

A PROPÓSITO DE DADA. — Breves reflexões.

Momento nuclear no interior da dinâmica criativa contemporânea, o movimento *Dada* assume, ainda hoje, um estatuto tão complexo como problemático, a um tempo caracterizado pela máxima evidência e por quanto como subalternizador possa ser dito. É que, se por um lado é impossível ignorá-lo, por outro, irrompendo entre correntes produtivas marcadas por uma acrescida carga teórica explícita: Futurismo, Surrealismo,... — ele surge como algo dificilmente circunscrivível, sem embargo dos múltiplos *manifestos* elaborados e das inúmeras produções que à sua luz se puderam realizar; e, se esta ambígua situação pode encontrar-se em variados e díspares textos que sobre o dadaísmo se escreveram, um, um pouco ao acaso, pode exprimir bem o que se apontou, através de passagem claramente reveladora: «O movimento Surrealista foi antecipado por um mais antigo grupo 'proto-Surrealista' designado pelo termo sem sentido de Dada. Formado em 1916 (...) Dada foi um movimento de negação. (...) De um modo diverso do dos Surrealistas, eles não tinham um *leader*, nem uma teoria, nem um grupo organizado. Só em 1918, após quase três anos de actividade, um manifesto foi escrito, e mesmo então, o seu autor, Tristan Tzara, não teve qualquer pretensão de clarificar as razões de um tal movimento.», escreve Herschel B. Chipp⁽¹⁾.

E se esta passagem assume um interesse evidente, é porque ela parece condensar muito do que ainda hoje se pensa acerca de tal movimento, e justifica bem as afirmações antes produzidas: dizer o Dadaísmo um proto-Surrealismo é retirar-lhe uma dimensão autónoma essencial, enquanto o sem-sentido do nome por que ficou conhecido, a falta de liderança e teoria, os manifestos tardios,..., surgem como carências que nenhuma prática parece capaz de

(1) Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art*, p. 366, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.

convenientemente suprir. 'Entalado' entre construções regidas por uma coerência orgânica, e interna, mais ampla, o Dadaísmo cumpre o seu destino paradoxal e perturbador; e, sem que isto comporte qualquer crítica particular, os mais perturbados parecem ser, desde logo, todos aqueles que buscam a compreensão dos acontecimentos numa possibilidade taxonómica, numa delimitação rigososa de categorias, numa estável e perceptível teleologia.

Desde logo, contudo, alguma razão ocorre para as dificuldades sentidas, e que não devem ser escamoteadas; e se se expôs uma opinião bem credível, qualquer tentativa de abordagem do Dadaísmo seguramente terá de assumir as perplexidades comumente partilhadas, tomando-as como ponto de partida para um esforço que permita entrever, e apenas entrever, uma ultrapassagem de discursos mais ou menos estratificados. O campo é demasiadamente amplo e difícil para consentir pretensões exorbitantes; mas é também suficientemente apelativo para exigir que, na medida do possível, se revejam alguns dos principais pontos que têm alimentado a reflexão posterior: a terminar por aquele que o próprio nome — Dada — aí introduziu.

Efectivamente, o mais elementar exercício que vise compreender tal movimento, tem de enfrentar, desde logo, três aspectos fundamentais: um, o facto de o Dadaísmo aparecer ligado a figuras oriundas de zonas geográficas, práticas produtivas, e tradições diversas, assim sendo marcadas com uma carga cultural dificilmente capaz de encontrar consonância de alguma outra maneira que não a que se alicerce e manifeste naquilo que como 'máximo denominador comum' possa ser dito: o grafar *mínimo* susceptível de se tornar comumente perceptível e consensualmente partilhável, a partir de uma afim disposição crítica; outro, e (in)directamente ligado ao primeiro, o facto de o Dadaísmo, surgindo num país da Eupopa central cujas tradições culturais são relativamente reduzidas em termos criativos e inovadores, e irrompendo aí por razões puramente conjunturais, ter em Zurique uma vida relativamente curta como resultado da própria dependência em que se encontrava do evoluir dos acontecimentos bélicos, enquanto os núcleos exteriores cedo constituídos (Berlim, Paris, Nova Iorque,...) disseminavam o essencial, e incircunscrevível, do citado movimento; e, enfim, o terceiro, decorrente das características do dinamismo crítico desenvolvido, e que o impedia de se manifestar através do que se poderia

chamar uma 'dimensão positiva', entendendo esta como um projecto aparentemente organizado, discutível mas susceptível de contra-posições de cariz lógico-institucional, e inserível no jogo dos quadros convencionais de produção e difusão artísticas.

Ora, se estas razões podem explicar sucintamente o facto de o Dadaísmo aparecer marcado por uma ambiguidade básica, e irreductível, elas de imediato se volvem como condição de afirmação daquilo que como essencial o movimento propõe: o *espírito Dada*, fundamento e motor de tudo quanto como Dada se possa entender, capaz de atravessar todas as suas manifestações e de sobreviver para lá de quaisquer limites que a História possa consagrar a tal período. «O que nos interessa é o espírito Dada e nós éramos todos Dada antes de Dada ter vindo à existência...», escrevia Hans Arp no magazine *Dada*(?); mas é também a fluidez de quanto à luz de tal 'espírito' se possa entender, os aspectos 'destrutivos' que era dito comportar, que permitiam desencadear sobre si a desconfiança, ou mesmo a virulência, de quando encontram no Dadaísmo apenas a *negatividade* que toda a prática desenvolvida, não obstante o carácter agressivo que expõe, não consente.

