O inconsciente é inesgotável e incontrolável. A sua força ultrapassa-nos. Ela é tão misteriosa quanto a última partícula de tecido cerebral. Mesmo se a conhecessemos quem ousaria afirmar que poderíamos reconstruí-la, viável e geradora de pensamento? O que nós pretendemos agora é a espontaneidade. Não porque ela

(*) Psicóloga Clínica. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa.

seja mais bela ou melhor que outra coisa, mas porque tudo o que sai livremente de nós mesmos, sem a intervenção de ideias especulativas, nos representa» (Tzara, 1950).

A possibilidade de captação de uma força cósmica a morar na espontaneidade da acção, veículo da força criadora do espírito. A destruição de uma forma clássica e redutora de arte (porque aprisionada no sentido?) é ao mesmo tempo afirmação de vida.

Paralelamente, e sem que com isso se esgotem as características que fizeram a originalidade do movimento, na sua recusa de um sentido predefinido para a arte, Dada é também o desejo de erradicar a significação do campo da poesia. Ultrapassando as palavras com a criação de palavras abstractas ou mesmo propondo colocar-se para além da necessidade de uma linguagem, pelo que esta pode representar de constrangimento para os espíritos.

Assumindo-se como estado de espírito, Dada coloca-se para além do objectivável. Tendo a simultaneidade de ser tudo por não ser nada, Dada suplanta a negação do niilismo por ausência de uma identidade.

«Dada tem 391 atitudes e cores diferentes segundo o sexo do presidente / Ele transforma-se – afirma – e diz ao mesmo tempo o contrário – sem importância – (...) / Dada é o camaleão da mudança rápida e interessada» (Manifeste sur l’amour faible et l’amour amaire, Tristan Tzara, in Raspail, 1991).

Quando, em abono de uma polissemia sem limites, se contesta o carácter arbitrário da linguagem, o que resta para além da vacuidade das palavras? Quando as próprias palavras deixam de fazer sentido, por um efeito paradoxal apenas resta delas uma identidade concreta e literal de coisas em si, nas suas manifestações.

Identidade literal entendida como «conteúdo manifesto que não se desdobra em nenhum conteúdo latente» (Sami-Ali, 1980, p. 24).

A experiência estética «sobretudo após o dadaísmo, apela de uma forma decisiva ao automatismo e ao acaso, transformando a “criação” num acto banal, tão pouco subjectivo quanto possível» (Sami-Ali, 1980, p. 11). Coloca-se aqui a questão: qual o lugar do banal no funcio-

namento projectivo na expressão do Movimento Dada?

Tristan Tzara nos seus «Manifestos» falava de «poemas cósmicos». Libertando a poesia dos constrangimentos da sintaxe e da significação, de uma lógica operando segundo os princípios da identidade e da causalidade, libertando-se a si próprio de qualquer constrangimento motivado por uma disciplina metodológica ou intelectual, «sem reconhecer método nem excesso persuasivo» (Manifeste sur l’amour faible et l’amour amaire, Tristan Tzara, in Raspail, 1991), Tzara acreditava num poder de regeneração que podia provir do caos.

A poesia surgia como uma subversão da lógica. Impossível porém, em última instância, retirar às palavras todo e qualquer sentido. Impunha-se pois a criação de uma outra linguagem – sons sem sentido que não fossem a face significante de nenhuma representação. Nos poemas abstractos de Hugo Ball, bem como na forma do poema simultâneo de Tzara, Janka e Huelsenbeck passa a mesma possibilidade, entregue ao público pelos autores, de cada um estabelecer por si as associações que a poesia lhe suscitar, passa também uma ritmicidade que é talvez o que de mais pessoal, e corporal, os criadores puseram na sua obra.

A poesia do ocasional é uma outra forma de anulação do sentido. Porém, Tzara recusa a própria intervenção do autor na criação da obra. Mais radical que Arp com as suas colagens ou a sua pintura automática (pegava num lápis e deixava a mão mover-se livremente sem olhar para o papel) uma vez que neste a mediação da acção ou a determinação da forma lhe permitia assumir a paternidade da obra, que Richter ao tentar captar a enigmática essência espiritual do ser nos seus retratos visionários «*criados espontaneamente, num transe, na hora em que as luzes começavam a escurecer e se submergia nos sonhos*», ainda se encontrava aí alguma participação do artista (Richter, 1965), Tzara deixava essa escolha unicamente à sorte.

