

# Questões para um Teatro Dadá

\* *Manoela Wilhelms Wolff*

\*\* *Camila Bauer Brönstrup*

## *Resumo*

Este trabalho visa levantar questões acerca do Teatro Dadá, uma das facetas artísticas do movimento que se configurou como parte das Vanguardas Históricas europeias do século XX. Nele pretendemos cruzar as noções de acontecimento de Jorge Dubatti e Alain Badiou, propondo um ponto de vista sobre uma possível dinâmica ocorrida dentro das manifestações do Dadá, entre outros pontos a serem tocados de forma que complementem nossa linha de pensamento.

*Palavras-chave: Dadá - D]dadaísmo - teatro comparado - filosofia do teatro - performance*

## *Abstract*

This paper aims to raise questions about the theater developed in Dadá (the Dadá Theater), one of the artistic facets of the movement that integrated the 20th Century European Avant-Garde. We intend to cross the notions of event (term withdrawn from the North-american translation of “L’être et l’évènement” of Alain Badiou) of Jorge Dubatti and Alain Badiou, proposing a point of view about a possible dynamics happened inside of Dadá’s manifestations, among other points to be touched in a complementary way to our line of thought.

*keywords: Dadá - dadaism - compared theatre - theatre philosophy - performance*

---

\* Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Sul.  
E-mail: manoela.wilhelmswolff@gmail.com

\*\* Professora adjunto do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
E-mail: camilabauerb@gmail.com

*O que é uma questão? Uma questão é o que fixa seu rumo em direção ao “ainda” do dizer.  
(Badiou, 2002, p.127)*

Falar sobre Dadá é como falar de algo que insiste em não ser bem dito ou nomeado: Dadá é uma Escola, Estética, Poética ou Vanguarda Histórica (talvez seja, por assim dizer, todos e nada)?. Chamemos, por ora, Dadá de Movimento<sup>1</sup>. Se Dadá é um acontecimento artístico estimulador de uma grande parte das propostas estéticas que se seguiram (incitando especialmente produções de caráter mais anárquico), difundindo e levando aos limites as técnicas de colagem e montagem, de escrita aleatória e seu caráter eminentemente improvisacional, ignorá-lo como parte da história do teatro é uma perda lastimável para a área.

Portanto, antes de pretender explicar historicamente ou remontar um movimento que pertence a um espaço-tempo há muito ido, pretendemos ressignificá-lo à luz de novas ideias e propostas posteriores ao mesmo (e as quais, talvez, por ele tenham até sido influenciadas). Focaremos especialmente numa tentativa de análise do teatro Dadá, viés do movimento pouco comentado no Brasil, mas cujas experimentações são de suma importância, a nosso ver, para as análises do Teatro Contemporâneo.

## Primeiro conjunto de questões

**{contexto: nome, belo e a assunção do anônimo}**

### Uma questão sobre nomes

Nome do movimento: Dadá. Nome no movimento: interrogação. Não são poucos os artigos e livros que tratam do nome de Dadá. O Movimento do Acaso, da negação e da irônica anarquia, não poderia nem concordar quanto à origem de seu nome

*Alguns afirmam que a palavra foi “descoberta” ao se abrir a esmo uma página do dicionário, outros asseguram que ela significa cavalo de balanço, enquanto o próprio Ball deixa todas as explicações em aberto. “Dadá em romeno, significa, Sim, Sim; em francês cavalo de pau. Para os alemães, a palavra é um sinal de ingenuidade tola e disparatada, e de simpatia, cheia de alegria procriadora, pelo carro de criança.”*

*Em 18 de abril de 1916, o movimento ainda no início, Tzara deu essa versão: “Uma palavra nasceu, não sei como.” (...) “O que chamamos de Dadá é uma doídice nascida do nada, na qual estão envolvidas todas as questões transcendentais, um gesto de gladiador; um jogo com os restos míseros... uma execução da falsa moralidade.” (Richter, 1993, p.35-36)*

Essas declarações embasam a configuração de Dadá, que não é o mesmo que Dadaísmo. Dadá é um sujeito, uma verdade artística enquanto que Dadaísmo é um nome posteriormente dado para categorizar um Movimento de espontaneidade singular. Portanto, Dadá está tão arraigado ao irônico autônomo, ao nome autônomo que como configuração ele mesmo se dá, que se desprende do nome, se inomeia ao se nomear. Porque ao se prender ao nome, se desprende de toda sua aura: “A priori, ou seja, de olhos fechados, Dada coloca antes da ação e acima de tudo: A Dúvida. DADA duvida de tudo. Dada é tatu. Tudo é Dada. Desconfiem de Dada.” (Tzara, 1987, p.41). Aceitar o nome Dadá é por si só uma traição ao espírito do Movimento. Tal qual os Dadaístas, aceitamos o nome na falta de coisa melhor, no não aceite de uma palavra que já possuísse significados previamente definidos. Dadá é novo, não é nada, nomeia a tudo e não nomeia nada, e para futuras reflexões “Nothing is more real than nothing.” (Beckett apud Badiou, 2008, p.257). Badiou nos traz a seguinte ideia que parece ser feita sob medida para a questão do nome Dadá