De facto, o que parece difícil aceitar é a identificação de um criticismo radical com uma *negatividade* total: o simples facto da existência de produções concretas obriga a rever as afirmações produzidas, enquanto impõe a exigência de meios adequados de abordagem e compreensão. E é a esta luz que os mais insólitos ou perturbadores dos objectos então produzidos, ou as 'performances' mais estranhas ou provocatórias, têm de assumir um estatuto diferenciado e susceptível de impôr a abertura a novos campos reflexivos: aqueles que, sem ignorarem a base tensional, ou quase agónica, que marca o movimento, presentem as possibilidades que ele comporta, por mais escondidas que estejam, — seja por deliberado exercício (ainda) provocatório, seja por dificuldade de explicitação. E talvez seja no interior desta problemática que o próprio nome *Dada* possa assumir um sentido de índole quase 'programática', um pouco ao invés daquilo que tem sido o seu mais generalizado entendimento, — por ele se abrindo um novo caminho de reavaliação do seu sentido.

Escusado, de qualquer modo, ignorar os aspectos imediatamente perceptíveis que o marcam; mas impossível, também, deixar de

(?) Coutts-Smith, Kenneth, *DADA*, p. 18, Studio Vista, London, 1970.

questionar as razões pelas quais «a anarquia generalizada, a negação da razão, a valorização do espontâneo, do primitivo e do inconsciente, a glorificação do acaso, a dúvida absoluta, a ruptura com o passado e com qualquer tradição»⁽³⁾, entendidos como traços distinguíveis em tal posição, aqui irrompem, — e quais as consequências que tais dimensões, a serem reais, determinam. Efectivamente, se a síntese caracterizadora pode ser imediatamente consensual, ela parece ser também atravessada por um conjunto de problemas que os próprios termos empregues não deixam de assinalar: assumindo a 'negação da razão' como expressão central e determinante, escusado esquecer o modo como a mais mortífera das guerras até então conhecidas, e desenvolvidas, abalava por si só toda a possível crença na bondade da razão, dos valores que nela se alicerçavam ou dela decorriam, dos objectos que o desenvolvimento tecnológico permitia constituir, de tudo quanto um mundo de seres racionais tinha conseguido desencadear como emanção do seu próprio poder... — assim o desejo extremo, e quase necessariamente extremo, de uma outra via que permitisse habitar um mundo marcado pela barbárie mais avassaladora. Frente a uma dinâmica destrutiva invasora e obsessiva, a dita 'negação da razão' pode ser ainda vista como o exercício limite de uma racionalidade que se alheia de considerações geográficas ou de sistema, para se abrir a uma dimensão humana exigente e capaz de exorbitar das dimensões instrumentalizadas em que se vê encerrar; e se esta opção pode ser vista como falta de patriotismo ou de atenção a valores ancestrais, o simples facto de o grupo de tais 'negadores' comportar indivíduos oriundos de uma e outra das áreas em confronto mostra como a 'razão' pode ser instrumentalizada, posta que é ao serviço de finalidades tão contraditórias, ou tão identicamente antagónicas, que apenas a guerra as resolve. Assim, ao assumir esta 'negação' como dimensão nuclear, o que se abre é uma exigência de encontrar saída para as aporias que o sistema vigente construiu, a um tempo as incorporando e desenvolvendo; e se se afirma 'a dúvida absoluta', logo a 'glorificação do acaso', ou a 'valorização' de determinadas dimensões aparecem, só por si, e independentemente de qualquer juízo que as avalie, como vectores positivos, independentemente do modo como se possam acordar com os quadros constituídos. «Como responder ao *non-sens*, ao caos, à carnificina humana que era esta

(3) Aguiar e Silva, V. M., *Enciclopédia Verbo*, vol. 6, p. 706, Lisboa, 1967.

‘Grande’ guerra de 1914 a 1918?(...)», escrevia Hans Arp, para logo acrescentar: «nós fazíamos colagens, nós recitávamos, nós versejávamos, nós cantávamos com toda a nossa alma (para, salvar os homens da loucura furiosa desses tempos». (1)E se o projecto parece mínimo ou irrelevante, Sandor Kuthy detecta aí a vertente capaz de aparecer como aportação consequente: «Os dadaístas combatiam o *non-sens* da guerra com o *non-sens* de palavras repetidas ou justapostas, o caos, a loucura furiosa do tempo pelo ritmo ordenado destes mesmos textos ou pondo o acento sobre a necessidade de clareza e de bom senso através de sistemas geométricos harmoniosos.» (2)A esta luz, ‘acaso’, ‘espontâneo’, ‘primitivo’, ‘inconsciente’,..., passando de uma dinâmica de brutalidade manifestando-se na prática concreta da guerra, assumem o estatuto de possibilidades operatórias desenvolvendo-se em organizações cujos nexos internos decorrerão ainda de uma capacidade de ordenação rigorosa e marcada pela busca da harmonia; e que tal busca se realize a partir de princípios diversos dos convencionais, pouco importa: de algum modo, por caminhos obscuros, uma conquista de processos próprios da contemporaneidade parece abrir-se, num domínio que outros sectores terão, eles também, de considerar. Subterraneamente, uma dinâmica regrada tende a ocorrer; e se as formulações percepçionáveis surgem como insusceptíveis de imediata integração em esquemas ou leis conhecidas, ou aceites ou somente pensáveis, é a própria perplexidade que exige consideração redobrada, enquanto testemunha uma outra possibilidade de ser a que o espírito humano se dobra(3). É, assim, no interior da tensão que a guerra directamente suscita, que parecem criar-se as condições para que um longo processo crítico possa encontrar plena eclosão: a violência acusatória e denunciadora que outros movimentos tinham cultivado, como o *Expressionismo* e o *Futurismo*, na vertente própria que cada um privilegiadamente expunha, encontram agora uma confluência radicalizada, mau grado

