

**RISO, LINGUAGEM E POLÍTICA NAS MANIFESTAÇÕES
DADAÍSTAS
LAUGHTER, LANGUAGE AND POLITICS IN DADA
MANIFESTATIONS**

Matheus Marques NUNES¹

RESUMO: Trata-se de abordar as manifestações dadaístas como uma forma de negação da arte. Perceber o movimento dadaísta como sabotagem da arte mercadoria e também como questionamento do uso da estética como símbolo de distinção social. Compreender suas intervenções como uma crítica ao mercado cultural e não como mais uma renovação estética. Analisar, sobretudo, como Dada trabalhou o riso como destruidor de linguagens e como arma para a formação do seu niilismo iconoclasta. Perceber as implicações de suas atitudes para uma análise sociológica das contradições das sociedades européias do início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: dadaístas, riso, linguagem, arte e indústria cultural.

ABSTRAC: It is to approach the manifestations of dadaists as a way of art denied. Realize the dadaist movement as sabotage of commodity art and as questioning the use of aesthetics like a symbol of social distinction. Understanding their interventions as a critique of the cultural market and not as an aesthetic renovation. Analyze, especially as Dada worked the laughter like a destroyer of languages and a weapon to the formation of his iconoclastic nihilism. Realize the implications of their attitudes to a sociological analysis of European society's contradictions in the early twentieth century.

KEYWORDS: Dadaists, laughter, language, art and culture industry.

O artista vinculado ao movimento dadaísta assumiu uma postura controversa e de irrestrita rejeição às formas consagradas de expressão adotadas pela sociedade burguesa na Europa das primeiras décadas do século XX. Ele conseguiu elaborar uma série de intervenções que almejava a superação de todas as convenções estilísticas e a destruição das instituições artísticas ligadas ao sistema de poder. A atitude de negação dos dadaístas deve ser compreendida como uma evidente indisposição contra as normas

¹ Doutor em Sociologia (UNESP/Araraquara). Professor da União das Instituições Educacionais de São Paulo (UNIESP) de Ribeirão Preto/SP – 14010-060. Email: matheusmnunes@ig.com.br

estéticas e morais, impostas pelo mercado como substituto da tradicional cultura capitalista vigente no século XIX. O ideal burguês do artista e as instituições ligadas ao mercado artístico são rejeitados e classificados como uma farsa. Trata-se da proclamação de que a Arte tornou-se um negócio útil, lucrativo e produzido em série em grandes laboratórios de criações formais.

A tarefa da constante renovação dos ideais estéticos foi uma das características da época do capitalismo avançado. A produção da arte mercadoria exigiu a transposição de enormes obstáculos econômicos e teve uma importância ideológica fundamental na consolidação do nacionalismo europeu e na consolidação de uma nova distinção social, baseada em critérios econômicos e também em outros símbolos de poder e diferenciação, em substituição ao tradicional esquema de papéis e status social.

A explosão das amarras da linguagem estabelecida e a conversão da pompa sonora das palavras em gritos estridentes de protesto realizadas pelo Dada devem ser analisadas considerando tal contexto social. A utilização do riso em quase todos os seus atos revelou, sob a fachada brilhante de prosperidade econômica alcançada pelo contínuo desenvolvimento tecnológico, a ausência de significados capazes de garantir tranquilidade em uma sociedade que privilegiava, cada vez mais, o consumo desenfreado de bens materiais como parâmetro de sucesso e felicidade pessoal.

Dada não somente plantou a semente da dúvida, desconfiando de todas as aparências, de todas as máscaras sérias e demasiadamente morais, como também, pelo niilismo contido em suas manifestações iconoclastas, admitiu que tudo, afinal, poderia ser uma enorme farsa oculta pela cortina de um verbalismo gerador de belas superfícies, mas, no fundo, privadas de qualquer conteúdo suficientemente legítimo para preencher a sensação de vacuidade existencial vivido pelas culturas dos países industrializados. Vivendo sob o peso das transformações sociais ocorridas após a Primeira Guerra Mundial, assumiram o niilismo e o riso como sua última chance de sobrevivência.

O artista dadaísta, embora comumente classificado como mais um vanguardista, deixou evidente que os discursos estéticos elaborados pelas vanguardas europeias, a partir do final do século XIX, eram insuficientes e paralisantes. Eles não rompiam com as instituições e símbolos culturais dominantes, mas promoviam sua renovação, mantendo inalteradas as regras do jogo de controle e submissão.

Os dadaístas encetaram, por conta disso, uma radical rejeição contra a sintaxe e o vocabulário usados, correntemente, nas produções artísticas, jornalísticas e acadêmicas. As palavras esvaziadas do poder de multiplicar os sentidos deveriam, segundo a sua perspectiva, ser eliminadas da construção poética e substituídas por símbolos despidos de todas as prerrogativas que esses elementos, presumivelmente sagrados, ostentavam de forma impune.

O espaço em branco desempenhou, nesse sentido, um papel constituinte na apresentação gráfica dos seus manifestos. Neles as palavras eram dispostas numa dinâmica própria, sem qualquer ligação com os modelos tradicionais do texto poético, em tamanho e tipos de letra diferentes.

Vamos considerar, como um exemplo dos recursos criados como prática de destruição, o uso do adjetivo e do substantivo. O primeiro deveria, mais do que simplesmente qualificar ou determinar o substantivo, desvendar outras dimensões metafóricas que, pela força da lógica do mercado, permaneciam totalmente esquecidas. Já o substantivo, de acordo com a crítica Dada, deixou de ser o centro organizador da linguagem, tornando-se apenas um entre os vários componentes do discurso, adquirindo, dessa maneira, outra conotação e possibilidade rítmica, facilitando combinações imaginativas, propiciadoras de signos revoltosos e imagens de puro escárnio contra todas as proibições da gramática.

Tal aversão aos controles gramaticais levou à formação de palavras aparentemente sem significado. A poética Dada, no entanto, elaborou palavras com múltiplos e simultâneos sentidos que se justapunham uns sob os outros sem pretenderem galgar a predominância de determinar qual seria o mais importante para determinar uma ordem discursiva coerente. A negação sistemática da linguagem e sua reformulação condiziam com as necessidades de uma realidade social marcada pela incerteza, por uma generalizada agitação política, pelo impacto causado pelo triunfo da Revolução de Outubro e também pelo trauma suscitado pela Primeira Guerra Mundial. Episódios que atingiram as esperanças dos jovens artistas refugiados em Zurique e marcaram seu comportamento político.

O conflito bélico irrompido em 1914, travado numa escala inimaginável antes da sua deflagração, provocou tamanha destruição, tanto nos países derrotados como nos

vencedores, que acabou desencadeando nos dadaístas a repulsa do legado da arte e dos valores da sociedade europeia.

Os gritos de revolta dadaísta, ou, se quisermos escolher uma imagem mais poética, o salto Dada em direção ao silêncio, ao riso e ao niilismo caracterizou-se por formas de expressão marcadas, sobretudo, pelo seu caráter iconoclasta, de provocação e incompreensão diante do horror provocado pela Primeira Guerra Mundial:

Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos. Foi o que aconteceu com o dadaísmo, na medida em que sacrificou os valores de mercado intrínsecos ao cinema, em benefício de intenções mais significativas, das quais naturalmente ele não tinha consciência, na forma aqui descrita. Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos de produção. Impossível diante de um quadro de Arp ou de um poema de Aguste Stramm, consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain ou de Rilke. Ao *recolhimento*, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a *distração*, como uma variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para olhar e sedutor para o ouvido, a obra de arte convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. (BENJAMIN, 1994, p.191).

