

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
'JÚLIO DE MESQUITA FILHO'
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA**

Matheus Marques Nunes

DADA E O RISO

**Araraquara
2006
Matheus Marques Nunes**

DADA E O RISO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – Unesp – Campus de Araraquara para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Raul Fiker

**Araraquara
2006
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
‘JÚLIO DE MESQUITA FILHO’
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA**

DADA E O RISO

Data de aprovação: 28 de novembro de 2006.

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Raul Fiker
2º examinador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli
3º examinador: Prof. Dr. Renato Bueno Franco
4º examinador: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão
5º examinador: Prof. Dr. José Pedro Antunes

**Araraquara
2006**

À minha esposa Fabiana, pois sem ela tudo seria mais difícil e, certamente, não valeria tanto a pena.

Agradecimentos

Manifesto meu agradecimento a todos que contribuíram para o desenvolvimento e a realização deste trabalho.

Agradeço, especialmente, ao meu orientador Prof. Dr. Raul Fiker que me acompanha desde a graduação pela amizade e experiência transmitidas, sobretudo, por acreditar neste projeto

e ajudar-me a torná-lo real, mostrando-me caminhos e permitindo que eu os percorresse livremente no meu tempo.

Ao programa de Pós-Graduação em Sociologia – coordenação, secretárias e, particularmente, aos Professores.

Aos amigos de todas as horas que de várias maneiras e em diferentes momentos contribuíram para que eu pudesse desenvolver e concluir este trabalho: Oswaldo Martins Ravagnani, Maria Cecília Ravagnani, Rodrigo Noale Rebelato, Filomena Azeredo Passos, João Pedro Muniz e Lúcia Colombaretti de Oliveira.

Aos meus pais, Oswaldo e Cleusa, pela dedicação, pelo amor, pelo incentivo e pelo apoio nas horas mais difíceis.

Nenhum desses adoradores de Glenn é capaz sequer de acreditar que Glenn Gould pudesse rir assim, como sempre riu, pensei. Nosso Glenn Gould era capaz como ninguém dessas gargalhadas indômitas, e por isso mesmo a mais séria das pessoas. Quem não é capaz de rir não pode ser levado a sério, pensei, e quem não é capaz de rir como Glenn não pode ser levado tão a sério quanto ele.

Thomas Bernhard

Resumo

O trabalho analisa a ligação entre o riso e as intervenções realizadas por vários artistas ligados ao Dada. Inicialmente buscamos contextualizar o riso enquanto manifestação cultural em diferentes momentos da história. Tentamos destacar, com isso, os seus inúmeros significados culturais. Também analisamos certas características da indústria cultural e as transformações

sofridas pelo riso diante das novas modalidades de dominação. Enfatizamos, além disso, as implicações da racionalidade e da tecnologia como formas de ideologia nas sociedades capitalistas mais desenvolvidas. Ressaltamos, finalmente, algumas das principais implicações do riso mercadoria como uma forma privilegiada de manipulação das massas e as contradições entre as atitudes dadaístas e a prática de dominação fomentada pela indústria cultural.

Palavras-chave: Dada. Riso. Indústria cultural. Ideologia. Dominação. Vanguardas.

Abstract

This work analyses the connection between laugh and the interventions performed by several artists linked to Dada movement. Initially we try to characterize laugh as a cultural manifestation in different moments of history. With that we try to highlight its several cultural

meanings. We also analyze certain aspects of culture industry and the transformations undergone by laugh in face of new forms of domination. Additionally we stress some of the main implications of “commodity laugh” as a privileged form of manipulation of masses and the contradictions between the dadaist attitudes and the practice of domination stimulated by culture industry.

Key words: Dada. Laugh. Culture industry. Ideology. Domination. Vanguards.

SUMÁRIO

Preâmbulo.....	9
1. Apontamentos para uma História do riso.....	21
1.1. Alguns elementos filosóficos acerca do riso.....	21

1.2. O riso das festas, da morte e da renovação.....	24
1.3. O grotesco.....	35
1.4. A dupla visão de mundo na Idade Média.....	43
1.5. A noção de humor e o riso amargo.....	61
1.6. Henri Bergson e a sua interpretação filosófica do riso.....	71
1.7. Considerações preliminares a respeito do caráter do riso dos dadaístas.....	94
2. Dada, o riso e a paródia.....	98
2.1. Definições do conceito de paródia.....	98
2.2. Paródia, sátira e ironia.....	104
2.3 Paródia e o riso dadaísta.....	114
3. O riso dos dadaístas e a indústria cultural.....	118
3.1. Introdução.....	118
3.2. Alguns aspectos da ideologia e da dominação da indústria cultural.....	122
3.3. Técnica, ideologia e dominação.....	173
3.4. Diversão e indústria cultural.....	184
3.5. Aura, choque e experiência.....	191
4. Conclusões.....	199
REFERÊNCIA.....	213

Preâmbulo

O surrealista argentino Aldo Pellegrini afirmou, em certa ocasião, que toda a poesia sempre dispõe de “uma porta hermeticamente fechada para os imbecis” (PELLEGRINI, 1999, p.27). O “imbecil”, neste caso, pode ser definido, sucintamente, através do seu traço mais característico, ou seja, por sua aspiração; trata-se, na verdade, de uma pretensão sistemática, por todas as manifestações do poder. O único valor admitido como sendo realmente importante, no seu tacanho universo de mesquinhas, seria o exercício do poder. Qualquer forma de autoridade, sendo assim, torna-se, por mais insignificante que possa ser considerada, um objeto avidamente desejado e disputado por toda a camarilha de ansiosos pretendentes ao trono da “imbecilidade”.

Dessa maneira, tudo seria, neste mundo dominado por “imbecis”, falso e artificial. Os esquemas ocultos, por isso mesmo, substituem todo e qualquer tipo de experiência real. Eles esvaziam o mundo, apoiados no domínio e na confiança exercida sobre as grandes massas, de qualquer sentido não comercial, deixando apenas fragmentos de memória e a precariedade do instante. Além disso, os “imbecis” e todos os aspirantes ao estatuto de neófito participante da camarilha consomem incessantemente, para preencherem o vazio existencial, uma enorme quantidade de mercadorias. São capazes, na tentativa de continuar alimentando a sua ignorância e o seu conforto luxuoso, de apreciar até mesmo algo parecido com a poesia: “Nessa poesia que eles usam, a palavra e a imagem convertem-se em elementos decorativos e, desse modo, seu poder de incadescência é destruído. Assim é criada a chamada ‘poesia oficial’, poesia de lantejoulas, a poesia que soa oca” (PELLEGRINI, 1999, p.27).

A poesia, ainda de acordo com Pellegrini, teria, por outro lado, uma porta “aberta de par em par para os inocentes”. O inocente que, segundo a definição do pensador argentino, negaria o exercício do poder, justamente, por ser o portador, diferentemente da camarilha

sedenta do sangue dos inocentes, todas as possibilidades abertas por aqueles que buscam trilhar o caminho filosófico e poético da verdade. Inocentes, portanto, seriam todos aqueles que sentem a coerção exercida pela sociedade como se fosse uma dor lancinante e que, mesmo assim, se movem num mundo ainda repleto de valores culturais.

O desejo de afirmar o seu ser, de contestar opiniões, de transformar as crenças mais arraigadas, de mudar tradições, enfim, a incontida vontade de liberdade frente a todas as convenções, são os elementos que definem esta atitude poética não oficial. A poesia, para os inocentes seria, assim, uma afirmação de tudo aquilo que o ser humano possuiria de mais autêntico, despertando, por isso mesmo, a cobiça dos desejosos “imbecis” que promovem a sua ‘poesia oficial’ na tentativa de alcançar certa dose de prestígio, absolutamente necessária aos seus negócios, e também como forma de obter, através da arte feita mercadoria, a mais-valia. Esta poesia feita para os inocentes, além disso, não poderia, em nenhum momento, ser conivente com tal projeto de aniquilamento da esfera cultural. Sua luta, entretanto, deveria ser contra as ameaças de manipulação sofridas pelo homem moderno e que aumentam com o processo de afirmação da civilização ocidental. Ela teria de aproveitar, desta maneira, todos os momentos de crise vivenciados pelo sujeito. A incerteza seria, justamente, aquele momento privilegiado para que a poesia conseguisse impedir os indivíduos de serem transformados em simples elementos da grande multidão domesticada ao estado de violência.

Dessa maneira, o poeta, quer esteja vinculado ao Dada ou ao surrealismo, combateria o “imbecil” buscando na palavra não a mera expressão, porém, o seu valor originário. Tentaria recriar, na sua luta contra os preconceitos e a ignorância, aquele momento em que a palavra não era somente um signo, entretanto, parte mesmo da realidade. Ele não apenas expressaria a vida ao buscar a retomada deste encantamento mágico do verbo. Devemos, no entanto, compreender a poesia como uma forma de participar, efetivamente, da existência, tornando o mundo, novamente, habitável para todos os homens e não só para a camarilha de “imbecis”.

A porta da poesia impediria a entrada dos “imbecis” e ofereceria, por outro lado, livre passagem para todos os inocentes. Não devemos esquecer, portanto, que a maior oposição à imbecilidade seria a inocência.

Pretendemos, utilizando como ponto de partida justamente esta oposição definida por Aldo Pellegrini em relação à poesia, mostrar como alguns dadaístas conseguiram resistir, mesmo que somente por breve período, ao domínio dos “imbecis” e analisar também o predomínio da indústria cultural como parte do progresso tecnológico como elemento da lógica de servidão imposta pela sociedade capitalista desenvolvida. Notamos, além disso, que o riso possui uma relação de ubiqüidade com quase todas as atividades desenvolvidas pelos diferentes Dadas na sua tentativa de criticar a imbecilidade e também como fator que nos permitiria compreender melhor a própria lógica de dominação organizada pela indústria cultural. Por isso, tentamos estabelecer possíveis conexões entre a natureza de repressão social do riso e a sua função de crítica aos padrões culturais das sociedades européias do início do século XX.

Assim, dividimos nosso trabalho, para desenvolver melhor a discussão, em três partes. Faremos, inicialmente, um estudo histórico acerca do riso tendo como principais referências filosóficas às discussões elaboradas por Mikhail Bakhtin e Henri Bergson. O escárnio dos dadaístas, neste caso, será compreendido como uma forma de manter a porta da poesia fechada aos “imbecis”. Trabalharemos, no segundo capítulo, com o conceito de paródia, ressaltando, sobretudo, o seu caráter profanador e também os seus aspectos subversivos que incluiriam possibilidades importantes de críticas ao discurso ideológico desenvolvido pela indústria cultural. Finalmente, pretendemos analisar, na parte final do nosso trabalho, questões ligadas mais especificamente com a indústria cultural e com a ideologia que o riso desempenha nesta sociedade que Herbert Marcuse denominou de unidimensional.

Mostraremos como o riso acabou desempenhando, neste contexto social, um determinado papel no estabelecimento da dominação de classes, sendo manipulado pela racionalidade dominante, visando, basicamente, a produção, em série, de divertimento para as grandes massas. São novas formas de controle que surgiram com os processos desencadeados pela diferentes fases da Revolução Industrial do capitalismo desenvolvido.

Deveremos também, ainda que indiretamente, abordar alguns problemas que ligariam as nossas propostas com as questões sobre vanguarda, moderno, modernismo e modernização. Acreditamos que tal debate, ligado à própria contextualização histórica do nosso trabalho, acaba passando por um sentimento de aventura e, ao mesmo tempo, de insegurança, que pode ser ilustrado pela ânsia que, com o advento do período denominado de Iluminismo, sentimos em dissecar mistérios que pareciam obstruir a estrada que levaria ao infinito progresso humano. Podemos dizer que este objeto foi alcançado quando a natureza passa a ser dominada e transformada em um simples meio a serviço do capital. O domínio racional da realidade, entretanto, acabou, em determinado momento, suscitando o horror de enfrentar o vazio. Era como se a natureza, examinada pela ciência como um cadáver, começasse a exalar o fétido odor da putrefação, anunciando a morte das nossas belas esperanças iluministas. O ambiente de confiança na razão dominante torna-se menos radiante, por outro lado, esta mesma dominação racional, utilizando amplamente os frutos tecnológicos do progresso, afirma-se de maneira muito mais sutil e eficiente.

Usaremos, portanto, o conceito de modernidade para expressar a idéia de uma idade histórica identificada, principalmente, com a razão científica e com o desenvolvimento de novas tecnologias. A idéia de vanguarda, por sua vez, designaria certos movimentos artísticos que se distinguiram por suas atitudes sociais beligerantes e também pela sua agressividade expressa através da criação de signos caracterizados, sobretudo, por um olhar crítico acerca da realidade social das décadas iniciais do século XX. Ela pode ser considerada, além disto, como um termo afim ao conceito de modernidade, pois, teria como um dos seus traços marcantes o questionamento de sua época e de si mesma, promovendo, desta forma, a renovação constante da sua própria atuação.

O problema do novo seria fundamental, como havíamos afirmado anteriormente, para a tentativa da definição do moderno. Veremos, assim, que uma das mais sérias conseqüências acarretadas por ele seria a falta de identidade, ou seja, a ruptura com toda a tradição. As vanguardas também vivenciaram, de um modo geral, este problema acarretado pela ausência de qualquer tipo de referência histórica para a construção de suas identidades artísticas, políticas e sociais. A tensa relação com o passado, a radical orientação para a conquista de um progresso indeterminado e a convivência sufocante com um tempo de incertezas, definiram, desta maneira, a consciência histórica da cultura moderna.

A intensa produção realizada pelo artista de vanguarda na sua pesquisa por novas formas acabou sendo marcada pelo efeito do choque. Tal efeito apresentou duas dimensões que precisam ser consideradas para compreendermos melhor as relações entre o riso promovido pelos dadaístas e a indústria cultural. A primeira dimensão seria a do corte violento de relações com toda a tradição em seus aspectos. Desse modo, a relação entre tecnologia e vanguardas introduziu um elemento automático na percepção e na experiência estética do público. A supressão da subjetividade abre caminho para que, posteriormente, a indústria cultural transformasse a expressão artística numa forma impositiva de comunicação e num verdadeiro instrumento de dominação. A segunda dimensão, por outro lado, revelaria uma posição de ambivalência que conjugaria o protesto violento com uma imperativa tentativa de emancipação. Existiria, neste caso, uma afirmação de valores numa atitude profética e utópica.

Esta transformação da consciência artística alterou sua adequação exterior e também a natureza da própria obra de arte. A vanguarda, em um dos seus momentos de maior

expressividade, foi obrigada, assim, a deixar a esfera autônoma que havia sido conquistada com o processo histórico de secularização da cultura. O artista abandonou, com isso, a figura do herói romântico e passou a ser coagido a encontrar uma outra identidade mais adequada aos ditames de uma sociedade industrializada. Trata-se da tentativa de superar o conflito entre o idealismo poético e a realidade alienante do capitalismo, ou seja, da busca desesperada de elaborar uma solução que transcendesse a luta entre a esfera do sonho e as imposições da sociedade unidimensional que submeteu todas as esferas existenciais aos seus princípios de coerção.

Extremamente decepcionado pelo insucesso das suas inúmeras aventuras quixotescas o poeta vanguardista assumiu, por outro lado, uma típica postura elitista que, de certa forma, não deixou de ser uma revolta contra a dominação promovida pela lógica de dominação da indústria cultural. O perigo a ser observado, no entanto, era o de que estas mesmas atitudes de rebeldia, negação, isolamento, estranhamento, crítica e protesto contra o poder viessem a se transformar, o que veio a se confirmar mais tarde, em seu oposto, ou seja, em técnicas de manipulação, em signos da completa dominação da natureza e do homem pelos interesses do capital.

Para compreendermos a transformação da consciência artística e do sentido utópico das vanguardas devemos, portanto, considerá-la, simultaneamente, através do seu ideal de uma arte absoluta e pelo seu objetivo de uma obra de arte total. A idéia de uma arte absoluta significou, pensando a partir desta concepção, a superação da reificação do homem, o fim daquela separação entre a arte e a vida e, finalmente, a possibilidade de integrar o indivíduo em uma cultura definida, sobretudo, por valores estéticos. Quanto ao objetivo da obra de arte total percebemos que ele não era simplesmente o de integrar os diferentes campos artísticos, mas, possibilitar, com base no diálogo entre as diferentes artes, uma indagação profunda sobre o sentido e a originalidade da criação do artista. Tal procedimento acabaria sintetizando as diversas contribuições formais elaboradas pelas vanguardas, contribuindo, deste modo, para a formação de uma reflexão e também para uma prática que conferiria o sentido que havia sido retirado da memória e da experiência pelos processos desencadeados pela Revolução Industrial (SUBRATS, 1991).

Todos estes elementos presentes nas concepções vanguardistas podem ser considerados, numa primeira análise, como aspectos inteiramente desconexos de um todo caótico e conflituoso. Os dispersos e heterogêneos elementos presentes nas vanguardas podem, no entanto, ser agrupados numa dimensão histórica e ao mesmo tempo cultural bastante esclarecedora da sua dinâmica. Eduardo Subirats chamou esta dimensão das vanguardas históricas de “estética cartesiana”, pois, assim como em Descartes, teríamos a característica marcante da dualidade entre uma dúvida metódica e, ao mesmo tempo, a vontade de garantir, através de valores e conceitos universais, um sentido para a realidade.

Esta estética marcada pela dúvida absoluta de certas vanguardas não determinaria somente a racionalização da composição visual, como se ela fosse uma ordem suscetível de ser conhecida de acordo com esquemas preestabelecidos, na verdade. Sua característica mais pronunciada encontra-se, desse modo, naquela concepção da “plasticidade”, encarada, não como uma realidade sensível, imaginativa ou intuitiva, porém, como uma forma analítica e sintética, ou ainda, abstrata e transcendental.

A modernidade artística do início do século XX manifestou suas facetas mais particulares no “cartesianismo” estético propugnado pelas vanguardas artísticas que se desenvolveram durante todo este período. O seu duplo aspecto, por um lado, a racionalização estética e, por outro lado, a racionalização dos vários elementos da cultura como mercadoria, mostraria o nexos existente, de forma clara, entre o novo estilo e a concepção mais geral da sociedade capitalista desenvolvida. Revelaria, além disso, toda a ambivalência da arte das vanguardas que sempre oscilou, como podemos notar na comparação da atitude dos dadaístas

e a postulação do *International Style*, entre uma postura revolucionária e outra de legitimação do poder socioeconômico.

As vanguardas históricas podem ser definidas, portanto, pelo seu caráter negativo, de combatividade, de crítica e de resistência contra as inúmeras tendências alienantes da sociedade capitalista, mas, também por sua conversão, posterior ao cumprimento da sua tarefa iconoclasta, a uma posição de afirmação dos valores de conformidade aos interesses estabelecidos, ou seja, conformando todo o seu ímpeto transformador às regras do jogo capitalista.

Todos os traços de insegurança, de contingência e de fragmentação, vistos até aqui, marcaram, portanto, a vida moderna com profundas cicatrizes. Como havíamos ressaltado anteriormente, uma das conseqüências decorrentes do caráter fugidio e transitório da modernidade foi a sua difícil relação com o passado. A modernidade, definida como uma experiência de vida ou um tipo de organização social que inicialmente emergiu na Europa, a partir do século XVIII, e que influenciaria, posteriormente, quase todas as culturas que sofreram o processo de colonização, produziu uma dramática e intensa ruptura com as diferentes formas de tradição. Tal desligamento, percebido pela completa ausência de continuidade e de ligação com as experiências passadas, dificultou a busca por coerência, trazendo a amarga suposição de que nada poderia subsistir a correnteza de transformações econômicas e sociais vivenciadas a partir das mudanças ocorridas com as chamadas Revoluções burguesas.

A própria Sociologia do século XIX foi inicialmente chamada, aliás, muito apropriadamente, de uma “ciência da crise”. Neste sentido, Marx e Engels, no seu Manifesto do Partido Comunista, ao descreverem o papel eminentemente revolucionário desempenhado pela burguesia, acabaram também representando as transformações das condições históricas advindas da atuação desta classe social marcada, simultaneamente, por um caráter destrutivo, mas, também de enorme criatividade:

Onde quer que tenha conquistado o Poder, a burguesia calçou aos pés as relações feudais, patriarcais e idílicas. Todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus ‘superiores naturais’ ela despedaçou sem piedade, para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do ‘pagamento à vista’. Afogou os fervores sagrados do êxtase religioso, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas com tanto esforço, pela única e implacável liberdade de comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração velada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, cínica, direta e brutal.

(...)

A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção constituía, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores. Essa subversão permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se ossificar. Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas. (MARX; ENGELS, 1989, p. 33).

O projeto Iluminista, intimamente ligado ao contexto revolucionário, visava à emancipação humana através do domínio científico da natureza. O homem, desta maneira, ganharia autonomia em relação às forças naturais, algo inédito na sua história, libertando-se de toda a sujeição imposta pela escassez e pela necessidade de sobreviver. A idéia básica era planejar e executar formas racionais de organização social e de pensamento, ou seja, tratava-se de promover um pensamento racional que livrasse a sociedade da irracionalidade do mito, da religião e de todos os demais entraves que sustentavam o poder absolutista do antigo regime. Não seria inusitado, diante dessa acepção tão radical, que muitos pensadores admitissem o fugidio como uma das condições fundamentais do seu tempo e um dos elementos constitutivos da criação poética.

A crença no caráter benéfico do progresso, o otimismo advindo com todas as comodidades conquistadas através do avanço tecnológico e a ruptura com a tradição, sofreram um forte abalo com o movimento conservador, com o romantismo do século XIX e com algumas das chamadas vanguardas artísticas das décadas iniciais do século XX. O pessimismo de alguns destes artistas, nesse momento da história capitalista, ameaçou encobrir o brilho das promessas do Iluminismo que ainda alimentavam a ideologia predominante. Todo o ideal de emancipação capitalista transformou-se, na concepção destes poetas, num instante de opressão que ameaça perigosamente a liberdade individual.

O modernista, mesmo diante de tal situação inquietante, prendeu-se, em muitos casos, à volúpia da destruição como se fosse uma verdadeira necessidade para o seu impulso de criação mercantil e estética. A representação dos cânones, a partir de agora, somente poderia realizar-se através de sua própria destruição. Friedrich Nietzsche buscou, ao tratar desta questão, no dionisíaco, “destrutivamente criativo e criativamente destrutivo”, um princípio capaz de enfrentar a sensação de caos vivenciada por nossa sociedade. O indivíduo deveria, como única possibilidade para se afirmar, desafiar o turbilhão econômico e social que desejava submergir a todos. Sua ação precisaria ocorrer, em muitas situações, de forma irônica e mordaz. A utilização do riso, neste sentido, seria importante para o artista golpear os valores da sociedade de seu tempo, mesmo que o derradeiro resultado fosse a sua completa derrocada diante da lógica de escravização imposta pelo sistema de dominação que usava a racionalidade para manter os privilégios estabelecidos.

Vários escritores do século XIX tais como Baudelaire, Dostoievski ou Balzac, e inúmeros artistas das vanguardas do início do século XX, como os dadaístas nos seus *ready-mades*, nas suas colagens e também os surrealistas nos seus poemas simultâneos, não se furtaram, ao descreverem sua visão a respeito da nova sociedade urbana industrializada, ao efeito deste poder fascinante e inebriante. Suas obras, obviamente por caminhos e escolhas inteiramente distintas, refletiram e elaboraram toda uma estranha mistura de repulsa e tributo às inúmeras possibilidades inerentes ao desenvolvimento econômico das sociedades capitalistas.

A ideologia da razão iluminista havia, no início do século XX, adquirido novos elementos responsáveis pela definição do papel da arte na vida diária dos homens. A estética desenvolvida pela indústria cultural adquiriu, nesse momento, uma importância cada vez maior, pois, ela surgia, em meio daquela ameaça representada pelo poder corrosivo do efêmero, como um hábil instrumento para a preservação e consolidação dos valores fundamentais para a dominação exercida nas sociedades capitalistas desenvolvidas.

O artista passou, a partir do momento em que a pressuposição de ideais ligados à tradição foi descartada, a representar uma função bem mais submissa frente aos ditames do mercado cultural. Assim, se num passado bem próximo o artista era independente, responsável por uma visão crítica da sociedade e adquirira, com isso, as feições de uma figura

heróica que podia definir os valores culturais necessários ao seu grupo, agora, ele passa a assumir, deixando sua máscara de grande herói inconformado ser posta à venda, a feição bem comportada do empregado da indústria cultural. Tornando-se, portanto, um colaborador no processo de fragmentação e esvaziamento dos significados da vida pela imposição de uma razão que aprisionava ainda mais o ser humano aos ditames de interesses que usurpavam qualquer chance de felicidade ou de prazer.

Iremos observar, principalmente no segundo e terceiro capítulos do nosso trabalho, que a questão da manutenção dos valores da alta cultura em meio a sua crescente massificação encontrou pelo menos duas soluções bastante distintas. A primeira delas seria a do poeta que questionou as diferentes linguagens artísticas, buscando, com isto, reencontrar os segredos da palavra. Os dadaístas, e, posteriormente também os surrealistas, freqüentemente violentaram as formas usuais de expressão, almejando chegar, pelo choque e pela inovação poética das coisas banais, a uma nova compreensão da existência dos procedimentos artísticos. Já a segunda resposta, adotada como forma hegemônica pelo capitalismo, foi oferecida pela indústria cultural que conferiu a todos os seus produtos um caráter de semelhança, garantindo, graças a tal procedimento que suprime a dúvida, a segurança que as massas, ansiosamente, esperavam, criando as condições necessárias para o desenvolvimento de uma sociedade unidimensional.

A técnica da colagem, amplamente utilizada por diversas das vanguardas históricas, pode ser citada como um exemplo dos procedimentos adotados pelo Dada na sua atitude da dúvida elevada a uma espécie de método utilizado para a abordagem crítica da realidade. Ela representou um importante meio à disposição dos artistas dadaístas na sua procura por uma linguagem primordial. A obra construída através da fusão de diferentes temas, extraídos de tempos distantes e espaços díspares, tornava possível criar o efeito de simultaneidade, o que implicava, de certo modo, uma tentativa de contestar o caráter transitório da mercadoria no capitalismo e, ao mesmo tempo, implicava na afirmação do poder que a base material exercia, inevitavelmente, sobre o posicionamento do artista que, mesmo reagindo contra este processo de alienação, não tinha como escapar do domínio que parecia eliminar todas as esferas críticas ou de negação que a cultura, em épocas anteriores, possuiu.

Outro ponto que devemos ressaltar, entre as diversas mudanças que atingiram e transformaram as concepções do artista moderno, refere-se à postura assumida pelo artista na sua relação com o ato de criação. Ele não mais se envolve de maneira pessoal e sentimental na elaboração da obra de arte, entretanto, procura colocar-se como alguém que experimenta, através, principalmente, de uma expressão inovadora, transformar em objeto de preocupação suas fantasias e seu modo não dogmático de apreender a realidade.

A linguagem adquire, desse modo, o aspecto de um experimento do qual emergem combinações de elementos que pela lógica seriam inconciliáveis, gerando significações, no mínimo, insólitas. A palavra, deixando seu significado inequívoco de lado, assume intencionalmente uma forma obscura e incoerente para as grandes massas. Ela pretende despertar todos os sentidos obliterados pela linguagem corrente, superando, assim, a esterilidade das convenções artísticas que viviam apartadas da crítica efetiva contra a manipulação e a dominação social.

Esse processo de criação e destruição das palavras banalizadas pela indústria cultural encerra, no entanto, o perigo de transformar a linguagem num sistema totalmente carente de significações comuns. Afinal, se cada um passa a utilizar uma linguagem própria, o resultado é a própria ausência da função de comunicação exercida pela linguagem. O audacioso salto realizado pelo artista vanguardista que desejou ardentemente dissolver todos os parâmetros de uma realidade que havia se tornado incompreensível e opressiva pode, além disso, aprofundar o estado de desordem, horror e decadência da época moderna. Desse modo, o grande desafio dos poetas dadaístas seria a criação, servindo-se, para isto, da palavra que possui

necessariamente um significado comum, de uma nova linguagem crítica e capaz de enfrentar a banalização imposta pelos veículos usados pela indústria cultural para a manipulação das formas de apreensão da realidade. Tal empreitada foi dificultada, como veremos adiante, pelos inúmeros mecanismos de manipulação criados pela revolução tecnológica promovida, incessantemente, no processo de avanço do capitalismo. O uso das palavras para dizer “algo nunca visto” ou ainda algo “nunca dito” definiria, segundo Octavio Paz (PAZ, 1969, p.9), o fazer poético, uma atividade, portanto, que deve ser não somente de destruição do significado normal das palavras, mas, também, do encontro do mesmo graças à sua atitude crítica.

A poesia Dada e surrealista lutaria contra a significação habitual das palavras usando duas táticas diferentes: absorvendo, primeiramente, todos os significados através de poemas que se tornariam eles mesmos a significação inusitada do real e, em segundo lugar, negando todas as significações corriqueiras da linguagem.

Muitos dadaístas resistiram, dessa maneira, na sua batalha sistemática contra as expressões convencionais, “à sedução das formas prontas, sem originalidade, e aos convenientes, mas, imprestáveis, clichês lingüísticos” (HAUSER, 1996, p. 962), buscando, com isso, uma linguagem mais direta e espontânea. Eles constituíram, neste sentido, um movimento que continuou, de certa forma, desenvolvendo vários dos ideais das gerações românticas. A irremovível vontade de destruir a linguagem convencional, bem como o desejo lutar contra a transformação da esfera cultural em simples mercadoria, significou, para tais artistas, contrapor-se à institucionalização da arte, o que, de acordo com eles, seria o mesmo que admitir a morte da consciência crítica e de toda a reflexão. Restou ao artista ligado ao Dada, diante de formas culturais consideradas como meros bens utilitários, somente a atitude de protesto e da não aceitação. Assumir esta postura, reflexiva e crítica, exigiu, no entanto, como uma espécie de tributo necessário e inevitável, em diversas obras e intervenções realizadas pelos dadaístas, o sacrifício de todo o entendimento entre aquele artista considerado como um estranho e a sociedade do seu tempo.

O silêncio decorrente das concepções dadaístas sobre a linguagem colocou o artista na posição do sujeito marginalizado, diferente e exótico. O vazio, o destrutivo, o insensato, o mórbido e tudo o que é monstruoso, seriam exigidos, portanto, como pressupostos para a originalidade deste artista que representou o papel de afrontar os padrões estéticos e morais da sociedade capitalista.

Todos estes elementos devem ser considerados como importantes meios para a compreensão da estética Dada, pois, o estranho, o bizarro, o feio, o burlesco e o grotesco, provocam o riso, a ironia e o escárnio, que foram amplamente utilizados pelos dadaístas na sua inquietação contra a monotonia imposta, funcionando, além disso, como um grito de protesto e insubordinação contra a manipulação promovida pela classe dominante.

Nosso estudo acerca do riso dadaísta poderá servir, dessa forma, como um bom caminho para compreendermos também as conseqüências sociais da destruição da linguagem e do pensamento crítico pela indústria cultural. Devemos considerar, além disso, que a dissolução da arte na vida, da linguagem no jogo de palavras e da razão no seu antídoto social, o riso, somente poderão ser entendidas se considerarmos o contexto social criado pela sociedade industrializada do século XX e a cultura de massas decorrente destas transformações econômicas e políticas vivenciadas a partir de então.

Podemos afirmar que os dadaístas, apesar do perigo encerrado na sua atitude niilista, assumiram a falta de sentido e de significados transcendentais da obra de arte moderna como parte fundamental do seu processo criativo. O enfrentamento realizado pelo artista Dada, notado através do riso que encontramos nas suas intervenções, aconteceu, portanto, contra aqueles homens despojados de qualquer valor criativo, indivíduos que não conseguiam mais estabelecer distinções por não possuírem critérios pessoais para quaisquer de suas condutas diárias.

O poeta encontrava-se, desta maneira, no meio de um turbilhão de incríveis mudanças que afetavam, fortemente e de um modo inusitado, sua atividade. Um dos resultados das ambigüidades e contradições que caracterizaram a atividade artística, deste conturbado período, foi o desenvolvimento de uma perspectiva estética individualista, autocrítica e elitista. O artista assumia uma postura, como podemos notar neste relato de George Grosz, de absoluto desdém e afastamento da cultura de massa:

Eu ouvi tudo isso de Thomas Mann no verão de 1933 durante o nosso segundo encontro. Antes de continuar o meu relato, devo acrescentar o seguinte: eu tinha, provavelmente herdada de minha mãe, uma espécie de capacidade de adivinhar o futuro. Além disso, era muito cético, minha tendência mais a dizer não do que sim e meu talento de observador me confirmaram frequentemente que a massa é como um rebanho de porcos, de dóceis ovelhas que escolhem elas mesmas o açougueiro. Eu não via muitos pontos positivos nos seres humanos e, quando estava de mau humor, desprezava a humanidade inteira. (GROSZ, 2001, p. 320).

Podemos destacar algo similar na obra *A Rebelião das Massas* do filósofo espanhol José Ortega y Gasset a respeito da ascensão das massas e da sua instalação nos “lugares preferenciais” da sociedade:

E, com efeito, o tipo médio do homem europeu atual possui uma alma mais sã e mais forte que as do século passado, porém muito mais simples. Por isso às vezes dá a impressão de ser um homem primitivo surgido inesperadamente no meio de uma antiga civilização. Nas escolas que foram motivo de orgulho para o século passado, não foi possível fazer mais do que ensinar às massas as técnicas da vida moderna, mas não conseguiu educá-las. Foram dados a elas instrumentos para viverem intensamente, mas não a sensibilidade para os grandes deveres históricos; nelas se inocularam, atropeladamente, o orgulho e o poder dos meios modernos, mas não o espírito. Por isso não se interessam pelo espírito, e as novas gerações dispõem-se a tomar a direção do mundo como se fosse um paraíso sem pegadas antigas, sem problemas tradicionais e complexos. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 81).

Foi nesta nova estrutura social que muitos dadaístas interferiam, ao mesmo tempo e de modo paradoxal, confrontando a realidade dominada pelas massas, reconstruindo-a, de um modo nunca visto no passado, através da aproximação e da intervenção ativa da estética e da técnica no cotidiano das multidões.

Devemos ressaltar ainda que durante boa parte do século XIX a vida privada foi, evidentemente com a exceção dos operários que se sujeitavam às imposições do árduo e miserável trabalho fabril, apenas parcialmente afetada pela produção industrial. Podemos constatar este fato através do cotidiano dos personagens, por exemplo, do romancista Sthendal (STHENDAL, 2002). O seu Julien Sorel, neste sentido, ainda possuía condições para sublimar grande parte das suas decepções advindas do cotidiano burguês e mesquinho da província:

De fato, estas pessoas sábias aí exercem o mais enfadonho despotismo; é por conta desta vil palavra que a residência nas cidadezinhas é insuportável para quem viveu nesta grande república chamada Paris. A tirania da opinião - e que opinião!- é tão estúpida nas cidadezinhas da França, quanto nos Estados Unidos da América. (STHENDAL, 2002, p11).

Diferentemente do que normalmente acontece nas sociedades industriais desenvolvidas, ele não sofreu, portanto, os incessantes ataques de mensagens, implícitas ou explícitas, contidas nos inúmeros produtos da indústria cultural. Tais mercadorias, impingidas contra a nossa vontade ou avidamente procuradas para eliminar o nosso constante tédio, acabam moldando todas as nossas atitudes, sentimentos e pensamentos.

O artista moderno das primeiras décadas do século XX, por outro lado, teria diante de si a incomoda tarefa de encontrar categorias capazes de se adequarem ao espírito do novo tempo, tratava-se de encontrar, na verdade, uma linguagem mais adequada para o momento do predomínio das grandes massas. Podemos dizer que a arte de algumas das vanguardas históricas seria fascinante porque buscou incessantemente nos desconcertar. Elas utilizaram para tal empreendimento os mais variados meios para provocar as massas. A representação das coisas e dos homens deixa, assim, de ser tratada de uma maneira descritiva, passando, num processo que Ortega y Gasset chamou de “desumanização da arte” (ORTEGA Y GASSET, 1991), a se desenvolver num ambiente em que o inusitado deveria ser tratado como uma de suas características fundamentais:

Se se analisa o novo estilo encontrar-se-á nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1º) à desumanização da arte; 2º) a evitar formas vivas; 3º) a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4º) a considerar a arte como um jogo, e nada mais; 5º) a uma essencial ironia; 6º) a eludir toda a falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7º) a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma. (ORTEGA Y GASSET, 1991, p.31).

A vanguarda tornou, ou como alguns preferem dizer deformou, tudo aquilo que era reconhecido, na perspectiva convencional, como algo natural, ou seja, ela trabalhou, freqüentemente, com o estranho e também com o fantástico.

Muitos dos elementos utilizados pelas vanguardas teriam, dessa forma, um caráter essencialmente negativo, não no sentido da simples destruição, mas, como uma espécie de parâmetro crítico para a definição do caráter da atuação do artista moderno. Comprova-se até mesmo, apesar da proclamada ruptura com todo o passado e da ânsia pela novidade, uma dependência das vanguardas em relação a determinados elementos e concepções desenvolvidos pela geração romântica. O signo de inovação que marcou a arte moderna precisou, nesse sentido, de um sólido corpo de tradição que desempenhasse o papel de inimigo a ser vencido. Alguns dos sintomas que mais característicos da poética romântica tais como a amargura, o turbamento, a sensação de decadência, o afastamento e outras experiências determinantes da arte do século XIX, podem ser considerados, portanto, como prelúdios das manifestações artísticas dos artistas das vanguardas, sobretudo no que se refere aos dadaístas, do início do século XX.

O artista, lamentando a decifração científica do universo que, suplantando todos os mistérios, ameaçava legar ao homem uma vida privada de toda a poesia, começou a se definir como um ser anormal e incapaz de manter-se enquanto produtor autônomo da sua própria

realidade. Esta situação de paria da sociedade propiciou várias e frutíferas tentativas que almejavam, sobretudo, a independência em relação aos ditames do mercado. O poeta maldito, proscrito do mundo e sofrendo a incompreensão da sociedade, interiorizou os seus sentimentos, querendo, com isso, garantir o seu isolamento de tudo e de todos. Até o início deste período a sociedade esperava que a arte retratasse situações ideais, oferecendo, desta maneira, uma alternativa crítica para as normas estabelecidas. Estes artistas, durante o transcorrer do século XIX, continuaram presos a tal esfera idealmente superior, no entanto, apesar do boêmio contrariar, feroz e obstinadamente, todas as convenções sociais, expressando, assim, toda a sua superioridade em relação aos valores do filisteu, ele foi submetido, cada vez mais, a um papel inofensivo e secundário frente aos poderes econômicos da burguesia.

Diversas expressões artísticas apresentavam-se, dessa forma, como puro sofrimento, como uma expiação que desejavam, em muitos casos, a salvação da sociedade, procurando, para realizar esta transformação, desvendar formas repletas de matizes e possibilidades, que garantissem a liberdade de ultrapassar os inúmeros limites impostos à fantasia humana.

A única convicção plausível, diante do vazio da existência moderna, era a produção de algo que desenvolvesse uma espiritualidade avessa à alienante vida cotidiana. A continuidade da imaginação e da fantasia permitiria, além disso, a contestação das normas capitalistas, da legitimação objetiva e da lógica imposta pela razão instrumental. A fantasia, tornando-se absoluta pela atitude poética, quebraria, portanto, as conveniências do utilitarismo e ampliaria o conceito de beleza para todos os outros aspectos da vida. Toda a desordem poderia, a partir de agora, ser incorporada como um elemento que seria esteticamente representável e toda a perplexidade passaria a ser encarada como mais um meio à disposição do artista para transformar o olhar conformista do seu público.

Estas tendências para a interioridade, para a fantasia, para a fragmentação, para o heterogêneo, para a fragmentação, para o caos, juntamente com a fascinação pela obscuridade, através de uma linguagem alheia ao habitual, caracterizaram a linguagem poética de Baudelaire, Rimbaud e de Mallarmé. Elas também podem ser notadas na linguagem dos poetas participantes do Surrealismo e do Dada que sempre procurou atrair o incauto burguês, perturbando-lhe e mostrando-lhe, simultaneamente, toda a miséria espiritual da sociedade capitalista.

Devemos considerar ainda, justamente porque muitos dadaístas começaram suas trajetórias, juntamente com outras importantes vanguardas, no momento da grande convulsão social representada pela eclosão da Primeira Grande Guerra Mundial e pela Revolução de 1917, que Dada utilizou uma linguagem que procurava ser, intencionalmente, incompreensível, expressando, com isso, as questões mais decisivas da sua época. Ele procurou, além disso, se dedicar a objetos considerados irrelevantes para a esfera da cultura tradicional e também para o consumo das grandes multidões.

Muitos aspectos característicos daquilo que muitos chamam de Modernismo, sobretudo, daquele que aconteceu no período anterior à Primeira Guerra Mundial, deveriam ser considerado, dessa maneira, como uma espécie de reação às novas condições de produção, de circulação e de consumo que marcaram o desenvolvimento histórico do capitalismo nesta fase imperialista. O modernismo, portanto, seria uma perturbada ou perturbadora resposta estética àquelas condições próprias da modernidade e que foram geradas por um processo ininterrupto de modernização (HARVEY, 1994). A forma assumida por essa reação estética terá, no entanto, uma considerável importância no desdobramento da chamada indústria cultural. As vanguardas artísticas históricas acabaram, por exemplo, criando obras e conceitos que foram assimilados por ela, fornecendo, em muitos casos, a legitimação necessária para as drásticas transformações promovidas pelo capitalismo no âmbito cultural.

Os poetas ligados ao Dada aceitaram, dessa maneira, o desafio de criar linguagens que possibilitassem vivenciar a sensação de desordem e agitação presentes na realidade social advinda com o desenvolvimento capitalista. A multiplicidade das perspectivas e respostas, encontradas por estes artistas através de diferentes abordagens, surgiram com a crise do ideal de representação. Elas podem nos revelar, inicialmente, uma tentativa de conferir novos significados para toda a complexidade das experiências suscitadas pelo processo social que caracterizou a história do ocidente a partir do final da Primeira Guerra Mundial, posteriormente, essas abordagens terminaram, no entanto, servindo aos próprios interesses da lógica de dominação arquitetada pelo desenvolvimento da lógica de dominação contida na indústria cultural. Acreditamos, portanto, que compreenderemos melhor o caráter das tentativas dadaístas quando também abordarmos os significados da indústria cultural.

Pretendemos discutir, para conseguirmos estabelecer a ligação entre alguns dos elementos da indústria cultural e o Dada, aquele que talvez seja o instrumento mais característico empregado pelos dadaístas na sua tarefa de demolição dos valores burgueses: o riso. Tentaremos, além disso, encaminhar a nossa discussão selecionando e, ao mesmo tempo, realçando determinados aspectos filosóficos do riso, principalmente, a ruptura existente, a partir da indústria cultural, com certas funções desempenhadas no passado. Mostrando, com isso, como os artistas ligados ao Dada se postaram diante da questão poética e também da paródia dentro dos novos discursos vinculados ao poder.

1. Apontamentos para uma História do riso.

Vamos elaborar uma breve História do riso que possa ser utilizada para contextualizar as implicações sociais e políticas do fenômeno. Ressaltaremos algumas abordagens filosóficas sobre o riso, a sua função nas festas da Antigüidade, na morte e a concepção do grotesco. Além disso, faremos uma abordagem a respeito do riso na Idade Média e da noção do humor. Analisaremos o referencial teórico elaborado por Bergson a respeito do riso e, finalmente, consideraremos alguns dos aspectos que constituem o riso dadaísta.

1. 1. Alguns elementos filosóficos acerca do riso.

Talvez descubramos precisamente aqui o domínio de nossa invenção, esse domínio em que também nós ainda podemos ser originais, como parodistas da história universal e bufões do Senhor, quem sabe. Talvez se nada mais do presente existir no futuro, justamente nossa risada tenha futuro!

(NIETZSCHE, 1992, p.233).

Discutiremos, neste primeiro capítulo, algumas concepções filosóficas sobre o papel do riso e suas funções na determinação de comportamentos sociais em diferentes contextos históricos. As variadas formas e efeitos assumidos por ele exigem este delicado, porém, necessário passo inicial. Desta maneira, pretendemos, antes de iniciarmos nosso estudo acerca da relação existente entre os elementos típicos da sociedade industrial pensando, sobretudo, naqueles aspectos discutidos por Theodor W. Adorno no texto sobre a Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e por Herbert Marcuse no seu livro A ideologia da sociedade industrial (MARCUSE, 1969) e o cômico presente em inúmeras manifestações do Dada, realizar um breve, mas necessário, percurso histórico, ressaltando os principais significados filosóficos e literários contidos nas concepções sobre o riso.

Assim, compreendemos que, mesmo sendo impossível chegarmos a uma definição essencial do riso, esta preliminar histórica, percorrendo as idéias fundamentais do cômico e alguns de seus representantes mais significativos, trará importantes contribuições para esclarecermos e delimitarmos melhor a importância do riso na atuação de vários artistas ligados às intervenções do Dada. Tal comparação histórica, além disso, permitirá uma contextualização mais apropriada das diversas modalidades e expressões que o riso apresentou em muitos pensadores. Entendemos, neste sentido, que ao pensarmos, mesmo que de modo bastante sucinto, nas genealogias destas modalidades, tais como a do escárnio, do cômico, do grotesco, da ironia, da paródia, do sarcasmo, do burlesco, da sátira, da comédia, do humor e da zombaria, a própria idéia do riso ganhará uma relevância maior. Dessa maneira, com o estudo dos inúmeros momentos históricos do riso, teremos a oportunidade de definirmos com propriedade os conceitos que serão imprescindíveis para o nosso debate

filosófico e também social acerca do cômico nas intervenções iconoclastas de alguns dos principais artistas dadaístas.

O primeiro elemento que percebemos causar certo problema na nossa tentativa de reconstrução histórica é a pluralidade de significados que o riso possui em épocas e sociedades distintas. **Rir**, na sua acepção mais conhecida, significa manifestar regozijo com os movimentos do rosto, do corpo e com a emissão de sons inarticulados. A dificuldade aparece quando tentamos definir como, quando e o que suscitaria esta manifestação. Não existe unanimidade entre os filósofos e sociólogos sobre o assunto. Trata-se, na verdade, do velho dilema que tanto atormentou os antropólogos e sociólogos culturais: como conciliar, evitando, por exemplo, uma postura etnocêntrica, tão comumente aceita como discurso e prática social, a unidade e a diversidade da cultura.

Entretanto, podemos dizer que, mesmo considerando todas estas questões de ordem histórica e filosófica, algumas funções sempre estiveram e/ou estão presentes, em vários períodos e culturas, quando rimos. O riso serve para zombar de nós mesmos e também do outro; pode amortecer nossos temores existenciais; expressar alegria; demonstrar nossa agressividade; reforçar os vínculos do grupo ao manifestar simpatia e, concomitantemente, excluir aquele indivíduo que não tem um comportamento adequado ao padrão estabelecido pela maioria; enfim, ele conseguiu assumir, ao longo da história, o caráter divino, diabólico e também humanista.

Na Antigüidade o riso foi um dos atributos divinos e símbolo de sua liberdade. O retorno ao caos primitivo propiciado por ele constituiu uma necessidade para garantir e perpetuar a estabilidade das normas sociais. A perpetuação do cosmos. As Dionisíacas, as Saturnais e outras tantas festas de inversão, simulavam, todas elas, a recriação do mundo. Os homens procuraram, desta forma, conferir um caráter sacro ao mundo e, ao mesmo tempo, conseguiram, pelo escárnio, suportar o peso terrível do destino humano. Todos riam para que a sociedade permanecesse coesa. Forma bastante eficaz para afrontar nosso maior inimigo: a morte. Por outro lado, riam também como um instrumento a favor do conhecimento, como no caso da ironia socrática ou das zombarias dos cínicos.

Já o cristianismo transformou o riso em um atributo diabólico. Tratava-se da exclusão sistemática dos regozijos festivos e dos rituais de inversão da antiguidade. O riso existiria, de acordo com certos teólogos, como sinal da degradação do homem, uma conseqüência da natureza corrompida pelo pecado original. Ele seria indecente para o cristão, pois, constitui a expressão da maldade, do orgulho e da agressividade da humanidade corroída pelos valores mundanos. No entanto, ele também representaria, em algumas ocasiões, uma espécie de fraqueza justificável, ou seja, um tipo de paliativo que permitiria certo alívio, sempre precário, para continuar suportando as inúmeras dificuldades da vida fora do paraíso. Zombando dos homens o diabo assumiu o posto de ridendo mor. Esse caráter negativo do riso na Idade Média somente era superado, em ocasiões precisas, com a sua utilização, por exemplo, como arma de catequização ou como escudo contra a impiedade dos infiéis. Instrumento, aliás, bastante comum quando falamos dos pregadores cristãos.

Podemos acrescentar, além disso, aquele riso que surgiu com a crise de consciência que eclodiu na Europa do século XVI. Marcado pelo humanismo, ele caracterizou-se pelo tom interrogativo, angustiado, de questionamento dos valores, de inquietação, crescente medo quanto ao futuro e pelo recuo dos valores consagrados durante séculos. Penetrando nas fissuras abertas pelas revoluções sociais, políticas, econômicas e científicas da época moderna, ele alargou ainda mais as brechas deste novo cenário que muitas vezes parecia desabar, com o peso da incerteza, ameaçando aquela platéia burguesa atônita e, ao mesmo tempo, deslumbrada por ter, finalmente, conseguido garantir o seu lugar cativo no velho teatro do poder.

Nesse sentido, o riso moderno não afirmou nem buscou a negação, entretanto, ressaltou ainda mais, como suas características marcantes, a interrogação e a dúvida. Sintoma e atitude sintomática, portanto, numa sociedade marcada pela crise dos valores tradicionais. Sem poder contar com nenhuma “seriedade” permanente, ele ficou privado de qualquer contraponto, transformando-se, muitas vezes, em evasão desesperada. Não tendo mais o sagrado das sociedades arcaicas para questionar ou afirmar, o riso passou a encobrir, cada vez mais, a falta de sentido da existência do homem moderno.

