

# COLEÇÃO **a**

- Teorias da arte moderna — H. B. Chipp
- Intuição e intelecto na arte — R. Arnheim
- Escultura — R. Wittkower
- Conceitos fundamentais da história da arte — H. Wölfflin
- História da história da arte — G. Bazin
- Saber ver a arquitetura — Bruno Zevi
- Pedagogia da Bauhaus — R. Wick
- Diários — P. Klee
- Pintura e sociedade — P. Francastel
- A arte antiga — E. Faure
- A arte medieval — E. Faure
- A arte clássica — H. Wölfflin
- Norma e forma — E. H. Gombrich
- A arte renascentista — E. Faure
- Do espiritual na arte — W. Kandinsky
- Olhar sobre o passado — W. Kandinsky
- A arte moderna — E. Faure
- Sintaxe da linguagem visual — D. A. Dondis
- História do impressionismo — J. Rewald
- A arte italiana — A. Chastel
- As vanguardas artísticas — M. Micheli
- História da arte como história da cidade — C. G. Argan

## Próximos lançamentos

- As pedras de Veneza — J. Ruskin
- O dever das artes — G. Dorfles
- Correspondência — P. Cézanne

# AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

MARIO DE MICHELI

TRADUÇÃO  
PIER LUIGI CABRA

Martins Fontes

dessa problemática, termos de que as diversas soluções expressionistas nos oferecem vários êxitos, não excluía a transformação do protesto em expressão afirmativa. Na verdade, muito poucos são os artistas que nunca chegaram a fazer seus esses afãs do expressionismo. Picasso, em determinado momento, foi inteiramente conquistado por ele. A força desse movimento deriva do fato de que ele não evitou os problemas que o final do século passado havia deixado como herança para o novo século. Portanto, a problemática do expressionismo, quaisquer que sejam as soluções que ele tenha procurado lhe dar, era uma problemática *verdadeira*, a única problemática verdadeira que se colocava aos artistas europeus no início do século. Assim, o movimento expressionista, em seu conjunto não foi um movimento “formalista”, mas de “conteúdos”, e, pelo menos em parte dele, alguns dos motivos de fundo da história do nosso tempo tiveram um eco ardente.

## 5

## A NEGAÇÃO DADAÍSTA

## Uma definição de Tzara

O movimento dadaísta nasceu em Zurique no ano de 1916. Numa tentativa de explicar as razões desse aventuroso nascimento, Tristan Tzara declarava numa entrevista à rádio francesa, concedida em 1950: “Para compreender como nasceu dadá é preciso imaginar, de um lado, o estado de espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha de acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Tudo isso caiu naquele semi-esquecimento a que o hábito chama história. Mas, por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumia proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. Éramos decididamente contra a guerra, sem cair, porém, nas posições fáceis do pacifismo utopista. Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando as suas raízes. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a toda as formas da civilização dita moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. Não se deve esquecer que, na literatura, um sentimentalismo invasor mascarava o humano e que o mau gosto com pretensões de grandeza grassava em todos os setores da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo aquilo que ela tinha de mais odioso...”

Em outra ocasião, antes disso, Tzara escrevera: “Dadá nasceu de uma exigência moral, de um desejo implacável de atingir uma moral absoluta, do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as criações do espírito, tivesse de afirmar a sua proeminência sobre as noções empobrecidas da substância humana, sobre as coisas mortas e sobre os bens mal adquiridos. Dadá nasceu de

uma revolta que era, na época, comum a todos os jovens, uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às necessidades da sua natureza, sem nenhuma consideração para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Religião, a Liberdade, a Irmandade e tantas outras noções correspondentes a necessidades humanas, das quais, porém, apenas subsistiam poucas esqueléticas convenções, pois haviam sido esvaziadas de seu conteúdo inicial. A frase de Descartes — *Não quero nem saber se antes de mim houve outros homens* — fora por nós colocada em epígrafe numa das nossas publicações. Ela significava que queríamos olhar para o mundo com novos olhos, que queríamos reconsiderar e experimentar a própria base das noções que nossos pais nos haviam imposto e experimentar sua justeza.”<sup>1</sup>

A respeito da origem do nome “dadá”, Hans Arp, em 1921, numa revista do movimento, conta: “Declaro que Tristan Tzara encontrou a palavra *dadá* em 8 de fevereiro de 1916 às seis da tarde. Eu estava presente com os meus doze filhos quando Tzara pronunciou pela primeira vez essa palavra que despertou em todos nós um legítimo entusiasmo. Isso aconteceu no Café Terrasse de Zurique enquanto eu levava uma brioche à narina esquerda. Estou convencido de que essa palavra não tem nenhuma importância e que apenas os imbecis e os professores espanhóis podem interessar-se pelos dados. Aquilo que nos interessa é o espírito dadaísta e nós éramos todos dadaístas antes da existência de dadá.” Tzara, por sua vez, acrescenta: “Encontrei por acaso a palavra *dadá* no Larousse.” E Ribemont-Dessaignes confirma que o caso dependeu de “um cortador de papel ter escorregado acidentalmente entre as páginas do dicionário”<sup>2</sup>. Mas Tzara também deu outras explicações: “Se alguém julgar inútil, se alguém não perder o seu tempo por uma palavra que nada significa... O primeiro pensamento que se movimenta nestas cabeças é de ordem bacteriológica; encontrar ao menos a sua origem etimológica, histórica ou psicológica. Os jornais nos informam que os negros Kru chamam ao rabo da vaca sagrada DADÁ. O cubo e a mãe, em certa região da Itália, têm o nome de DADÁ. Um cavalo de madeira, a ama-de-leite, a dupla afirmação em russo e em romeno, DADÁ...”<sup>3</sup> Todavia, Tzara logo percebe claramente que a palavra *dadá* é apenas um símbolo de revolta e de negação.

1. T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, Paris, 1948, p. 17.

2. G. Ribemont-Dessaignes, *Storia del dadaismo*, Longanesi, Milão, 1946,

pp. 11. Essa história, que despertou muitas polêmicas, foi publicada em *Nouvelle Revue Française* de junho e julho de 1931. O mesmo autor dedicou ao assunto boa parte do seu *Déjà jadis*, Julliard, Paris, 1958.