(1) Kuthy, Sandor, *Sophie Tauber - Hans Arp*, p. 36, Office du Livre, Fribourg, 1988.

(2) Curiosamente, um semanário português (*Expresso*, 17 de Dezembro de 1994) referia-se do seguinte modo à exposição *Caos. Los limites de lo previsible*, patente no Museu da Ciência, em Barcelona: «Esta original mostra tem como objectivo colocar ao alcance de todos uma série de conceitos que abalaram o mundo da Ciência, especialmente a ideia de que o mundo real, incluindo o físico, não é algo de perfeitamente previsível e ordenado: a partir de leis claras e definidas produzem-se fenómenos impossíveis de prever que se assemelham ao acaso, mas que não são fruto do acaso.»

os desvios programáticos que os dadaístas oriundos de tais matrizes parecem ter de fazer ⁽⁶⁾; e se alguma coisa verdadeiramente nova parece marcar, em definitivo, esta atitude, é que a radicalização atinge o ponto em que a própria *Arte* é questionada, ou afastada, de golpe recusando todos os pressupostos que era suposto alimentarem tal dinâmica produtiva, — desde as suas motivações básicas, de cariz mítico-ilustrativa, até às condições sociais que a sancionavam e requeriam. De facto, não se trata de substituir um esquematismo representativo ou melódico por outro esquematismo de idêntico cariz, mantendo os quadros de suporte tradicionalmente estabelecidos, mas de, pela recusa de tais princípios apreensivos e compositivos, estabelecer uma ruptura com tudo quanto como cristalização de uma excelência do espírito podia ser tido; e questionar a *Arte* é ainda abrir caminho a novos tipos de produção, tão diversos e problemáticos na sua existência que, enfim..., nenhum nome parece então convir-lhes. Alheados de toda a preocupação *simbólica* e *religativa* que a prática representativa directa ou indirectamente veícula, tal alheamento constituirá, sobretudo, o modo último, e único, de atacar no seu ponto nuclear um conjunto de referências agora praticamente desqualificado; e este é, num campo e sector cultural específicos, a expressão acabada de um niilismo que nenhum factor compensatório parece permitir equilibrar. «Dada está contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstractos, e contra o universal em geral.» escreve Mario De Micheli ⁽⁷⁾; mas este requisito, que leva à própria recusa de quanto como exemplo acabado do *modernismo* (expressionismo, cubismo, futurismo,...) pode ser dito é ainda feito em nome daquilo que como 'espírito Dada' terá de ser encarar, e que o mesmo autor caracteriza: «(ele) nunca deve ser aprisionado na camisa-de-forças de uma regra, mesmo que seja nova e diferente, mas deve estar sempre livre, disponível e solto no contínuo movimento de si mesmo, na contínua invenção da sua própria existência. Nenhuma escravidão, nem sequer a escravidão de Dada sobre Dada. Em cada momento, para

⁽⁶⁾ Veja-se como certo culto do *Eu*, por um lado, e certo culto da *técnica*, e mesmo do *belicismo*, por outro, podem ter de ser postos em causa por quem com o dadaísmo se vem a encontrar.

⁽⁷⁾ De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 155, tr. Angel Sanchez Gijon, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

viver, Dada deve destruir Dada.»(?) E se tudo isto pode ser afirmado, os textos e a prática dadaísta parecem, a muitos títulos, confirmá-lo: entre o famoso «A arte não é séria», de Tristan Tzara (*) e os múltiplos lugares onde a provocação, o escândalo, a denúncia agreste se patenteiam, existe um aparente vazio onde nenhum projecto consequente ocorre, no que tal comportará de direcionalidade única e partilhável, de assumida teleologia. Nem mesmo, como se sabe, qualquer acção revolucionária foi, pelo núcleo suíço de Zurique, proposta ou reivindicada, naquilo que podia permitir a ligação a partidos políticos ou a compromettimentos de cariz social: aqui o desafio assumia uma dimensão mais restrita — ou, bem ao invés, muito mais ampla: a que se manifestava na ruptura dos códigos de manifestação e linguagem humanas, no ataque a quanto ultrapassa os simples acontecimentos circunstanciais, para se abrir a dimensões capazes de porem em evidência aspectos até aí geralmente inconsiderados. Mas esta amplitude era, há que reconhecer, a que irrompia por uma espontaneidade quase visceral, por uma capacidade organizativa e combinatória de incircunscrevível recorte, por uma imaginação exercendo-se na margem de toda a referencialidade concreta.