Dessa forma, esse riso tornou suportável a vida numa sociedade cada vez mais absurda e violenta. Ele passou a ser um imperativo nos mais variados aspectos da vida social. Afinal, a festa, no capitalismo do século XX, não estava mais restrita a um momento especial, como acontecia no passado recente quando era tida como algo excepcional e símbolo de um tempo de exceção contra a rotina, agora, tudo podia e deveria ser motivo para comemorações. Fogos de artifício brilhando para indivíduos desolados. Celebrações transformadas em marcos, meticulosamente preparados, para aumentar as vendas do comércio. Trata-se, e este ponto é o fundamental, de um riso que induziria, necessariamente, ao consumo desenfreado. Mais ainda, este riso também seria uma mercadoria, participando do grande estoque de bens explorado pelos capitalistas. Por tudo isso, o indivíduo passou a ser coagido a participar da grande festa do riso ilimitado e do consumo, cada vez mais, compulsório. O riso envolveria as mercadorias, tornando-as ainda mais encantadoras, não tendo como resistir, o sujeito caminharia, nestas datas festivas distribuídas ao longo de todo o ano, ora irritado por sua covardia, ora conformado com a sina de uma existência cômoda e repleta de pequenos mimos desfrutados com a volúpia de quem sempre reincide na mesma infração. O homem moderno, na verdade, mesmo não concordando com esse convívio forçado, parece não ter outra alternativa. Sujeitou-se, poderíamos dizer, pacificamente, suportando todos os dissabores desta alegria forçada. Aquele marginal que ousa não colaborar recebe, imediatamente, a pecha de sujeito anti-social, membro excluído, elemento altamente suspeito e potencialmente perigoso.

Existiu, por outro lado, como elemento desta mesma realidade cultural, certa derrisão universal e uma exploração do absurdo que podem ser consideradas posturas típicas das intervenções dos dadaístas. Veremos que tais atitudes de negação se inscrevem em um contexto muito particular de derrota de determinados valores estéticos e da consolidação da arte como mercadoria.

Finalmente, devemos, antes de fazermos um exame um pouco mais detalhado sobre as particularidades encontradas na história do riso e nos conceitos diretamente relacionados com nossa discussão, estabelecer a distinção entre os conceitos do riso e do cômico. Ambos serão amplamente utilizados na nossa discussão sobre o riso e suas implicações nas posturas dos artistas ligados ao Dada.

Assim, entenderemos o **cômico** sendo tudo aquilo que provoca o riso ou ainda a possibilidade de provocá-lo, pela resolução imprevista de um conflito. Ele aparece quando existe um rompimento com o já esperado.

Foi Aristóteles quem elaborou a definição mais antiga do cômico. O filósofo o definiu como sendo algo errado e feio, mas, que não causa dor nem dano. O errado, como típico do cômico, significa o caráter imprevisto, porque irracional, da solução apresentada por ele numa situação de tensão. Podemos definir uma expressão verbal, por exemplo, como sendo cômica por sua equivocidade, pois, ao permitir diferentes interpretações acaba levando ao erro e à quebra da expectativa.

Tais idéias quase não sofreram alterações ao longo da história da filosofia. O Iluminismo, desse modo, viu no cômico e no riso que o exprime uma forma de correção contra o fanatismo e a superstição. Ele foi amplamente utilizado no século XVIII pelos filósofos e políticos nos seus embates contra o Antigo Regime. Uma arma tão eficaz que foi

usada tanto por Voltaire, como também, muito tempo depois, pelos polêmicos freqüentadores do Cabaré Voltaire¹. Hegel, por outro lado, considerava-o como expressão da posse satisfeita da verdade, para ele, o cômico denotava a segurança que se sente por estar acima das contradições e por não viver uma situação de infelicidade. Portanto, o cômico seria equivalente à felicidade segura, símbolo daquele que consegue suportar o fracasso de seus projetos com um despreocupado sentimento de superioridade.

Essa noção tradicional do cômico foi ainda reafirmada por Henri Bergson (BERGSON, 2001). Ele também atribui ao cômico um poder educativo e corretivo. Ele deve corresponder a determinadas exigências da vida comum e ter uma significação social. O cômico, de acordo com este filósofo, seria obtido quando um corpo humano faz pensar em um mecanismo simples, quando o mecânico prevalece sobre a alma, ou seja, seria obtido por efeito de rigidez ou de velocidade adquirida, quando a forma sobrepõe a substância, enfim, sempre que o automatismo prevalece sobre a atividade livre. Podemos notar em todas estas definições a retomada da velha formulação aristotélica: o cômico encontra-se na frustração de uma expectativa através de uma solução imprevista (ABBAGNANO, 2000, p. 153-4).

Dessa forma, acreditamos que essa discussão acerca do cômico e do riso no Dada poderá ser desenvolvida de maneira muito mais profícua a partir dos elementos teóricos, conceituais e históricos que desenvolveremos nos próximos tópicos.

1. 2. O riso das festas, da morte e da renovação.

O riso possui, de acordo com a análise feita por Vladimir Propp sobre o conto de Nesmejana, um importante significado ritual e religioso. Os motivos contemplados nesse conto, tais como, a atitude da princesa, que jamais consegue rir, o pretendente, que terá de fazê-la rir, e a própria humilhação do rival, são temas que poderão ser esclarecidos através do caráter do riso em geral, estabelecendo, desse modo, as raízes e causas históricas da temática abordada no conto da princesa Nesmejana. Para analisar o conteúdo destes motivos no plano da análise histórica e cultural, devemos considerar o fenômeno no seu movimento de desenvolvimento, ou seja, nas suas relações concretas com a vida social dos povos observados, afinal, o conto é um fenômeno de ordem ideológica e historicamente condicionado (PROPP, 199-, p. 74-5).

Notou-se, portanto, que o riso possui um significado especial na vida religiosa do passado. O riso, nos mitos gregos, possuía significados diferentes na relação entre os homens e os deuses. Ele somente mostrava-se alegre para estes últimos. Já para os mortais, o riso nunca representava uma alegria pura, isto porque, de acordo com Georges Minois (MINOIS, 2003), a morte, estando sempre por perto, provocava a contaminação do riso pelo medo.

Nesse sentido, os gregos, em diversos mitos e lendas, ilustraram esta mistura do riso com a morte. Na Odisséia esta proximidade pode ser facilmente percebida em várias situações. Os pretendentes de Penélope, por exemplo, divertiam-se em infindáveis banquetes na casa de Ulisses. Todos riam, divertiam-se e zombavam do jovem Telêmaco, sem terem a noção de que a vingança, mesmo depois de longos anos, não iria poupar nenhum dos alegres comensais. A ambivalência do riso também pode ser notada quando pensamos na figura de Momo. O trocista, filho da noite e censor dos costumes divinos, acaba sendo expulso do convívio com os demais deuses. Refugiado junto ao deus Baco, ele encerra aspectos inquietantes, pois, é um zombador e, ao mesmo tempo, traz consigo o bastão, símbolo da

¹ Um dos primeiros e o mais importante palco das apresentações dadaístas em Zurique durante a guerra.

loucura que mata. Revelador também é o fato de uma de suas irmãs, chamada de *Nêmesis*, ser a deusa da vingança.

Outro confronto do fenômeno riso com a morte pode ser observado durante os ritos funerários que misturam os lamentos fúnebres com o riso visto, assim, como um costume religioso institucionalizado e indispensável. As pessoas de luto deveriam ser induzidas a rir porque isso significava uma libertação da dor, por isso mesmo, junto com as carpideiras encontravam-se bufões nessas ocasiões. O riso ajudaria, portanto, as pessoas a enfrentarem melhor os problemas da suas vidas cotidianas, garantindo-lhes maior vitalidade do que aquelas que são reprimidas.

Propp criticou a explicação do fenômeno riso a partir da análise do material e da conclusão que o relacionaria simplesmente com alguma experiência cotidiana. Chamou tais estudos de racionalizações grosseiras e filosofias abstratas justamente por não considerarem a relação que existe entre o riso e as condições históricas de seu desenvolvimento. Os materiais foram considerados isoladamente e, pior ainda, os elementos de várias épocas passaram a ser compreendidos em conjunto sem considerar qualquer perspectiva histórica ou qualquer tipo de diferenciação cultural. Tais críticas justificam-se porque o autor concebe o riso como um reflexo condicionado com características peculiares, ou seja, como próprio do ser humano e, desse modo, como algo dotado de história. A compreensão do riso ritual deve levar em conta a historicidade do fenômeno, pois, rimos de um modo diferente daquele de que alguma vez se ria. Renuncia-se ao conceito de cômico e do riso, como categorias filosóficas gerais, para defini-los como uma categoria essencialmente histórica (PROPP, 199-, p.77).

Verifica-se, de acordo com essa proposição, uma classificação de base histórica para o fenômeno do riso. Cada espécie de riso seria característica de um povo que se encontra em certa fase do seu desenvolvimento econômico e social. Nesse caso o povo foi compreendido, não como unidade étnica ou racial, mas, como representante de determinada fase desse desenvolvimento, estabelecendo, a partir das formas próprias das fases mais antigas de produção da vida material, o nexos entre as diferentes formas de riso e a fase de desenvolvimento dos povos. Trata-se, portanto, de compreender o fenômeno do riso, distribuído por uma série de variantes, como por exemplo, o riso diante da morte ou o riso da sementeira, na sua relação com o desenvolvimento da própria sociedade e não de forma isolada.

A compreensão da proibição do riso nos ajudará a perceber melhor a relação do riso com a sociedade proposta por Vladimir Propp. Não se trata das situações corriqueiras quando não podemos ou não devemos rir diante de uma situação específica, mas, da interdição no momento em que um vivo penetraria no domínio dos mortos. Esse invasor não deve permitir que descubram que está vivo, pois, isso suscitaria a ira dos habitantes daquele reino com o iníquo que ousou transpassar o limite proibido entre a vida e a morte. A proibição, além disso, refere-se tanto à entrada para essa outra realidade, como também seria válida para todo o tempo de sua permanência entre os mortos. O riso, dessa maneira, seria o signo que revelaria a sua condição de estar vivo e, por isso, deve ser cuidadosamente evitado.

A mesma interdição também acontece nos rituais de iniciação dos jovens, afinal, os ritos da puberdade representam a sua descida para a região da morte bem como o seu regresso como adultos, ou seja, o riso é proibido porque o rito de iniciação seria uma simulação da morte. Assim, todo aquele que ri não estaria, como vimos no parágrafo anterior, purificado daquilo que é terreno. Outras proibições também podem ser observadas nos contos, nos mitos e nos ritos, como a interdição de dormir, falar, bocejar, comer ou mesmo de olhar, todas elas baseadas na contraposição entre a vida e a morte. Tudo isso indicaria que a morte assumiu traços mais precisos e se diferenciou, pois, tal concepção nem sempre existiu, havendo, muitas vezes, uma completa identificação entre os vivos e os mortos. Ela passa a ser compreendida por oposição à vida, daí que as ações dos vivos tais como o ver, o falar e o

rir, já não ocupam o seu lugar no mundo dos mortos. A distinção não se fez de uma só vez, não se criou um abismo intransponível entre os dois mundos de imediato. Por isso mesmo, encontramos, em muitas culturas, a figura do xamã, do iniciado ou do protagonista do conto folclórico que conseguem chegar ao reino dos mortos, visto como um lugar invariavelmente distante, com vida, porém, simulando, necessariamente, que está morto por não falar, não ver e não rir.

Todavia, o riso não seria apenas uma qualidade típica daquele que está vivo. Ele poderia também criar a vida. Assim, o estado de morte era acompanhado pela proibição do rir e o regresso à vida, pelo contrário, deveria ser ladeado, talvez até mesmo obrigatoriamente, pelo riso. Para ilustrar esse poder criativo e propiciatório podemos considerar o caso de Isaque que significa riso (BIBLÍA, 1996). Ele foi o único filho de Abraão com sua esposa Sara. O seu nascimento ocorreu sob circunstâncias bastante incomuns, pois, seus pais já eram bem idosos, Sara com noventa anos e Abraão com cem anos, quando Deus disse a Abraão que Sara daria à luz um filho. Tal perspectiva provocou riso no casal, de alegria no caso de Abraão e de incredulidade por parte de Sara. No tempo designado do ano seguinte nasceu o menino e a sua mãe então exclamou: “Deus me preparou riso: todo aquele que ouvir isso há de rir de mim” (Gênesis 21:6). Nesse caso, o riso estaria presente não somente no momento de sua geração, mas, também por Isaque receber a promessa de ser o genitor e o fundador de uma estirpe: “Vou multiplicar a tua descendência como as estrelas dos céus e vou das a tua descendência todas estas terras; e todas as nações da terra certamente abençoarão a si mesmas por meio da tua descendência” (Gênesis 26:4). Dessa maneira, quem é nascido ou criado, ao entrar na vida, deve rir.

Seguindo tal raciocínio torna-se evidente o porquê dos gregos venerarem o deus *Guelos* (o deus do riso) e a razão dos romanos cultuarem *Risus*, como “deus sanctissimus et gratissimus”. Tudo isso nos remete a idéia central defendida por Propp ao falar do fenômeno do riso diante da morte através do chamado riso sardônico (PROPP, 199-, p. 89).

O riso como sofrimento, a ameaça contra tudo o que consideramos diferente do nosso padrão cultural, a fria maldade, a atmosfera de morte, tudo isso, enfim, encontra uma expressão que parece ultrapassar o entendimento do ser humano através do **riso sardônico**. Trata-se de um riso inquietante por sua aparente imprecisão. A relação com este riso mostra-se especial, uma vez que o conhecimento da sua origem, do seu sentido e das suas causas permite explicar fatos que inicialmente seriam incompreensíveis. Entre os antigos habitantes da Sardenha, os sardos ou sardônicos, vigorava o costume de matar os velhos. Esse ato era acompanhado de sonoras risadas e daí a origem do famigerado riso sardônico. Posteriormente ele passou a ser considerado como sinônimo de riso cruel e maligno. No entanto, por tudo o que foi discutido anteriormente a questão assume um outro significado, pois, se o riso favorece o nascimento e propicia a vida, rir durante a morte transforma-a numa espécie renascimento, anulando os efeitos do homicídio e fazendo deste riso um verdadeiro ato de piedade.

Existe ainda um outro elemento importante nessa interpretação sobre o caráter do riso sardônico. O enfrentar o desconhecido provoca, sem dúvida, mal-estar, a sensação de uma ameaça imprecisa que paira sobre a humanidade trazendo temor e medo. Todavia, mesmo expressando o pavor frente ao desconhecido, seria inevitável que o riso sardônico estivesse presente em muitos momentos da época arcaica. Isto porque, ele representava um sentimento importante, ou seja, a expressão daquele que, tomado pelo furor ou pelo desgosto frente à morte, ri com o canto da boca. Um riso contraído em uma face esticada. Tal contração dos músculos da boca revelaria os dentes, sinal da agressividade e da loucura humana. A face crispada e o corpo sacudido por convulsões desafiarão a morte, tentado, desesperadamente, superá-la. Dessa forma, o riso e a alegria ficam completamente apartados. A risada sardônica constituiria, enfim, a reação do homem que toma consciência do inevitável aniquilamento de

tudo aquilo que o cerca e também do seu próprio desaparecimento. Ele seria, então, o meio mágico para garantir a continuidade da vida.

Enquanto fato, da vida e da morte, o riso, unido por uma estrutura legal e por um fundamento mental comum, corresponde de certa forma à unidade da própria história. Desse modo, se o meio fundamental de existência é a caça em algumas sociedades tribais, por exemplo, todo o rito de iniciação acaba tendo como objetivo principal fazer do jovem um exímio caçador, conferindo-lhe poder sobre os animais, tornando-o um membro efetivo daquela sociedade. Esses caçadores riam a fim de que o animal morto renascesse para uma nova vida, podendo ser capturado novamente, ou seja, riam para augurar o constante nascimento e a perpetuação da espécie. Afirma-se, portanto, o caráter de criação e recriação da vida que o riso de um modo geral possuiu nessas culturas.

Observamos, portanto, a sua função de multiplicar o gênero humano e animal. A produção e a reprodução tanto dos meios de subsistência, gêneros para a alimentação, vestuário, habitação, instrumentos necessários para a produção destas coisas..., como da reprodução do próprio homem. Considerando esse aspecto da reprodução podemos também estabelecer uma ligação entre o riso e a dança. Pois, antes de cada atividade importante como a caça, a guerra ou a sementeira, se dançava. Não por uma concepção somente estética, porém, com o objetivo de atuar sobre a natureza num momento em que tal operação não poderia se fazer através de meios racionais. A dança e o riso seriam, em oposição à racionalidade, esforços coletivos, convulsos e mágicos para se apropriar e para a criação da vida.

As bacanais, tesmofórias, saturnais, lupercais e tantas outras festas religiosas pagãs foram, nesse sentido da criação da vida, momentos importantes do riso coletivo. As saturnais, por exemplo, ocorriam de 17 até 23 de dezembro para preencher a lacuna existente entre a duração do ano lunar (calendário oficial) e a do ano solar (agrícola). Estas festas possuíam uma função catártica tanto na antiga Grécia como na cultura Roma. A passagem à agricultura transformou as formas de produção, das relações sociais, das formas de pensamento e de socialização. O riso, até então restrito à ordem social, passou a influenciar também a vida vegetal, ou seja, o êxito nas atividades agrícolas começou a depender do poder contido no riso.

Não devemos entender que se trata de algo mecânico ou da simples transposição do rir ao mundo vegetal. O agricultor conhecia bem as particularidades que envolviam a produção de cada tipo de lavoura. Trata-se de compreender o riso e o casamento como meios mágicos de multiplicar a colheita. A concepção agrícola do riso pretende assegurar a abundância da colheita. O próximo passo foi à criação de deuses e deusas agrícolas que, rindo ou se casando, garantiriam o crescimento das plantas a cada novo plantio, pois, a entrada da vida deveria ser acompanhada pelo riso e por gestos rituais obrigatórios. Assim, com o advento da agricultura à força mágica do riso, em contraposição com o mundo dos mortos, é atribuída a faculdade de fazer nascer às plantas:

Não dispomos de testemunhos diretos do fato de que se risse durante a sementeira ou a aradura. Mas há outra coisa correspondente ao riso: o canto das canções obscenas (escrologia) e os gestos de desnudamento. 'Seja em Atenas ou em Alexandria, as mulheres durante as Tesmofórias, cantavam canções obscenas, seguindo o carro de Deméter. Do mesmo modo, a escrologia era usada também durante a sementeira do cominho na Grécia, para que crescesse bem e em grande quantidade, e durante a sementeira da cevada em Chipre, e também na Sicília durante a sementeira do trigo'. Uma função importante era realizada, além disso, pelo gesto do desnudamento, o mesmo gesto que faz a princesa, quando mostra os próprios sinais, e Iambe

diante de Deméter que não ri. ‘Os agricultores gregos serviam-se de palavras obscenas (‘aeschrologia’) e recorriam ao auxílio do desnudamento (‘anàsyrma’) em função do rural. (PROPP, 199-, 97).

Por outro lado, a representação periódica do mito também atualizava e fortalecia a consciência coletiva. Ela criava significados e propiciava uma visão geral do mundo. Alguns elementos, além da atualização constante dos mitos, são encontrados em todos estes rituais: a mascarada, a inversão dos valores, a transgressão das normas, a orgia, a possessão, a agitação coletiva, os gritos, a desordem verbal, as danças e o castigo ao bode expiatório ou ao soberano efêmero que reinava neste momento de inversão da realidade. No mundo da desordem, suscitado pelo riso festivo, a representação do sacrifício deveria, necessariamente, preceder o ato fundador da ordem. Desta maneira, o riso coletivo destruiria para reforçar a ordem social vigente. Essas festividades faziam surgir, ao lado do mundo oficial, uma outra realidade, espécie de segunda visão que permitia renovar os valores da sociedade.

Todo aquele que buscava a evasão do mundo real e o aniquilamento do tempo através das festividades, acabava, consolidando as regras dessa mesma ordem que o perseguia insistentemente. A festividade promovia a ruptura da trama cotidiana, entretanto, assegurava também a solidez e a superioridade da “existência ordeira” diante da vida instintiva fora dos limites da sociedade. Dessa forma, o riso da festa coletiva retirava o indivíduo de seu ambiente cotidiano, porém, também evitava, através da derrisão circunscrita no tempo e espaço, a subversão dos valores vigentes.

A coletividade, por outro lado, acabava, nesses momentos de festividades, cometendo inúmeros excessos que suscitavam um riso desenfreado, barulhento, imprudente e, mesmo sendo codificado pelo ritual, extremamente questionador. Os que detinham o poder, evidentemente, não podiam ficar à vontade diante desta festa com um nítido caráter de atualização da mítica idade de ouro e destruição das regras sociais. Sua atuação, na dimensão sobrenatural dos acontecimentos, era sempre objeto de escárnio. Toda e qualquer intervenção autoritária poderia ser interpretada como um sacrilégio. Por isso, a autoridade sempre teve o cuidado de buscar retomar sua posição dominante através das várias tentativas de codificar todas as manifestações de derrisão. Eles buscavam garantir, dessa forma, a manutenção do seu poder através do incentivo a certo tipo de “liberdade assistida”.

Houve ainda, por parte dos poderosos de diferentes épocas, sempre visando conter qualquer manifestação mais ousada, exacerbada ou de contestação dos valores oficiais, a fixação de limites cronológicos para a realização das festas coletivas. Isto significou que as festividades passaram a ser restringidas a um determinado período, através da criação de um calendário oficial, o que reforçava ainda mais o estado de coisas que prevalecia no tempo da normalidade. A partir de então, no breve parêntese autorizado da representação do mundo às avessas, o bufão, como já havíamos destacado anteriormente, promovia um mítico retorno ao caos original, todavia, ele, no final do seu reinado da exceção, deveria ser necessariamente sacrificado. A mensagem deveria ser compreendida por todos: a transgressão das regras não poderia ser tolerada pelos mandatários por um tempo indefinível, pelo contrário, ela, pela fixação de limites, cumpriria um importante papel na preservação da harmonia da sociedade.

Não devemos esquecer, portanto, que a afirmação cultural e social promovida pelos rituais festivos somente poderia funcionar quando fosse circunscrita a um determinado período. Neste restrito tempo, a desordem era fomentada e, simultaneamente, morta pelo riso. Ele pode ser considerado, neste sentido, como um importante elemento de coesão social. Antecedente obrigatório da resolução dos conflitos, transformando a crise das diferenças e a violência recíproca em objetos rituais de comemoração. Por isso, todo aquele que não participava da festa era excluído do grupo social. O riso coletivo da festa sempre teve um lado

obrigatório, intolerante e até mesmo impiedoso, porque, para garantir a ilusão suscitada por este retorno à idade de ouro, era necessário eliminar todos os refratários da alegria coletiva. A assembléia de pessoas impõe o riso como uma obrigação social, ou seja, qualquer um que ousasse transgredir as normas sociais, definidas de antemão, sofreria algum tipo de sanção imposta pela coletividade.

Esse riso, suscitado pelas festas arcaicas, manifestava, por outro lado, um contato com os valores divinos. Ele servia, enquanto simulação do caos original que precedia a criação de um mundo ordenado, para garantir a proteção dos deuses. O grego clássico, através deste riso festivo, buscava conferir um significado para a sua sociedade, reafirmando os valores da Polis, assegurando a perpetuação da ordem política e a renovação dos vínculos com os deuses. Tratava-se, portanto, de um riso considerado como um comportamento social muito importante, uma vez que ele reforçava, pela transgressão temporária dos valores, o sentido das regras políticas e sociais:

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa. (BAKHTIN, 1999, p.8).

A degradação progressiva do cosmos exigiria, portanto, não apenas a sua destruição de tempos em tempos, mas, como contrapartida, uma recriação constante do mito através do rito. As contribuições dos rituais festivos, de inversão ou derrisão foram, neste sentido, primordiais na difícil passagem do caos para o cosmos. O mito instaurou, enquanto cosmogonia e visão de mundo, a viabilidade de uma ordem universal. Esta propriedade, “cosmificante”, é inseparável da consagração, ou seja, a instauração do cosmos abre um espaço sagrado no qual impera o necessário. A ordem e a necessidade são os elementos, de caráter sagrado, constituintes do cosmos. Eles estão em oposição ao caos caracterizado, fundamentalmente, pelo profano e sob o eterno império da contingência. Quando a divindade primordial estabelecia o espaço organizado, garantia o sentido de todas as coisas, nenhuma atividade, desenvolvida neste espaço sagrado e organizado, ficaria privada de sentido (FIKER, 2000, p.31). Para que este território sagrado permanecesse e houvesse a possibilidade de intervir numa realidade repleta de significações, devia-se, através dos rituais, recriá-lo periodicamente, confirmando sua eficácia, através dos rituais festivos.

A alegria de viver sem entraves podia ser demonstrada pelo riso *dionisíaco*. O cortejo do deus Baco revelava a ambigüidade, a perturbação e a destruição inerentes à condição do homem. Além disso, a risada dionisíaca embaralhava, incessantemente, as fronteiras entre o ilusório e a realidade; entre a ordem e o caos. Rir passava, então, a ser associado com os elementos obscuros da existência e também com uma elaborada agressão verbal. Aristóteles via nos cantos fálicos destas dionisíacas a origem das comédias. Portanto, este riso, como irrupção do irracional, estaria, segundo o filósofo, no centro da tragédia humana.

Tênuas diferenças de enfoques delineariam os limites da tragédia e da comédia. Estes gêneros somente se apartaram quando se estabeleceu, definitivamente, a preocupação com a elaboração de uma classificação mais precisa. Aristóteles, por isso mesmo, dizia que, enquanto na tragédia os homens eram descritos como melhores do que são na realidade, na comédia eles passam a ser definidos pelo exagero intencional dos seus defeitos.

Aristófanes (445 a.C. – 386 a.C.) foi um dos principais representantes da comédia. O autor não poupou ninguém em suas peças. Ele, engajado numa resistência totalmente ambígua, lutou contra as mudanças sociais do seu tempo. As transformações sociais, dessa maneira, eram encaradas por ele como decadência dos costumes e degeneração das tradições. Podemos compreendê-lo melhor, considerando-o como alguém que realiza uma leitura da vida sob o ângulo da completa derrisão, percebendo, por isso mesmo, de forma muito mais arguta, todas as contradições que permeavam a relações entre os cidadãos e os escravos da *Polis*. Assim, tal leitura pode, ao menos inicialmente, servir a propósitos conservadores, atacando as manifestações profanas da sociedade e as novas formas sociais que surgem no seu contexto. Herdeiro das agressões verbais do *Kômos*, ele promove nas suas obras uma verdadeira profusão de insultos e impropérios:

O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam no ridículo e no obscuro, por mais cru que ele seja. Sexualidade sem freios, escatologia: não é grande lição de humildade lembrarmo-nos, pelo riso, de que as condutas mais sublimes enraízam-se na matéria e no instinto, que partilhamos com as bestas? (MINOIS, 2003, p.39).

Será preciso destacar, no entanto, que o riso provocado pela comédia, assim como aconteceu com o riso presente nas festividades arcaicas, visava, por um lado, ressaltar determinado confronto entre o artista e as normas estabelecidas pela *Polis*, e, por outro lado, pretendia repetir, via destruição e renovação do já estabelecido, o ato fundador da ordem social. Tais objetivos excluem todos os desvios radicais e demasiadamente inovadores. Sua função seria, pois, essencialmente conservadora, de manutenção das tradições e dos valores consagrados pelo passado.

Essa tarefa conservadora, com o advento da democracia grega, tornou-se ainda mais patente, pois, existiu a intenção de direcionar aquele riso arcaico para novos objetivos, ou seja, para finalidades mais adequadas aos valores defendidos pela época que acabava de se afirmar. O riso das antigas festas não poderia, dessa forma, continuar a ter um caráter essencialmente contestador e ligado às forças obscuras da vida. O furor homicida, a ambigüidade, a falta de entraves, o mistério e todas as demais características do riso próprio de Dionísio passaram, a partir desse novo momento político e social, a serem contidas pelos poderosos. Toda a agressividade daquele riso deveria ser canalizada, no entanto, apenas para punir os excessos e os vícios cometidos na vida privada. Podemos constatar a ocorrência, sobretudo nas peças de Menandro, desses alvos morais e a precisão do riso como arma de controle social por parte dos dominantes. O riso dessas comédias não poderia, em nenhum caso, diluir os valores cívicos consagrados. Observamos, com tais tentativas de domesticação, que a relação do poder com o riso, em nenhum período histórico, mostrou-se completamente harmonizado.

Dessa forma, o riso possuiu, no momento do surgimento da democracia na Grécia e também em outros contextos sociais, um importante uso de exclusão e coesão social. A coletividade, através das várias manifestações ligadas ao riso, podia reforçar sua solidariedade e também manifestar sua rejeição etnocêntrica por tudo o que era classificado como “diferente”. Por exemplo, a repetição de “bar” “bar” na palavra grega bárbaros transmitia, inicialmente, a idéia de uma fala gaguejante, tartamudeada ou ininteligível, sendo aplicada pelos gregos aos estrangeiros, sobretudo, aos que falavam uma língua diferente, pois, a língua era o principal fator que os separava do mundo bárbaro. Contudo, visto que os gregos consideravam a sua língua e a sua cultura superiores as demais, e devido às indignidades

sofridas às mãos de seus inimigos, o termo assumiu gradualmente a sua conotação depreciativa atual.

Os filósofos, ainda pensando neste “refinamento” do riso arcaico, realizaram inúmeras contribuições sobre o tema. Podemos encontrar no vocabulário grego, desde o período arcaico, dois tipos de riso que anteciparam o confronto da nova sensibilidade, surgida no final do século V a.C. e o riso desenfreado que predominou até naquele momento: o *gelân*, o riso simples e subentendido, e o *katagelân*, riso agressivo e zombeteiro. Percebemos que, a partir do fim do século V a.C. existiu uma profunda e crescente desconfiança em relação ao riso desenfreado do grego arcaico. As manifestações indecentes e selvagens características do velho riso passaram a ser repudiadas.

O teatro cômico refletiu esta mudança que substituiu o riso homérico, agressivo e de questionamento, pelo riso velado, urbano e finamente irônico. Dessa maneira, a crítica política cedeu lugar aos assuntos domésticos, aos costumes, às tensas relações conjugais e familiares, como temas principais das peças teatrais. Não havia mais lugar para obscenidades, precisava-se, antes, garantir a moral e a ordem social. O riso da nova comédia não foi mais utilizado para amedrontar, porém, ele funcionou para afugentar o temor que advinha das desordens políticas. A sociedade exigiu distrações mais espirituosas e, por isso mesmo, preferiu o riso sutil ao grosseiro. Além disso, a ironia favoreceu o objetivo moral de zombar dos vícios para atingir a virtude e a verdade. Portanto, a evolução, que a partir dos anos 400 a.C. leva do riso arcaico ao riso irônico, contempla dois objetivos principais: a moral e o conhecimento.

Quanto a esta transformação do riso arcaico em irônico devemos esclarecer ainda que o conceito de **ironia**, imprescindível quando discutirmos as provocações dadaístas, passará a ser utilizado na nossa análise sobre o riso como sendo a atitude de quem confere importância muito menor que a devida (ou que se julga devida) a si mesmo, à sua própria condição ou a situações, coisas e pessoas com que tenha relações estreitas. Podemos destacar duas formas fundamentais de ironia: a socrática e a romântica. A primeira é o modo como Sócrates se subestima em relação aos adversários com quem discute no processo de construção do conhecimento. A outra definição baseia-se no pressuposto da atividade criadora de um Eu absoluto. O filósofo/poeta é levado a subestimar a importância da realidade. Ele a considera como uma sombra ou um mero jogo elaborado pelo poder inventivo do Eu (ABBAGNANO, 2000, p. 584-6).

Também é importante, nesta discussão, confrontarmos a concepção do ser promovida pelo filósofo Demócrito. Ele compreendeu, em total contraste com a seriedade de Heráclito, que o riso deveria ser aplicado contra as nossas vaidades e inquietações. O sábio, já projetando uma visão de ceticismo absoluto, compreende a aventura humana como algo tolo e ridículo. Rir passa a ser uma atitude coerente para aquele que almeja o verdadeiro saber. O riso torna-se crítica ao conhecimento e a soberba humana. Ele transforma-se num remédio, bastante amargo, diante das imensas pretensões acalentadas pelos homens de exercer um controle absoluto sobre o seu destino. Nossa incapacidade radical de conhecer o mundo e a nós mesmos deveria fundamentar o procedimento do filósofo. Portanto, se tudo é aparência, e isso pode ser constatado pela extrema vaidade que atinge todos os homens, nada merece ser levado a sério por aquele que deseja conhecer a essência da realidade.

O *riso cínico*, apesar de todos os estereótipos que sempre o envolveram, mostrou-se mais positivo do que a ironia provocativa. Este riso, escondida sob a descontraída máscara da imoralidade, possui uma clara finalidade moral. A conduta dos filósofos cínicos, levando a ironia ao paroxismo, acabava por desmistificar os falsos valores cultivados pela sociedade como necessários e irretocáveis. Reatando com o antigo princípio homérico do riso agressivo, transgredindo todas as regras herdadas, assumindo uma postura de não conformismo

intransigente e achincalhando a lógica, eles esperavam revelar os valores fundamentais para guiar a boa conduta do homem.

Dessa maneira, se Diógenes e outros representantes do cinismo perseguiram, por um lado, uma finalidade moral, por outro lado, os seus atos de ironia extrema também conferiram um aspecto de pessimismo que parecia ser difícil de superar.

O cinismo viu o mundo às avessas. Era um riso amargo, como se o filósofo pretendesse, com um lance catastrófico ou escandaloso, redimir a humanidade dos seus mais graves pecados. Dessa forma, o riso cínico pode ser considerado como uma atitude de desespero. A visão aterradora daquele que percebe a sociedade como algo irrecuperável. Entretanto, apesar de todo esse pessimismo, não devemos esquecer que o cinismo sempre buscou manter um objetivo ético e de bem viver.

Aquele riso agressivo, destrutivo, usado para evocar o caos, característico do período arcaico, lentamente foi sendo domesticado até finalmente transformar-se, a partir do século IV a.C. na corrosiva ironia exercitada pelos cétricos e pelos cínicos.

Já no Filebo de Platão, em um pequeno trecho, encontramos a mais antiga formulação teórica sobre o riso. O diálogo inicia-se com uma discussão entre Sócrates e o próprio Filebo sobre o prazer. A multidão de homens medíocres, privada de razão, experimenta, através do riso, uma série de falsos prazeres. Dessa forma, o conceito que Platão faz do riso, acaba sendo determinado, em última instância, por sua concepção da filosofia, em contraste com a ilusão característica das paixões, como principal caminho para apreendermos a verdade (apud ALBERTI, 2002).

O riso socrático, intelectualizado, possui um nítido caráter pedagógico. A grande lição deste riso foi direcionada para aquele que não obedecia à inscrição do oráculo de Delfos. O “conhece-te a ti mesmo” conferiu ao riso um caráter de prazer. Trata-se, entretanto, de um prazer falso, ou inferior, porque se mistura com a dor inerente ao processo de conhecimento. Este riso também demonstra o nosso engano por acreditarmos possuir um saber absoluto, quando, na verdade, nada sabemos:

A ilusão em relação a si mesmo divide-se ainda em dois tipos, de acordo com as espécies de pessoas que se desconhecem. Uns têm a *força* e o poder e se tornam temíveis e odiáveis por sua ignorância. Outros, que não são fortes nem poderosos, acrescentam a seu desconhecimento a *fraqueza*, tornando-se risíveis. É risível, portanto, o *fraco* que se imagina mais sábio, mais belo, mais rico, ou mais virtuoso do que efetivamente é. Note-se que o desconhecimento de si mesmo não constitui condição suficiente de risível: é preciso também que seja fraco. Poder-se-ia falar aqui de uma dimensão *política* da teoria de Platão: os fortes e os poderosos que se acham mais sábios, mais belos ou mais ricos do que na verdade são se tornam objeto de riso. (ALBERTI, 2002, p.42).

Conseqüências extremamente cruéis para aqueles que ousavam não considerar o aviso do oráculo de Delfos. O riso, manejado com grande perícia, dissolveria os preconceitos, as convenções, os erros, as superstições e as crenças infundadas, abrindo caminho para o conhecimento. O filósofo deveria seguir o caminho da ironia como possibilidade de atingir a sabedoria. Ela dissiparia as ilusões, destruiria as falsas verdades, tornando o homem lúcido de suas limitações. Todavia, sendo assim, esta pedagogia do riso não acabaria desembocando no ceticismo?

A sabedoria expressa através do riso poderia atingir a negação absoluta ou o nada. Além disso, poderíamos encarar o riso, do mesmo modo como os estóicos o haviam

compreendido anteriormente, como marca de vulgaridade, como impotência diante do mundo ou como uma resposta inadequada e fracassada diante das constantes transformações ocorridas no mundo social.

O cômico, na obra de Aristóteles, somente pode ser compreendido no contexto da ciência da produção das obras (*poiesis*). O livro II da Poética, aquele que tratava especificamente da comédia, se perdeu, encontramos apenas passagens dispersas, em sua produção, sobre o cômico. As referências ao cômico e à comédia aparecem, sobretudo, no livro I (ALBERTI, 2002).

Podemos, assim, destacar alguns pontos importantes da sua concepção a respeito do cômico e da comédia. Ela seria uma arte poética que representa, principalmente, as ações humanas baixas, ou seja, os personagens em ações piores do que aquelas que nós praticamos na realidade. O cômico, apesar deste traço de representar coisas torpes, não pode colocar em cena qualquer tipo de baixa. Os seus efeitos não devem ser, para garantir sua eficácia, nem dolorosos e nem destrutivos. Todos os defeitos morais ou físicos usados na elaboração do cômico teriam, portanto, de ser representados como inofensivos e insignificantes. Resultam, pois, de uma falta constitutiva que se opõe ao trágico e, por isso mesmo, não suscitariam o terror ou a piedade. A comédia também seria o modelo de representação do que poderia acontecer na ordem do verossímil e do necessário, mas, não do que efetivamente ocorreu. Aristóteles destacou, além disso, como um dos traços característicos da expressão cômica o emprego de metáforas e outros nomes não habituais. Ao serem empregados de forma desmedida ou fora de propósito teríamos um efeito cômico (ALBERTI, 2002, p. 49).

Encontramos, resumindo o itinerário que percorremos até o momento, uma variedade interessante acerca das concepções sobre o riso presente no desenvolvimento da sociedade grega. Teríamos: 1º O riso da época homérica, uma reação contumaz diante da perspectiva do nosso inevitável aniquilamento; 2º O riso das festas, ou seja, dos mitos atualizados pelo ritual. Trata-se do riso coletivo que garante a coesão social, rejeitando o diferente e afirmando os valores da sociedade através da transgressão periódica destas mesmas normas. O riso festivo prolongou-se, de certa forma, pelo desenvolvimento do teatro cômico; 3º No final do século V a.C, com o “refinamento” da cultura grega, houve uma interrogação sobre o riso e uma conseqüente divisão a respeito do seu sentido; 3ºa– os cínicos que, como vimos, tratavam a zombaria como uma forma de corretivo para dissolver as convenções e reencontrar, assim, os verdadeiros valores sociais; 3ºb– os cétricos que encaravam a existência humana como algo absurdo, uma comédia, diante da qual a única atitude sensata era rir e deixar que os acontecimentos passassem. Não compreenderíamos os assuntos humanos se os observássemos pelo ângulo da seriedade; 3ºc- os estóicos, em contrapartida, possuíam uma visão mais séria do mundo, proscrevendo o riso como algo impróprio ao homem sábio; 3ºd- os platônicos e aristotélicos que buscaram a domesticação do riso transformando-o num agente da moral e um modo de zombarmos dos vícios da sociedade. Além disso, ele seria um agente do conhecimento ao destruir o erro. Pelo uso da ironia poderíamos, assim, chegar ao conhecimento. Finalmente, o riso possuiria um atrativo social nas pessoas com espírito refinado (*eutrapelia*). Ele deveria, entretanto, ser banido dos assuntos da política e também da religião.

A **sátira** pode ser considerada como uma expressão importante do riso na literatura Latina. O seu significado original consistia na oferta de vários frutos à deusa Ceres. A **sátira menipéia**, gênero cômico-sério, tirou seu nome de Menipo de Gadara um filósofo

grego, da escola dos cínicos, que viveu no século III a.C. Varrão, autor romano do século I d.C., foi o primeiro a empregar o termo. Ela, diferente da *diatribe* agressiva usada pelos cínicos como forma de crítica social, mas, restrita, essencialmente, ao âmbito da escola filosófica, atingiu uma importante dimensão social.

Todas as criações satíricas caracterizaram-se pela liberdade, na forma e na métrica, e pela mistura abundante, principalmente da prosa e do verso, de gêneros. Os objetos escolhidos por ela foram os morais, os sociais e os políticos:

A sátira, como a álgebra, deve operar apenas com valores abstratos e indeterminados, não com os concretos ou com grandezas definidas; e, do mesmo modo como sobre indivíduos vivos não se exercita a anatomia, também não se deve exercer a sátira, sob a pena de pairar a incerteza sobre a própria pele e a própria vida. (SCHOPENHAUER, 2003, p.21).

Os autores satíricos, como Antístenes, Petrônio e Luciano, censuravam os costumes, as instituições e as idéias de seus contemporâneos em estilo irônico e mordaz. Possuindo um caráter antes conservador do que de inovação. Nestas composições poéticas o tom predominante dos discursos sempre foi picante, maldizente e crítico. Os seus escritos de troça, zombaria e ironia, visavam ridicularizar os defeitos e vícios da sociedade. Qualquer novidade suscitava uma reação de zombaria que desejava imobilizar todas as mudanças na sociedade que ameaçasse o poder. Este riso que combate o orgulho humano mostrou, portanto, como a sociedade romana e os satiristas latinos, através da sua causticidade, foram conservadores.

Não podemos compreender a causticidade, ou dicacitas, destes escritores como um mero jogo de palavras conciso e picante. Trata-se principalmente de uma prática que conservou a ordem social. O satirista reacionário, defensor das tradições aristocráticas, seduz o povo atacando violentamente a pompa dos ricos e os seus costumes corrompidos. Ele zomba das inovações fazendo com que o povo ria das taras e novidades próprias da classe dirigente. Entretanto, as vítimas desta zombaria são aqueles que riem. A aristocracia acaba sendo revigorada por meio deste riso raivoso e moralizante.

O *grotesco*, que iremos abordar mais detalhadamente no próximo tópico, constitui uma outra importante espécie de cômico. Ele foi distinguido e utilizado como conceito pelos especialistas modernos somente a partir do século XVI. No entanto, sua existência pode ser identificada, como foi confirmado pelas escavações arqueológicas nos sítios romanos, a partir do primeiro século depois de Cristo. Diversos aspectos deixados de lado pelo riso moralizante e conservador, neste momento, foram retomados pelo grotesco. Trata-se, dessa forma, de um riso inquieto, perturbador, provocativo e franco, que pode parecer meramente engraçado, porém, que também carrega uma forte dose de amargor frente à desoladora existência humana.

Podemos afirmar, além disso, que o grotesco vai muito além do que o simples burlesco, pois, ele inverte a “ordem natural das coisas”, deformando a realidade e destruindo todos os imperativos sociais. Este riso, portanto, suscitaria um perpétuo mal-estar. Ele questiona todos os valores preestabelecidos e tudo aquilo que os homens acreditam representar a verdade. A ordem encontrada na natureza e na sociedade transforma-se, assim, em pura contingência. A realidade deixa, momentaneamente, de simbolizar tranquilidade, para tornar-se alucinação, inquietação e monstruosidade.

A produção do grotesco passa, necessariamente, pela transformação de um tipo ideal, ou seja, pela alteração de um modelo consagrado por determinada sociedade em certo período histórico. O artista, para alcançar tal efeito, exagera um dos elementos da sua produção ou realiza uma combinação, com elementos preferencialmente discrepantes, de maneira insólita,

criando uma obra fora do padrão estético classificado como natural. Ele também resulta da constatação de que o mundo tornou-se repentinamente incompreensível e, por isso mesmo, assustador. Cria-se, assim, a sensação de que existe algo aterrador que não pode mais ser escondido pela aparência séria e pacata do cotidiano. Abrem-se algumas janelas que nos permitem entrever o quanto o real pode ser absurdo quando deixamos de ter o controle sobre as situações. Portanto, devemos considerar, principalmente, a divergência do grotesco em relação ao tipo natural e não em relação as suas possibilidades internas.

O riso grotesco, ao lado do riso irônico, incidiu sobre a essência da realidade que perdeu consistência. Trata-se da constatação do absurdo e do não-lugar como elementos imprescindíveis na criação dos valores culturais. O riso que irrompe deste processo adquire um caráter nervoso e de surpresa diante das imposições de uma outra realidade. Um mundo visto como sob a perspectiva da irracionalidade. O sujeito, inteiramente pasmado ao se deparar com a imagem grotesca, hesita diante da destruição daquilo que ele acalentava, e muitas instituições contribuíram para que essa visão de mundo fosse sendo constituída lentamente, como sendo o padrão de normalidade. Já não consegue reconhecer os seus valores e começa a tremer de calafrios. Observa a sociedade como um inseto encurralado. Preso no canto da parede pressente a fatal aproximação do sapato homicida. O riso, então, não é mais de alegria, porém, de completo desespero.

Iremos, a seguir, retomar a discussão sobre o grotesco a partir de algumas concepções elaboradas por Mikhail Bakhtin sobre o cômico e a cultura popular presentes na sua obra sobre François Rabelais (BAKHTIN, 1999). Compreendemos que esta discussão contém importantes elementos teóricos e históricos para a nossa construção do riso Dada.

1. 3. O grotesco.

A história e o desenvolvimento do método de construção das imagens grotescas originaram-se, como já havíamos salientado no tópico anterior, de um período muito mais antigo. Podemos encontrá-lo, portanto, na mitologia arcaica de diversas sociedades, inclusive, nos mitos dos gregos e dos romanos. O tipo de imagem grotesca abarcava, nos fins da Antigüidade, quase todas as esferas da arte e da literatura. Entretanto, apesar desta fase de eclosão e renovação, o pensamento estético da Antigüidade acabou se desenvolvendo no sentido daquilo que hoje conhecemos como tradição clássica. A imagem grotesca, por isso mesmo, não recebeu nenhuma denominação geral permanente, ou seja, nenhum termo especial foi criado, nenhum sentido preciso lhe foi atribuído e tampouco a teoria lhe conferiu um reconhecimento como categoria artística.

Foi somente no período do Renascimento que o termo “grotesco” apareceu. Inicialmente, ele possuía uma aceção bastante restrita. No final do século XV e início do século XVI, como destacamos anteriormente, escavações feitas em Roma, mais precisamente nos subterrâneos das termas de Tito, revelaram um tipo de pintura ornamental que até então permanecera desconhecida. Esta pintura foi chamada de *grottesca*, palavra derivada do italiano *grotta* (gruta). Posteriormente decorações semelhantes foram encontradas em outros lugares da península itálica. O mais importante, no entanto, foi a revelação que a palavra grotesca trouxe, ou seja, a percepção de um riso que possuía uma tonalidade ambígua e baseada principalmente na contradição com a realidade:

Tudo isto é grotesco, no sentido literário e artístico do termo. A palavra aparece, nessa época, com a descoberta, pouco antes de 1500, de antigas decorações complexas no subsolo, as ‘grotas’ da casa Dourada de Nero. Trata-se de uma invenção mediterrânea que dá lugar, desde o início do século XVI, a um estilo pleno de fantasia, bizarrice, evocando o sonho e, às vezes, a loucura. A coisa existia antes da palavra, isto é certo; mas, no século XVI, ela entra no vocabulário e adquire verdadeira autonomia. E, como nada surge por acaso, pode-se dizer que o riso grotesco nasceu da consciência humanista da ambigüidade e da ambivalência do ser. Ela responde ao aparecimento de uma nova sensibilidade: o modo suscitado pelo crescimento brutal dos conhecimentos, que começa a tornar fluido o seguro mundo das aparências (...). (MINOIS, 2003, p. 301-2).

O “novo” motivo ornamental, descoberto ou inventado pelos renascentistas, continha algumas características marcantes que o diferenciou sobremaneira dos demais estilos da época. Características como a proliferação, a dissolução, a exuberância, a invenção e a combinação através de jogos insólitos, tornavam o grotesco algo inteiramente inusitado. As formas vegetais, as formas animais e as humanas, por exemplo, se confundiam, transformando-se, ou moldando-se, numa transformação completa da realidade, de liberação do maravilhoso, da criação do fantástico e de plena liberdade. Assim, podemos dizer que, na criação grotesca, todas as fronteiras usuais são suspensas. Tudo isso sem que haja, como ocorria no caso da estética oficial, qualquer linha restritiva capaz de conter os exercícios de criação feitos com elementos desprezados e fora das normas estabelecidas.

Além disso, o movimento também deixa de representado como formas acabadas, num universo estável, harmonioso e regrado. Ele, pelo contrário, seria interno, exprimindo-se através de uma atitude de questionamento e de não conformismo, ou seja, numa transformação que acarretava sempre duvidar, numa constante metamorfose, no perpétuo refazer-se, na mutação de certas formas em outras aparentemente bizarras, num processo intermitente que abolia as soluções definitivas e a lógica formal. O ornamento grotesco, dessa forma, seria marcado pela leveza, pela liberdade e por um caráter essencialmente risonho. Tal caráter suscitaria um riso que, ampliado pelo aspecto trágico da dúvida carregada de angustias e sofrimentos para aquele que ousa indagar a sua realidade, simbolizaria uma inquietante estranheza frente ao mundo considerado, neste momento crucial de não aceitação, como um território desconhecido, marcado pelo desconforto e pelas incertezas existenciais.

A ampliação dos significados contidos no vocábulo grotesco realizou-se lentamente. Lessing, por exemplo, na segunda metade do século XVIII, contrapõe-se aos representantes do classicismo alemão saindo em defesa do personagem Arlequim. Tal questão, aparentemente restrita ao âmbito das exegeses críticas, era, no entanto, muito mais complexa, pois, encobria um problema de princípio, ou seja, tratava-se de estabelecer, definitivamente, se um elemento que não correspondia ao padrão de beleza e do sublime aceito naquele período, seria admitido, a partir de então, como parte importante no processo de criação artística. Möse também pode ser citado como autor da primeira apologia do grotesco. O mundo grotesco, segundo ele, possuiria uma integridade, com leis estéticas e critérios de perfeição próprios, que o tornaria independente das normas de beleza da estética clássica. Haveria, no grotesco, a tendência de reunir o heterogêneo, de violar as proporções naturais, de assumir sempre o caráter hiperbólico, de produzir o quimérico, de elaborar a presença do caricaturesco e de sublinhar o cômico através da paródia. Devemos citar finalmente, dentro desta nova concepção acerca das principais implicações do grotesco, a figura de Flogel. O grotesco, de acordo com este autor, pode ser definido como sendo tudo aquilo que se aparta sensivelmente das regras estéticas vigentes. Ele deveria conter, nesse sentido, elementos corporais e materiais marcados, sobretudo, pelo exagero das formas.