*Nós perguntamos “há alguma coisa acontecendo?” E mais precisamente: “podemos nomear uma emergência, um advento incalculável que destotaliza o ser e deturpa o sujeito da predestinação de sua identidade?” (2008, p.267)*

1 “mo.vi.men.to sm 1. Ato ou processo de mover (-se). 2. Mudança de um corpo, ou de parte dele, de um lugar para o outro; deslocamento. 3. Determinado modo de mover-se. 4. Animação, agitação. 5. Série de atividades em prol de determinado fim. 6. Evolução ou tendência, em campo (5). 7. Mús. Cada uma das partes de uma composição instrumental do tipo da suíte ou sonata.” (Mini Aurélio, 6ª edição, Curitiba, 2006, Editora Positivo, p. 567)

2 “We ask: ‘is something happening?’ and more precisely: ‘can we name what an emergence, an incalculable advent which detotalizes being and wrenches the subject from the predestination of its identity?’”

Como nomear na instantaneidade, no momento do movimento, como agregar em uma palavra um conjunto de necessidades poéticas? Característica das assim chamadas Vanguardas Históricas, manifestos artísticos eram regra de ouro de qualquer movimento em ascensão, para tanto, para expressar as necessidades poéticas, era necessário nomear. Dadá é Dadá, e não outra coisa, e por ser Dadá, é todo o resto.

### Uma questão de beleza e de anonimato

Uma das importantes características do Movimento Dadá é justamente a alteração de um paradigma: a valorização do belo. Obviamente, Dadá não foi o único e total responsável pela mudança de paradigmas estéticos na virada do século XIX para o século XX, mas ele está entre os movimentos incluídos nessa transição. Se antes da Primeira Guerra Mundial ainda havia uma necessidade de prazer ante o belo, nas Vanguardas e especialmente no Dadá, não há. Há uma inquietação diante de um belo desnormalizado e fora da ordem da beleza reconhecível. Nas obras Dadá, e aqui me refiro especialmente às artes visuais e à literatura (que são de mais fácil acesso), é visível a distorção de elementos clássicos da tradição artística ocidental. Muitos dos integrantes do movimento frequentaram escolas de arte. A partir desses conhecimentos, tornou-se possível para cada indivíduo integrante do Dadá anarquizar a tradição, e, com isso, ainda acrescentar um novo elemento: o anônimo.

Se há uma característica de Dadá que repercute até hoje é a assunção do anônimo, do qualquer um. Rancière nos traz que a assunção do qualquer um é justamente uma característica do regime estético da arte termo, que a seu ver, substituiria as definições durante e a partir do que hoje chamamos Moderno)

*Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível. (Rancière, 2000, p.47)*

No caso de Dadá, vemos a assunção do anônimo não apenas como sujeito, mas também como construção de um objeto artístico, como por exemplo, os ready-mades de Duchamp. Há aí uma relação dupla: se a mecanização (neste caso, a industrialização, a Primeira Guerra Mundial, o desenvolvimento da indústria bélica) convoca o anônimo, o funcionário de fábrica, o “zé-ninguém” a se tornar artista, também os objetos reproduzidos em série convocam os artistas a desanonimizá-los e encontrar para eles um local na galeria de arte. Entretanto, não é este o momento de discutir essa relação, portanto, voltemos aos sujeitos anônimos. O convite de abertura do Cabaret Voltaire, em Zurique, era justamente um convite a estes artistas sem nome:

*Notícia de jornal, 2 de fevereiro de 1916: “Cabaré Voltaire. Sob este nome estabeleceu-se um grupo de jovens artistas e literatos cujo objetivo consiste em criar um centro para o divertimento artístico. De acordo com o princípio estabelecido pelo cabaré, nas reuniões diárias deverão realizar-se apresentações musicais e recitais dos artistas convidados. O cabaré exorta todos os jovens artistas de Zurique para que compareçam com sugestões e contribuições, sem se preocupar com esta ou aquela orientação artística.” (Richter, 1993, p.12)*

Conforme os relatos dessa primeira noite em Zurique, o público compareceu. Mas aí, começaremos a entrar em alguns dos paradoxos do Dadá. Apesar da assunção do sujeito anônimo, veremos a seguir a importância de cada indivíduo no processo de configuração dessa archipoética, desse conjunto de ideias que formam o movimento: mesmo com o acaso, a aparente aleatoriedade de formação do Dadá, cada indivíduo ocupa um espaço que parece quase predestinado para si no movimento. Com isso, podemos pensar numa reconfiguração das relações dentro deste determinado movimento artístico em comparação com as conhecidas configurações anteriores

Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontrá-lo: não do lado dos destrancamentos avançados na novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir. (Rancière, 2000, p.43)

Pensar o teatro em Dadá, sugerir uma arte do encontro, do acontecimento, não é nada ilógico. Na proposta e na materialização de Dadá está o acaso, e se “o teatro trata-se explicitamente, quase fisicamente do encontro com uma ideia” (Badiou, 2002, p.102), não houve, talvez, maior encontro com o acaso do que no Dadá. Se há na vanguarda um rasgo, uma dissolução de paradigmas, ele está justamente nessa partilha do sensível,

das formas de se produzir subjetividades: é nesse tipo de acontecimento que o teatro reina soberanamente como arte do coletivo, de partilha; espaço habitado por anônimos não mais anônimos entre si, em estimulação recíproca; espaços que podem ser habitados à distância, porque habitam na verdade outro espaço anterior, uma zona de experiência. Nesses pormenores da dinâmica Dadá que entraremos adiante.

## Segundo conjunto de questões

**{dinâmicas: supraterritorialidade, micro/macro/archipoéticas, o elemento singular múltiplo}**

### Uma questão de supraterritório

Zurique, Berlim, Colônia, Hanôver, Nova Iorque e Paris. Pelo menos nessas seis cidades Dadá floresceu e se desenvolveu de forma virulenta e contagiosa: os surgimentos de cada vertente Dadá (cada vertente porque cada grupo vai vir a desenvolver características relativamente específicas) pertencem ao mesmo tempo à ordem do acaso e à ordem do diálogo. Os integrantes dos grupos se conheciam/conheceram e trocavam ideias, arte, e até espécies de residências artísticas.

Existe um consenso geral que atribui ao Dadá um caráter internacional, ou seja, de algo, uma troca, que se realiza entre nações. Realmente, Dadá acontece no entre de muitos conceitos. Entretanto, como nos lembra Silvana Garcia

*Desvinculados de um empenho de produção artística, e descompromissados com a defesa nacionalista, os dadás pretendiam dedicar-se exclusivamente à atividade intervencionista e provocadora, afirmando-a como um fim em si mesma. (GARCIA, 1997, p.203)*

Dadá não tinha nenhuma intenção nacionalista como tentavam os movimentos Futuristas Russo e Italiano, portanto, como podemos falar de um movimento internacional se Dadá nega (até certo ponto) a ideia de nação? Vários dos integrantes das seis vertentes dos movimentos não eram nascidos nos países que, de certa forma, acolheram Dadá. Como exemplo, podemos citar pelo menos dois casos famosos: Tristan Tzara e os irmãos Janco, que emigram da Romênia para a Suíça por motivos pessoais. Inclusive, o caso do Dadá-Zurique é extremamente especial: a Suíça, como território neutro durante as guerras, se torna o refúgio de muitos artistas, políticos e intelectuais – uma capital do exílio forçado ou escolhido. Marcel Janco em um escrito posterior nos diz

*Ao redor de Zurique a guerra estava enraivecendo-se. A Zurique de 1916 era um paraíso de refúgio no meio de um mar de fogo, de ferro e sangue. Não era apenas um refúgio, mas o local de encontro certo de revolucionários, um oásis para os pensadores, um ponto de troca de observações, um berçário de ideologias, e um lar para poetas e vagabundos amantes da liberdade.<sup>3</sup> (JANCO apud VERKAUF, 1975, P.18)*

Se em Zurique as nacionalidades dos integrantes eram diversificadas, no Dadá-Berlim, por exemplo, muitos dos integrantes eram oriundos de cidades do interior. De certa forma, o exílio é uma constante no Dadá, o deslocamento físico de indivíduos em busca de formas e lugares onde possam expressar as suas necessidades poéticas e nos quais a habitação de novas realidades fosse possível, era resultado de uma zona de experiência comum, gerada por uma realidade de pós-durante-guerra pesada e sombria.

Portanto, se Dadá era uma mescla de indivíduos provenientes de diversas realidades, muitos exilados, como afirmar que Dadá era internacional? Podemos pensar na internacionalidade em relação aos critérios de mapa geográfico de localização dos pontos culminantes do movimento, entretanto, Dadá transcende um mapa geopolítico, transcende até mesmo uma possível identidade de língua nacional: Tzara, por exemplo, era romeno, mas em Zurique escrevia em francês. Jorge Dubatti, um teórico de teatro argentino, nos pergunta: “Como pensar as identidades nômades?” (DUBATTI, 2008, p. 15) ou “O que faz um teatrasta ser nacional: seu lugar

de nascimento, sua documentação, sua declaração de princípios, sua pertença cultural, sua radicação?” (2008,