3. T. Tzara, *Manifeste Dada 1918*.

### O Cabaret Voltaire de Zurique

Naquela época, Zurique era o refúgio de um sem número de personagens irregulares. Havia desertores, emigrados políticos, objetores de consciência, agentes secretos e negociantes mais ou menos decentes. E havia também artistas, literatos e poetas, que ali haviam chegado pelos motivos mais diversos. Tzara e Janco, surpreendidos pela declaração de guerra da Romênia, sua pátria, haviam sido obrigados a permanecer em Zurique, onde já se encontravam por motivos de estudo: Tzara para seguir os cursos de filosofia, Janco de arquitetura. Arp chegara na cidade para encontrar sua mãe: de nacionalidade alemã, ele gozava de uma indulgência especial por parte das autoridades francesas devido à sua condição de alsaciano. Hugo Ball, já alistado no exército alemão, escolhera a Suíça como asilo pois não pretendia mais vestir uniformes militares. Huelsenbeck, dispensado, e não querendo se transformar numa vítima do conflito, trocara a Alemanha por Zurique. Estes homens deram vida ao Cabaret Voltaire, onde nasceu, em 1916, justamente, o dadaísmo.<sup>4</sup>

O Cabaret Voltaire ficava no nº 1 da Spielgasse. No mesmo ano, no nº 12 da mesma rua morava Lênin com sua mulher, Krupskaja. Os dadaístas encontravam com frequência Lênin na rua, mas ignoravam absolutamente quem fosse ele. De acordo com Lacôte<sup>5</sup>, Tzara teria mesmo jogado xadrez com Lênin no Café Terrasse. O fato é que, naquela época, a política, no sentido específico do termo, não interessava muito ao grupelho de intelectuais que tinham criado o movimento mais subversivo da história da arte e das letras. Somente um ano mais tarde, ou seja, depois que Lênin, encerrado no famoso vagão blindado, havia chegado à Rússia há um bom tempo, tornando-se ali o líder da Revolução, Tzara e seus amigos saudarão os acontecimentos de outubro como algo que iria infligir um sério golpe ao conflito. Tzara escreve: “Quando, em 1917, Platten retornou a Zurique, trazendo de Moscou notícias precisas a respeito da Revolução, o que permitiu colocar em seu devido foco a imagem que tínhamos desse movimento e que uma campanha astuciosa vinha sistematicamente obscurecendo, eclodiu um movimento insurrecional, seguido por uma greve geral. Esse movimento, esperava-se, poderia alastrar-se para os outros países em conflito e, assim, pôr fim à guerra, de acordo com os princípios de Kienthal e de Zimmerwald. É sabido que a social-democracia decidiu de outra maneira. Nessa ocasião, entre os dadaístas de Zurique, Ball

4. Cf. G. Hugnet, *L'aventure Dada*, Galerie de l'Institut, Paris, 1957, pp. 18-32.

5. R. Lacôte, *Tristan Tzara*, Seghers, Paris, p. 18.

(que a partir desse momento dedicar-se-á somente à atividade política), Serner e eu mesmo saudamos a revolução russa na medida em que ela constituía o único meio capaz de pôr fim à guerra, e isso com uma premência ainda maior, uma vez que nós já havíamos nos posicionado contra o pacifismo choramingante e humanitário, cujos apelos aos bons sentimentos, bastante na moda naquele momento, nos pareciam particularmente nocivos. Não estariam, talvez, correndo o risco de adormecer num berço de ilusões as vontades daqueles que estavam destinados a agir no plano da luta?"<sup>6</sup>

Apesar desta saudação, não se pode dizer que o movimento dadaísta de Zurique se empenhasse em seguir diretamente no terreno da ação política, o que, ao contrário, fizeram os dadaístas da Alemanha, onde o movimento nascido na Suíça teve uma afirmação imediata. Na Alemanha, os seguidores de dadá uniram-se à Liga de Espártaco e muitos, em Berlim e em Colônia, tomaram parte da luta de rua. O poeta, pintor e editor dadaísta Baargeld, em Colônia, chegou mesmo a fundar o Partido comunista da Renânia.

O dadaísmo de Zurique permaneceu no âmbito de uma violenta negação intelectual, chegando porém à definição mais clara da sua atitude. Como no expressionismo germânico, o fundo dessa atitude era o protesto contra os falsos mitos da razão positivista. No dadaísmo, todavia, o protesto era furiosamente levado às extremas conseqüências, ou seja, a negação absoluta da razão: "A água do diabo chove sobre a minha razão", dirá Tzara. Em outras palavras, o irracionalismo psicológico e metafísico de que regurgita o expressionismo torna-se, no dadaísmo, o eixo metódico de um niilismo sem igual. O expressionismo ainda acreditava na *arte*; o dadaísmo rejeita até mesmo essa noção. Assim, sua negação é ativa não apenas contra a sociedade, já alvo do expressionismo, mas contra tudo aquilo que de alguma maneira está relacionado às tradições e aos costumes dessa sociedade. E a arte, justamente, como quer que se queira considerá-la, ainda continua sendo um produto dessa sociedade a ser renegada em sua totalidade.

Dadá é, portanto, antiartístico, antiliterário, antipoético. Seu desejo de destruição tem um alvo preciso, que é, em parte, o mesmo do expressionismo; mas seus meios são muito mais radicais. Dadá é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da esponta-

6. T. Tzara, *op. cit.*, p. 50.

neidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório, da crônica contra a temporalidade, daquilo que é espúrio contra aquilo que é puro, da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não, da anarquia contra a ordem, da imperfeição contra a perfeição. Portanto, em seu rigor negativo é também contra o *modernismo*, isto é, contra o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o abstracionismo, julgando-os em última análise subprodutos daquilo que foi ou está para ser destruído, isto é, dos novos pontos de cristalização do espírito, o qual jamais deve ser aprisionado na camisa de força de uma regra, ainda que nova e diferente, mas deve estar sempre livre, disponível, solto no contínuo movimento de si mesmo, na contínua invenção da sua existência. Nenhuma escravidão, nem mesmo a escravidão de dadá sobre dadá. A cada momento, para viver, dadá deve destruir dadá. Não existe uma liberdade fixada para sempre, mas um incessante dinamismo da liberdade, em que ela vive negando continuamente a si mesma.

O dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O *gesto*, portanto, mais do que a *obra* é o que interessa ao dadá; e o gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações. Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma *provocação* contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei. Portanto, o *escândalo* é o instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem.