Teríamos ainda, com a eclosão do movimento Romântico, a elaboração de novos sentidos para o conceito de grotesco. Ele serviria, no contexto do Romantismo, para expressar, não obstante tenha conservado alguns elementos da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes, uma visão de mundo, mais próxima aos ideais da nova classe dominante, individual e subjetiva. O grotesco romântico seria, então, uma reação contra os cânones da época clássica. O indivíduo, consciente de sua total solidão, passou a representar, então, o seu próprio carnaval e também a usar, como uma necessidade constante, máscaras que o protegiam dos olhares da sociedade. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se na forma da linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo. Entretanto, ela deixa de ser, como acontecia no grotesco da Idade Média, a sensação vivida da unidade e do caráter inesgotável da existência que se renova a partir do riso.

O princípio do riso também acabou sofrendo uma importante transformação nesta fase de predomínio dos ideais românticos. Ele não desapareceu das criações poéticas do século XIX, no entanto, tornou-se evidente que, neste grotesco romântico, existiu uma espécie de atenuação na forma de expressar o riso. Se não houve, por um lado, uma exclusão do riso nas obras denominadas sérias, por outro lado, constatamos uma mudança, nem um pouco sutil, de tom, pois, ele deixou de ser jocoso ou alegre e passou a assumir, principalmente, as cores mais elaboradas do humor, da ironia e do sarcasmo.

Podemos também, principalmente no que se refere ao tratamento dispensado ao terrível nas obras românticas, notar que o caráter regenerador e positivo do riso, presente nas diversas manifestações do grotesco durante a Idade Média e Renascimento, foi reduzido, neste momento, ao mínimo. Na batalha enfrentada pelo artista o resultado, a partir de então, seria, inevitavelmente, a derrota, não existiria mais a possibilidade da regeneração, mas, somente, a lancinante experiência de ser um estrangeiro, um marginal, um boêmio ou um inapto que simplesmente não consegue, ou não deseja, enfrentar a realidade advinda com a Revolução Industrial:

“A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda de sua força regeneradora suscitam novas mudanças que se separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao terrível. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico(...) a reconciliação com o mundo, quando se realiza ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura popular, representa o terrível através dos espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre”. (BAKHTIN, 1999, p.34).

Compreenderemos os contrastes entre os tipos de grotesco analisados até aqui, através de dois elementos que lhe são comuns, mas, que também possuem sentidos muito diferentes em cada situação.

A loucura constituiu a primeira particularidade que nos permite revelar o enfraquecimento daquela força regeneradora do riso no grotesco romântico. Este motivo, seja qual for o contexto histórico a ser analisado, seria característico do grotesco. O louco consegue, afinal, observar o mundo com um olhar diferente, livre dos preconceitos e dos juízos do senso comum. Iremos, dessa maneira, considerar a loucura, principalmente, sob dois pontos de vista. No primeiro, ligado ao grotesco popular, a loucura adquire o alegre caráter de paródia ao espírito oficial. Seria, portanto, uma loucura festiva em franca oposição à gravidade unilateral das autoridades políticas e religiosas. No segundo, relacionado com o

grotesco romântico, ela deixa o seu tom alegre e assume o sombrio e trágico tom do isolamento. Podemos, neste sentido, relacionar a questão da loucura com o motivo da tragédia da marionete. Elemento que pertenceu, exclusivamente, ao ideal de rebelião, empreendido pelos poetas românticos, contra o processo de desumanização promovido pela sociedade capitalista. Trata-se, então, de percebermos a existência de forças sobre humanas (o capital) que convertem os homens em marionetes de potências desconhecidas, incontroláveis e, muitas vezes, destrutivas.

Devemos considerar, além disso, o motivo da máscara como uma das mais importantes diferenças, basta lembrarmos que manifestações como à paródia, a caricatura e a careta são por ela suscitadas, entre os dois tipos de grotescos que estamos analisando. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das encarnações vividas por uma pessoa, ou seja, dos vários papéis sociais que poderiam ser vividos por só um indivíduo. Uma alegria baseada na relatividade, na negação da identidade e do sentido único. Ela seria a expressão das transferências, das metamorfoses, da superação das fronteiras naturais, encarnando, enfim, o princípio do jogo através do ridículo e dos apelidos. A máscara revelaria, portanto, a essência profunda do grotesco.

Vamos tomar como exemplo, para entendermos melhor a função que a máscara pode exercer em diversas sociedades, o nascimento da caricatura. Ele está relacionado diretamente com as lutas religiosas do século XVI e com o desenvolvimento de novas técnicas de impressão que permitiram a difusão de grande número de exemplares volantes. Este gênero do cômico transformou o riso numa arma eficaz contra os dominadores. Quando o artista carrega nos traços ele destrói toda a frágil dignidade dos “retratos” oficiais. Com a caricatura, torna-se bastante claro que seria suficiente pouca coisa para fazermos oscilar para o ridículo uma fisionomia até então nobre e distinta. A máscara da dignidade humana, dessa forma, mostra-se, para aquele observador mais atento, como uma textura muito fina, deixando transparecer um rosto grotesco e ridículo, ninguém, pois, conseguiria permanecer impune do arguto olhar que revela o avesso do homem sério. Importante não esquecermos que este foi um recurso muito utilizado por diversos dadaístas. Basta lembrarmos dos trabalhos realizados por George Grosz, neles, o artista, com grande carga de ironia corrosiva, deixa patente, numa atitude radical, a transformação dos indivíduos em simples mecanismos viventes. Explorados, acomodados e alienados pela arte burguesa.

Portanto, a máscara, no grotesco romântico, também foi arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, com isso, ela se empobrece e adquire outros significados alheios à sua função original. Ela, ao perder inteiramente seu aspecto regenerador e renovador, acabou enganando, dissimulando e encobrendo, com uma feição muito mais lúgubre, o vazio da nossa era.

Finalmente, devemos listar, nesta relação das diferenças dos papéis assumidos por vários elementos tanto no grotesco medieval e renascentista, como no grotesco do Romantismo, a figura do Diabo. Ele, que na Idade Média era um alegre e ambivalente portavoza de opiniões não-oficiais, assume, no grotesco romântico, a fisionomia do espanto, da melancolia e da tragédia. O seu riso tornou-se sombrio e maligno durante o século XIX. Dessa forma, o antigo processo de ridicularizar todo e qualquer elemento santificado, ou seja, a inversão realizada nos rituais e a assimilação do riso como uma prática no templo, converteu-se em algo excêntrico, realizado por alguém “original”. Este indivíduo, que pode até estar no interior de algum templo, caminhará, porém, amarguradamente sozinho. Ele tem a desagradável sensação, murmurando queixas em total desolamento, que os seus constantes protestos não provocarão jamais a almejada transformação da sociedade.

Jean Paul, no livro *Introdução à Estética*, analisou os elementos do grotesco romântico, chamado por ele de humor destrutivo, destacando o seu caráter universal. Tal humor não estaria direcionado contra alguns elementos da realidade, mas, seria a rebelião

contra toda a realidade perfeita e acabada. O humor, neste sentido, passa a ser compreendido como uma maneira de existir, de ver e também de mostrar o mundo, o que não significa compreendê-lo como algo necessariamente cômico. Tudo o que fosse perfeito deveria ser aniquilado pelo humor. Ele destaca o radicalismo deste humor destrutivo que transforma o mundo em algo terrível, exterior e injustificável. Uma realidade, enfim, que suscita o medo, o indivíduo não percebe nada estável à sua volta e, por isso, sente que o chão desaparece sob seus pés. A visão pessimista de um mundo considerado como um grande mercado de ilusões. Assim, ele não separa o grotesco do riso, afirmando, inclusive, que sem o princípio do cômico o grotesco não poderia existir. No entanto, na sua teoria o riso mostra-se despido da força regeneradora e renovadora, tornando-se, portanto, sombrio e melancólico (BAKHTIN, 1999, p. 37).

Outros importantes pensadores e escritores também consideraram o grotesco. Hegel, por exemplo, compreendeu o grotesco como uma mescla de zonas heterogêneas da natureza. Ele possuiria, de acordo com o filósofo alemão, dimensões exageradas, multiplicaria os órgãos do corpo e ignoraria, além disso, o papel organizador desempenhado pelo princípio cômico. Por tudo isso, o grotesco não deveria ser considerado como tendo qualquer tipo de ligação com a comicidade de um modo geral. Já Schneegans considerou o grotesco como exagero do que não deve existir, ou seja, como sátira negativa que acabava ultrapassando o verossímil e se transformando em algo fantástico. Também Victor Hugo o definiu como um meio de contraste para a exaltação do sublime.

Aliás, Hugo, no seu livro sobre o grotesco e o sublime (HUGO, 1988), elaborou uma teoria acerca do grotesco partindo, na verdade, de uma outra teoria: a teoria das três idades, ou seja, as três grandes ordens de coisas sucessivas na civilização. O gênero humano, exatamente como o indivíduo, cresce, desenvolve-se e amadurece passando por três grandes idades que ele denominou de tempos primitivos, tempos antigos e tempos modernos.

Como a poesia se sobrepõe sempre a sociedade, o autor procurou desvendar, de acordo com a forma poética, o seu caráter social. A cada uma destas épocas vividas pela civilização, teríamos uma idade poética correspondente. Dessa maneira, seguindo a cronologia proposta pelo poeta, nos tempos primitivos o lirismo seria a forma predominante, já nos tempos antigos teríamos a epopéia e, finalmente, nos tempos modernos o drama. A ode viveria do ideal e poderia ser comparada a um lago tranqüilo; a epopéia dependeria do grandioso e poderia ser vista como um rio que dele provém até lançar-se no oceano do drama que precisaria do real para sua execução. Esta tripla poesia possuiria três grandes fontes que seriam a Bíblia, Homero e Shakespeare. Também é interessante observarmos como Victor Hugo ilustra as três idades da poesia a partir de três momentos cruciais do dia: o nascer do sol é um hino, o seu meio dia uma brilhante epopéia e o seu declínio um sombrio drama em que lutam o dia/vida e a noite/morte numa indefinição repleta de beleza.

O traço característico, de acordo com tal perspectiva romântica, a principal diferença que separa a literatura romântica e moderna da literatura clássica e antiga seria, justamente, o grotesco. Um princípio estranho para a Antigüidade, um tipo novo que foi introduzido na poesia e que modifica todo o seu ser, desenvolvendo uma nova forma de arte. O “gênio moderno”, tão complexo, variado nas suas formas e inesgotável nas suas criações, nasceria da união entre o tipo grotesco e o tipo sublime. O grotesco, neste sentido, só poderia ser compreendido como o reverso do sublime, trata-se de um meio, que passa necessariamente pelo incompleto, para se alcançar o estado de harmonia, em outras palavras, afirma-se que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o incompleto junto ao harmonioso, o bem perto do mal e a sombra perto da luz.

Contrariamente ao que acontecia na Antigüidade, quando passava quase despercebido no grande conjunto épico, o grotesco, no pensamento dos Modernos/Românticos, desempenhou um imenso papel. Ele estaria disseminado por toda à parte criando, por um

lado, o disforme e o horrível e, por outro lado, o cômico e o bufo. Através do grotesco também poderíamos, segundo Hugo, nos elevar para o belo com uma percepção mais fresca. O contato com o disforme, dessa maneira, funcionaria como um termo de comparação e um ponto de partida, oferecendo ao sublime moderno, justamente pelo contraste da sua forma, alguma coisa de mais puro e de maior do que jamais poderia alcançar o belo antigo.

A poesia do nosso tempo é, pois, o drama, o caráter do drama é o real e o real apenas pode ser compreendido como o resultado da combinação entre o grotesco e o sublime, pois, Hugo define a verdadeira poesia na harmonia dos contrários. Estes elementos se combinam no drama, assim como se cruzam na vida e na criação:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representava a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. (...) O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais absoluta assimetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 1988, p. 33).

O grotesco seria, pois, além do “germe da comédia recolhida pela musa moderna”, uma das supremas belezas do drama. Os poetas modernos, além disso, ao meditar sobre a existência, de ressaltarem sua pungente ironia, de lançarem sarcasmo e de zombarem sobre as enfermidades sociais do seu tempo, tornaram-se, afinal, apesar de todo o riso suscitado, homens marcados, profundamente, pela tristeza.

Teríamos ainda, na intenção de elaborar um contraponto nesta discussão sobre o grotesco romântico e modernista, que abordar a importante discussão acerca das características fundamentais da imagem grotesca, tanto na pintura como na poesia, considerada por Wolfgang Kayser. Sua definição do grotesco contém uma forte tonalidade lúgubre, de imagens terríveis e espantosas. A elaboração conceitual proposta por Kayser mostrou-se alheia a toda a evolução histórica do grotesco até o Romantismo (KAYSER, 2003).

O grotesco da Idade Média e do Renascimento, de acordo com a tese elaborada por Bakhtin, estaria impregnado da visão carnavalesca do mundo. Uma das suas funções seria libertar a realidade de tudo o que existe de terrível e atemorizante, tornando, assim, a vida muito mais inofensiva, alegre e luminosa. Todos os fantasmas que normalmente habitam o cotidiano, portanto, transformam-se em “simples” figuras cômicas. A liberdade, propiciada pelo riso carnavalesco compreendido como vencedor da seriedade unilateral da realidade cotidiana, caracterizaria, enquanto encarnação de um gênero de vida que propõe uma verdadeira alternativa subversiva, este grotesco ligado, sobretudo, à cultura popular.

Wolfgang Kayser, em total contraste com essa visão de superação da dominação do medo através do riso, percebe que o nosso mundo converteu-se, repentinamente, no mundo dos outros, ou seja, que somente compreendemos o grotesco ao considerarmos que o habitual e o próximo tornaram-se, subitamente, algo que nos parece completamente estranho e até mesmo hostil:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o

mundo alheado (tornado estranho). Mas isto exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um fenômeno estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Na criação literária aparece numa cena ou num quadro movimentado. As representações da arte plástica tampouco apreendem um estado de repouso, mas um acontecimento ou um movimento ‘prenhe’ (Ensor) ou, ao menos, como kublin, uma situação repleta de tensões ameaçadoras. Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostrou como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções ‘naturais’ e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. (KAYSER, 2003, p. 159).

Acreditamos que a definição deste autor poderia ser aplicada na interpretação de inúmeras manifestações dadaístas e também de alguns outros fenômenos do grotesco moderno. Entretanto, devemos, concordando com a posição defendida por Bakhtin, perceber que ela não pode ser aplicada adequadamente a todos os fenômenos do grotesco romântico, como vimos anteriormente na posição defendida por Victor Hugo que ligava o grotesco ao sublime, e muito menos às suas fases anteriores.

O grotesco romântico ofereceria, segundo a definição elaborada por Bakhtin, a possibilidade de uma sociedade inteiramente distinta, entretanto, isto apenas dentro das formas subjetivas que lhe são peculiares. Toda a bizarra aparência do mundo exterior revelar-se-ia, desta forma, de modo pungente, justamente, porque, surgiria, concomitantemente, a possibilidade de uma outra realidade que nos remeteria à mítica idade de ouro. Tal aspecto utópico do grotesco pré-romântico abarcaria, exatamente por trabalhar tanto com a “alta esfera espiritual” como também com o “baixo corporal”, a totalidade do ser humano: pensamento, sentimento e corpo imbricados em relações conflituosas, antagônicas e radicalmente transformadoras da ordem natural/cultural.

A realidade inusitada suscitada pelo grotesco, seguindo essa linha de pensamento, ganha, justamente pela relatividade que lhe é peculiar, um aspecto sempre alegre, ou seja, ela parece ficar impregnada pelo otimismo contido naquelas transformações incessantes decorrentes do seu caráter contraditório e incompleto. Este riso, especificamente quando pensamos no período romântico, contínua, mesmo tendo sido reduzido ao mínimo ou metamorfoseado em outras manifestações como a ironia, presente nas obras e atitudes resgatadas, posteriormente, pelos poetas surrealistas.

Entretanto, todo o princípio material, as funções corporais excluídas, a inesgotável metamorfose do “alto” intelectual no “baixo” corporal, as crises promovidas pelo questionamento da ordem social, a perpétua renovação provocada com a criação de novas formas, enfim, todos os elementos constitutivos do grotesco, de acordo com Bakhtin, não parecem ocupar um lugar relevante na concepção defendida por Kayser. Ele reduz, na verdade, todos aqueles fundamentos do grotesco medieval a uma única categoria: a força

desconhecida que rege o mundo. Força representada através da idéia de um mundo de marionetes, ou seja, a possibilidade de qualquer tipo de mudança seria, no contexto da Revolução Industrial, descartada e o sujeito, condicionado pela realidade opressiva, tornar-se-ia um mero produto do seu meio social. Lúgubre beco mecanicista sem nenhuma brecha ou possibilidade de construção de uma saída. Dessa forma, a típica liberdade da fantasia grotesca fica, numa realidade de manipulação, bastante limitada nas suas funções de renovação, inovações e contestação dos padrões sociais.

Sua afirmação, dessa maneira, seria a de que o grotesco tem como ponto de partida não a superação do medo da morte, mas, pelo contrário, a elaboração primordial dos sentimentos de temor em relação ao próprio existir que, muitas vezes, causa mais apreensão do que a própria idéia da supressão. Assim, ele iniciaria sua trajetória a partir mesmo da assimilação da inevitável derrocada final que aguarda todos os mortais. Criou-se, além disso, uma oposição, entre a morte e a vida, que não existiu, de acordo com Bakhtin, no sistema de imagens grotescas da Idade Média. A morte, nesta acepção bakhtiniana do grotesco, não aparecia como a negação da vida. Ela constituiria, na verdade, uma entidade contida na própria existência, ou seja, seria considerada como uma fase necessária, deveras, inerente, para a continuidade da renovação e rejuvenescimento do mundo/sociedade. Um pensamento baseado, portanto, no binômio do finito de todas as coisas e também no eterno nascimento que surgiria deste sepulcro.

O riso, durante o século XIX, estaria, segundo a argumentação defendida por Kayser, mesclado com uma forte dose de sofrimento, por isso mesmo, ao pensarmos na sua relação com o grotesco, ele assumiria, inevitavelmente, os traços da gargalhada cínica e satânica. O burguês, de acordo com esta análise sobre o riso grotesco, somente consideraria digna a comicidade satírica e isso desde que fossem respeitados certos limites, em outras palavras, se não houvesse nenhum questionamento da sua dominação. O riso deveria, portanto, ou apresentar um caráter retórico, sério e sentencioso, ou, no máximo, ser puramente recreativo, despreocupado e trivial. O sério não poderia jamais, quer se trate da construção de uma obra de arte, de algum elemento político ou de qualquer outro aspecto social, ser contaminado pelo riso. Deveria manter, pelo contrário, o tom da gravidade, considerado o mais apropriado para as grandes criações artísticas, mesmo que isso resultasse em obras monótonas, sublimadas e sem nenhum poder para contestar a existência burguesa.

Esse riso moderno perdeu, considerando-o a partir da teoria que restringe seu campo de atuação na fase do capitalismo industrial, todo aquele aspecto alegre, libertador e regenerador. Ele continua sendo, mesmo assim, o ponto fundamental para pensarmos o grotesco. Devemos, além disso, notarmos que ele foi retomado por várias correntes vanguardistas do início do século XX, entre elas o Dada foi uma das mais proeminentes, tornando-se numa peça fundamental para a elaboração das suas contestações políticas, estéticas e filosóficas.

Quais seriam, pois, as principais funções, pensando, sobretudo, na possibilidade de renovação, que ainda poderiam ser desempenhadas pelo grotesco no contexto histórico do capitalismo industrial?

Podemos compreender, inicialmente, que a imagem grotesca tenta liberar o homem das formas consagradas pela cultura burguesa, ou seja, deveríamos continuar a pensá-la como uma tentativa de destruição das idéias ligadas aos poderes dominantes.

Estaríamos, dessa maneira, diante de um jogo que transcenderia, e muito, a mera questão da inovação formal. Trata-se, na verdade, de um questionamento sobre o poder e de uma discussão acerca das regras que disciplinam o convívio entre dominantes e dominados. Afinal de contas, sabemos que a cultura impõe certa visão de mundo sobre como deveríamos considerar e o que seria realmente importante, desde um ato corriqueiro até algo que poderia questionar toda nossa existência. Ela acaba, por isso mesmo, determinando aquilo que

denominamos como sendo essencial; os valores morais, religiosos, artísticos, políticos de determinado período e numa dada sociedade. A concepção do grotesco, ao desestabilizar as próprias regras da estética oficial, aniquilaria os parâmetros usados para definirmos as necessidades, revelando, com isso, toda a limitação e relatividade dos padrões vigentes. Normas que, no caso da sociedade capitalista, induziriam os indivíduos ao consumo desenfreado para alcançar uma felicidade que se renovaria com cada lançamento de uma nova mercadoria.

Esta necessidade do consumo permanente e crescente apresenta-se, isso sempre considerando o jogo de dominação que existe em todas as épocas, como um elemento sério e incondicional. Todavia, tal ideologia deveria ser considerada como uma construção histórica sempre relativa e versátil. O grotesco, sustentado pelo riso e pela imagem carnavalesca do mundo, esparcaria esta seriedade unilateral e as pretensões de criar normas com significados incondicionais e intemporais, liberando, portanto, a imaginação, a consciência e o pensamento humano para o desenvolvimento de novas possibilidades estéticas e, principalmente, existenciais.

O grotesco, dessa forma, nunca se mostraria estático; mas, tentaria, pelo contrário, exprimir nas suas criações o constante devir, o perpétuo crescimento inacabado e a transformação incessante da realidade. Esse é o motivo pelo qual o grotesco contempla nas suas imagens os dois pólos do devir: aquilo que está fenecendo, ou que já feneceu, e aquilo que ainda está surgindo (finito e infinito).

Durante esse processo de degeneração vivido pelo realismo grotesco, sobretudo quando pensamos nas inúmeras e importantes conseqüências econômico-sociais advindas com a Revolução Industrial, ele, no entanto, acabou, como havíamos destacado nos parágrafos anteriores, sendo mutilado. Aquele seu pólo positivo, num processo concomitante ao crescente empobrecimento e condicionamento do ser humano, acabou desaparecendo ou perdendo completamente a sua eficácia de transformação da realidade. Somente restaram, a partir desse sombrio momento, aqueles elementos que representariam a morte, a destruição, a resignação e a alienação do homem do moderno. A renovação que caracterizava o grotesco medieval parece não ter mais nenhuma possibilidade dentro deste novo quadro marcado por agudas tensões entre capital e trabalho. A sensação que passa a predominar, dessa forma, é a de que aquele precário equilíbrio de morte e renovação, movimento peculiar em todas as sociedades arcaicas, foi definitivamente substituído por um outro conjunto que não contemplaria mais esta possibilidade de outros movimentos ou novas criações.

Pretendemos, no último capítulo do nosso trabalho, desenvolver mais, principalmente através da exposição e do debate de algumas das idéias de Peter Bürger, de Walter Benjamin, de Herbert Marcuse, de Theodor W. Adorno e de Max Horkheimer, a discussão sobre as conseqüências inerentes ao aniquilamento das possibilidades regenerativas do grotesco e sua ligação com o riso característico das manifestações dadaístas. Antes, porém, tentaremos completar, nos tópicos seguintes, o quadro histórico a respeito das várias manifestações do riso e do cômico.

1.4. A dupla visão de mundo na Idade Média.

O riso, durante toda a Alta Idade Média, foi considerado, principalmente, como algo diabólico e como uma conseqüência direta do pecado original. A divindade cristã não ri nunca, pois, o riso passa a ser considerado como algo próprio da morte e também do diabo. Assim, quando o primeiro casal desobedeceu a Jeová, tudo se desequilibrou e, então, surgiu o

riso. Devemos notar que a ligação entre riso/pecado/morte acarretou uma série de conseqüências importantes para a história do riso. Rir, na concepção do pensamento teológico que predominou neste período, passou a ser relacionado com a imperfeição, a corrupção e ao comportamento típico do homem decaído. Ele transformou-se, com expulsão de Adão e Eva do paraíso, na desforra do diabo e, posteriormente, em consolo, tolerável, mas, não recomendado, para suportarmos nossa condição de ser imperfeito².

Esse riso medieval, todavia, apesar de simbolizar o comportamento típico da criatura decaída, não foi somente compreendido como algo inteiramente condenável. Ele tornou-se, com o passar do tempo, uma espécie de conduta de compensação para escapar ao desespero da condição imperfeita do ser humano expulso do paraíso. Infelizmente, como discutiremos a seguir, este homem condenado à imperfeição não mais poderia sentir uma alegria singela e despreocupada como outrora. Sua risada, neste sentido, pode ser considerada, por um lado, como um tipo de consolo para o desespero e a angústia humana neste triste mundo corrompido, e, por outro lado, também como uma espécie de arma ou expressão diabólica, intimamente associada à morte e à zombaria.

O zombar deve ser entendido, neste contexto social marcado pela idéia do pecado e da morte, como uma manifestação malévola, intencional, irônica ou mesmo maliciosa. Através desse riso zombador, por palavras, gestos e atitudes, teríamos um meio que levaria ao ridículo ou ainda a uma forma de menosprezar uma pessoa, uma instituição ou um sentimento. Dessa forma, se o riso da festa na Antigüidade era um meio de reordenar o mundo, ele se tornou, neste momento, o seu próprio fim. Ao homem medieval, atormentado pela consciência da sua insignificância e de sua dependência frente às forças sociais dominantes, apenas restou o consolo do riso. Um remédio que mostrou ser extremamente necessário (diversos interesses, afinal de contas, poderiam ser atendidos, simultaneamente, com a sua utilização) e, muitas vezes, amargo, mas, presente, em diversas dosagens, nas mais variadas manifestações da cultura medieval. O sujeito, percebendo sua impotência diante do abismo intransponível da morte, riu dos augúrios do seu tempo. O mundo adquiria, assim, um caráter cada vez mais grotesco.

Podemos compreender melhor a criação das festas cristãs como substitutas das festividades pagãs, principalmente, se refletirmos sobre o seu significado a partir do jogo de dominação e interesses que envolvem todos esses cerimoniais, em outras palavras, devemos considerá-las como uma espécie de “duplo” que acabava legitimando as outras festividades,

² Podemos encontrar na Bíblia várias passagens interessantes sobre o riso: “Melhor o vexame do que o riso, pois pelo aborrecimento da face melhora o coração.” Eclesiastes 7:3; “Entregai-vos à mágoa, e pranteai e chorai. Transforme-se o vosso riso em pranto e a [vossa] alegria em abatimento.” Tiago 4:9; “Torno-me [alguém que é] alvo de riso para o seu próximo, Invocando a Deus para que lhe responda. O justo, o inculpável, é alvo de riso.” Jó 12:4; “Ai de vós que agora estais saciados, porque passareis fome. Ai, vós que agora rides, porque pranteareis e chorareis.” Lucas 6:25; “Tu me lograste, ó Jeová, de modo que fui logrado. Usaste a tua força contra mim, de modo que prevaleceste. Tornei-me objeto de riso o dia inteiro; todos caçoavam de mim.” Jeremias 20:7; “Eu disse ao riso: ‘Insânia’ e à alegria: ‘Que está fazendo esta?’” Eclesiastes 2:2; “O pão é para o riso dos trabalhadores, e o próprio vinho alegre a vida; mas o dinheiro é o que encontra resposta em todas as coisas.” Eclesiastes 10:19; “Mesmo no riso o coração talvez sinta dor; e é em pesar que acaba a alegria.” Provérbios 14:13; “Naquele tempo, nossa boca veio a encher-se de riso E nossa língua de clamor jubilante. Naquele tempo passaram a dizer entre as nações: ‘Jeová tem feito uma grande coisa naquilo que fez com eles.’” Salmos 126:2; “também eu, da minha parte, rir-me-ei de vosso próprio desastre, caçoarei quando chegar aquilo que tens pavor.” Provérbios 1:26; “Sara, porém, começou a negá-lo, dizendo: ‘Não me ri!’ Pois tinha medo. A isso ele disse: ‘Não, mas riste!’” Gênesis 18:15; “Sara disse então: ‘Deus me preparou riso: todo aquele que ouvir isso a de rir de mim.’” Gênesis 21:6; “Tu, porém, ó Jeová, te rirás deles, Caçoarás de todas as nações.” Salmos 59:8; “tempo para chorar e tempo para rir; tempo para lamentar e tempo para saltitar.” Eclesiastes 3:4; “Aquele mesmo que está sentado nos céus se rirá; O próprio Jeová caçoará deles.” Salmos 2:4; “O próprio Jeová se rirá dele, Porque certamente vê que virá o seu dia.” Salmos 37:13. **BÍBLIA**, Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. Cesário Lange: Editora Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1996. Versão inglesa de 1984 mediante consulta constante ao antigo texto hebraico, aramaico e grego.

as festas oficiais, promovidas pela Igreja. Outros rituais marcados pelo tom da paródia, como aqueles elaborados a partir do caráter repetitivo da missa ou o riso Pascal quando o padre pronunciava gracejos do púlpito para suscitar o riso dos paroquianos no dia de Páscoa, também podem ser considerados como exemplos de procedimentos que utilizaram à paródia enquanto uma forma privilegiada de reforçar os valores e normas vigentes. Cada som e cada gesto desses rituais acabavam por sugerir, justamente por estarem ancorados na memória coletiva, ou, como diria Émile Durkheim, na “consciência coletiva”, uma máquina familiar em que a menor omissão, variação ou aceleração é percebida, isso pensando na acepção bergsoniana do cômico como algo mecânico que se sobrepõe ao elemento vivo, por todos como algo cômico e insólito. O riso, dessa maneira, foi utilizado, mais uma vez, para melhor dominar, ou seja, percebemos que rir da paródia do poder nunca teve o mesmo significado do que rir do próprio poder.

Brinca-se com os valores religiosos e políticos, com a permissão das autoridades, porque eles estariam, na verdade, além de qualquer contestação que realmente transgredisse os limites sancionados pelos poderosos. Dessa forma, a permissividade controlada era admitida em determinadas ocasiões do ano exatamente pelo seu caráter inócuo. Temos, neste caso, um riso autorizado que, mais uma vez, funcionaria como importante arma para a dominação e o controle social.

O riso sensato do bobo da corte, por outro lado, trazia consigo justamente aquilo que faltava, com frequência, nos círculos mais próximos aos mandatários: a verdade que os chamados homens de bom senso jamais ousariam revelar. Afinal, quanto mais próximo, maior o temor das conseqüências imprevisíveis decorrentes do ato de desagradar o seu senhor. O bobo, por ser o único que podia dizer tudo ao rei, constituiu a contrapartida, necessária, à exaltação sem limites do poder. Além disso, estando protegido por duas eficazes proteções, a loucura e o riso, sabiamente utilizado na relação estabelecida com o poderoso, todas as suas intempestivas atitudes passam ser admitidas. Oferecendo o espetáculo da aparente alienação ele, em contrapartida, adquiriu o direito à palavra livre da adulação e da falsidade. Trata-se, dessa maneira, de um ritual de oposição criteriosamente controlada, ou seja, de uma subversão simbólica extremamente importante e útil, por manter o “príncipe” em contato com a realidade, para o bom exercício do poder.

O mesmo ocorreu diante das exigências de uma moral cristã repressiva em relação à sexualidade. O humor erótico tornou-se um meio para apaziguar as tensões decorrentes das severas proibições impostas pelo clero. Ver e imaginar fazer aquilo que não se pode mais realizar, seja através das fábulas, da astúcia ou do humor negro, seria, nesse sentido, uma maneira de se desdobrar para realizar seus desejos. A sublimação dos desejos ocorria, portanto, através da visão do mundo como sendo uma comédia burlesca:

Na Idade Média desenvolveu-se a noção de luxúria, que não pertencia a nenhum sistema religioso ou moral da Antiguidade greco-romana. A luxúria (ou impudicícia), consistindo em se entregar imoderadamente aos prazeres sexuais, era um dos pecados capitais, desviando o homem de sua salvação espiritual. Foi portanto combatida teoricamente, mas ao mesmo tempo foi representada com complacência nas artes e nas letras. Os teólogos distinguiam dez espécies de luxúria (das quais três contra a natureza: a masturbação, a sodomia e a zoofilia), que não tinham a mesma nocividade: por exemplo, a fornicção (comércio com prostitutas) lhes parecia menos repreensível que o estupro (defloramento de uma virgem seduzida sem intenção de desposá-la) e que o adultério (assimilável ao roubo, pois que se rouba a honra de outrem).

A literatura refletiu as múltiplas nuances dessa nova ideologia da carne. Quis-se mostrar-se que a luxúria conduzia o mundo, superando a gula ou a ambição, e

que escarnecia todos os obstáculos. Numerosos escritos incitaram o povo a se precaver contra as armadilhas, ou o divertiam à custa daqueles que, pregando contra a luxúria, como os monges e devotos, a ela cediam segundo a ocasião. Os costumes dissolutos do clero, atestados por documentos oficiais, justificavam esses gracejos. Com o pretexto de denunciar os luxuriosos, suas malícias e seus prazeres, a Idade Média cristã se permitiu assim licenças extremas em seus *fabliaux*, contos rimados recitados pelos menestréis em público. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 35).

A imoralidade encontrada nessas fábulas possui muitos pontos em comum com a farsa. Ela, no entanto, pertence a um outro gênero literário. Possuiu, além disso, um outro meio característico que foi o teatro e, por isso mesmo, atingiu uma outra categoria de público. As respostas aos problemas sociais, nessas peças curtas e com poucos personagens, são puramente individuais. Cada indivíduo, tal parece ser a grande lição de todas as farsas, age por si e o mais esperto consegue levar a melhor, sem, entretanto, poder estabelecer qualquer mudança significativa na realidade defrontada.

O riso da farsa, assim como aquele presente também na fábula, constituiria a contumaz expressão do individualismo frente a uma sociedade que privilegiava sempre o grupo em detrimento do sujeito. Através deste riso, egoísta e amoral, o indivíduo conseguiria uma desforra, mesmo que momentânea, sobre a coletividade opressiva. A visão de mundo criada pela farsa seria, por um lado, realista, entretanto, por outro lado, conformista e também extremamente pessimista. A felicidade, nesse contexto, seria algo inalcançável, pois, não se poderia instaurar uma subversão definitiva da ordem social estabelecida. O único consolo possível seria aproveitado, desse modo, nos raríssimos momentos de alguma alegria que, de modo violento ou astuciosamente, roubaríamos do odioso cotidiano que nos cerceia insistentemente. Compreendemos, dessa forma, que a sátira medieval revelaria, através do conflito entre o indivíduo e o grupo, uma inquietação, bastante conservadora, diante das transformações sociais, religiosas e políticas que se acentuaram, sobretudo, a partir do final deste importante período histórico.

Os pregadores cristãos, que utilizaram amplamente uma das principais molas do riso, ou seja, a fruição da superioridade que podemos sentir em relação ao outro, fizeram do riso clerical um instrumento com uma finalidade muito precisa. Ele deveria, além, evidentemente, de combater os vícios, ridicularizando-os em todas as suas modalidades, lutar contra todas as novidades, inovações e evoluções socioeconômicas, responsáveis, segundo eles, pela completa depravação dos costumes morais. As transformações ocorridas nessa conturbada fase da histórica, tais como a urbanização, o incremento da atividade comercial e financeira, o enriquecimento da burguesia, trouxeram uma série de comodidades inéditas até então. Todas estas mudanças acabaram transformando o confronto entre o riso clerical e os prazeres mundanos em uma luta extremamente desigual, pois, em muitos casos, tais “profetas” deixaram o ascetismo de lado e abraçaram todos os prazeres que o mundanismo proporcionava tanto aos seus defensores, como também aos seus antigos detratores.

Precisamos considerar, agora, o conceito de realismo grotesco que, acreditamos, proporcionará uma elucidação de importantes aspectos sobre as relações do riso com a cultura. Ele nos ajudará, além disso, na compreensão do embate entre as diferentes interpretações do cômico e de seu papel na sociedade medieval. Mikhail Bakhtin partiu, ao analisar a concepção estética de François Rabelais e abordar os aspectos do riso popular na Idade Média, da descrição do confronto entre a visão séria da elite e a visão cômica que caracterizou a cultura popular no medievo. Graças à elaboração da sua idéia de um “realismo grotesco” e da luta entre essas duas visões de mundo, podemos acompanhar como os homens da Idade Média foram capazes de transformar o terrível em cômico e de dissolverem os seus

temores através do riso. Afinal, não podemos esquecer que o riso, sempre considerando sua ligação dialética com determinado contexto histórico e social, seria um componente importante desta realidade e, ao mesmo tempo, um elemento revelador das contradições da própria cultura que o engendrou.

Partiremos, dessa forma, ainda na tentativa de definirmos melhor aquilo que Bakhtin chamou de “realismo grotesco”, do levantamento e da discussão das suas principais características. Citamos, a seguir, alguns dos elementos que julgamos fundamentais para iniciarmos a compreensão desta concepção: 1º- o fato do grotesco ser um sistema de imagens, típico de uma cultura popular e cômica, caracterizado, entre outros aspectos, pela ligação, indissolúvel, entre o cósmico, o social e o corporal, formando uma totalidade viva e em permanente transformação; 2º- a formação, periódica, de um conjunto extremamente alegre e benfazejo que termina questionando, implicitamente, os padrões vigentes e tudo aquilo que é considerado como parte integrante da chamada normalidade; 3º- outro fator, extremamente marcante, seria que o princípio material (pensando, sobretudo, naquelas funções corporais tidas usualmente como baixas ou degradantes) aparece, freqüentemente e em todas as suas manifestações, sob a forma festiva, utópica e universal; e 4º- destacaríamos, finalmente, que no grotesco o elemento material e corporal, considerando todas as outras características anteriores, constituiria um princípio positivo da nossa existência, que jamais poderia se manter apartado, mesmo quando certas funções corporais passam a ser tratadas como sendo algo repulsivo, baixo e degradante, dos outros aspectos, principalmente os espirituais classificados pela estética clássica como sublimes, da vida cotidiana.

Também devemos ressaltar que foi o povo que surgiu como porta-voz e principal defensor dos princípios do realismo grotesco, ou seja, ele aparece como o maior representante dessa concepção de mundo caracterizada, como observamos anteriormente, por privilegiar os aspectos materiais e corporais, considerando-os, portanto, como sendo parte integrante da existência e pré-requisito para se alcançar uma existência mais feliz. O povo, de acordo com o ponto de vista defendido por Bakhtin ao definir a cultura popular na Idade Média, se identificou com este princípio porque também ele cresce e se renova constantemente. As imagens da vida corporal e material teriam, por isso mesmo, como seu ponto capital à fertilidade, o crescimento e a abundância. Este retorno a uma existência paradisíaca, por sua vez, determinaria o caráter alegre e festivo que encontramos nas imagens referentes à vida material concebidas pelo grotesco. Dessa maneira, o princípio material defendido pelo realismo grotesco, contrariando a lógica da carestia e da restrição que normalmente predomina no cotidiano, acabou sendo encarado como sinônimo de um tempo de festa, uma espécie de banquete ou reino de uma alegria triunfante.

Outro ponto importante que não podemos deixar de apontar como sendo uma das características marcantes do riso encontrado neste realismo se refere à sua estreita ligação com a questão da paródia. Portanto, este riso foi, antes de tudo, suscitado por atitudes que parodiavam o poder da sua época. A sociedade medieval somente teve a coragem de colocar este espelho, arma cruel que deformava tudo diante de si, porque, como já havíamos discutido anteriormente, havia encontrado certo equilíbrio social.

Veremos, principalmente na discussão desenvolvida no segundo capítulo, que tal imitação, essencialmente burlesca, não representou apenas uma contestação da ordem, no entanto, ela também deve ser analisada como um jogo de aceitação, inversão e reforço dos valores culturais e, principalmente, das hierarquias sociais que então imperavam em várias regiões da Europa Ocidental.

Devemos notar ainda, para continuarmos na tentativa de definirmos apropriadamente o conceito de “realismo grotesco”, que, segundo tal aceção, os processos biológicos, sobretudo aqueles mais elementares ou vis, estariam na origem, mesmo pensando no caso da mais perfeita criação, de todas as coisas. Trata-se, portanto, do rebaixamento do sublime para o

plano material. Este grotesco popular, contrariando a visão oficial do mundo que insistia no permanente e nos mais altos ideais, admitiria a decomposição como algo inerente e fundamental para pensarmos na construção de uma disposição capaz de superar o medo que o ser humano enfrenta diante da perspectiva da morte. O nascimento de novas formas e a consciência do processo infinito de morte/nascimento acabava, assim, fornecendo a dinâmica para a constituição do riso grotesco. Este cômico, despido da chamada “alta” espiritualidade, era livre das restrições sociais e, além disso, não acalentava nenhum desprezo pelo “baixo” ligado aos aspectos mais “abjetos” do nosso organismo.

Dessa forma, o rebaixamento, advindo do embate crucial entre o “alto oficial” e o “baixo popular”, foi um traço que, compreendemos, permeou todo o realismo grotesco. O riso popular, organizador de todas as formas deste realismo, esteve sempre ligado ao chamado baixo corporal, ou seja, buscou transferir, incessantemente, para o plano material tudo o que era espiritual, abstrato, teológico e elevado. Rebaixar significaria, neste caso, uma aproximação com o elemento terra. Seria, pois, uma espécie de comunhão, já que a terra era vista como um princípio de absorção e nascimento. Por outro lado, degradar, ainda considerando este contexto de rebaixamento, consistiria em um tipo de comunhão com a vida e suas manifestações ligadas às partes inferiores do corpo (ventre, órgãos genitais e, portanto, com o coito, a concepção, a gravidez). Quando degradamos algo podemos sentir, e isso acontece diariamente, a terrível sensação do vazio. Entretanto, no realismo grotesco, mata-se e, ao mesmo tempo, concebe-se, intensa e furiosamente, uma outra vida.

A morte ofereceria, quando consideramos a criação da imagem grotesca, lugar para o aparecimento do novo. Todo o fenecimento permitiria, assim, que houvesse o espaço necessário para o nascimento. Ela não teria somente um valor destrutivo, entretanto, de uma forma ambivalente, possuiria, também, um enorme potencial de regeneração. Existiria, portanto, uma precipitação para o baixo destrutivo e, simultaneamente, para o baixo produtivo no qual se realizariam, profusamente, a concepção e o renascimento.

Também percebemos, considerando o esquema da dupla visão de mundo elaborado pelo autor, que a visão cômica do povo acabou sendo excluída do domínio sagrado. Esta postura de enfática e sistemática separação entre o “alto” e o “baixo” foi defendida tanto pelas autoridades eclesiásticas como pelo poder temporal. O cômico popular, dessa maneira, elaborou-se de maneira autônoma e distante dos controles oficiais, adquirindo, por isso mesmo, uma liberdade extraordinária.

Além disso, a amplitude e a importância do riso popular na Idade Média e no Renascimento, segundo Bakhtin, eram consideráveis. Ele criou um mundo infinito de formas e manifestações que se opunham à cultura religiosa e oficial da época feudal. As manifestações suscitadas pela cultura popular se subdividiriam, segundo ele, em três grandes categorias: 1º as formas dos ritos e dos espetáculos, 2º as obras cômicas verbais e 3º diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

Iremos analisar, sobretudo a partir de alguns aspectos próprios do carnaval, a primeira destas três grandes categorias propostas por Bakhtin.

O carnaval, esta verdadeira paródia da vida em festa, acabou por ocupar, com todos os atos e ritos cômicos que a ele sempre estiveram ligados, uma posição de destaque na vida do homem medieval. Todos os festejos carnavalescos, juntamente com as festas dos tolos, do asno e todas as festas agrícolas, representaram uma espécie de franquia (construída provisoriamente) que anunciou uma futura libertação (de caráter definitivo) em relação a regras, valores, tabus e hierarquias. Por isso, o destaque adquirido por ele como importante contraponto aos ditames sociais.

A alegria e o riso suscitados pelo carnaval medieval possuíram um caráter essencialmente coletivo. Tratava-se de uma alegria esfuziante em que todos os participantes deveriam rir de tudo e de todos. A exceção não podia jamais ser admitida. O riso carnavalesco

representaria, dessa forma, valores que favoreceriam a subversão social. Ele foi, durante todo este período, uma poderosa arma nas mãos do povo contra os poderes estabelecidos. Por isso, as autoridades suportavam-no, sempre na tentativa de poder manipulá-lo de acordo com os seus interesses ideológicos, tomando uma série de cautelas e, mesmo assim, apenas temporariamente:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes. (BAKHTIN, 1999, p. 4-5).

É interessante pensarmos que esta dualidade, na percepção do mundo e da vida humana, revelada tanto pelos cultos sérios como também pelo riso ritual, já existia em períodos muito anteriores à civilização arcaica. A diferença, entretanto, estaria na sociedade a ser analisada, pois, num regime social que não conhecia classes ou Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do homem e do mundo eram considerados igualmente sagrados e igualmente oficiais. Por outro lado, com o estabelecimento do regime de classes sociais, tornou-se praticamente impossível, conferir direitos iguais aos elementos usados anteriormente na abordagem do real. Aquela harmonia e simultaneidade, que seriam características do período anterior, foram, a partir de então, completamente fragmentadas. Portanto, as formas cômicas, em decorrência dessas transformações sociais, econômicas e políticas na sociedade, modificaram os seus sentidos, adquirindo um caráter, muitas vezes, marginal, ou seja, foram desvinculadas daquele processo de renovação incessante da realidade.

O carnaval, nesta perspectiva defendida por Mikhail Bakhtin, não representaria apenas uma forma artística de espetáculo popular, no entanto, deveria ser considerado como uma maneira concreta de existência, nela, haveria uma ferrenha contraposição, ainda que momentânea e restrita, à realidade de submissão imposta pelos dominantes (tanto pelos líderes eclesiásticos como pelos chefes temporais). As fronteiras entre arte e vida se tornariam mais tênues e, por isso mesmo, dificilmente haveria uma separação estanque entre elas. Toda aquela distinção entre o espectador e o ator, a partir do momento em que o limite entre vida e arte foi dissipado pelo carnaval, também passou a ser ignorada, permitindo que o sujeito refletisse, duvidasse e questionasse a sua existência.

Os espectadores, dessa forma, não poderiam mais, a partir do término daquela separação entre o existir e o fazer artístico, somente assistir, pacientes e comportados, todos os desdobramentos da festa. Eles, superando aquele momento de passividade e também pela inexistência de fronteiras espaciais que os impossibilitassem de uma participação efetiva, poderiam viver intensamente, a partir de agora, cada momento do festejo carnavalesco, fugindo, com isso, de todos os moldes colocados, diária e insistentemente, ao longo de toda uma existência de sofrimentos.

Portanto, algo muito semelhante ao que havia ocorrido anteriormente nas saturnais romanas aconteceu também no carnaval da Idade Média, ou seja, o retorno efetivo e completo, mesmo que, como já havíamos ressaltado anteriormente, provisoriamente, à mítica idade de ouro. O povo vislumbrava, ao participar no cortejo carnavalesco, uma outra vida, paradisíaca, diferente, porque, afinal, era sempre festiva, baseada no princípio do riso e da superabundância material.

Todas essas diferentes formas, ritos, festas e espetáculos cômicos, como foi o caso do carnaval da Idade Média, representavam, na verdade, um elo exterior, muito importante, com os festivais religiosos agrícolas, sobretudo quando pensamos naqueles festejos pagãos, da Antigüidade. Estas festividades, de acordo com a discussão levantada por Bakhtin, sempre tiveram um conteúdo muito especial, afinal, constituíram a expressão de uma determinada concepção de mundo que, de certo modo, questionava os valores culturais dos dominantes. Elas podem ser compreendidas, dessa maneira, como uma forma primordial e marcante de outras alternativas no processo de construção da civilização humana. Não deveríamos explicá-las, por tudo isso, somente como um mero subproduto das condições materiais ou como uma mera finalidade do trabalho coletivo.

A própria questão da temporalidade, para citarmos um outro importante exemplo e compreendermos melhor a relevância desses festejos, sempre esteve intimamente relacionada com o problema da importância que as festas possuíam ou não para certas sociedades em determinadas ocasiões. Dessa maneira, encontramos, constantemente, nestes festejos, algumas concepções do tempo com sérias implicações para as suas visões cósmicas, biológicas e também históricas. As festividades, além disso, estiveram ligadas, em todas as suas fases históricas, a períodos de crise, ou seja, de profundos questionamentos sobre o sentido da vida, da natureza, da sociedade e, evidentemente, do próprio homem. Poderemos, assim, se pensarmos nesta ligação das festas com a percepção do tempo, entender porque a morte, a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram-se como aspectos marcantes de quase todas as festividades na Antigüidade.

Por outro lado, tudo aquilo que foi denominado como sendo as “festividades oficiais”, promovidas, sobretudo pela Igreja, não afastaram o povo à dominação social vigente na Idade Média, elas contribuía, na verdade, para sancionar e, de certa forma, legitimar ainda mais o poder existente. Sua tendência era, em total oposição com aquilo que acontecia freqüentemente no carnaval popular, a de consagrar a estabilidade, a imutabilidade a perenidade das regras, das hierarquias, dos valores morais, dos tabus religiosos e das normas políticas que regiam as interações entre os estados na sociedade medieval. Percebemos, dessa forma, o contraste existente entre estas duas categorias de festas, pois, ao contrário da festa oficial, que buscava sempre legitimar as relações sociais já estabelecidas, o carnaval, ligado à cultura popular, fez triunfar uma espécie de libertação, mesmo que, como afirmamos em outros parágrafos, temporária, de todas as relações hierárquicas, dos privilégios e das regras cotidianas elaboradas pela cultura dominante.

Esta completa libertação dos padrões de comportamentos diários constituiria, portanto, aquilo que poderíamos chamar de uma segunda vida. Sua criação aconteceria, evidentemente, a partir da subversão dos valores promovida pela cultura popular carnavalesca, ou seja, ela acabou sendo construída como uma espécie de paródia da nossa existência cotidiana. A paródia carnavalesca medieval (diferentemente da paródia moderna desenvolvida intensamente pelos artistas dadaístas, de caráter puramente niilista, e que, em alguns casos, transformou-se, como ocorreu, principalmente, no período final de Paris, em algo meramente formal) promoveria, mesmo ao negar, subverter e criticar tudo, a ordem social e política, a possibilidade constante de uma radical transformação histórica:

Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (...). (BAKHTIN, 1999, p.11).

Podemos, depois de considerarmos alguns dos aspectos que, como foi visto, caracterizaram a paródia medieval, distingui-la da paródia, de caráter mais literário e formal, típica da época contemporânea e das atitudes de muitos dos artistas vinculados às atividades dadaístas. O ponto mais importante que deveríamos ponderar nesta diferenciação, sobretudo quando pensamos em separar e analisar as principais conseqüências sociais de cada uma dessas espécies de paródias, seria o fato de que na paródia moderna existiria, assim como ocorria com a paródia medieval, uma degradação dos padrões de normalidade, no entanto, tal aniquilação das normas passou a ganhar um matiz exclusivamente negativo, o que não acontecia na situação anterior.