<sup>3</sup> “All around Zurich the war was raging. In 1916 Zurich was a heaven of refuge amid the sea of fire, iron and blood. It was not only a refuge but the trysting place for revolutionaries, an oasis for the thinker, a spy-exchange, a nursery of ideologies, and a home for poets and liberty-loving vagabonds.”

p.14). Portanto, Dadá não habita um espaço nacional, habita sim um território, ou seja, um contexto que contrastado com outros contextos se diferencia, num pensamento de geografia humana (La Blache), de produções culturais. Mas, além disso, Dadá é um acontecimento, um movimento supraterritorial. Se Dadá existe enquanto território abstrato, como zona de experiência comum entre diversos indivíduos insatisfeitos com um cenário bélico ameaçador, e existe em pelo menos seis pontos do planeta, simultaneamente e quase que aleatoriamente, ele suprime a questão de território e se sobrepõe: eis aí o caráter supraterritorial de Dadá. Podemos dizer que Dadá é zona de experiência comum, poética abstrata, ou, archipoética, como veremos mais adiante.

### Uma questão sobre poéticas

A Poética Aristotélica tem como objetivo mostrar as diversas modalidades do fazer, do processo de criação, obviamente dentro de um ideal de belo e de funcionalidade da arte. Como falamos, então, de instâncias poéticas em relação a um objeto que: 1. Não é belo – porque o belo deve ser uma transcendência do cotidiano, e não a sua integração no mundo artístico; 2. Não tem função aparentemente construtiva para a sociedade – o caos (na época) ainda é negligenciado como elemento altamente criador; e 3. Não é representacional no nível de construção de ficções, mas é verdade enquanto arte e enquanto construção de novas realidades?

Dubatti nos propõe três instâncias de poética para fins de comparação de cartografias teatrais, a micropoética, que seria o acontecimento teatral em si, a macropoética, que seria o conjunto de acontecimentos teatrais e a archipoética<sup>4</sup>. Já definimos que Dadá como um todo é uma archipoética, um território do abstrato, uma zona de experiência comum. Desloquemos, a título de experimento, as ideias da micropoética e da macropoética do âmbito comparatista teatral e as tragamos para uma análise dinâmica de um espaço de habitação Dadá.

Existe um elemento singular, um indivíduo, um corpo, chamemos de ser individual, o primeiro corpo que chega a um estado de desejo de negação, de anarquia, o corpo pré-Dadá, o ser situacional, atrelado a um universo de referências, incompleto, anônimo, um ser que ainda não traz o pensamento à boca<sup>5</sup>. Este ser individual se desloca, usemos como exemplo o dadaísta Tristan Tzara: Tzara, enquanto Sami Rosenstock, seu nome antes de Dadá, seu nome romeno, era ser individual, era um conjunto de desejos em estado de elemento a se multiplicar, era o ainda por dizer. Sami se desloca, no deslocamento vira Tzara, que ainda, em tradução livre, brinca com o exílio autonomando-se “Triste Terra”. Sami precisou do deslocamento para virar Tzara. Nesse caso, o deslocamento físico, de Bucareste à Zurique. Tzara, em Zurique, nesse propício refúgio de deslocados territorialmente, ideológica e artisticamente, se torna, ele mesmo, uma micropoética. Por que considerar o indivíduo uma micropoética? Porque podemos pensar no artista como próprio acontecimento de sua verdade, como o pensamento que se desloca e vem à boca, que sai, que é expelido, materializado na pessoa que o produz – indivíduo micropoético.

Dadá foi uma reunião de artistas guiados por uma zona de experiência comum, por uma necessidade de dizer o ainda não dito, de fazer o ainda não feito, em seus próprios modelos eventuais.

A macropoética Dadá pode e deve ser considerada como as manifestações específicas das suas vertentes: cada cidade em que Dadá floresce e murcha é uma macropoética específica, é a configuração de um ser social Dadá, a configuração de uma verdade que só existe no conjunto.

Anteriormente, falamos em partilha do sensível, o termo de Rancière, que define um

*(...)sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2009, p.15)*

O ser social, ou a macropoética de Dadá é exatamente a união desses elementos singulares, prontos a multiplicar a si mesmos, e construir em conjunto uma verdade artística e/ou uma nova realidade. Uma árvore de poéticas (DUBATTI, 2008, p. 82), poéticas que coexistem. Para Dubatti, a poética é um adjetivo do ente poético, é

<sup>4</sup> O prefixo –archi em espanhol significa superior, que excede, portanto, uma poética acima do macro e do micro, que se torna um território de conceitos, até, possivelmente, abstratos.