Deste ponto de vista, o dadaísmo vai além do significado ou da simples noção de movimento para tornar-se um modo de vida. O sentido da sua áspera polêmica contra a *Arte* e a *Literatura*, com maiúsculas deve ser visto exatamente no fato de que nelas, hipocritamente destinadas a aprender os "valores eternos do espírito", a vida havia sido abolida, segregada. Dadá era, ao contrário, o desejo agudo de transformar a poesia em *ação*. Era, enfim, a tentativa mais exasperada de soldar a fratura entre arte e vida, de que Van Gogh e Rimbaud tinham dado o primeiro e dramático anúncio. Muitos elementos postiços e exteriores se misturaram ao dadaísmo desde o começo, mas não há dúvida de que tal é seu significado mais verdadeiro.

### Os manifestos

No plano teórico — se é que se pode falar de "teoria" para o dadaísmo —, os escritos de Tzara continuam sendo, sem dúvida, os textos fundamentais, desde *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* de 1916 aos *manifestos* de 1918 e de 1920. O estilo,

a linguagem, o vocabulário dessas páginas são de uma novidade excitante, explosivos, nervosos, insolentes, surpreendentes. Humores filosóficos, satíricos, chocarreiros, líricos confundem-se com uma tensão intelectual verdadeira, com uma ânsia autêntica, que propicia à desenvoltura verbal de Tzara uma força real em nada escandalosa: “Os que estão conosco conservam a sua liberdade. Nós não reconhecemos nenhuma teoria. Basta com as academias cubistas e futuristas, laboratórios de idéias formais. A arte serve então para amontoar dinheiro e acariciar os gentis burgueses? As rimas acordam o seu tilintar com as moedas e a musicalidade escorrega ao longo da linha do ventre visto de perfil. Todos os grupos de artistas acabaram neste banco, mesmo cavalgando cometas diferentes... Transbordamos de maldições sobre a abundância tropical de vegetações vertiginosas... Eis um mundo vacilante que foge... e eis, do outro lado, os homens novos, rudes, pulando a cavalo nos soluços. Eis um mundo mutilado e os medicastros literários preocupados em melhorá-lo. Eu lhes digo: não existe um início e nós não trememos, não somos sentimentais. Nós laceramos, qual vento furioso, a roupa branca das nuvens e das orações e preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição. Preparamos a supressão da dor e substituímos as lágrimas pelas sirenes estendidas de um continente a outro... Eu destruo as gavetas do cérebro e da organização social: desmoralizar em toda parte e jogar a mão do céu no inferno, os olhos do inferno no céu, restabelecer a roda fecunda de um circo universal nas forças reais e na fantasia individual... Eu odeio a crassa objetividade e a harmonia, esta ciência que encontra todas as coisas em ordem: continuem, rapazes, humanidade... A ciência nos diz que somos servidores da natureza: tudo está em ordem, façam amor à vontade e quebrem suas cabeças; continuem, rapazes, homens, gentis burgueses, jornalistas virgens... Eu sou contra os sistemas. O único sistema ainda aceitável é o de não ter sistemas. A lógica é sempre falsa... A moral atrofia, como todos os flagelos da inteligência. O controle da moral e da lógica nos impuseram a impassibilidade diante dos policiais, causa da nossa escravidão, pútridos ratos com que a burguesia enche a própria barriga e que infestaram os únicos corredores de nítido e transparente cristal que ainda permaneciam abertos aos artistas. Todo homem deve gritar. Há um grande trabalho destrutivo, negativo, a ser executado. Varrer, limpar. A urbanidade do indivíduo se afirma após um estado de loucura, de loucura agressiva e completa contra um mundo confiado às mãos dos bandidos que se dilaceraram e destroem os séculos... Toda forma de nojo capaz de se tornar uma negação da família é dadá; o protesto aos socos de todo ser voltado para uma ação destrutiva é dadá... a abolição

de toda hierarquia e de toda equação social de valores estabelecidos entre os servos que estão entre nós é dadá; cada objeto, todos os objetos, os sentimentos e as trevas, as aparições e o choque preciso das linhas paralelas são meios de luta dadá; abolição da memória: dadá; abolição da arqueologia: dadá; abolição dos profetas: dadá; abolição do futuro: dadá; confiança indiscutível em cada deus produto imediato da espontaneidade: dadá... Liberdade: dadá, dadá, dadá, gritaria de cores encrespadas, encontro de todos os contrários e de todas as contradições, de todo motivo grotesco, de toda incoerência: a vida.”<sup>7</sup>

A energia de dadá veio sobretudo dos intelectuais não-artistas ou daqueles artistas que sabiam utilizar razoavelmente a caneta, como Arp, Baargeld, Van Doesburg, Hausmann, Picabia, Schwitters. A realidade é que no momento do nascimento de dadá, no campo da arte, todas as tendências modernas já se haviam afirmado. Assim, o dadaísmo acabou se tornando anticubista, antifuturista, antiabstracionista, com os meios, as inovações, as invenções do cubismo, do futurismo, do abstracionismo. O que se chama “arte dadaísta” não é certamente algo definido, algo claramente enunciado, mas uma verdadeira miscelânea de ingredientes já detectáveis nos outros movimentos. Todavia, nos produtos mais autênticos da arte dadá há algo diferente, algo que nasce de uma poética profundamente diferente. De fato, enquanto o cubismo, o futurismo, o abstracionismo construtivista têm uma base positivista, o dadaísmo, como o expressionismo, coloca-se sobre a base contrária. Portanto, ainda que utilize os meios de tais tendências figurativas, bastante diferente é o processo da sua criação artística, se de “criação” se trata. De fato, não é uma razão ordenadora, uma busca de coerência estilística, um módulo formal que presidem à “criação” da “obra” dadá. Os motivos de natureza plástica que interessam aos demais artistas não interessam nem um pouco aos dadaístas. Eles, portanto, não “criam” “obras”, mas fabricam objetos. O que interessa nessa “fabricação” é sobretudo o significado polêmico do procedimento, a afirmação da força virtual das coisas, da supremacia do caso sobre a regra, a violência rompente da sua presença irregular entre as “verdadeiras” obras de arte. Portanto, a esses “objetos” dadaístas liga-se essencialmente um gosto polêmico, uma arbitrariedade irreverente, um caráter de todo provisório, bastante afastado da idéia de constituir um exemplo estético, como era, ao contrário, o caso dos cubistas, dos futuristas, dos abstracionistas. Por conseguinte, é isso que se deve descobrir nos objetos dadaístas, além das eventuais semelhanças com os produtos das outras tendências.

