

O trauma da guerra e a revolução alemã: da fragmentação da forma à fotomontagem dada de

Berlim

Polly Rosa *

Introdução

Embora o movimento dadaísta de Berlim seja considerado o mais “político” dentre os *dadas*, na historiografia, em geral, não costumam ser evidenciadas com clareza as relações entre o surgimento da fotomontagem, seu caráter satírico e as atitudes dos artistas diante dos acontecimentos históricos.

No intuito de destacar a relevância desse processo na formação política e artística de John Heartfield (1891-1968), procurarei, aqui, apontar evidências para sustentar que: em primeiro lugar, o desenvolvimento da fotomontagem *dada* de Berlim estaria não apenas ligado ao trauma da guerra e à revolução alemã, como teria se dado no sentido de contrapor-se politicamente ao imperialismo alemão, seus valores e apoiadores; em segundo, que tal processo dar-se-ia paralelamente a uma aproximação política dos artistas com a Liga Spartakus, de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht; e, por fim, que enquanto *antiarte dada*, as fontes da fotomontagem são, muito mais que as referências artísticas do cubismo ou futurismo, elementos e técnicas da cultura de massas e da cultura popular, além da sátira.

Para que se possa compreender tais relações, faz-se necessário, antes de mais nada, descrever alguns aspectos da formação do Estado Alemão e de sua cultura hegemônica.

Ao contrário dos países do outro lado do Reno, na Alemanha os valores democráticos foram totalmente derrotados em 1848, e a unificação do Estado Alemão, a partir de 1850, deu-se sob o

* A autora, mestranda em Artes Visuais na Universidade de São Paulo (USP), é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), à qual agradece o apoio para a pesquisa que resultou, dentre outras produções, nesse texto.

domínio da aristocracia prussiana, a quem se unira boa parte da burguesia. O que significa que a sociedade alemã foi formada sob os valores da tradição militar autoritária: ordem, disciplina, hierarquia e glorificação da força. A rápida modernização conservadora, nos anos que se seguiram, manteve as estruturas políticas arcaicas, nas mãos da aristocracia militar prussiana. Em 1871, quando da consolidação do Estado Alemão como Segundo Reich e potência econômica e militar, a sociedade alemã era extremamente anacrônica: um Estado moderno, industrializado, cujas estruturas sociais e políticas eram autoritárias e semifeudais. Na cultura alemã, tal contexto refletiu-se numa atitude compensatória, como destaca a historiadora Isabel Loureiro:

O alemão (...) via a si mesmo como um ser superior, portador da ‘cultura’, identificado com os valores elevados do espírito e contra o materialismo da ‘civilização’ ocidental, percebido como destruidor da pacata vida tradicional. (...) Essa suposta superioridade germânica, (...) acabou se traduzindo, na época do nazismo, na oposição entre Estado autoritário e democrático, o primeiro sendo visto como o único capaz de proteger a “cultura” germânica da decadente “civilização” ocidental (LOUREIRO, 2005: 26)

Tal crença forneceu base e foi aprofundada na política expansionista (*Weltpolitik*) do imperador Wilhelm II, a partir de 1890. No ano seguinte, formou-se a Liga Pangermanista, que tinha como objetivo difundir entre a população alemã as ideias de superioridade e direito de conquista. Composta por intelectuais, jornalistas, políticos, militares e industriais, a liga defendia que

As virtudes de um povo que se considera superior, dotado dos melhores generais e dos melhores homens da cultura, lhe davam o direito de aumentar seu “espaço vital” por meio de conquistas. Essa ideologia, difundida pelos discursos do imperador e os cursos do historiador nacionalista (e antisemita) Von Treitschke, penetrou fundo na população. (LOUREIRO, 2005: 27)

Ou seja, havia uma intensa mobilização em torno da propaganda dos ideais de superioridade e do militarismo autoritário das elites aristocráticas. O que, no contexto da nova corrida imperialista, levou a sociedade alemã a submergir em um delírio patriótico.

Disso resultou que a maioria dos alemães, muito otimista, confiante em uma vitória rápida, apoiou a guerra, em 1914. Mas, logo que a guerra entrou na fase de trincheiras (1915) e os mortos passaram aos milhares, o apoio começou, aos poucos, a perder força. No inverno de 1916, faltavam carvão, roupas, alimentos, postos sob rígido racionamento e os preços subiam vertiginosamente. Mas os negócios das elites prosperavam, e enchiam os jornais em propagandas de produtos que só elas podiam adquirir; e o governo imperial seguia uma estratégia de controle sobre a imprensa, com ocultação dos fatos e mitificação da guerra e do povo alemão, em cartazes, filmes, jornais, exposições etc.



“*Das Geheimnis von Lüttich*” (O segredo de Liege), 1914.

O poster mostra uma munição de artilharia pesada, na qual encontra-se um retrato do Kaiser Wilhelm II, a Águia nacional alemã, duas imagens dos danos das bombas às fortificações francesas e a inscrição: Nosso “sucesso explosivo”, o bombardeio bem sucedido, Liege caiu em 7 de agosto de 1914; tamanho original do projétil: 42 cm. Refere-se à vitória em Liège, no início da guerra.

Library of Congress, USA

Assim Rosa Luxemburg descreveu o período:

A cena mudou completamente. A marcha de seis semanas sobre Paris transformou-se num drama mundial; o imenso massacre virou um monótono e

cansativo negócio cotidiano, sem nenhuma solução à vista. A política burguesa está paralisada, presa na própria armadilha e já não pode mais exorcizar os espíritos que invocou.

Acabou-se a embriaguez. Acabou-se o alarido patriótico nas ruas, a caça aos automóveis de ouro; acabaram-se os sucessivos telegramas falsos, as fontes contaminadas por bacilos de cólera, os estudantes russos prestes a jogar bombas sobre todas as pontes das ferrovias de Berlim, os franceses sobrevoando Nuremberg, os excessos da multidão farejando espíões por todos os lados, as aglomerações tumultuadas nos cafés repletos de música ensurdecadora e cantos patrióticos. (...)

Na atmosfera sóbria destes dias pálidos ressoa um outro coro: o grito rouco dos abutres e das hienas no campo de batalha. Dez mil tendas, garantia total! Cem mil quilos de toucinho, cacau em pó, sucedâneo de café, pagamento à vista, entrega imediata! Granadas, tornos, cartucheiras, anúncios de casamento para viúvas de soldados mortos, cintos de couro, intermediários que garantem contratos com o exército - só ofertas sérias! (...) Os negócios prosperam sobre as ruínas. (LUXEMBURG (1916) *in* LOUREIRO, 2009: 78-80)

Nesse contexto, um grupo de artistas alemães, depois de experiências entre o front, sanatórios e de deserções, engajou-se em publicações contra a guerra. Ao que parece, é ainda em 1916 que se evidencia a afinidade entre eles e o que propagavam Luxemburg e Liebknecht, que se tornariam líderes da Liga Spartakus¹, principal grupo político de oposição à guerra naquele momento.

¹ A Liga Spartakus seria formada por ex-integrantes da ala esquerda do Partido Social-Democrata Alemão (SPD). Apesar de ser, a partir de 1912, o maior partido do Reich, seu peso político era bastante limitado no sistema arcaico de representação alemão, cujos poderes de fato estavam nas mãos da aristocracia prussiana, nas Câmaras Altas. Além disso, o partido se houvera convertido em uma instituição burocrática, reformista (não-revolucionária) e com foco eleitoral, que, embora houvesse conquistado algumas melhorias sociais do governo imperial, estas eram ínfimas. Ainda assim, o SPD tinha, em 1914, cerca de 1 milhão de filiados, 203 jornais com mais de 1,5 milhão de assinantes e a central sindical mais poderosa, com 2,5 milhões de filiados. A ala mais à esquerda do partido, liderada por Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, que já estava isolada, colocou-se contra a guerra e perdeu: ficou decidido que o SPD iria apoiá-la. Mas o racha viria apenas em 1917, quando, em janeiro, a oposição dentro do SPD convocou uma conferência nacional pelo fim da guerra e foi expulsa, em nome da disciplina partidária. Eles formaram, então, o USPD (Partido Social-democrata Independente Alemão), e, dentro

2.1. Artistas contra a guerra: fragmentação da forma e as revistas pacifistas (1916-18)

Em “Experiência e Pobreza” (1930), Walter Benjamin observou como os soldados regressavam silenciosos da guerra. Pareciam incapazes de criar narrativas a partir daquelas experiências.

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem (BENJAMIN (1933), 1993: 114-5)

É importante notar, aqui, que Benjamin refere-se à experiência da guerra não apenas como aquela do *front*, mas, de maneira ampla, ao trauma causado pela experiência da modernidade levada às consequências mais nefastas, em uma sociedade anacrônica como a alemã.

Entre os artistas que formariam o grupo dada, em 1918, as reações ao trauma da guerra deram-se, ao que parece, por dois caminhos que se complementavam: de um lado, a fragmentação e

descontinuidades na forma; de outro, a publicação destes desenhos e textos contra a guerra em revistas.

O caso mais emblemático é o da *Neue Jugend*, cuja autorização de publicação foi adquirida pelos irmãos Wieland Herzfelde (1896-1988) e Helmut Herzfelde (1891-1968) em 1916. Na edição nº. 7, a “redação” declara:

O conteúdo dos números anteriores não corresponde às nossas intenções atuais. Assumimos unicamente o título de *Neue Jugend* e a tendência já presente nela: publicar o trabalho de jovens autores, intelectuais, desenhistas e músicos (...) a todos artistas e intelectuais europeus que não estejam senis e não sejam sóbrios e submissos solicitamos a colaboração e atuação. (BAITELLO, 1993: 79-80).