<sup>5</sup> “O pensamento se faz na boca” (Tzara, 1987, p. 20)

*o conjunto de componentes constitutivos da poiesis ou ente poético, em sua dupla dimensão de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos. (2008, p. 77)*

Dubatti nos direciona a uma ontologia do teatro, ou melhor, do acontecimento teatral, de certa forma como Badiou nos guia através de uma ontologia estética/do acontecimento e do sujeito artístico. A tentativa de Dubatti é propor novas alternativas a análises puramente descritivas: que a crítica e a teatrolgia tratem, no texto crítico e analítico, o teatro como acontecimento vivo que é.

Portanto, escavamos do nosso tema mais uma problemática pertinente: estudar o teatro Dadá, um ente poético, um acontecimento, ao qual não temos acesso não se torna uma tentativa já previamente frustrada de reconstrução de algo que não existe? Para piorar ainda mais, como estudá-lo, sendo este um viés do movimento pouco explorado, sem recursos audiovisuais, poucos relatos, e (talvez) muito exacerbado por seus integrantes e seus espíritos defensores e mantenedores da aura de Dadá?

Para isso, duas possíveis respostas.

Primeira: Badiou nos lembra do caráter temporal do teatro: enquanto na literatura tentamos (insignificadamente) apreender o tempo na letra, na palavra, dizer bem e fazer-nos entender, no teatro...

*A arte do teatro é decerto a única que tem de completar uma eternidade com o que lhe falta de instantâneo. O teatro vai da eternidade rumo ao tempo, e não o inverso. (...) uma ideia eterna incompleta na experiência instantânea do seu término. (BADIOU, 2002, p.99)*

Segunda: o imperativo do pior. Se há rumo ao fracasso, fracassemos melhor, porque o anterior fracassou tanto quanto. Se Beckett escreve que deve continuar indo rumo ao pior é porque na década de 1920 alguns indivíduos resolveram fracassar perante as normas artísticas vigentes. E Badiou, na análise de Beckett, nos manda seguir rumo ao pior: “O piorar é um labor, uma efetuação inventiva e penosa do imperativo do dizer. Por ser um esforço, manter o rumo ao pior exige coragem.” (Badiou, 2002, p.139). Se ser Dadá, parir Dadá, trazer Dadá ao mundo exigiu a coragem da verdade (ibidem), do movimento em prol de uma verdade nova, podemos não reconstruir o teatro Dadá, mas resignificá-lo, trazê-lo a um lugar de importância merecida.

### **Terceiro conjunto de questões {Teatro Dadá}**

#### **Uma questão de perspectivas de acontecimento**

Dubatti define acontecimento (teatral – ente poético) como uma união de três sub-acontecimentos: acontecimentos convivial, expectatorial e poético. Como convivial designa-se o encontro da tríade artistas-técnicos-público em um espaço-tempo que sofra um salto ontológico, ou seja, que se saia de um estado comum. Esse acontecimento convivial se dá em torno de um acontecimento poético, o objeto produtor-produzido, que abarca toda a lógica da produção do ente poético. O acontecimento expectatorial suporta toda a teoria de recepção do acontecimento poético, os múltiplos desdobramentos da subjetividade. Para Dubatti, só existe teatro quando existem essas três instâncias, qualquer uma delas sozinha não se configura como teatro, mas como outra coisa.

Badiou nos traz que

*(...) um acontecimento é precisamente o que permanece indecيدido entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer. Acrescenta-se ao que há, mas tão logo esse suplemento é indicado, o “há” recupera seus direitos e dispõe de tudo. Evidentemente, a única maneira de fixar um acontecimento é dar-lhe um nome, inscrevê-lo no “há” como nome supranumerário. “Ele próprio” é sempre apenas seu próprio desaparecimento, mas uma inscrição pode detê-lo como que no limiar dourado de sua perda. O nome é o que decide o “ter tido lugar”. (Badiou, 2002, p.84)*

Tanto Dubatti quando Badiou dão abertura à ideia de aparecimento-desaparecimento que o teatro pos-

sui. Se há algo que diferencia o teatro da literatura é a forma que se lida com o tempo: um inscreve no papel, no subjétil, marca; o outro assume a sua característica efêmera, instantânea, assume seu limite com a morte: se o ser existe quando está na maneira do encontro (ibidem, p.130), o ser, o sujeito genérico existe apenas no teatro, durante e após o acontecimento teatral.

### Uma questão sobre parâmetros

Falar do Teatro Dadá exige essa preparação porque falar sobre ele é falar sobre uma história contada pelos membros do movimento, que, convenhamos, não tinham grande apego à verdade histórica, mas sim a verdade do espírito Dadá. Falar de Teatro Dadá também nos coloca no limite do que é teatro e do que é performance ou literatura oralizada, e remete ao hibridismo das funções de técnico, artista e espectador. Como nomear esse acontecimento se em 1920 não possuíamos todo o aparato teórico sobre performance?

Falar do Teatro Dadá é falar de limiares, de equilibristas em cordas bambas, parâmetros que precisam ser nomeados. Lá vamos nós na tentativa de falhar melhor.