7. Cf. *Manifesto dadá de 1918*.

Ainda é Tzara que, no *Manifesto sobre o amor fraco e o amor amargo*, de 1920, sintetiza de maneira eficaz esse método de “fabricação”. Eis, por exemplo, o que ele aconselha “Para fazer uma poesia dadaísta”:

“Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal um artigo que tenha o comprimento que você deseja dar à sua poesia.

Recorte o artigo.

Corte de novo, com cuidado, cada palavra que forma esse artigo e coloque todas as palavras num saquinho,

Agite delicadamente.

Tire uma palavra depois da outra colocando-as na ordem em que você as tirou.

Copie-as conscienciosamente.

A poesia se parecerá com você.

Ei-lo transformado em escritor infinitamente original e dotado de encantadora sensibilidade...”<sup>8</sup>

Este é o ponto extremo da revolta dadá. Nessa “poética” exprime-se a aspiração dos dadaístas a uma verdade que não estivesse sujeita às regras estabelecidas por uma sociedade desagradável e inimiga do homem, regras políticas e morais, mas também artísticas. Por fim, essa poética era ainda um “gesto”, pertencia àqueles modos enérgicos, intransigentes, exclusivos com os quais dadá combatia a mentalidade pequeno-burguesa, acadêmica, tacanho-moralista, que se aninhava com frequência até mesmo entre aqueles artistas que se julgavam de vanguarda. Muitas “obras” dadaístas foram “fabricadas” com o método da “poesia no chapéu”, ou seja, recolhendo os elementos mais disparatados e colocando-os todos juntos segundo a casualidade das suas formas, das suas cores, da sua matéria.

Um dos artistas mais conseqüentes na fabricação de “obras” desse tipo foi Kurt Schwitters, de Hannover, que forjou dadaisticamente para si, em 1919, um dadaísmo próprio, por ele chamado “Merz”, mutilação ao que tudo indica de *Kommerz*, quase que para indicar a anticomercialidade da vanguarda<sup>9</sup>. Tudo servia para Schwitters: pedaços de madeira, de ferro, retalhos de lata, envelopes, tampas, penas de galinha, passagens de bonde, selos, pregos, pedras, couro, etc. Suas obras eram feitas apenas com fragmentos desse tipo. Ele não utilizava esses elementos como os cubistas ou

8. *Ibidem*.

9. Cf. G. Dorflès, *K. Schwitters*, Galleria del Naviglio (Catalogo), Milão, abril-maio 1959.

os futuristas, que, em geral, introduziam apenas parcialmente algum deles no quadro, absorvendo-o no conjunto da cor e da composição. As “obras” de Schwitters eram compostas exclusivamente desse material heterogêneo e catado aleatoriamente. Grosz, em sua autobiografia, recordando Schwitters, diz que o produto dessa atividade dadaísta era chamado de “pintura da imundície”. As “obras” de Schwitters deixaram de ser dadaístas quando, com seus fragmentos, ele tentou emular com o quadro cubista e com o quadro abstrato, ou seja, quando procurou dar à sua produção um valor “estético”, transformando academicamente em cifras a intuição dadaísta original. Na verdade, a repetição é a morte de dadá.

### Dadá em Nova York

No entanto, se a produção dadá é realmente um “gesto”, então artistas dadaístas por excelência foram Duchamp e Picabia, que em Nova York, no ano de 1917, se dedicaram a uma atividade análoga e até mais avançada que a dos dadaístas suíços e alemães. Já em Paris, em 1913-1914, Duchamp pegara um porta-garrafas e uma roda de bicicleta e simplesmente os assinara como “obras”. Em Nova York, ao contrário, para a exposição no Salão dos Independentes, ele chegou a enviar um mictório, produto comercial de série, com o título de *Chafariz*. Além disso, na noite do *vernissage*, seu amigo Arthur Cravan, convidado a participar de uma conferência sobre a pintura, apresentou-se ao público seletivo, elegante e intelectual, completamente bêbado, arrastando uma mala, que esvaziou sobre a mesa do conferencista; começou a tagarelar a respeito de roupas íntimas sujas e fez menção de sabotar as próprias roupas, em meio à indignação dos presentes, aos gritos das senhoras que pudicamente escondiam as faces. Só a polícia conseguiu afastar aquele estranho conferencista<sup>10</sup>.

Duchamp e Cravan agiram como verdadeiros dadaístas. Naquela época, Duchamp, em Nova York, lança três pequenas publicações: dois números de *The Blindman* e *Rong-wrong*. Por sua vez, Picabia publica a revista *391*, onde introduz seus desenhos de esquemas mecânicos e de objetos fielmente copiados (uma hélice, uma lâmpada elétrica) e também escreve poesias. Com Duchamp e Picabia está também Man Ray. Ele dará início a uma série de “obras” compostas de materiais extrapictóricos heterogêneos, mas é sobretudo no campo da fotografia que alcançará resultados notáveis com

10. Cf. G. Hugnet, *op. cit.*, p. 38

verdadeiras radiografias do mundo real que, segundo a expressão de Hugnet, acentuam seu mistério, desnudando-o. Essas fotografias, dominadas por um gosto de ciência mistificada, foram chamadas *rayographies* do nome de seu autor. Em 1918, de volta à Europa, Picabia vai encontrar Tzara em Zurique. Ali percebe que dadá coincide com seus humores e torna-se um dos seus ativos defensores.

### Dadá na Alemanha

Os resultados figurativos mais interessantes do dadaísmo todavia são certamente os obtidos na Alemanha, seja pelo grupo de Berlim, seja por Max Ernst em Colônia. De fato, são esses dadaístas que inventam a *fotomontagem*, nome encontrado de comum acordo por Grosz, John Hartfield, Baader, Hoech e Hausmann<sup>11</sup>.

Em Berlim, o primeiro manifesto dadaísta de Huelsenbeck foi impresso em abril de 1918. Nesse texto, entre outras coisas, afirmava-se: “A arte depende, em sua execução e direção, do tempo em que vive, e os artistas são os criadores da sua época... Os melhores artistas, os mais inauditos, serão aqueles que, a todo momento, retomarão as beiradas dos seus corpos no fragor das cataratas da vida e, perseguindo a inteligência do tempo, sangrarão das mãos e do coração. O expressionismo acaso satisfaz nossa espera por uma arte que fosse a decisão dos nossos interesses vitais?”