Diante da falta de perspectivas e esperanças daquela geração de jovens artistas pressionados pelo clima de nacionalismo e ódio dos países envolvidos na guerra, diversos meios e muitos objetos foram considerados válidos na luta contra as convenções, a censura, o condicionamento e os padrões impostos à consciência: desde a cacofonia; os jogos infantis; o riso contra os valores burgueses; as apresentações, tanto no Cabaré Voltaire como na fase parisiense, que escandalizaram o público; uma

exposição no banheiro de um bar em Colônia; o *ready-made* de Marcel Duchamp, a poesia *nonsense* e assintática recitada nas *soirrées* por Hugo Ball; até o recurso de imagens incongruentes e irracionais que antecipavam a recepção visual necessária ao posterior desenvolvimento do cinema.

O escândalo provocado pelo seu niilismo, no entanto, não foi simplesmente um impulso destrutivo gratuito ou uma estratégia promocional para encontrar um espaço no mercado artístico. Ele representou, na verdade, o desejo dos dadaístas de garantir um questionamento da própria instituição arte e de seu significado cultural nas sociedades capitalistas mais desenvolvidas.

Marcel Duchamp, Hans Arp, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Johannes Baader e outros participantes dos agrupamentos dadaístas espalhados por várias cidades da Europa, mergulharam na experiência niilista, iconoclasta e na elaboração do riso como parte de sua estratégia de suscitar escândalo.

Eles discerniram configurações ocultas, posteriormente abordadas também pelo Surrealismo, que abriram, apesar do perigo de afogar o homem no desespero da perspectiva de uma sociedade dominada pelos valores da indústria cultural, inúmeras possibilidades para a redefinição do estatuto poético.

A rejeição a todos os valores que caracterizavam a arte burguesa representou, para essa geração de jovens artistas, uma possibilidade de redefinir a própria ligação da arte com a práxis vital. Não foi, portanto, mais uma tentativa de fomentar novos critérios estéticos ou formas criativas para serem exploradas comercialmente. Dada abordou, com o seu comportamento e, sobretudo, com o seu riso, os dilemas da relação da arte com uma situação social e histórica totalmente diferente dos contextos vividos pelos artistas anteriormente.

O indivíduo, como os dadaístas haviam destacado em relação ao problema da primazia do substantivo na fala poética, não estava mais na posição de senhor absoluto do universo, porém, como um, entre tantos outros, de seus mais angustiados participantes desta nova fase da história capitalista.

A palavra foi mergulhada em um contexto que privilegiava o silêncio. O artista dadaísta buscava, dessa maneira, apontar as contradições da linguagem numa cultura

que alienava o homem oferecendo a diversão ilimitada como compensação para a transformação do homem em coisa.

Desse modo, os gestos iconoclastas tiveram o poder de revelar a ausência de sentido em muitas formas de discursos políticos, científicos, artísticos e do próprio cotidiano, permeado por novas formas de publicidade das grandes cidades. A destruição da linguagem tradicional suscitada pelo ataque Dada poderia garantir novas possibilidades de nomear a realidade, além disso, a possibilidade de construir outras significações visava denunciar a destruição da memória e da experiência nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Combate-se, através do riso dadaísta contemplado em suas manifestações, a mesmice promovida pela indústria cultural.

Da radical destruição e anulação dos signos surge uma arte inefável, de interrogação, questionamento e boas doses de niilismo. Ela questiona a existência humana trazendo à tona tudo o que de mais estranho pudesse encontrar nas experiências desencadeadas a partir da Primeira Guerra Mundial. Compreendemos, quando estabelecemos tal definição, que os dadaístas, ao silenciar a linguagem contaminada pelo bom senso da burguesia, não devem ser considerados apenas como autores de uma atitude vazia, árida e de signo despreocupadamente agressivo.

O movimento, de um modo particular e diferente de outras vanguardas históricas, também foi marcado por um desejo utópico, com implicações, no caso dos dadaístas de Berlim, políticas e sociais, que não contemplava uma simples reformulação estética, mas, a destruição da autônoma da arte burguesa:

Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à práxis vital, a produção individual e a conseqüente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital. Isto não aconteceu e porventura não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma da falsa superação da arte autônoma. Esta falsa superação é testemunhada pela literatura de evasão e pela estética da mercadoria. Uma literatura que acima de tudo procura impor ao leitor uma determinada conduta de consumo é prática de fato, mas não no sentido que o vanguardista atribui ao termo. Tal literatura não é instrumento de emancipação, mas de submissão. Pode dizer-se o mesmo da estética da mercadoria, que recorre a encantos da forma para estimular a aquisição de mercadorias inúteis. Este breve apontamento basta para mostrar que a literatura de evasão e a estética da mercadoria são desmascaradas pela teoria da vanguarda como formas da falsa superação da instituição arte. As intenções dos

movimentos históricos de vanguarda cumprem-se na sociedade capitalista tardia como uma advertência funesta. (BÜRGER, 1993, p. 96)

Consideremos, inicialmente, o caso do poeta Hugo Ball. Vamos pensar nas prováveis conseqüências das atitudes dadaístas frente à instituição arte. Ball, ainda na fase dos espetáculos no Cabaré Voltaire, recitou poemas fonéticos compostos de vozes e sílabas sem nenhum sentido, tentando, com isso, regressar a uma condição anterior àquela da linguagem corrompida e inútil dos jornalistas burgueses.

Os sons desconexos criados pelo poeta alemão, aliás, um dos fundadores do Dada em Zurique, provocou assombro e indignação no público suíço. Tinham como principal objetivo não só encontrar uma linguagem original, na verdade, antecessora de todas as outras línguas que restabelecesse a unidade do espírito, preservando o caráter sagrado, de construção e destruição de mundos, inerente à poesia clássica. Essa linguagem primordial, embora intraduzível a princípio, possuiria um sentido próprio que ultrapassaria o domínio dos significados utilizados rotineiramente. O falar poético, dessa forma, não se resumiria somente em conferir um significado próprio aos objetos e acontecimentos, mas, representaria a tentativa de saturá-lo para além de seus limites habituais com sentidos transcendentais que mostrassem realidades ininteligíveis e de impossível tradução. Consistiria, ao mesmo tempo, na insistente tentativa de encontrar outra síntese para os episódios fragmentados da vida moderna.

Não podemos esquecer que cada palavra encerra uma pluralidade de possíveis significados. Somente quando ela se associa com outras palavras é que um desses sentidos passa a ter o predomínio sobre todas as demais possibilidades. Os dadaístas trabalham com tais alternativas para destruir os significados consagrados pela ideologia burguesa e pelos interesses do mercado.