Vimos anteriormente que o indivíduo Dadá, o ser Dadá, passa por determinadas instâncias de produção de subjetividade. O ser individual se torna micropoética, e agora, acrescentaremos a ele mais uma característica: o ser-Dadá é possuidor de uma personalidade performática. Roselee Goldberg diz em seu livro *A arte da performance*

*A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticados por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados (Goldberg, 2007, p.10, grifo nosso).*

Definir performance é uma eterna luta no âmbito do teatro. Diferenciar teatro de performance também o é. A questão aqui é: aproveitemo-nos dos conceitos abertos. Portanto, se a Poética é uma disciplina da teatrologia que lida com as modalidades do fazer teatral, se a performance exige (mesmo na sua indefinição) um programa de ação, de formas de fazer, a performance é uma possível poética, já que se encontra nessa dualidade de produzir e objeto produzido. Podemos pensar que o Ser-Dadá é possuidor de uma personalidade performática porque há nele uma necessidade poética, portanto, há razões para que ele encontre formas de expressar sua produção de subjetividade. A performance pode ser, muitas vezes, um processo solitário. Entretanto, o Ser-Dadá, micropoética possuidora de uma personalidade performática, também é macro, também é social, também reside no encontro. Portanto, o Ser-Dadá também é acontecimento, é também o Outro, é teatro. O Ser-Dadá é esse elemento múltiplo que agrega, tanto as singularidades de cada indivíduo, quanto esse que configura uma archipoética. Retomando, o Ser-Dadá surge de uma reunião de indivíduos exilados ou deslocados, territorialmente e ideologicamente, e esses indivíduos produzem uma verdade, uma nova camada de subjetividade, sozinhos e em conjunto.

### Uma questão de exemplos

Exemplifiquemos o que dissemos anteriormente.

*No dia 5 de fevereiro de 1916, Ball relata: “O recinto estava superlotado; muitos não encontravam mais lugar. Por volta das seis horas da tarde, quando o pessoal ainda se encontrava martelando com afinco e afixando cartazes futuristas, apareceu uma delegação de quatro homenzinhos, de aspecto oriental, com pastas e quadros debaixo do*

*braço, fazendo várias medidas discretas. Apresentaram-se: Marcel Janco, o pintor, Tristan Tzara, Geroges Janco e um quarto senhor, cujo nome me escapou. Por acaso Arp também estava lá e todos se entenderam com poucas palavras. Logo e seguida os generosos Arcanjos de Janco estavam pendurados ao lado de outras coisas bonitas, e na mesma noite Tzara recitou versos em um estilo antigo, que foi tirando dos bolsos de um paletó de maneira muito simpática. (Richter, 1993, p.12)*

Essa é a descrição da primeira soirée Dadá que se teve notícia. Vemos aqui claramente o caráter aleatório da integração dos indivíduos ao movimento. Qualquer um que chegasse ao Cabaret Voltaire, como anunciado no convite que expusemos no início desse texto, estava suscetível a participar de um movimento intenso. Richter é categórico em seu livro Dadá: Arte e anti-arte quanto à importância dos indivíduos dentro do movimento

*Ball era circunspecto, profundo e discreto; o poeta romeno Tristan Tzara, em contrapartida, ostentava uma vitalidade fogaosa, uma incrível mobilidade mental e agressividade. Ele era de baixa estatura, o que compensava um temperamento desenfreado (...) Quanto maior a bagunça ao seu redor, mais ele, um artista da vida e da linguagem, se animava (...) Ainda não havia se inventado algo que Tzara não soubesse, conseguisse ou arriscasse. Graças ao seu sorriso ladino, ao seu humor e aos inúmeros truques, na sua presença não havia pontos mortos. Sempre em movimento, conversando em alemão, francês ou romeno, ele era o antípoda natural de Ball, calmo e pensativo... e indispensável como este. Na verdade, estes dois companheiros de armas, que lutavam por um espírito e um antiespírito, eram, cada um à sua maneira, indispensáveis. (ibidem, p.17)*

Em 1920, Francis Picabia, integrante posterior do movimento e ilustrador do Manifesto Dadá escrito por Tzara, escreveria a seguinte peça-texto-poesia sobre os membros do Dadá-Zurique