“Não! Não! Não!”

“O expressionismo acaso atendeu nossa espera por uma arte que queime a essência da vida na carne?”

“Não! Não! Não!”

“A pretexto de uma vida interior, os expressionistas da literatura e da pintura se reuniram numa geração que exige, já hoje, a apreciação da história, da literatura e da arte, e coloca a sua candidatura para ter uma aprovação burguesa honrada... O expressionismo, encontrado no exterior, tornou-se, na Alemanha, do modo que cada um sabe, um grande idílio à espera de uma boa aposentadoria: nada tem a ver com as tendências dos homens ativos.

“Os signatários festejaram o manifesto se reuniram sob o grito de combate

### DADÁ!!!

para a difusão de uma arte que realize as novas idéias. O que é, pois, o dadaísmo?”

11. Cf. R. Hausmann, *Courier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958, p. 42.

“A palavra dadá simboliza a relação mais primitiva com a realidade que nos envolve. Com o dadaísmo, uma nova realidade toma posse dos seus direitos. A vida aparece numa simultânea confusão de barulhos, de cores, de ritmos espirituais que são imediatamente retratados na arte dadaísta pelos gritos e pelas febres sensacionais da sua audaz psique cotidiana e em toda a sua brutal realidade. Eis a encruzilhada bem definida que distingue o dadaísmo de todas as outras tendências da arte, sobretudo do futurismo, que algum imbecil interpretou recentemente como uma nova edição do impressionismo.

“Pela primeira vez, o dadaísmo não se coloca de maneira estética diante da vida... Ser dadaísta pode significar dizer algumas vezes ser comerciante, mais político do que artista, não ser artista por acaso... Vivam os acontecimentos dadaístas deste mundo! Ser contra este manifesto quer dizer ser dadaísta!”<sup>12</sup>

Já nesse manifesto transparecera, a certa altura, o problema dos *materiais novos da pintura*. No mesmo mês do mesmo ano, porém, Raoul Hausmann enfrentava o assunto com um seu manifesto particular intitulado *Cinema sintético da pintura*. Todavia, a idéia da *fotomontagem* ocorreu a Hausmann alguns meses mais tarde, durante uma de suas estadas no Mar Báltico, na Ilha de Usedom. Quase em todas as casas desta ilha encontrava-se dependurada na parede uma litografia em cores, representando a imagem de um granadeiro tendo ao fundo uma caserna. Para tornar mais eficaz e pessoal essa espécie de lembrança militar, em muitas casas, o rosto original do granadeiro havia sido substituído pela fotografia do familiar que tinha sido ou era soldado. Esse fato sugeriu a Hausmann compor “quadros” inteiramente executados com fotografias retalhadas. De volta a Berlim, ele começou a trabalhar, utilizando fotos da imprensa e do cinema, e divulgou entre os amigos dadaístas da capital a sua recente descoberta<sup>13</sup>. Essa, entretanto, é a versão de Hausmann. Na realidade, John Heartfield começou a fabricar as suas “montagens” desde 1914, isto é, desde que, da frente de batalha, para evitar a censura, enviava estranhos cartões-postais compostos de retalhos de jornais e revistas, em que imagens contrastantes eram combinadas com intenções polêmicas e desmistificadoras. Esses cartões-postais estão na origem verdadeira da fotomontagem política de dadá.

Em 1931, no Museu das Artes e Ofícios, organizou-se uma exposição histórica da fotomontagem e, na ocasião, o próprio Hausmann procurou definir o caráter da novidade e os seus desenvolvi-

12. *Ibidem*, pp. 26-30.

13. *Ibidem*, pp. 41-42.

mentos: “Os primeiros criadores da fotomontagem, os dadaístas”, disse ele durante a inauguração, “partiam do ponto de vista, para eles incontestável, de que a pintura do período de guerra, o expressionismo pós-futurista, havia fracassado por causa da sua não-objetividade e da sua falta de convicção, e que não apenas a pintura, mas todas as artes e as suas técnicas tinham necessidade de uma mudança revolucionária fundamental para permanecer em relação com a vida da sua época. Os membros do Clube Dadá não estavam naturalmente interessados em elaborar novas regras estéticas, segundo as quais ter-se-ia realizado a arte. Antes de mais nada, eles se preocupavam com as atitudes excitantes do novo material e, através dele, da renovação das formas do novo conteúdo. Dadá, que era uma espécie de crítica cultural, não se detinha diante de nada. E é certo que grande parte das primeiras fotomontagens perseguia com mordaz ironia os acontecimentos contemporâneos. Entretanto, a idéia da fotomontagem é revolucionária quanto ao seu conteúdo; sua forma é subversiva quanto à aplicação da fotografia e dos textos impressos que, juntos, se transformam em filme estático. Os dadaístas... foram os primeiros a se servir da fotografia como material para criar, com a ajuda de estruturas bastante diversas, muitas vezes heteróclitas e de significado antagônico, uma nova entidade que arrancava do caos da guerra e da revolução um reflexo óptico intencionalmente novo. Eles sabiam que uma força de propaganda achava-se contida nesse método e que, para desenvolvê-la e absorvê-la, a vida contemporânea não era ousada o suficiente.

“As coisas mudaram, e muito, mais tarde... A fotomontagem em sua forma primitiva, era uma explosão de pontos de vista e um intravórtice de azimute. Nesse meio tempo, em sua complexidade que vai além da pintura futurista, ela sofreu uma evolução que poderíamos definir construtiva. Em toda parte, impôs a consciência de que o elemento óptico oferece possibilidades extremamente diversas. A fotomontagem permite elaborar as fórmulas mais dialéticas, devido ao antagonismo das estruturas e das dimensões, a exemplo do áspero e do liso, da vista aérea e do *close-up*, da perspectiva e da superfície chata. A técnica da fotomontagem simplificou-se sensivelmente em razão do seu campo de aplicação. Seu domínio de aplicação é, sobretudo, a propaganda política e a publicidade comercial. A clareza necessária que os *slogans* políticos e comerciais exigem influenciará cada vez mais seus meios de contrabalançar os contrastes mais impressionantes e afastará os caprichos da primeira hora. O momento dialético das formas, que constitui a particularidade da fotomontagem, assegurar-lhe-á ainda uma sobrevivência prolongada e rica de sucesso... Pode-se pretender que a fotomontagem saia tão bem como a fotografia ou o cinema, dando

uma contribuição ao desenvolvimento da nossa visão, da nossa consciência das estruturas ópticas, psicológicas e sociais, num sentido surpreendente — e isso pela exatidão dos dados, em que o conteúdo e a forma, o sentido e aparência, formam uma única unidade.”<sup>14</sup>