Era julho de 1916. Georg Gross e Helmut Herzfelde já haviam anglicizado seus nomes, em protesto contra a xenofobia alemã, para George Grosz (1893-1959) e John Heartfield. Ambos haviam se conhecido meses antes, pouco depois de terem sido dispensados do serviço militar. Os relatos dão conta de que o ódio ao militarismo e à burguesia que lucrava com a guerra os aproximara. Segundo Wieland, vários artistas “inconformistas” - certamente ele se refere a seu grupo também -, decidiram-se por aderir à luta contra a guerra após o chamamento que Liebknecht fizera no 1º de maio daquele ano. A revista pode ter sido um dos primeiros resultados, entre o grupo “proto-dada”, desse apelo.

Outro fato pode ter influenciado esses artistas no momento. Em junho, Rosa Luxemburg publicara “A crise da social-democracia”, escrito na prisão, sob pseudônimo de Junius. No texto clandestino, Rosa faz duras críticas ao povo alemão, por ter aderido à guerra em surto patriótico, acusa o SPD de traição por também tê-la apoiado e faz um estudo das causas do confronto. Ela enfatiza que a guerra fora desejada pelo imperialismo alemão. Ainda que possam não ter tido acesso ao texto, os artistas pareciam conhecer, ao menos superficialmente, suas ideias e apoiá-las.

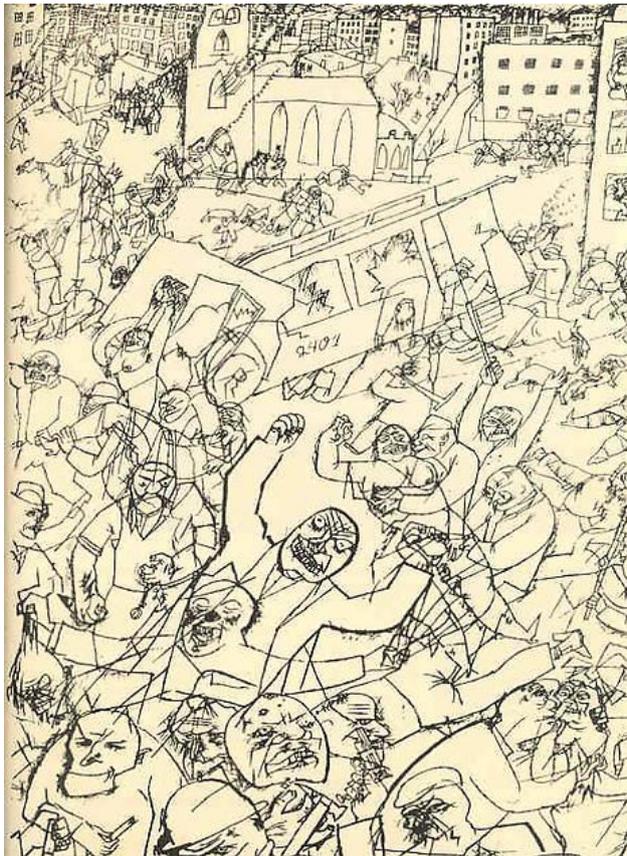
A revista *Neue Jugend* era composta de textos literários, muitos deles deliberadamente em oposição à guerra. No entanto, nada que a censura considerasse perigoso, pois não os proibiu. Os

desenhos de Grosz, que pareciam ter sentido o impacto de *explosões*, foram publicados pela primeira vez nessa revista.

Enfatizo a palavra *explosão*, pois ela parece descrever bem a fragmentação e desordem do desenho de Grosz nesse momento. Do início da guerra, destaco dois desenhos: *Pandemonium (1914)* e *Atentado (Attentat - 1915)*. O primeiro, *Pandemonium*, apresenta uma cena urbana em caos completo. Vê-se um bonde destruído, cadáveres, brigas, fumaça, pessoas em crise nervosa. O caos da cena é intensificado pelo entrecruzamento dos traços, sem hierarquia entre os planos, em que se vê uma confusão de rostos e corpos deformados até o mero rabisco, num grande surto de histeria coletiva. O desenho é um vislumbre bastante negativo da euforia patriótica do princípio da guerra.

Já *Atentado (Attentat - 1915)*, é uma das poucas representações de Grosz que pude encontrar que tratam diretamente da guerra. Traz a imagem de uma explosão, a lançar pessoas longe e abalar construções.

Imagens como essa, caóticas, chocantes e fragmentárias, podem ser vistas com muita frequência até mais ou menos o início dos anos 20. Porém, Grosz passa a fazer também desenhos mais claros e objetivos, à medida que se volta para a técnica da caricatura, a partir do final da guerra. Retomarei o assunto adiante.



Pandemonium, 1914.

George Grosz.

Não publicada na época.



Atentado (*Attentat*),
1915

George Grosz

Não publicada na época.

Nesse momento, é importante perceber que, nas imagens tornadas públicas, mesmo que não abertamente políticas – a censura não permitiria imagens diretas contra a participação alemã na guerra

-, o conteúdo e a fragmentação da forma são, em alguns aspectos, a antítese das imagens da “máquina” de propaganda da guerra. Antes de voltarmos às imagens de Grosz, gostaria de tecer alguns comentários sobre essa cultura mítica da guerra que a propaganda imperial propagava.

No intuito de desenvolver uma “boa imagem” da guerra e a população iludida e empenhada em seu favor, o engajamento alemão no conflito bélico era frequentemente vinculado a atos de heroísmo, à proteção da família e à mitologia do império germânico. Isso, apesar das crescentes baixas, da fome, da miséria e dos milhares de mutilados. O culto aos valores germânicos da ordem, disciplina, hierarquia, patriotismo e militarismo dava-se por meio de peças de teatro, exposições sobre armamentos, cinema e livros heroicizando a figura do soldado e do Kaiser, que chega a estrelar alguns filmes; e de jornais, revistas e cartazes.

O cartaz era, na época, uma ferramenta importante de comunicação de massa. Apresento aqui alguns deles, publicados de 1914 a 1918, nos quais se refletem tais valores imperiais. O primeiro, de 1916, traz um cavaleiro medieval, com auréola de santo, ajoelhado diante de sua espada e com uma pomba em uma mão. O texto diz: “O Kaiser e o Povo, gratos ao exército e à marinha”. A referência à mitologia medieval é clara, assim como à atitude de submissão à autoridade. Tal atitude vem heroicizada ao nível da santidade, como uma grandeza espiritual, e o soldado aparece como o portador da paz.

No cartaz seguinte, publicado em 1917, o objetivo é o incentivo ao culto do General Paul von Hindenburg, herói da guerra e um dos mais altos no comando. Abaixo de sua imagem, aparece uma “citação”, provavelmente de um discurso, a dizer que o rio Reno jamais será tomado, se exército e marinha trabalharem juntos para protegê-lo. O marechal é representado com um olhar sério, porém algo terno, de um patriarca que sabe o que é o melhor para a família e, portanto, deve ser obedecido.

O terceiro cartaz é de 1918, e traz a representação de uma família, na campanha de arrecadação de fundos para a guerra. Com espada na mão, a figura se coloca em atitude de proteção da esposa e do filho, a ele submissos. O texto diz: “Fundos de guerra: ajude os guardiães da sua felicidade”.

Por último, apresento um cartaz que foi reproduzido entre 1914 e 1918. Nele, pode-se ver uma figura mitológica, talvez uma valquíria, e a águia imperial protegendo o povo alemão, ao fundo. No texto, um discurso do Kaiser Wilhelm II enaltecendo a guerra e encorajando a população a contribuir com tudo o que estiver ao alcance para o esforço de guerra. A vinculação entre o Kaiser e os mitos germânicos originários é evidente.



“Kaiser- und Volksdank für Heer und Flotte”
(O Kaiser e o Povo gratos ao exército e à marinha), 1916.

Ehmcke, F. H. (Fritz Hellmut), (1878-1965)

Library of Congress Prints and Photographs
Division Washington, D.C. 20540 USA



“Zum 70. Geburtstage”, 1917.

Library of Congress Prints and Photographs
Division Washington, D.C. 20540 USA



“Kriegsanleihe, helft den Hütern eures Glückes”.
(Fundos de guerra: ajude os guardiães da sua felicidade), 1918.

Library of Congress Prints and Photographs
Division Washington, D.C. 20540 USA



“An das deutsche Volk!”, 1914-18.

Library of Congress Prints and Photographs
Division Washington, D.C. 20540 USA

Em nenhum dos cartazes vê-se uma imagem realista da guerra, apenas sua mitificação e o culto aos valores imperiais de disciplina, ordem e hierarquia. Nesse sentido, gostaria de apontar como os desenhos de Grosz, publicados na *Neue Jugend* e nos álbuns de gravuras entre 1916 e 1917, são uma antítese desta imagem falseada e mitológica da guerra e do Império Alemão.

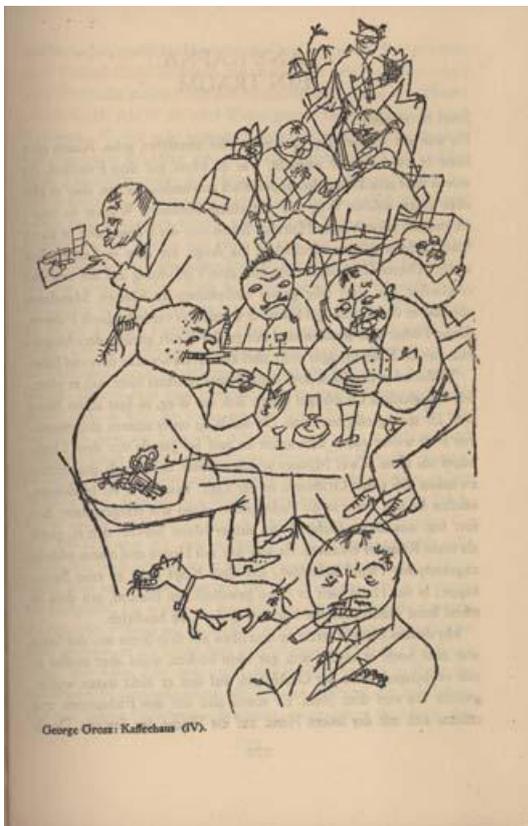
Destacarei aqui três desenhos não abertamente políticos, *Kaffeehaus (Café)*, publicado na *Neue Jugend*, 1917; *Homens na rua (Menschen in der Strasse)* e *Noite de luar (Mondnacht)*, ambos do *Erste George Grosz-Mappe*, 1917.