*BRAQUE, sensitive, a bit eighteen century, Spanish guy, likable man.  
 PICASSO, very eighteen century, must be completely fed up, French guy.  
 METZINGER, great, ostensible wish to be modern, will eventually succeed. (I exhibited too early, he tells Louis Vauxelles)  
 Marcel DUCHAMP, intelligent, a bit too occupied with women.  
 Albert GLEIZES, head of cubism.  
 Tristan TZARA, very intelligent, not DADA enough.  
 RIBEMONT-DESSAIGNES, very intelligent, too well mannered.  
 LEGER, Norman, he declares one must always have a foot in the shit.  
 ARP, you belong in Paris.  
 André BRETON, we are awaiting the moment when, sufficiently compressed, like dynamite, he will explode.  
 Louis ARAGON, too intelligent.  
 SOUPAULT, is a prodigal son.  
 Paul DERMÉE, loves good company.  
 Pierre-Albert BIROT, full of aptitudes, we advise him not to live alone too much.  
 REVERDY, reminds me of a head warden.  
 Max JACOB, declares that his ass is hysterical.  
 CROTTI, converted to the religion of the Marmonds (American automobiles cars).  
 Suzanne DUCHAMP, does more intelligent things than paint.  
 Juliette ROCHE, misses America.  
 Francis PICABIA, finds it impossible to understand what takes place between cold and hot, like the Lord he declares that one should spew those who are lukewarm. (PICABIA, 2007, p.181)*

Cada indivíduo em Dadá, cada Ser-Dadá em específico era de suma importância para a manutenção desse caos tanto apreciado pelos integrantes. Aqui, devemos acrescentar uma característica importante: a do ato ético. Conforme Dubatti

*O teatro é um ato ético (Bajtín, 1997), implica um regime de associações e afeições para a vida cotidiana, que envolve a totalidade da existência, e que se transmite, se “contagia” no convívio através da poíeses. (2008, p.120)*

Ser Dadá não era apenas um compromisso de escrita, produção artística, ou uma postura dentro das soirées e dos eventos Dadá. A postura Dadá deveria se estender à vida. Tal era o caso bastante extremo do Oberdada, do Dadá Supremo, Johannes Baader

*“Johannes Baader nasceu no ano de 1885 em Stuttgart. De profissão arquiteto. No dia 19 de julho de 1918 escreveu os Oitos Princípios Universais, dos quais ele próprio diz: ‘não se consegue reimprimi-los com a suficiente frequência’. Ele portava o título de um Supradada e de denominava Presidente do Globo Terrestre. Ele morreu em Berlim no dia 1 de abril de um mil novecentos e dezenove.” (BAADER apud BAITELLO, 1994, p.29)*

Alguns dos integrantes do Dadá se tornaram performances de si mesmos, no sentido de que estabeleceram uma realidade para si mesmos que não era a de suas identidades “originais”; uma performance deles mesmos permitia que eles fossem às ruas com seu rosto, suas ideias, seus nomes (autodados ou de nascimento) e que mesmo assim estivessem num entre de si mesmos e de outro que não eles.

### Uma outra questão sobre acontecimento

Pensemos numa estética do acontecimento Dadá:

*Para a nova soirée Janco executou uma série de máscaras que revelam grande talento. Elas lembram o teatro japonês ou da antiga Grécia, e no entanto são perfeitamente modernas. Concebidas para serem vistas de longe, elas produzem um efeito extraordinário no recinto relativamente pequeno do Cabaré. Todos estávamos presentes quando Janco apareceu com as máscaras, e imediatamente cada um de nós colocou uma no rosto. Aí aconteceu algo estranho. A máscara não apenas passou a exigir imediatamente a roupagem adequada, como nos ditou determinados gestos patéticos que beiravam, até mesmo, a loucura. Inesperadamente começamos a nos mover da maneira mais estranha, ornamentados e cobertos com objetos mais impossíveis, um sobrepujando o outro com suas invenções. (...) (Ball apud Richter, 1993, p.21)*

Esse é apenas um dos relatos de como funcionavam as coisas no Cabaret Voltaire e no Dadá. Depois do fechamento do Cabaret, surgiram as exposições, nas quais os Dadás de Zurique “ocupavam” galerias. Outros relatos incluem como se formavam as absurdas danças, os poemas simultâneos, a cacofonia feita de objetos improvisados, como essas dinâmicas se davam dentro dos espaços ocupados (por vezes alugados) pelos Dadás. Outras vezes, as intervenções se davam na rua, como nesta performada por Johannes Baader, o Oberdada

*Um exemplo contudo de ação dadaísta de grande repercussão foi a ação de Baader de 17 de novembro de 1918. O “Oberdada” foi ao culto matinal na Catedral de Berlim e, no momento em que o pregador Dryander iniciava o sermão, Baader o interrompe e diz alto: “Um momento! Eu lhe pergunto: o que lhe significa Jesus Cristo? O senhor está pouco ligando pra ele!” (...) Houve um grande tumulto, Baader foi preso e acusado por ofensa a Deus. Este evento provoca grande repercussão na imprensa.*

O Ser-Dadá se dá, portanto, tanto na ação individual, quanto na ação coletiva. Se fizermos a análise de acontecimento teatral que Dubatti nos propõe, veremos que dentro das descrições dos eventos Dadá existiam ambas as tríades técnico-espectador-artista e convívio-expectação-poiésis. Entretanto, hibridizadas, mescladas. Um espectador poderia vir a ocupar o lugar do artista ou de técnico, inferindo diretamente em quem é responsável por qual função, proporcionando ao movimento uma nova ideia de partilha: não é necessário que se tomem lugares estritos, que se mantenham funções sociais dentro de um movimento que insistentemente as rompeu, rasgou, triturou.