Quando Hausmann pronunciava essas palavras, a fotomontagem já tivera uma ampla aceitação. Libertada da casualidade, do automatismo dos seus elementos heterogêneos e do gosto pelo absurdo do dadaísmo, ela se afirmara particularmente na URSS como instrumento de propaganda política e pedagógica, no âmbito daquela frente de esquerda das artes, a Lef, de que Maiakóvski era o animador. Pouco tempo depois, as fotomontagens anti-hitleristas de John Heartfield, de uma eficácia extraordinária, darão a esse gênero de expressão moderna a sua conclusão mais elevada. Assim, exatamente como queria dadá, arte e vida haviam acabado se misturando intimamente numa forma direta, transitória, contingente, na crônica de todos os dias, nos muros das ruas, nas vitrines.

Uma das características de dadá fora justamente querer romper as barreiras dos gêneros literários e artísticos: o quadro-manifesto-fotografia era exatamente um resultado obtido na direção dessa busca, como as poesias-desenhadas, a impressão tipográfica figurativa, os poemas fonéticos. A fotomontagem resultava numa arte sem maiúscula, sem pretensões de eternidade, toda mergulhada no imediato real. Portanto, se aquilo que Willy Verkauf escreveu é verdadeiro — isto é, que no dadaísmo, ainda que confusamente, se percebe “a profunda nostalgia de uma comunhão criadora entre a arte e o povo”, uma vez que os dadaístas “não se satisfiziam mais com uma arte que se tornara uma negócio puramente privado”, desejando sobretudo “colocar esta arte em harmonia com o homem ativo, com a vida que pulsa em sua plenitude”; se isso é verdade, então não se pode dizer que a evolução da fotomontagem seja contrária ao “espírito” do dadaísmo. Sua afirmação, portanto, mesmo nas transformações que sofreu, foi sem dúvida uma vitória de dadá<sup>15</sup>.

Mas quem deu a contribuição mais aguda à experiência da fotomontagem dadaísta pura foi Max Ernst, a ponto de alguns, como Aragon, acabarem considerando-o o inventor desse gênero<sup>16</sup>. Na realidade, ele pensou na fotomontagem somente em 1919. O pró-

14. *Ibidem*, pp. 46-49.

15. Cf. W. Verkauf, *Dada*, Verlag Arthur Niggli, Zurique, 1957, p. 21. Este volume reúne também escritos recentes de Janco, Huelsenbeck, Richter, Klein, etc.

16. Cf. L. Aragon, *La peinture au défi*, Galerie Pierre, Paris, 1930.

prio Ernst contou como lhe veio à cabeça a idéia da fotomontagem numa página de extremo interesse, inclusive para os desdobramentos surrealistas que daí derivaram: “Um dia do ano de 1919, encontrando-me por um tempo chuvoso numa casa às margens do Reno, fui surpreendido pela obsessão que exerciam sobre o meu olhar irritado as páginas de um catálogo ilustrado onde apareciam objetos para demonstrações de caráter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico, paleontológico. Neles eu encontrava reunidos elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo deste conjunto provocou uma súbita intensificação das minhas faculdades visionárias e fez nascer em mim uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas, sobrepondo-se umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das lembranças de amor e das visões da sonolência. Essas imagens exigiam novos planos para os seus encontros num novo plano desconhecido (o plano da não-conveniência). Bastava, então, acrescentar sobre essas páginas de catálogo — pintando ou desenhando, e, para fazê-lo, reproduzindo docilmente apenas *aquilo que eu via em mim* — uma cor, uma marca de lápis, uma paisagem estranha aos objetos representados, o deserto, um céu, um corte geológico, um pavimento, uma única linha reta como horizonte, para obter uma imagem fiel e imóvel da minha alucinação; para transformar em drama, revelador dos meus mais secretos *desejos*, aquilo que pouco antes eram apenas banais páginas de publicidade.”<sup>17</sup>

Portanto, o casual e o absurdo dadaístas complicam-se e já tendem a abrir-se num clima de fantasia estática, de realidade metafísica. Não é sem intenção que escrevemos aqui estas palavras. De fato, justamente nessa época, Ernst pôde conhecer a coleção de litografias de De Chirico, intitulada *Fiat Modes*, que sobre ele exerceu uma vivíssima influência. A metafísica de De Chirico servirá inclusive de ligação com o surrealismo.

Nesse período, porém, as fotomontagens de Ernst mantinham ainda uma violência provocatória de autêntica natureza dadaísta, sobretudo naquelas fotomontagens que ele expôs em Colônia no início de 1920. Mas toda a exposição, organizada por ele, Baargeld e Arp, que retornara a Colônia proveniente de Zurique, tinha esse tom de aberta provocação. A exposição de quadros, esculturas e objetos diversos ocorreu no pátio interno de um café do centro. Para chegar até ele, era preciso atravessar os banheiros. Na entrada, uma moça vestida para a primeira comunhão recitava versos obscenos. No meio do pátio, erguia-se um objeto de madeira dura de

Ernst, tendo ao lado um machado preso a uma corrente: o público era convidado a empunhar o machado e a destruir a “escultura”. Num canto, Baargeld colocará até mesmo um aquário, cheio de um líquido vermelho como sangue, no fundo do qual flutuava uma cabeleira feminina. Por fim, em toda volta estavam penduradas as fotomontagens de caráter sacrílego, escandaloso, sexual. Os visitantes, enfurecidos, por várias vezes destruíram o local e riscaram as obras, até que as autoridades proibiram a exposição.