No primeiro, vemos uma cena urbana, em que se destaca uma mesa na qual homens jogam baralho. Dois deles estão armados, e um lança olhar malicioso ao espectador. A cena fica mais confusa ao fundo, onde o entrecruzamento de traços é mais forte que nos primeiros planos. Os rostos são caricaturados e os traços muitas vezes soltos, quase um rabisco.

Na segunda imagem, temos outra cena urbana. Além da confusão de traços e rostos deformados, gostaria de destacar a parte esquerda da imagem. Nela, vemos um prédio, com três janelas, onde se pode ver o interior dos apartamentos. No primeiro andar, está acontecendo um

assassinato. No segundo, um casal se beija. No último, um homem parece ter um ataque nervoso, e estar a ponto de se jogar pela janela.

A última imagem traz uma cena noturna também confusa. Traços fortes cortam o desenho escuro, no qual se destacam duas faces, uma que exprime medo, a outra, ódio. Nas três imagens, vemos cenas da guerra muito mais verídicas do que nos cartazes invocando a mitologia imperial, claro, o que já caracteriza um contraste forte. Se, indo um pouco mais longe, pudermos entender a fratura da forma, a insubordinação dos planos, os traços confusos e caóticos, a deformação e os personagens nada nobres representados como uma contraposição aos valores de ordem, disciplina, hierarquia e superioridade cultural, os desenhos ganharão envergadura e vigor político.

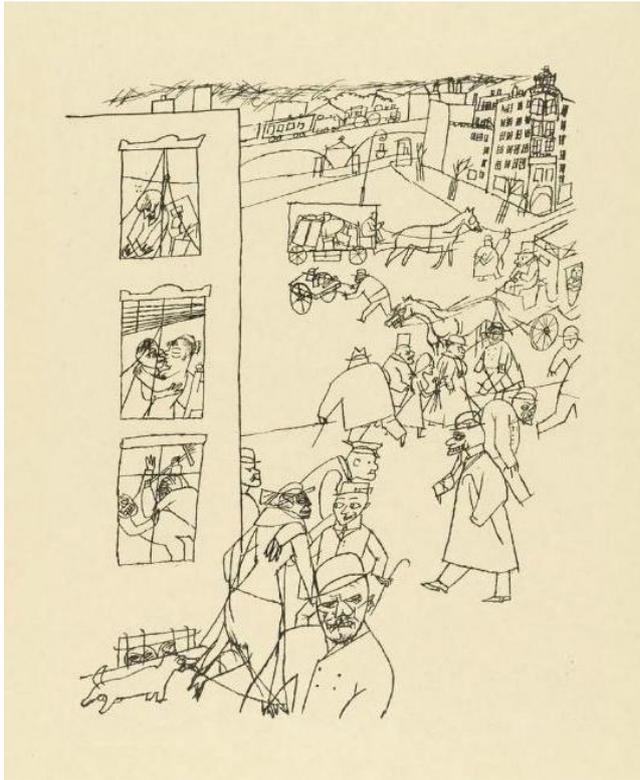


“Kaffeehaus”, 1916.

George Grosz

Publicado em *Neue Jugend* (1916) e *Almanach der Neuen Jugend*, 1917

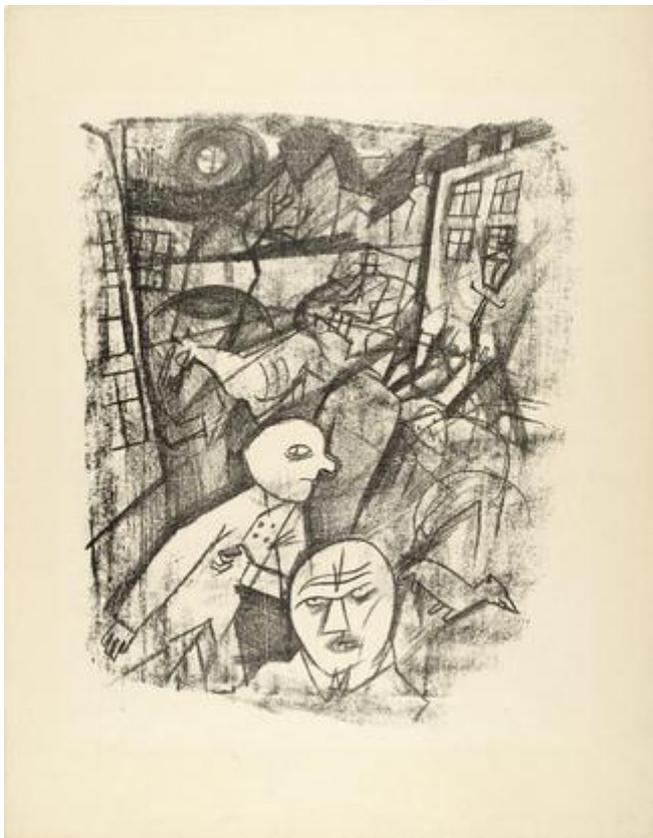
University of Iowa. Libraries. Special Collections Dept



“*Menschen in der Strasse*” (1915-16)

George Grosz

Publicado no *Erste George Grosz-Mappe* (1916-17), Malik Verlag



“*Mondnacht*” (Noite de luar) 1915-16

George Grosz

Publicado no *Erste George Grosz-Mappe* (1916-17), Malik Verlag

Quando, no final de 1916, Wieland Herzfelde foi novamente convocado para a guerra, Heartfield, Grosz e o poeta anarquista Franz Jung (1888-1963) assumiram a revista *Neue Jugend*. Ela passou a apresentar um projeto visual mais chamativo e agressivo, e textos satíricos mais provocantes. Nessa edição, de junho, apareceu a propaganda da primeira edição de desenhos de Grosz, o *Erste Grosz Mappe*. Os irmãos Herzfelde haviam acabado de criar a editora *Der Malik Verlag* para publicar tais desenhos. Essa peça de propaganda é considerada uma precursora da fotomontagem *dada*, e, de fato, contém, ainda que timidamente, alguns de seus princípios. É uma colagem de imagens e tipografia, em confusão, retiradas de revistas ilustradas. Contém o caos, o espírito satírico (a caveira tem um charuto entre os dentes) e a *construção* da imagem a partir de fragmentos de material da cultura de massas. Mas ela não seria a primeira experiência nesse sentido.



Capa *Neue Jugend*, junho de 1917.

George Grosz, John Heartfield e Franz Jung,

Capa da



Propaganda para o álbum de litografias *Kleine Grosz-Mappe*, (1917)

John Heartfield

Publicado na Neue Jugend de junho de 1917.

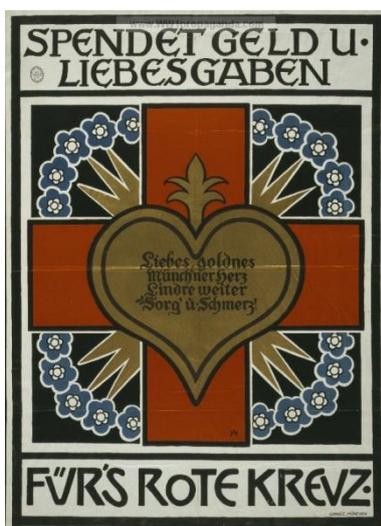
Segundo relatos de Grosz e dos irmãos Herzfelde, uma experiência, desenvolvida entre 1916 e 1917, seria uma das fontes mais relevantes das fotomontagens de Heartfield e Grosz de 1919 em diante. Da fragmentação da forma, eles passaram à fragmentação de materiais e à busca de *construção* de significados por meio de uma relação irônica entre esses fragmentos.

Refiro-me aqui à tentativa de subversão de uma atividade popular entre as mulheres durante a guerra: a criação de *Liebesgaben*, algo como “presentes carinhosos”, que eram enviados para o *front*. No desenrolar da guerra, esses pacotes eram produzidos de forma organizada, e, para complementar essa produção, surgiram as salas de colar. A historiadora Brigid Doherty assim as descreve:

[eram] grupos de mulheres (...) [que] engajaram-se nos chamados *Klebestuben* (Salas de colar) para montar álbuns compostos por recortes de jornais e revistas, cartões-postais e reproduções de obras de arte. (DOHERTY, 2005: 95)



Exemplo de livro de colar enviado com *Liebesgaben*.



“*Spendet Geld u. Liebesgaben für's Rote Kreuz*” (Gaste dinheiro com *Liebesgaben* para a Cruz Vermelha), 1917

Library of Congress, USA

Os *Liebesgaben* enviados por Grosz, principalmente, e Heartfield, tinham propósito oposto ao original: fazer uma provocação zombeteira, isso por meio da construção caótica e paródica de imagens a partir de recortes.