De qualquer modo, uma tal ruptura traduzia-se ainda numa produtividade carregada de significação, por mais latente e intraduzível que fosse. E dizer os objectos constituídos, fossem eles efémeros ou permanentes, como *anti-arte*, corresponde a um desígnio que, circunstancialmente marcado, a breve trecho terá de ser visto de diferente modo: alimentando-se, então, de um entendimento do que como Arte é tido, restritivo e condicionado por esquematismos bem definidos, toda a dinâmica instauradora exterior a tais parâmetros necessariamente assumiria uma dimensão inqualificável, e sancionável; mas se aquilo que surgiu como *anti* responde a necessidades formais, e/porque existenciais, específicas, e as construções realizadas permitem a actualização de um espírito e o desdobramento das suas potencialidades operatórias, logo a sua diferença e força ontológicas obrigam a uma reconsideração radical: aquela que o simples acolhimento no que são hoje as Histórias da Arte manifestam, — enquanto, e de golpe, impõem num campo cultural

(*) Tzara, Tristan, 'Manifesto do Senhor Antipirina', em *DADA, Antologia bilingue de textos teóricos e Poemas*, org., tr., pref. de Teolinda Gersão, p. 91, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1989.

próprio revisões dos próprios critérios de valorização e abordagem dos objectos constituídos. Interior ao campo produtivo, o *anti* deixa de ter sentido: apenas uma outra dimensão de distinguibilidade se expõe e exige ser considerada.

Assim, se o citado niilismo parece inquestionável, ele agudiza-se a partir da terrível consciência do absurdo em que o 'homem racional' se movimenta. Num texto a muitos títulos excepcional, pelo rigor de análise e dimensão literária, Hugo Ball, fundador do Cabaret Voltaire, «poeta, encenador, anarquista, católico, místico e pacifista»⁽⁹⁾, escreveu: «Três coisas abalaram até ao âmago a arte dos nossos dias; deram-lhe um novo rosto e colocaram-na à beira de um novo e vigoroso desenvolvimento: a dessacralização do universo, levada a cabo pela filosofia crítica; a desintegração do átomo na ciência; e a massificação das populações na Europa de hoje.»⁽¹⁰⁾; e se a partir daqui pode reiterar todas as afirmações e angústias, a esperança parece deixar-se ver apenas numa expectativa ansiosa, numa inquietação contínua, na margem de tudo o que é dado: «Como o colapso das ideias desmoronou a figura humana até às suas camadas mais recônditas, vêm à luz de modo patológico os instintos e as motivações mais profundas. Como nenhuma forma de arte, de política ou de fé parecem suficientemente fortes para suste e rebentar este dique, fica apenas a blague e a pura pose.»⁽¹¹⁾, escreve noutro texto. E se este discurso parece insólito no seio de quanto como Dada é geralmente visto, ele é um exemplo fascinante das múltiplas dimensões que o 'movimento' comporta, com a particularidade de vir por um dos seus elementos nucleares. Nenhuma piedade ou desculpa, nenhuma ilusão: a 'blague' e a 'pose' são aqui tidas como o que parece restar a quem enfrenta, desprotegidamente, o abismo; e se ele mesmo reconhece que «Aquilo a que chamamos Dada é um jogo de loucos feito de nada, em que estão implicadas todas as questões mais importantes»⁽¹¹⁾, logo dirá, criticamente, e dirigindo-se a outros, que ele é «uma execução da falsa moralidade e suficiência»⁽¹¹⁾. E significativamente, Tristan Tzara, autor de alguns dos textos mais corrosivos do dadaísmo, o 'Monsieur Dada', organizador e activista da revista do movimento,

(9) Como pode ser caracterizado em *L'Aventure de l'Art au XX^e siècle*, direcção de Jean-Louis Ferrier, p. 166, Chêne, Hachette, 1990.

(10) Ball, Hugo, 'A Arte dos nossos dias', em *DADA* (Ant. acima citada), p. 59.

(11) Ball, Hugo, 'A fuga do tempo', id., p. 62.

poderia confessar já no fim da década de 40, em entrevista radiofônica: «Estávamos resolutamente contra a guerra, sem por isso cair nas armadilhas fáceis do pacifismo utópico. Sabíamos que somente se podia suprimir a guerra extirpando as suas raízes. A impaciência de viver era grande; o desgosto tornava-se extensivo a todas as formas da civilização chamada moderna, às suas próprias bases, à sua lógica e à sua linguagem, e a rebelião assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam largamente os valores estéticos. Não podemos esquecer que na literatura um avassalador sentimentalismo mascarava o humano e que o mau gosto com pretensões de elevação campeava em todos os domínios da arte, caracterizando a força da burguesia no que esta tinha de mais odioso...’ Anteriormente, e em outro local, Tzara tinha escrito: ‘Dada nasceu de uma exigência moral, de uma vontade implacável de alcançar um absoluto moral, e do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as criações do espírito, devia afirmar a sua preeminência sobre as noções empobrecidas da substância humana, sobre as coisas mortas e sobre os bens mal adquiridos. Dada nasceu de uma rebelião(...), sem considerações para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Arte, a Religião, a Liberdade, a Fraternidade e tantas outras noções correspondentes a necessidades humanas, mas das quais não subsistiam mais que esqueléticos convencionalismos, porque haviam sido esvaziados do seu conteúdo original.(...)’»⁽¹²⁾ E se, à semelhança do que em outros sectores se começava a desenhar: a vontade de «olhar o mundo com olhos novos»⁽¹³⁾, — é sobre a afirmação dos ‘esqueléticos convencionalismos’ que a dimensão crítica então se alicerça, num ímpeto de radical e devastadora amplitude: aquela que a distância já permite medir, com todas as consequências que de tal posicionamento, e dos meios empregues, advieram.