Um artista dadaísta, parodiando a sociedade da sua época, dificilmente teria a oportunidade, considerando todas as alterações no caráter da paródia e o processo de alienação vivido pelo trabalhador no capitalismo, de recorrer à esperança de renovação que integrava o quadro social e político da Idade Média. Ele não teria, em outras palavras, como utilizar aquela ambivalência regenerativa, que, como havíamos discutido, foi um traço fundamental na construção das imagens propostas e construídas nas festas da cultura popular medieval, nas suas intervenções marcadas, sobretudo, por uma postura iconoclasta e niilista. Conseqüentemente, a paródia, enquanto gênero, não podia mais, na época moderna, conservar aquela significação de transformação, questionamento e mudança que ela adquiriu durante boa parte do período medieval.

Finalmente, tendo como base este quadro de transformações econômicas e sociais ocorridas desde o século XVI, podemos estabelecer que o riso, pensando naquele que advém dos festejos carnavalescos da cultura popular da Idade Média, apresentava um caráter, essencialmente, universal e, em quase todas as suas manifestações, traços de profunda ambivalência quando o relacionamos com o jogo político. Este riso do carnaval medieval, portanto, nunca seria uma ação meramente individual, pelo contrário, para ser realmente eficaz, ele deveria ser pensado como algo, intrínseca e necessariamente, coletivo, teria, além disso, de incidir sobre o mundo inteiro, revelando, dessa maneira, sua verdadeira natureza de regeneração dos valores sociais. O riso da festa popular, em terceiro lugar, não poderia jamais, para manter-se fiel ao ideário grotesco e continuar alimentando a sua força de transformação, restringir o seu ataque a determinados grupos ou a certos indivíduos, ou seja, nenhuma pessoa poderia ser poupada da sua fúria escarnekedora para que ele garantisse, de fato, sua plena vigência. Ele deveria, em outras palavras, escarnecer dos próprios fanfarrões, mesmo daquele que fosse uma figura poderosa e relevante no contexto social em questão, evitava-se, com isso, qualquer possível sentimento de superioridade ou de sentimentalismo vulgar.

Devemos ressaltar, por outro lado, que foi, somente a partir do desenvolvimento do individualismo, principalmente no século XVI, que a festa carnavalesca acabou evoluindo ou para uma concepção negativa e formal de crítica pura, ou na direção de um simples divertimento apartado de todo aquele seu característico sentido de transcendência e, principalmente, de questionamento das normas.

Faremos, antes de darmos continuação e finalizarmos a nossa discussão sobre o conceito do grotesco, um pequeno intervalo para considerarmos algumas das críticas

levantadas contra a teoria proposta por Bakhtin. Assim, Georges Minois (MINOIS, 2003, p. 160), por exemplo, discutiu, através de autores, tais como Aaron Gourevitch, Christian Thompsen e Jacques Heers, que estabeleceram diversos reparos à concepção de Mikhail Bakhtin sobre o carnaval e o grotesco, uma outra definição a respeito do caráter e também das diversas, e inevitáveis, conseqüências sociais da festa carnavalesca no período medieval.

O primeiro reparo, de acordo com a concepção dos autores citados no parágrafo anterior, estaria no fato de que Mikhail Bakhtin não teria considerado todo o contexto cultural da Idade Média, principalmente os fatores religiosos, ao propor a sua visão acerca do impacto das manifestações populares em relação aos diferentes interesses que compunham a sociedade medieval. Ele, em segundo lugar, haveria negligenciado a ligação fundamental existente entre o riso, o medo e a raiva, enfatizando, por isso mesmo, somente o aspecto alegre e libertador que o riso poderia desempenhar frente aos poderes instituídos. A concepção bakhtiniana, além disso, estendeu conclusões que deveriam ser válidas, de acordo com os seus críticos, somente para o estudo do carnaval no meio urbano do final da Idade Média e não para todo o conjunto da cultura popular.

Dessa forma, ainda quando tentamos chegar a uma definição do conceito do grotesco, existiria, além de todos aqueles aspectos compreendidos pela teoria de Bakhtin, tais como, a proliferação, a exuberância e a invenção, como sendo fundamentais na sua caracterização, uma outra face, não considerada adequadamente pela teoria do autor russo. Ela seria muito mais inquietante do que os demais elementos indicados por ele como constituintes essenciais do fenômeno. Tal aspecto perturbador do grotesco proveria, segundo tal concepção, de uma desestruturação do mundo que julgamos conhecer e que denominamos como realidade ou normalidade. O familiar, pensando neste contexto que passou a ser sistematicamente destruído pelas imagens grotescas, se dissolve diante de nossos olhos e se transforma, repentinamente, num elemento bizarro, estranho e, quase sempre, hostil.

Este distanciamento entre os atores sociais e uma realidade que se esvai poderia, evidentemente, servir tanto como uma fonte para o riso, como também como um motivo para que permanecêssemos temerosos diante das rápidas e constantes mudanças ocorridas na sociedade capitalista. Trata-se, dessa forma, do medo decorrente da transformação do conhecido em algo extravagante, de não saber qual a atitude seria a mais adequada num cenário devastado e, cada vez mais, assustador, justamente, pelo seu caráter provisório. Assim, deveríamos considerar, diante de tal percepção do grotesco, que ambos, riso e temor, caminharam, freqüentemente, como bons e velhos companheiros. Eles fizeram tal jornada, pelo menos a maior parte do trajeto, seguindo a mesma estrada, sem excluírem (isto é, nunca de maneira cabal) a constante presença do outro viajante.

O riso carnavalesco, tendo em mente esta outra visão a respeito do grotesco, também seria classificado, exatamente como o havia feito Mikhail Bakhtin, como um ato de contestação da ordem social. Todavia, ele deveria ser compreendido, de acordo com essa outra concepção que privilegiou o medo como chave para a sua análise da interação do riso com a sociedade medieval, como algo inteiramente privado do seu sentido de transformação e regeneração da vida, tendo, assim, um significado muito mais limitado do que aquele que possuía anteriormente.

O riso periódico do carnaval, admitindo tal premissa da alteração do seu significado original, parece ser, portanto, muito mais um reforço nas hostes dominadoras, do que, efetivamente, uma atitude de contestação dos valores culturais existentes. A ausência de uma intenção contestadora e crítica no riso carnavalesco, teria predominado até o século XIV, quando, finalmente, ele teria adquirido um tom, caracteristicamente, incisivo e corrosivo. No entanto, toda esta derrisão crítica aos poderes estabelecidos, bem como as zombarias aos diversos infortúnios da nossa miserável existência, passaram, a partir deste momento, a ser um jogo totalmente sancionado e controlado, minuciosamente, pelas autoridades em suas

diversas instâncias. A risada presente no festejo carnavalesco medieval, segundo essa teoria, constituiria, dessa maneira, mais um fator de coesão social do que um elemento decisivo de revolta popular contra os interesses dos poderes estabelecidos.

Haveria, portanto, se considerarmos somente a proposta de interpretação da derrisão carnavalesca a partir do medo e da realidade vista como estranhamento, ou, do riso popular transformado em simples e inofensiva repetição mecânica isenta das antigas conseqüências radicais, uma contemplação, simultânea, tanto dos objetivos principais da ordem social, como das exigências morais mais prementes da religião oficial. Ela conseguiria suscitar o conformismo nos sujeitos através de procedimentos como o da paródia ou o da zombaria. Teríamos com a paródia realizada pelo cortejo carnavalesco, pensado, neste caso, como uma espécie de ato ritualístico incorporado ao calendário oficial, a criação de máscaras, de disfarces e de várias inversões que, de forma alguma, questionariam as práticas de poder já estabelecidas. Dessa maneira, elas demonstrariam, a um só tempo, o grotesco e a impotência de mesquinhos projetos de homens (verdadeiros títeres, vaidosos, canalhas ou insetos presunçosos) frente ao mal, sempre intransponível, que esmagaria os eternos pecadores expulsos do paraíso.

Exemplos dessa outra proposta de interpretar a derrisão carnavalesca, transformada em mera repetição mecânica inofensiva e sem nenhuma implicação na efetiva mudança da sociedade, podem ser observados em algumas das mais conhecidas telas de Pieter Brueghel, o velho (c.1520/30 – 1569):

A festa é apenas um momento roubado ao desencadeamento da fúria contida no universo – e aqueles que se entregam à dança e à gula o sabem. Na festa rústica das ruas do povoado (*Dança Campestre*, prancha 40), as figuras se deslocam com movimentos estudados como numa gag do cinema mudo. O par que ingressa na cena traz em seus rostos um irônico contraste com o clima jocoso da dança. Estão ensimesmados como os assistentes do *Banquete Nupcial* (prancha 43), entregues a suas próprias reflexões, embora não deixem de passar avidamente o alimento entre as mesas. A noiva, debaixo da insígnia real e sem a touca, que é usada apenas pelas mulheres casadas, não parece muito feliz. O noivo não está claramente assinalado, como se não importasse destacar sua presença, aliviando-se assim a óbvia sentimentalidade da cena. É importante lembrar que os presentes estão submetidos ao edito de Filipe II, que limitara a vinte o número de participantes de qualquer festa. (ALMEIDA, 1978, p. 21, 40 e 43).

Vemos, nesses quadros, que um grande número de “homenzinhos distraídos” aceitou as suas penúrias e os seus prazeres automaticamente. A fatalidade, portanto, aprisionou a todos; a sensação que temos ao nos determos diante de seu mundo, tanto nos seus jogos e brincadeiras, como no seu trabalho diário, é a de que estão presos num eterno passatempo, ocupando-se incessantemente e de qualquer forma, simplesmente, para não sucumbir diante do desespero da completa falta de perspectivas. Eles foram representados como pequenos autômatos, quase esquecidos no canto do enorme palco, tão pequenos, mas, ao mesmo tempo, assumindo, durante os diferentes momentos da vida compreendida como uma tragicomédia, um ar soberbo, magnífico e também idiota.

Tais seres caracterizados pela mesquinhez, inteiramente atarefados por atividades e recreações que julgam ser essenciais, não conseguem perceber nenhum acontecimento diferente na insignificância em que, lentamente, vão apodrecendo. Quando vemos surgir

algum protagonista, mesmo quando estamos diante da crucificação de Cristo, ele, simplesmente, passa a ser ignorado pelos distraídos e ocupados homenzinhos. Portanto, os pequenos vermes, deixando de lado tudo o que poderia ser realmente importante para alterar as suas parcas existências, sabem apenas esperar uma sentença ou uma recompensa de Deus, da sociedade, dos astros ou do destino. Enquanto isso não acontece, continuam trabalhando, divertindo-se, procriando suas infelicidades, repetindo infinitamente o mesmo gesto e também renovando as promessas de alcançar uma vida paradisíaca num tempo cada vez mais distante e improvável de acontecer.

Todas essas imagens de Brueghel, tanto as festas, como os jogos e também os trabalhos realizados pelos inúmeros homúnculos, não constituem, verdadeiramente, elementos opostos, mas, antes, acabam se ligando num mesmo universo marcado pela constante ambigüidade entre a esperança e o desespero. Os homenzinhos parecem viver numa expectativa inquebrantável, contudo, nada, realmente marcante, acontece, ou seja, nenhuma transformação surge no horizonte das suas vidas insignificantes. Dessa maneira, mesmo ao registrar o jogo e a festa, o pintor, mostrou todos os homúnculos atuando sob o comando de uma força superior, que os controla independente de suas vontades, fazendo dos seus desejos uma prisão e do riso um poderoso narcótico.

A multidão, nesse sentido, exhibe suas habilidades e carências, preenchendo o espaço numa movimentação, por um lado, despreocupada e, por outro lado, um tanto que frenética. O cotidiano dessa imensa reunião de vermes vai, assim, transcorrendo sempre de forma dispersa e desorganizada. Os fatos e atividades mais banais estão todos embaralhados numa expressiva, porém, torturante confusão. Cria-se, com isso, uma grande expectativa, todavia, nada ocorre para quebrar a letargia que ameaça sufocar todas as criaturas. No fundo de algumas cenas, realçando tal sensação, ainda podemos vislumbrar uma nuvem, carregada e negra, pronta para despejar a guerra, a fome, a intolerância e toda a sorte de desgraças sobre os miseráveis insetos. Portanto, todos aqueles indivíduos inexpressivos e boçais, distraídos em suas “importantes” tarefas, parecem esperar uma recompensa extraordinária que, afinal, nunca recebem.

Percebemos que este universo burlesco representado por Brueghel incluía, evidentemente, o deleite com as imagens grotescas do mundo e, além disso, uma refinada ironia em relação a tudo aquilo que faz suportável a nossa existência. Muitas das alegrias e das angustias dos homenzinhos foram, dessa forma, apreendidas através da influência dos hábitos anônimos representados pelo artista. Uma herança cultural que criou padrões, normas e valores, mas, que não conseguiu ocultar a sensação de inseqüência que enfrentamos na desventura de continuarmos a viver.

Os “vermezinhos mesquinhos”, observados em suas tarefas extenuantes ou em um momento de absoluta diversão, mostram-se, no final das contas, inteiramente desarmados e completamente desprotegidos frente a potências que não conseguem entender e, muito menos, controlar. Eles parecem sonhar com utopias, entretanto, sem muita esperança, ou com a morte, anseio da fuga definitiva dos muitos sofrimentos, num mundo inclemente, cruel e sem nenhuma finalidade aparente. Nesse mesmo sentido nós podemos também compreender melhor, considerando aquela cosmovisão burlesca, a utilização de cenários naturais tratados pelo artista com grandiosidade e absoluta precisão. Neles, Brueghel, retrata os homens como figuras minúsculas ou meras silhuetas aglomeradas. Trata-se, na verdade, de uma técnica paisagística incomum, uma seqüência direta da concepção que o pintor elaborou acerca do drama (ou comédia) da humanidade:

Muitas vezes se tem assinalado o caráter cinematográfico da pintura de Brueghel. Mas ela também é uma pintura onomatopáica e ruidosa. Certamente

os movimentos estão insinuados como se fossem fotogramas que são passados em lenta projeção. Às vezes, é como se uma oculta banda sonora marcasse cada ação, sublinhando-a à maneira circense, com ruídos grosseiros e estridentes. Isso é particularmente notável em *A Parábola dos Cegos* (prancha 36), onde o espírito zombeteiro de Brueghel se revela plenamente: ‘Se um cego guia outro, todos caem’. E, de fato, todos vão caindo como se estivessem atuando para uma platéia que saúda com aplausos cada queda. Momentos antes de ocorrer o desenlace, há somente o silêncio, a expectativa, a ansiedade diante do desconhecido. Em *A Cidade Chamada Bthlehem* (prancha 27), as multidões vêm de todos os lados para o pagamento de impostos e se reúnem, sob o mesmo céu hibernal que cobriu *O Massacre dos Inocentes* (prancha 28). Ambas as telas podem ser vistas como duas seqüências do mesmo drama que arremessa os corpos maciços dos homenzinhos nas mãos da Providência. Nessa situação de tensa espera é que finalmente ocorrem os primeiros ruídos da tempestade. Na verdade, cada obra de Brueghel é o contraponto de uma tempestade ruidosa e arrebatada, ou de uma peste, ou de uma guerra. Enquanto ela não chega, a vida cotidiana obcecadamente é ordenada por provérbios e ritos comunais: o dia-a-dia da distraída espera. (ALMEIDA, 1978, p.22, 23, 27,28 e 36).

Sendo assim, torna-se essencial pensarmos na estreita ligação existente entre esses cenários grandiosos, a miséria de todos aqueles arrogantes homenzinhos atarefados e a envolvente dimensão do onírico (e quanto a este último aspecto devemos perceber que existe uma influência muito forte ligando as representações de Brueghel com as figuras grotescas criadas por um outro importante mestre da pintura, o seu antecessor direto, Hieronymus Bosch, 1450-1516) para compreendermos melhor não só as razões das suas escolhas técnicas, mas, principalmente a sua concepção acerca da precariedade do nosso próprio existir. Toda a vaidade aparece como algo insignificante. As figuras humanas, passeando por cenários grandiosos, perdem os seus contornos, transformando-se em minúsculos pontos, sem fisionomia, perdidos em atitudes que, vistas de longe, suscitam somente o riso e a desagradável sensação de compartilharmos a mesma sufocada e lamentável situação de estranhamento vivida pelos patéticos insetos orgulhosos.

Somos, observados a esta distância facilitadora de um aguçado olhar crítico, representados como pequenos pontos, sem nenhuma grandiosidade e sem a menor possibilidade de continuarmos assumindo, sem cair no ridículo, uma postura de arrogância. Vemos, portanto, homens soberbos transformados em partículas de poeira. Antes mesmo do retorno definitivo ao pó, são pulverizados pelo pintor, fazendo com que todos os seus atos tornem-se insignificantes e, principalmente, totalmente cômicos.

Passamos a ser, na verdade, insetos, não importando muito se engraçados ou simplesmente asquerosos, distraídos ou absolutamente compenetrados diante da correnteza dos afazeres corriqueiros. A consecução desta panorâmica das multidões de pequenas criaturas distraídas, que circulam pelos grandes espaços abertos, permite, além disso, visualizarmos diversas cenas em que os compenetrados homenzinhos parecem ser movidos por uma corda interior que lhes automatiza os seus gestos e as suas expressões. Desse modo, todos eles muito ocupados ou inteiramente distraídos acabam se tornando, mesmo não conseguindo perceber de imediato todas as implicações contidas em tal situação, verdadeiras marionetes de forças que, como foi salientado em parágrafos anteriores, não podem controlar e nem mesmo conhecer.

Suas vidas prosseguem, aparentemente, por caminhos que evocariam a mais absoluta tranquilidade, numa vereda de eterna calma e de bem-aventurança. No entanto, permaneceria, além deste lento transcorrer de uma normalidade que, com o tempo, acaba por se revelar opaca e desagradável, o sabor amargo do tédio e da mesmice. O tempo transformou-se num

assassino que, implacavelmente, eliminaria todas as suas mais ínfimas esperanças de mudança ou da verdadeira alegria.

O tédio, portanto, sufocaria todas as pequenas alegrias dos pretensiosos homúnculos. Os vaidosos insetos aguardariam, enquanto isso, por um acontecimento grandioso e extraordinário que, simplesmente, alterasse completamente o rumo das suas misérias. Eles esperariam, como observamos em várias cenas, festejando, amando, sofrendo e trabalhando, por um episódio sublime, verdadeiramente excepcional, que confrontasse as suas ocupações diárias, conferindo-lhe, dessa forma, algum sentido transcendente, ou seja, algo capaz de destruir todas as ordinárias demandas que sugavam o seu sangue, tornando-os vazios de toda e qualquer energia vital.

Permaneceria, no entanto, mesmo após notarmos a constante presença do riso e do cômico em diversos quadros de Brueghel, a dúvida se tal episódio, que deflagraria infinitas possibilidades, realmente aconteceria ou se a nossa existência não passaria de uma grande piada sem nenhum outro sentido além do próprio escárnio que, fatalmente, recairia sobre todos os vermes loucamente envaidecidos. Aquele frêmito de ocupados homenzinhos, como havíamos destacado anteriormente, não teria, deste modo, conseqüências que pudessem superar o âmbito das ilusões alimentadas pelos próprios homúnculos. Os seus feitos mais heróicos não deixariam, comparados, por exemplo, com a escala de tempo transcorrido pelos acontecimentos da história do universo, nenhuma marca significativa e cairiam, rapidamente, no esquecimento das futuras gerações. O riso, mais uma vez, pareceu funcionar como uma espécie de narcótico usado contra a falta de perspectiva dos vermes em alcançar sucesso na sua desesperada e infrutífera fuga do limbo.

Um outro aspecto importante que devemos analisar no riso coletivo, isso pensando em grande parte da Idade Média, pode ser revelado pelo *charivari*. O riso, neste ruidoso e alegre agrupamento de membros das comunidades dos vilarejos medievais, comumente, aparecia como uma forma de autodefesa do grupo ou, ainda de forma mais freqüente, como uma espécie de tirania deste contra determinadas liberdades que colocassem em risco a integridade dos valores comunais. No *charivari*, portanto, um pequeno grupo saía pelas ruas do lugarejo, geralmente disfarçado e batendo utensílios de cozinha, até parar diante da residência de um dos paroquianos que havia sido excluído do grupo por uma atitude repreensível, iniciavam, então, a opressão, através do riso e de muita zombaria, daquilo que diferiu da ordem consagrada por aquela comunidade. Este riso tornou-se, habilmente manipulado pelo grupo, um poderoso instrumento de coerção da coletividade contra tudo aquilo que era considerado estranho aos ditames da sociedade, ou seja, contra todo o comportamento que não estivesse previsto pelos rigorosos padrões culturais vigentes no período:

Na idade Média, o riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. Por meio da paródia bufa e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecendo o bode expiatório e humilhando o desencaminhado. O riso é, nesta época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina. (MINOIS, 2003, p. 174).

Dessa forma, o riso medieval, pensando agora a partir dos elementos contidos, sobretudo, no *charivari* segundo a argumentação de Georges Minois, seria uma arma, não de transformação da sociedade, mas, pelo contrário, constituiria uma forma crucial para manter a coesão e a eficácia das normas sociais dominantes. Esta outra modalidade do riso coletivo, diferentemente das idéias defendidas por Mikhail Bakhtin sobre as possíveis funções de

renovação contidas no riso carnavalesco da Idade Média, não seria nem popular e nem uma maneira de contestar os poderes estabelecidos.

O *charivari*, de acordo com tal interpretação, revelaria, antes de tudo, um caráter de exclusão de tudo aquilo que fosse considerado estranho aos padrões da cultura do medievo. Desse modo, no período central da Idade Média, como podemos observar nas passagens do ritual *charivari* ou pelo tipo de “humor” empregado nos sermões, a sociedade excluiu, freqüentemente através de um riso corrosivo, todos aqueles que ousaram contestar os seus valores. O cumprimento das inúmeras obrigações, a sua aceitação e assimilação passavam, em diversas ocasiões, por este tipo de riso que constrangia a pessoa, ameaçando-a com a exclusão, a seguir todos os ditames impostos pelo grupo.

Teríamos, fechando este intervalo crítico e retornando ao debate suscitado pela imagem grotesca definida por Bakhtin, a ambivalência como traço indispensável para a compreensão do grotesco. Os pólos da mudança, o antigo e o novo, se expressariam em uma ou outra forma, indistintamente, caracterizando, assim, um fenômeno em estado de transformação sempre incompleta e contínua.

A partir do Renascimento, este caráter cíclico, de justaposição, de alternância, de conflito, de criação e de morte, que marcou o período inicial do grotesco, foi superado por uma outra concepção do tempo. As imagens grotescas converteram-se, então, em meio de expressão, artística ou ideológica, do poderoso sentimento de alternância histórica que surgiu a partir do período histórico analisado pelo autor russo. Podemos notar, no entanto, mesmo nesta época de profundas e importantes transformações na percepção temporal, que as imagens grotescas ainda conservaram uma natureza original e muito distinta daquelas imagens preestabelecidas através dos “filtros” que permeiam o nosso cotidiano. As imagens grotescas, observadas principalmente na obra de Rabelais, foram, dessa maneira, ambivalentes, contraditórias, disformes e monstruosas quando comparadas do ponto de vista da estética clássica.

Portanto, esta percepção histórica, suscitada pelas novas concepções renascentistas, conferiu às imagens grotescas um sentido diferente, conservando, mesmo assim, muito daquele seu conteúdo mais tradicional de ser uma concepção estética marcada, sobretudo, pelo contraditório e pela ambivalência das formas. Neste sentido, o coito e a gravidez, com toda a sua materialidade em ebulição e oposição à imagem clássica do corpo humano definido e perfeito, continuam, por exemplo, sendo considerados como elementos imprescindíveis para a criação das imagens grotescas.

O corpo, no universo das inúmeras criações grotescas, nunca estará inteiramente separado das outras esferas da vida. Não existiria, no grotesco, uma separação precisa entre o alto espiritual positivo e o baixo corporal negativo. Ele também foi interpretado, como já observamos em vários quadros de Bosch ou de Brueghel (o velho), como algo eternamente incompleto, num perpétuo fazer-se e refazer-se. Trabalha-se, dessa forma, com a idéia de dois corpos em um só. Do primeiro corpo sempre se desprendendo, raramente de forma harmoniosa, uma nova forma permeada de contradições, todavia, também repleta de novidade, alternativas e potencialidades de grande impacto para a destruição e recriação do já existente.

Evidentemente, percebemos que tal concepção grotesca do corpo encontra-se em contradição formal com todos os cânones literários e plásticos da Antigüidade clássica. Nesse período histórico encontramos a elaboração, como já havíamos destacado anteriormente, de inúmeras representações do corpo humano como sendo algo a ser elaborado de forma extremamente rigorosa, sempre como algo completo, acabado e, acima de tudo, “perfeito”. Além disso, o corpo, seguindo estas leis da concepção clássica, foi sempre considerado isoladamente, ou seja, totalmente separado de qualquer imbricação com outros corpos. Deveria-se, por isso mesmo, eliminar todos aqueles elementos que nos levassem a pensar que

o corpo, concebido como algo sagrado, não estivesse ainda pronto para erigir-se em uma forma definitiva.

Todos os elementos corporais, de acordo com a estética clássica, que estivessem relacionados com a idéia de crescimento e com a perspectiva da incontrolável multiplicação da vida precisariam, dessa maneira, ser extirpados, sistematicamente, do universo representado por essas obras “fechadas”. Tais artistas, em outras palavras, não poderiam jamais suportar qualquer possibilidade de incessantes, ou drásticas, alterações como fator determinante das suas criações. Nenhum tipo de alteração seria tolerado na tentativa de garantir a perfeição e a estabilidade. Não é por um mero acaso, que a idade preferida por estes escultores clássicos sempre foi aquela que, estando o mais longe possível dos umbrais da vida individual, se revelava em toda a sua plenitude. Eles sempre elegeram, em outras palavras, a fase que ficasse na máxima distância tanto do seio materno, como também da inevitável decrepitude que aproximava o homem da sepultura. Por tudo isto, é que podemos afirmar que o corpo, de acordo com a concepção do realismo grotesco, não teria lugar dentro da estética forjada por determinados movimentos, mesmo de certas vanguardas como o Futurismo, da arte moderna.

A tese elaborada por Bakhtin, como ficou claro até aqui, considerou a Renascença como um período de rejeição da cultura oficial da Idade Média pelo riso popular. Isto aconteceria, primeiramente, através da carnavalização direta da consciência, de algumas das instituições sociais e, de modo geral, da própria concepção artística predominante nesse período. Também os humanistas, dessa forma, utilizaram a cultura popular cômica medieval como uma espécie de alavanca para reverter os valores dominantes da sociedade feudal. O riso, neste embate, seria o promotor da morte e também do renascimento de novas formas de beleza e de uma sociedade renovada. A visão criadora suscitada pelo cômico tornou-se, com o rompimento ocorrido no século XVI entre a cultura das elites e a popular, o meio pelo qual a cultura popular afirmou o seu caráter triunfal de total questionamento.

O riso carnavalesco, na Renascença, não seria, dessa forma, apenas o resultado mais óbvio de um simples, inocente ou bucólico divertimento popular, constituiu-se, primeiramente, como se fosse uma maneira para alcançarmos sabedoria, ou seja, uma espontânea e inebriante forma de conhecimento extremamente acessível a todos os desejosos participantes do cortejo; para enfrentar as conseqüências imprevisíveis que caracterizam todo convívio social, foi, em segundo lugar, também uma reflexão, muitas vezes crítica e desafiadora, acerca do complicado exercício do poder e, finalmente, erigiu-se como uma alternativa, em certos momentos, marginalizada, porém, sempre eficaz, para visualizarmos melhor a sociedade e os seus comportamentos.

Ele, por outro lado, desempenhou, justamente por possuir este caráter explicativo e revelador das diversas contradições da sociedade, um papel de equilíbrio e, simultaneamente, de fomento na eterna disputa entre os poderosos. Além disso, esse riso típico do carnaval sempre marcou presença como importante elemento na resolução dos problemas advindos com as mudanças ocorridas na realidade social, econômica e política. Portanto, não podemos esquecer que a sua íntima ligação com aqueles inúmeros conflitos envolvendo tanto o poder temporal como também o poder eclesiástico formou o cenário para os dramas enfrentados pelos atores sociais de então.

Podemos afirmar, em outras palavras, que ele foi uma peça fundamental tanto no âmbito da política como na construção das várias respostas que marcaram profundamente os rumos das principais transformações culturais ocorridas nesse período. Desse modo, o riso carnavalesco colocou-se, segundo Bakhtin, como um implacável rival daquela concepção sério/trágica do mundo imposta pela cultura cristã durante toda a Idade Média. Devemos notar, finalmente, que ele somente alcançou tamanha dimensão porque a unanimidade do pensamento medieval foi quebrada, social e politicamente, e porque novas classes, idéias e

Estados rivais começaram a aparecer como prováveis substitutos dos antigos protagonistas da história européia.

A gargalhada estrondosa de Rabelais, de acordo com essa interpretação, afligiu os chefes dos credos opostos por fazer surgir, em oposição à visão estática de mundo que católicos e protestantes defendiam violentamente, um tempo de constante devir, de maior tolerância, de um relativismo cultural pioneiro e também de intensa renovação cultural. A predominância do elemento novo mostrava, assim, a inutilidade das guerras religiosas de intolerância que tanto dilaceraram, sobretudo a partir do século XVI, as sociedades de países como a França e a Alemanha.

Viveu-se um embate semelhante, fomentado também por razões de caráter religioso, entre os partidários e os adversários do riso. Para compreendermos melhor este confronto seria bastante interessante ressaltarmos a figura emblemática de François Rabelais. Afinal, podemos dizer que ele inaugurou aquilo que conhecemos como sendo o riso moderno. Dessa forma, o adjetivo rabelaisiano, caracterizado, sobretudo por sua ambivalência, constituiu, durante todo este tempo, um insulto gravíssimo, sendo ampla e indiscriminadamente usado tanto entre os católicos como entre os protestantes. Isto porque o seu riso zombeteiro, baixo, suspeito, amargo e obsceno não respeitou nenhuma convenção.

O riso humanista suscitado pela obra de François Rabelais revelou, de acordo com Bakhtin, toda a ambigüidade da realidade e também toda a pretensão humana de alcançar a verdade que, afinal, raramente mostrou-se unívoca. Ele foi o prenúncio de uma época caracterizada pelo absurdo. Tratou-se, portanto, de uma gargalhada ensurdecidora diante das incertezas e da relatividade de todos os assuntos humanos ou sagrados. Uma risada que, com uma dose maior de niilismo e iconoclastia, encontraria uma ressonância maior ainda, muito tempo depois, com os veementes protestos dos jovens refugiados dadaístas diante dos trágicos e incompreensíveis episódios que marcaram o desenrolar da Primeira Grande Guerra Mundial.

Dessa maneira, muitos dos artistas ligados às atividades iniciais do Dada, debatendo-se freneticamente em atividades sem nenhum objetivo além da contestação absoluta dos valores burgueses ou ainda da mera tentativa de sobrevivência imediata frente ao desespero de uma realidade sem qualquer perspectiva que rompesse com a ordem estabelecida, tomaram, como única atitude possível de assumir diante da contingência insuportável de um período marcado por uma guerra em dimensões nunca antes vista ou imaginada, a defesa, freqüentemente intransigente e encolerizada, de um riso, observado como ponto chave dos seus manifestos, das suas apresentações e exposições, provocador, mas também, amargo e desesperançado.

Os aspectos cômicos e os aspectos trágicos, contidos nestas agressivas intervenções provocadas por diversos participantes do Dada contra a estética, a política e os valores burgueses, se misturaram constantemente de forma incongruente, mas, por outro lado, também de uma maneira bastante instigante e criativa. O ponto principal a ser destacado é que estes dadaístas fizeram, através das suas recorrentes atitudes iconoclastas e niilistas, contundentes denúncias contra a transformação do homem em uma mercadoria de pouco ou nenhum valor. Portanto, esse humor negro seria, apesar de todo o seu aspecto intencionalmente absurdo, um espírito apropriado para enfrentar adequadamente as dificuldades da realidade social do capitalismo do início do século XX. Podemos observar que ele esteve presente em diferentes tipos de manifestações arquitetadas durante a trajetória de vários artistas ligados ao Dada, algo que, sem dúvida, extrapolou facilmente todos os limites da normalidade, transformando suas realizações destrutivas, irônicas e niilistas em um sinônimo da arte *nonsense*. Para considerarmos a propriedade de tal atitude basta tomarmos como exemplo a situação daquele operário alienado e explorado pelo capital, ou ainda, daquele jovem artista refugiado, sem perspectiva, que gargalhava como um louco,

caminhando, resolutamente, para o precipício enquanto tentava, inocentemente, escapar da morte, pelo menos, nas trincheiras.

A definição do *nonsense*, muito utilizado também no teatro de Luigi Pirandello, contém a vontade de dizer, simultaneamente, alguma coisa e o seu contrário, desafiando, com isso, a ordem racional, a síntese e a pretensa inteligibilidade do mundo. Ela deve conter, além disso, a mistura de gêneros que desqualificaria toda a noção de importância. As expressões dadaístas comportaram tal procedimento em fórmulas breves que questionaram as falsas evidências e desarticularam a lógica do discurso comumente aceita. O desfile veloz e heteróclito das novidades contidas nas formulas jornalísticas foram alvos da fúria Dada ressaltando, dessa maneira, a falta de sentido que caracterizou a situação humana no contexto da cultura capitalista mais desenvolvida.

O riso de muitos dadaístas, amplamente utilizado como arma crítica, pode ser considerado, como notamos através da postura dos seus participantes em Zurique, Berlim ou Paris, inicialmente como um modo (também poderíamos defini-lo, mais apropriadamente, como uma expressão inevitável e necessária da revolta Dada) para continuarmos nos rebelando. Ele precisa ser entendido primariamente como um elemento que contribuiu para a criação de uma atitude de revolta, mesmo tendo a sensação da completa inutilidade dos nossos atos políticos e da nossa crítica estética, e, em segundo lugar, deveria ser compreendido como algo que, paradoxalmente, possibilitou suportarmos os dissabores da dominação imposta pelo capitalismo. Além disso, o riso dadaísta nos ajudaria, o que, posteriormente, também foi amplamente explorado como técnica de controle pela indústria cultural, na desesperada tentativa de sobrevivermos neste sistema baseado na iniquidade e na absoluta exploração do homem. Dessa forma, ainda restaria aos “homenzinhos pretensiosos” do capitalismo do início do século XX, apesar do sentimento da inevitabilidade da nossa derrocada, o consolo de uma boa, mas inofensiva, risada. Os “vermes orgulhosos” sentiriam a doce liberdade de rastejar, calma e alegremente, em busca da eterna promessa da diversão regulamentada por diversos interesses econômicos e políticos.

Outra forma extremamente usual de expressão da cultura cômica popular, além das já mencionadas formas encontradas nos vários ritos e espetáculos, se reflete em toda uma série de fenômenos lingüísticos. A linguagem coloquial, nessas diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, converteu-se em um verdadeiro reservatório onde são acumuladas as expressões verbais proibidas ou aquelas que, simplesmente, foram eliminadas das chamadas comunicações oficiais. Todas essas blasfêmias possuíam um caráter ambivalente, exatamente como acontecia com aquelas grosserias dirigidas às divindades e que foram elementos necessários dos cultos cômicos antigos, pois, elas degradavam e, ao mesmo tempo, renovavam as relações de afinidade estabelecidas entre a linguagem e a realidade. Encontramos, durante todo o período da Idade Média, muitos exemplos de juramentos de caráter sacro que se assemelhavam às mais terríveis grosserias. Tais exemplos constituíram, assim, verdadeiros prelúdios do carnaval como modalidade para pensarmos numa renovação das normas sociais.

Quanto ao domínio literário, podemos afirmar que a paródia medieval baseou-se, como havíamos notado em parágrafos anteriores, inteiramente na concepção grotesca do corpo. As grosserias, que podem ser consideradas como sendo uma manifestação típica daquela concepção grotesca do corpo descrita por Mikhail Bakhtin, humilhavam o destinatário “enviando-o” para o baixo corporal, isto é, para a região dos órgãos genitais e do parto, onde ele era destruído para, logo em seguida, ser novamente gerado. Nas grosserias elaboradas pelo Dada, em contrapartida, não restou mais nada desse sentido ambivalente e regenerador. Tudo, nesse momento, se transformou em negação, provocação, cinismo e insulto, pois, nos sistemas de significados e de valores das nossas línguas, as expressões encontram-se, na verdade, como decorrência da própria alienação vivida pelo homem

moderno, totalmente isoladas dos demais aspectos da realidade social. Assim, percebemos melhor tal contraste se pensarmos que as grosserias e imprecisões, na época de Rabelais, conservavam ainda, considerando o domínio da língua popular, sua significação integral e, principalmente, o seu pólo positivo e regenerador.

O realismo grotesco corresponderia, dessa maneira, ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas diferentes manifestações. A partir da segunda metade do século XVIII, no entanto, percebemos um processo de constante redução, falsificação e empobrecimento das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Produziu-se, por um lado, uma estatização da vida festiva, transformando-a, em grande parte, num aparato manejado pelos dominantes, e, por outro lado, houve a introdução da festa no cotidiano, ou seja, ela passou a ser relegada à esfera da vida privada. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringiram-se, assim, cada vez mais ao âmbito particular.

A visão de mundo do carnaval, com todo o seu universalismo, sua alegre ousadia e o seu caráter essencialmente utópico, começou, então, a transformar-se em simples humor festivo. Ela deixou de ser, na interpretação de Bakhtin, aquela segunda vida do povo, o seu renascimento, a sua orientação para um futuro diferente e a sua renovação temporária. Também o grotesco, ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, degenerou e tornou-se uma mera tradição literária.

Podemos, apesar dessa restrição das funções do grotesco carnavalesco, perceber que o grotesco continuou, e isso pode ser observado em autores com orientações e interesses tão diferentes tais como Diderot, Voltaire e, principalmente, em Swift, seguindo certas orientações e tarefas semelhantes. Primeiramente ele ainda favoreceu a ousadia da invenção, depois, permitiu a associação de elementos heterogêneos, mantendo aquela aproximação de princípios aparentemente distantes; em terceiro lugar, auxiliou a liberdade, mantendo o seu apelo para que se quebrassem todos os pontos de vista dos grupos dominantes sobre o mundo, ou seja, tratava-se, essencialmente, da velha guerra contra todas as convenções, banalidades e hábitos que impossibilitariam uma compreensão diferente e, conseqüentemente, a construção de uma nova realidade social (BAKHTIN, 1999, p.30).

O homem, pelo menos alguns deles, percebe que é estranho a si mesmo. O humor, nesse sentido, permitiria rir dessa ameaça representada pelo estranhamento frente ao mundo. Com ele pode-se, sob a máscara da absoluta seriedade, dizer tudo sem parecer sequer, mesmo que levemente, tocá-lo, desse modo, é possível tratar seriamente de coisas engraçadas ou encarar jocosamente coisas graves, sem jamais, exatamente como fez Dada, se levar a sério. Portanto, iremos, a seguir, tratar mais detidamente do advento do humor que, posteriormente, irá se tornar um elemento fundamental para compreendermos melhor algumas das intenções das manifestações dadaístas.

1.5. A noção de humor e o riso amargo.

O conceito de humor mostra-se, à primeira vista, como algo inapreensível. Deve-se considerar, inicialmente, que os seus conteúdos, extremamente variáveis, dependeriam muito do tempo e também da sociedade a ser analisada. Vemos, com isso, que um dos seus traços mais característicos seria, justamente, o da imprecisão, no entanto, outro traço bastante peculiar que também deveríamos considerar para compreendê-lo em suas implicações sociais é que ele se apresenta com um caráter abrangente, ou seja, marcando a história de muitas sociedades em diferentes épocas e lugares. Dessa forma, o aparecimento do termo, na Enciclopédia Britânica de 1771, apenas consagrou, exatamente como observamos a respeito

do surgimento e do desenvolvimento do grotesco, uma remota e preexistente forma de espírito que assumiu grande importância no desenvolvimento do pensamento crítico de várias culturas.

Os ingleses passaram a apreciar a noção somente a partir do século XVIII, quando da ascensão dos valores individualistas. Humor e liberdade caminharam juntos. Ele foi uma atitude voluntária e consciente baseada, sobretudo, no distanciamento crítico. Além disso, podemos considerá-lo como uma arma trocista, amplamente utilizada, na luta contra a idiotice vigente. Uma denúncia, enfim, contra um presente medíocre e que era irritante e ofensivo. Por isso mesmo, seria equivocado classificarmos o humor como uma simples brincadeira involuntária.

Um outro importante enfoque que utilizaremos para a interpretação do humor seria o de considerá-lo, seguindo uma definição elaborada pelo dramaturgo inglês Ben Jonson no século XVII, como uma disposição geral do caráter, ou ainda, defini-lo como um estado emotivo que não possui um objeto determinado, distinguindo-se, por isso mesmo, da emoção propriamente dita. O humor acaba, por ser um estado emotivo sem um objeto específico, identificando uma vasta gama de estados emocionais. Isso significa que o humor não tem objeto intencional no sentido de que não existe, por exemplo, um humor de barata exatamente como existiria um determinado medo de barata. O humor possui, dessa maneira, causa e razão, no entanto, é também verdade que não seria correto afirmar que ele se refere a um objeto em particular (ABBAGNANO, 2000, p.520):

Para Jonson, o predomínio de determinado humor em um indivíduo confere-lhe uma excentricidade, uma bizarrice de caráter nitidamente cômico. Se o indivíduo em questão toma consciência dessa originalidade e usa-a diante das dificuldades da vida, o 'humor' (no sentido fisiológico do termo) transforma-se em humor no sentido moderno do termo. Vários países estão dispostos a transpor a barreira: a Espanha, onde a excentricidade de Dom Quixote é claramente um 'humor'; a França, onde Corneille e Scarron, entre outros, utilizam várias vezes a expressão 'ter humor', no sentido jonsonian; a Itália, sobretudo, onde o *umorismo* designa um sistema de pensamento baseado na extravagância barroca. Em 1602, é fundada em Roma, a academia *Umoristi*, reunindo aristocratas que praticavam o *umore*. Havia também os *lunaici*, os *estravaganti*, os *fiammati*, os *fatastici*, os *intromati*. (MINOIS, 2003, p. 304).

A afirmação de certo humor, intimamente relacionado às questões inerentes aos conflitos religiosos que marcaram todo o século XVI, fez ressoar o riso em todas as dimensões da sociedade. A leitura humorística de textos, parodiando, muitas vezes, os textos sacros, desempenhou, neste sentido, um papel de cimento social, excluindo todos aqueles que eram considerados como sendo os "outros" dentro desta realidade social. O grupo, nessa conturbada situação eivada por numerosas guerras, fechava-se para rir, quase sempre como acompanhamento de atitudes de extrema violência física contra outros grupos sociais, étnicos e/ou religiosos. Haveria, nesse caso, através da utilização de um riso agressivo, a consolidação dos preconceitos e a construção de uma solidariedade baseada na exclusão de todo o elemento considerado estranho ao perfil traçado pelo grupo.

Teríamos, com isso, uma outra interpretação, muito diferente daquela defendida por Mikhail Bakhtin, para o embate entre a séria cultura das elites, civis ou religiosas, e a transformadora cultura popular. Ela ressaltaria, na verdade, somente o caráter agressivo, intolerante, altivo e tirânico do riso carnavalesco. Um riso, portanto, que não poderia admitir oposição, que humilharia, vexaria e desprezaria o estranho. Impondo-lhe sua lei através do

riso e do medo, o grupo, eliminaria todos aqueles que não quisessem se divertir de acordo com as regras preestabelecidas.

O riso, de acordo com esta outra análise, poderia ser relacionado à teoria de Hobbes sobre a maldade inata do ser humano, tornando-se, assim, uma manifestação do nosso orgulho, da nossa vaidade e do desprezo que sentimos pelos outros espíritos mesquinhos. Ele deixa de ser uma visão global da existência, como acontecia no carnaval popular, para ser um procedimento mais intelectual, de crítica social e, principalmente, um perigoso instrumento de destruição a serviço da razão.

Dessa maneira, para entendermos melhor as possíveis mudanças adquiridas pelo riso neste contexto histórico, bastaria, inicialmente, estabelecermos a diferença do seu sentido social na Renascença, quando o riso tinha um caráter mais geral e era compreendido como sendo a marca inerente da espécie humana, e na época Clássica quando muitos já não podem mais rir tão livremente assim. As autoridades, por exemplo, passam a ter o dever de manter, mesmo que apenas de fachada, a seriedade. O semblante sério funcionava, então, como uma contrapartida aquele riso promotor do movimento, do desequilíbrio e do caos. Vemos, com isso, que o riso passa a ser relegado a uma função ácida e, essencialmente, crítica, de oposição, de escárnio, derrisão e zombaria.

Este riso, de caráter mais disciplinado, se impõe pouco a pouco durante todo o século XVII. A elite culta abdicou dele em favor das exigências morais, da estabilidade social e de uma ordem política baseada no direito divino dos reis:

Os poderes se restabelecem, a sociedade estabiliza-se, as hierarquias reencontram suas bases, as injustiças, suas justificativas, as hipocrisias, sua máscara séria. Uma nova ordem se estabelece. O riso sempre teve seu lugar no quadro clássico, mas é um riso disciplinado, conveniente, de bom-tom, decente, discreto, fino. Um riso que acomoda as convenções sociais e políticas, que defende os valores, excluindo os desvios e os marginais; o riso de Molière, de Boileau, de La Bruyère, que até Bossuet aprecia. Certamente, esses ridentes sabem que o mundo é mau, mas é preciso mudá-lo. Então, vamos rir desses avaros, dos distraídos, dos burgueses pretensivos, dos velhos amorosos, vamos rir de todos esses furúnculos ridículos que permeiam o corpo social, mas não vamos rir do próprio corpo. O grande riso burlesco da época de Luís XIII tinha uma dimensão cômica; ele ria da vida do homem. O pequeno riso polido da época de Luís XIV é puro divertimento, um pequeno jogo superficial que zomba de alguns defeitos anódinos para assegurar a seriedade dos valores fundamentais. Essa é a grande diferença, esperando a volta de ridentes mais radicais. (MINOIS, 2003, p.393).

O objetivo dos poderosos, dessa forma, foi o de buscar um controle, cada vez maior, sobre o poder inerente ao riso. Ele passou a ser utilizado de maneira mais consciente e também com uma nítida finalidade de garantir uma maior eficácia política. A dominação social, tendo como aliado este riso refinado, adquiriu uma precisão e um alcance que atingiu todas as esferas da sociedade. O resultado, desta nova atitude, se mostrou, na maioria das vezes, destruidor e agressivo. Aquele riso bruto e festivo transformou-se, assim, em ironia e humor. Perdeu, ao sofrer um apurado refinamento cortesão, a sua antiga naturalidade, tornando-se civilizado. Nesse contexto, quando não o utilizaram como instrumento de controle ou como um instrumento de crítica social, política e religiosa, passaram a usá-lo como parte essencial de espetáculos sempre mais sofisticados ou como elemento da recreação de cortesões que precisavam demonstrar, cada vez mais, requinte nos seus gestos, nos seus pensamentos e nas suas palavras.

Chamaremos este riso de libertino. Para ele a realidade não passava de uma grandíssima asneira digna do pior cômico possível. Percebe-se que estamos lidando com um riso amargo e totalmente pessimista que não alimentava, portanto, nenhuma esperança em relação a um mundo melhor. Trata-se, portanto, de um riso amargo, cético e inquieto que suspeita até mesmo da Razão que poderia estar contaminada pela loucura humana. Somos coagidos a rir das nossas desgraças, ou seja, desta vida que começa de uma maneira trivial, desenvolve-se entre a loucura, a mediocridade e a futilidade e termina, inevitavelmente, de forma absurda. Diante da incurável bestialidade e demência do homem, o riso ganhava um tom de total desânimo, afinal, ele já não pode mudar a sociedade ou alcançar o seu sentido. O que restou foi apenas um riso petulante e negativo que lamentava a deplorável situação humana sem, contudo, poder efetivamente transformá-la.

Notamos que este riso zombou de todos os defeitos da sua época, revelando, impiedosamente, até mesmo aquelas práticas que eram desconhecidas pela sociedade em geral, além disso, ao ridicularizar a moral vigente, ele acabou, na verdade, por se constituir em um de seus maiores baluartes. Fica evidente também que os libertinos assumiram uma postura cínica, pois, fizeram rir, de tal forma, de vícios, tão arraigados às práticas sociais, que eram considerados como finas qualidades merecedoras de não poucos elogios por parte de todos, tornando-os, então, desprezíveis.

Outro traço importante do riso libertino foi o seu caráter burlesco. Não podemos esquecer que esta sempre foi uma atitude característica de períodos de profundas crises, sociais, econômicas, políticas e, sobretudo, de valores, ou seja, quando a realidade perde completamente a sua inteligibilidade. Tal vertigem parece estar ligada diretamente à falta de confiança, uma decorrência direta das guerras religiosas, nas possibilidades humanas. Muitos autores, dessa forma, passam a definir e a rir do homem por sua crueldade, imensa vaidade, bestialidade e incurável maldade.

Jonathan Swift (1667 – 1745) com seu romance, cômico e profundamente pessimista, *As Viagens de Gulliver*, pode ser citado como um bom exemplo desses autores que defenderam, tanto nas suas obras como nas suas vidas, a postura de considerar o homem como uma criatura, no mínimo, detestável. Ele chegou, com o seu tom niilista e trocista, ao extremo da zombaria no século XVIII. Observou o ser humano como se fosse um espantoso verme e elegeu como alvo das suas risadas os vícios da organização social da sua época. Após este virulento ataque à sociedade e aos valores morais de seu tempo, restariam somente à esperança em Deus e a feroz humilhação imposta ao ser execrável, seja por meio das lágrimas da dor, da culpa ou, preferencialmente, através das mais impiedosas zombarias que pudessem ser arquitetadas para a completa vingança contra toda a forma de injustiça. Esse riso amargo dos autores burlescos, não poderia oferecer, ao contrário do que anteriormente havia ocorrido com o espírito carnavalesco, nenhuma perspectiva ou esperança para a transformação efetiva da sociedade, mas, apenas uma vontade incontida de aniquilar através do humor toda a iniquidade sofrida pela humanidade.

Por outro lado, Swift, ao contrário do que poderia parecer inicialmente, levou, de certo modo, a humanidade a sério. Foi, justamente por isso, que considerou o humor como único remédio eficaz contra o desespero de não conseguir acabar com o mal que sufocava as melhores possibilidades do homem. Este amor, de modo algum incondicional, que sentiu pela humanidade pode ser constatado mesmo quando ele descreve a idiotice criminosa daqueles “vermes espantosos” sob os traços repulsivos dos *yahoos*.