Eis como Grosz as descreveu:

uma confusão de propagandas de cintas para hérnia, de cancioneiros de estudantes e de comida para cachorro, rótulos de aguardente e de garrafas de vinho, e fotografias de jornais ilustrados, cortados à vontade para dizer, em imagens, o que seria banido pelos censores se disséssemos em palavras. (GROSZ *apud* RICHTER, 1993: 157)

A principal matéria-prima dos artistas era, assim, propagandas que estavam fartamente disponíveis nas revistas e em filipetas e impressos de produtos industriais. Herzfelde, que recebeu um desses *Liebesgaben*, descreveu-o assim:

Eu tive grande prazer no modo como o campo de endereço estava escrito, no cuidado com que tudo estava empacotado, e acima de tudo na ironia com que ele [Grosz] escolhera os presentes. O pacote continha duas fontes de camisa engomadas (...), um par de protetores de luvas, um elegante ornamento de sapato; uma seleção de amostras de chá, cujos rótulos individuais, escritos a mão, diziam que os chás deveriam inspirar “paciência”, “sonhos doces”, “respeito pela autoridade” e “lealdade à família real”. (HERZFELDE *apud* DOHERTY, 2005: 94)

Vale enfatizar que, em plena guerra, apenas as elites que se mantinham distantes do *front* e dos racionamentos, teriam condições de comprar e mesmo motivos para utilizar a maioria desses “presentes” e o que vendiam as propagandas recortadas e coladas anarquicamente. Os pedaços de cancioneros patrióticos, assim como os chás, referiam-se aos valores imperiais com ironia. Ao relacionar todos esses elementos, Grosz e Heartfield parecem querer ironicamente dizer em imagens o que Rosa Luxemburg resumira com a frase “Os negócios prosperam sobre as ruínas”, em seu texto clandestino de meados de 1916.

2.2. Ataque *dada* à arte

Foi, pois, ao grupo da *Neue Jugend*, que, na oposição à guerra, levava à cabo as experiências citadas, que Richard Huelsenbeck (1892-1974) se uniu quando chegou a Berlim. O artista, portador da ideia de *antiarte dada*, descreveu da seguinte forma o ambiente que encontrou:

Em Zurique, os exploradores internacionais sentavam-se em restaurantes com carteiras cheias e bochechas rosadas, comiam com seus talheres e de seus lábios saía um feliz *hurra* para os países que estavam a esmagar seus crânios mutuamente. Berlim era a cidade de estômagos em restrição, de fome crescente explosiva, onde o ódio oculto foi transformado em uma ilimitada cobiça por dinheiro, e as mentes dos homens estavam concentradas mais e mais em questões da existência nua. Aqui nós teríamos que proceder com métodos totalmente diferentes, se quiséssemos dizer algo às pessoas. (KUENZLI, 2006: 25)

Em agosto, Huelsenbeck escreveu a Tristan Tzara (1896-1963), do movimento de Zurique, sobre planos para a revista *Der Dada* e uma noite *dada* em Berlim. Mas, ao que parece, os planos foram adiados para o ano seguinte.

Em 1917, a desaprovação da política imperial e da guerra pela população já dava mostras claras. Em abril, 250 mil trabalhadores entraram em greve em Berlim. No mesmo mês, os Estados Unidos declararam guerra à Alemanha. Em julho, iniciou-se a ditadura militar dos generais prussianos Paul von Hindenburg e Erich Ludendorff, à qual se opôs uma “comissão intergrupos”, composta por liberais, católicos e social-democratas.

A Revolução Russa de 1917, em novembro, renovou as esperanças de uma transformação profunda na sociedade alemã. A partir dela, multiplicaram-se greves de trabalhadores pelo país. No dia 28 de janeiro de 1918, 400 mil pessoas entraram em greve, pelo fim da guerra. Foi, então, eleito um

comitê de greve, com representantes da centro-esquerda. A greve se alastrou, e foi brutalmente reprimida, com 50 mil dos presos mobilizados para a frente de batalha.

Aconteceu, pois, em janeiro de 1918, o primeiro discurso *dada* na Alemanha, quando Huelsenbek leu trechos de seu poema “orações fantásticas”. Nas semanas que se seguiram, formou-se o *club dada* de Berlim. No relato do cineasta Hans Richter, o grupo recém-reunido entendia que

Dada era a antiarte. Com essa opinião concordavam todos (...): George Grosz, os irmãos Herzfelde, Baader, Jung, Einstein, Mehring etc. Embora o conteúdo e as metas do “anti” fossem interpretados de maneira diferente por cada um deles... todos eram antiautoritários”. (RICHTER, 1993: 143)

A primeira noite *dada* aconteceu em 12 de abril de 1918, na galeria Berlin Sezession de I.B. Neumann, que expunha uma retrospectiva do pintor Lovis Corinth (1858-1925). Esse é um fato curioso, pois Corinth era apoiado pelo regime e um dos maiores representantes da pintura patriótica, “espiritual” alemã. A galeria estava abarrotada de gente. A sessão iniciou-se com Huelsenbeck, que, aos berros, proferiu o manifesto do coletivo dadaísta de Berlim, que iniciava-se assim:

A arte, em sua produção e orientação, depende do tempo em que vive, e os artistas são criaturas de sua época. A mais elevada arte será aquela em que as milhares de questões do dia-a-dia são reveladas em sua consciência, uma arte que se permita ser claramente despedaçada pelas explosões da última semana, que está sempre tentando recolher seus pedaços depois do choque dos dias recentes. Os melhores e mais desafiadores artistas serão aqueles que a cada hora arrancam os farrapos de seus corpos do turbulento redemoinho da vida, e que, com as mãos e os corações sangrando, agarram-se à inteligência de seu tempo. HUELSENBECK *apud* KUENZLI, 2006: 220)



Auto-retrato como cavaleiro, 1911.

Lovis Corinth, (1858-1925)

Seguiu-se um violento ataque ao Expressionismo, cuja “volta para o interior” seria um pretexto apenas para conseguir agradar à burguesia e, o “cultivar de almas”, uma fuga confortável da realidade. Os dadaístas buscavam propor uma nova arte, negando uma “posição estética diante da vida”, em nome da brutalidade da vida real.

Embora o Expressionismo seja a principal vítima desse manifesto, o ataque parece ser mais amplo, à “autonomia” da arte. Ao fato de nesta não se encarar o tempo presente em toda sua nudez, brutalidade e caos. Isso fica mais claro em dois textos posteriores, o manifesto da I Feira Dada Internacional, que veremos adiante, e outro de Grosz, de 1925, que cito aqui:

O movimento dada alemão era originário da percepção, de que eu e meus companheiros simultaneamente nos demos conta, da insanidade completa que era acreditar que o “espíritual” ou pessoas de “espírito” mandavam no mundo. Goethe sob bombardeio, Nietzsche em um saco, Jesus nas trincheiras - e ainda havia pessoas que continuavam a acreditar no poder autônomo do espírito e da arte. (GROSZ, *apud* KUENZLI, 2006: 229)

As ações do grupo *dada* e seus recursos à fragmentação, à sátira e ao caos violento são no sentido de justamente trazer a arte de volta à práxis vital, no caso, à política. A opção por tais

estratégias de ação guardam clara influência dos desenhos de Grosz e dos textos satíricos desenvolvidos desde o início da guerra. A primeira noite *dada* vai apontar esse caminho, como veremos.

A atração seguinte foi o poema “Zang Tumb Tumb”, de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), levado aos escombros. A poeta Else Hadwiger leu recortes do poema futurista, retirados aleatoriamente de uma sacola, enquanto Huelsenbeck batia num tambor de brinquedo e soprava uma corneta infantil estridente. As reações de irritação no público eram respondidas com gritos de Huelsenbeck: “Cala a boca!”, “Quieto!”, “Vá para o front!”.

O clima já estava explosivo quando Grosz subiu ao palco com uma dança inspirada no jazz, “Sincopations”, e apresentou sua poesia lírica “sensorial e violenta”. Quando Hausmann começou a ler seu “Novos materiais em pintura”, a audiência estava tão agitada com as provocações que o gerente da galeria, temendo que a confusão tomasse conta, apagou as luzes.

Nos jornais da época, os relatos são de crises nervosas, vômitos, caos. Segundo um tal J.H., publicado no jornal *Tägliche Rundschau* no dia seguinte,

a galeria experimentou uma rajada de tiros, um assalto militar, e algumas pessoas que de repente foram tomadas por um choque nervoso retorciam-se no espetáculo como se estivessem sofrendo de “dança de Saint Vitus”, [doença que vinha acometendo pessoas subnutridas na Alemanha].
(ZERVIGÓN, 2009: 5)

O autor chega a imaginar os quadros de *Corinth* sendo despedaçados em meio à escuridão e à confusão que se formou. “A noite havia atingido seu objetivo: causar baderna”, completou. Daí em diante, até os primeiros movimentos da revolução alemã, os dadaístas se engajaram em três frentes: os *meetings*, uma paródia de “agência de propaganda” e as publicações *dada*. Para compreender o alto grau de provocação que representavam essas ações desordeiras e críticas, é necessário observar o contexto histórico: a revolução alemã, o fim da guerra e o levante espartaquista.

Quando a derrota era questão de tempo, após o governo se abrir para uma monarquia parlamentar, em 3 de outubro de 1918, foi formado um parlamento que logo aboliu o sistema eleitoral censitário e pôs, ao menos em tese, os militares sob comando civil. No dia 5, tornou-se pública a proposta de capitulação feita pela Alemanha. Com a imprensa sob censura, a notícia aturdiu a muitos que ainda acreditavam em possibilidade de vitória. Dia 28, marinheiros e soldados recusaram-se a seguir com a guerra e passaram a ocupar cidades. Conselhos de trabalhadores e soldados se espalharam, e a onda revolucionária chegou a Berlim no dia 9 de novembro. Imensas manifestações formaram-se, repletas de bandeiras vermelhas e muitos trabalhadores armados.

Tais demonstrações forçaram a abdicação do imperador. Com isso, Friedrich Ebert, líder do partido social democrata (SPD), foi nomeado chanceler e propôs uma Assembleia Nacional com poderes constituintes. No entanto, a única mudança, de fato, ocorrida, foi o nome do chanceler: todo o governo permaneceu o mesmo. Sua primeira atitude foi conclamar ao povo que deixasse as ruas, em que não foi atendido. Às 14h, o deputado social-democrata Philipp Scheidemann proclamou a República Alemã, do balcão do Reichstag, à revelia de Ebert; duas horas depois, Karl Liebknecht proclamou a República Socialista Alemã.