A atitude dadaísta, enquanto desvio e exceção aos padrões estabelecidos, deveria não somente conseguir preservar a pluralidade original de sentidos, inaugurando novos caminhos, descobrindo alternativas e promovendo convergências que tornariam o mundo mais habitável para os homens que viviam a insuportável deterioração da relação das coisas e seus nomes, ou seja, enfrentando o duplo esvaecer dos significados e dos objetos enquanto realidade palpável. Entretanto, o maior desafio identificado no protesto dadaísta consistiu em provocar tanto o produtor como o receptor individual da arte. Questioná-los significou, portanto, não uma simples contestação dos valores

estéticos tradicionais, mas assumir uma postura de rejeição do próprio princípio da arte na sociedade burguesa.

Ao atacar as instituições culturais que possuíam a hegemonia na cena capitalista, o dadaísta realizou uma série de experimentações e inovações no âmbito das formas, marcadas, entre outras características, pela ambigüidade, pela desobstrução das perspectivas intelectuais e pela precariedade do repertório de significados formulados. As efêmeras construções simbólicas dadaístas devem ser consideradas como armas disponíveis para compreender o predomínio dos valores de mercado no mundo estético e questionar os valores da sociedade capitalista.

A estratégia do confronto, do choque com o público, foi, não obstante, o grande perigo representado pela sua inerente propensão à destruição, amplamente utilizado em todas as intervenções e apresentações dadaístas. Houve, por isso mesmo, um enfrentamento constante e crescente entre dadaístas e o público. Vaias, ameaças e até mesmo a violência física eram comuns nas apresentações dadaístas ocorridas em Zurique, Paris e Colônia.

A intenção era superar a apatia e a letargia que enterravam, cada vez mais, os indivíduos no lodo de um consenso ditatorial. Trata-se, na verdade, de um embate contra a sociedade unidimensional que transcendesse o âmbito da mera inovação estética. Afinal, se o conforto promovido pelas sociedades capitalistas desenvolvidas, como afirmou Marcuse, isola e conforma a pessoa, os dadaístas, com suas intervenções e manifestos, assumiam uma prática que questionava todas as representações culturais que caracterizavam o poder da burguesia (MARCUSE, 1978).

A superação da separação entre produtores e público foi um dos objetivos dos dadaístas. A tentativa de destruir a arte enquanto atividade separada da práxis vital aconteceu através do princípio do choque e pelo seu emblemático riso provocativo. Foram marcas que caracterizaram as atitudes dos artistas em todo esse período de atividades.

A receita de Tristan Tzara para se fazer um poema Dada, as indicações de André Breton acerca da escrita automática ou a provocação de Marcel Duchamp com os seus *ready mades* possuem o mesmo objetivo. Assim, quando Duchamp, em 1913, assina produtos feitos em série e os envia para exposição, está revelando duas importantes contradições da arte no capitalismo. Ele primeiramente questionou, por exemplo, com o

seu *Urinol*, a contradição, inerente ao próprio desenvolvimento do mercado da arte, de se valorizar mais a assinatura do que a obra, e, em segundo lugar, invalidou o princípio da arte burguesa segundo o qual o indivíduo seria o criador das obras de arte únicas. O *Urinol*, por isso mesmo, deve ser considerado como uma manifestação que contrasta objetos feitos numa linha de produção, a noção de um criador genial e a lógica controversa, mas, lucrativa, das exposições de arte e dos acervos dos museus modernos (CABANNE, 2002, p.79).

No entanto, também é necessário ressaltar que esta tentativa de desobstrução de uma linguagem considerada estéril, este processo movido contra a agonia da criatividade, esta eleição do onírico e da imaginação como possíveis transformadores da vida em arte, são elementos que fazem parte de um contexto político-social determinado. Trata-se da transição de uma ordem com alguns traços da velha aristocracia, de certo ideal humanista e com um predomínio do espaço agrário, para outra sociedade, fundamentada, sobretudo, pela definitiva ascensão das camadas médias da sociedade, pela democracia, pelas grandes massas comprimidas nos espaços urbanos reordenados e pela mecanização da vida que tanto interesse ou repulsa despertou no artista moderno.

È interessante notar que todas essas mudanças sociais, econômicas e políticas foram consideradas, por vários dos artistas engajados nos movimentos das vanguardas históricas das primeiras décadas do século XX, como um perigoso retrocesso que levaria a sociedade ocidental à barbárie e à destruição de todos os valores humanistas. Seria a representação cabal do abandono da cultura, o desenvolvimento da diversão, o fim da existência de qualquer instrumento lingüístico que fosse manipulável e estruturado, o aprisionamento da arte em estruturas reacionárias, parciais, repressivas e insuficientes:

A linguagem que apela apenas à verdade desperta tão somente a impaciência de chegar ao objetivo comercial que ela na realidade persegue. A palavra que não é simples meio para algum fim parece destituída de sentido, e as outras parecem simples ficção, inverdade. Os juízos de valor são percebidos ou como publicidade ou como conversa fiada. A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não deixe verificar, funciona como instrumento de dominação. Ela se converte na

proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável do existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.138)

As criações ou destruições, pautadas, como já observado, por elementos como o silêncio, o riso e o ceticismo, eram enfatizadas pelos dadaístas como formas de expressão, protesto e aversão. Elas sempre tiveram um forte sentido irônico. A última possibilidade compreendida pelos dadaístas, diante de todas essas transformações sociais, políticas e econômicas, de estabelecer uma crítica cultural que abarcasse todos os aspectos da estética burguesa foi o riso. Dada, dessa forma, compreendeu que seus manifestos precisariam atacar a instituição arte e não uma de suas manifestações específicas.

As explorações promovidas por outras vanguardas históricas, como foi o caso dos cubistas, futuristas e expressionistas, deslocaram inúmeras barreiras que obstruíam algumas possibilidades mais imaginativas e criativas. No entanto, após esse primeiro ímpeto de destruição das vanguardas, tudo o que restava novamente eram alguns símbolos arbitrários e várias lacunas de onde surgiram ondas cada vez maiores de desesperança, frustração e lucratividade através do aproveitamento comercial dos novos meios estéticos trabalhados, inclusive pelos dadaístas e seus herdeiros.

Não é estranho, por isso mesmo, que os artistas vanguardistas tenham, após alguma hesitação ou em outros casos sem nenhum pudor, recuado de suas posições mais destrutivas e voltado para a segurança proporcionada pela utilização dos meios de expressão oferecidos pela indústria cultural. A segurança econômica proporcionada pelas instituições culturais da ordem estabelecida rapidamente silenciou o protesto dos dadaístas e se apropriou de elementos que vieram a ser fundamentais, como podemos perceber pela contribuição dadaísta para a incipiente linguagem do cinema, para o seu próprio sucesso diante das massas.

O artista, na batalha contra os ditames da realidade unidimensional, na luta contra os produtos da indústria cultural e na tentativa de transformar as noções tradicionais de recepção e produção artística, enfrentou outro grande desafio: enfrentar o

isolamento sofrido por muitos que ainda não faziam parte das novas engrenagens do poder cultural, econômico e político.