O acaso de Tzara é diferente dos outros acasos, porque o artista pode nem mesmo intervir.

«Pegue num jornal. / Pegue numa tesoura. / Escolha nesse jornal um artigo que tenha o tamanho que você quiser dar ao seu poema. / Recorte o artigo. / Recorte em seguida cuidadosamente cada uma

das palavras que formam esse artigo e ponha-as num saco. / Agite suavemente. / Retire em seguida cada recorte um após outro. / Copie conscienciosamente na ordem por que deixaram o saco.» (Para fazer um poema dadaísta, por Tristan Tzara, in Raspail, 1991).

Assim qualquer resultado é contingente, qualquer combinação ocasional.

«O acaso afigurava-se-nos um procedimento mágico pelo qual se podia transcender a barreira da causalidade e da vontade consciente, e pelo qual a vista e o ouvido ganhavam em acuidade. Por isso apareciam novas sequências de pensamento e experiência. Para nós o acaso era o inconsciente, que Freud descobriu em 1900» (Richter, 1965).

Contudo, o que a obra exprime submete a subjectividade do autor a um procedimento exterior tido como condição «sine qua non» da expressão. *«(...) A expressão é suplantada por operações do acaso codificado que se desenrolam independentemente do sujeito, mesmo para lá dele»* (Sami-Ali, 1980, p. 11).

Por outro lado, para que terá uma obra que não necessitar de comportar no seu princípio gerador «ideias especulativas» para que possa representar-nos? Ela sempre estará inapelavelmente habitada pelos mecanismos de defesa que medeiam a expressão do inconsciente... e sempre nos representará.

Uma outra forma de despersonalização é constituída, antes mesmo do nascimento de Dada, pelos ready-made da anti-arte de Marcel Duchamp (e terá ainda, num tempo mais recente, Andy Warhol como paradigma). Uma desvinculação de tudo o que de pessoal poderia constituir veículo de sentido na obra de arte. A denominação de um elemento já feito como obra do artista, que apenas lhe confere o carácter de obra de arte pelo seu próprio acto de apropriação. Esse movimento, por detrás de uma aparente despersonalização do geral, vai desencarnar o acto individual das suas particularidades pessoais, constituindo-o como uma subjectividade sem sujeito. *«O banal é portanto virtualmente objecto de arte e o objecto de arte virtualmente banal»* (Sami-Ali, 1980, p. 59).

Se o dadaísmo permitiu entregar ao imaginário terrenos propícios às elaborações de tercei-

ros, outros que não os seus autores, isso não obsta que haja, na ausência de uma profundidade de sentido, erigido o banal na superfície da sua literalidade.

A estética da indiferença inerente a Dada tem em Tzara o seu mais dedicado apologista. E pese embora o facto, e a aparente contradição, de ser também Tzara um apaixonado defensor da indiferença, a fulguração afectiva consiste na obstinação e na constância do acto, que não na marca de um afecto ausente das palavras. Estas não carregam nem um afecto, nem uma representação:

«Escrevo este manifesto para vos mostrar que se podem realizar acções opostas conjuntamente, de um só fôlego, sem preocupações; eu sou contra a acção; pela contínua contradição, pela afirmação também, não sou a favor nem contra e não procuro explicar visto que odeio o bom senso» (Manifesto Dada, 1918, *Ibidem*).

Em relação a uma matinée literária organizada pela revista *Littérature* na qual lia um artigo de jornal permanentemente acompanhado pelo soar de uma campanha que não permitia a ninguém ouvi-lo, Tzara comenta posteriormente:

«Foi feita uma tentativa para conferir uma interpretação futurista a este acto, mas tudo o que eu pretendia era a minha presença no palco... qualquer coisa que eu tivesse dito não tinha de facto qualquer importância» (Tristan Tzara, in Sharp, 1976).

Destaca-se a neutralidade face à palavra que não possuindo um duplo sentido não é percebida na sua diferença. Igual penas a si própria ela reduz-se então a pura literalidade.

Contudo, a conduta preconizada por Tzara é também constituída pela insolência e pelo humor, na celebração das formas mais elementares onde o pensamento era feito no acto e no momento mesmo da fala:

«Será necessário não acreditar nas palavras. Desde quando não exprimem elas o contrário daquilo que o órgão que as emite pensa e quer? / O grande segredo reside nisto: / O pensamento faz-se na boca» (Manifeste sur l'amour faible et l'amour amaire, Tristan Tzara, in Raspail, 1991).