É, assim, que ‘blague’ e ‘pose’ podem surgir, a um tempo, como defesas possíveis e atitudes de afrontamento; e a agressividade crítica, impaciente e marcada pelo ‘grotesco’, alimentando o aparentemente ‘absurdo’, constitui como que o ex-libris de um movimento que parece superar, nas suas radicações culturais, quanto é geralmente entendido constituir o núcleo que o sustenta, sem jamais o estruturar. O carácter muitas vezes provocatório que anima

⁽¹²⁾ Cit. por De Micheli, Mario, ob. cit., pp. 151/2.

⁽¹³⁾ Tzara, Tristan, cit. por de Micheli, Mario, ob. cit., p. 152.

os dadaístas constitui também, para lá de um efeito poderoso, um 'handicap' assinalável; e talvez seja por o haver bem sentido, que Hans Richter possa escrever: «Foi precisamente a lembrança de tais provocações, cuidadosamente mantida por hábeis historiadores de arte, cuja profissão não exige humor ou ironia, que contribuiu para que fosse dado ao espírito «dada» um carácter de facilidade condenável, ideia que se manteve até aos nossos dias.»⁽¹⁴⁾ Mas este carácter é ainda, para H. Richter, e para lá de uma dimensão conjuntural capaz de utilizar todos os recursos de intervenção imediata, algo de muito mais profundo e definitivo: «Tal como Arp, estávamos todos presos à voz interior do inconsciente, ao acaso, e prestávamos a maior atenção ao que este nos queria transmitir. Se o dadaísmo tem qualquer característica especial, ela está certamente nesta 'mobilização do inconsciente', que observávamos no acaso, e que, do ponto de vista histórico, lhe confere a sua justificação estética.»⁽¹⁴⁾; e logo: «A verdadeira natureza do dadaísmo, isto é, a sua dupla natureza, não se manifestou apenas com a integração do acaso no nosso trabalho. Revelou-se ainda na aceitação de uma disciplina e na procura de uma nova ordem.»⁽¹⁵⁾. E é, talvez, a partir de todos estes dados, possivelmente longos mas significativos, que um entendimento diverso de Dada pode ser havido, — talvez assim afastando certos estereótipos que o campo cultural tem, passivamente, aceite e conservado, e que o próprio nome do movimento, só por si, exemplifica.

2. É efectivamente, sobre o vocábulo *Dada*, e a partir dele, que grande número de equívocos parecem constituir-se, com repercussões extremamente importantes; mas é também, possivelmente, por via da própria dinâmica provocatória dos dadaístas que um tal equívoco se estabelece e amplifica, — enquanto o nome do movimento se torna como que pedra angular de todas as confusões subsequentes. Irrisório na aparência, Dada alimenta um imaginário ambíguo e quase infantilizador; e se, ainda hoje, as reflexões que o atravessam se fixam em tal vocábulo, curioso é ver como sempre, de algum modo, os dadaístas se parecem ter furtado a uma explicitação não 'brincalhona' do seu aparecimento, instalando variantes que

⁽¹⁴⁾ Richter, Hans, *DADA 1916-1966*, p. 6, cat. de exposição, org. Goethe Institut, 1972, tr. port. s.d.

⁽¹⁵⁾ Richter, Hans, ob. cit., p. 7.

contribuem para um afastamento da que surge como a mais óbvia das matrizes de tal termo. E a mais radicalmente importante.

«Dada é, na realidade, uma palavra que pode ter diversos significados, mas é-sobretudo um som infantil sem qualquer sentido preciso, e como tal foi adoptada pelos dadaístas(...)»⁽¹⁶⁾; «A palavra *Dada*, uma palavra francesa significando *cavalo de brincar*, foi escolhida ao acaso num dicionário por membros do Cabaret Voltaire(...)»⁽¹⁷⁾; «(...) *dada*, expressão infantil que designa cavalo de pau e, por generalização, um brinquedo predilecto. A palavra *dada* foi encontrada em 8 de Fevereiro de 1916, durante a reunião de um grupo de artistas exilados em Zurique, quando um deles abriu um dicionário ao acaso, e ao acaso apontou com um canivete. A aceitação do acaso é característica dos dadaístas(...)»⁽¹⁸⁾; «Nascido no dia 8 de Fevereiro de 1916, no Cabaret Voltaire, em Zurique, do encontro de diversos artistas refugiados (Hugo Ball, Hans Arp, os irmãos Janco, Tristan Tzara, mais tarde Huelsenbeck) 'Dada', cujo nome foi apanhado ao acaso num Petit Larousse (...)»⁽¹⁹⁾; «Hans Arp lançou as bases do movimento Dada (vocábulo escolhido ao acaso num dicionário e sem qualquer significado preciso) (...)»⁽²⁰⁾; ...As caracterizações podiam-se multiplicar; e se os pormenores vão variando, com aspectos mais ou menos pitorescos (a referência ao canivete; ao tipo de dicionário usado; mesmo, nalguns casos, ao facto de a procura no dicionário visar escolher pseudónimo para cantora actuando no Cabaret Voltaire...), ainda Hans Richter escreve: «O que há de notável no nome deste movimento, é que ainda não se conseguiu descobrir o seu significado, nem quem o lançou. Há quem diga que se tirou a palavra de um dicionário aberto ao acaso, enquanto o próprio Hugo Ball deixa caminho aberto a todas as interpretações. Em francês, lembra a expressão 'Hue dada!' (utilizada pelos carroceiros, para incitar os cavalos); em alemão, é uma forma exageradamente infantil de chamar o 'carrinho do bebé'. Além disso,