Assim, privado das tradições artísticas que garantiriam, aparentemente, uma base para sua criação, desesperado por não alcançar um papel relevante na sociedade industrial e não conseguindo manter o seu distanciamento crítico, o último recurso válido, e esta foi uma alternativa escolhida por muitos, parecia ser a fuga para longe de toda e qualquer ligação com as condições e valores dominantes. Seja para dentro de si mesmo, como no caso de alguns dadaístas, para alguma região afastada da civilização, como fez, por exemplo, Paul Guaguin que partiu inicialmente para a Bretanha, depois para o Panamá, Martinica, para, finalmente, chegar ao Taiti na sua longa jornada em procura da realidade do próprio ser, ou, com tentativas de explorar, como fizeram os surrealistas, outras relações nas grandes metrópoles.

A análise da fuga empreendida por artistas do final do século XIX para longe da civilização, pelos dadaístas através da estética do choque ou pelos surrealistas, para dentro de si mesmo, completamente perdidos e desarmados frente à falência dos cânones culturais das sociedades tradicionais e da hegemonia dos padrões estabelecidos pela indústria cultural, permite questionar sobre as possibilidades de se conseguir transcender a experiência do nada e da falência lingüística, ou seja, através do isolamento e da postura de escape, tanto físico como espiritual, corre-se o risco de enterrar-se ainda mais na verborragia paralisante de denúncias sem nenhum conteúdo relacionado com os problemas decorrentes das transformações tecnológicas do capitalismo desenvolvido.

Nesse sentido, muitas das experiências dadaístas alcançaram importantes resultados, uma vez que elas trataram o nada, o isolamento e a questão da renovação da linguagem, por meio da ousadia irônica de aceitá-los, não mais os afastando como elementos não estéticos, mas, reconhecendo o mérito e o inusitado potencial capaz de destruir as convenções morais e políticas. A partir dessa aceitação, segundo a interpretação do artista Dada, seria possível elaborar intervenções mais afinadas com os desafios advindos da dominação racional da sociedade e, ao mesmo tempo, apontar as contradições próprias ao novo sistema de dominação.

Percebemos, portanto, que não devemos entender que Dada despendeu suas energias buscando somente algumas inovações formais no âmbito da linguagem poética,

pois, na verdade, ele questionou a finalidade da Arte enquanto instituição participante da lógica do mercado. A negação dos princípios estabelecidos, através de manifestos propositadamente incoerentes, de ações de pura provocação e pela promoção de espetáculos para escarnecer o público, visava revelar toda a impostura literária, oculta sob o manto da hipocrisia moral e das intenções chauvinistas, presente no cenário cultural das grandes potências beligerantes envolvidas no jogo de poder econômico e político desencadeado com a Primeira Guerra Mundial.

Foi justamente para empreender uma destruição irrestrita aos valores da arte burguesa que surgiu Dada, denominando-se, no manifesto intitulado *Dada sobre o amor débil e o amor amargo*, como “sociedade anônima para a exploração de idéias”, “camaleão da modificação rápida e interessada”, como o princípio de fecundidade de obras fortes, diretas, rigorosas, irracionais, pueris, destrutivas, aberrantes e radicais (TZARA, 1987). O seu intuito era o de escarnecer com tudo aquilo que foi considerado, até então, seriamente e, acima de tudo, valorizar a incompreensão, em todas as situações, para agredir o espectador acostumado às facilidades propiciadas por uma arte transformada em mercadoria de fácil consumo.

Os dadaístas consideravam que, mesmo depois da ação dos cubistas, dos futuristas e dos outros artistas ligados aos movimentos vanguardistas, a finalidade social da arte na modernidade permaneceu inalterada, ou seja, que ela continuou a ser produtora de mercadorias, o que, no sistema capitalista, representa fonte de riqueza, autoridade e poder.

Contra essa situação absurda, do ponto de vista da libertação do homem de sua condição alienada, eles proclamaram não o desejo de renovação formal programática, aspiração máxima do cubismo e do futurismo, mas, o sentimento da desilusão, uma vontade de erigir como verdade ações que negassem os ideais estéticos, que questionassem a moral burguesa e o comportamento econômico da sociedade capitalista, resumindo em si a falência do ideal artístico da obra de arte autônoma. Isto porque Dada, segundo uma celebre definição de Tristan Tzara: “não é uma escola literária, uiva” (TZARA, 1987).

Havia, como dissemos anteriormente, na carregada atmosfera social e política do início do século XX, a predisposição para a criação de uma atitude que tomasse como ponto de partida a inexistência de qualquer ideal de uma obra de arte independente e

crítica, em outras palavras, existia a incitação para que o artista buscasse alcançar uma ação ou negação que alterasse seu desempenho na cultura. A elaboração de uma linguagem pura e irreal visava alcançar tal intento.

Tendo essa aspiração como principal objetivo, os dadaístas rejeitaram toda a tradição que mantivesse inalterado os estatutos da Arte. O seu caminho não foi o mesmo da dispersão por infinitas direções, da multiplicidade de contrastes e das tentativas estéticas divergentes empreendidas por outras vanguardas, ou seja, a especificidade de cada um dos caminhos percorridos pelos outros movimentos não é apropriado para explicarmos certos traços filosóficos, como é o caso do niilismo e do riso, contidos nas manifestações dadaístas.

Assim, os diversos movimentos artísticos, tais como Impressionismo, Decadentismo, Simbolismo, Fauvismo, Cubismo, Imaginismo, Vorticismo, Futurismo, Expressionismo, Cubofuturismo, entre outros, encerrados, muitas vezes, no amplo conceito de Modernismo adotaram, muitas vezes, concepções estéticas opostas. Cultivaram elementos diferentes para a construção de suas obras, enfatizaram prioridades e temas que nada tinham em comum, assumindo, além disso, posturas de acusação, provocação e ataques recíprocos, tentando, com isso, acentuar ao máximo suas dessemelhanças estéticas e divergências ideológicas. A novidade e os ferozes ataques recíprocos mostraram-se apropriados para garantir maior visibilidade e espaço no acirrado mercado artístico que ganhava importância para a dominação e reprodução dos valores burgueses.

Todas estas vanguardas possuíam, no entanto, e isso não impediu que suas peculiaridades fossem ainda mais destacadas, diversos aspectos formadores de uma espécie de núcleo comum ao ideário do Modernismo. Participantes das fileiras do exército de ataque à arte figurativa compartilharam, por exemplo, o atonalismo na música, o *vers libre* na poesia e o fluxo de consciência no romance como elementos amplamente utilizados para o desenvolvimento da concepção da obra de arte total das vanguardas das primeiras décadas do século XX.

Eles usaram alguns elementos fundamentais na sua estratégia de ataque aos padrões estabelecidos, tais como a introversão, o ceticismo, a violação da continuidade habitual e o impacto contra as convenções burguesas. Incentivaram, dessa maneira, uma irrestrita aversão contra os impulsos da estética realista do século anterior. Inclinar-

se, em contrapartida, à abstração e ao artifício, cuidadosamente elaborados, como instrumentos preferidos para desvendar aspectos da vida. Abordaram, por isso mesmo, temas como o do irracional, do maravilhoso, do onírico, do primitivo, do humor negro e do amor sublime. Trataram, enfim, de todos os aspectos que foram obliterados pelo desenvolvimento do poder científico, pela racionalidade técnica, pelo poder político das potências imperialistas e pelas esferas produtivas das sociedades capitalistas industrializadas.