No entanto, quem de fato detinha o poder naquele momento eram os conselhos dos soldados berlinenses, que reivindicavam a participação dos conselhos na formação do novo governo. Naquela mesma tarde, em reunião no *Reichstag*, eles aprovaram, para o dia seguinte, a eleição de conselhos operários e de soldados por toda Berlim. A revolução quase não fizera vítimas, não houvera repressão, era um dia de festa nas ruas, cheias de esperança de transformação social.



9 de novembro de 1918, Berlim.

Bundesarchiv

Formou-se o governo de aliança entre SPD e USPD, que passou a defender a “unidade da classe operária” na Assembleia dos conselhos convocada para aquela tarde. A grande maioria aprovou a união dos partidos, ratificou o Conselho dos Comissários, sob liderança de Ebert, como governo provisório e elegeu o Comitê Executivo dos Conselhos, “cuja função, que nunca conseguiu exercer, era controlar o Conselho de Comissários do Povo”. (LOUREIRO, 2005: 57)

Mas, já em dezembro, foi enterrada a esperança da esquerda revolucionária, com a aprovação da extinção do sistema conselhistas. Em protesto, foram feitas enormes greves contra o desemprego, o enfraquecimento do poder dos conselhos, e incidentes violentos entre manifestantes e soldados fiéis ao governo do SPD, além da inação do governo em levar adiante as reivindicações. No dia 29, um cortejo gigantesco acusava Ebert e a elite do SPD de assassinos, por conta de um incidente que levou à morte diversos marinheiros. Depois de traídos numa negociação com o governo, eles se amotinaram e chegaram a ser atacados

mortalmente, com autorização de Ebert. Porém, apoiados por uma multidão, muitos em armas, o massacre total foi impedido. (LOUREIRO, 2005: 72-73)



Bundesarchiv, B 146 Bild P146271
Foto: Weirother, Carl | Dezember 1918

Liebnecht em comício, dezembro de 1918.

Bundesarchiv

Os integrantes da Liga *Spartakus*, dentre eles Rosa Luxemburgo e Liebeknecht, romperam a aliança com o SPD e criaram, na virada do ano, o Partido Comunista Alemão (KPD).

Não há, na bibliografia consultada, referências claras da atuação dos artistas dada na revolução, nem durante o levante revolucionário de janeiro de 1919. Há, de forma bastante superficial, a informação de que todos teriam se colocado ao lado da *Spartakus*. Como evidência, sabemos que Grosz, os irmãos Herzfelde e outro artista que aderira ao dada quando dispensado da guerra, Erwin Piscator, se filiaram ao KPD logo de sua criação.

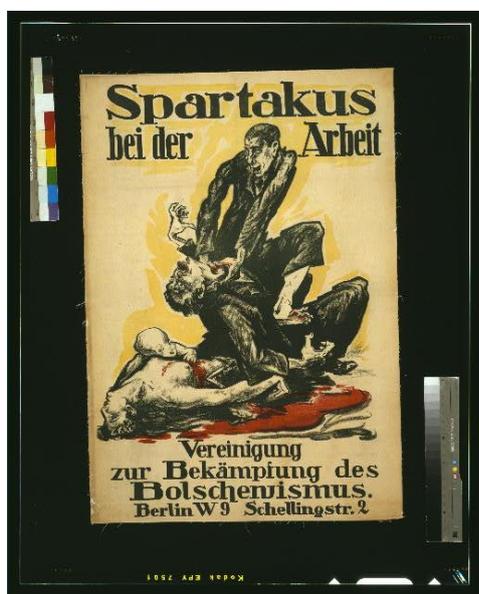
Houve, na época, uma campanha de difamação do grupo e da revolução bolchevique, além do apelo ao assassinato de seus líderes. Assim como cartazes que convocavam os soldados desarticulados a aderirem a *freikorps*². Mais uma vez, invocam os mesmos valores míticos e imperiais.

² Os corpos francos (*freikorps*) eram grupos armados constituídos especialmente por ex-combatentes do exército imperial alemão, em geral apoiadores dos valores imperiais.



“Bolschewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot. Vereinigung zur Bekämpfung des Bolschewismus” (O Bolchevismo traz guerra, desemprego e fome. Associação para a luta contra o bolchevismo.), 1918.

Library of Congress, USA



“Spartakus bei der Arbeit” (Spartakus no trabalho), Berlim, Associação para a luta contra o bolchevismo, 1919.

Library of Congress, USA



Trabalhadores, Cidadãos!

A pátria está próxima da derrocada.

Salvai-a!

Ela não está ameaçada por fora, mas por dentro: Pelo Grupo Spartakus.

Matai seus dirigentes! Matai Liebknecht!

Então tereis paz, trabalho e pão!

Os soldados do front (BAITELLO, 1993: 52)



“Freiwillige aller Waffen sichert Berlin; tretet ein in die Brigade Reinhard” (Voluntários com quaisquer armas darão segurança a Berlim. Registre-se na Brigada Reinhard), 1919.

Library of Congress, USA

Rosa Luxemburg fala dessa campanha de ódio e difamação no texto “O que quer a Liga *Spartakus*?”, em defesa da revolução e do sistema conselhistas, publicado na revista *Die Rote Fahne* (A bandeira vermelha) em 14 de dezembro de 1918.

Dotar a massa compacta do povo trabalhador com totalidade do poder político para que realize as tarefas da revolução – eis a ditadura do proletariado e, portanto, a verdadeira democracia. (...) E porque a Liga *Spartakus* quer isso, porque exorta e impele a agir, porque é a consciência socialista da revolução, é odiada, perseguida, caluniada por todos os inimigos secretos ou declarados da revolução e do proletariado. (...) No ódio, na calúnia contra a Liga *Spartakus* une-se tudo que é contrarrevolucionário, inimigo do povo, antissocialista, equívoco, turvo, lucífugo. Isso confirma que na Liga *Spartakus* bate o coração da revolução e que o futuro lhe pertence. (LUXEMBURG, (1918) 2009: 127-8)

É nesse clima, em contraposição aos valores militaristas e burgueses, que se desenrolaram as primeiras ações dadaístas, os *meetings* e a paródia de “agência de propaganda”, não há muitas publicações nesse período. Elas voltariam com toda força em 1919, como veremos.

Os primeiros “encontros” dadaístas, radicalização do cabaré do *dada* de Zurique, foram um grande sucesso de público. Eram pura zombaria, que Grosz descreveu da seguinte maneira:

Como dadaístas realizávamos *meetings* nos quais, por alguns marcos de ingresso, não fazíamos nada a não ser dizer às pessoas a verdade, isto é, xingá-las. Não tínhamos papas na língua. Dizíamos: ‘você, seu velho monte de merda aí na frente’, ‘sim, você lá de guarda-chuva, seu burro ingênuo’, ou: ‘não ria, seu boi chifrudo!’. Se alguém respondia, e naturalmente eles o faziam, então gritávamos, como no quartel: cale a boca, ou você apanha na bunda!’ e assim por diante... isso se espalhou rapidamente e logo estavam esgotadas as lotações de nossos meetings e das nossas matinês de domingo de manhã. E cheias de pessoas se divertindo e se enraivecendo. Chegou ao ponto de precisarmos ter permanentemente policiais de segurança no salão, porque havia sempre pancadarias. Mais tarde a coisa ficou tão maluca que precisávamos sempre entrar com pedido de autorização no órgão policial competente...

Entrementes fazíamos ‘arte’. Mas acontecia o mais frequentemente que este “Ato da Arte” era interrompido. Mal começava, por exemplo, Walter Mehring a bater em sua máquina de escrever e a apresentar alguma coisa sua e já vinha eu, ou Heartfield, ou Hausmann, de trás do palco, e gritava: ‘Pare! Mas você não tem capacidade nem de enrolar os patetas lá embaixo?’ frequentemente preparávamos algo assim, porém mais frequentemente improvisava-se, pois como sempre alguns tinham bebido, havia entre nós constantes quebra-paus que então simplesmente tinham sua continuidade em palco aberto, coram público... (BAITELLO, 1993: 92)

A paródia à publicidade era feita por meio da distribuição em massa de filipetas e adesivos que continham *slogans* dada, como “Dada vence!” (*Dada siegt!*) e “Dada hoje, dada amanhã, dada para sempre”, uma sátira da expressão patriótica “Alemanha hoje, Alemanha amanhã”; e por meio de “propagandas” da própria agência dada, nas quais se podia ler:

Nossa propaganda não tem qualquer escrúpulo... Você compreende o que uma horda de homens com placas-sanduíche e um desfile *dada* pode significar para sua publicidade? (GROSZ *apud* KUENZLI, 2006: 27)

Assim Grosz descreve tais ações:

Nós colávamos nossos adesivos em todos os lugares a que íamos. Mesmo um garçon, carregando sua bandeja de bebidas e cigarros, ia ganhar um adesivo “dada me chuta no traseiro” nas costas de seu casaco e um “*dada* para sempre” em suas carteiras de cigarros. (GROSZ *apud* KUENZLI, 2006: 27)

Mas, nesse ínterim, o clima de extrema tensão abriu caminho para que um acontecimento trivial fosse o estopim da insurreição, no início de janeiro: a demissão, pelo Conselho dos Comissários do Povo, de Emil Eichhorn, chefe de polícia ligado à esquerda, pondo em seu lugar outro da ala mais à direita do SPD. Vendo o ato de demissão como provocação, na noite do dia 4 de janeiro, KPD, USPD e delegados revolucionários convocaram uma manifestação para o dia seguinte, um domingo à tarde.

Qual não foi a surpresa de todos quando, às 14h, já havia mais de 200 mil pessoas no coração de Berlim, entre armas e bandeiras vermelhas. Naquela mesma noite, entusiasmados pela força da manifestação e pela garantia dada – que revelou-se uma ilusão - de ter-se o apoio dos marinheiros em massa, foi decidida uma insurreição para a tomada do poder. Nova manifestação foi marcada para o dia 6, que foi maior ainda que a anterior; jornais e órgãos públicos foram ocupados.