Um outro elemento valioso do humor que podemos encontrar em *As viagens de Gulliver* foi o comentário feito por Swift, expresso pela visão da humanidade a partir de diferentes pontos de vista, a respeito da nossa existência. Encontramos, inicialmente, um ser com superioridade física que vê a humanidade ridiculamente pequena. Depois temos um ser de físico inferior que vê a humanidade grotesca e muito grande. A realidade, já num terceiro

momento, passa a ser abordada do ponto de vista do senso comum e a humanidade mostra-se, assim, desvairada e extremamente perversa. Temos, finalmente, a perspectiva de um animal racional que encarou a humanidade como sendo irracional e inteiramente bestial.

O caráter de Gulliver, ao mesmo tempo em que ele se movimentou através dessas variadas visões de mundos tão diferentes, também acabou sofrendo uma série de profundas mudanças. Trata-se de um dolorido processo de aprendizagem. Podemos, com isso, saber como as atitudes de um ser inteligente e sensível reagiram, segundo o autor, ao crescente conhecimento da natureza humana.

Assim, a humanidade, na primeira parte, foi visualizada em miniatura, o que, num primeiro julgamento, lhe conferiu um aspecto encantador. Estas pequenas criaturas, no entanto, logo se revelaram, mostrando uma enorme capacidade para a crueldade e para as mais sórdidas traições. São pessoas dispostas a sacrificar todos os seus sentimentos para satisfazer suas mais tolas ambições.

Encontramos, já na segunda parte, a descrição de uma raça humana grosseira e empedernida. Os enormes *brobdingnagianos*, com seu cheiro, seus hábitos físicos e suas maneiras à mesa, provocam, em Gulliver, uma indisfarçável repugnância. A maior revolta, no entanto, aconteceu quando ele foi aprisionado, tendo de trabalhar quase até a morte para um fazendeiro cujo principal interesse estava no dinheiro. Até mesmo nos soberanos de *Brobdingnag* podemos notar, por exemplo, nas piadas contadas sobre as experiências de Gulliver com o macaco e as moscas gigantes, uma completa falta de sensibilidade. Esta insensibilidade dos monarcas estende-se também pela população em geral, revelando-se, sobretudo, pela maneira como os *brobdingnagianos* se relacionam entre si. Nesse sentido, a descrição dos mendigos de *Lorbrulgrud* pode ser compreendida como um típico episódio que demonstra o tipo de consciência social predominante entre a população desse país e, além disso, evidencia todo o barbarismo contido no seu sistema penal.

Os relatos de Gulliver, em contrapartida, a respeito da situação da Europa, da sua política, das eleições para os cargos públicos, do funcionamento da justiça, da administração dos recursos do tesouro, da religião, do comportamento dos religiosos, da demografia, dos exércitos mercenários, da política externa e da história inglesa do último século, também causaram horror no rei. O monarca ficou surpreso com a capacidade demonstrada por “um impotente e rastejante inseto” em acalentar idéias tão desumanas, ficou, além disso, paralisado com as incoerências contidas nas descrições feitas pelo pequeno Grildrig sobre o seu país e aterrorizado com o amontoado de conspirações, rebeliões, assassinatos, massacres, revoluções, exílios, produzidos incessantemente pela avareza, hipocrisia, perfídia, crueldade, raiva, loucura, ódio, luxúria, malícia e ambição humana:

Sua Majestade, numa outra audiência, deu-se ao trabalho de resumir tudo o que eu dissera, de comparar as perguntas que me fizera com as respostas que eu dera. Então, pegando-me em suas mãos e me acariciando gentilmente, desabafou com estas palavras, que jamais esquecerei, assim como a maneira como ele as disse: Meu pequeno Grildrig, você fez o mais admirável panegírico sobre o seu país. Você provou claramente que a ignorância, a preguiça e o vício são verdadeiros qualificativos de um legislador. Que as leis são muito bem explicadas, interpretadas e aplicadas por aqueles cujos interesses e habilidades residem em pervertê-las, confundi-las e eludi-las. Observo entre vocês algumas linhas de uma instituição que originalmente seria muito tolerável, mas que na aplicação tornou-se obliterada, deturpada e manchada pela corrupção. Não percebo em tudo o que me disse, que se exija nenhuma perfeição dos que alcançam os cargos de direção entre vocês, muito menos que se exijam homens que se tenham tornados nobres pela virtude, que os sacerdotes sejam

homenageados por sua piedade ou ensinamentos, os soldados por sua conduta ou coragem, os juízes por sua integridade, os senadores pelo amor à sua terra, os conselheiros por sua sabedoria.

Como você, prosseguiu o rei, passou a maior parte de sua vida viajando, estou disposto a esperar que tenha escapado de muitos vícios do seu país. Mas, pelo que pude perceber no nosso relacionamento e pelas respostas que consegui extorquir de você com muito esforço, devo concluir que a maior parte dos seus compatriotas é a mais perniciosa raça de pequenos e odiosos parasitas que a natureza permitiu que rastejem na face da Terra. (SWIFT, 2003, p. 166).

Gulliver passou, em seguida, a observar o comportamento humano sob o ângulo do senso comum. Viu como a razão poderia ser desperdiçada na realização de fúteis jogos intelectuais ou, pior ainda, para explorar, inescrupulosamente, as outras pessoas. Aprendeu também, em *Glubbdubdribb*, a lição de que o crime não só ficaria impune como poderia até mesmo compensar e de que a natureza humana vai, cada vez mais, se tornando pior. Para deixar o quadro ainda mais deprimente este ensinamento foi, triste e indubitavelmente, confirmado em *Luggnagg*, em primeiro lugar, por uma tirania sanguinária e, em segundo lugar, pelos *struldbrugs* que ilustram tanto as misérias gerais da vida como a tendência dos seres humanos em tirar vantagem uns dos outros.

Finalmente, na quarta parte, os seres humanos são considerados pelos *houyhnhnms* como sujos, gananciosos, perversos, lúbricos e estúpidos. Os homens aparecem descritos através das figuras dos *yahoos*. Gulliver os comparou com os europeus, todavia, na descrição que ofereceu ao seu patrão estes últimos possuem uma inteligência maior, o que os transforma, pelos atos que praticam sendo indivíduos pretensamente racionais, em criaturas ainda mais repulsivas do que os *yahoos*. Percebemos, deste modo, que os cristãos tornam-se mais impiedosos do que os próprios pagãos e aqueles que foram considerados como sendo civilizados mais embrutecidos do que os que foram chamados de bárbaros.

Dessa forma, cada um destes quatro pontos de vista apresentou algum aspecto desagradável do homem. Devemos ressaltar, no entanto, que tais retratos não são idênticos, não pretendem ser completos e nenhum deles desejou encerrar uma verdade absoluta. Podemos ter uma idéia da importância desta relatividade de figuras se considerarmos a aparência do *houyhnhnm* que, sem dúvida, representou um importante aspecto humano, mas, de forma alguma, o único. Por isso mesmo, as figuras criadas por Swift para representarem o ser humano são admiráveis, em muitos casos, e revelam-se, em outras ocasiões, como algo completamente detestável.

Assim, visualizamos a formação, tendo como referência a sucessão dos quadros criados por Jonathan Swift repletos de humor, de uma realidade que ganhou, lentamente, cores sombrias e terríveis. As viagens de Gulliver constituem-se, assim, como se fossem estágios na sua desilusão. A única reação que podemos esperar, diante desse processo de aprendizado e de completo descrédito quanto à natureza humana, seria a sua transformação num misantropo. Não podemos esquecer que ele iniciou sua jornada como um rapaz alegre, inocente até o ponto de sempre esperar o melhor de todo o mundo, mas, que acabou se surpreendendo com a traição que encontrou em Lilibut, terminando, por isso mesmo, como alguém obcecado pelo que há de errado com as pessoas.

Percebemos ainda, principalmente nos últimos capítulos, que ele perdeu o senso de proporção na sua devoção pelos *houyhnhnms* e também no seu ódio pela sociedade humana. A sua caracterização como misantropo foi, propositadamente, exagerada, para que somente pudessemos compreendê-la como uma piada:

Comecei na semana passada a permitir que minha esposa sentasse comigo ao jantar, no extremo mais distante de uma longa mesa, e a responder (mas com a maior brevidade) às poucas perguntas que lhe formulo. O odor dos yahoos continua a me ser profundamente ofensivo, assim mantenho sempre junto ao nariz arruda, lavanda ou folhas de tabaco. E apesar de ser difícil para um homem de mais idade remover certos hábitos, não estou totalmente desesperançado de, com o passar de algum tempo, conseguir suportar a companhia de um yahoo vizinho sem a apreensão que ainda sinto por causa de seus dentes e garras. (SWIFT, 2003, p. 347).

A misantropia de Gulliver, desse modo, também acabou sendo tão satirizada como qualquer um dos defeitos apontados e repudiados pelo próprio misantropo. Swift, em contrapartida, reage frente aos inúmeros vícios humanos, de modo totalmente diferente, pois, ele não ficou obcecado pelos defeitos da humanidade em geral a ponto de não mais conseguir apreciar as suas virtudes individuais. Portanto, se o primeiro pesou os seres humanos na balança da razão pura, o segundo demonstrou, por outro lado, muito mais tolerância, isto porque, não esperando que as pessoas fossem sempre racionais, sua decepção, evidentemente, foi muito menor. Sua definição do homem não seria, de fato, a de um ser racional, porém, a de um ser capaz de pensar.

Dessa forma, André Breton, na sua antologia do humor negro (BRETON, 1976), não se enganou quando o colocou em primeiro lugar na sua lista de verdadeiros iniciadores do humor negro. Para compreender o significado desse seu humor negro podemos imaginá-lo como uma concepção que estaria nos antípodas de Voltaire. Pois, se o filósofo francês viveu perseguindo a zombaria através da razão e acabou caindo no ceticismo, Swift teve como fonte do seu humor o imenso amor que sentia pelo indivíduo concreto. Ele acreditava que deveríamos ser, em certa medida, individualistas para conseguirmos, realmente, amarmos os seres humanos reais. Este seria o único caminho para superarmos o absurdo do mundo sem cairmos no belo, mas, extremamente vazio, amor pela humanidade abstrata.

O riso irônico do século XVIII não seria mais, dessa maneira, aquele sopro de vitalidade descrito por Mikhail Bakhtin. Já não poderíamos mais, simplesmente, utilizar tão somente aquela definição do riso carnavalesco, aquele riso caracterizado, essencialmente, por estar ligado aos padrões da cultura popular da Idade Média e, além disto, à renovação constante dos valores da sociedade de um modo geral. Ele tornou-se, nesse momento, uma finalidade, uma ferramenta intelectual a serviço de uma causa, quer seja ela moral, social, política, religiosa ou mesmo anti-religiosa. Para ser efetivamente um grande cômico era preciso, neste novo ambiente social, exercer uma zombaria revestida da aparência da mais absoluta seriedade. Uma seriedade, portanto, muito próxima a mais absoluta tristeza, o que, sinceramente, nos levaria a um riso profundo que também proporcionaria uma reflexão acerca de toda a miséria vivida pelo homem.

Teríamos, portanto, um conflito entre dois tipos diferentes de cômicos que traduziriam, na verdade, duas concepções distintas da própria sociedade. Um destes cômicos ligado ao poder que, como observamos anteriormente, visava reforçar a norma social, excluindo, através do humor e da ironia, todos os marginais e contestadores. Encontraríamos, neste primeiro cômico de caráter oficial, alvos precisos para onde eram direcionados os seus ataques irônicos. Por isso mesmo, ele apresentou um tom sério e pedagógico, tentando, com isso, demonstrar aos homens o ridículo de certas atitudes e situações. Dessa forma, quando, por exemplo, Molière (1622-1673) nos faz rir, ele procura se prender a um defeito específico e sempre ligado à organização das diferentes instituições da sociedade, ou seja, suas peças questionaram determinados vícios que poderíamos remediar e que não foram, de modo algum, trágicos. Já o outro cômico possui uma visão mais global da sociedade e da lamentável condição humana. Acabou, por conta disso, tomando uma posição inteiramente distinta

daquele cômico oficial ligado aos interesses dos poderosos. Dessa maneira, para este segundo cômico não oficial o homem seria essencialmente mau e nada poderia ser feito para transformar esta terrível situação, a não ser, evidentemente, rir das nossas incontáveis desditas.

A sociedade, a partir do século XVIII, pensou ter encontrado, através da razão crítica, o caminho para um progresso infinito, no entanto, alguns pensadores, logo depois das primeiras catástrofes sociais advindas com o processo da Revolução Industrial, acordaram do sonho que identificava a felicidade com a crescente abundância de bens materiais. Iniciou-se, com isso, uma série de obras marcadas, sobretudo, por todo o tipo de denúncia contra esta imensa pretensão de poder sobre os homens e sobre a natureza. Tratava-se, agora, de um riso policiado, inteligente e irônico usado no combate contra o deslumbramento da nova classe dominante. Voltaire o compreendia como uma esperança e como uma forma de equilibrar as múltiplas misérias da nossa vida. Outros filósofos ainda suscitaram o riso como pura derrisão, zombaria e manifestação agressiva. Zombavam sistematicamente porque acreditavam que poderiam alcançar, sendo donos das suas próprias decisões, os ideais da liberdade, da fraternidade e da igualdade.

Podemos notar, por isso mesmo, a ironia presente em importantes obras filosóficas e literárias desse século. Ela foi, por excelência, uma forma intelectual do riso, baseada, principalmente, na razoável certeza e no absoluto desprezo pelo erro e pelos novos problemas que começaram a afligir a sociedade do século XVIII. A ironia, diferentemente do seu antecessor burlesco, essencialmente raivoso, subversivo e sempre determinado a sacudir a sociedade, por jamais aceitá-la em sua desigualdade e injustiça, pode ser considerada como sendo a atitude daquele que compreendeu o mundo, ou pensa entendê-lo corretamente, e fica satisfeito em troçar dos erros. Isso porque o irônico acredita que, brevemente, essas contradições irão desaparecer fragmentadas por sua própria mordacidade. O filósofo irônico pode assumir, calmamente, tal atitude porque está inteiramente seguro de si. Como todos estão seguros de si e todos se julgam pessoas extremamente sensatas e cordatas, todo mundo acaba troçando de tudo e de todos.

A ironia, portanto, permitiria suportar o enorme peso da estupidez cotidiana e também, por ajudar a manter um bom humor inquebrantável, absorver os inevitáveis golpes desferidos incessantemente como lembrete da nossa condição de permanente humilhação e precariedade. Teríamos, dessa maneira, um duplo papel sendo desempenhado de forma simultânea. Ela funcionaria, por um lado, como uma eficiente proteção individual contra a idiotice da sociedade burguesa e, por outro lado, como um valor social, extremamente, corrosivo que acabaria dissolvendo as mazelas da vida através de gestos de escárnio que não pouparia nenhuma das tragédias promovidas pelo desenvolvimento do capitalismo. Além disso, ao transformar tudo em ridículo, a atitude irônica, demonstrada por vários desses autores do iluminismo, desembocou, muitas vezes, numa postura de total indiferença e completa indecisão. Para este indivíduo, em outras palavras, nada valeria a pena, não deveríamos ficar desgastados com as pequenas divergências corriqueiras. Isto porque ele passou a enxergar o mundo como uma ininterrupta luta por futilidades que satisfariam, apenas momentaneamente, a vaidade inflamada de homens cada vez mais embrutecidos pelo capital.

Esta ironia presumida, sistemática e escrupulosa não tentou, no entanto, destruir apenas a seriedade da existência. Observamos que ela também buscou abalar a coerência do pensamento discursivo. Dessa forma, o espírito de conversação, próprio do século XVIII, tendeu a tornar-se, por ter sido pulverizado numa multidão de situações independentes, em pura zombaria mundana. Até mesmo a evidência cartesiana, diante desta forçada indiferença irônica, tendeu a degenerar para um solipsismo desinteressante.

A realidade, sendo considerada por estes irônicos pensadores como sendo uma cidadela praticamente impenetrável, somente poderia ceder pela violência contida no riso, um

riso alçado, evidentemente, a uma dimensão social e política. Assim, mesmo o mais feroz e mordaz dentre estes pensadores terminou, no entanto, por flutuar entre o real e o irreal, entre o autêntico e o virtual, acabou, enfim, entre o ser e a aparência. Além disso, ele percebeu, com o passar do tempo, a inexistência do sério, a precariedade das verdades e a fragilidade dos valores confrontados pelo riso irônico que esvaziou a realidade do seu conteúdo objetivo, reduzindo-a, em alguns casos, a um mero jogo de palavras.

Vemos, portanto, que esse século privilegiou, sobremaneira, a aparência como sendo a sua mais preciosa essência. A ironia, neste sentido, desempenhou um papel crucial nas lutas políticas, pois, não ter o aspecto esperado pela sociedade, ou seja, ser considerado uma pessoa ridícula, seria o equivalente a deixar, simplesmente, de existir enquanto pessoa. Um ataque irônico seria, neste sentido, encarado como algo muito perigoso por alguém que pertencesse à elite, afinal, ele teria a possibilidade de destruir aquele indivíduo que sobrevivia, basicamente, da sua boa imagem perante a sociedade.

Dessa forma, o riso tornou-se, como podemos observar pela discussão desenvolvida nos parágrafos anteriores, muito mais racional e irônico do que havia sido até então. Esta troca cerebral funcionava principalmente baseada no medo que o sujeito sentia em expor os seus sentimentos e pensamentos. O indivíduo, em outras palavras, temia se expor demasiadamente para o julgamento das outras pessoas e, dessa forma, torna-se presa da sua própria fragilidade. Ele acabava, por isso mesmo, se sujeitando às regras impostas pelo seu círculo social, o que terminava, fatalmente, por corroer a sua razão e as suas emoções.

Podemos, além disso, considerar, para termos uma idéia mais precisa do poder adquirido pelo riso durante o século XVIII, a abordagem sobre a sua diversidade realizada pelo conde de Shaftesbury (1621-1683). Ele, segundo Minois, classificou o riso em duas espécies: *jocositas* e *hilaritas*. O primeiro seria marcado pelo orgulho, pelo escárnio e pela superioridade gerada pela descoberta de um defeito no próximo. Já o segundo seria definido por aquele humor alegre provocado pela revelação de algo de bom ou de belo. Os dois tipos de riso se alternariam no ser humano, sem que nenhum deles pudesse, de forma absoluta, ser apontado como predominante.

Suscitar o riso, embora, necessite de não poucos cuidados, uma vez que, conseguindo ultrapassar todos os limites da ordem, tornar-se-ia extremamente perigoso, também poderia ser considerado, de acordo com o entendimento de Shaftesbury, um fator importante para o desenvolvimento da razão. Podemos justificar tal afirmação a partir de dois pontos. Em primeiro lugar, porque o riso, ao representar determinados comportamentos sociais, que as normas de polidez considerariam algo reprovável e risível, pode ser considerado como importante agente na condenação de todo e qualquer desvio considerado ofensivo. Trata-se, por exemplo, da exibição de algo detestável para justificar, pelo contraste entre as duas qualidades opostas, aquilo que era compreendido por todos como algo desejável. Deste modo, se ressaltava, através da ironia, as desordens provocadas pelos comportamentos que, justamente, se desejava eliminar o mais rapidamente possível. Devemos notar, em segundo lugar, que o riso irônico desempenhou uma função moral, reforçando os valores burgueses ao fazer rir daquilo que não se enquadrava no molde da moral vigente.

O longo processo de refinamento do comportamento, as exigências de dignidade moral, a necessidade de uma crescente respeitabilidade social e a criação de todo um complexo ritual de etiqueta, foram marcos capitais na afirmação de um modo de vida urbano e, cada vez mais, policiado. A burguesia, neste processo de afirmação de uma determinada civilização, encontrou a sua glória, mas, por outro lado, também as suas desgraças, pois, aquilo que Norbert Elias chamou de processo civilizador (ELIAS, 1990), foi acompanhado, evidentemente, por numerosas frustrações decorrentes das novas restrições impostas pelos códigos de decência aprovados pela sociedade. Portanto, as proibições, os desejos reprimidos e os tabus multiplicaram-se, a partir desse momento, incessantemente.

Podemos afirmar que o riso desempenhou um importante papel na consolidação desta ordem social, moral e política. Além disso, ele participou, simultaneamente, como principal válvula de escape, refúgio, camuflagem e também como um dos principais meios de liberação dos inúmeros desejos recalçados pela nova ordem dominante. Afinal de contas, podemos inferir que, num ambiente de cerceamento e rigidez moral, possuir um quadro, por exemplo, com cenas grosseiras e até obscenas ou ter um livro com histórias maliciosas, luxuriantes e engraçadas, significava uma satisfação, mesmo que apenas no plano da ordem simbólica ou como possibilidade de sublimação, daqueles desejos que haviam sido previamente interditados.

Temos ainda outro aspecto fundamental do riso no século XVIII a ser destacado. Trata-se da ambigüidade do riso, que serviu tanto para unir como para excluir os indivíduos do grupo. Encontramos, depois de 1789, uma série de mascaradas que incitavam os seus participantes à violência contra os inimigos da revolução. Na farândola³ existia, devido aos seus ares de corrente humana levada pelo riso, pela dança e pela música, a afirmação de solidariedade, porém, juntamente com a criação de uma atmosfera selvagem, inquietante e macabra. O riso que a acompanha, neste caso, avisa e antecipa a agressão vindoura. Ele reduz os adversários a um objeto desprezível e que precisaria, necessariamente, ser destruído como uma forma de satisfazer os próprios desejos criados pela turba incontrolável.

Este riso guerreiro, portanto, diferentemente do grotesco rabelaisiano que, como vimos anteriormente, foi uma festa popular, alegre, que celebrou as funções vitais e o eterno ciclo do crescimento, da geração e da morte, caracterizou-se como sendo um cômico violento, agressivo e que acabava incitando as grandes massas populares ao ódio e a destruição de tudo o que estivesse no seu caminho. Aquelas funções do ciclo vida e morte deixam, simplesmente, de ser exaltadas, trata-se, nesta situação, somente do completo aviltamento do inimigo e, além disso, da sua progressiva redução a uma posição, verdadeiramente, animalésca, ou seja, justamente através do destaque conferido aquelas suas necessidades fisiológicas mais degradantes.

Assim, a domesticação das festas populares transformou o riso em uma arma bastante utilizada nos combates políticos, sociais e religiosos. O Estado democrático moderno, além disso, fez do riso uma forma de entorpecimento do povo. Afinal, tais estados democráticos mostraram tanta necessidade de aspirantes a bobos da corte quanto uma monarquia absolutista, pois, a fachada de liberdade não conseguiu, por maiores que tenham sido os esforços despendidos durante todo o século XX, ocultar inteiramente o caráter despótico do seu poder. Dominação que muitos sociólogos e filósofos definiram pelo seu caráter sutil e onipresente.

Portanto, este poder sem rosto necessitava da comicidade, não como o monarca absolutista que precisava do bobo para ter consciência dos limites do seu domínio, mas para que o riso criasse a agradável sensação de que a autoridade existiria somente por e para garantir a comodidade e segurança de cada um dos cidadãos defendidos pelo Estado democrático de direito. A construção de mecanismos tecnológicos de dominação, com a alternância entre a seriedade e a comicidade, criou as condições necessárias para que as pessoas normais julgassem viver em um mundo que lhes garantiria, sem a possibilidade da menor desconfiança ou crise, a segurança e a tranqüilidade necessárias para que seus negócios continuassem prosperando sem nenhuma interrupção. Seria, enfim, como aquele indivíduo que mantém contato com o louco apenas para ter a certeza de que a sua realidade não está privada da dose correta da racionalidade necessária ao seu regrado cotidiano.

³ Devemos notar que a farândola designa uma dança de roda, muito popular na Provença, e a sua música, mas, que também pode servir para denominar um bando de maltrapilhos.

1.6. Henri Bergson e a sua interpretação filosófica do riso.

O sujeito que busca o riso utiliza conscientemente diferentes meios para alcançar determinados fins. Devemos salientar, entretanto, que o riso não constitui, em muitos destes casos, o seu objetivo final. Ele seria, na verdade, apenas uma transição, necessária e complexa, visando algumas finalidades mais imediatas. Quando o indivíduo zomba de alguém, neste sentido, o seu objetivo imediato seria impor uma humilhação ao outro através do riso. As diferentes modalidades de ironia e zombaria procuram atingir alvos que se situam muito além do próprio riso. Tais finalidades acabam revelando, como havíamos destacado nos tópicos anteriores, muito da mentalidade, do comportamento, das atitudes e dos valores dos indivíduos envolvidos na questão.

Não podemos esquecer que o riso abrange realidades extremamente diversas e também contraditórias. Muitas teorias filosóficas esclareceram aspectos variados e complementares desse importante comportamento. Estes diversos risos, portanto, acabaram traduzindo toda uma enorme variedade de sentimentos, idéias e vontades. Pretendemos, neste tópico, apresentar, ainda que de modo sucinto, porém, sempre os relacionado com a nossa própria abordagem acerca do riso desenvolvido pelo Dada, alguns elementos da filosofia do riso elaborada no século XIX. Acreditamos, com isso, que poderemos completar o quadro do seu desenvolvimento histórico e compreender melhor as suas conseqüências sociais. Faremos, neste sentido, uma seleção de determinados conceitos desenvolvidos por alguns dos filósofos significativos do período, mas, sobretudo, trabalharemos utilizando como principal referência às idéias desenvolvidas pelo pensador francês Henri Bergson no seu livro sobre o riso⁴. Assim, tentaremos, nos parágrafos seguintes, desenvolver algumas das implicações contidas nestas discussões acerca do significado do riso enquanto forma de conhecimento e também de coerção nas interações sociais.

O riso irônico contido no grotesco romântico do século XIX, pensando, por exemplo, num Jean Paul ou mesmo num Baudelaire, seria um meio do poeta vingar-se da sociedade da sua época. O aspecto regenerador do riso carnavalesco medieval, nesta visão romântica de uma derrisão absurda, desapareceu. O que passa a prevalecer, neste angustiante momento, seria certo papel de libertador dos novos temores suscitados pelas mudanças ocorridas a partir das Revoluções Burguesas. Não podemos esquecer, afinal de contas, que a sociedade teve de enfrentar inúmeras transformações econômicas, políticas e sociais provocados pela Revolução Industrial. O mundo ficou diferente e os homens sentem medo diante destas mudanças. O humor irônico seria capaz de livrá-los do medo.

Podemos, deste modo, apontar a existência de uma forte ligação entre o riso diabólico dos românticos e o riso contemporâneo da derrisão generalizada frente a um mundo sem sentido. Restaria somente uma barreira a ser transposta para completar a transição entre estes dois momentos e para que o riso, assim, pudesse se tornar onipresente na vida do homem do século XX. O limite superado pelo artista foi o desaparecimento do próprio diabo. A sua morte, entretanto, também significou uma ameaça para a própria afirmação daquele impulso derrisório e revolucionário do Romantismo, pois, o riso que caracterizaria o nosso tempo, cada vez mais absurdo e eufórico, passou, não mais a ser um promotor do ideal de liberdade, mas, um instrumento a serviço da dominação e do conformismo às regras do mercado. O riso mercadoria estaria presente, a partir desta época, em todas as esferas da sociedade, entretanto, não haveria mais o diabo como elemento de contraposição. Tal desaparecimento teve uma ampla repercussão nas características assumidas pelo riso a partir deste momento, ou seja, o

⁴Vamos considerar, neste tópico, principalmente o capítulo I “Da comicidade em geral/ A comicidade das formas e a comicidade dos movimentos/ Força de expansão da comicidade”. (BERGSON, 2001, p. 1-48).

seu assassinato impediu que o riso pudesse se ligar, novamente, a insurreição e a crítica dos valores sociais. Desse modo, sua ausência representou, na sociedade da indústria cultural, um perigoso golpe contra as possibilidades humanas.

O riso diabólico necessitava da inteligência para garantir a sua plena eficácia. Os seus motivos cômicos, dessa maneira, aumentaram, consideravelmente, de acordo com o grau de civilização, pretensamente alcançado, pelas sociedades capitalistas da Europa Ocidental. Portanto, quanto mais civilizado o homem se julgava, maior era o seu sentimento de superioridade e, por isso mesmo, mais consciente se tornava do abismo existente entre a sua grandeza e a sua insuperável miséria cotidiana, ou ainda, da separação, cada vez mais evidente, entre as conquistas realizadas num ritmo nunca antes imaginado e a crescente pobreza presente nas ruas das grandes capitais. O choque provocado por tal contraste provocaria o riso amargo do poeta que pode, assim, ironizar toda a ideologia positivista a respeito da evolução e dos progressos alcançados pelo rico europeu civilizado. O grotesco, neste contexto social, passou a ser compreendido como a tomada de consciência das ilusões e enganos que constituiriam esta realidade de aparências, tratava-se, de um buraco, um inconveniente furo no belo cenário construído pelo imperialismo, que revelaria toda a fugacidade e derrisão da sociedade industrial do século XIX.

Quanto à ironia, considerando-a a partir desta visão romântica, poderíamos compreendê-la adequadamente, a partir de então, como uma forma, que adquiriu uma importância cada vez maior, do homem se relacionar com este mundo civilizado. Uma relação marcada, principalmente, pelo reconhecimento daquele abismo intransponível que passou a existir, fomentado, sobretudo, pelo avanço do capitalismo a partir do século XVIII, entre as esferas da cultura e da natureza. O riso dos românticos protegeria o artista contra esta torturante angústia e, ao mesmo tempo, também a expressaria, num misto de alegria e protesto frente ao mundo encarado como uma sucessão de misérias das quais não se poderia jamais escapar. Dessa maneira, tal grotesco promoveu a defesa, como observamos anteriormente nas idéias elaboradas por Victor Hugo a respeito do conceito, da beleza e da fealdade, da alegria e do sofrimento, da esperança e do temor, por isso mesmo, podemos dizer que o riso romântico nasceu da abrupta tomada de consciência de uma realidade grotesca não sendo, neste sentido, um riso puro. O sentimento que predominou, acima de tudo, foi o da cisão do sujeito e a expressão, através da arte, deste sofrimento latente.

Desse modo, observamos que aquele incessante progresso tecnológico, pautado na esperança positivista de uma sociedade que encontrasse, no final deste percurso linear, a tão esperada ordem, destruiu implacavelmente diversas sociedades, na África, na Ásia, na Oceania e nas Américas. A ação colonialista das grandes potências capitalistas destruiu os mitos daqueles povos, denominados de primitivos, transformando as suas crenças em peças de museu, em partes do repertório folclórico e em simples curiosidade turística.

Entretanto, tal ação não exterminou indiscriminadamente somente as matrizes culturais diferentes do modelo capitalista e etnocêntrico, mas, também destruiu algumas importantes noções do cristianismo que passaram a sofrer com os abalos produzidos pelas mudanças sociais e intelectuais vivenciadas pelas sociedades ocidentais a partir das revoluções capitalistas. Assim, tanto as crenças diabólicas como as divinas, por exemplo, também foram impiedosamente dizimadas. Afinal de contas, quando Deus passa a ser dado como morto, logo chega à vez do seu oponente, o diabo e, com o seu fim, surgiu também toda uma geração de jovens artistas niilistas.

Portanto, se o mundo, nesta segunda metade do século XIX, não é mais nem divino e, muito menos ainda, diabólico, todos os seus valores passam, então, a ser questionados, pois, a cada nova descoberta científica temos a revelação de toda a sordidez, mesquinharia e insignificância do homem.

Esta transição do riso romântico, inspirado por certa visão grotesca do mundo, até o insensato e angustiado riso dos dadaístas, pautado no absurdo de uma sociedade que promove a morte de milhões de seres humanos numa guerra sem precedentes, pode ser claramente percebida nas obras de Dostoiévski. No seu romance *Os irmãos karamázovi*, por exemplo, encontramos personagens que permanecem suspensos, num conflito insolúvel, na desintegração de todas as certezas, entre atitudes sublimes e monstruosas. Antes, porém de continuarmos a descrição das implicações desta transição para uma definição do riso Dada, vamos retomar a discussão do riso, da ironia e do grotesco feita por alguns dos filósofos desse período.

Para Hegel a ironia seria algo totalmente insuportável. Ela não só arruinaria como também acabaria tornando impossível qualquer construção intelectual. Quanto ao grotesco, por estar mais relacionado com a sua própria filosofia dialética, o filósofo alemão parece demonstrar um maior interesse. Ele o definiu como sendo o perpétuo choque entre a tese e a antítese que jamais alcançou a síntese, ficando, desse modo, num perpétuo suspense. Trata-se de um fenômeno, necessariamente, intrigante, nem sempre risível, marcado pela indefinição, pela mistura de contrários, pelo deslocamento de tudo o que havia sido consagrado e, finalmente, pelo completo contraste promovido pela incessante luta entre os elementos contrários (MINOIS, 2003, p. 513).

Sören Kierkegaard, por sua vez, considerou que o humor não poderia ser compreendido nem como algo que nos levaria simplesmente a angústia e, muito menos ainda, como um promotor do desespero humano. Ele permaneceria, no entanto, em estado de indefinição, de incerteza, retrato de algo sempre provisório e, finalmente, constatando o inegável absurdo da nossa precária existência. O homem, para conseguir ultrapassar tal estágio de incertezas, deveria buscar o caminho que o levasse ao conhecimento dos propósitos de Deus. O humor, nesse sentido, poderia ser considerado como um atalho para se alcançar os seus desígnios, ou seja, uma forma de se chegar à verdade absoluta contida nas revelações divinas:

Pois que há compreender e compreender! Aquele que o compreende – não, bem entendido, à maneira da vã ciência – fica desde logo iniciado em todos os segredos da ironia. Porque é com este equívoco que ele tem de se haver. Achar engraçado que um homem ignore de fato uma coisa, é dum cômico bem inferior, e indigno da ironia. Que há de cômico, no fundo, em que muita gente tenha vivido na idéia de que a Terra estava imóvel – quando não sabiam mais? Sem dúvida, nossa época fará por sua vez a mesma figura ao lado duma época mais adiantada em física. A contradição é aqui entre duas épocas diferentes, sem coincidência profunda. Por isso que seu contraste fortuito carece completamente de cômico. Eis contudo, ao contrário, alguém que diz o que é o bem...e por conseqüência o compreendeu. Quando em seguida vai agir, vê-lo cometer o mal...que cômico infinito! O cômico infinito deste outro, comovido até as lágrimas a ponto de com o suor elas lhe caem a cântaros, capaz de ler ou de escutar horas e horas o quadro de renúncia a si mesmo, todo o sublime de uma vida sacrificada à verdade- e que um instante depois, um, dois, três, uma pirueta! Os olhos ainda mal secos, e ei-lo que já se esfalca, segundo as suas pobres forças, a ajudar ao sucesso da mentira! Ainda o cômico infinito deste discursador, que, com a verdade do acento e do gesto, comovendo-se, comovendo-te, te faz calafrios pela sua pintura da verdade, e desafia todas as forças do mal e do inferno, com um apurmo de atitude, um topete do olhar, uma justeza do passo – perfeitamente admiráveis – e, cômico infinito, que ele possa quase logo, ainda com quase toda a sua atitude, escapular-se como um covarde ao mais pequeno incidente! O cômico infinito de ver alguém que compreenda toda a verdade, todas as misérias e pequenezas do mundo etc., que as compreenda e seja em seguida incapaz de as reconhecer! Visto que, quase no mesmo instante, esse

mesmo homem correrá a envolver-se nessas mesmas pequenezas e misérias, para delas tirar honras e vaidade, ou seja, reconhecê-las! Oh! Ver alguém que jura ter-se dado conta de como Cristo caminhou sob a aparência humilde dum servo, pobre, desprezado, objeto de escárnio, e, como dizem as Escrituras, sob escarros, e ver esse mesmo homem ocultar-se cuidadosamente nesses lugares do mundo, onde se está tão agradavelmente, aninhar-se no melhor abrigo. Vê-lo fugir com tanto receio como para salvar a sua vida, a sombra da direita ou da esquerda, da menor corrente de ar, vê-lo tão bem-aventurado, tão celestemente feliz, tão radioso – sim, para que nada falte ao quadro, é-o a tal ponto que sua emoção o leva até agradecer a Deus- tão radioso pela estima e pela consideração universais! Quantas vezes não disse comigo, em tais ocasiões: ‘Sócrates! Sócrates! Sócrates! Será possível que este homem se dê conta daquilo de que ele afirma dar-se conta?’ Assim dizia para comigo, desejando até que Sócrates não estivesse enganado. Pois apesar de mim, o cristianismo quase me parece demasiado severo e a minha experiência se recusa ainda a fazer deste homem um tartufo. Decididamente, Sócrates, só tu podes me explicar, fazendo dele um histrião, como um alegre espertalhão. Nem sequer tu ficas chocado, tu aprovas até que eu o sirva com molho cômico – sob reserva de o conseguir. (KIERKEGAARD, 2001, p. 84-85).

Já a teoria do riso de Arthur Schopenhauer pode ser encontrada na sua principal obra intitulada *O mundo como vontade e representação*. A explicação do riso elaborada pelo filósofo alemão insere-se, na verdade, num projeto muito mais amplo de explicar o mundo como vontade e representação. Para compreender a sua teoria do riso é preciso discorrer, inicialmente, sobre alguns de seus fundamentos filosóficos. Todas as manifestações do mundo, em primeiro lugar, seriam representações. A vontade, em contrapartida, seria a essência da coisa, ou seja, aquilo que estaria além de todas as representações.

Outro ponto importante a ser destacado para o entendimento desta teoria do riso seria que, de acordo com o filósofo, não existiria objeto sem um sujeito. Encontraríamos, assim, duas formas de representações de acordo com sua teoria. Através delas o sujeito poderia apreender o mundo. A primeira seria a representação intuitiva. Ela corresponderia àquela faculdade que chamamos normalmente de entendimento, que compreenderia todas as manifestações do mundo pelas leis da causalidade. Quando o entendimento conhece de modo correto teríamos aquilo que chamamos de realidade, ou seja, a passagem do efeito, no objeto, às suas causas, entretanto, quando isto não acontecesse alcançaríamos somente a aparência desta realidade. Trata-se, dessa maneira, de um conhecimento direto, baseado, sobretudo, na causa e no efeito. Já a segunda forma de representação pela qual o sujeito apreenderia o mundo seria, de acordo com Schopenhauer, a representação abstrata. Esta representação equivaleria àquela faculdade de conhecimento que chamamos de razão. O que ela conhece de modo correto, sempre pelo julgamento abstrato com fundamentos suficientes, chamamos de verdade e quando ela se engana de erro. A razão assumiria como sua função primordial a criação de conceitos para a compreensão do real.

A representação intuitiva, no pensamento de Schopenhauer, teria a primazia sobre o pensamento abstrato. Todo o conhecimento abstrato que não possui uma base concreta mostrar-se-ia pobre e incapaz diante da complexidade da realidade. A criação do conhecimento, dessa maneira, somente poderia acontecer quando concebemos diretamente a coisa e as novas relações e depois transpomos esse conhecimento concreto através da elaboração de conceitos. A razão transformaria em conceito abstrato, simplesmente, aquilo que já era conhecido intuitivamente.

Existiria também uma inadequação do pensamento abstrato em relação a certas atividades humanas, como, por exemplo, no caso da arte. Ele seria, além disso, incapaz de apreender todos os detalhes que a representação intuitiva consegue perceber. Os conceitos,

por melhor elaborados que tenham sido elaborados, jamais se encaixaram, em virtude mesmo dos seus próprios limites e de certa rigidez, as transformações que ocorrem na realidade. O riso seria o resultado da incongruência entre o pensamento abstrato e o pensamento intuitivo, ou seja, o riso pode decorrer quando o objeto se deixa pensar pelo conceito e, no entanto, não tem nenhuma relação com ele, diferenciando-se de tudo o que pode ser pensado através do conceito.

O riso, segundo ele, seria promovido pela descoberta súbita da incongruência entre o real e a sua apreensão. Assim, se o mundo se revelou como se fosse uma realidade incongruente e cruel, teríamos muitas razões para rir. A risada incessante diante do triste espetáculo apresentado pelas nossas próprias misérias. A sensação agradável que sentimos com o riso explica-se pelo fato do riso residir, exatamente, dessa súbita confrontação entre a intuição e o pensamento abstrato que se resolve, finalmente, pela vitória da intuição. Deste modo, se o riso constitui uma característica própria do ser humano seria porque ao animal faltariam a razão e os conceitos mais gerais que formariam, precisamente, a segunda parte do binômio descrito anteriormente. Restaria, assim, somente a intuição, não havendo qualquer possibilidade daquele confronto e da agradável sensação decorrente do embate entre intuição e pensamento abstrato.

Este estado de prazer característico do riso acontece porque sentimos satisfação ao percebermos a incongruência entre o pensado e a realidade:

A causa desse prazer é a vitória da representação intuitiva sobre a abstrata, do entendimento sobre a razão: percebemos que a razão, com seus conceitos abstratos, não é capaz de descer à infinita diversidade e às nuances do concreto, isto é, da forma de conhecimento primeira. O concreto é o meio do presente, do regozijo e da alegria, e não implica esforço algum. Além disso, o conhecimento intuitivo não é subordinado ao erro e não tem necessidade de comprovantes do exterior; ele se sustenta a si mesmo. O pensamento abstrato, ao contrário, é o segundo poder do conhecimento; ele necessita de esforços significativos, e seus conceitos se opõem freqüentemente à satisfação de nossos desejos diretos, porque eles são os meios do passado, do futuro e do sério, constituindo veículos de nossos receios e preocupações. (ALBERTI, 2002, p. 175-6).

De qualquer modo, segundo este pensador, haveria somente duas possibilidades de riso. Um que ele chamou de tolo e o outro de riso triste. Os seus contemporâneos teriam escolhido o primeiro tipo de riso. Para se obter um bom riso, entretanto, seria necessário que o ridente fosse um homem plenamente convicto, ou seja, que ele acreditasse fortemente em alguma coisa, posteriormente, o mesmo sujeito constataria, sumariamente, que estivera inteiramente equivocado durante toda a sua vida. O riso amargo, diante de tamanha decepção, nos escapa como um grito de dor. Escorregadio e incontrolável este riso amargurado se instala mesmo quando não o desejamos mais, permanece testemunhando o momento em que vivenciamos uma transformação na realidade que destrói impiedosamente todos os nossos fiapos de esperanças acalentados desde sempre.

Portanto, Schopenhauer, tendo consciência de viver em num mundo que já é humorístico e onde todos riem de qualquer tolice, acusou a sua época de desonrar o termo humor. O riso de seus contemporâneos seria pura idiotia. O verdadeiro riso, aquele próprio do filósofo, seria aquele que constata o absurdo da vida confrontado com a vontade de viver. Trata-se do conflito entre o desejo de continuar vivendo e a própria falta de sentido que justificasse esta existência, algo, enfim, que explicasse às razões dos contínuos sofrimentos impostos ao homem.

O riso, como uma espécie de reflexão sobre a solidão humana em um universo que já não possuía nenhum sentido preestabelecido, estaria, de acordo com a visão de Nietzsche, além do bem e do mal, purificando, deste modo, tudo aquilo que ele tocasse. O ser humano, por sofrer intensamente durante toda a sua miserável existência, precisou inventar o riso. Ele e o pessimismo, portanto, caminhariam, de acordo com a concepção deste filósofo, sempre pela mesma seara. Podemos entender, assim, que o riso aconteceria apenas quando tomamos consciência da nossa inevitável condição de náufragos desesperados. Somente a partir deste momento de lucidez conseguimos, finalmente, suportar melhor a imensidão de todas as intempéries que sobre nós desabam ininterruptamente. Nossa miserável e pretenciosa espécie sobrevive graças à ajuda encontrada no riso.

A humanidade, não obstante o retorno periódico dos proclamadores da finalidade da vida e desses criadores de ídolos sérios, sempre terminaria voltando para a sua eterna comédia. O riso, mesmo quando pensamos neste riso pessimista e elitista, carregaria a sabedoria, faria parte da vida e, por isso mesmo, acabaria sendo fundamental para podermos continuar afirmando o nosso desejo de viver.

Outra importante análise sobre o riso apareceu na obra do filósofo francês Henri Bergson. A suas elaborações acerca da mecânica do riso servirão como importante apoio para buscarmos um esclarecimento dos possíveis significados estéticos e, principalmente, sociais que a comicidade, freqüentemente, assumiu nas criações e nos contra espetáculos dos artistas ligados às atividades dadaístas.

Bergson buscou desvendar no seu livro a respeito do riso, principalmente, a dimensão social contida neste comportamento humano. O pensador francês destacou que ele não poderia existir fora, exatamente como primeiro ponto na sua definição acerca da comicidade, do âmbito da sociedade humana. Todavia, antes mesmo desta tentativa filosófica, mais precisamente em 1897, o sociólogo Émile Durkheim havia publicado um outro livro, intitulado *O suicídio*, demonstrando como este gesto, aparentemente ligado a uma decisão individual, deveria ser compreendido, justamente como acontece no caso da interpretação de Bergson sobre o riso, como uma consequência do rompimento daquilo que ele denominou de solidariedade social. Seriam respostas sociais aos dilemas de uma sociedade que enfrentava os dramas culturais característicos do gradual enfraquecimento da consciência coletiva e da passagem de uma solidariedade mecânica para outra de caráter essencialmente orgânico. Compreendemos, assim, que o riso poderia ser considerado, de certa forma, como uma contrapartida do suicídio, isto é, uma reação, criada pela consciência coletiva, cujo objetivo seria manter certa hegemonia na sociedade, em outras palavras, trata-se de uma condenação, muitas vezes cruel, de qualquer desvio nas normas sociais estabelecidas. A consciência coletiva seria, afinal, a forma moral vigente na sociedade, estabelecendo e delimitando o valor atribuído aos atos individuais. Desse modo, ela definiria quais os valores, pensamentos e atitudes que, numa determinada sociedade ou época, seriam classificados como reprováveis e quais seriam considerados elogiáveis.

Percebemos que Bergson, em vários trechos dessa sua excelente obra, foi marcado, apesar de não negar as diversas influências exercidas pelos aspectos psicológicos e fisiológicos do riso, sobretudo, pelo florescimento da nova ciência sociológica e também pela renovação da noção de espiritualidade. Por isso mesmo, ele elaborou uma teoria que definiu o riso como um gesto social e também como uma manifestação do nosso ímpeto vital. O riso, antes de tudo, consistiria num, de acordo com a sua discussão, importante gesto da sociedade, ligando-se, deste modo, às questões do comportamento, da estética, da sanção, da moralidade, da ameaça e da própria coesão do indivíduo dentro dos vários grupos em que exerce os seus inúmeros papéis durante toda a sua vida.

Compreendemos, pelo que havíamos discutido nos parágrafos anteriores, que o riso, na definição inicial elaborada pelo filósofo acerca dos seus principais aspectos, somente

poderia existir e ter sentido no âmbito da sociedade. Ele normalmente viria acompanhado, além disso, pela insensibilidade e, sendo assim, um dos seus piores inimigos seria o envolvimento de qualquer tipo de emoção. Basta, por isso mesmo, nos interessarmos por aquilo que a pessoa disse, por aquilo que ela fez, ou por aquilo que ela está sentindo, para que as coisas mais fúteis se transformem, efetivamente, em problemas insolúveis e até mesmo dramáticos:

Cabe ressaltar agora, como sintoma não menos digno de nota, a *insensibilidade* que ordinariamente acompanha o riso. Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d'alma serena e tranqüila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo do que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade. Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. (BERGSON, 2001, p. 3).

Podemos concluir, a partir mesmo do que foi transcrito nessa discussão inicial, que um dos elementos fundamentais para o riso seria a exigência, isto é, para que o cômico pudesse produzir todo o seu efeito, de um esquecimento, mesmo que apenas momentâneo ou circunstancial, de todo o sentimentalismo, dirigindo-se, dessa forma, única e exclusivamente à razão. Além disso, para que o riso aconteça, ele não deve estar isolado, mas, em permanente contato com outras inteligências. Nosso riso, afirmou Bergson, sempre será um riso de grupo e somente se não nos sentíssemos isolados é que poderíamos realmente saborear todo o prazer que a comicidade pode nos proporcionar. Este aspecto da sua teoria, sem dúvida, deve ser considerado como fundamental, pois, reforça, ainda mais, a idéia do riso como um fenômeno que encontra sua definição na sociedade, ou seja, como se fosse um ato que devesse responder a certas exigências da vida comum, possuindo, dessa maneira, um amplo e importante significado para o desenvolvimento da consciência coletiva.

Henri Bergson, tentando compreender o mecanismo do cômico, dirá, levando em consideração todos aqueles seus elementos constitutivos já descritos, que ele será produzido quando um grupo de homens, concentrando a sua atenção no comportamento de um dos seus companheiros que apresentasse uma atitude mecânica, exercitaria sua inteligência, colocando de lado todo e qualquer tipo de sentimentalismo. O pensador francês argumenta que, pelo menos a princípio, são as almas sonhadoras, os loucos, os extraviados e aqueles que correm atrás de um ideal sem se importar em tropeçar na realidade, ou seja, os sonhadores em geral, os que acabam servindo como principais alvos deste riso grupal. A distração sistemática e a fixação em torno de uma idéia, conferem a estes indivíduos, como, por exemplo, no caso de Dom Quixote que tropeça na realidade em busca dos seus ideais, uma inflexibilidade e um automatismo que os transformam em objetos preferenciais do escárnio dos seus companheiros. Quanto à distração, afirmou Bergson, se talvez não estejamos diante da fonte mesma da comicidade, poderíamos dizer, no entanto, que estaríamos, com certeza, diante de uma das vertentes naturais do riso (BERGSON, 2001, p. 9-10).

Dessa maneira, a rigidez de gestos e a ausência de naturalidade da pessoa diante dos problemas enfrentados na sociedade sempre constituíram, de acordo com a definição elaborada por Henri Bergson, fatores essenciais na formação do cômico. O seu surgimento,

por isso mesmo, acontece exatamente no momento em que o grupo, esperando maleabilidade e flexibilidade do indivíduo diante dos problemas apresentados pela vida, não encontra, contudo, neste distraído sonhador inflexível, nenhuma daquelas qualidades exigidas para a sua perfeita adaptação às exigências implacáveis do seu meio social. O cômico assumiria, em diversas ocasiões como estas, um papel de crítica de costumes e também de fiel depositário dos julgamentos realizados pela sociedade. Ele teria como objetos mais visados, à distração e a artificialidade das atitudes.