A alteração das perspectivas habituais foi outro instrumento amplamente usado por diversos participantes das vanguardas na furiosa ruptura com a tradição estética. As hierarquias passaram a ser invertidas, os mais furtivos e insignificantes fatos da vida colocados no centro das criações adquirindo um aspecto monumental ou épico (como nos episódios banais da epopéia de Bloom por Dublin em *Ulisses*, como nos detritos recolhidos na rua pelo artista Dada de Hanôver Kurt Schwitters durante toda uma década para a construção da obra *Merzbau*, ou na utilização de pedaços de madeira, cartas de baralho e moeda na sua outra criação *Merzbild* e também como pode ser observado numa obra como o romance *Nadja* de André Breton).

Eles começaram a trabalhar com os objetos perdidos e desprezados na rotina das grandes cidades, tentando, através da insignificância, do desprezo, do anonimato, da enorme quantidade do lixo produzido pela sociedade de massas, ou seja, a partir do próprio esquecimento daquilo ou daqueles que já não serviam ao sistema, formar um senso poético suficientemente sarcástico para suplantar a banalidade do consumo desenfreado e, na maioria das vezes, desnecessário das multidões das grandes metrópoles dos países industrializados da Europa e América do Norte, ávida, sem dúvida, por novas quinquilharias rapidamente descartadas. Tal estratégia tentava resgatar, assim, a possibilidade da experiência pessoal diante da ameaça de uma relação marcada pela destruição da memória e da identidade do artista.

Tal mudança de perspectiva e a valorização daquilo que era desprezado relaciona-se também com a destruição da sintaxe, da natureza linear, das imagens sucessivas, da ortografia e outras regras gramaticais presentes na poesia tradicional. Elas foram suprimidas pelo fazer poético de muitos vanguardistas. Tal processo, aliás, já havia acontecido na pintura Cubista através da destruição da perspectiva legada pelo Renascimento.

O emprego de recursos cinematográficos na produção poética Dada conseguiu, por exemplo, quebrar os nexos sintáticos e temporais da narrativa. Por outro lado, a utilização da técnica de *collage*, inserindo frases retiradas de vários documentos para a constituição de um novo texto, conjugou, de maneira inédita, tempo e espaço numa experiência que aspirava ao estatuto da auto-suficiência, da transcendência, da independência e da plenitude do indivíduo diante da pródiga quantidade de códigos visuais dos grandes espaços urbanos.

Os dadaístas, portanto, reuniram fragmentos da realidade com a intenção de fixar um possível sentido transgressor ou destacar a inexistência de qualquer significado habitual. A constituição da obra aconteceu através de uma diversidade de atitudes na montagem da realidade a partir de fragmentos recolhidos, considerando o princípio do acaso, da totalidade da vida social:

Um tipo completamente diferente de montagem é o das fotomontagens de Heartfield, que não são necessariamente objetos estéticos, mas conjuntos de imagens propostos à leitura (*Lesebilder*). Heartfield recuperou a velha técnica dos símbolos e transferiu-a para o campo da política. O símbolo reúne uma figura com dois textos diferentes, um (assumindo frequentemente o caráter de denúncia) como título (*inscriptio*) e outro, mais extenso, como explicação (*subscriptio*). Numa das fotomontagens de Heartfield, por exemplo, enquanto Hitler discursava, o seu tórax transparente mostra-nos uma pilha de moedas no lugar do esôfago. *Inscriptio*: “Adolfo, o super-homem”; *subscriptio*: “Engole ouro e cospe lata” (jogo de palavras: *blech*, em alemão, tanto pode significar lata como disparate). (BÜRGER, 1993, p.p. 124-5).

A existência da Arte, enfim, deixou de estar atrelada somente a um possível ideal de perfeição. Os dadaístas deixam de buscar justificativas sociais para suas atividades, porém, ressaltam sua inutilidade, em um mundo pragmático, e também o seu caráter mercantil. Os parâmetros seguidos nas suas intervenções foram à incompreensão, o estranhamento, o afastamento e a criação a partir das contradições do próprio sistema econômico.

Devemos compreender, sistematizando os apontamentos acerca de sua intenção iconoclasta e niilista feitos até agora, que a linguagem elaborada pelo movimento dadaísta distinguiu-se, principalmente, por sua postura não só de experimentação estética, mesmo compartilhando muitos procedimentos usados por outras vanguardas

históricas, mas, principalmente, pela destruição das instituições ligadas ao conceito tradicional de Arte, pela preocupação com as esferas do inconsciente ou subconsciente humano e pela valorização do riso como forma de protesto diante da marginalização dos valores não burgueses.

Podemos destacar, como outro elemento definidor do movimento dadaísta, a redução na importância dos fatos exteriores que passaram a ser apresentados de maneira menos hierarquizada, cedendo lugar para análises mais introspectivas e subjetivas. Dada absorveu um fluxo constante de formas inovadoras para, em seguida, destruí-las, provocando, por isso mesmo, a sensação de incompreensão no consumidor de espetáculos e mercadorias artísticas.

Ele criou modalidades alternativas de ordenação estética, como uma espécie de compensação para o enfraquecimento da estrutura e unidade narrativa baseada na cronologia seqüencial dos acontecimentos, elaborou um tratamento temporal complexo pela adoção de um narrador com um ponto de vista limitado ou com múltiplas perspectivas, falível e passível de retratações. Todos os procedimentos visando, evidentemente, provocar o efeito de choque no público confrontado com a crítica dos valores estéticos amplamente reproduzidos pela indústria cultural, obrigado, dessa forma, a reagir e a deixar o seu costumeiro estado letárgico.

A virulenta destruição dadaísta dos objetos artísticos funcionou como uma espécie de índice da crise vivida pelo homem que surgiu com a ascensão das massas ou como um guia apontando a deterioração das concepções tradicionais acerca do papel da estética na vida.

Dada assinalou o fim da idéia de uma linha sucessiva de acontecimentos racionais e a descaracterização da história como ininterrupto desenvolvimento rumo ao bem estar geral da humanidade. Percebe-se, através das suas manifestações de cunho escatológico, que a racionalidade tecnológica representou um novo tipo de dominação muito mais sutil, refinado e eficiente.

Através da agressão contra os elementos da Arte e da moral burguesa, Dada propunha eliminar as fronteiras entre a vida e a arte. Ao realizar pinturas, poesias, esculturas, enfim, diferentes manifestações, ele não desejou que fossem simples representações da realidade, mas, que constituíssem presenças integrantes e revolucionárias na vida das pessoas. Vale destacar que tal propósito foi parcialmente

alcançado pelas inovações trazidas pela indústria cultural, sua ênfase, no entanto, estava, como sempre, direcionada para interesses mercantis e políticos.

Queriam, além disso, remodelar a aparência dos objetos cotidianos concebendo, como inicialmente fizeram vários pintores cubistas e, posteriormente, os poetas e pintores futuristas, assim como, os demais movimentos vanguardistas do início do século XX, a obra de arte dentro de um sistema de relações diferente daquele onde imperava a óptica renascentista. Surgiu, dessa forma, na pintura, na poesia e no romance, o *simultaneismo*, uma arte feita de conjugações temporais e espaciais que tendia a fragmentar as divisões estanques, suspender o antes e o depois, o anterior e o posterior, o interno e o externo.