Ocupação do quartirão dos jornais,
5 de janeiro de 1919.



Combates em Berlim durante o levante
espartaquista, janeiro de 1919.

Porém, ao que parece, nem as multidões nem os líderes das esquerdas sabiam o que fazer. Quando se percebeu que, de fato, não havia apoio maciço para a tomada de poder, os insurretos tentaram negociar com o governo. Este, em nome da ordem, interrompeu as negociações e atacou-os via panfletos impressos, abrindo caminho para a repressão. A maioria dos trabalhadores não compreendia a cisão na esquerda, e foi preciso uma manifestação espontânea, “à revelia dos líderes”, para reabrir as negociações. Nesse meio tempo, o governo recuperava alguns prédios ocupados.

A partir do dia 11, sob ordens de Gustav Noske, ministro da defesa do governo social-democrata, iniciaram-se, pela ação dos corpos francos (*freikorps*), os massacres. Trabalhadores e soldados foram mortos à queima-roupa, depois da rendição, e o KPD entrou na clandestinidade. No dia 15, Luxemburg e Liebknecht foram assassinados, o que chocou a opinião pública, levou a uma nova greve e ao “recrudescimento ainda maior dos ódios políticos, muitos vendo o SPD como responsável pelo crime, ou pelo menos conivente” (LOUREIRO, 2005: 80-82). Heartfield e Grosz fizeram parte da organização dessa manifestação, tendo sido demitidos por conta disso.

As eleições para a Assembleia Constituinte, dia 19, no entanto, ainda não refletiram tal radicalização. O SPD continuou o maior no poder, mas teve de se coligar aos partidos liberais para governar. Em 6 de fevereiro, instalou-se a Assembleia em Weimar, que elegeu, provisoriamente, Ebert, o primeiro presidente do *Reich*.

2.3. As publicações satíricas (1918-20)

O grupo dadaísta, diante dos acontecimentos, em especial os assassinatos de Luxemburg e Liebknecht, posiciona-se definitivamente contra o governo social-democrata e seus aliados, a burguesia, a aristocracia militar e seus valores de ordem, disciplina e hierarquia, o que ficou marcado nas publicações *dada*. Por um lado, as revistas ficaram mais caóticas, mais ferozes e diretamente satíricas. Foi numa dessas revistas que apareceu a primeira fotomontagem *dada*, ou *construção*,

montagem, como eles a chamavam, apenas um mês após os assassinatos. Era a “Cada um é sua bola de futebol”, em que trabalharam Grosz, os irmãos Herzfelde e o poeta Walter Mehring (1896-1981).

Vale observar que as revistas ilustradas, na época em que o fotojornalismo estava em ascensão, tiveram um enorme crescimento em variedade e tiragens, ultrapassando a circulação de 2 milhões de cópias³. As revistas, publicadas por membros das elites, serviram a elas por nunca denunciar a manutenção dos valores imperiais no período da República. “Cada um é sua bola de futebol” parece ter vindo em contraposição a essas publicações. Suas armas eram a fotomontagem e a sátira.

A fotomontagem no centro da capa trazia membros do governo social-democrata recentemente eleito, entre os quais: Ebert, o presidente, e seu grande aliado, o General Ludendorff, cujo apoio militar às *freikorps* foi essencial para a derrota do levante espartaquista. No texto, uma pergunta: “Qual é o mais bonito?”, e mais abaixo, a frase “socialização dos fundos dos partidos”, numa ironia para insinuar que todos ali estavam do mesmo lado, não tinham muitas diferenças entre si.



Capa da *Jedermann sein eigener Fussball* (Cada um é sua própria bola de futebol),

15 de fevereiro de 1919.

George Grosz e John Hearfield

O “evento” de lançamento foi um cortejo provocativo e paródico pela cidade de Berlim, o qual Mehring relatou dessa forma:

“Posso vangloriar-me (...) de terem aceito a minha idéia para a propaganda, que consistia em alugar, para venda nas ruas, uma carruagem, dessas utilizadas em excursões de Pentecostes, e recrutar uma banda completa, com fraque e chapéu alto, que costumava tocar em enterros de veteranos, enquanto nós, a equipe de redação, composta de seis homens, o seguíamos a pé, trazendo no braço pacotes de “Cada um é sua própria bola de futebol”, ao invés de coroas. Se no mundano lado ocidental tínhamos encontrado mais escárnio do que compradores, fato é que nossas vendas aumentaram rapidamente à medida que penetrávamos no norte e oeste de Berlim, nos bairros dos pequenos burgueses e trabalhadores. Nas ruas ladeadas por casas de cômodos cinzentas, ainda perfuradas pelas salvas de metralhadoras disparadas durante as lutas da Spartakus, e rasgadas pelos morteiros do governo de Noske, a banda (...) era recebida com júbilo e aplaudida freneticamente. (...) O nosso cortejo carnavalesco dadá despertou uma alegria tão espontânea como o *On y dance!* da multidão parisiense diante da Bastilha... E o título *Cada um é a sua própria bola de futebol* passou para a boca do povo berlinense, como expressão corrente, para troçar das asneiras do governo, e parecia estar na iminência de tornar-se o êxito da temporada, se na volta, durante uma serenata que dedicamos às sedes do governo Wilhelmsstrasse, não tivéssemos sido presos e autuados”. (RICHTER, 1993: 145-151)

A revista vendeu 7.600 exemplares apenas nesse dia e foi em seguida censurada. Seguiram-se a ela outras publicações provocativas, como a mensal *Die Pleite* (A Falência) e o semanário satírico *Der Blutige Ernst* (A seriedade sangrenta), e as revistas *Der Dada*, e eventos dadaístas. Atenhamo-nos por um instante a estes exemplos, começando por um dos meetings desses dias, como o descreve Grosz:

Infelizmente nada testemunha, exceto alguns relatos de jornais (...), sobre as promoções dos dadaístas, que cada um dos presentes deveria incluir dentre as manifestações mais impressionantes e provocadoras, de sátiras espontâneas do começo dos anos 20. Assim, por exemplo, uma matinê em fevereiro de 1919 (...), para a qual muitos que vieram tiveram que ir embora por causa da grande afluência. Imediatamente demos a conhecimento em cartazes que a matinê seria repetida no domingo seguinte, a preços dobrados. Novamente a polícia teve de controlar o trânsito diante do teatro. E nós lá dentro declarávamos – ao invés de começarmos a apresentação – que não nos espantava que existissem tantas pessoas tolas pagando o dobro do ingresso. Que nós só queríamos vê-los de perto. Que agora eles poderiam e sossegados de novo para casa. Só quando nos tornamos bem ofensivos é que o público supôs que era sério o que dizíamos. As reações foram diversas. Alguns nos davam razão, outros ficaram furiosos. E virou pancadaria, mas só entre os espectadores. Nós acompanhávamos a luta de cima do palco, quietos, como se ela fizesse parte do programa. (GROSZ *apud* BAITELLO, 1993: 92-3)

“Die Pleite” (A Falência), nº 1 1919.

Wieland Herzfelde, John Heartfield, George Grosz et all.

Malik-Verlag

University of Iowa Libraries. Special Collections

Dept.

Die Pleite



“Die Pleite”, nº 3

1919.

A revista *Die Pleite*, teve seu primeiro número também nesse fevereiro. Na capa, com a legenda “Graças ao saco de ouro (ou dinheiro)”, vê-se o presidente Ebert, ao que parece, vestido com costumes tipicamente burgueses e uma coroa, sendo servido por um militar, evidenciando a aliança entre SPD e defensores da monarquia imperial. Na página 2, há um desenho de Grosz, em que se vê um prisioneiro e a inscrição: “Julgamento da Spartakus – Quem vai pagar por isso?”.

Na página seguinte, outra caricatura mostrando duas imagens em contraste. A primeira, que tem como legenda “A volta de Luddendorf”, mostra o general, carregando um canhão de brinquedo, sendo saudado por burgueses de cartola num gesto de submissão. A seguinte, sob a legenda “Noske sobre o trabalhador”, mostra o ministro da defesa, outro responsável pelo massacre espartaquista, a esganar um trabalhador, pronto a dar-lhe o golpe derradeiro com sua espada. As diversas revistas publicadas nesses dias, seja as *Der dada* (3 números) ou outras do grupo, apresentavam sempre esse viés político e satírico, combinando fotomontagens e caricaturas.

Nos meses seguintes, também foram lançados manifestos, sempre com um tom *nonsense*, por vezes ambíguo: Hausmann e Huelsenbeck defenderam, em um deles, a união internacional e revolucionária de criadores baseada no comunismo radical, refeições gratuitas para estes numa praça,

a obrigatoriedade da adesão do clero à fé dadaísta, e a abolição da noção de propriedade na arte. E as manifestações *dada* seguiram-se pelo país.

Vale observar que esses desenhos de Grosz começaram a perder aquela característica de fragmentação e caos, ficando mais diretas e de simples visualização. Já as fotomontagens mantiveram muito de tal desordem, e, ao longo de 1919 e início de 1920, foram produzidas também para a exposição na I Feira *Dada* Internacional, se tornando uma objetivação do que seria a antiarte preconizada pelo movimento.

Quando, em maio, o Tratado de Versalhes chegou ao conhecimento da população alemã, esta reagiu com indignação e espanto. As reparações pela responsabilidade da guerra provocaram ainda mais revolta, insuflada pelos conservadores e militares, com a difusão da lenda da

'punhalada pelas costas', segundo a qual o Exército não tinha sido derrotado na frente de batalha, mas traído pelos inimigos internos (socialistas e judeus), no próprio país. (...) em poucos meses tornou-se um pilar da ideologia nacionalista-conservadora, atingindo uma grande parte do povo que não aceitava a derrota. (...) A partir de meados de 1919, a Alemanha submerge numa 'onda de direita'. (LOUREIRO, 2005: 112-114)

Com a inflação e o desemprego em alta, as manifestações de trabalhadores continuaram a ocorrer, na virada de 1919 e 1920, com mortos pela repressão. A classe média, que responsabilizava o SPD pelo caos econômico, unira-se, então, em boa parte, aos conservadores. A Alemanha parecia estar novamente mergulhando em uma onda de extrema direita, segundo os antigos valores e ideais imperiais.