⁽¹⁶⁾ Semenzato, C., *Enciclopedia Filosofica*, p. 232, 2.ª ed., vol. II, G. S. Sansoni Editora, Firenze, 1968.

⁽¹⁷⁾ *The new Caxton Encyclopedia*, vol. 6, p. 161, Caxton & English Educational Programmes International Limited, 1979.

⁽¹⁸⁾ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 4, p. 21, Ed. Enciclopédia, Limitada, Lisboa, Rio de Janeiro, 1983.

⁽¹⁹⁾ *Dictionnaire Général du Surrealisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, p. 111, Office du Livre, Fribourg, Suisse, 1982.

⁽²⁰⁾ Aguiar e Silva, V. M., *Enciclopédia Verbo*, vol. e, p. 706, Lisboa, 1967.

informam-nos os jornais, que os negros da tribo Kru chamam 'Dada' a cauda duma vaca sagrada. Em determinada zona da Itália, os peões e as mães de família são chamadas 'Dada'; 'Dada' é também uma ama e tudo o que há de nutritivo na etimologia da palavra.»⁽²¹⁾, enquanto Tristan Tzara, em 1918, no Manifesto então redigido, e depois de avisar que é uma 'palavra que não significa nada'⁽²²⁾, e de citar muitos aspectos que Richter aponta, escreve: «(...) Um cavalo de madeira, (...) a ama de leite, a dupla afirmação em russo e em romeno DADA»⁽²³⁾.

Fastidioso percurso em torno do que é suposto ser indiferente? Possivelmente, — se aceitarmos que o que foi dito corresponde àquilo que constitui o exacto sentido do vocábulo: um vazio que nada pode preencher, o 'nada'. Mas Tzara, romeno, inserido na Zurique da época, ligado aos companheiros alemães, o próprio Richter, alemão, Arp, e outros, quase todos os outros, esquecem o que parece mais óbvio numa zona suíça de língua alemã: *da* significa *aí, lá, ali*, mas este pequeno vocábulo, ele mesmo integrante de outros vocábulos (como, por exemplo, o *Dasein* heideggeriano...), pode ultrapassar o seu carácter adverbial, indicativo de lugar, para se abrir a uma dimensão de plenitude que a presencialidade concreta a um tempo expõe e reduz. Johannes Baader, em o «O Arquidada» escreve: «Um dadaísta é um homem que ama a vida em todas as suas formas ilimitadas e sabe e diz: não só aqui mas também lá, lá, lá, está a vida!»⁽²⁴⁾; e se o 'lá, lá, lá' é a tradução do alemão '*da, da, da*' — a repetição onomatopaica *da-da* parece imediata numa região onde a língua alemã é a base comunicacional. Dizer *da-da* é não apenas apontar um lugar, ou o que num lugar existe, mas também, e de golpe, a plena realidade do que em *lá (aí, ali)*... é, independentemente de qualquer outro juízo que, alicerçado em categorias convencionais e gastas, possa ser formulado. *Da* pode ser, na força da sua própria formulação, o momento de uma manifestação, — fonema a um tempo 'epifânico' e apofântico: a simples afirmação de existência é o mais radical dos juízos, e a mais directa das evidências. «A

⁽²¹⁾ Richter, Hans, ob. cit., p. 4.

⁽²²⁾ Tzara, Tristan, 'Manifesto Dada de 1918', transcrito em De Micheli, Mario, ob. cit., p. 162.

⁽²³⁾ id., id., id., id.

⁽²⁴⁾ Baader, Johannes, 'O Arquidada', em *DADA* (Ant. citada), p. 111.

palavra Dada simboliza a relação mais primitiva com a realidade que nos rodeia: com o dadaísmo uma nova realidade toma posse dos seus direitos.»⁽²⁵⁾, afirmava Huelsenbeck no seu primeiro manifesto em Berlim; e esta confessada 'relação primitiva' parece corresponder a uma vontade de retoma de algo que o tempo dissolvera: uma tão tensa quanto perplexizante 'aliança ontológica', — aquela que a fala original era suposto ter expresso. Mas, agora, o trabalho teria de ser duplo: a recuperação somente se tornava possível sobre a destruição de quanto como ocultador, e anquilosante, se constituira; e o processo, atingido o ponto em que todas as estruturas se questionavam, era simultaneamente destrutivo e constitutivo, a partir das unidades mínimas e básicas que era suposto poder partilhar, — enquanto a virulência da denúncia era o correspondente da violência exterior que não parecia poder ser suspensa.