Desse modo, diversos pintores, e mais tarde também poetas e escritores, buscaram criar uma representação que fosse a caracterização simultânea de diferentes aspectos de um mesmo objeto, mesmo que se tratasse de algo, aparentemente, banal. Esta justaposição seria resolvida pelo desenvolvimento de uma ordem plástica formada por relações visuais altamente elaboradas, cujo princípio de orientação para a compreensão da criação artística passaria a ser o da sucessão e não mais o da contigüidade, oferecendo ao espectador a possibilidade de captar todos os elementos da criação ao mesmo tempo.

Muitos artistas dadaístas criaram, assim, uma demanda que somente com o desenvolvimento do cinema como negócio mundial seria plenamente atendida, ou seja, ele produziu efeitos, através das suas inovações estéticas e do seu discurso crítico, que mais tarde foram amplamente utilizados, principalmente, pelas grandes indústrias do cinema, pelo cinema direcionado à propaganda política, como no caso dos regimes totalitários das décadas de 1930 e 1940, e pela técnica cinematográfica aplicada à publicidade dos grandes grupos econômicos após o término da Segunda Grande Guerra Mundial:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito

de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa se interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que se experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p. 192).

A tradicional noção de obra de arte orgânica passou, após essa radical subversão tecnológica, a ser encarada com certo desprezo pelo público. Os *ready mades* de Marcel Duchamp podem ser considerados, como destacamos anteriormente, como outro ataque virulento do Dada que também destruiu as expectativas em relação ao objeto artístico. Tais objetos foram montados como uma maneira de destruir a inanidade de criações despidas de senso crítico e voltadas unicamente para os valores do mercado.

Entretanto, mesmo ao considerarmos a coragem demonstrada ao desvalorizar a obra de arte como objeto e também como gesto do artista, sua atitude encerrou certa contradição, uma vez que os *ready mades* deixam o anonimato de simples objetos de uso comum assumindo a condição de “signos da decisão soberana de um artista” (PAZ, 1991, p. 102). Duchamp, por isso mesmo, afirma escolher o objeto para a construção do *ready made* baseado na completa “indiferença visual” e na total “ausência de bom ou mau gosto” (CABANNE, 2002, p. 80).

As manifestações instantâneas, simultâneas, iconoclastas e niilistas criadas pelos dadaístas constituíram-se, quando pensamos, por exemplo, nos *ready mades* de Duchamp, numa maneira de expressar o fascínio pela novidade e também uma radical refutação da idéia de continuidade com as características da instituição arte. Refutaram, além disso, o previsível e tudo o mais que encarcerava o indivíduo dentro dos muros do desenvolvimento linear e racional dos acontecimentos históricos. Eles exacerbaram o novo quebrando, com isso, a concepção da arte como história ou sucessão de obras, artistas e estilos, conjugando todos os tempos, promovendo-os e, simultaneamente, aniquilando-os, depreciando, com isso, todo o aspecto de estreita ligação com o passado.

Dessa maneira, o extremado ataque dadaísta contra os aspectos físicos da pintura tradicional, pode ser considerado como uma atitude crítica, uma ruptura completa e

definitiva com as idéias estéticas e morais prevaletentes. Não se trata meramente de uma mera evolução ou renovação estilística.

Tal proposta revolucionária, no entanto, sempre correu o risco de tornar-se apenas um excitante, um fomentador de modismos, um promotor de escândalos que beneficiariam, mesmo que indiretamente, os interesses dos capitalistas ligados ao fomento de novos bens culturais. O ataque dadaísta ajudou, indubitavelmente, a criar outra percepção no público do que poderia ser consumido como arte, como entretenimento e como diversão.

A indústria cultural aproveitou tais episódios inventados pelos dadaístas como prelúdio para os seus produtos, escândalos promovidos em série e novidades que aqueceriam periodicamente o mercado mundial. Os publicitários também utilizaram os esses mecanismos Dada para elaborar suas campanhas bilionárias.

Paradoxalmente, a indução ao consumo desenfreado, reproduzindo a moral de uma sociedade voltada para a posse de novidades inúteis produzidas numa proporção cada vez maior, passou, como uma de suas etapas mais importantes, por procedimentos que, inicialmente, foram desenvolvidos, mesmo que não fosse intencionalmente concebido, pelos artistas do movimento dadaísta. A crítica aos valores burgueses foi assimilada e utilizada como instrumento das grandes corporações capitalistas.

A principal característica que consolidou o novo estilo das vanguardas históricas, de acordo com o filósofo espanhol Ortega y Gasset, foi sua tendência à “desumanização da arte”, ou seja, o abandono da representação fidedigna da realidade e o concomitante incitamento para reconstruí-la ou mesmo para destruí-la (Ortega y Gasset, 1991).

Portanto, a nota mais genérica da arte moderna seria, mesmo quando consideramos a importância de todas essas concepções e técnicas comungadas pelos artistas dos diferentes movimentos das décadas iniciais do século passado, a luta contra o real, a proposta de deformá-lo e de extirpar de seu âmbito todo o aspecto humano. Esta eliminação progressiva de elementos predominantes no período do Realismo e do Naturalismo, juntamente com a elaboração de obras repletas de objetos insólitos rompeu a ligação entre o artista e a sociedade.

Deixou o público encerrado numa situação de perplexidade, forçando-o a improvisar tratamentos completamente distintos da sua maneira convencional de ver a obra de arte. Desnorteou, enfim, aqueles indivíduos munidos de padrões de comportamento inúteis para enfrentar a proposta de que a única tarefa válida para o artista deveria ser a criação de um mundo que estivesse para além das convenções daquilo que ele considerava o mesquinho e hipócrita mundo burguês. Tratava-se de uma nova socialização e de um novo código de distinção social através da linguagem vanguardista.

O espectador teve, diante da desfiguração do modelo artístico promovido pelas vanguardas históricas, de enfrentar a desfiguração do seu repertório de imagens, códigos e representações familiares, sentindo-se coagido a assumir uma posição diferente, e muito mais sutil, para conseguir interpretar as obras e as atitudes que ofereciam os novos códigos simbólicos, exigindo, em contrapartida, um esforço de compreensão difícil, efêmero e bastante delicado. Os dadaístas lograram, desse modo, despedaçar os signos provedores de segurança e de fácil entendimento. Isso tudo através, justamente, de uma abordagem satírica, provocativa, de procedimentos descontínuos, do niilismo, do riso, de ações extremamente agressivas contra, do choque, de intervenções inovadoras, do questionamento das instituições e da utilização de processos lingüísticos capazes de enfraquecer a realidade transformando-a em algo inteiramente desconhecido e hostil para as massas.

As mais variadas provocações foram, portanto, uma constante durante todo o desenvolvimento dadaísta. Em todas as capitais e cidades em que ele desenvolveu suas atividades, Zurique, Berlim, Colônia, Barcelona e, finalmente, Paris, repete-se o ritual, típico do Dada, de contestação, iconoclastia, riso e mais zombarias contra os valores burgueses. Para realizar seu intento destrutivo os dadaístas utilizaram todas as armas disponíveis àqueles que ainda não participavam das vantagens dos dominantes, arremessando provocações e mofas contra o filisteu e sua ideologia. Buscando provocá-lo ao extremo, expondo ao ridículo toda a futilidade do seu modo de ser e apontando toda a inaptidão burguesa em considerar os problemas existenciais a partir de uma visão estética marcada por uma dinâmica social que simplesmente reproduzia os valores dominantes.