Na obra de Tzara perpassa uma subjectividade de posse não reivindicada. Teria o dadaísmo sido

com ele «*uma tentativa de estabelecer a arte na zona semântica que precede a gênese dos vocabulários formais*» (Pernes, 1972) ou encontrar-se-ia este à beira de uma intuição que se pode situar num espaço onde a própria necessidade da palavra seja ultrapassada? (Servindo-se porém das palavras constituiu com elas uma tessitura de superfície). Isto permite colocar a questão: encontra-se Tzara na fronteira do indizível? Aonde em cada um essa fronteira?

Um conhecimento sem recurso ao raciocínio que se poderia aparentar a uma impossível transposição pelas palavras. Se o ser se encontra através do indizível, as palavras introduziriam uma distância, ali, onde qualquer coisa senão o despojamento constituiria já a marca de um afastamento do absoluto. A poesia mística de Al-Hallaj (857-922) exprime assim esta outra relação interna, relação ao único:

«*Je T'ai écrit sans écrire
C'est plutôt à mon esprit que j'ai écrit
sans écrire
Car rien ne sépare l'esprit de son Bien-Aimé
Fût-ce l'écart d'une lettre*».

O espírito enunciado por Tzara relembra em filigrana esta relação com o divino. Então supérfluo é o método, supérflua a busca, pois se a unidade É, qualquer reencontro é impossível. E agora de novo a profundidade da poesia de Al-Hallaj.

«*Quelle terre est vide de Toi
Pour qu'on s'élançe à Te chercher au ciel?
Tu les vois qui Te regardent au grand jour
Mais aveugles ils ne voient pas*».

Reflexo talvez na arte das tensões e conflitos que conduziram à guerra, Dada encontrou o seu espaço na elipse de repercussão da corda tensa entre arte e anti-arte, entre o excesso e a ausência. Ter-lhe-ia faltado, segundo Richter, «*um equilíbrio entre céu e inferno, entre inconsciente e consciente, uma nova unidade, feita do acaso e da ideia preconcebida*» (Richter, 1965).

Feito de extremismos e imprevisibilidades, Dada emprestou voz a todo um desmembramento de valores, mas foi também a capacidade criativa que sustentou e amplificou uma nova forma de sensibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abastado, C. (1986). *Introduction au surréalisme*. Paris: Bordas.
- Al-Hallaj (857-922). *Poèmes du Diwan*. (Trad. francesa de Sami-Ali). *Poèmes mystiques*. Paris: Sindbad, 1986.
- Huelsenbeck, R. (1972). Dada or the meaning of caos. *Studio International*, 183 (40), 26-29.
- Légoutière, E. (1972). Tristan Tzara. In *Le surréalisme* (pp. 48-60). Paris: Masson.
- Nadeau, M. (1964). *Histoire du surréalisme*. Paris: Éd. du Seuil.
- Pernes, F. (1972). Dada. Morte e ressurreição da arte. *Colóquio-Artes*, 14 (7), 22-27.
- Raspail, J.-L. (1991). *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*. Paris: Gallimard.
- Richter, H. (1965). *Dada art et anti-art*. Paris: Éd. Connaissance.
- Sami-Ali, M. (1980). *Le banal*. Paris: Gallimard.
- Sharp, E. (1976). Toward an iconography of Tristan Tzara. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 54 (4), 191-205.
- Siena, R. (1977). Il dadaism, e l'irruzione delle Zen. *Art Dimension, Lanciano*, 11-12, 6-11.
- Skira, A. (Ed.) (1989). *Journal du Mouvement Dada*, par Marc Dachy. Genève.
- Tzara, T. (1950). *Memoirs of Dadaism, Apêndice II*. In Edmund Wilson, *Axel, s Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. London: Cassell.

RESUMO

Neste artigo a autora aponta a literalidade como a característica predominante do Movimento Dada, tentando também captar o lado indizível da sua poesia e estética.

Palavras-chave: Dadaísmo, estética, poesia, literalidade, transcendência.

ABSTRACT

In this paper the author points out literality as the predominant characteristic of the Dada Movement, trying also to catch the unspeakable side of its poetry and aesthetic.

Key words: Dadaism, aesthetic, poetry, literality, transcendency.