Ora, esta dinâmica alicerçada no vocábulo alemão é, curiosamente, aquela que nunca é sequer sugerida por quem quotidianamente a enfrentava, — quer por com ela haver sido formado, quer por a ter encontrado, necessariamente, no espaço de acolhimento. Repetição em russo, em romeno,...? Seguramente. Mas o alemão contém, por igual, essa possibilidade, — e carrega-la-á de um sentido que outras línguas não comportarão, por mais que elas consintam um emprego singular de tal onomatopeia. «O *Da* não designa em Heidegger um certo lugar, mas a *abertura* do *Dasein* em relação ao ente.»⁽²⁶⁾, escrevera por exemplo, Walter Biemmel falando do filósofo; e esta reflexão instala o *da*, aqui como em outros momentos, num campo de possibilidades geralmente impensadas. De forma quase inesgotável, afirmar o *lá* é afirmar o lugar de algo, é afirmar o que *lá* é e a sua espacialidade, — e, logo, a singular presencialidade que o marca; e esta simples presencialidade, expressão partilhável de existência, impõe um dinamismo reflexivo desdobrando-se pelos caminhos mais ínvios: o que comporta a procura de compreensão da adesão aparentemente visceral, ou injustificável, à sua presencialidade, a desocultação do que é o que se reconhece como sendo, a sua abertura ampla a uma insubstituibilidade que é, de algum modo, o máximo de justiça que pode ser feito a quanto existe.

Significativamente, alguns anos antes de 1916, o aparecimento

⁽²⁵⁾ Huelsenbeck, Richard, 'Manifesto de 1918', cit. por De Micheli, Mario, ob. cit., p.162.

⁽²⁶⁾ Biemmel, Walter, cit. por Fernando Guimaraes, *Conhecimento e poesia*, Oficina Musical, Porto, 1992.

daquilo que será chamado, pelo próprio autor, 'ready-made', parece abrir caminho a múltiplos desenvolvimentos, e implicar reflexões teóricas cujo âmbito exorbita do simples domínio da plasticidade. Provocatórias entidades, Marcel Duchamp assume a sua realização como um acto mental exemplar: «Diz-se que ele inventou a palavra *cervelle*, significando 'facto-cerebral', para descrever uma dimensão fundamental do seu trabalho, particularmente os *Readymades*, os objectos manufacturados que ele afirmava tornarem-se obras de arte por efeito da sua simples declaração de que o eram, pelo seu acto de escolha de um tal objecto, promovendo-o e isolando-o.» escreve Kenneth Counts-Smith⁽²⁷⁾ falando da figura que, para muitos, antecipa parte fundamental de quanto Dada realiza depois; e se o artista confessará: «Dada foi um protesto extremo contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica.»⁽²⁸⁾, num trânsito que uma referência posterior, feita a partir de encontros literários, explicita ainda: «Esta é a direcção que a arte deve seguir: uma expressão intelectual, mais do que uma expressão animal.»⁽²⁹⁾. A esta luz, o 'ready-made' assume um estatuto capaz de ultrapassar todas as circunstancialidade mais ou menos aleatórias: acto de escolha exercendo-se sobre realidades existentes e simples, trabalho de associação (por junção de elementos, por legendagem) tão ambíguo como significativo, — ele parece introduzir no espaço existencial uma dimensão de amplitude desmesurada: a que implica que cada ente concreto seja passível de uma consideração nova, de uma revisão que é a descoberta das suas virtualidades, de uma ex-posição que é a assunção de uma 'plenitude' generalizadamente desconhecida. O simples(?) acto de escolher concentra em si uma globalidade de determinações cujo aparecimento e hierarquização são tão nebulosos como existencialmente comprometedores, e constrangentes; e se se pode perceber que alguém use a expressão 'escolher ao acaso', os termos empregues surgem ainda como contraditórios, ou inconciliáveis, uma vez que o que subsiste é o pressuposto de que toda a 'escolha' decorre de uma finalidade bem definida e, como tal, circunscritível e partilhável. Mas é no interior de toda a escolha que as dimensões mais ocultas do que escolhe e do que é escolhido se deixam desdobrar: e se o 'acaso' pode determinar múltiplas formas

⁽²⁷⁾ Coutts-Smith, Kenneth, ob. cit., p. 53.

⁽²⁸⁾ Chipp, Herschel B., ob. cit., p. 394.

⁽²⁹⁾ id., id., p. 395.

de todo em todo impensáveis, uma vez posto perante elas, quem escolhe, segundo o que como 'ao acaso' é dito, está a exercer opções passíveis da mais radical das abordagens, — e o escolhido surgirá como exemplar construção, carregada de um inquestionável sentido, sinal distinguível de uma forma particular de entender e habitar o Mundo dado.