Em 13 de março de 1920, uma tentativa de golpe da direita, conhecida como o *putsch* de Kapp, tentou derrubar o governo. Foram os trabalhadores que enfrentaram os insurgentes e derrotaram o golpe, com o governo "fugido" para Dresden. Segundo Loureiro, "a greve geral que começou no domingo, 14 de março, e que no dia seguinte atingiu todo o país, foi a mais impressionante demonstração de resistência maciça que a Alemanha tinha visto até então: 12 milhões de trabalhadores e empregados de braços cruzados em defesa da República". (LOUREIRO, 2005: 117)

2.4. Fotomontagem, antiarte dada: combinação de descontinuidades, sátira, desordem, contradições e engajamento político

Foi nesse contexto de acirramento das disputas políticas que foi produzida a maioria das fotomontagens *dada* apresentadas na Feira. A *antiarte dada*, que deveria ser um ataque à arte enquanto instituição e aos valores e práticas imperiais e burgueses, ganhava forma como a fotomontagem. Ao que parece, é nesse período que eles de fato se apercebem de que a técnica, ao partir de fragmentos da “realidade” – jornais, propaganda, fotografias, rótulos e outros produtos da cultura de massas – permitia tanto subverter a arte dita “espiritual” e “autônoma”; quanto estabelecer relações e dar novos significados àqueles fragmentos, habilitando-se, assim, ao embate político. Nesse sentido, Herzfelde escreveu, no catálogo da exposição:

O dadaísmo é a reação a todas aquelas tentativas de negar o factual, tentativas que foram a força motriz de impressionistas, expressionistas, cubistas e até dos futuristas (...). Os dadaístas dizem: se, há algum tempo, amor e dedicação eram gastos na pintura de um corpo, uma flor, um chapéu, uma sombra etc., nós temos apenas que pegar a tesoura e recortar todas essas coisas de que precisamos em meio a pinturas, reproduções fotográficas. (...) [A imagem dadaísta], trabalha contra a ilusão, com a necessidade de assistir subversivamente o mundo, que está, óbvio, em estado de desintegração e metamorfose.⁴ (HERZFELDE *apud* KUENZLI, 2006: p. 226)

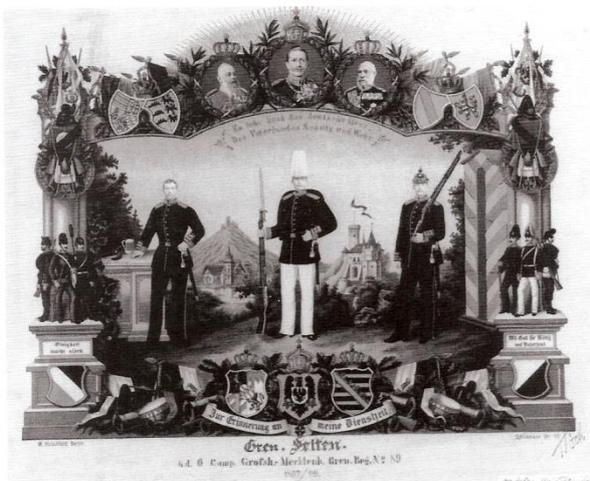
Dentre os dadaístas, trabalharam com a fotomontagem, além de Grosz e Heartfield, Raoul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), Rudolf Schlichter (1890-1955), Georg Scholz (1890-1945) e Johannes Baader (1875-1955). De fato, o termo também só surgiu na época da feira. Até então, os dadaístas referiam-se às imagens como construções, montagens, foto-colagens. Os

relatos dão conta de que o nome foi uma das raras unanimidades do grupo: a ideia de montagem remetia-os ao trabalhador de fábrica, imagem considerada muito mais interessante que de “artista”.

Gostaria de fazer algumas observações sobre outra fonte citada para o desenvolvimento da fotomontagem, além das já apresentadas aqui, quero dizer, a fragmentação, nos desenhos de Grosz e na programação visual de Heartfield após o início da guerra, a sátira e as subversões dos *Liebesgaben*. Trata-se do relato da “invenção” da fotomontagem por Raoul Hausmann e Hannah Höch a partir da observação de mementos militares.

Eles relatam que, durante uma viagem, logo após a primeira noite *dada*, eles notaram que quase toda casa tinha em sua parede um memento militar. Höch descreve uma oleografia com o Kaiser Guilherme II, seus ancestrais, descendentes e o exército, no qual estava colada a foto de um jovem soldado, ereto, parecendo orgulhoso de estar ali integrado. “Essa situação paradoxal despertou o espírito belicoso de Hausmann”, escreveu. “Assim que voltamos, começamos a fazer “fotomontagem pictórica”. Apesar de conceder a Hausmann a “autoria” da “invenção”, ela enfatiza o memento militar como a fonte da fotomontagem. Hausmann descreve assim a visão desse memento:

Foi como um trovão: pode-se – eu percebi instantaneamente – fazer imagens a partir apenas de recortes de fotografias. De volta a Berlim em setembro, comecei a realizar esse novo ponto de vista, e fiz uso de fotografias da imprensa e do cinema. (DOHERTY, 2005: 90)



Exemplo de memento militar.

Há outras fontes citadas pelos dadaístas, de maneira geral, todas elas referidas à cultura de massas: o cinema mudo, em seus primeiros passos, especialmente o de Charles Chaplin e os desenhos animados vindos dos Estados Unidos.

Gostaria de enfatizar, assim, que, para o desenvolvimento da fotomontagem *dada*, as referências vieram, antes, de elementos da cultura popular e de massas, da sátira e da vontade de intervenção política diante dos fatos, que de referências artísticas, como as colagens cubistas. Antes de abordar algumas dessas fotomontagens, acho interessante fazer uma breve descrição do que foi a I Feira Dada Internacional, aberta em junho de 1920, onde foi exposta a maioria das fotomontagens produzidas nessa época, inclusive aquelas publicadas em revistas.

Como tentativa de subversão do mercado de arte, a I Feira Dada Internacional reuniu obras de “antiarte”, entre esculturas, desenhos, pinturas, fotomontagens, além o livro de satírico *Gott Mit Uns* (Deus está conosco), de Grosz. Pelas paredes, viam-se slogans como “dada é política”, “dada é a subversão consciente do mundo conceitual burguês”, “dada está ao lado do proletariado revolucionário!” ou ainda, “abaixo a arte!”⁵ colocados entre as “antiobras”. Elas estavam arranjadas às vezes umas sobre as outras, como numa montagem. Do teto, pendia uma “estátua” composta por vestimentas militares, medalhas e uma cara de porco.

⁵ Outra frase que se podia ver nas paredes era “Viva a arte-máquina de Tatlin!”. No entanto, optei por não me referir, aqui, à arte russa, por considerar, de acordo com os historiadores John Willet e Dawn Ades, que as referências que os artistas alemães tinham da arte russa, naquele momento, eram bastante superficiais. Assim, a referência à arte russa representava, antes, a declaração aberta de apoio à Rússia revolucionária, do que um conhecimento do que seria essa arte durante o período revolucionário. Cf. ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames & Hudson, 1986 e WILLET, John. *The New Sobriety □: 1917-1933 □: Art and Politics in the Weimar Period*. London: Thames & Hudson, 1978.



Sala da *Erste Dada-Messe*,
1920.

Participaram da feira, além dos dadaístas berlinenses, Otto Dix, Max Ernst e Franz Picabia, entre outros. No catálogo, estavam 174 obras, dentre as quais “dadá-fotos” de Heartfield, uma “colagem” de Hannah Höch, montagens caóticas de Heartfield e Grosz, outras com o tema da máquina – demonstrando um conhecimento bastante raso das discussões russas, por Hausmann, e uma “escultura” de Baader (“O grande plasto-dio-dada-drama: grandeza e decadência”).

A feira foi, em geral, mal recebida, tendo sido tema de várias reportagens. Não que os dadaístas esperassem coisa muito diferente. O próprio Hausmann, em texto do catálogo, ironizou que as reações deveriam ser de desprezo e irritação. Mas, talvez, não esperassem reação tão negativa de setores da esquerda: Kurt Tucholsky escreveu que a exposição chocou pouco, e que o havia de melhor era o livro de caricaturas de Grosz, *Gott mit uns*; e o KPD condenou veementemente a feira dada e seus ataques à “herança cultural” no jornal *Die Rote Fahne*. Chegou a afirmar que aqueles malucos não podiam sequer reivindicar-se comunistas. A incompreensão parece ter sido geral.

Destaco, aqui três “atrações” da feira, duas fotomontagens, uma de Hannah Höch e outra de Grosz e Heartfield e um desenho do álbum *Gott mit uns*. Buscarei enfatizar seu caráter satírico e político – em apoio à esquerda radical -, e o uso, nas fotomontagens, do caos e da construção de significados por meio da relação entre as imagens, numa chave comum à das primeiras fotomontagens,

ou seja, como uma rejeição aos valores imperiais de ordem, hierarquia e disciplina, adotados, também, pela burguesia alemã.

Começarei pela de Höch: “Corte com a faca dada através da última época cultural da barriga de cerveja weimariana na Alemanha” (*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*), de 1919. O que pode parecer uma grande confusão, se olhado mais de perto, revela uma crítica política satírica aos rumos da República de Weimar, em especial no que esta manteve dos valores e práticas militaristas e imperiais. Em contraste com figuras como o cientista Albert Einstein, artistas, escritores, atores e os próprios dadaístas, vemos, ridicularizados, mutilados, vários personagens centrais na determinação dos rumos da nova república, relacionando-os aos antigos valores imperiais e aos burgueses, seus apoiadores.