Essa manifestação era parecida com todas as manifestações dadá, das quais o Cabaret Voltaire, de Zurique, havia sido o primeiro modelo<sup>18</sup>. Tratava-se de manifestações em que o humor sarcástico e prepotente dos dadaístas era utilizado com a única finalidade de suscitar as iras dos conservadores que por lá passavam. Às vezes, sobretudo em Berlim, a corrupção do pós-guerra e a decadência dos costumes apareciam nessas manifestações. Então, os robustos burgueses alemães regozijavam-se sob o fogo dos insultos: “Ei, você aí à direita, não ria, seu corno!” gritava um dadaísta. Ou então: “Feche o bico ou leva um pontapé na bunda!” Quando um dadaísta levantava para ler versos, outro gritava: “Quieto, não vai querer dar a nossa arte para esses idiotas comerem!”<sup>19</sup> E os robustos burgueses alemães rolavam no chão de tanto rir e de tanto beber cerveja. Nem mesmo o dadaísmo com a sua amplamente testada técnica da provocação conseguia deixar “sem graça” esses volumosos personagens da Alemanha pós-bélica. Evidentemente o insulto e o sarcasmo não eram instrumentos resolutivos. E muitos dadaístas, como já mencionamos, acabaram migrando para opções mais decisivas.

O clima a partir do qual os dadaístas mais espertos passavam para meios expressivos e posições capazes de superar a anarquia inicial é descrito de forma satisfatória pelo famoso diretor Erwin Piscator, que, em seu volume *O teatro político*, publicado em 1929, evocava da seguinte maneira os dias daquele ano: “Em Berlim encontrei de novo Herzfelde, que me colocou em contato com seu grupo: seu irmão Hellmut (mais tarde passou a chamar-se John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Hülsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann, etc. A maior parte deles pertencia ao dadá. Discutia-se arte ao infinito, mas sempre e apenas em relação com a política. E sempre concluíamos que essa arte, caso pretendesse ter um mínimo de valor, só podia ser uma arma para a luta de classe. Todos envolvidos pelas lembranças que traríamos conosco, desiludidos com as nossas esperanças, com a vida, só víamos

17. Cf. Max Ernst, *Autobiografia*, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1936, pp. 16-17.

18. Cf. P. Waldberg, *Max Ernst*, J. J. Pauvert, Paris, 1958, p. 124.

19. G. Grosz, ed. cit., p. 192. A citação a seguir é extraída de E. Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Turim, 1960, p. 19.

a salvação do mundo na conseqüência extrema: luta organizada do proletariado, conquista do poder. Ditadura. Revolução mundial. A Rússia era o nosso ideal. Esse sentimento fazia-se tanto mais forte, escrevíamos nas nossas bandeiras da arte a palavra 'ação' com uma cor tanto mais vermelha, quanto mais, em vez da vitória esperada, chegavam até nós, uma após outra, as notícias das derrotas do proletariado. (Assim, da impetuosidade dos sentimentos daqueles dias passou-se para a luta áspera e sem patos na qual crescemos.) Levamos Liebknecht à sepultura; ele havia sido a fanfarrada vontade de paz que chegara até nós, nas trincheiras, através das cercas espirituais que tiveram o cuidado de construir às nossas costas. E depois Rosa Luxemburg. O caminho de Gólgota foi: o Unter den Linden, a Escuderia, a Chaussestrasse... Todos juntos passamos a fazer parte da Liga de Espártaco."

Foi justamente nesse clima que se desenvolveu da maneira como vimos o expressionismo realista.

### Dadá em Paris

Em "fins de 1919", conta André Breton, "Tzara chega a Paris como um Messias. Nas primeiras palavras que pronuncia parece-me descobrir nele uma riquíssima vida interior, e eu aceito de cara as suas mais arriscadas propostas".<sup>20</sup> Na realidade, o grupo parisiense, composto por Picabia, Aragon, Éluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes, pelo próprio Breton, Péret e outros, estava a caminho há algum tempo. Breton tinha lido os primeiros números da revista de Zurique, *Dada*, com Apollinaire desde 1917; e, no começo de 1919, a revista *Littérature*, por ele dirigida junto com Soupault, interessara-se pelo movimento, enquanto seus mais jovens colaboradores eram hospedados em *Dada III* e *Dada IV-V*.

Com a chegada de Tzara a Paris têm início também nesta cidade as manifestações dadaístas. Algumas ficaram famosas, como a do Festival Dadá na Sale Gaveau, ou a de 1921 na sala das Sociétés Savantes, conhecida pelo nome de Processo a Barrès. Enquanto isso, surgem outras revistas dadaístas: *Proverbe*, de Éluard, *Cannibale*, de Picabia, *Z*, de Paul Dermée. O tom do dadaísmo parisiense é cáustico, pungente, impertinente, apodíctico: "O futurismo morreu. De quê? De dadá... O cubismo constrói uma catedral com patê de fígado artístico. O que faz dadá? O expressionismo envenena as sardinhas artísticas. O que faz dadá? O simultaneísmo ainda está na sua primeira comunhão artística. O que faz dadá? O futu-

20. Cf. A. Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924, p. 207.

rismo pretende subir num lírico elevador artístico. O que faz dadá? O unanimismo abraça o todismo e pesca com a vara artística. O que faz Dadá?... Cinquenta francos de gorjeta a quem encontrar a maneira de nos explicar dadá... Dadá sempre existiu. A Santa Virgem foi dadaísta. Dadá nunca tem razão. Cidadãos, companheiros, senhoras e senhores, desconfiem das imitações. Os imitadores de dadá querem apresentar dadá sob uma forma artística que ele nunca teve. Cidadãos, hoje lhes é apresentado de uma forma pornográfica um espírito vulgar e barroco que não é absolutamente a idiotice pura reivindicada por dadá — mas o dogmatismo e a imbecilidade pretensiosa."<sup>21</sup>

Não é possível acompanhar a densa crônica dadaísta em Paris. É preciso, todavia, sublinhar o sentido do *ativismo* dadá. Com o escândalo, a agitação, as decisões súbitas, esses intelectuais, muito freqüentemente, procuravam preencher o vazio, o desespero, a náusea que a guerra e o pós-guerra haviam provocado neles. Agitar-se, mover-se, gritar, insultar eram modos de não ouvir a voz da angústia. Para alguns, o *ativismo* dadá era uma espécie de acrobacia aérea sem rede, era uma maneira de se sentirem vivos num risco intelectual contínuo.