Assim, a esta luz, cada 'ready-made' irrompe sobre algo que (em) *da* é; retirá-lo da sua circunstancialidade, propô-lo como significativo é um tributo a quanto como indiferente tem sido julgado, por arrastamento impondo a reavaliação, e o reencontro, de todos os outros indiferentes(?) que nos rodeiam, potencialmente os re-considerando de um modo cada vez mais denso. Destruição de hierarquias ou amplificação do prazer pela descoberta de aspectos insuspeitados no real dado? E se é possível pensar que por Duchamp é a mera fruição material que está em causa, logo tal atitude parece ter de ser revista: é que embora os 'ready-made' se possam multiplicar, embora eles possam dispensar toda a habilidade manual, algo atravessa continuamente o projecto do pintor francês: «Eu estava interessado em ideias, — e não somente em produtos visuais. Eu queria pôr a pintura, de novo, ao serviço do espírito.»⁽³⁰⁾; e se agora se está não perante 'pintura' mas provocatórios objectos tridimensionais construídos (ou escolhidos...) a partir de quantos o real torna disponíveis, — é ainda o pensamento que está em jogo, desafio à reflexão interrogativa, num trânsito que, se por um lado irá conduzir à *arte conceptual*, e à *arte ecológica*, e..., por outro é uma forma explícita de apelo à revisão do modo de estar na vida, pelo reencontro mais profundo com tudo quanto é.

Extensa e inútil divagação a partir do encontro com *Dada*? Não o creio. De facto, se algum problema aqui se levanta, com uma força que ultrapassa tudo quanto, em determinado momento, a 'pose' e a 'blague' determinaram, é aquele que ainda atravessa (e talvez sempre tenha atravessado...) o espaço ocidental: como conciliar a plena singularidade do *que é*, e na sua sua singularidade é em si irredutível e insubstituível, e um sentido que tende a subordinar todos os existentes a um projecto de cariz globalizador, a um tempo os integrando e/ou instrumentalizando, mesmo que em nome de uma glorificação que somente da plena realização de de tal globalidade

⁽³⁰⁾ Id., id., p. 394.

possa advir. Na sua aparente pequenez, o carácter enfático do *da* expõe a opção radical, — *que dada*, agora repetido, reiterará. Mas esta ‘abertura’ que o *da* impõe não é, necessariamente, inócua: ao invés, ela problematiza quanto como já existente se reconhece, — e tanto obriga a uma redescoberta do que é como implica o consentir quanto, alheio a qualquer teleologia reconhecível, é passível de ser, sendo ainda misterioso e problemático. Ultrapassando todos os ‘parti-pris’ e ideias feitas, o carácter a um tempo redutor e experimental de *Dada* exprime, com a força particular que circunstâncias excepcionais consentiam mas não tornavam exclusivo⁽³¹⁾, um posicionamento que outros sectores (científicos, filosóficos,...) eram obrigados a considerar; e se alguns aspectos ‘folclóricos’, e a legendária reafirmação dos actos mais insólitos e perceptíveis, torna o movimento um manancial de objecções críticas e mesmo de expressa animosidade, — o que talvez importe seja descobrir o efectivo sentido que o vocábulo sob o qual o espírito então se manifestava: *Dada*, comporta. Mais próximo, talvez bem mais próximo esteja *Dada*, por exemplo, da husserliana vontade de ‘regressar às próprias coisas’ do que da instalação cómoda(?) num aleatório e divertido processo que permitia descobrir o vocábulo quando se procurava um pseudónimo para Madame le Roy; resta apenas que se possa pensar que *da* não é apenas um som infantil, que *dada* não é apenas o cavalo de pau que Gauguin também invocara, anos atrás, que o afirmado ‘sem sentido’ pode muito bem tornar-se uma exigência programática de uma investigação multimodal, obsessiva e multidireccional. E se esta expressão: ‘exigência programática’ pode ser, em definitivo, alheia a qualquer confissão dadaísta, e situar-se mesmo nos seus antípodas, — resta a dimensão dinâmica vitalmente assumida, o sempre afirmado primado do espírito, a vontade expressa de constituir uma ordem ‘outra’, quaisquer que sejam os meios que artistas plásticos, e poetas, e..., podiam então mobilizar. Ultrapassando quanto tem sido o entendimento comum, e mesmo todos os aspectos laterais que em nome do dadaísmo puderam ocorrer, chegando aos nossos dias, *Dada* parece constituir um momento inultrapassável de ruptura consciente e, de algum modo, metodicamente constituída: aquela que reinstala o homem perante o *da* pelo qual o que é se pode dizer, sendo, — de

(31) Só isso torna possível o encontro de largas camadas de artistas com o Dadaísmo, quer em Nova Iorque, onde a guerra não chegava directamente, quer na Alemanha, onde os desenvolvimentos políticos não deixaram de irromper.

uma só vez o impondo como inesgotável desafio ao homem. O resto pode ser o discurso de Arp:

«Eu aqui declaro que Tristan Tzara encontrou a palavra no dia 8 de Fevereiro de 1916, às seis horas da tarde: eu estava presente com os meus doze filhos quando Tzara pela primeira vez balbuciou esta palavra que nos encheu com justificado entusiasmo. Isto ocorreu no 'Café de la Terrasse' em Zurique e eu tinha um brioche na minha narina esquerda. Estou convencido que esta palavra não tem qualquer importância(...)⁽³²⁾, — ponto extremo da 'pose', e da 'blague', para uso de incautos.

Diogo Alcoforado

⁽³²⁾ Cit. por Countts-Smith, ob. cit., p. 18.