Não seria possível nesse ensaio, nem é o objetivo aqui, dar conta de todas as relações estabelecidas por Höch nessa fotomontagem. Mas gostaria de chamar atenção para alguns aspectos, a começar pela oposição, feita na diagonal entre a parte de baixo à esquerda, e a de cima, à direita, entre o movimento revolucionário e os “antidadas”. Na parte superior, Höch ridiculariza uma reprodução de pintura do kaiser Wilhelm II, que, sobre sua cabeça, tem a inscrição “*die antidadas*”, onde se vêem fotografias de figuras burguesas e aristocráticas que lhe são simpáticas. O general Hindenburg aparece, no ombro do kaiser, com corpo de uma dançarina. Em oposição, vemos imagens do povo nas ruas, em que uma figura fala às multidões: “junte-se ao dada!”. Na versão original – alterada para esta que vemos aqui –, havia um grande “Weltrevolution”, ao lado de imagens dos dadaístas, de Marx, Lênin e Radek, enviado russo para o KPD. Pode-se notar as diferenças na imagem da abertura da feira, a seguir.

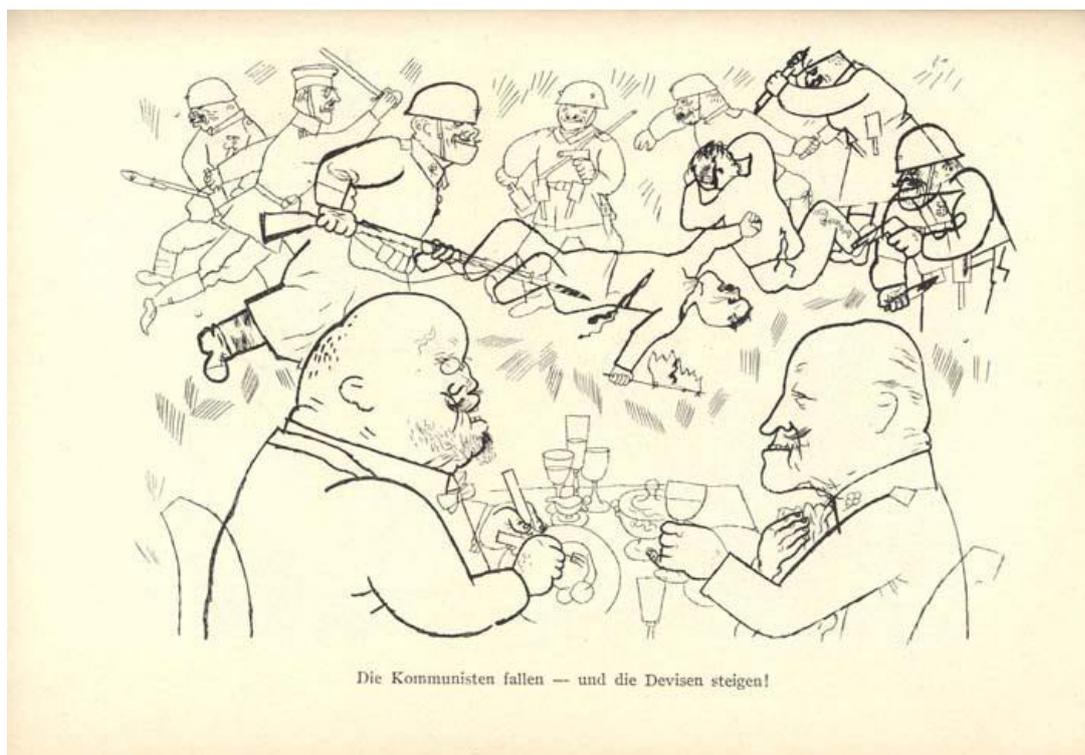


*“Schnitt mit dem Küchenmesser
Dada durch die letzte Weimarer
Bierbauchkulturepoche
Deutschlands” (Corte com a faca
dada através da última época
cultural da barriga de cerveja
weimariana na Alemanha), de 1919
Hannah.Höch*



A outra montagem que me parece relevante apontar é “Vida e movimento na cidade universal ao meio-dia e cinco” (*Leben und Treiben in Universal City, 12:05 Uhr mittags*). Nela, um desenho de Grosz, em que está sugerida uma cena urbana e, ao centro, vê-se uma confusão de rostos caricaturados e sobrepostos, é coberto por recortes de referências da indústria cultural em desenvolvimento após a guerra, propagandas e recortes de jornais como que após uma grande explosão. Parecem escombros que tomam quase toda a cena e quase encobre as pessoas. Podem-se ler textos como “filho de uma arma” e “brindem, rapazes, brindem!”, em meio a uma confusão de elementos da “modernização” industrial, e da cultura industrializada, em especial o cinema. Essa fotomontagem parece remeter aos desenhos mais caóticos de Grosz mas, mais ainda, à experiência referida por ele e Heartfield com os *Lebengaben*. Mais uma vez, na sua forma e em seu conteúdo, a

“Os comunistas caem e o mercado de ações sobe!” (*Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen*), de 1920. Na imagem, enquanto dois homens, um burguês e outro aristocrata militar, fazem uma rica e tranquila refeição, trabalhadores são atacados mortalmente por soldados, numa referência direta aos massacres de opositores de um regime dito democrático.



“Os comunistas caem e o mercado de ações sobe!” (*Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen*), de 1920.

George Grosz. Publicado em *Gott mit uns*.

Espero ter conseguido, com essa breve análise, sustentar como a fotomontagem *dada* tem raízes profundas nas lutas políticas de seu tempo. E que tem, como principais pontos de partida, a fragmentação da forma que se percebe nas obras de vários artistas a partir do trauma da guerra, e a necessidade que eles se impuseram de atuar politicamente. E ainda que, nesse caminho, adotaram as técnicas da sátira e chegaram à montagem, uma construção a partir de fragmentos, que permitia

sugerir significados novos por meio das relações estabelecidas. Tal combinação, para os dadaístas, mostrou-se uma excelente ferramenta para o embate político, como o pretendiam.

Ao longo dos anos da República de Weimar, tanto montagem quanto sátira entrarão na ordem do dia das discussões e práticas, em especial entre as esquerdas. Grosz e Heartfield, membros do KPD, deixarão de lado, a partir do início dos anos 20, boa parte da fragmentação tipicamente *dada* em busca de imagens mais objetivas e diretas. Mas a experiência dada foi, certamente, de enorme importância para seus desenvolvimentos na arte, na comunicação de massas e na atuação política dos anos seguintes.

Bibliografia

- ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*, trad. de Lelia C. Frota. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1974.
- _____. *Photomontage*. London: Thames & Hudson, 1986.
- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*: A dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BAITELLO, Norval. *Dadá-Berlim*: Des Montagem. 1ª ed. São Paulo SP Brasil: Annablume, 1993.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Passagens*, trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BROUÉ, Pierre, Ian H Birchall, and Brian Pearce. *The German Revolution, 1917-1923*. Chicago: Haymarket Books, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoria Da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing*. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- CUEVAS-WOLF, C. “Montage as Weapon: The Tactical Alliance Between Willi Munzenberg and John Heartfield.” *New German Critique* 36, no. 2 107 (July 24, 2009): 185–205.
- DICKERMAN, Leah. *Dada*: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington DC: National Gallery of Art in association with D.A.P. / Distributed Art Publishers, 2005.
- DOHERTY, Brigid. “Dada: Berlin.” In *Dada*: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, 2005.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia e Arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- _____. “A fotomontagem como função política”. In: *História*, v. 22, n. 1. São Paulo: UNESP, 2003.
- FREUND, Gisele. *La Fotografia como Documento Social*, trad. de Josep Elias e revisão técnica por Joaquim Romaguera i Ramió. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- HEARTFIELD, John. *Guerra en la Paz*, trad. de Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

- HOBBSAWM, Eric J. *A Era do Capital 1848-1875*, trad. Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *A Era dos Extremos 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, revisão técnica de Maria Celia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KRIEBEL, S. “Manufacturing Discontent: John Heartfield’s Mass Medium.” *New German Critique* 36, no. 2 107 (July 24, 2009): 53–88.
- KUENZLI, Rudolf. *Dada*. London [u.a.]: Phaidon, 2006.
- LOUREIRO, Isabel. *A Revolução Alemã : 1918 - 1923*. 1. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- _____. (org.) *Rosa Luxemburgo : Textos Escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MACHADO, Carlos E.J. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética : debate sobre o Expressionismo; análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht)*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*, trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotorrealismo Ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- TROTSKY, Leon. *Revolução e Contra-revolução na Alemanha*. Tradução De Mário Pedrosa. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- TEITELBAUM, Matthew (et alii), *Montage and Modern Life 1919-1942*, Cambridge, MA, The MIT Press, Boston, 1992.
- WILLET, John. *Heartfield Contre Hitler*, trad. de Dominique Lablanche. Paris: Éditions Hazan, 1997.
- _____. *The New Sobriety : 1917-1933 : Art and Politics in the Weimar Period*. London: Thames & Hudson, 1978.
- ZERVIGON, A. M. “A ‘Political Struwelpeter’? John Heartfield’s Early Film Animation and the Crisis of Photographic Representation.” *New German Critique* 36, no. 2 107 (July 24, 2009): 5–51.

Fontes Digitais

<http://gallica.bnf.fr/?lang=PT> (Arquivo Gallica – Biblioteca Nacional da França)

<http://www.moma.org> (Museum of Modern Art - EUA)

<http://germanhistorydocs.ghi-dc.org> (German History in Documents and Images - GHDI)

<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/> (German Nazi Posters Archive)

<http://digital.lib.uiowa.edu> (University of Iowa Digital Library)

<http://www.dada-companion.com/> (The Dada Companion)

<http://www.bild.bundesarchiv.de/> (Arquivo Nacional Alemão)

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html> (The International Dada Archive at the University of Iowa Libraries)

todos disponíveis em 01/08/2012.