Existiu um pessimismo dadá, uma espécie de humor negro, dinamiteiro, incivilizado. O amigo mais querido de Breton, o protodadaísta Jacques Vaché, aquele que, em 24 de junho de 1917, na primeira das *Mamelles de Tirésias*, vestido de oficial inglês, entrara na platéia empunhando um revólver e apontando-o para os espectadores escandalizados com o prodigioso erotismo de Apollinaire; Vaché, sufocado pela angústia, matara-se em Nantes no ano de 1918. Os dadaístas franceses, herdeiros de Rimbaud, julgavam continuar vivendo cauterizando suas chagas com o *ativismo* provocador. Este foi o dadaísmo francês em seu momento mais puro. Não é o caso, portanto, de buscar grandes resultados artísticos ou literários no curto período de existência desse movimento. Os bigodes que Duchamp desenhou no rosto da *Gioconda* de Leonardo, assinando a seguir a reprodução como obra sua, ou o macaco vivo que Picabia queria amarrar dentro de uma moldura vazia para expô-lo numa mostra coletiva<sup>22</sup> são, talvez, as "obras" dadaísticamente mais completas. Entretanto, dadá, justamente por isso, não podia prolongar por muito tempo a sua existência. Tratava-se de um movi-

21. Folheto distribuído em fevereiro de 1921 e mencionado por G. Hugnet, *op. cit.*, p. 80.

22. Breton conta que, no fim, Picabia foi obrigado a substituí-lo por um macaco embalsamado. Cf. A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, Nova York, 1945, p. 86. Essa edição é uma reimpressão; o escrito em questão é de 1941.

mento de emergência, não de algo que pudesse ser redimensionado, enquadrado em marcos mais normais, tirar uma carteira de identidade legal, escolher uma moradia e nela estabelecer-se por toda a vida natural. Era justo, portanto, estava na própria lógica dadaísta, que dadá matasse dadá.

O verdadeiro fim do dadaísmo encontra nisso a sua explicação, e não nas diversas controvérsias que explodiram na época entre Breton e Tzara. Tempestivamente, já em 1920, na cidade de Berlim, o dadaísmo se encerrara como movimento; em Paris, o fim inevitável se dará em 1923, um final inevitável mas consciente. Muitos anos mais tarde, Tzara falará em “fim voluntário”. Um ano antes, na nova série de *Littérature*, Breton deixara claro seu afastamento definitivo do dadaísmo com o breve escrito *Lâchez tout*: “Abandonem dadá. Abandonem a esposa, abandonem a amante. Abandonem as esperanças e as dores...”<sup>23</sup>

Entretanto foi ainda Tzara que expressou com clareza o ponto básico da questão geral da atividade dadaísta daqueles anos. “É certo”, escreveu ele, “que a tábula rasa por nós escolhida como princípio diretor da nossa atividade não tinha valor a não ser na medida em que *uma outra coisa* viria substituí-la.”<sup>24</sup>

Os dadaístas não sabiam muito bem o que seria esta *outra coisa*, mas, com certeza, ela não podia prescindir do homem: o homem liberto, através daquelas *destruições necessárias* preconizadas por Rimbaud, de todas as incrustações que falseiam sua fisionomia. Esta foi a ambição confusa mas profunda de dadá. Portanto, em dadá também havia a aspiração a uma verdade humana não deturpada. Mas o que é decisivo em dadá é a sua vontade de suprimir as fronteiras da arte e da literatura para libertar as próprias fontes da poesia no homem. Daí sua definição da poesia não como meio de expressão, mas como atividade do espírito, não como manifestação secundária da inteligência e da vontade, mas como uma maneira de ser, de viver. E certamente não se tratava do “viver inimitável” de D’Annunzio, da vida *como obra de arte*, mas da busca de uma “liberdade não concebível a não ser na expressão total da personalidade”<sup>25</sup>. No fundo, as palavras de Tzara, pronunciadas em 1950, não perderam o antigo contato com a experiência de dadá: “Detesto os literatos”, disse ele, “e não deixei de amar aquilo que é vivo, aqueles que vivem sem perguntar o porquê e o como dos seus gestos mais insignificantes.”<sup>26</sup> Ainda é o primado da vida sobre a estética, proclamado tantos anos antes.

23. O texto completo é mencionado em *Les pas perdus*, ed. cit., p. 133.

24. Cf. R. Lacôte, *op. cit.*

25. T. Tzara, *Le papier collé ou le proverbe en peinture*, in “Cahiers d’Art”, Paris, n. 2, 1931.

26. Cf. R. Lacôte, *op. cit.*

Pode-se, portanto, acreditar que a definição do dadaísmo dada recentemente por Arp, em 1957, seja correta e de certo modo conclusiva: “Dadá foi contra a revolta dos não-crentes contra os descrentes.”<sup>27</sup> Difícil falar melhor e de maneira mais condensada. Apenas falta acrescentar que havia, secreto, nesses não-crentes, uma exasperada vontade de acreditar.

## SONHO E REALIDADE DO SURREALISMO

### O problema da liberdade

O que dadá não pudera fazer por sua própria natureza o surrealismo se encarregou de tentar fazê-lo. Dadá encontrava a sua liberdade na prática constante da negação; o surrealismo procura dar o fundamento de uma “doutrina” a essa liberdade. É a passagem da negação à afirmação. Muitas das posições dadaístas permanecem no surrealismo, muitos dos seus gestos, muitas das suas atitudes destrutivas, o sentido geral da sua revolta e até mesmo seus métodos provocatórios; no entanto, tudo isso adquire uma fisionomia diferente.

Essa *pars destruens* assume novo realce por ser colocada ao lado de uma parte construtiva. De fato, enquanto o anarquismo puro do dadaísmo contava unicamente com os humores derrisórios da sua polémica, chegando no máximo à concepção da liberdade como rejeição imediata e definitiva de toda convenção moral e social, o surrealismo apresenta-se com a proposta de uma solução que garanta ao homem uma liberdade realizável de maneira positiva. O surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva de dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia. Em outras palavras, opõe ao anarquismo puro um sistema de conhecimento.

A posição de dadá era uma posição provisória, surgida da náusea da guerra e buscada no esfacelamento do pós-guerra. Agora, os temas haviam mudado, pelo menos em parte; a situação tendia ao estancamento, os “escândalos” surgiam com cada vez menos eficácia para manter vivo o significado da revolta intelectual contra a ordem estabelecida. A crise continuava aberta, gerando mal-estar.

27. Cf. R. Hausmann, *op. cit.*, p. 145.