Os espetáculos, as exposições e os manifestos, principalmente no período parisiense do Dada, ou seja, no período final desse movimento inicial, provocaram, garantindo o cumprimento integral das metas propostas, uma indignação crescente no público. Todas as apresentações eram planejadas visando destruir os valores que envolviam a concepção de um espectador e de um mercado de consumidores de arte. A sua tática consistia em despertar uma enorme curiosidade na platéia. Criava-se, assim, uma intensa publicidade sobre a programação do espetáculo dadaísta para, logo em seguida, frustrar cada uma das expectativas suscitadas. Ficava demonstrada, no final de cada apresentação, toda a artificialidade contida nos desejos de uma assistência em busca de amena distração para atender uma demanda de sentimentos fomentada pela própria indústria cultural.

Nenhum tipo de acomodação poderia ser admitido pelo Dada. Os dadaístas procuravam, quando os seus ataques tornavam-se inócuos, elaborar outros meios de burlar a imunidade alcançada pelo público. Todas as provocações, zombarias e ironias eram admitidas como válidas no seu ataque contra as instituições artísticas. O seu riso precisaria chocar o indivíduo, tirá-lo do seu constante torpor mental e destruir, como já salientado, toda a ideologia da arte mercadoria. Criou-se, assim, uma dinâmica que deveria, incessantemente, atacar o público com um furor sempre crescente. Tal jogo alcançou seu intento apenas por uma curta temporada. Logo as apresentações tornaram-se não somente repetitivas, porém, começaram a ser apreciadas pelo público que deveria atingir.

Muitos dos elementos utilizados nas intervenções Dada criados, justamente, para confrontar o gosto desenvolvido pela indústria cultural acabaram, inclusive, convertendo-se em poderosos subsídios para o desenvolvimento de novas técnicas de propaganda comercial e política divulgadas, posteriormente, pelos modernos meios de comunicação de massa.

Analisar o caráter de confronto com o público defendido pelos dadaístas é fundamental para compreendermos toda a impopularidade suscitada inicialmente pelas extravagâncias próprias das criações do Dada. Suas obras ou suas destruições atacavam a nova classe de consumidores que ainda pautava seu gosto comparando os ataques do Dada com as mensagens contidas nas obras de arte do século XIX.

Também entendemos que, se a arte Moderna considerou como seu ideal artístico somente aquele objeto que superasse a mera condição de reflexo da realidade, os dadaístas almejavam, por sua vez, objetos que superassem todas as categorias artísticas consagradas pelos valores vigentes.

A inspiração do Modernismo implicou numa vontade de estilização da vida e na recusa de seguir pacificamente os ditames do realismo. Isso não significou, entretanto, repugnância pelos assuntos sociais, na verdade, a postura adotada pelos modernistas, diferenciando as esferas da realidade e da arte, denota um profundo respeito pela vida e pela possibilidade de transformá-la.

Ao aprofundarmos o estudo da intervenção destrutiva dos dadaístas percebemos que, além da propensão para a dissolução absoluta, é possível identificar, nas suas diferentes manifestações, uma desesperada tentativa de resgatar a condição humana de sua situação de alienação e coisificação:

Não sei, não; mas creio que o poeta jovem, quando poetiza, se propõe simplesmente ser poeta. (...). Vida é uma coisa, poesia é outra - pensam ou, ao menos, sentem. Não misturemos os dois. O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe. Desta maneira se justifica o ofício poético. O poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente. (ORTEGA y GASSET, 1991, p.54)

O dadaísta, enquanto crítico das formas naturais consagradas pelas instituições burguesas da arte, passou a conceber sua atividade não mais como um simples esquema subjetivo que conseguiria se justificar ao criar um horizonte irreal, supressor de todas as banalidades, pretensas morais e demais códigos hipócritas limitadores da inteligência humana. Ele deveria assumir uma atuação que fosse muito além da obra de arte. Nesse sentido, o riso para Dada tinha como objetivo destruir a realidade de opressão, apontar para os seus aspectos de falsidade e escarnecer de toda a idealização artística que atendia aos interesses ideológicos da burguesia.

Podemos entender, quando consideramos tais elementos, por que os dadaístas, os surrealistas e tantos outros participantes ou não dos movimentos das vanguardas históricas, voltaram-se, num determinado momento, para um mesmo sentido de evasão, dirigindo seus olhares do mundo exterior para uma paisagem mais interior e subjetiva. A fuga do real, satisfeita pelo uso da analogia geradora de uma concepção irreal,

fantástica e introspectiva, também funcionou, como já havíamos destacado anteriormente, como um nexos para vanguardas aparentemente, e em alguns pontos verdadeiramente, tão divergentes.

A conseqüência mais imediata da postura de enxergar as instituições artísticas como algo mercantil, sem transcendência e voltada sobre si mesma, foi a de considerá-la como um jogo privado de qualquer traço de seriedade. Encontramos, por este motivo, várias criações dadaístas, e de outros movimentos do mesmo período ou de fases subseqüentes, que utilizaram a ironia, os gestos de escárnio, a paródia, o riso, a relação de ambigüidade proposital com o significado das palavras e o aniquilamento de todo o caráter sacramental da atividade artística, para elidir a falsidade contida nas tentativas de duplicação dos vários aspectos da sociedade.

A tendência para o sarcasmo e para o riso, inerente a inúmeros artistas das vanguardas, revela as diferenças existentes entre a visão anterior da obra de arte como instrumento de salvação, de dignidade, de justificação ou de redenção da humanidade, e seu entendimento pelo Dada como atividade despida de coerência, livre de regulamentos, acima da normalidade e do senso comum, possibilitando a reabilitação do homem somente porque brinca, suscitando puerícia, ingenuidade e, dessa forma, livrando-o, em certa medida, do peso das enfadonhas obrigações impostas pela lógica implacável de uma sociedade organizada a partir do domínio técnico, burocrático, racional e, acima de tudo, da imposição de critérios produtivos que visavam garantir o máximo de rentabilidade possível em todas as suas esferas.

Dada foi importantíssimo quando procurou resistir à aterradora situação criada com a conflagração da Primeira Grande Guerra Mundial. Ele transformou em imagens lúdicas e, principalmente, críticas o desespero face à morte nas trincheiras, a destruição em massa através de novas armas tecnológicas e a falta de sentido da civilização capitalista desenvolvida.

Vários jovens pintores e escritores de diversas regiões da Europa foram atraídos pela neutralidade de Zurique. Entre tais refugiados abrigados na Suíça estava um grupo de artistas, procedentes de diferentes partes da Europa, que fundou, no dia 2 de fevereiro de 1916, na parte antiga da cidade, o *Cabaré Voltaire*, o conhecido núcleo inicial do Dada. Os dadaístas carregaram, principalmente, a atitude de eliminar todo um estado de coisas estático e corroído através de componentes de um riso peculiar. Uma

ironia que renovou a linguagem e a sua prática estética, funcionando, além disso, como uma espécie de ponto de convergência para as diversas tendências reunidas naquela espécie de grande asilo político das nações em conflito.