O Ser-Dadá é um ser híbrido, um ser performático especialmente por sua indefinição: nomeamos porque precisamos apreender a lógica aparição-desaparição do acontecimento, não porque nos contentamos com o nome. O Ser-Dadá é justamente essa fusão de individual e coletivo, de aleatoriedade causal (ou caótica?), na qual o archi não existe sem o macro nem sem o micro. O Ser-Dadá é tanto performance quanto teatro quanto acontecimento: não há sujeito que permaneça na situação anterior, não há pertença não fluída nesse

Movimento – justamente por isso, movimento.

Dadá existe como ente poético, acontecimento, finito; mais finito talvez que qualquer outro: em 1924 o próprio Dadá se enterrou no Sena. E assim, aceitando essa infixidez, essa capacidade de produzir verdades e novas realidades, que Dadá continua ressonando.

### **Um quarto conjunto: uma questão {Dramaturgia Dadá}**

Uma das questões ainda pertinentes de se discutir nesse trabalho (ainda que aqui infelizmente a discutiremos de forma breve) é a dramaturgia do movimento Dadá. Se até agora falamos de um teatro Dadá no acontecimento convivial, não podemos deixar de citar a existente e qualificada dramaturgia escrita, principalmente por Tristan Tzara.

Autor das peças “A primeira aventura celestial do Sr. Antipyrine”, “A segunda aventura celestial do Sr. Antipyrine”, “O coração a gás” e “Lenço de Nuvens” (para citar alguns exemplos), Tzara foi um prolífico escritor e sua dramaturgia representa uma inovação no gênero dos textos teatrais. Exceto por “Lenço de Nuvens” que ele mesmo nomeia uma tragédia em quinze atos, todos os outros textos são de caráter anárquico e repetitivo, curtos, com desconstrução dos personagens (Coração a gás tem como personagens Nariz, Boca, Orelha, Pescoço, Sobrancelha e Olho; A primeira aventura celestial é composta pelo Sr. AzulAzul, Sr. GritoGrito, Sr. Antipyrine, A mulher grávida, entre outros), e desconstrução total de uma possível fábula. Muitas vezes o texto aparenta ser apenas um amontoado de frases sem sentido nem relação entre si. Nenhum desses textos encontram-se publicados em Língua Portuguesa, tendo sido a tradução dos mesmos um trabalho desenvolvido dentro dessa pesquisa que tem como resultado possível essa proposta de questões para um teatro Dadá e a tradução da dramaturgia de Tzara (ainda sem previsão de publicação).

Ressaltamos que talvez essa seja uma maneira importante de resgatar o teatro Dadá, de tornar acessível ao conhecimento do público uma faceta importante do movimento que é sua escrita dramaturgical que tem muito a acrescentar e a relacionar com o contemporâneo. Abordo aqui a temática brevemente, porque ela sozinha pode ser fruto de um próximo trabalho, apenas a mostro para que não passemos pelo teatro Dadá sem esquecermos de suas provocantes obras dramaturgicalas.

### **{nota das autoras}**

Visivelmente esse trabalho não é uma reconstrução, não é uma tentativa de didatizar um movimento, de torná-lo aprazível ou mastigado ao leitor. Ele é um fracasso que necessitava ser dito. Talvez por insistência pessoal, talvez não. Nada daqui pode sair melhor do que entrou. Nomeia-se “Questões para um Teatro Dadá” porque não nos consideramos capazes de fazer outra coisa além de perguntas e conjecturas que talvez levem apenas ao nada. Mas, bem, o nada é algo bastante real, não?

## *Referências*

- BADIOU, Alain. *Conditions*. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2008.
- \_\_\_\_\_, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo, SP: Editora Estação Liberdade, 2002.
- BAITELLO, Norval. *Dadá-Berlim Des/montagem*. São Paulo, SP: Anna Blume, 1994.
- DUBATTI, Jorge. *Cartografia Teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- GARCIA, Silvana. *Trombetas de Jericó – teatro das vanguardas*. São Paulo, SP: Hucitec, 1997.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- PICABIA, Francis. *I am a beautiful monster: poetry, prose and provocation*. EUA: Mit Press, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. São Paulo, SP: Editora 34, 2009.
- RICHTER, Hans. *Dadá: arte e anti-arte*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.
- TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Lisboa: Hiena Editora, 1987.
- VERKAUF, Willy. *Dada: Monograph of a movement*. Bath, UK: The Pitman Press, 1975.

Recebido em 13/11/2015

Aprovado em 19/01/2016