Com tais imperativos sociais como referência, ele acabaria impondo ao homem, num processo simultâneo de convencimento e coação, regras de ação adequadas às necessidades mais prementes ditadas pela cultura de seu próprio tempo. O poeta Lucian de Rubempré, ilustre personagem do livro *Ilusões Perdidas* de Honoré de Balzac, sofreu, por exemplo, vários reveses, enquanto não compreendeu adequadamente o funcionamento das regras morais de sua época, sendo vítima de toda a sorte de ironias e humilhações impostas tanto pela sociedade parisiense, como por parte dos provincianos da sua cidade natal. O grande homem da província, para aplacar a sua desmedida ambição pela glória, teve de perder, uma a uma, todas as suas ilusões (BALZAC, 1981).

Aquele comportamento humano marcado, principalmente pela rigidez dos gestos, traduziria, na verdade, uma mecanização muito mais ampla, que abarcaria, na verdade, cada uma das minúcias da atitude do indivíduo em cada situação vivenciada por ele. Entretanto, a vida em sociedade, segundo o filósofo, exigiria de todos nós uma atenção sempre alerta, leveza de espírito e de corpo para conseguirmos nos adaptar às várias necessidades exigidas em cada momento da nossa tentativa de sobreviver.

Também devemos salientar que se a sociedade e a própria vida não podem, por um lado, permitir que o indivíduo ultrapasse certas regras ou convenções estabelecidas, ela não deve permitir, por outro lado, que a pessoa se limite apenas ao estrito cumprimento daquelas funções essenciais para a sua mera sobrevivência diária. O homem deveria estar sempre alerta e saber se adaptar às novas situações que aparecem inesperadamente na sua miserável existência. A sociedade o fustiga incessantemente através do riso e de outras formas de coação social, sejam ela espontâneas ou formais, pois, qualquer limitação nas perspectivas do desenvolvimento deste sujeito, poderia se transformar em algo extremamente perigoso para a sobrevivência e desenvolvimento da própria sociedade.

Toda a rigidez de caráter, de espírito e de corpo passaria, se a considerarmos a partir desta perspectiva que compreende o riso como um gesto social, a ser vista como algo suspeito e que, necessariamente, levaria o organismo social ao definhamento de todas as suas possibilidades criativas. Isto porque tal imobilidade pode ser interpretada como um claro sinal que revelaria, em primeiro lugar, uma atividade que isola e adormece a capacidade vital do sujeito, e, em segundo lugar, mostraria ser um sintoma característico de uma atividade típica de homens excêntricos, em outras palavras, algo próprio de uma tarefa realizada por quem procura separar-se, intencionalmente, daquele centro comum, onde gravitam, necessariamente, todas as atividades ditas normais, tarefas estas, desempenhadas por aqueles indivíduos que são respeitados pela sociedade e também classificados como sendo os verdadeiros ícones de comportamentos socialmente adequados, por sua conformidade aos padrões estabelecidos pela consciência coletiva. O riso constituiria, desse modo, uma das terapias mais adequadas contra o perigo desta terrível patologia social representada pela rigidez e pelo isolamento do sujeito em relação aos valores da sociedade.

Compreendemos, quando falamos do riso como se fosse uma resposta social a determinados comportamentos ou atitudes, que a sociedade não poderia reprimir materialmente uma agressão que não possui, como neste caso, um caráter físico. A um gesto de caráter imaterial, segundo a teoria proposta por Bergson, somente poderíamos responder, adequadamente, com um outro gesto de teor semelhante. O riso, dessa maneira, seria esse

gesto simples, mas, extremamente necessário, capaz de oferecer uma resposta adequada àqueles desvios de conduta. Ele, pelo terror que pode inspirar, garantiria a repressão de toda a tendência ao isolamento e a excentricidade. O riso, enfim, tornaria leve tudo o que possa restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social, por isso mesmo, podemos defini-lo como sendo, antes de tudo, um gesto social:

Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica no corpo social. O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Tem algo de estético, todavia, visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em suma, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que punem a si mesmas através de suas conseqüências naturais, fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo. (BERGSON, 2001, p. 15).

Percebemos, tomando como base estes aspectos imateriais e coercitivos descritos anteriormente, que o riso, ainda procurando desenvolver algumas das principais conseqüências dos pensamentos e das definições conferidas pelo filósofo francês, seria, portanto, uma maneira que a sociedade dispõe para corrigir todos aqueles comportamentos, e também idéias, julgados por ela como sendo típico de seres desajustados socialmente. Ele pode ser interpretado, assim, como uma espécie de vingança, muito cruel e implacável, utilizada, freqüentemente e por todos os grupos sociais, contra os inúmeros abusos praticados repetidamente por certos indivíduos contumazes nos seus desvios de conduta. Esta característica transcenderia, evidentemente, o prazer puramente estético, pois, o riso comporta, como podemos facilmente constatar em diversos momentos e obras, uma intenção, normalmente inconfessada, de humilhar ou, em alguns casos, até mesmo aniquilar todo e qualquer comportamento que, segundo a sociedade, seja considerado doentio ou perigoso para os seus objetivos.

Seria correto afirmar, tendo como referência este aspecto social e coercitivo, que o riso não surge diretamente de preocupações ligadas estritamente ao campo da estética. No entanto, devemos considerar que o riso, o que seria fundamental para refletirmos acerca da sua própria constituição e significados, possui uma preocupação fundamental com a moral e também uma expectativa premente de aperfeiçoamento da própria sociedade. Trata-se, como havíamos destacamos nos parágrafos anteriores, de compreendê-lo como algo que aparece, justamente, nesta delicada e tensa relação entre a arte e a vida. Portanto, antes de continuarmos com a nossa caracterização do riso, vejamos mais alguns detalhes sobre este delicado relacionamento.

A arte seria algo completamente inútil, segundo a visão defendida por Henri Bergson, se pudéssemos nos comunicar de forma imediata com as coisas, com as outras pessoas e também conosco. Isto significa, em outras palavras, que todos nós, se nossos sentidos e nossa

consciência fossem diretamente impressionados pela realidade, se vibrássemos junto com a natureza sem a mediação restritiva de uma ordem simbólica preexistente, seríamos verdadeiros artistas. Nossos olhos, seguindo a argumentação do filósofo que influenciou, sobremaneira, a construção do romance moderno, recortariam o espaço, tendo o auxílio da nossa memória que recolheria os fragmentos da nossa vida, numa busca pelo tempo perdido, criando, assim, quadros de inimitável beleza e sutileza poética. Desse modo, poderíamos fazer, sem dúvida, um conjunto de obras, de tal magnitude, jamais visto na História da humanidade.

Desse modo, parece existir, ainda de acordo com esta interpretação acerca do simbólico e de suas leis, um véu entre a nossa consciência e a realidade, por isso mesmo, apesar de tudo estar a nossa volta, aparentemente de modo evidente e compreensível, nada de tudo isso poderia ser percebido distintamente por nós. Quando olhamos através das nossas crenças rotineiras, exatamente como o prisioneiro do mito da caverna observava, acreditaríamos enxergar a realidade exatamente como ela é. No entanto, aquilo que vemos do mundo exterior torna-se, simplesmente, o que os meus sentidos dele extraem para esclarecer a minha conduta. O conhecimento que possuo seria, portanto, extremamente superficial; mesmo a minha consciência, assim como aconteceria com os meus sentidos, apenas me entregaria uma simplificação banal e inteiramente voltada para fins práticos da realidade observada. Se a ação define a vida, viver consistiria, segundo tal aceção, em aceitar dos objetos a impressão útil para responder-lhes do modo mais adequado possível.

Todas aquelas diferenças inúteis para o homem são apagadas, pois, elas devem, para não ferir as leis já estabelecidas, se obscurecer ou somente nós chegar de modo confuso e indistinto. Por outro lado, as semelhanças, úteis ao homem no seu contínuo processo de classificação do real, são acentuadas. Afinal, tal classificação, sempre constitui um dos principais caminhos seguidos pela lógica formal (BERGSON, 2001, p 113).

Criamos, dessa maneira, uma infinidade de rótulos, agimos, a partir da leitura destas etiquetas culturais e, quase sempre, não vemos as próprias coisas nos seus múltiplos aspectos. A própria linguagem acentuou ainda mais esta tendência. Ela interpõe-se, afinal de contas, entre a realidade e a nossa percepção, anotando da coisa somente o seu aspecto mais banal e sua função mais comum. Não seria apenas nos objetos exteriores que podemos encontrar esta dissimulação efetuada pela palavra, porém, também os nossos próprios estados de espírito acabam sendo classificados e, dessa forma, ocultando de nós tudo aquilo de íntimo, pessoal e original que eles representam:

Quando sentimos amor ou ódio, quando nos sentimos alegres ou tristes, será mesmo o nosso sentimento que nos chega a consciência com os mil matizes fugazes e as mil ressonâncias profundas que fazem dele algo absolutamente nosso? Seríamos então todos romancistas, todos poetas, todos músicos. Mas o mais freqüente é só percebermos de nosso estado d'alma a sua exibição exterior. Só apreendemos de nossos sentimentos o seu aspecto impessoal, aquele a linguagem pôde marcar de uma vez por todas por ser mais ou menos o mesmo, nas mesmas condições, para todos os homens. Assim, até em nosso próprio indivíduo a individualidade nos escapa. Movemo-nos entre generalidades e símbolos, como numa liça em que nossa força se mede utilitariamente com outras forças; e fascinados pela ação, atraídos por ela, para nosso maior bem, no terreno que ela escolheu para si, vivemos numa zona intermediária entre as coisas e nós, exteriormente às coisas, exteriormente também a nós. Mas, de vez em quando, por distração, a natureza suscita almas mais desapegadas da vida. Não falo do desapego desejado, racional, sistemático, que é obra de reflexão e filosofia. Falo de um desapego natural, inato à estrutura do sentido ou da

consciência, e que se manifesta de imediato por um modo virginal, por assim dizer, de ver, ouvir ou pensar. (BERGSON, 2001, p. 115).

A arte das vanguardas procuraria se afastar intencionalmente, como ficou compreendido a partir da discussão elaborada nos parágrafos anteriores, dos símbolos utilitaristas, servos do ponto de vista prático e econômico dominantes nas culturas ocidentais capitalistas, tentando recusar as convenções socialmente aceitas e negando, enfim, todas aquelas generalidades que mascaram os aspectos mais conturbados da nossa realidade. Ela não passaria de uma visão mais direta da vida. Tal virgindade na percepção, entretanto, implicaria numa inevitável ruptura em relação ao estoque de convenções utilitárias, um tipo de desinteresse inato que, muitas vezes, recebeu o nome de idealismo por localizar atenção dos nossos sentidos e da nossa consciência no imaterial. Se todos os homens pudessem se entregar ao movimento de sua natureza sensível e se não houvesse, por outro lado, nenhum impedimento moral ou social, então, a visão artística seria considerada o estado normal da vida. O prazer que sentimos com um objeto artístico advém, portanto, do questionamento que tal visão provoca em relação à existência tranqüila arquitetada pela sociedade burguesa. Entrevemos, no contato com a arte, toda uma série de possibilidades não realizadas, ou seja, infinitas possibilidades de caminhos que foram obliterados pelos imperativos da razão econômica são reveladas através da arte.

O artista revelaria a deslumbrante visão, mesmo que ele próprio tenha levado uma existência miseravelmente pacata e retraída, de certos estados e também de alguns conflitos da nossa alma que, sem a sua obstinada intervenção, jamais iriam se poder se mostrar. Nesse sentido, a principal distinção a ser realizada seria entre a personalidade que temos e aquela que poderíamos ter, mas, que por inúmeras restrições e determinantes culturais, não conseguimos ou desistimos de alcançar. Nosso caráter, segundo o filósofo, formar-se-ia, constantemente, pelas escolhas que, obviamente dentro de determinado contexto cultural, se renovariam sem cessar, ou seja, toda esta amplitude de possibilidades seria limitada, no entanto, pelo contexto real e específico onde de fato ela ocorrer. A imaginação poética poderia ser compreendida, levando em consideração esta tensa disputa entre limites e possibilidades, como a possibilidade de se voltar atrás e de seguir outra direção que somente chegamos a entrever durante nossas atividades cotidianas, pois, avistamos, continuamente ao longo da vida, diversas trilhas, inúmeras bifurcações, embora, somente possamos, no final, seguir uma delas.

A vida não deveria, considerando tais reflexões, jamais se repetir em toda a plenitude de seus mínimos detalhes. Os dois principais tipos de efeitos engraçados que poderiam, neste sentido, gerar tal repetição referem-se, sobretudo, a todo o mecanismo inserido na natureza e também à regulamentação automática da vida social. A repetição também poderia destacar o fundamento mecânico existente na pessoa, mostrando, além disso, como a existência pode ser descaracterizada, perdendo todo o seu sentido e transformando-se num verdadeiro processo industrial, o que acarretaria a destruição de toda a imaginação, a fantasia ou a invenção humana. Quando o corpo vivo enrijece-se como uma máquina e percebemos tal superposição a impressão de comicidade ocorrerá imediatamente. Todo o incidente que chame nossa atenção para o corpo quando o problema é moral será considerado, dessa forma, cômico. Finalmente, ainda pensando na sobreposição do mecânico no vivo, rimos quando uma pessoa nós dá a impressão de uma coisa.

A imaginação possuiria, conforme a argumentação apresentada pelo filósofo, uma lógica própria e necessária para compreendermos não apenas o cômico, mas, também as demais investigações afins. Ele estudou a comicidade, nos gestos, nas formas, nas atitudes, nos movimentos, nas ações e nas situações, percebendo, ainda, que toda a combinação de atos

e de acontecimentos que, inseridas umas nas outras, ofereça a ilusão de vida e a sensação de arranjo mecânico pode ser considerada cômica (BERGSON, 2001, p. 51).

Certos gestos e movimentos do corpo humano provocariam o riso, principalmente, na medida em que aparentam artificialidade ou quando se repetem incessantemente, como se fossem simples mecanismos sem vida, em outras palavras, o cômico poderia ser definido como sendo o mecânico colado sobre o vivo.

Quando deixamos, por qualquer motivo, de ser nós mesmos damos, portanto, a oportunidade de sermos imitados. Em tais situações, na verdade, estamos oferecendo a chance de que os nossos gestos sejam repetidos em tudo aquilo que eles possuem de mecânico e uniforme. Pode-se tornar cômica, neste sentido, toda a deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar, ou seja, uma expressão risível do rosto será aquela que nos leve a pensar, como faz o caricaturista, em algo congelado na fisionomia ordinária da pessoa.

Outro caso, bastante comum, que podemos citar seria a do orador que rivaliza os seus gestos banais com as suas palavras mais sublimes. Ele não aceita, segundo a formulação oferecida por Bergson, a lei fundamental da vida que é a da não repetição, pois, quando existe repetição cria-se a suspeita de algum mecanismo a funcionar por trás do que está vivo. Determinado movimento, feito pelo braço, pela cabeça ou por qualquer outra parte do corpo, se repetido insistentemente poderá, dessa maneira, distrair o ouvinte, dando a impressão de um mecanismo que funciona automaticamente imitando a vida, tornando-a, enfim, mecânica e totalmente previsível. Tudo aquilo que, no aspecto exterior lembrar um disfarce que simplifique a aparência humana a alguns traços do seu caráter, transformando-a e rebaixando-a a um estado de máquina, contribui para desumanizar ainda mais a nossa alienante realidade: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica.” (BERGSON, 2001, p. 22).

Também a sociedade, exatamente como acontece com aquele indivíduo considerado pelo grupo como objeto do riso por sua atitude automática e sem plasticidade, provocará riso no caso de conferir às suas instituições e valores um caráter de disfarce, ou, pior ainda, de aparente imobilidade e de uma completa falta de vitalidade. Assim, quando observarmos, por exemplo, uma cerimônia de casamento realizada, digamos, em uma outra cultura muito diferente dos nossos padrões ocidentais, fica evidente, não de imediato, mas, após alguma reflexão, as características da imobilidade e do disfarce agindo sobre os homens. Assim, compreendemos, ao voltarmos a nossa atenção para os seus aspectos puramente formais e esquecermos, além disso, o seu conteúdo ritual, que ela perdeu, inevitavelmente, todo o seu aspecto solene e passa a ser vista como um verdadeiro espetáculo de comicidade. Tal procedimento mostra de maneira inelutável como a regulamentação da vida, cada vez mais de modo administrado, encontra-se difundida em todas as esferas da nossa existência, tornando-se, em muitas situações, como que sua essência natural, ou seja, como se o mecânico houvesse se amoldado a cada detalhe da vida humana tolhendo-lhe todos os seus movimentos espontâneos.

Toda a seriedade da vida seria transformada, de acordo também com esta definição elaborada por Bergson acerca do mecânico colado à vida, na mais pura comicidade. Passamos a achar comicidade em tudo, no exato momento em que percebemos nossa ridícula condição de fantoches manipulados pela sociedade. Dessa maneira, o riso e o desespero podem surgir, ao mesmo tempo, exatamente quando observamos que, sob a brilhante fachada de liberdade propagada pelos mecanismos de manipulação social, se esconderia toda uma trama de cordões que acaba definindo realmente todos os nossos sentimentos e as paixões que nutrimos diante daquilo que passa a ser considerado como real. O mesmo acontece com as nossas ações que deliberamos e que executamos com a esperança de sermos indivíduos completamente livres e autônomos. Rimos, enfim, quando percebemos que tais cordões determinam tudo aquilo que supúnhamos viria diretamente de nossa própria vontade e desejo.

É possível até mesmo traçar um paralelo entre este importante aspecto da teoria bergsoniana sobre o riso e o conceito sociológico elaborado por Durkheim a respeito daquilo que ele denominou como sendo a consciência coletiva. Pois, a consciência coletiva, de acordo com a concepção desenvolvida por Émile Durkheim, exerceria, assim como no caso do riso, uma forte coerção sobre todos os indivíduos, para que eles realizassem determinadas ações que, necessariamente e sob pena de algum tipo de sanção, fossem consideradas essenciais para a coesão e harmonia do grupo. Várias personagens de comédias poderiam ser citadas como perfeitas ilustrações deste tipo de verdadeiro fantoche social. Nas muitas representações dadaístas também encontraríamos esta mesma situação de uma figura que ao representar determinada cena acreditava estar falando e agindo livremente, conservando, deste modo, o essencial da vida, mas, que, torna-se, na verdade, um mero brinquedo nas mãos de outros, sendo manipulado e servindo de motivo para a derrisão do público que acompanhava todo o desenvolvimento da cena sem perceber que era o retrato dos seus próprios comportamentos em sociedade o que estava sendo exposto no palco.

Essa criação de um sujeito marionete, rebaixado à condição de simples mecanismo rígido exposto à derrisão geral, que o público consegue surpreender nas apresentações dadaístas, como se fosse uma espécie de intruso na viva continuidade da vida, constitui um ponto importante na compreensão do riso. O seu comportamento de autômato acaba por revelar, justamente, uma espécie de distração fatal. Afinal de contas, se os homens estivessem sempre atentos a sua existência, eles jamais poderiam ser manipulados como se fossem simples bonecos privados de reflexão. A comicidade, de acordo com o filósofo, seria esse lado do indivíduo que o transforma em algo muito semelhante a uma coisa. Portanto, o indivíduo passaria a ser considerado, em virtude de sua rigidez enquanto apêndice do escritório ou da máquina, como a perfeita imitação de um mecanismo. Os seus movimentos repetitivos, a sua fala ossificada e a sua imaginação atrofiada revelariam, assim, a ausência de vida nestas pessoas exploradas pelo capital. O riso dos artistas ligados aos diferentes momentos do Dada também pode ser considerado como um gesto social que ressalta e reprime esta distração, intencionalmente criada pela ideologia dominante, dos homens reduzidos a meros produtores de mais-valia.

A vida, ainda seguindo os passos da discussão elaborada por Henri Bergson, pode ser considerada, principalmente, sob dois aspectos: o tempo e o espaço. Quanto ao primeiro destes aspectos ela se apresentaria, exatamente como já havia sido descrita por Heráclito, como um fluxo contínuo de mudanças, ou seja, como se fosse um progresso contínuo. Não poderíamos, segundo tal pensador, banharmo-nos duas vezes no mesmo rio, pois, tudo se transformaria rapidamente. Trata-se da conhecida metáfora das águas do rio, que nunca seriam as mesmas, e do banhista, que também nunca seria o mesmo, afinal, envelheceria incessantemente. A nossa existência, desse modo, nunca poderia voltar para trás e jamais deveria se repetir. Já em relação ao segundo termo, o espaço, ela exibiria elementos coexistente e intimamente interligados, sendo que nenhum deles poderia pertencer, simultaneamente, a dois organismos diferentes. Tais características seriam próprias de tudo aquilo que é vivo: “Mudança continua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos, individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma, eis as características exteriores (reais ou aparentes, pouco importa) que distinguem o que é vivo daquilo que é mecânico” (BERGSON, 2001, p. 66).

Por outro lado, conseguiríamos criar, se as invertermos, procedimentos próprios do mecânico e, conseqüentemente, do cômico. Podemos, dessa maneira, tanto na comédia clássica, como no teatro contemporâneo ou mesmo nas irreverentes apresentações Dada, encontrar aquilo que o filósofo francês denominou como constituindo a repetição, a inversão e a interferência das séries.

Vamos analisar rapidamente cada um destes procedimentos ligados ao cômico. A repetição, primeiramente, deve ser compreendida aqui como uma combinação de circunstâncias que, retornando várias vezes sem nenhuma transformação, contrasta com a extrema mutabilidade que deveria caracterizar a vida em todos os momentos. Já a inversão, realizada pelo Dada quanto ele troca o sinal da mercadoria desprezada elaborando-a como se fosse uma obra de arte única, poderia ser entendida como uma espécie de mundo às avessas. Teríamos, em terceiro lugar, a inferência de séries que deveria ser vista como uma situação pertencente, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos distintos. Ela poderia ser interpretada, portanto, simultaneamente de dois modos inteiramente diferentes (BERGSON, 2001, p. 71). Esta oscilação entre o sentido possível e o sentido real, entre dois julgamentos ou duas interpretações opostas acabaria produzindo um efeito cômico sobre todos nós. Devemos ressaltar, finalmente, que, apesar de todas as diferenças existentes nos três procedimentos, tanto no processo da repetição, como no da inversão ou no da inferência, o objetivo seria exatamente o mesmo, ou seja, alcançar a representação da mecanização da vida e, assim, produzir a comicidade.

Além disso, Bergson estabeleceu uma relação, bastante profícua, como já havíamos destacado em outros parágrafos, entre aqueles procedimentos da rigidez mecânica, da distração, da inversão e da repetição, com a escolha das palavras e a construção das frases. Tais elementos se constituiriam nas leis fundamentais daquilo que ele identificou como a transformação cômica das frases. Isso significa dizer, em outras palavras, que a comicidade encontrada na linguagem corresponderia exatamente à comicidade das ações e das situações. Consideremos cada um destes procedimentos aplicados na linguagem.

A rigidez que observamos na linguagem constituiria, dessa maneira, uma importante fonte de comicidade. Dizer algo que não se queria, por exemplo, devido à rigidez torna-se, evidentemente, um importante motivo para o riso. As fórmulas prontas, o discurso ideológico ou as frases estereotipadas ilustrariam perfeitamente esta imobilidade e este perigoso automatismo da língua. Os dadaístas, como podemos constatar através das suas intervenções iconoclastas em esculturas, quadros, manifestos e poesias, construíram frases cômicas com as características descritas por Bergson. Eles inseriram, justamente, muitas idéias absurdas, elaboradas a partir de uma fraseologia consagrada, estereotipada e pretensamente científica, técnica e artística.

Devemos considerar ainda, com relação aquele segundo procedimento descrito pelo filósofo, a distinção existente nos possíveis sentidos das palavras. Podemos notar que a palavra sempre possui um significado físico e outro moral. Ela começa, de acordo com a interpretação de Henri Bergson, designando, invariavelmente um objeto concreto ou uma ação material, para, logo em seguida, espiritualizar-se, lentamente, em idéias mais abstratas. O efeito cômico, neste caso, ocorrerá quando desviarmos nossa atenção para a materialidade de uma metáfora, ou ainda, quando fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado.

Quanto à inversão, e o mesmo também valeria para o processo de interferência, devemos observá-la, sobretudo, quando tomamos uma série de acontecimentos e os repetimos utilizando um novo tom ou ainda empregando-a em um contexto inédito. Criamos, com isso, uma nova realidade, poética e de uma beleza inusitada, que acabaria produzindo imagens que iriam muito além dos limites impostos pelo próprio cotidiano. Podemos, além disso, invertê-las, conservando um dos seus significados, ou mesmo misturá-las, de tal forma, que os seus novos sentidos interfiram uns nos outros criando uma sensação de que estaríamos encarando a vida, na sua normalidade de pasmaceira e tédio, como algo mecânico, restritivo e, fundamentalmente, repetitivo.

Basta, para termos uma idéia sobre o poder da inversão de sentido ou da interferência, refletirmos acerca da atuação de vários artistas surrealistas, que trabalharam justamente a

partir destes procedimentos, e também na peculiar receita para se fazer um poema dadaísta, definida por Tristan Tzara no seu Manifesto sobre o amor débil e o amor amargo:

Para se fazer um poema dadaísta.
 Pegue num jornal
 Pegue numa tesoura.
 Escolha no jornal um artigo que tenha o tamanho que pensa dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte seguidamente com cuidado as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
 Agite com cuidado.
 Seguidamente, retire um por um.
 Copie conscienciosamente segundo a ordem pela qual foram saindo do saco.
 O poema parecer-se-á consigo.
 E você tornou-se um escritor infinitamente original e duma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendida pelo vulgo. (TZARA, 1987, p. 42).

O poeta romeno oferece ainda um exemplo da utilização desta receita num poema intitulado: “quando os cães atravessam os ares dentro dum diamante como as idéias e o apêndice das meninges indica a hora de despertar” (TZARA, 1987, p. 42). André Breton, por sua vez, até mesmo afirmou, no seu Manifesto Surrealista de 1924, que poderíamos chamar de Poema aquilo que obtemos “pela agregação tão gratuita quanto possível (observemos, faz favor, a sintaxe) de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais”, oferecendo, além disso, um belo texto poético que ilustraria tais associações de realidades tão distantes:

Poema
 Uma risada
 de safira na ilha de Ceilão
 As mais belas palhas
 Têm a cor esmaecida
 Na prisão
 Numa fazenda isolada
 No dia-a-dia
 agrava-se
 O agradável
 Um caminho carroçável
 vos conduz à beira do desconhecido
 O café
 roga por si mesmo
 O artesão quotidiano de vossa beleza
 Senhora,
um par de meias de seda
 não é
 Um salto no vazio
 Um cervo
 Antes de tudo o amor
 tudo poderia acabar tão bem
 Paris é uma grande aldeia
 Vigiai

o fogo incubado
 a oração
 do bom tempo
 Sabei que
 os raios ultravioleta
 terminaram seu trabalho
 bom e rápido
 O primeiro jornal branco
 Do acaso
 Vermelho será
 O cantor errante
 Onde estará?
 na memória
 em sua casa
 No baile dos ardentes
 Faço
 dançando
 O que se fez, o que se fará (BRETON, 1985, p. 75-7).

Desse modo, o efeito cômico aconteceria porque a linguagem também deveria ser tratada como se fosse uma coisa viva, entretanto, conforma-se, na sociedade capitalista, aos ditames utilitaristas que a deformam transformando-a num mecanismo completamente rígido e sem vida. Tanto a inversão, como também à inferência devem ser entendidas como jogos mentais que resultam em jogos de palavras que, muitas vezes, conseguem quebrar, como nos exemplos citados anteriormente, a lógica utilitarista imposta pelo mercado na sua ânsia por aumentar a dominação já existente.

Seria importante distinguirmos, além disso, o jogo de palavras da simples utilização cotidiana das mesmas. Tal oposição não se restringe somente às divergências entre o jogar e a seriedade. Entretanto, ela também faria referência, como afirmou Tzvetan Todorov, à fala, pois, sua construção obedeceria, por um lado a uma regra particular, aquilo que ele chamou de fala artificial, e, por outro lado, obedeceria àquele impulso de expressão e designação que acaba por se consumir na sua finalidade ou origem, denominado pelo autor de fala natural. O jogo de palavras, muitas vezes, acabou sendo explicado como algo simplesmente demoníaco ou irresponsável, uma prática, enfim, insana e tresloucada (TODOROV, 1980, p. 289). Não podemos esquecer, todavia, que a própria idéia da literatura como discurso natural, sem regras, não pode existir. Ela se constitui, na verdade, como um discurso construído, por isso mesmo, podemos compreender a sua grande afinidade com o jogo de palavras, cuja construção também obedece a uma série de regras explícitas, o que facilitaria, além disso, uma maior vigilância, através inclusive da provocação irônica, contra aqueles processos de mecanização da fala.

Finalmente, temos que considerar aquele procedimento chamado por Bergson de transposição que, para a linguagem corrente, possuiria a mesma importância do que a repetição para a comédia. Tal efeito cômico pode ser obtido transportando para outro tom a expressão natural de uma idéia (BERGSON, 2001, p. 92). Teríamos dois termos de comparação extremos. O primeiro muito grande, por exemplo, o outro muito pequeno, entre os quais a transposição pode ser efetuada em qualquer um dos sentidos. De todas estas oposições a mais geral ocorreria, de acordo com o filósofo, entre o real e o ideal. A transposição, neste caso, seria alcançada através da ironia ou do humor. Com o primeiro recurso enunciaremos o que deveria ser e fingimos acreditar nisso. O humor, inversamente, descreve minuciosamente o que é e fingimos acreditar que assim as coisas deveriam ser.

O riso ressalta e também busca corrigir o automatismo em relação à atividade livre, a distração por oposição a atenção, o estereótipo e mecânico por oposição ao flexível e ao mutável. Encontramos comicidade, dessa forma, tanto nas palavras como nas situações e de caráter:

A linguagem só obtém efeitos risíveis porque é uma obra humana, modelada com a máxima exatidão possível pelas formas do espírito humano. Sentimos nela algo que vive na nossa vida; e se essa vida da linguagem fosse completa e perfeita, se nada houvesse nela de rígido, se a linguagem, enfim, fosse um organismo totalmente unificado, incapaz de se cindir em organismos independentes, escaparia à comicidade, como, aliás, também escaparia a alma à vida que fosse harmoniosamente fundida, unida, semelhante a um espelho d'água bem tranqüilo. Mas não há lago que não permita a flutuação de folhas mortas em sua superfície, não há alma humana sobre a qual não se assentem hábitos que a endurecem para si mesma endurecendo-a para os outros, assim como não há língua bastante flexível e vivaz, suficientemente presente por inteiro em cada uma de suas partes, para eliminar o *estereótipo* e para resistir também às operações mecânicas de inversão, transposição etc. que desejaríamos nela executar, como se ela fosse uma coisa. (BERGSON, 2001, p. 97)

Analisando a comicidade através das suas várias formas, nas atitudes, gestos, situações, ações e palavras, ficamos convencidos da importante significação social do riso. A comicidade, desse modo, ressalta a não adaptação do indivíduo à cultura de sua época. Tal pessoa torna-se cômica quando segue automaticamente enfrentando os seus problemas sem se preocupar em estabelecer qualquer tipo de relação aos outros. Diante da obstinação do caráter, que denota um enrijecimento para a vida social, o riso funcionará como um corretivo para a distração e para os devaneios daquela pessoa que persiste na sua rigidez. Por isso mesmo, não podemos dizer que o riso representa somente um prazer estético e absolutamente desinteressado. O riso também possui um outro significado, mais profundo, a intenção que a sociedade tem em relação a todos nós de humilhar e de, pelo menos exteriormente, corrigir nosso automatismo diante da vida. Daí o riso não poder conviver com qualquer tipo de sentimentalismo e se dirigir, sobretudo, à inteligência, pois, a partir do momento que ficamos comovidos com um episódio qualquer ele deixa de ser visto como uma comédia para transformar-se num drama.

Um vício flexível, segundo Bergson, seria mais difícil de ridicularizar do que uma virtude inflexível. Quem quer que se isole, nesse sentido, transforma-se em suspeito para o grupo e expõe-se ao ridículo. A comicidade, justamente, irá relacionar-se com os costumes, as idéias e os preconceitos de uma dada sociedade. Muitos defeitos são criticados pelo riso não por sua imoralidade, mas, por revelar a insociabilidade da pessoa que, então, passa a ser objeto do riso coletivo.

Não seriam, dessa forma, apenas os defeitos dos outros que provocariam o riso. Entretanto, também as suas qualidades constituiriam, em determinadas circunstâncias, um riquíssimo material para a comicidade. O ser humano pode, assim, apresentar um comportamento moral irrepreensível e, no entanto, ser incapaz de conviver com as transformações que a sociedade sofre constantemente e, no caso do capitalismo, de forma muito intensa. A virtude moral inflexível torna-se, com isto, um alvo fácil a toda espécie de escárnio. Percebemos, mais uma vez, a íntima relação que se estabelece entre o cômico e os hábitos culturais, ou seja, entre as idéias e os preconceitos que toda a sociedade possui.

Devemos ressaltar, neste sentido, que diversos artistas dadaístas trabalharam, de forma mordaz e irônica, essa característica mecânica, artificial e inflexível que caracterizou a cultura

de muitas das sociedades capitalistas do início do século XX. Eles encontraram, na linguagem artística, científica e jornalística, um farto material para as suas atividades cômicas. Os discursos, marcados pelas fórmulas prontas, constituíram, dessa forma, o material preferido para a criação do humor Dada. Raoul Hausmann, com a sua Cabeça mecânica, Man Ray com Perigo e Hans Arp com a organização das inúmeras *soirées* no Cabaré Voltaire, foram, por exemplo, alguns dos artistas ligados ao Dada que criticaram, através das suas obras e intervenções, toda a pretensa utilidade das mercadorias industrializadas e da linguagem estereotipada dos jornalistas. Entretanto, devemos destacar também, como um dos principais protagonistas do acirrado conflito dadaísta contra a sociedade do seu tempo, a figura emblemática de Picabia. Ele, com os seus conhecidos antimecanismos, tais como *Novia*, *Parede Amourese* ou *Enfant Carburateur*, buscou, escarnecendo das próprias engrenagens representadas e parodiadas, um outro significado para as máquinas modernas. Retirando toda a sua utilidade, o pintor francês, transformou esses estranhos mecanismos em verdadeiros poemas visuais.

Os artistas dadaístas confrontados, assim, com uma sociedade inflexível, promotora da mecanização e da uniformização do cotidiano, procuraram reagir a essa degradante situação através da sua arte enquanto crítica dos valores burgueses. Compreendemos que eles tentaram trabalhar com o riso na suas produções, justamente, como uma maneira de destruir a rigidez imposta pelas instituições da sociedade capitalista. O escárnio do Dada seria um protesto contra a artificialidade, a mecanização da linguagem, dos gestos, dos pensamentos e dos sentimentos do homem moderno. Ele seria, enfim, uma poderosa arma contra a repressão, própria do capitalismo, contra o ser humano alienado e explorado. Poderíamos dizer, aproveitando uma das suas consagradas expressões irônicas, que Dada pretendia ser um soco no rosto do “burguês de pantufas”.

O gesto artificial repreendido pelo riso dadaísta, presente em muitas das suas intervenções, deve ser compreendido aqui exatamente como já havia sido definido por Bergson, ou seja, como uma atitude, um movimento ou um discurso, por meio do qual, um estado do sujeito se manifesta de forma automática, inconsciente e sem nenhum propósito individual. Seria como se ele fosse, na verdade, uma parte isolada da sua personalidade sem nenhum vínculo com sua forma de pensar a realidade. O contraste a ser estabelecido pelo artista pode ser encontrado, assim, na ação, pois, ela enquanto algo desejado, seria proporcional ao sentimento que inspira, conferindo ao indivíduo uma atitude crítica, consciente e reflexiva. A comédia, de acordo com o filósofo, trabalha, justamente, esta distinção ao concentrar toda a nossa atenção nos atos, isto é, dirigindo nosso olhar mais para os gestos do que para a ação. Quando retratamos, em contrapartida, um estado da alma, pensando em torná-lo sério ou dramático, o espectador seria levado a observar as ações desta personagem como forma de avaliá-la na sua medida exata e no seu todo. Esta é a principal diferença, portanto, entre a tragédia e a comédia (BERGSON, 2001, p. 107).

Resumindo o que foi dito até aqui seria apropriado destacar algumas das características, amplamente notadas no desenvolvimento das convulsões dadaístas, necessárias para obtermos a comicidade desejada. Devemos, em primeiro lugar, ressaltar a insociabilidade da personagem, pois, isso acarreta, inevitavelmente, uma resposta social, o riso, por parte da sociedade; em segundo lugar a insensibilidade do espectador, uma vez que, qualquer tipo de sentimentalismo destrói as condições essenciais para o riso; e finalmente, o automatismo. Podemos dizer, a respeito deste último ponto, que tudo aquilo que é automaticamente realizado torna-se objeto do riso. Encontramos o cômico, neste sentido, num defeito ou mesmo numa qualidade, desde que a personagem, por exemplo, se entregue, inconscientemente, a gestos mecânicos ou a uma conversa repleta de fórmulas e expressões já consagradas.

Podemos afirmar, em outras palavras, que qualquer situação, desde que não desperte nenhum dos nossos sentimentos de solidariedade, deve, necessariamente, levar ao riso. Todavia, ela deve, além disso, contemplar duas outras condições indispensáveis e obrigatórias. A primeira refere-se à insociabilidade do personagem e a segunda a insensibilidade do espectador que não deve se compadecer dos sofrimentos alheios para garantir o efeito cômico. Acrescentamos, às duas exigências indispensáveis, um terceiro importante elemento: o automatismo. O riso, independentemente das boas qualidades ou defeitos da personagem, existirá toda a vez que ela agir sem ter a plena consciência dos seus atos, ou seja, sempre que suas maneiras forem involuntárias. Isto acaba se confundindo com a própria insociabilidade do indivíduo. Trata-se, como vimos anteriormente, da rigidez de quem não seria capaz de avaliar o contexto que deve, necessariamente, enfrentar como participante da sociedade. A rigidez, o automatismo, a distração e a insociabilidade são palavras que, de acordo com Bergson, designam uma mesma coisa, constituindo, desse modo, os elementos que formam o cômico.

Como observamos até agora o cômico se dirige à inteligência, sendo, por isso mesmo, incompatível com qualquer tipo de emoção ou sentimentalismo. Dessa maneira, compreendemos, tendo como base esse pressuposto, porque o riso procura despertar o nosso interesse, sobretudo, para os gestos, definido, neste contexto, como atitude ou palavra que serve para manifestar um estado de espírito que se estabelece sem uma causa precisa que o justifique, e não para a ação. Toda a ação seria consciente, racional e premeditada, nela, a totalidade do indivíduo se faz, assim, presente, enquanto, que o gesto possuiria um caráter maquinal, constituindo, portanto, a expressão de apenas uma parte isolada do agente envolvido. O gesto possuiria, além disso, a explosiva capacidade de mexer com nossa sensibilidade, de sacudir o sujeito disposto a adormecer tranqüilamente no seu leito de crenças, tradições e hábitos, obrigando-o a encarar seu próprio eu, impondo-lhe, enfim, a atitude de não levar as coisas tão a sério.

Todo o cotidiano “normal” daquele pacato e singelo burguês passa a ser visto, através da interpretação cômica conferida pelo dadaísta, como se fosse uma série de atitudes cômicas e vulgares. Este cidadão medíocre, reduzido, através do riso, ao estado de um ser mecânico, padronizado e despido de vontade própria, transforma-se no alvo preferencial das ironias contidas nos manifestos e apresentações realizadas durante boa parte da história do movimento dadaísta. Dada propunha-se a humilhar pelo riso o comportamento, a linguagem e a arte burguesa.

O riso, dessa forma, foi utilizado como instrumento que se voltou, especificamente, contra a hegemonia social, como uma arma, amplamente utilizada, contra o conformismo filisteu e visando, sobretudo, que o indivíduo conduzisse a sua vida de uma forma totalmente diferente daquele modelo colocado pelos paradigmas da produtividade defendidos pelos pensadores do liberalismo econômico.

Quando o corpo apresenta graça e flexibilidade, esquecemos, imediatamente, de acordo com aqueles elementos que discutimos acerca da teoria de Henri Bergson sobre o riso, o seu lado material e pensamos quase que unicamente na sua vitalidade espiritual. No entanto, se algum aspecto dessa materialidade chama demasiadamente a nossa atenção, deixamos, simplesmente, de participar de sua espiritualidade e passamos, ao mesmo tempo, a lamentar que a alma tenha que enfrentar as contingências impostas pelo corpo, ou seja, pelo peso de uma matéria inerte frente àquela energia vivente. O riso captaria, portanto, de um só golpe, nossos sentidos, retirando-os do enlevo da alma, jogando-os na dura realidade das exigências materiais.

Afinal, pergunta Bergson, por que o mecanismo artificial nos faria rir?

O cômico das situações e das atividades encontra-se, como salientamos anteriormente, no aspecto que assemelha a pessoa a uma coisa, rígida, automática e sem vida. Ele advém,

dessa forma, de uma imperfeição do indivíduo ou da sociedade que deve ser corrigida através, justamente, do riso. Sua constituição, portanto, deveria ser considerada como um remédio contra a distração e, além disso, uma arma na luta contra a mecanização da vida.

Esta distração do indivíduo, promotora do riso segundo a concepção deste filósofo, também pode ser encontrada, como salientamos anteriormente, na linguagem. Os mecanismos que caracterizam o riso no sujeito e na sociedade são exatamente os mesmos que encontraremos aqui. A ironia em relação à linguagem foi um dos traços peculiares das manifestações dos dadaístas em diversos manifestos, poemas, espetáculos e revistas publicadas.

As frases estereotipadas, ou ainda as fórmulas prontas, usadas nos discursos científicos, na literatura, nos meios de comunicação e no cotidiano das pessoas demonstram, como já havia sido apontado pelos dadaístas, que a linguagem foi manipulada de forma mecânica, transformando-as, assim, em formulações vazias. A palavra era repetida como se fosse um encantamento, com um inesgotável poder mágico, que afastasse os perigos de uma realidade que, cada vez mais, se apresenta como algo incompreensível. As palavras possuem um significado físico e outro moral, conforme o seu uso, ou no sentido real ou no sentido figurado. Inicialmente as palavras referiam-se a um objeto concreto, todavia, com o tempo elas foram, de certo modo, se espiritualizando até serem a representação de uma idéia pura. Uma das maneiras de se alcançar o cômico na linguagem seria, justamente, ressaltar toda a materialidade que uma metáfora pode carregar consigo.

Outro modo de alimentar o riso na linguagem acontece através da repetição exaustiva de uma frase. Esse jogo de saturação da palavra evidenciaria uma total indolência da língua, como se ela, momentaneamente, esquecesse inteiramente o seu papel reflexivo, para simplesmente amoldar as coisas, para reproduzir a realidade existente, para não mais criar algo que fosse diferente da realidade existente. O jogo de palavras desenvolvido pelo Dada seria cômico por indicar uma distração da linguagem, que sendo o meio de expressão do pensamento, deveria ser tão viva quanto ele.

Não devemos esquecer que os dadaístas já se opunham ao discurso ideológico presente na ciência, no jornalismo, na literatura e nas outras artes de sua época, propondo, em seu lugar, um diálogo forte, direto e rigoroso do artista com sua própria interioridade. Muitos deles compreendiam que a literatura deveria ser uma coisa particular do artista, com uma dose de irracionalidade, livre das amarras da inteligência, do bom senso, da moral e, sobretudo, incompreendida, completamente bizarra, enfim, distante o suficiente para não ter contato com o grande público consumidor de quinquilharias culturais.

A criação artística do poeta Dada foi, portanto, uma luta contra a desvalorização da linguagem, uma batalha contra a sua banalização, uma tentativa, enfim, para evitar que ela se tornasse um mero instrumento ou matéria-prima para a produção, em ritmo industrial, dos jornais e outros grandes veículos de comunicação de massa. A palavra ossificada e distante da vida, simples mercadoria intensamente manipulada por interesses escusos foi, desta forma, resgatada pelo escárnio empreendido através das intervenções e manifestações ocorridas durante toda a história do movimento.

A linguagem pode servir de motivo para o riso quando deixamos de compreendê-la como uma obra, em constante formação, da sociedade humana. A língua, na sociedade capitalista industrializada, passou a se fechar como se fosse uma esfera unificada, livre de contradições, algo, portanto, que deveria ficar imune a qualquer transformação que ameaçasse a ordem estabelecida. Impossibilitando qualquer elaboração crítica, fragmentando o real, impedindo o indivíduo de formular uma reflexão acerca dos problemas da realidade, evitando a percepção de que a realidade estaria marcada por conflitos entre as classes sociais, cristalizando, enfim, as formas de dominação da sociedade capitalista desenvolvida, a

linguagem ideológica fechou os caminhos que a consciência crítica poderia trilhar não só para entendê-la, mas, também para destruí-la.

Todas as línguas, portanto, estão, por mais flexíveis que tentem ser, sujeitas a operações mecânicas, de inversão ideológica e transposição de sentido e isso, como já havíamos discutido anteriormente, determinaria, em contraposição à liberdade de ação que deveria predominar no campo de ação poética, a possibilidade de usá-la como um dos alvos preferências da ação irônica e escarnecedora dos dadaístas. O seu riso representou, nesse sentido, uma forma de corrigir a sociedade, interferir na política traçada pelos interesses econômicos e discutir o próprio papel da linguagem estética do seu tempo.

O riso, por outro lado, também foi interpretado como um instrumento repressivo de fundamental importância no contexto histórico da sociedade unidimensional. Não podemos esquecer, afinal, que ele pode ser compreendido como sendo algo que, como havíamos destacado em outros parágrafos, provoca uma humilhação atroz. A importância do riso como instrumento de dominação social cresce ainda mais quando lembramos da sua facilidade em transitar entre as esferas da vida cotidiana e da arte. Ele teria, além disso, a intenção, ao produzir os seus efeitos tanto nos comportamentos como nos pensamentos, a intenção de corrigir os vícios mais nocivos para o bom desenvolvimento das interações sociais. Podemos considerar as intervenções dos dadaístas, neste sentido, como um gesto de agressão e de descrença em relação à arte mercadoria de seu tempo, encerrando, além deste aspecto, a pretensão, talvez utópica, mas, muito corajosa, de colocar o indivíduo, novamente, como protagonista da sua existência.

Devemos ressaltar, finalmente, que o atual momento contém muito dos elementos analisados por Bergson como parte do mecanismo de produção social do próprio cômico. A grande diferença, entretanto, consiste que este nosso humor, de uma época globalizada e sob influência de novas formas de comunicação, mostra-se obrigatório, propiciando, com isso, a perspectiva eminente da morte do riso. Teríamos de observar, sem dúvida, o seu atual caráter obrigatório, padronizado e permanente. Ele foi transformado, assim, em um rito, comercializado pela mídia, em que todos são obrigados a participar enquanto pacíficos consumidores pré-dispostos a toda sorte de quinquilharias pretensamente engraçadas. A sociedade, quando nenhum valor pode ser considerado realmente sério, passou a rir como um meio de esconder a completa ausência de sentido experimentada pelos seus personagens do século XX. Todos procuram rir como última forma de se agarrar a algo consistente e, por isso mesmo, tal fanfarrice, apesar de todo o barulho e toda a cor despreendida pelo cortejo que gargalha do seu próprio desespero, contém somente um riso forçado que mal consegue esconder o terror, insuportável, corroendo lentamente todas as nossas crenças.

Poderíamos, por outro lado, considerar outro significado assumido pelo riso do século XX. Trata-se daquela revolta superior do espírito defendida por André Breton. Este riso humanista seria uma desforra diante das calamidades suportadas pela humanidade durante o século passado, ou seja, teríamos, com ele, o nosso momento de vingança contra toda a idiotia, perversidade e reveses gerados pelo capitalismo.

A ironia foi outro traço marcante neste cenário de derrota das esperanças de transformação baseadas na razão iluminista. Ela pode ser compreendida como uma das principais atitudes do indivíduo diante da sociedade, uma espécie de consciência do nada, uma celebração, enfim, da nossa própria tristeza enquanto seres desdobrados, perdidos mesmo entre o ideal de justiça e a realidade de opressão. Por tudo isto, a ironia só pode se apresentar como algo pessimista e também como protesto diante de uma profunda decepção. Devemos ressaltar, além disso, que ela não tem nada a ver com a condição social do indivíduo, pois, para exercitá-la bastaria ao indivíduo tomar consciência das agudas contradições que fazem parte da nossa vida.

O humor e a ironia, tão presentes durante o século XX, são constatações da nossa impotência, condutas que, na verdade, permitem ultrapassarmos o absurdo do mundo contemporâneo. Eles passam a fazer referência, portanto, não a este ou aquele aspecto da sociedade, mas, a própria vida como um todo.

Através da ironia, além disso, o homem, sempre vulnerável e frágil, pode superar os golpes que sofre, constantemente, nos embates diários que enfrenta. A sua boa utilização permitiria, assim, a criação de uma série de artimanhas para suportar os inúmeros reveses impingidos ao indivíduo. Tais artimanhas, entretanto, não revelariam um caráter de imoralidade por parte do sujeito irônico. Ela obrigaria, na verdade, a imoralidade a tirar a sua máscara, ou seja, ao imitar os seus defeitos, ao provocá-la com a paródia da sua hipocrisia, a ironia conseguiria, finalmente, desacreditá-la por completo.

O riso irônico pode ser caracterizado, neste sentido, como sendo algo intelectual, calculista e de profunda reflexão. Ele zomba daquele, aparentemente insignificante, detalhe visando, com isso, atingir o conjunto da sociedade, desmascarando o pretense sublime e também o ridículo contido em cada ação exagerada. A grande questão colocada para a ironia, a partir da consolidação do modo de produção capitalista, seria a sua democratização. A elite, enquanto a utilizou para os seus propósitos, teve um grande prazer em servir-se deste precioso instrumento enquanto o povo continuava a ser triturado pelas máquinas. O seu dilema começou quando também o povo passa a ironizar os valores até então considerados sagrados. O espírito moderno, diante de tudo isto, coincide, cada vez mais, com a intenção de ironizar um mundo que se revela absurdo na exploração do homem, na violência, na intolerância e nas desigualdades.

Este riso que procurou atacar todos os valores da sociedade (para confirmarmos este seu caráter basta lembrarmos dos ataques iconoclastas promovidos pelos dadaístas através dos *ready mades* de Duchamp ou de *Ubu Rei* de Alfred Jarry) também carrega a marca do escândalo permanente e do desencantamento frente a sua realidade insensata. O indivíduo mostra-se surpreso e incapaz de determinar as suas atitudes. Esta indeterminação acaba gerando uma sensação de vazio, de indiferença, de descrença e de total desespero. O riso transforma-se numa tábua de salvação para esta geração que assistiu os seus sonhos e valores afundarem nas lamas das trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Ao Dada, depois de esgotadas todas as justificativas sérias para enfrentar os novos problemas resultantes do processo de desenvolvimento da economia capitalista, coube a prática de um cômico tão louco e tão vazio como a própria esperança daquela geração destruída pelo incontrolável conflito imperialista promovido pelas nações européias.