O riso dos dadaístas contrapô-se ao aniquilamento das possibilidades imaginativas do ser humano pelo predomínio de uma lógica racional que ameaçava enterrar os melhores impulsos dos indivíduos na letargia de considerações acerca da viabilidade das coisas enquanto bons negócios. Ele também rompeu, inesperadamente e usando os mais diversos recursos, com todas as conveniências sociais. A realidade foi desfigurada, enfraquecida, reduzida e transformada, finalmente, no avesso do palpável senso comum.

A incerteza, originada desse esfacelamento das hierarquias morais, da crise das instituições políticas, da nova organização econômica e da abrupta sensação de incapacidade apreensiva, possibilitou a criação de ousadas formulações visuais e na linguagem. Criações capazes de trabalhar com as possibilidades da Modernidade e também esclarecer as conseqüências da supressão do sentido histórico que, até aquele momento, havia orientado a existência humana rumo ao progresso infinito de um futuro com aspectos paradisíacos. O contingente, o imprevisível e o efêmero, desse modo, passaram a ser considerados como elementos imprescindíveis na elaboração de uma nova percepção temporal, social e política pelo Dada.

A desfiguração promovida pelas intervenções dadaístas permitiu a manutenção de um distanciamento crítico, manifestado, neste caso, através da sua ânsia iconoclasta que assegurou uma atitude serena e livre do medo paranóico face à realidade opressiva. Afastou, por outro lado, o entusiasmo irracional suscitado pela idéia da humanidade colocada diante do abismo de incertezas e dúvidas quanto ao futuro colocado em questão pelo próprio avanço tecnológico.

Também devemos ressaltar que o cultivo do riso dadaísta, enquanto um dos componentes essenciais na composição de muitas das criações Dadas, constituiu-se, especificamente diante daquele contexto social, numa espécie de autocrítica visando garantir a predisposição necessária para forçar um permanente esforço imaginativo de transformação do homem frente à dominação de uma sociedade unidimensional. O dadaísta, enfatizando o grotesco e criando manifestações, consideradas pelo público como bizarras ou, em períodos extremos como no nazismo, degeneradas, por

promoverem a desfiguração do natural e pulverizarem o conceito da Arte burguesa, enfraqueceu a imagem da realidade social como espaço de liberdade e conquistas. O seu riso libertou e redefiniu, assim, o estatuto da atividade criadora.

O dadaísta, como já havia sido ressaltado em parágrafos anteriores, desejou a diferença frente aos valores consagrados pelo mercado que os alijava da participação efetiva nos benefícios do poder. Ele somente esteve ligado à tradição na medida em que tentou, por todos os meios possíveis, destruí-la. O seu olhar voltou-se, por isso mesmo, para o passado de outras culturas, ou seja, para sociedades não ocidentais, procurando formas que negassem os valores de beleza consagrados pelo gosto da civilização capitalista. O exotismo da arte primitiva transformou-se em mais um elemento de inovação e choque. Havia, portanto, uma exigência por criações inusitadas, completamente diferentes das precedentes, criações que negassem a importância do legado conferido pela geração anterior e que fizessem do princípio da ruptura, de uma incessante mudança, seu comportamento exclusivo.

Dada pode ser considerado, por tudo isso, um movimento de caráter negativo, de dispersão de signos, que criou a partir da dúvida, da eliminação do passado e, principalmente através do riso crítico. Para nos certificarmos desse caráter de negação basta recordar, e isso se torna mais nítido quando consideramos o período em que o grupo encontrava-se reunido em Paris, que a partir do momento em que houve uma interrupção do questionamento avassalador, Dada, imediatamente, decaiu, tornando-se pura repetição de gestos cada vez mais desgastados, mercantis e incapazes de se renovarem de forma crítica.

Defrontando-se com a perda da pureza da imagem e do sentido da realidade Dada tentou, dessa maneira, alterar e destruir todas as configurações. Criou, ao mesmo tempo, linguagens diferentes. A destruição absoluta propugnada pelos dadaístas, a negação de todos os princípios estéticos, não pode ser vista, nesse sentido, como um ato gratuito ou de simples renovação do ideal estético. Afinal, como se poderia acreditar numa literatura ou arte que foi utilizada para glorificar a guerra, anestesiar a desilusão das sociedades diante de matanças e carnificinas que aconteceram num ritmo nunca antes presenciado?

O homem moderno podia, visando alcançar segurança e estabilidade, assumir uma postura dogmática, sendo obrigado a adaptar-se incondicionalmente ao mundo,

como no caso dos personagens retratados em certos romances de Kafka, pensamos, sobretudo, no livro *O processo*, ou, convencendo-se do caráter irremediavelmente injusto da realidade moderna, negá-la de forma radical. Dada constituiu, justamente, a exacerbação desta segunda alternativa. Ele foi um instante de desconfiança quando o indivíduo descobriu o mundo enxergando a precariedade dos valores que norteavam seu comportamento.

Devemos lembrar que, evidentemente, foi a partir do Romantismo e dos poetas malditos, vivendo um cotidiano de tédio e ceticismo, que a experiência negativa ganhou maior impulso, contudo, o grande dilema vivido pelos dadaístas ganhou outra característica. Ele não dispõe mais, afinal de contas, da possibilidade de encontrar na arte a possibilidade de negar a sociedade, mas, precisava também questionar a própria idéia da arte autônoma.

A mesmice passou a ser considerada, na sociedade unidimensional, como um valor absoluto e, com isso, os sujeitos foram atirados no mais completo isolamento e conforto. Trabalhar e exacerbar as contradições características desse indivíduo moldado pelo egocentrismo pode, por isso mesmo, ser considerado também como uma marca do período de maior atuação dos dadaístas. Esta situação de perda de todos os significados tornou o homem apático a qualquer tipo de atividade e, em outros casos, provocou atitudes de absoluta violência diante de uma postura questionadora como foi à dadaísta. Tal renúncia, ou seja, a estratégia de atentar contra os valores artísticos e o niilismo dadaísta, pode ser mais facilmente estudada se também levarmos em consideração tais impulsos destrutivos que caracterizam o indivíduo da época do capitalismo desenvolvido.

A postura dos vários dadaístas de isolar-se dos valores estéticos e morais vigentes deve ser compreendida, segundo a análise empreendida neste artigo, como expressão tanto da vontade de destruir, como de modificar a situação presente criando bases para um relacionamento humano diferente da proposta criada e imposta pela indústria cultural.

Devemos compreender, desse modo, o impulso niilista como elemento definidor do movimento, pois a negação da Arte sempre foi uma das propostas mais evidentes do Dada. O sentido da negação dos dadaístas compreendeu não apenas uma

vontade de renovar, mas um desejo de destruição de todas as instituições que marcaram o capitalismo do início do século XX.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. E HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Fragmentos Filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas, volume1**. Trad. Paulo Sergio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Tra. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CABANNE, P. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Trad. Paulo José do Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A rebelião das massas**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 1991.
- PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- TZARA, T. **Sete manifestos Dada**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.