O riso moderno participou também, como havíamos destacado anteriormente, daquele processo de desencantamento do mundo, questionando os valores sagrados, as tradições, os dogmas e as asserções totalitárias. Ele serviu, no caso específico dos dadaístas, como uma recusa de nos refugiarmos nas crenças costumeiras para satisfazermos mais rapidamente nossos desejos e apaziguarmos nossos temores. Foi uma afirmação, enfim, da preeminência do conceito de incerteza, o confronto com os limites impostos pela cultura e a valorização de aspectos olvidados pela lógica do mercado.

Podemos dizer, por outro lado, que esse riso enfrenta uma terrível ameaça. Vítima do seu próprio sucesso, propagado por toda a parte, transformado, portanto, numa inestimável mercadoria comercializada nas mais variadas dosagens. Tal comercialização adquiriu um caráter obrigatório, justamente, porque a festa tornou-se uma obsessão para a nossa sociedade. Tudo pode servir como pretexto para uma festividade, por isso, o caráter obrigatório, coercitivo e terapêutico do riso moderno.

Observamos, em muitas ocasiões, um carnaval generalizado, com uma tropa lamentável, que não sabe nem para onde vai o cortejo e nem qual a sua razão. Buscam esconder o seu medo usando a máscara do trocista despreocupado. Tais autômatos odiosos

riem para não revelar o seu desespero. Eles são alheios a todos e a tudo o que acontece ao seu redor. Qualquer acontecimento, como no quadro de James Ensor acerca da entrada de Cristo em Bruxelas, serve de pretexto para se festejar. Os alegres desatentos querem apenas se divertir enquanto esperam pela morte. O riso, nesta eterna festa pela festa onipresente e obsessiva, encobre todas as atitudes, transforma-se numa careta, não de nojo, porém, de total conformismo. Trata-se, portanto, de uma derrisão que não pode ser considerada profana, afinal de contas, nada mais seria sagrado. Ela se volta, então, para si mesma, produzindo um rumor intenso e incessante. Diante de tal barulho, símbolo da própria abolição entre o bem e o mal, as criaturinhas ficam, invariavelmente, distraídas e satisfeitas. Sentem-se beneficiadas por usarem o riso, que adquire um enorme poder de sedução, como um eficaz substituto da argumentação e da prova.

A verdadeira festa, como argumentou Mikhail Bakhtin, pressupõe uma ruptura e um desvio, mesmo que temporário, das normas sociais. Tal descontinuidade tornou-se, a partir do século XX, impossível de acontecer. O interesse econômico torna-se o principal fator neste quadro social tão complexo. A sociedade de consumo exige a euforia como um estado permanente para induzir e conduzir nossos impulsos na direção almejada. Perdemos, assim, nossa individualidade numa histeria consumista. Por outro lado, aquele riso autêntico, sempre usado como crítica social, como uma maneira de enfrentar as dificuldades da vida, de se afirmar diante de todas as ameaças, de suportar as incongruências, os horrores e toda a insipidez da vida diária, passou a ser excluído como algo incômodo e desnecessário. A intenção seria produzi-lo em série e impingi-lo como uma obrigação social. Sua ambivalência, no entanto, sempre acabou representando um perigo, pois, de um momento para outro, ela poderia incitar o sujeito a libertar-se de suas certezas e colocar em questão os seus preconceitos. O riso, portanto, pode tanto destruir, como também suscitar o sentimento de pertencimento a um determinado grupo social, afinal, rir de algo ou de alguém pode significar que ele despertaria algum interesse.

Como, então, poderíamos fazer humor numa sociedade em que tudo se transformou em derrisão comercializada intensamente? O mundo começa a fazer uso do riso, simplesmente, para ordenar e controlar melhor os indivíduos. Ser cômico passa a ser considerado, como foi proposto anteriormente, um imperativo social generalizado. Quanto mais as tarefas técnicas são dominadas e desenvolvidas pela própria dinâmica da Revolução Industrial, mais a sociedade padroniza e banaliza todas as ações de todos os indivíduos. Tudo então se esvazia numa completa indeterminação, tudo muito propício ao gracejo fácil, à futilidade generalizada e ao riso vazio, sem nenhuma crítica aos valores predominantes. Isto ocorre porque o vigor do cômico reside, exatamente, no contraste estabelecido com o sério, criando, dessa maneira, o consenso social.

A sociedade humorística do século XX, sob a aparência do hedonismo e do narcisismo, revela-se, assim, profundamente antiindividualista. Ela exerce, mesmo tendo renunciado à agressão física, uma forte pressão moral enquadrando, deste modo, o indivíduo a certa sociabilidade forçada. O sujeito, através do riso bajulador, fica neutralizado e aquele que porventura questionar tais procedimentos passa, imediatamente, a ser classificado como anti-social que, neste contexto, é sinônimo de anormalidade patológica.

1.7. Considerações preliminares a respeito do caráter do riso dos dadaístas.

Seria bastante pertinente para finalizarmos este capítulo, que buscou traçar um quadro sobre alguns dos episódios que marcam a história do riso e das suas principais implicações no debate filosófico, destacarmos algumas das características que consideramos mais relevantes acerca do riso dadaísta. Afinal, observamos que ele esteve presente nas intervenções dos diversos participantes, nos diferentes momentos e também nas várias capitais que serviram de palco para as suas contundentes manifestações.

Inicialmente, devemos ressaltar que o riso dos dadaístas inscreve-se no contexto, muito específico, da derrota dos ideais do Iluminismo ocorrida após a Primeira Grande Guerra Mundial. Ele está baseado, além disso, na derrisão universal e na exploração irônica do senso do absurdo vivido pela sociedade europeia daquele momento. Podemos considerar a Primeira Guerra Mundial como um paradigma da crescente desvalorização da vida ocorrida a partir de então. Os soldados durante aquele conflito terrível eram, muitas vezes, sacrificados sem nenhum objetivo que justificasse tamanha carnificina. Na batalha de Verdun, por exemplo, houve mais de meio milhão de mortes. Os líderes militares podiam, deste modo, utilizar quantos soldados quisessem, mesmo quando o objetivo estratégico não fosse importante, afinal os soldados eram, simplesmente, considerados inúteis e dispensáveis quando não já não serviam aos interesses da burguesia. O que ilustra também o papel que a tecnologia passou a ter na dominação imposta tendo como fundamento os princípios da racionalidade.

Um desprezo similar pela vida continua, atualmente, sendo bastante comum. O mercado de trabalho mundial convive com uma explosão demográfica que colocou milhões de pessoas numa posição delicada quanto à possibilidade de sua inserção no mercado de trabalho e aos direitos básicos da cidadania. Esta grande multidão de pobres globalizados enfrenta uma árdua batalha diária apenas para garantir a sua sobrevivência num sistema comercial opressivo que pode se dar ao luxo de descartar milhares de vidas como se não tivessem nenhum valor. A sensação, diante deste quadro de brutal exploração, é a do total desespero, afinal, somos vistos como meros instrumentos, facilmente descartáveis, de fazer dinheiro. Mesmo aqueles que não enfrentam a extrema opressão da carência sofrem com o constante sentimento de futilidade. Tais privilegiados, após as suas várias realizações, chegam ao final da vida, geralmente, insatisfeitos e abatidos por tanto esforço desperdiçado para nada alcançar.

Outra interessante particularidade desta vanguarda foi a ampla utilização dos recursos da imprensa visando polemizar com os ideólogos nacionalistas. Várias exposições de caráter provocativo, também procurando desencadear o furor dos patriotas, ocorreram nas cidades que foram sede dos grupos Dada⁵.

No entanto, apesar do alarde gerado por suas manifestações em todas as cidades em que ele ocorreu, o público alcançado pelo Dada permaneceu muito restrito e a sua base cultural muito elitista, o que, evidentemente, impediu que ele pudesse exercer uma influência mais durável. Dizemos, por isso, que a sobrevivência Dada dependeu do seu público. Ele nasceu da sua resistência, desenvolveu-se pelo escândalo das suas atitudes e morreu pelo desinteresse daqueles que anteriormente ficavam chocados pelo seu riso.

Eles se organizaram, invariavelmente, em pequenos grupos. Os iniciados, destas verdadeiras seitas do absurdo, desprezavam todos os valores burgueses da sociedade. Adeptos

⁵ Entre as principais cidades que podem ser citadas estão Zurique, Berlim, Colônia, Hanover, Nova Iorque, Barcelona e Paris.

do niilismo levavam apenas o riso a sério, sua grande tentação era, justamente, rir de tudo com espírito sério e metódico.

Vários manifestos, quadros, montagens, espetáculos, esculturas e outras manifestações não tradicionais e típicas de diversos artistas ligados ao Dada ostentavam a máscara do humor. Uma troça, aparentemente gratuita, porém, reservada aos seus poucos prosélitos. Essa vanguarda serviu-se, freqüentemente, das possibilidades do escárnio para explicitar e destacar a negação sistemática, o ceticismo absoluto, o terrorismo de atos tresloucados e o irracionalismo presente na sua postura niilista. A postura radical dos dadaístas de transformar tudo em motivo para a derrisão, não os livrou, entretanto, da angustia diante do nada.

Este grupo explorou, inicialmente, a mais pura derrisão como forma de protesto, isto, numa época em que já se priorizava a comercialização do riso em escala industrial. Posteriormente, diante do evidente predomínio deste riso mercadoria, a maior parte dos adeptos Dada acabou partindo para novos e mais lucrativos horizontes, reunindo, assim, o riso com as regras do totalitarismo imposto pelo mercado, transformando o humanismo e até mesmo o pessimismo em alternativas rentáveis para a indústria cultural em expansão.

Todavia, o humor negro continuava sendo, de acordo com André Breton, o único comércio intelectual de alto luxo (BRETON, 1985). Ele ainda podia exorcizar, como último recurso disponível diante do retrocesso da fé vivido por nossa sociedade tecnológica, o medo que sentimos diante do nada. Não se tratava, evidentemente, de se explicitar o humor como remédio definitivo contra as nossas angústias ou fazê-lo servir a fins didáticos e morais, os seus alvos por excelência, na verdade, eram o sentimentalismo, a bestialidade e o conformismo reinantes. Tratava-se, portanto, de uma nobre expressão do espírito humano que, atingindo zonas profundas do ser, nos permitiria dominar as convulsões da nossa existência.

O humor negro, principalmente depois das traumáticas experiências vivenciadas durante todo o período da Grande Guerra culminando com suicídio de Jacques Vaché, surge como uma necessidade e um reflexo defensivo da imaginação poética para angariar a disposição necessária para enfrentar a comédia dramática, ou o drama cômico, em que vivemos. Seria um humor produzido pela ruptura entre a imaginação poética e o bom senso, entre o excepcional e o rotineiro, uma ruptura, enfim, obtida, sobretudo, através da demissão do pensamento lógico e da moral do filisteu imperialista. Tal espírito de oposição, tranqüila e graciosamente irônica, sempre questionou radicalmente a sua realidade procurando aspectos desconhecidos das coisas, tentando, perpetuamente, achar a expressão não vista e a revelação de possibilidades que parecem exceder as capacidades humanas mais usuais. As ondas de palavras produzidas pela indústria cultural não deveriam, dessa maneira, nos confundir, a simplicidade, deste modo, muitas vezes se encontra no contrário do que é dito e feito pelos mortais comuns. A realidade poderia ser desmentida, constantemente, por este humor que nos conduz à hostilidade a toda forma de acomodação.

Alfred Jarry, apenas para citarmos um dos escritores listados por Breton na sua antologia sobre o humor negro, ilustra perfeitamente, com a sua hostilidade por todos os credos, o caráter antiburguês de alguns dos principais antecessores tanto do humor negro professado pelos surrealistas como também do niilismo iconoclasta defendido por muitos dos participantes dos diferentes grupos e momentos da história dadaísta.

Os dadaístas podem ser considerados, neste sentido, como representantes de um movimento que enfrentou a realidade da cultura capitalista ocidental questionando os seus valores e incluindo nas suas intervenções todas as possibilidades, pensamentos e experiências que pudessem servir, de algum modo, para indagar e refletir sobre a sociedade da sua época. A concepção de arte defendida por Tristan Tzara, como, por exemplo, aparece em um dos seus manifestos, visava algo mais radical do que a simples experiência do ateliê garantia ao artista. Por isso mesmo, em várias de suas obras, encontramos uma oposição radical ao comportamento e idéias do homem moderno:

A arte precisa duma operação

A arte é uma **PRETENSÃO** aquecida
na timidez do bacio, **a histeria** nascida do atelier

Procuramos a força direta pura sóbria
única não procuramos **NADA**
afirmamos a **VITALIDADE** de cada **instante**

a anti-filosofia das acrobacias espontâneas

Neste momento odeio o homem que
cochicha antes do intervalo – água de
colônia – teatro acre. **O VENTO ÁLACRE**. (TRISTAN, 1987, p.22 grifo do
autor).

A atividade artística, de um modo geral, foi à derradeira atividade em que o objeto manteve uma relação de identidade com o seu produtor. Afinal, a possibilidade de se fazer algo (numa sociedade em que quase todos os objetos são produzidos industrialmente, com ampla utilização de tecnologia, numa escala nunca antes desenvolvida e através de uma divisão cada vez mais acentuada do trabalho social) que represente um esforço individual torna-se muito remota. Portanto, alcançar um resultado a partir da própria criatividade, experiência, trajetória, formação e capacidade da pessoa, representa uma oportunidade conferida a pouquíssimos sujeitos. Eles transformam-se em adversários, por isso mesmo, da grande turba de “idiotas” e “mediócras”.

Os objetos padronizados, resultantes dos modernos processos industriais, não criaram nenhum vínculo pessoal, nem poderiam, pois, eles se definem, principalmente, pelo seu caráter funcional, impessoal, utilitário e transitório. Tal atividade econômica, portanto, garante, por um lado, a sobrevivência do homem, em alguns casos, na verdade, uma vida de fausto e conforto sem precedentes na história da humanidade, mas, por outro lado, gera também um enorme vazio para a vida das pessoas envolvidas nesta atividade febril. Elas procuram, devido justamente à falta de identificação e de espontaneidade de suas existências, um sentido que tornasse mais suportável as suas vidas de homens descartáveis.

A arte estava, ao contrário do sombrio mundo fabril, embebida numa resplandecente aura. Ela ergueu-se, durante muito tempo, como prova da atividade de indivíduos que lograram escapar da mesmice da vida comum. Depois dos acontecimentos desencadeados pela Primeira Guerra Mundial, no entanto, essa posição privilegiada do artista também passou a ser afetada pelos padrões da indústria, da técnica e da ciência. Trata-se, na verdade, do prelúdio, que mais tarde seria descrito pelos surrealistas, por Benjamin, Adorno, Horkheimer e Marcuse, daquele cruel e completo domínio da indústria cultural, da institucionalização, da impessoalidade, enfim, do controle burocrático da vida humana que se torna o símbolo do domínio dos desígnios do capital sobre nossas ações.

Os dadaístas persistiram na luta contra a opressão da criatividade e da imaginação. Opuseram-se também a certa concepção de arte vinculada aos interesses comerciais. Sua produção foi marcada pelo crivo do acaso, do automatismo e da simultaneidade como instrumentos de reflexão e crítica da sociedade burguesa. Eles encontravam nos elementos descartáveis, variáveis e desordenados, constituintes da rotina das grandes cidades industrializadas, a possibilidade de criar não só uma nova estética, como outras vanguardas do

início do século já haviam feito antes deles, mas, de fomentar uma rejeição a todos os valores consagrados pela ideologia própria do sistema econômica e político. Afinal, Dada nasceu entre o desastre provocado por duas guerras mundiais.

A luta contra a descaracterização das palavras, para muitos dos artistas dadaístas, significou abdicar de qualquer função comunicativa. Visava-se, com a criação deste discurso ininteligível e agressivo, evitar, a todo custo, qualquer compreensão que fosse mais superficial ou meramente previsível. Não se desejava, de nenhum modo, presentear o público com obras prontas para serem consumidas sofregamente como mercadorias produzidas a partir da mesma lógica dos demais setores produtivos da sociedade. Tratava-se, desse modo, da desesperada tentativa, através dos novos recursos estéticos utilizados por outras vanguardas, mas, sobretudo, pelo riso e por esta não-comunicação, de sacudir o espectador de seu habitual torpor.

Outro ponto importante que deve ser ressaltado, nesta caracterização do papel da linguagem e do riso, seria a iconoclastia presente em muitos trabalhos dos dadaístas. Ela aparece, incontestavelmente, como outro importante pressuposto na tarefa de destruição dos valores vigentes, afinal, a obra de arte havia deixado de ser simplesmente um campo para as experiências da alma e da imaginação, para transformar-se em mais uma mercadoria. Este foi o motivo que levou o artista dadaísta a questionar o sentido e a finalidade da arte, criticando a visão de que a nova percepção de mundo, alcançada pelas vanguardas, devesse, simplesmente, restringir-se a meras inovações no plano formal.

Eles não podiam acreditar, portanto, numa arte que refletia toda a inflexibilidade e falta de vida da sociedade burguesa. Propunham destruir e ocupar, como já havíamos destacado anteriormente, o lugar das velhas fórmulas convencionais de expressão. Criar um outro tipo de “comunicação”, que possibilitasse aos homens o contato e a reflexão com os dilemas do mundo atual, que abalasse as estruturas sociais e a dominação ideológica promovida através dos bens culturais.

Compreendemos, dessa maneira, que os artistas dadaístas utilizaram o riso como uma forma de insubordinação contra o crescente perigo de dissolução de todos os valores, idéias, estéticas e arquiteturas, enfim, como um protesto contra as vivências que irão caracterizar todas as sociedades capitalistas a partir da Idade Moderna. O riso possui, justamente por corrigir, despertar nossa atenção e promover a sociabilidade ao reprimir todo o isolamento e rigidez, uma forte relação com as questões da vida social.

Pretendemos, no último capítulo do nosso trabalho, abordar tais problemas mais detalhadamente, a partir, sobretudo, da compreensão exposta por Walter Benjamin no seu A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro Dialética do esclarecimento e por Herbert Marcuse na obra Ideologia da sociedade industrial. Assim, veremos que o riso presente nas intervenções dadaístas caracterizou-se, por um lado, como repulsa ao nosso cotidiano banalizado. Por outro lado, pode ser entendido como luta contra a imposição de uma lógica mecânica, também pode ser interpretado como um movimento caracterizado por atitudes que contestaram o utilitarismo vigente ou como um protesto veemente contra as diversas implicações nefastas do capitalismo e, finalmente, também como um esteio que permitiria a permanência dos ideais de uma sociedade mais justa.

Desse modo, compreendemos que o riso dos dadaístas foi uma arma fundamental para a sustentação das manifestações criativas do homem. Antes, porém, de abordarmos a oposição entre o riso Dada e o riso mercadoria, tentaremos desenvolver um pouco mais o conceito de paródia e suas possíveis implicações para a compreensão do riso na sociedade unidimensional.

2. Dada, o riso e a paródia.

Buscaremos, neste segundo capítulo, compreender melhor o conceito de paródia, que está intimamente ligado, como havíamos observado no capítulo anterior, ao riso e às práticas dos artistas dadaístas. Pretendemos, deste modo, observar melhor todo o alcance da atitude crítica defendida reiteradamente por vários dadaístas frente aos valores políticos, econômicos, estéticos e sociais de sua época.

Faremos também uma ligação entre os conceitos de paródia, de ironia e de sátira, com as manifestações que caracterizaram o riso dadaísta. Tais relações permitirão, além disso, um melhor esclarecimento sobre o caráter social e político do riso Dada.

2.1. Definições do conceito de paródia.

A origem do termo paródia vem do grego e significa canto paralelo, pois, refere-se ao comentário da ação clássica pelo coro. Cada trilogia trágica era, de fato, seguida pela apresentação de um drama satírico, o que pode explicar o procedimento cômico-burlesco e também o seu caráter de reversão. Ela apresenta, além disso, duas possibilidades que se delinearam desde Grécia e de Roma antigas. Trata-se, em primeiro lugar, da reprodução da passagem de um autor no contexto de um tema que lhe é impróprio, humilhante e cômico, ou, em segundo lugar, da reprodução do estilo e do pensamento de um autor, exacerbando-se seus traços mais característicos (FIKER, 2000, p. 96).

Ela sempre acabaria, assim, cumprindo um duplo papel. Inicialmente revelando e, posteriormente, anulando a partir da própria revelação feita. A revelação do texto visado normalmente acontece através da exacerbação dos seus elementos mais característicos, mas, tal desvelar também pode ocorrer pelo deslocamento daqueles componentes mais vulneráveis, ou seja, levando o texto ao seu extremo ou simplesmente retirando-o do seu contexto original chegaríamos ao mesmo resultado.

O exagero dos elementos mais característicos configura aquilo que denominamos como paródia formal, por outro lado, quando o tema, ou mesmo o pensamento, é

transformado impróprio à forma enquanto ela é mantida inalterada teríamos aquilo que chamamos de paródia temática.

Podemos obter a paródia do estilo de outro enquanto simples estilo, mas, também da maneira social e individual de ver, pensar e falar. Ela pode ser superficial quando fica atenta somente às formas de expressão verbal, mesmo aquelas mais banais ou pode ganhar maior profundidade quando passa a se preocupar com os princípios mais íntimos e fundamentais do discurso alheio.

Mikhail Bakhtin, por sua vez, entendeu que a paródia seria um elemento inseparável tanto da sátira menipéia bem como de todos os gêneros carnalizados de maneira geral. Ela poderia ser considerada, por outro lado, como perfeitamente estranha a outros gêneros, mais puros, tais como a epopéia e também a tragédia. O autor ressalta que já na Antigüidade a paródia era inerente à percepção carnavalesca do mundo, criando, justamente, uma destronização do mundo oficial, ou seja, arquitetando a construção de um mundo às avessas. Exatamente por tal desempenhar tal função é que podemos destacar a sua extrema ambigüidade como um dos seus traços marcantes. O drama satírico, portanto, era originalmente uma imitação cômica da trilogia clássica. Devemos ressaltar, entretanto, que não seria o caso de uma negação do objeto parodiado. Trata-se, na verdade, do princípio da constante renovação através da morte, por isso mesmo, notamos que tudo, nestas sociedades, pode ser objeto de paródia. Em Roma, por exemplo, a paródia constituiu um momento obrigatório do riso ritual quer ele fosse fúnebre ou triunfal. Já no que se refere à paródia da literatura formal durante o período do Renascimento, principalmente com Rabelais, a sua ligação com a percepção carnavalesca do mundo era forte e ambivalente, pois existia a consciência de sua proximidade com a morte, entretanto, na sua concepção atual, tal ligação, segundo ele, praticamente desapareceu.

Outro ponto que deveria ser destacado nesta definição inicial acerca da paródia seria o seu caráter mágico e também desmistificador. A paródia estaria envolvida, quando revela o procedimento básico de produção de um texto, como prestígio místico que envolve a origem da realidade. Tal conhecimento, em certas culturas, confere até mesmo o poder de cura médica. Esta revelação, simultaneamente, também pode ser compreendida enquanto descoberta de um truque, anulando, desta forma, o caráter de prestidigitação do texto. A paródia assumiria, portanto, esta dupla função. Ela pode exorcizar o clichê, por conhecer a sua origem, e, ao mesmo tempo, acaba exercendo o papel do desmistificador que busca revelar ao público outras interpretações, mais críticas, mostrando-lhes, assim, a falsidade e a exaustão de muitos dos procedimentos consagrados. A crise de uma tradição, formação ou gosto literário, quando as formas literárias estão prestes a se exaurir ou já foram reduzidas à condição de clichê, são condições propícias para as manifestações, como foi o caso das atividades dadaístas, de caráter paródico.

Bakhtin, juntamente com alguns dos formalistas russos, considerou a paródia para além de sua manifestação meramente satírica. Na sua concepção, ela desempenharia, fundamentalmente, a tarefa de colocar em destaque a literalidade do texto. A própria etimologia da palavra (para – ao lado de; odos – canto) não sugere a intenção de nenhum efeito cômico, mas, tão somente o da comparação e mesmo o do contraste. Eles procuram diferenciar uma tradição da paródia marcada, sobretudo, pelo ridículo, de uma forma moderna denominada de meta-ficção, ou seja, no reconhecimento da natureza dual da obra de arte. A ironia desta meta-ficção é muito mais analítica do que destrutiva. Tal definição pode ser comprovada quando observamos uma espécie de deferência irônica que se sobrepõe ao desejo de ridicularizar eventualmente uma forma ultrapassada em relação ao texto parodiado.

Todas as formas de arte do século XX, de acordo com Hutcheon, mostraram uma crescente desconfiança quanto a qualquer crítica exterior. Tamanha ojeriza levou o artista a incorporar, numa espécie de legitimação, o comentário crítico dentro de suas próprias

estruturas (HUTCHEON, 199-, p. 11). O interesse pela paródia aparece exatamente dentro deste contexto de interrogação acerca da natureza da auto-referência e também da legitimidade da atividade artística. A paródia, neste sentido, pode ser considerada, de acordo com essa autora, como uma das principais ferramentas utilizadas para a reflexão e também como uma importante forma do discurso intertextual.

A paródia foi designada, ainda segundo esta autora, como parasitária e derivativa. A estética romântica, ao ressaltar as noções de gênio, originalidade e individualidade, considerou a paródia como um gênero de menor alcance. Esta rejeição romântica das formas paródicas, entendida como algo parasitário e até nefasto, reflete, nesta concepção que a considera como algo marginal, uma ética que pensa a literatura como qualquer outra mercadoria, podendo, assim, ser usufruída pelo indivíduo consumidor. Poderíamos considerá-la, no entanto, como um modo de chegarmos a um acordo com o legado, rico e temível, dos textos tradicionais. Ela funcionaria, neste dilema entre mudança e continuidade, como um modelo para o processo de transferência e reorganização do passado. Tal forma de tratamento positivo da tradição remontaria, por exemplo, à atitude frente ao seu patrimônio cultural adotada pelos renascentistas.

O diálogo com o passado realizado pela paródia ofereceria, evidentemente, uma versão mais limitada e mesmo controlada da tradição. A paródia sempre efetuou a criação, como já havíamos destacado anteriormente, de novos contextos, exigindo do leitor, além disso, certo conhecimento do seu legado cultural, ou seja, determinada memória, desenvolvida e apropriadamente treinada, para uma perfeita compreensão de sua ironia. Desse modo, ao ressaltar tal ligação com a tradição, torna-se claro que a paródia pode ser interpretada como algo que transcenderia aquela simples imitação que visa o escárnio e o ridículo do padrão original.

Talvez o exemplo mais conhecido e também citado da paródia elaborada no século XX seja o romance *Ulisses* de James Joyce. Existem diversos paralelos carregados de ironia estabelecidos nesta obra. Assim, percebemos que a *Odisséia*, mesmo quando Molly/Penélope não permanece casta no seu quarto insular esperando o retorno do marido, foi constantemente parodiada, contudo, não escarneada, pois, fornece, afinal, toda uma série de episódios, como a do Patriota/Ciclope, que serão moldados por Joyce em cenas memoráveis, transformando a literatura em algo capaz de ordenar o universo.

A paródia, neste sentido, seria uma imitação caracterizada, principalmente, por uma inversão irônica. Trata-se, desta maneira, de uma repetição, mas, por ser marcada pela ironia, uma repetição com distância, enfatizando, com isso, sobretudo, a diferença e não tanto a semelhança. Não encontramos uma imitação de padrões ligados à tradição, porém, uma confrontação estilística que procura uma forma de codificar, criticamente, a realidade. As convenções do passado, por isso mesmo, acabaram sendo apropriadas, como fizeram os artistas dadaístas mesmo quando afirmavam sua completa ruptura com o passado e com toda a forma de tradição, e ganharam um novo sentido. Dada, portanto, pode ser considerado a partir da sua característica de parodiar outras manifestações da arte moderna, com isso, ele questionou, inclusive, a sua própria identidade, duvidando, de modo sistemático, até do valor do ato de produção estética do artista.

O modelo mais próximo desta paródia moderna, segundo a interpretação de Hutcheon, seria a imitação renascentista (HUTCHEON, 199-, p. 22). Ela não pode ser compreendida, assim, por aquele distanciamento crítico e irônico característico da perda na esperança humanista. Deveríamos, na verdade, compreendê-la por sua posição eficaz em relação ao passado, ou seja, por sua estratégia de repetir para alcançar maior liberdade de criação. Para nos ajustarmos às necessidades da arte do nosso século deveríamos, na visão da autora, reformular o conceito de paródia, ampliando-o muito além da mera apropriação textual, o que implicaria a criação de outros conceitos interpretativos. Esta remodelação feita pelo artista

Dada de obras do passado teve por finalidade ridicularizar, na maioria das vezes, os costumes e os valores culturais contemporâneos. Para alcançar tal objetivo a paródia utilizou uma série de procedimentos tais como a inversão, a contextualização de obras de artes anteriores em outros cenários (o que acaba distinguindo a paródia do pastiche ou da simples imitação), a execução irônica e até a tentativa de mudança estrutural da criação artística.

A paródia, compreendida a partir de tal perspectiva, pode tanto promover uma reformulação do caráter sacro da obra de arte, como também levar a sua completa dessacralização. O seu uso torna-se mais apropriado, pensando numa revisão crítica dos nossos valores culturais, do que a utilização da citação, pois, não se trata, neste caso, da adoção de uma outra obra como princípio orientador.

Ela pode ser tanto uma forma de crítica, em certos casos, quase uma admiração respeitosa, ou ainda, chegar até o âmbito do ridículo mordaz, como também pode ser interpretada como um meio arrasador, como no caso Dada, de afirmar uma postura niilista diante de uma realidade de opressão, exploração e ausência de qualquer perspectiva mais promissora. Pode, além disso, não ficar restrita ao texto parodiado, entretanto, zombar do próprio código lingüístico.

Precisaríamos restringir, por outro lado, o alcance dos seus inúmeros significados, para alcançarmos, de acordo com Hutcheon, uma melhor definição de sua essência, ou seja, trata-se de determinar que o texto trabalhado pela paródia, invariavelmente, será outra obra de arte. Tal distinção torna-se necessária para não confundirmos a paródia com a sátira que se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, moral e social na sua atuação. Toda a forma codificada pode, assim, ser alvo de uma paródia, ou seja, ser tratado em termos de repetição com a distância crítica necessária.

O âmbito em que a paródia acaba tendo a possibilidade de atuar inclui, com pode ser facilmente demonstrado, uma ampla dimensão de alternativas estéticas. Podemos, desse modo, parodiar todo um gênero como fez Cervantes com Dom Quixote, o estilo de certo período histórico, de certo movimento artístico, um determinado artista ou até mesmo uma obra específica ou partes dela que constituem nossa herança cultural. Podemos destacar como exemplo desse último caso, a obra feita pelo pintor francês Marcel Duchamp no ano de 1919. Trata-se da sua famosa e provocativa paródia da Gioconda, intitulada *L.H.O.O.Q.* que escandalizou o público duplamente: inicialmente por brincar com o consagrado modelo original e depois pela conotação obscena do título dado ao quadro. Enfatiza-se, com tais possibilidades históricas, o aspecto de intertextualidade, modalidades de referência e também de reflexão abordados através da paródia. Podemos dizer que ela estabelece ligações com o seu contexto social pela discussão, sobretudo, dos relacionamentos que ocorrem no próprio âmbito das artes.

A construção paródica ocorre, de fato, pela inscrição de certa continuidade e, simultaneamente, pela manutenção de um distanciamento crítico essencial para a sua operação de formação de novos significados críticos: “Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformar, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos” (HUTCHEON, 199-, p.32). Esta conjugação de procedimentos que enfatizam tanto a repetição como a diferença crítica, idéia que está presente mesmo na etimologia do termo, oferece elementos para compreendermos os possíveis efeitos e as conseqüências das atitudes e do riso Dada.

Existiria, portanto, uma intenção que iria muito além da simples referência estabelecida na relação entre os diferentes textos, ou seja, haveria, nesta relação com a paródia, um reconhecimento e uma intenção de interpretar a outra obra ou conjunto de convenções. O paradoxo residiria, justamente, no fato da paródia ser uma transgressão que sempre receberia um selo de autorização do passado, por legitimar os padrões culturais

legados por outras gerações. Estaria dividida entre impulsos de forças revolucionárias e de forças conservadoras, tornando-a, por isso mesmo, um gênero bastante complexo tanto por sua forma como pelo seu conteúdo.

O artista dadaísta, em quase todas as situações onde houve um confronto aberto com o padrão estabelecido, utilizou este meio para se contrapor às relações com as convenções do passado e à dominação racional promovida pela sociedade capitalista desenvolvida. Na tentativa de garantir o arranjo, permeado de melancolia e ironia, da sua arte com a tradição e com o poder, a paródia, que poderia até ser divertida se não fosse o seu tom de niilismo, acabou sendo freqüentemente requisitada pelos artistas vinculados ao Dada como uma forma de contestação da ordem social e estética.

Outros artistas, aliás, tomaram, como principais meios para a criação de novos sentidos, da ironia e da paródia para a formação de suas criações mais importantes. Não seria um mero acaso, neste contexto histórico de profundas transformações econômicas, sociais e políticas, a predileção de muitos dos principais romancistas modernos, como foi o caso, por exemplo, de vários artistas vinculados às vanguardas históricas, por formulações consagradas anteriormente. A forma moderna, ao relacionar dois textos diferentes de modo paródico, não destacava nenhum deles, pelo contrário, ela tentaria ressaltar, antes de tudo, as suas diferenças, dramatizando e ironizando esta situação para conscientizar o seu leitor para as contradições específicas da realidade social vividas naquele momento.

Como existe uma vasta literatura a respeito da paródia, devemos ressaltar que o seu significado, dependendo do período histórico e da sociedade analisada, pode sofrer profundas alterações no seu sentido. Tentaremos, por isso mesmo, aprofundar um pouco mais a definição deste conceito. Procuraremos, além disso, continuar a desenvolver algumas outras implicações que estejam mais relacionadas com o nosso estudo sobre o riso mercadoria produzido pela indústria cultural e a sua relação com o riso dadaísta.

A raiz etimológica do termo pode ser interpretada, como vimos no início deste capítulo, como canto paralelo, entretanto, ela também pode ser traduzida como um canto de oposição. O elemento *odos* revelaria, em contraste à sátira, a natureza discursiva ou textual da paródia. A maior dificuldade surgiria, na verdade, quando consideramos o prefixo *para*. Sua interpretação torna-se mais difícil porque ele possui dois significados contrastantes. O primeiro deles, freqüentemente utilizado pela maioria dos críticos, é aquele que carrega, sobretudo, a noção de oposição, antagonismo e contrariedade. A paródia torna-se, então, uma forma de contrastar os textos e um ponto de partida para ridicularizar a outra obra, transformando-a em algo caricato. Por outro lado, *Para* em grego também pode significar “ao longo de”, o que descartaria a idéia de oposição, enfatizando, pelo contrário, a noção de certa concordância e intimidade:

(...) A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto de fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 199-, p. 48).

Trata-se da elaboração de um outro contexto, de sintetizar elementos e também de elaborar, num processo que inclui a destruição irônica, várias convenções. O uso da ironia aconteceria por ela ser uma forma sofisticada de expressão, sendo, por isso mesmo, adequada para o cumprimento desta tarefa crítica. Dessa maneira, a paródia constituiria um gênero sofisticado, exigente e complexo. Os seus praticantes e intérpretes devem efetuar uma

sobreposição de textos que incorpore termos antigos na nova estrutura. Ela seria, ao contrário, por exemplo, do pastiche que termina por acentuar mais a semelhança do que a diferença, uma síntese, aproximando-se, assim, muito mais dos procedimentos da metáfora. Ambas passam a exigir a construção de uma outra significação que vá muito além das afirmações superficiais, reconhecendo, portanto, a interferência daquele pano de fundo na criação de um novo contexto.

Dessa maneira, no seu conturbado relacionamento com o modelo herdado, a paródia sempre buscou uma diferenciação transformadora e completamente adaptativa. Já o pastiche procura agir mais por semelhança imitativa e pela correspondência com o seu cânone, permanecendo, assim, dentro do mesmo gênero em que o paradigma eleito se encontra. Eles não podem ser considerados, todavia, como simples imitações textuais, afinal, existiria, nitidamente, uma enorme diferença, na intenção envolvia em cada uma das situações, em relação, por exemplo, ao plágio.

A realização e a forma da paródia incluiriam, além dessa incorporação de elementos de textos diferentes, a função de separação e contraste, ou seja, existiria a necessidade do distanciamento irônico, diferentemente da imitação, da citação e da alusão, para que ela possa continuar mantendo o seu papel, fundamental, crítico. Percebemos, de acordo com o parágrafo anterior, que a paródia, assim como a ironia, trabalharia em um plano superficial e também em um plano implícito, abordando, deste modo, um nível mais profundo da elaboração do discurso. O seu sentido final resultaria, precisamente, do reconhecimento da sobreposição destes diferentes níveis contidos no texto abordado.

Os formalistas russos também consideraram a paródia como uma importante forma de reflexão. Seria um modo de prestarmos a devida atenção, por exemplo, ao convencionalismo presente em toda a obra de arte. Ela pode ser considerada, nesse sentido, como um ato pessoal de superação e, simultaneamente, de continuidade histórica. Por isso, segundo eles, a paródia desempenharia um importante papel na transformação ou substituição dialética daquelas formas literárias que haviam sido mecanizadas pela estrutura social. No embate contra tais mecanismos de opressão a paródia conferiria outras funções para os velhos elementos desgastados pelo uso ideológico, alterando-os e desenvolvendo-os a partir das suas antigas fórmulas, porém, fornecendo-lhe, ao mesmo tempo, uma seiva crítica, fonte de continuidade e também de inovação do discurso acerca da realidade.

A repetição ocorreria, no entanto, inevitavelmente. Ela incluiria também, necessariamente, a diferença, que seria garantida pela distância crítica, permeada, principalmente, por uma ironia que tanto pode beneficiar, como prejudicar a nossa compreensão da relação entre os textos e entre o(s) texto(s) e a realidade.

Assim, podemos considerar que, pelo que foi discutido até aqui, a repetição, a elaboração a partir de elementos provenientes de diferentes contextos e o distanciamento crítico, são as características fundamentais para compreendermos o conceito da paródia. Não podemos confundir tais traços, no entanto, com a citação, pois, a referência a um texto como paródia não representa o mesmo efeito que a referência de uma obra enquanto citação. A paródia possui uma determinação em relação ao outro texto muito mais intensa do que a simples citação.

A paródia se diferenciaria, além disso, da alusão que, embora também seja uma forma de ativar, ao mesmo tempo, dois textos, não utilizaria, como ocorreria no caso da paródia, a diferença para alcançar tal objetivo, ficando, por sua vez, restrita ao mecanismo da mera correspondência.

Existiria, como destacamos nos parágrafos anteriores, certa relação de proximidade da paródia, na repetição que ela faz sempre em relação a outro texto discursivo, com o burlesco, com a farsa, com o pastiche, com o plágio, com a citação, com a alusão e com a sátira. Por outro lado, apesar da existência de determinados elementos comuns, podemos ressaltar,

precisamente em relação ao alvo escolhido, uma distinção importante entre todas estas modalidades.

Vamos considerar, finalmente, a complexa relação entre a paródia e a sátira. Isso nos ajudará a entendermos melhor o significado das semelhanças e das diferenças presentes nestas intrincadas ligações estabelecidas entre os dois elementos. Devemos ressaltar, primeiramente, que tanto a paródia como a sátira, são processos que implicam um distanciamento crítico e, conseqüentemente, uma elaboração de juízos de valor. A sátira, no entanto, realizaria, através deste distanciamento, uma afirmação negativa sobre aquilo que estaria sendo satirizado, distorcendo, depreciando e ferindo o alvo predeterminado. Já na paródia, de acordo com a percepção de Hutcheon, não existiria, necessariamente, um julgamento negativo como algo inerente do contraste irônico entre os textos. O desvio da norma estética significaria, ao mesmo tempo, uma nova elaboração desta norma (HUTCHEON, 199-, p. 62).

A paródia, além disso, se relacionaria intimamente com o fenômeno literário, enquanto a sátira, geralmente, possui um caráter muito mais geral, podendo, eventualmente, servir-se até mesmo de técnicas literárias para atingir os seus objetivos que, normalmente, transcenderiam a esfera da literatura. Os seus fins, portanto, são geralmente de caráter social, político ou moral. Ela procuraria, através de um processo que visa aperfeiçoar o homem através do ridículo e do escárnio, corrigir os vícios e as loucuras cometidas pela humanidade, ou seja, o seu grande objetivo seria curar a loucura humana e punir o mal que atinge a sociedade através do riso. Sua crítica da realidade terminaria, afinal, expondo o caráter mais grotesco presente na realidade humana.

A sátira, desta maneira, não poderia jamais ser confundida com a paródia. Afinal, ela não dependeria exclusivamente de um texto ou de uma obra de arte original como ocorre com a paródia. O uso estrutural do contraste, elemento integrante da paródia e da ironia, não faz parte, necessariamente, da sátira que é mais tópica, engraçada e realista, embora, possa acabar, muitas vezes, sendo exagerada ao distorcer o retrato crítico que realiza dos dilemas vividos pela sociedade.

Trata-se, como no caso das intervenções dadaístas, de observar a paródia como um importante elemento de subversão da tradição e corrosão dos discursos dominantes, na medida em que ela desmistificaria o discurso ideológico em seus vários aspectos, criando, desse modo, uma possibilidade de desenvolver a consciência crítica por parte dos indivíduos submetidos ao poder da sociedade unidimensional.

2.2. Paródia, sátira e ironia.

Devemos, agora, para continuar o desenvolvimento da nossa discussão acerca da paródia, traçar uma distinção entre a paródia satírica e a paródia irônica. A primeira buscaria violentar o original apontando os seus defeitos, revelando suas afetações ocultas, enfatizando suas fraquezas e diminuindo suas forças. Seria importante enfatizarmos, no entanto, que a paródia satírica não estaria restrita ao âmbito da sátira, ou seja, ela não se esgotaria como uma de suas modalidades. Criou-se, na verdade, uma espécie de interação e equilíbrio entre os seus vários elementos. O termo satírico, por um lado, supriria a paródia com o poder corrosivo necessário, a paródia, em contrapartida, ofereceria o elemento caótico essencial para a sátira, pois, ela não iria, normalmente, além da oposição de uma ordem em relação à outra, a paródia, em contrapartida, poderia, sem maiores dificuldades, opor à ordem a anarquia. A paródia satírica, além disso, poderia, graças à interação entre estes elementos, ter um alvo não

literário. Quanto à outra observamos que diferentemente da paródia satírica, que buscou ferir o original, deslocando-o e exacerbando-o, ela poderia até mesmo, o que acontece frequentemente, homenageá-lo. A paródia irônica seria puramente formal, não privilegiando, como aconteceu com a paródia satírica, determinada intenção de caráter moral ou social, mas, prendendo-se, por definição, a uma determinada obra de arte original (FIKER, 2000, p. 103).

A ironia deveria ser considerada, portanto, como um traço fundamental para o funcionamento tanto da paródia como da sátira. Não deveríamos esquecer, entretanto, que isso não aconteceria exatamente do mesmo modo nos dois casos. Ela possuiria, além de estabelecer um contraste semântico entre o que seria afirmado e aquilo que seria significado, um outro papel interessante para o nosso debate, pois, a ironia teria uma função de julgamento. Tratar-se-ia da realização, frequentemente de modo pejorativo, de uma criteriosa avaliação da nossa existência através de um olhar que revelaria algo diferente daquilo que enxergamos habitualmente como sendo a normalidade. O seu exercício de julgar implicaria, enquanto crítica irônica da realidade, uma multiplicação de elogios visando, muitas vezes, ocultar uma latente e escarnekedora censura. Finalmente, ainda encontraríamos, nesta dissimulação feita pela ironia, uma divisão de sentidos e também um questionamento do objeto escarneado.

O caráter de duplicidade textual contido na paródia buscou assinalar, como notamos até agora, sobretudo, a diferença. A ironia também poderia ser definida, até mesmo semanticamente, como uma forma de marcar as diferenças de sentido. No entanto, enquanto pensamos a ironia trabalhando de forma mais pontual, ou seja, como um acontecimento relacionado diretamente a alguém ou a alguma coisa específica, a paródia, em contrapartida, atuaria de um modo mais geral e raramente possuiria tal limitação avaliadora ou intencional como no caso da ironia.

A paródia poderia, enquanto subgênero do cômico, tornar o seu modelo até mesmo caricato, porém, existiria, concomitantemente, uma função conservadora que também seria realizada através do ridículo. Ela não se limitaria, portanto, a simplesmente assinalar o ridículo do seu objeto, mas, destacaria os pontos de maior cumplicidade e acordo existentes com o termo parodiado. Afinal, o prefixo **para** significa, como vimos anteriormente, tanto oposição, como “ao longo de”, o que permitiria um alargamento na compreensão do próprio âmbito e também no entendimento acerca das conseqüências da paródia sobre a realidade parodiada.

Poderemos também, considerando, evidentemente, esta prévia distinção e examinando a utilização comum da ironia como estratégia retórica privilegiada, estabelecer melhor as diferenças entre a paródia e a sátira. A paródia, neste sentido, nem sempre poderia ser vista como satírica, por outro lado, a sátira, muitas vezes, utilizou a paródia como uma arma para ridicularizar e corrigir os erros da humanidade. Vemos, com isso, que a confusão entre os gêneros da paródia e da sátira se estabelece, frequentemente, por ambas se servirem, retoricamente, da ironia.

O objetivo e a própria identidade da sátira deveriam ser entendidos, portanto, como essencialmente corretivos da realidade social. Dessa maneira, compreendemos que o seu caráter corrosivo, enfatizado, principalmente, através do ridículo e do desdém, poderia conviver com uma dose de idealismo didático. Ela estaria, por apresentar tal característica “educativa”, seriamente empenhada na possibilidade de poder transformar ou melhorar a sociedade. Por outro lado, a paródia, principalmente no período das vanguardas históricas, não ridicularizou apenas os textos que lhe serviam de fundo, todavia, utilizou-os, na verdade, como uma espécie de padrão através do qual se poderia questionar a realidade social. Tratou-se de uma variedade reverente, mas, que também apontou para as diferenças entre os textos. Assim, a resposta encontrada pela paródia seria conseguida, principalmente, pela sobreposição de textos, ou seja, contrastando o sentido, tal como desejado pelo produtor do

texto, com o efeito obtido por aquele que promoveu uma codificação diferente do original. Devemos notar ainda que a paródia às formas artísticas, promovidas por vários artistas ligados ao Dada, foi amplamente utilizada como sátira dos clichês de uma sociedade que se tornava, cada vez mais, consumista e dominadora.

Outra importante diferença apontada por Hutcheon refere-se à distinção dos objetivos da paródia e da sátira (HUTCHEON, 199-, p.82). A primeira será, de acordo com a interpretação desta autora, sempre intramural, enquanto a sátira caracteriza-se por sua referência extra-mural, ou seja, por ser marcada por questões morais e pelo contexto social em que participa. A diferença nestas finalidades pode ser constatada através da existência, como já havíamos salientado, de um outro gênero de paródia, a denominada satírica, cujo alvo seria ainda outra forma de discurso codificado, definindo, portanto, seu âmbito intramural. Haveria, por outro lado, a sátira paródica que busca, diferentemente da paródia satírica, atingir um alvo exterior ao texto, empregando, para alcançar o seu objetivo corretivo, a paródia como veículo que nos levaria a um contexto extra-mural.

A paródia, de acordo com tal interpretação, funcionaria intertextualmente e a ironia, por sua vez, de modo intratextual. Ambas, no entanto, ecoariam marcando mais as diferenças do que as semelhanças.

Uma outra aproximação que precisaria ser pensada, dentro da discussão proposta pelo nosso trabalho, seria entre a ironia e o riso. A ironia, afinal, poderia tanto incluir como excluir, sugerindo, simultaneamente, distância e cumplicidade. O que aproximaria o seu funcionamento, sem dúvida, dos mecanismos descritos por Henri Bergson a respeito do riso como um mecanismo social. Isto não representaria, evidentemente, uma simples equiparação mecânica entre a ironia e o riso. Ela poderia, não obstante tal ressalva, representar, ao exigir códigos comuns para a sua perfeita compreensão, uma estratégia tão exclusivista quanto aquela desempenhada pelo riso. Exerceria, desse modo, uma função tão conservadora quanto aquele papel desempenhado pelo riso coercitivo, reforçando o poder desempenhado pela consciência coletiva, punindo, enquanto sanção espontânea, todos os desvios dos padrões preestabelecidos pela sociedade.

Portanto, aquela paródia que inclui a ironia estabeleceria uma distância crítica, absolutamente necessária, para a sua própria definição formal. Devemos perceber que, apesar de ser considerada por muitos teóricos como um paradigma da revolução estética e histórica, ela também contém, mesmo que pareça algo paradoxal, uma forte tendência para o conservadorismo.

Por seu alvo ser intramural a paródia acabaria imitando mais a arte do que a vida, revelando, através deste procedimento crítico e reflexivo, as características da sua própria natureza. A sua natureza textual e também pragmática implicaria em posturas, ao mesmo tempo, de reforço da autoridade e de transgressão das normas, formando, assim, uma intrincada discussão ideológica que precisaria ser levada em consideração para a compreensão dos inúmeros paradoxos que envolvem a paródia.

Mikhail Bakhtin considerou a paródia como um gênero híbrido, diálogo que, intencionalmente, toma a outra realidade textual como algo relativo ou retira-lhe, simplesmente, o antigo prestígio desfrutado. O romance poderia ser considerado um exemplo desta paródia auto-reflexiva. O autor russo fez, no entanto, algumas ressalvas quanto à função da paródia moderna que seria estreita e improdutiva quando comparada ao contexto da cultura popular medieval. O lugar que ela passou a ocupar na literatura moderna tornou-se, dessa maneira, insignificante. A cultura de massas promoveu, como iremos discutir no capítulo seguinte, somente uma “aparente” democratização da linguagem e das hierarquias ao nivelar os discursos anteriormente antagônicos. As formas, as imagens e os estilos da esfera da alta cultura foram, na verdade, varridos pelo desenvolvimento da civilização capitalista tecnológica.

A superação deste contexto de dominação e manipulação perpetuado pela indústria cultural parece ser quase que impossível de acontecer, no entanto, a paródia representou uma boa oportunidade de reflexão para as manifestações artísticas contemporâneas. Afinal, segundo Bakhtin, o avivamento das formas paródicas, por exemplo, durante a Idade Média e também no Renascimento, ofereceu a oportunidade, de certa forma, para novas possibilidades lingüísticas e para uma nova consciência literária. O negativo, nesta tendência utópica de transformação da sociedade, transformar-se-ia em positivo, a morte seria o prelúdio para o renascimento, a escatologia ou a obscenidade funcionaria, como foi ressaltado no seu estudo sobre o carnaval medieval, como uma afirmação da nossa vitalidade corporal.

Mesmo o romance em prosa desenvolvido inicialmente na Europa, como afirmou Bakhtin, teria nascido através de um processo de tradução livre e transformadora de outras obras que foram internalizadas, constituindo, deste modo, uma crítica de sua própria formação estética. As vanguardas teriam, neste sentido, a função de elaborar os discursos cujo peso se tornou parte do sistema ideológico elaborado pela indústria cultural. Elas não estariam fazendo uma mera imitação do real, nem procurariam, simplesmente, se apropriar do discurso de outrem somente para distorcê-lo, tratar-se-ia-se, na verdade, da apropriação criativa do passado, feita pelo diálogo criativo do artista vanguardista. A meta-ficção desenvolvida por muitas das vanguardas históricas poderia ser definida, portanto, como um discurso dentro e acerca do próprio discurso.

Esta “meta-ficção moderna”, exatamente como no caso do carnaval renascentista descrito por Mikhail Bakhtin, existiria na fronteira entre as esferas da arte e a dimensão da vida. Notamos, por isso mesmo, a pouca distinção formal existente entre o autor e o leitor ou entre o ator e o espectador, pois, ambos acabam intervindo ativamente, como observamos nas experiências realizadas pelos artistas dadaístas, na construção e destruição da obra.

A discussão sobre o carnaval medieval revelaria um princípio que deveria ser considerado fundamental em todo o discurso marcado pela paródia. Ele, paradoxalmente, caracterizou-se pela transgressão das normas; no entanto, tal subversão carnavalesca acontecia dentro da ordem, ela seria autorizada, de certa forma, pelo poder, ou seja, acabaria legitimando, ao mesmo tempo em que se consagraria, pelas tradições da sociedade e da igreja. Dessa maneira, como discutimos no primeiro capítulo, o carnaval e muitas outras manifestações de caráter popular existiram de forma autônoma e crítica, ou seja, fora do âmbito das cerimônias políticas e dos cultos eclesiásticos, entretanto, elas também faziam referência, simultaneamente ao seu discurso crítico, aos valores desta cultura oficiosa. Uma vida séria e outra existência carnavalesca, que somente adquiriam pleno significado nesta relação com o seu espelho oficial, sua motivação e a sua forma, portanto, derivavam do crivo desta autoridade reconhecida pelos indivíduos participantes da cultura medieval.

A igreja, por exemplo, durante boa parte deste período medieval, tolerou, preservou e até mesmo legalizou as formas carnavalescas, mas, somente por um determinado período e com o objetivo de reforçar as normas que vigoram no tempo da normalidade. Os festejos populares, em nítida oposição às festas de caráter oficial, celebravam, mesmo que temporariamente, a libertação de toda a ordem estabelecida, concomitantemente, a suspensão de toda a hierarquia, privilégios, normas e proibições vigentes no mundo diário. O riso carnavalesco, legalizado e tolerado pelos poderosos, não destruía, portanto, o poder baseado na palavra sagrada.

Dessa maneira, o disfarce paródico foi amplamente utilizado para ocultar certas contradições e não para destruir a cultura oficial. Tal afirmação está baseada na postulação feita pela paródia de certa institucionalização estética e a conseqüente aceitação de muitas das convenções, garantindo, com isso, certa estabilidade das formas reconhecidas pela tradição. Ela poderia transgredir os limites das convenções, todavia, exatamente como acontecia com o carnaval, tal licença seria concedida apenas temporariamente e respeitando os limites

autorizados pelo texto parodiado, ou seja, as transgressões perpetradas pela paródia, receberiam autorização da própria norma que buscou, insistentemente, subverter. Quando a paródia escarnecia, ela acabava também reforçando, em termos formais, as mesmas convenções transgredidas na sua criação, garantindo, desse modo, certa continuidade do legado histórico.

Uma boa ilustração histórica para entendermos o mecanismo desta transgressão autorizada pode ser encontrada nas peças satíricas gregas. Sua apresentação acontecia, como destacamos no início deste capítulo, invariavelmente, após uma trilogia de tragédias, havendo, portanto, uma nova elaboração, em forma cômica, de todo o material sério e trágico das peças precedentes. Com tal procedimento a peça satírica, assim como as trágicas, tornava-se canônica e alcançava a sua legitimação.

O mesmo ocorreu, de acordo com a interpretação conferida por Bakhtin à cultura popular, no contexto medieval cristão, a autoridade, muitas vezes, derivava a sua força através da paródia dos elementos da palavra sagrada e de alguns dos procedimentos dos “representantes” de Deus na terra. A paródia não deve ser definida, como podemos observar pelos modelos históricos citados anteriormente, somente como uma repetição, pois, a sua imitação acarretaria, necessariamente, uma diferenciação, sendo que a sua autoridade dependeria, em contrapartida, de um passado que legitimasse o seu status atual. A paródia funcionaria, assim, a partir deste binômio, marcado por ambigüidades, repetição e diferenciação:

Mas a paródia também pode, como o carnaval, desafiar as normas, com vista a renovar, a reformar. Na terminologia de Bakhtin, a paródia pode ser centrípeta – isto é, ter uma influência homogênea, hierarquizante. Mas também pode ser centrífuga, desnortativa. E julgo que é o paradoxo da sua transgressão autorizada que está na origem desta aparente contradição. A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatória na sua necessidade edípica de distinguir-se do outro anterior. (HUTCHEON, 199-, p. 97).

Podemos traçar, além disto, uma aproximação da situação desta meta-ficção moderna com a definição do mundo carnavalesco realizado por aquele pensador russo. Podemos dizer que muitos dos seus pensamentos sobre o carnaval primitivo são esclarecedores, não obstante, as inúmeras limitações apontadas por ele acerca da paródia moderna, para a compreensão da situação estética e social do modernismo. Assim, o carnaval pode ser visto como universo da alegria e da inversão em oposição à cultura oficial defendida, sobretudo, pelo mundo eclesiástico. Não devemos esquecer que o medo foi um dos fatores que mais contribuiu para o poder da chamada cultura oficial. Experimentamos, a partir da modernidade, outros temores que são frutos do progresso capitalista. Já a meta-ficção elaborada pelo artista de vanguarda, por sua vez, contesta a ilusão novelística pautada em uma série de dogmas do realismo e do naturalismo, buscando, por contemplar em si mesma o comentário crítico, subverter toda a lógica de dominação, de ideologia e de autoritarismo presentes na constituição da civilização industrial desenvolvida.

Devemos considerar que a hierarquia das normas literárias baseia-se, a priori, numa analogia social, intelectual e moral, ou seja, que as normas culturais, como construções humanas, dependem, para garantir a sua plena autoridade, de certa homogeneidade e aceitação social. A paródia invocaria um distanciamento crítico em relação a esta hierarquia de valores, o que, neste caso, poderia ser utilizada como uma espécie de mecanismo retórico capaz de

induzir o leitor a procurar outros padrões, num jogo em busca de ideais imanentes, cujo desvio seria condenado, de modo satírico, na própria obra.

Podemos ainda destacar que a sátira tende a defender, apesar de efetuar, como observamos anteriormente, repetidos ataques contra os padrões culturais vigentes, as normas e os padrões sociais, pois, ao ridicularizar, ela terminaria por levar o desvio a concordar com os códigos sociais preestabelecidos.

O humor negro, uma forma comum da sátira na modernidade, poderia, neste sentido, até mesmo ser interpretado como um tipo de humor defensivo, ou seja, de resgate das normas culturais perdidas, uma tentativa, enfim, de enfrentar as experiências modernas do choque e da desorientação enfrentadas pelos indivíduos. Ele também representaria uma tentativa de recuperar a confiança, afinal, o escritor que desejou colocar em questão as normas literárias ou sociais, deveria ser capaz também de dominar a cultura do seu próprio tempo. Tal confiança no conhecimento, na compreensão e no controle parecia, justamente, faltar ao artista moderno. Ele não conseguiu mais estabelecer hierarquias de valores que garantissem algum sentido para as dimensões estéticas e mesmo para as relações sociais. Esta questão referia-se, na verdade a um problema que transcendeu o âmbito da literatura modernista ou do característico elitismo das vanguardas históricas, tornando-se, por isso mesmo, muito mais dramático para os dadaístas. Devemos pensar, portanto, que tal dilema esteve intimamente ligado à destruição dos limites da alta e da baixa cultura realizada pelo desenvolvimento, sem precedentes, da indústria cultural.

A falsa idéia de uma suposta democratização das hierarquias e a aparente diluição dos conflitos entre as classes sociais procura apresentar um tipo de inversão paródica, promovida pelas forças da indústria cultural, que testemunharia, de acordo com tal concepção, o triunfo do povo. Percebemos, infelizmente, que não se trata, de modo algum, do triunfo do povo prefigurado por um carnaval popular nos moldes propostos pela teoria de Bakhtin, mas, antes, do triunfo hegemônico do mercado. Dada pode ser considerado como uma prefiguração desta contradição, pois, as suas inúmeras transgressões contra as normas artísticas e os seus ataques contra os padrões sociais, apesar de todo o seu caráter revolucionário e niilista, foram legalizadas rapidamente pela autoridade que manipulava e neutralizava suas intervenções críticas. O riso, contido nas mais diferentes criações do Dada, foi, através da ação da indústria cultural, domesticado e reproduzido para o deleite das massas ávidas para o consumo de novas diversões.

Dessa maneira, a paródia depende, enquanto técnica de referência, das circunstâncias que a rodeiam. Ela estabelece uma espécie de jogo entre autor e leitor na busca pelo reconhecimento e por renovadas interpretações. A produção e também a recepção de textos, como observamos no caso da paródia realizada no carnaval medieval, pressupunham certo conhecimento cultural por parte do leitor/espectador, constituindo os códigos comuns que serão trabalhados pela paródia. Esta continuidade do legado cultural, no entanto, já não poderia acontecer da mesma forma numa época de uma educação massificada, como pressuposto da paródia, por isso mesmo, os dadaístas tiveram que elaborar outras modalidades de relacionamento com o seu público. O jogo realizado pelo Dada envolveu, constantemente, a quebra das regras, sua mudança abrupta e uma boa dose de arbitrariedade na elaboração de outros códigos que se afastassem, pelo menos inicialmente, do discurso ideológico da indústria cultural.

O distanciamento e também o envolvimento do leitor numa atividade hermenêutica participativa tornaram-se conseqüências diretas deste jogo realizado pela paródia de criação e destruição de códigos. As atividades dadaístas foram sintomáticas neste processo que abarcava sedução e agressão ao público que era levado a acreditar que estava participando ativamente na criação de sentido, enquanto, era escarnecido pelo riso dadaísta que apontava,

exatamente, para a falta de sentido e para a falsa liberdade experimentada por esta sociedade unidimensional.

Notamos, ao analisarmos este jogo do Dada com o seu público, que os códigos culturais que formavam a tradição já não eram mais compartilhados. O tal legado cultural foi, sistematicamente, destruído e transformado em mercadoria sem nenhum sentido transcendente. A grande questão do solipsismo e do elitismo antiburguês propugnado pelos dadaístas relaciona-se, justamente, com esta incompetência do leitor/espectador da sua época, pois, a paródia, assim como a ironia, necessitava da preservação de um determinado conjunto de valores, tanto estéticos como sociais, para poder ser plenamente compreendida. Características tais como a exclusividade irônica, ou certo elitismo erudito, confrontaram-se, deste modo, com a criação de produtos culturais marcados pelo ecletismo, por uma maior acessibilidade às esferas culturais e, ao mesmo tempo, por um discurso que enfatizava uma suposta e benéfica democratização educacional.

A paródia poderia ser compreendida, portanto, como uma atitude de emancipação do discurso ideológico e também como uma ligação com a tradição cultural. A ironia e a paródia, afinal, poderiam atuar no sentido da criação de uma esfera crítica, ou na sua preservação, e no controle do ato de criação de novos códigos interpretativos. Preservar-se-ia a continuidade dos padrões culturais a partir da própria descontinuidade do discurso paródico, o caráter conservador possuiria, além disto, um grande potencial crítico, dialético, irônico e transcendente em relação ao passado literário. Podemos ainda pensar que a paródia representa certo sentimento nostálgico quanto à continuidade de um conjunto de normas e valores culturais.

O caráter duplo da paródia possibilitaria, quando analisamos sua utilização no período das vanguardas históricas, a harmonia dos conflitos existentes na cultura dentro do âmbito da arte. Haveria, neste sentido, uma continuidade na tradição cultural, garantindo, com isto, a permanência de certa comunidade dentro do mesmo horizonte cultural, por isso mesmo, o neófito, que não possui as condições para compreender plenamente que os significantes fazem, quase sempre, referência a outros significantes, termina por equacionar automaticamente as palavras sem perceber o verdadeiro conteúdo da sua transgressão revolucionária ou elitista.

Desse modo, a paródia poderia ser considerada, como havíamos salientado anteriormente, como um jogo que envolveria, por um lado, os elementos de intertextualidade e, por outro lado, uma tensa relação entre mudança radical e conservação nostálgica. Os seus códigos compartilhados, neste momento, somente pelos participantes da vanguarda, foram, posteriormente, amplamente divulgados, evidentemente com outro significado, ou seja, sem o seu conteúdo crítico, para os mais diferentes objetivos formais e políticos, todos eles, vinculados de alguma forma com os interesses da indústria cultural.

Este tipo de paródia, séria e reverente à herança literária e cultural, baseava-se, assim, em uma total confiança na capacidade de um público de leitores capacitados no domínio de determinado patrimônio cultural. Tal confiança não ficou restrita somente à condição presente, mas, se projetou na perspectiva de um futuro ainda melhor, ou seja, na vontade daquele sujeito em trabalhar no sentido de adquirir outros elementos culturais, vastos e profundos o suficiente, para tornar a compreensão do texto parodiado não apenas possível como também mais rica. Acreditamos que os dadaístas tanto nas suas intervenções niilistas mais diretas, como também através do seu riso, trabalharam as suas perspectivas críticas pautando-se, sobretudo, em dois pontos: em primeiro lugar, com a inexistência deste público de leitores/espectadores capazes de compreender as relações com outros elementos culturais e, finalmente, com a ausência daquela vontade de aprender, fomentada inclusive pelo progressivo domínio da indústria cultural, o que, evidentemente, dissipava qualquer

possibilidade no sentido da autonomia de um pensamento crítico e reflexivo por aqueles indivíduos.

Não podemos esquecer que a arte pode ser compreendida como específica em relação a determinado discurso, ou seja, ela não fugiria do seu contexto histórico e social. A interpretação e a localização dos códigos artísticos não aconteceriam, portanto, por um mero acaso, mas, se constituiriam em peças importantes para a compreensão do momento histórico em que estariam inseridos.

O texto paródico, durante todo o século XX, foi uma das formas mais utilizadas, justamente, por seu caráter de reflexão, de criação, de invenção e de crítica, funcionando, assim, como um ponto de interseção entre o argumento crítico, o artista e a realidade social por ele retratada. A paródia poderia ser considerada, desse modo, como um importante caminho usado pelos artistas modernos para chegar, através da elaboração de novos códigos permeados de ironia, a um acordo com a tradição. Temos, em vários momentos das vanguardas históricas, uma repetição do legado do passado, todavia, ela ocorreria com diferenças advindas da sua interpretação irônica, por isso, o seu duplo potencial, explorado inclusive pelos artistas dadaístas, sendo, ao mesmo tempo, conservadora e também transformadora, realizando, como salientamos em outros parágrafos, uma espécie de transgressão, de certo modo, autorizada.

O texto parodiado não se encontra apenas sob ataque cerrado do vanguardista, todavia, ele também acaba, ao ser eleito como o seu alvo preferencial, sendo respeitado e até mesmo utilizado como um importante parâmetro para a criação daquele artista. Devemos, além disso, considerar que a paródia abarcaria, por sua relação com a ironia, uma esfera muito mais ampla do que aquela normalmente considerada pelas definições teóricas. Ela poderia atuar como uma maneira de elevar nossa consciência, impedindo-nos, assim, de aceitar pontos de vista dogmáticos, estreitos, doutrinários ou de não refletir sobre as consequências do discurso ideológico dominante. Tratar-se-ia, como observamos no caso das inúmeras manifestações realizadas pelos artistas dadaístas, de um verdadeiro desafio à visão capitalista da arte como uma mercadoria pautada exclusivamente na individualidade e na noção da propriedade privada.

A paródia apropria-se, como havíamos visto, do passado com o fim de efetuar uma crítica deste legado cultural, mas termina conferindo-lhe, ao se apropriar do texto original, simultaneamente, um reconhecimento e uma legitimação do seu valor. As vanguardas, freqüentemente, realizaram tal procedimento, suavizando ou radicalizando as formas do passado. O choque e a renovação promovida pelos dadaístas somente puderam acontecer porque estavam, em certa medida, subscritas pelo peso de toda uma tradição cultural. Devemos levar em consideração que a paródia, enquanto ato de comunicação, envolveria o ato de interpretação do receptor da mensagem, a possibilidade da manipulação existente no texto elaborado e, finalmente, todo o contexto histórico, social e ideológico vivenciado pelo sujeito. Portanto, o signo paródico, em outras palavras, não pode ser separado da sua situação social, sem renunciar à sua própria natureza enquanto signo dotado de um enorme poder destrutivo.

Todavia, embora a paródia possa assumir, em determinadas ocasiões, um papel de legitimação, através, por exemplo, da introdução da diferença na semelhança como uma nova informação, preservando, desta maneira, a força do texto original, ela caracteriza-se, normalmente, por seu efeito anárquico, por suas ações de questionamento e de promoção do caos. Somente em circunstâncias especiais que não podem ser consideradas como momentos corriqueiros é que a paródia, de acordo com Fiker, preserva ao invés de questionar o discurso dominante (FIKER, 2000, p.119).

A caracterização do carnaval medieval feita por Bakhtin pode ser compreendida mais adequadamente, neste sentido, se a consideramos como um exemplo fundamental de um

destes momentos privilegiados de questionamento da ordem estabelecida. A carnavalização do mundo, descrita pelo autor na sua obra acerca de François Rabelais, foi um espetáculo sincrético, caracterizado por elementos ritualísticos, pela criação de uma simbologia própria e capaz de exprimir uma percepção diferente da realidade. Podemos citar como principal característica desta percepção carnavalesca do mundo a sua compreensão pelo avesso, ou seja, todas as leis, as interdições e restrições consagradas no tempo normal passam a ser, durante este instante de exceção da normalidade política e social, inteiramente suspensas. Elaboram-se, portanto, uma reversão da ordem social, uma destruição das hierarquias, das atitudes e dos comportamentos habituais, uma abolição, enfim, das distâncias existentes entre os homens nas suas relações sociais consagradas. Instauram-se, neste novo contexto do carnaval, contatos de maior proximidade e familiaridade entre os homens.

Ocorreria, além disso, uma profanação do poder, num procedimento que estaria vinculado à paródia do seu próprio funcionamento, como no caso da coroação e destituição de um monarca que reinaria somente durante o carnaval. Este rito que simbolizaria a idéia, fundamental para o pensamento literário e artístico, da mudança, da renovação e da contradição existente entre um mundo agonizante e aquele que está renascendo dos escombros daquele antigo universo.

Exatamente por isso o riso carnavalesco estaria intimamente ligado à idéia de morte e renascimento. Sua origem estaria vinculada ao riso ritual que, desde a Antiguidade, relacionava-se às crises da vida do sol; por isso mesmo, Mikhail Bakhtin, concluiu que o riso carnavalesco da Idade Média se dirigiu, sobretudo, às mudanças dos poderes, das verdades e das ordens estabelecidas. A desaparecimento ou substituição das formas autênticas do carnaval, ainda segundo as teses propostas por aquele autor, por um outro tipo de carnaval, mais formal, modificou profundamente o seu caráter de contestação. Ele deixou, dessa maneira, de abarcar a sociedade como um todo, para se restringir, a partir da modernidade, somente ao plano do texto literário.

O processo descrito por Bakhtin pode ser compreendido como uma profanação dos princípios de autoridade eclesiásticos e temporais. Encontraríamos, neste carnaval, efeitos caóticos, aspectos profanos, subversivos, e também de paródia dos poderes dominantes. A autoridade, através da realização profanadora da paródia, passou a ser deslocada, colocando-se, em seu lugar, um elemento estranho e dessacralizador, ou seja, o bobo assumia o lugar do rei. Todo o dogmatismo presente no tempo da normalidade foi colocado, através da figura simbólica do bobo da corte, em questão, ou seja, o questionamento da realidade acontecia através deste procedimento de destronização temporária e legalizada. O discurso paródico, desenvolvido pelas vanguardas do início do século XX, desempenhou uma função parecida ao subverter a rigidez do discurso científico, político, moral, filosófico e dos cânones da literatura oficial.

Outro procedimento importante elaborado pela paródia refere-se à questão temporal. Ela utilizaria, como um dos seus recursos mais recorrentes e eficazes nas intervenções promovidas para o deslocamento da realidade, do anacronismo histórico, salientando, com isso, o seu caráter de discurso duplo ou de constituir um canto paralelo. A paródia, juntamente com o seu modelo original, apresentava-se, dessa maneira, cindida, em total oposição, por exemplo, a unidade apresentada pelo mito e também à fragmentação realizada pelo discurso ideológico que desagrega a realidade sem, contudo, oferecer uma interpretação alternativa a ela.

Assimilar estilos diferentes, misturar os gêneros indiscriminadamente, apropriar-se de elementos do mito já degradado e também de características temáticas de outros contextos históricos, como podemos observar inclusive pelos procedimentos adotados pelos artistas dadaístas, sem possuir um estilo próprio ou uma temática peculiar são elementos comuns na construção de todo o texto paródico.

Quanto ao mito é interessante notarmos que a paródia, durante a Idade Média, com a utilização periódica dos mitos acabava mantendo-os, de certa forma, vivos, ou seja, a dessacralização realizada por ela funcionava, dialeticamente, como uma maneira de preservar o caráter sagrado do mito:

(...) A festa dos Loucos, por exemplo, celebrada na época do Natal, parodiava todos os ritos e artigos da Igreja. Era eleito, entre o clero inferior, um senhor dos foliões, nomeado papa ou bispo dos loucos e vestido com roupas do avesso para então celebrar os ritos de forma burlesca entre canções obscenas e atos orgiásticos numa procissão que, saindo da igreja, alcançava a rua com os participantes nus, bebendo, dançando e jogando estreme contra a multidão. Os autores das paródias e participantes das festas eram, contudo, pessoas que aceitavam e serviam o culto com toda a sinceridade – aliás, só numa época de fé se tornam possíveis festas e paródias como estas que, em outro contexto, não fariam sentido. Por que, então, podia o divino ser parodiado pelos crentes sem ser posto em perigo como o era pelos satanistas e – com os jesuítas – pelos ameríndios? (FIKER, 2000, p. 135).

Outro importante exemplo de um procedimento análogo à paródia atualizando o mito pode ser encontrado quando analisamos a obra *Ulisses* de James Joyce. Nela, são descritas as jornadas de um homem comum, Leopold Bloom, pelas ruas de uma cidade provinciana, Dublin, em um dia como outro qualquer, 16 de junho de 1904, no entanto, inúmeros episódios, como o do ciclope num bar ou das sereias prostitutas, acabam, na verdade, nos remetendo ao mito original das viagens do herói Odisseus no seu conturbado retorno para o lar. Assim, nosso herói perambula pela cidade, atormentado pela fome e a procura de alimento até chegar à taberna Burton. Ali a glotonaria corre solta, o que faz pensar no canibalismo dos lestrígones, aos quais os marinheiros de Ulisses serviriam de refeição:

Empoleirados nos tamboretos altos do bar, chapéus pendidos para trás, às mesas pedindo mais pão grátis, bebegulhando, glotonando molambos de comida empastada, os olhos esbugalhando, espremendo os bigodes molhados. Um jovem homem pálido de cara sebosa esfregava o seu copo faca garfo e colher com o guardanapo. Nova bateria de micróbios. Um homem com um babadouro manchado de bebê à volta dele despejava sopa gorgulhante pela goela. Um homem cuspiendo no prato: cartilagem semimastigada: sem dentes para mascamascamascar isso. Costelas coriáceas grelhadas. Tragando para liquidar logo a coisa. Olhos mortiços de empilecado. Abocanhou mais do que pode mastigar. Sou como isso? Ver a nós mesmos com os outros nos vêem. Homem esfaimado, homem irritado. Trabalho de mandíbulas. Oh, não! Um osso! Aquele último rei pagão da Irlanda, Cormac, no poema da escola esganengasgou-se em Sletty ao sul de Boyne. Que é que ele estava comendo é o que me pergunto. Algo gulicioso. São Patrício converteu-o ao cristianismo. Não pôde engoli-lo todo, entretanto. (JOYCE, c1982, p. 129).

Devemos ficar atentos, no entanto, para não confundirmos, como afirmou Fiker, tal procedimento com uma paródia corrosiva que a complementa e não faz referência ao texto original (FIKER, 2000, p. 137). Ela visa diretamente o clichê em suas múltiplas aparições, como ocorre, reiteradamente, com os exacerbados discursos de caráter patrióticos proferidos

ao sabor de várias cervejas, um tipo de formulação, realmente, comum tanto nos discursos científicos como no político.

2.3. Paródia e o riso dadaísta.

Poderíamos, tendo em mente tais considerações, formular uma outra indagação importante: a indústria, que criou um mercado de bens culturais, desempenharia, neste jogo de transgressão e normalização, uma ação semelhante àquela desempenhada anteriormente pela paródia? Tentaremos responder a esta pergunta relacionando-a, principalmente, com o desenvolvimento de uma ideologia de dominação que utilizou vários instrumentos de manipulação, entre eles, o riso e a diversão produzida em série.

Acreditamos, considerando as próprias características do funcionamento da indústria cultural, que a contestação dadaísta recebeu, por um breve período, uma espécie de permissão ou condescendência para atacar os valores da cultura burguesa das sociedades ocidentais europeias. Entretanto, as suas atitudes de provocação, o seu riso, suas intervenções iconoclastas e o seu niilismo irônico foram, logo em seguida, assimilados como elementos da própria arte mercadoria ou do simples entretenimento combatido pelo Dada. O riso dadaísta adquiriu, portanto, um novo estatuto; como mais uma vítima do poder econômico, ao ser transformado em mercadoria, ele passou a servir a outros interesses, ou seja, seus virulentos ataques foram anulados, podendo, inclusive, servir como estratégia de publicidade para atrair o olhar das massas e fomentar o desejo para os novos lançamentos promovidos pela indústria cultural.

Poderíamos dizer que Dada representou, neste contexto histórico do desenvolvimento capitalista, muito mais uma suspensão temporária das normas estéticas e morais prevaletentes do que uma efetiva destruição das mesmas. Tal situação foi percebida pelos seus próprios participantes, afinal, já na época dos primeiros manifestos e *soirées*, eles afirmavam que Dada somente poderia realmente permanecer fiel ao espírito dadaísta negando tudo, inclusive a si mesmo, esta negação sistemática, realizada, em muitos casos, através do riso, constituiu-se, assim, no único princípio admitido como válido na concepção de muitos dos artistas que participaram deste debate sobre o papel da arte na sociedade industrial.

Os dadaístas, tendo como premissa à elaboração de intervenções artísticas em que o acaso, consciente e inconsciente, desempenhou um papel determinante para que o público reconhecesse as características das suas atividades críticas e agressivas, gargalharam dos valores da sociedade burguesa de sua época. Eles puderam rir de quase tudo, do Imperador, do patriotismo, da barriga de cerveja do fariseu, da pretensão da arte feita no ateliê, do conhecimento científico, da pretensão do intelectual e, coerentemente, da sua própria atividade. Somente o riso foi levado a sério, tornando-se, desse modo, uma garantia da seriedade com que a maioria dos artistas vinculados ao Dada buscou elaborar suas atividades niilistas e antiartísticas.

O seu riso poderia ser compreendido, como observamos até agora, como a melhor expressão que tais artistas encontraram para transmitir suas experiências e frustrações diante das inúmeras contradições vividas naquele momento marcado por importantes transformações sociais, econômicas e políticas. Considerando a sua íntima relação com a característica da negação absoluta, podemos entender melhor porque os dadaístas utilizaram o riso como uma expressão bastante particular, mas de forma alguma exclusiva dessa vanguarda, para manifestar sua revolta contra os problemas da sociedade capitalista. Ele funcionou, desse modo, como uma maneira de refletir a angústia daqueles artistas diante da falta de sentido dos

acontecimentos suscitados nas sociedades industrializadas logo após o período da Primeira Guerra Mundial.

O riso tornou-se fundamental, nesse sentido, para definirmos o caráter das suas manifestações e, por isso mesmo, pode ser encontrado em todas as suas intervenções, ou seja, a proposta Dada de destruição dos valores burgueses, os seus princípios anárquicos e as suas atitudes extremamente agressivas para com o público aconteceram como algo marcado pelo riso.

A simples alteração em alguma lei da pintura, a criação de uma técnica poética que privilegiasse o simultâneo, uma modificação mais radical no metro dos versos, enfim, qualquer reformulação nos princípios estéticos, como, por exemplo, os futuristas e os cubistas propunham, já não era suficiente para contentar os anseios, as críticas e as reflexões dos dadaístas. Já não se tratava do mero desenvolvimento de uma outra maneira inovadora de olhar o objeto artístico. Entretanto, o artista deveria, segundo os argumentos defendidos nos manifestos elaborados pelo Dada, estar disposto a se entregar a uma criação vigorosa que colocasse em questão a própria realidade social criada pelo capitalismo:

Toda a obra pictórica ou plástica é inútil; ainda que seja um monstro capaz de meter medo aos espíritos servis e suficientemente não adocicada para ornamentar os refeitórios dos animais vestidos de gente, ilustrações desta triste fábula que é a humanidade.- Um quadro é a arte de fazer com que duas linhas geometricamente verificadas paralelas se encontrem, sobre uma tela, perante nossos olhos, dentro da realidade dum mundo transposto e segundo condições e possibilidades novas. Esse mundo não está especificado nem definido na obra, pertence nas suas inúmeras variações ao espectador. Para o seu criador, é um mundo sem causa e sem teoria. *Ordem=desordem; eu=não-eu; afirmação=negação*: supremas cintilações duma arte absoluta. Absoluta em pureza de caos cósmico e ordenada, eterna no segundo globular sem duração, sem respiração, sem luz, sem controlo. (...) Os autores que ensinam moral e que discutem ou pretendem melhorar a base psicológica têm, para além do desejo escondido de ganhar, um conhecimento ridículo da vida, que classificaram, repartiram, canalizaram; obstinam-se em ver dançar as categorias ao som do compasso que marcam. Os respectivos leitores sorriem e continuam: para quê? (TZARA, 1987, p. 14).

Os artistas ligados ao Dada mostraram-se, portanto, desejosos de promover um rompimento total com os valores culturais de uma sociedade que utilizou a tecnologia para exterminar milhões de vidas. Basta, para imaginarmos as razões para tal repúdio, lembramos que as potências centrais lançaram um violento ataque a Verdun em fevereiro de 1916, quando tal ofensiva terminou, em julho do mesmo ano, não havia nem vencidos e nem vencedores na batalha, entretanto, franceses e alemães contabilizaram milhares e milhares de mortos pela ação inédita de tanques, aviões caças e outras novidades tecnológicas empregadas em uma batalha em que os soldados entrincheirados passavam meses sem avançar um centímetro no campo inimigo.

Podemos, através dos violentos ataques realizados pelos dadaístas, compreender todo o repúdio destes jovens artistas em relação à guerra. Provenientes de vários países e refugiados em Zurique eles não quiseram, portanto, aceitar a vida numa sociedade que considerava os seres humanos, sobretudo, aqueles capazes de passar em alta velocidade com um veículo motorizado sobre milhares de cadáveres nos campos de batalha, ou seja, qualquer idiota ou canalha que estivesse de acordo com os padrões culturais estabelecidos, como se fossem heróis que merecessem todas as honrarias possíveis.

O riso, elemento comum nas virulentas provocações Dada, expressou o repúdio desta geração de poetas que observou a criação de mecanismos de coerção que, na verdade, impuseram certa maneira de ver o mundo, de acordo, evidentemente, com critérios pragmáticos ou utilitaristas. O desenvolvimento destes elementos de dominação, baseados em certas práticas sociais, econômicas e culturais, representou a destruição de toda e qualquer possibilidade de interpretar e criar uma visão de mundo mais poética. O riso dadaísta revelou, neste sentido, a não concordância com a racionalidade utilizada para a dominação do homem e da natureza em prejuízo do próprio homem. Devemos sempre notar que Dada escarneceu a existência cotidiana das massas como uma forma de protesto contra a sua banalização. Certo riso, suscitado por muitas de suas costumeiras zombarias, precisaria ser interpretado como uma maneira para desmoralizar a ideologia patriótica fomentada, através da ciência e dos meios de comunicação de massa, pelas nações imperialistas. O seu escárnio, além disso, refutou a burocratização de todos os aspectos da vida cotidiana e também significou um protesto na tentativa de evitar que a arte se transformasse em uma simples mercadoria destinada à diversão das massas alienadas, ou ainda, em uma, valorizada, porém, morta, peça de museu.

O riso dadaísta presente em Zurique, Colônia, Berlim ou Paris adquiriu, como podemos observar pela discussão do parágrafo anterior, uma determinada conotação agressiva, ou seja, ele passou a significar, de um modo geral e irrestrito, uma eficiente forma de atacar e contrariar os valores morais, econômicos, educacionais, estéticos e políticos defendidos pela opinião pública.

As tradicionais exposições dadaístas já não eram suficientes, nesse sentido, como forma de confrontar o espectador comum. Nem todos os filisteus vinham, afinal, ver os quadros, poemas e espetáculos promovidos pelos grupos de artistas ligados ao Dada. Houve, por isso mesmo, a premente necessidade de inventar e provocar, ininterruptamente e em escala cada vez maior, escândalos, através, inclusive, de veículos de comunicação de massa como os jornais, tornou-se, com o tempo, algo importante em todas as cidades que foram palcos de suas atividades críticas:

Certo dia, os jornais suíços trouxeram a notícia de um duelo de pistolas, que teria sido travado na Rehalp entre dois caciques dadaístas, Tzara e Arp. A testemunha de uma das partes teria sido o poeta J. C. Heer ('Rei da Bernina', etc.), amado e famoso em toda a Suíça. Quando a notícia apareceu, uma boa parte da opinião pública torcia para que pelo menos um dos contendores, de preferência os dois, tivesse morrido na disputa. Ao mesmo tempo, porém, a mesma opinião pública perguntava-se o que um senhor tão maduro e nem um pouco extravagante como J. C. Heer tinha a ver com uma disputa destas? Já na manhã seguinte os mesmos jornais que haviam trazido a notícia do duelo continham um desmentido indignado de J. C. Heer. Dizia que ele não estivera em Zurique, e sim em St. Gallen, e que, evidentemente, não se prestara a este empreendimento totalmente contrário à lei. Na noite do mesmo dia, seguiu-se um desmentido do desmentido, cujo primeiro parágrafo provocou um suspiro de pesar na população de Zurique: nenhum dos dois duelistas se ferira (pois ambos haviam atirado na mesma direção, fazendo a bala passar ao lado do alvo). O segundo parágrafo, entretanto, confundiu completamente os leitores. Duas testemunhas (ambos dadaístas, é bem verdade) afirmaram que, evidentemente, compreendiam que uma figura insigne como J. C. Heer não haveria de querer ver o seu nome oficialmente ligado às disputas indômitas dos jovens; mas que era necessário honrar a verdade (com uma polida reverência diante do digníssimo poeta): ele estivera presente como testemunha e padrinho. (RICHTER, 1993, p. 85).

A técnica da inquietação, do ataque e da ofensa aos valores do público foi amplamente utilizada nos espetáculos, manifestos e notícias, quase todas, falsas (o duelo, por exemplo, não aconteceu e o poeta Heer realmente estava em St. Gallen) criados pelos dadaístas. Ela desenvolveu-se amplamente não só na sua fase inicial em Zurique, mas, também em Berlim, Praga e, principalmente, no período final em Paris.

Os dadaístas, no entanto, rapidamente descobriram que o público gostava de suas provocações e que ele começou até mesmo a acalantar o desejo consumi-las. O seu riso passou a ser considerado como se fosse parte de um agradável entretenimento, pois, a massa de espectadores terminou por se imunizar completamente, permanecendo insensível, ou pior ainda irascível, contra as suas mais chocantes provocações. As atitudes mais iconoclastas e nihilistas, com o tempo, deixaram de ter efeito que o artista esperava, ou seja, o público não refletia ao se deparar com certa atitude provocativa e se exímia de qualquer sentimento de culpa. O indivíduo, tendo sua consciência entorpecida pela indústria cultural, podia encarar todos os novos xingamentos e blasfêmias criadas pelos dadaístas como uma simples diversão. O riso como forma de manifestação de um pensamento crítico transformou-se, portanto, em mais uma mercadoria explorada pelos interesses da sociedade burguesa.

Podemos ressaltar, dessa maneira, a existência de uma diferença significativa entre o contexto social da modernidade e o universo medieval, principalmente, quando pensamos na relação do riso com outros aspectos ideológicos e políticos do capitalismo industrial. Trata-se de evidenciarmos que a vitória das forças populares, através da contestação cultural, não ocorreu efetivamente, pelo contrário, sua massificação, realizada pelo capitalismo industrial moderno, transformou-a, como procuramos discutir neste capítulo, em uma lucrativa mercadoria e também em um importante fator de alienação das massas.

Devemos, portanto, apontar, completando, na verdade, o quadro que começamos a elaborar tendo como referência inicial às características da paródia moderna, para outros problemas contidos no sentido que o riso assumiu numa sociedade unidimensional, ou seja, para as possíveis implicações existentes entre a ideologia da indústria cultural e as práticas adotadas pelos dadaístas no seu questionamento radical dos valores burgueses.

3. O riso dos dadaístas e a Indústria Cultural.

Analisaremos mais detidamente neste capítulo alguns conceitos elaborados pela teoria crítica que possam ser relacionados com o riso dadaístas e com a própria contextualização histórica que marcou a trajetória do movimento. Simultaneamente iremos traçar algumas das características e contradições que marcam a cultura nas sociedades capitalistas mais desenvolvidas.

3.1. Introdução.

Pretendemos discutir, ao longo do nosso capítulo final, como o capitalismo, a partir das primeiras décadas do século XX, conferiu um ar de semelhança a tudo aquilo que produziu, inclusive, ao riso. Ele foi transformado, juntamente com os outros elementos da cultura ocidental, numa rentável mercadoria e também numa importante forma de dominação. A elaboração do processo de transformação da cultura em mercadoria, procurando exaltar e difundir, ao mesmo tempo, um discurso ideológico que enfatizou a pretensa igualdade das massas, tornou-se tão abrangente que acabou se espalhando pelas principais sociedades ocidentais industrializadas, predominando, assim, no comportamento e nos valores dos indivíduos de diversas classes sociais. Dessa forma, mesmo no âmbito cultural, sempre alguma coisa era prevista a fim de atender as novas, crescentes e inusitadas demandas dos contingentes enormes de ávidos consumidores. Nenhum aspecto da realidade social conseguiu escapar da criação, baseada na técnica e na razão científica, dessas diferenças artificiais e intencionalmente promovidas. Para empreendermos tal tarefa vamos utilizar como principais referências teóricas as concepções sobre as vanguardas encontradas em autores como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Peter Bürger, Max Horkheimer e Herbert Marcuse.

Diversos artistas procuraram, influenciados pelo ideal Romântico de gerações anteriores, mecanismos que possibilitassem a manutenção da sua atitude de emancipação frente à sociedade. Eles desejaram, em muitos casos, que a sua posição de artesão independente e autônomo fosse preservada da destruição promovida pela Revolução Industrial. Assim, o participante, por exemplo, de um dos vários agrupamentos dadaístas, a maioria deles formados durante a última fase da Primeira Guerra Mundial ou nos anos seguintes ao final do conflito, questionou, através de suas atitudes niilistas, a arte mercadoria

e a lógica de dominação ideológica das sociedades capitalistas. Os artistas ligados aos diferentes grupos dadaístas, espalhados pelas capitais de vários países da Europa, continuaram, portanto, defendendo a independência do artista e a reflexão crítica diante da imposição dos valores da cultura burguesa.

A indústria cultural acabaria, no entanto, derrotando cada uma das pretensões revolucionárias defendidas pelo artista Dada. Atritando-as, intimamente, aos seus próprios interesses, a burguesia, não apenas conservou seus privilégios, como aumentou o seu domínio sobre as massas. Tratou-se, na verdade, da imposição do silêncio obediente, aquele silêncio exigido a todo e qualquer proletário submetido ao jogo da mais-valia das sociedades industriais mais avançadas. A indústria cultural, portanto, tornou absoluta a imitação e a produção em série das mercadorias culturais. Ela fixou uma linguagem própria e, reduzida ao seu próprio estilo, revelou, deste modo, o seu maior segredo: a completa e irrestrita obediência à hierarquia social e a uma lógica de dominação.

A implantação de uma racionalidade tecnológica, voltada, sobretudo, para a dominação e o desenvolvimento da indústria cultural, verdadeiro império de uma pretensa igualdade e corolário da democracia de massas, também regulariam a relação da cultura com o passado. A cultura de massas incluiria qualquer elemento novo sempre como se ele fosse um elemento imprescindível. As novidades, difundidas pela indústria cultural, giravam, todavia, em torno do seu próprio eixo. Toda a criação que ainda não houvesse sido experimentada e consagrada pelos interesses do mercado, era, automaticamente, afastada por ser considerada, tendo em conta a visão pragmática da indústria cultural, como algo extremamente perigoso e completamente inútil.

Quando a indústria cultural defende a introdução de algum elemento novo, ela não estaria, portanto, pensando em transformar a sociedade ou questionar os padrões culturais já estabelecidos. Trata-se, pelo contrário, de conferir, através da busca incessante por novidades, maior dinamismo e ritmo ao desenvolvimento do próprio mercado consumidor. Tudo deveria, justamente como acontecia na produção industrial com intensa divisão do trabalho social e alto desenvolvimento tecnológico, ser mantido em movimento contínuo.

Tal ordenamento da sociedade, segundo uma perspectiva inteiramente positivista, poderia ser compreendido como sendo uma pré-condição, talvez imprescindível, para a implantação de tecnologias mais modernas e, conseqüentemente, para a criação de mercadorias inovadoras, garantindo, assim, o crescente progresso material e um maior conforto para as massas. A indústria cultural, estabelecendo o princípio de que nada poderia estar parado, ou seja, ditando um ritmo frenético, alcançado através do constante desenvolvimento racional das técnicas de reprodução, proporcionaria, ironicamente, uma mesmice que não alteraria a realidade, mas, somente reforçaria a visão de mundo da classe dominante. Toda a novidade produzida pelo sistema enquadrava-se, na verdade, em algum modelo pré-determinado de interesses econômicos, políticos, sociais ou culturais.

A grande novidade promovida pela indústria cultural não residiria, entretanto, apenas no incrível fomento de uma quantidade que, comparada a qualquer outro período da história humana parece ser incomensuravelmente maior, de novas mercadorias; todas elas seriam, aliás, pretensamente acessíveis, imprescindíveis e também necessárias ao conforto do consumidor moderno.

Sua principal inovação encontra-se, sobretudo, na conciliação de elementos até então heterodoxos e antagônicos tais como a cultura, a arte e o divertimento. A arte leve, fabricada para divertir as massas, passou, a partir desse momento, a acompanhar como uma sombra à chamada arte autônoma. Isso se tornou uma realidade porque os indivíduos, extenuados por ter de enfrentar, todos os dias, o processo alienante da exploração capitalista em troca de uma existência miserável, não conseguiam mais vislumbrar nenhuma perspectiva de superar tal situação de pobreza e exploração. O indivíduo, desse modo, foi coagido a compreender que a

única alternativa, para não sucumbir diante do desespero provocado por uma vida de alienação e violência, seria a de adequar-se inteiramente ao pensamento e à lógica do sistema dominante.

A dominação ideológica reforçou ainda mais o seu poder quando passou a criar mecanismos efetivos, principalmente nas sociedades industrializadas mais desenvolvidas, para garantir a entrega incondicional de um determinado tipo e de uma grande quantidade de diversão para as massas. O lazer, proporcionado pelas inúmeras mercadorias oferecidas, deveria, a partir de então, preencher todas as horas disponíveis para o lazer. Devemos incluir o riso mercadoria, evidentemente, como um dos mais importantes elementos contidos na formulação desses produtos. Estabelecer a relação dos dadaístas com os produtos da indústria cultural permite observar toda a ambigüidade do riso transformado em ferramenta da lógica cultural capitalista.

A quantidade de certa diversão, facilmente disponível para o consumo das massas urbanas através do constante desenvolvimento de novas tecnologias, adquiriu, a partir de então, enormes proporções. Tudo isso colaborou, justamente, para que o indivíduo não questionasse sua postura de simples espectador manipulado. As massas foram satisfeitas com doses adequadas de emoção e sentimento, acomodando-se, portanto, ao modelo de comportamento e de pensamento já estabelecido.

O indivíduo, além disso, não deveria elaborar qualquer reflexão, o que poderia ser considerado algo extremamente perigoso, ou desenvolver qualquer tentativa de estabelecer uma atitude crítica que o levasse a indagar sobre as razões e as características adquiridas pela opressão burguesa. A realidade social extremamente repressiva deveria, de acordo com a perspectiva defendida por essa lógica de dominação, ser considerada como uma condição que proporcionaria, apesar de todos os problemas sociais, inúmeros prazeres, vários tipos de deleites e uma infindável alegria para as massas de trabalhadores.

Portanto, podemos dizer que a indústria cultural formulou, através da diversão e do entretenimento, a promessa de restabelecer um paraíso para que o proletário desfrutasse e ocupasse todo o seu tempo de folga de modo a não questionar a sua própria situação de total frustração e humilhação. A farta difusão do riso mercadoria, entretanto, somente ajudou no estabelecimento e na perpetuação da mesmice na vida cotidiana. O jardim do Éden, de acordo com o projeto capitalista, apenas poderia oferecer artigos para o consumo, promovendo, com isso, uma árdua e infinita disputa para alcançar um ideal de felicidade que, neste contexto histórico de dominação e repressão das verdadeiras necessidades humanas, torna-se irrealizável. A capacidade crítica sofre inúmeros ataques e a atitude mais comum passa a ser a de um perpétuo adiamento das nossas expectativas para um amanhã que jamais se realiza ou a criação de falsas necessidades que não conseguem satisfazer qualquer ideal que contradiga a situação de opressão e injustiça da nossa sociedade.

Devemos ressaltar, no entanto, que, pelo menos inicialmente, não conseguimos sentir tanto o impacto dessa repetição enfadonha. O tempo “paradisíaco” de esquecimento, proporcionado pela diversão industrializada, mostrou-se, afinal, sempre repleto de surpresas, novos tons, cores, sons, estilos e possibilidades, tornando-se, portanto, algo extremamente agradável e desejável. As inúmeras mercadorias oferecidas pela indústria cultural, como forma de fugir da opressão e do tédio, continuavam, todavia, repercutindo, apesar de todos os seus aspectos fascinantes, a mesma impotência e alienação experimentadas na rotina normal a que as pessoas estavam, impreterivelmente, submetidas. Percebemos, desse modo, que o divertimento produzido pela indústria cultural passou a ser amplamente utilizado como um meio de resignação e de esquecimento dos muitos padecimentos diários enfrentados pelas massas urbanas das sociedades capitalistas desenvolvidas.

A diversão, desse modo, poderia ser considerada, numa realidade social de consolidação da dominação burguesa pautada no próprio desenvolvimento de uma

racionalidade cujo objetivo era a submissão total do homem e da natureza aos interesses do capital, como sinônimo de ausência de pensamento crítico e também de completa passividade diante do poder estabelecido.

Compreendemos, assim, que a alegria e o riso mercadoria deveriam ser interpretados de um modo mais crítico, ou seja, seria necessário que os considerássemos como instrumentos, usados pela indústria cultural, para minimizar o sofrimento e a frustração, provocados pelo progresso econômico. Passamos a enfrentar, nesta perspectiva de manipulação e controle sistemático, tal situação como algo corriqueiro ou banal. A alegria e o riso mercadoria passaram a ser promovidos como elementos de uma lógica de dominação alicerçada, sobretudo, para garantir os interesses estabelecidos. Eles foram usados, em outras palavras, como simples instrumentos, racionalmente administrados, visando garantir e reforçar ainda mais a manipulação ideológica exercida por uma sociedade totalitária. A repressão transforma-se, adquirindo outras conotações e características peculiares ao novo contexto econômico.

Exclui-se, nesse sentido, todo o divertimento considerado popular, irrefletido, puro ou absurdamente feliz do cotidiano das massas. A indústria cultural procurou de modo obstinado introduzir, por outro lado, um significado coerente e racional, para que as suas diferentes produções, mesmo aquela singela e inocente mercadoria, tornassem-se absolutamente eficientes como meios de dominação ideológica das massas. Portanto, um dos significados mais importantes contidos nesse divertimento caracterizado pela coerência e pela racionalidade, feito sob medida para as grandes multidões, previa que todo o pensamento e todas as suas diferentes formas de expressão deveriam sempre estar de acordo com a opinião da maioria. O riso mercadoria precisaria, além disso, buscar o isolamento e o afastamento de todo o contato com a totalidade do processo social. Deveria, finalmente, renunciar a qualquer pretensão, não apenas de refletir sobre o todo, mas, principalmente, sobre qualquer possibilidade que fosse diferente do cenário existente.

A diversão, neste sentido, poderia ser considerada como uma espécie de fuga intencionalmente fomentada e absolutamente controlada pela lógica predominante estabelecida pelo próprio desenvolvimento do sistema capitalista. Precisamos, no entanto, ter muito cuidado com tal definição, pois, não deveríamos compreendê-la, diante do que foi afirmado anteriormente, como se ela fosse apenas um mero escape ansiosamente desejado por indivíduos que tentavam sublimar os dilemas de uma realidade, cada vez mais, desumana e repressiva, porém, como se a diversão representasse, na verdade, um completo abandono de qualquer tipo de resistência que tais indivíduos pudessem exercer tentando preservar alguns dos seus valores culturais pré-capitalistas.

Portanto, esse paraíso da liberdade irrestrita, cuidadosamente montado pela indústria cultural, aconteceria somente, justamente como notaram Adorno, Horkheimer e também Marcuse, com a negação do pensamento crítico, em outras palavras, qualquer atitude de contestação a tal esquema de dominação significaria a automática e imediata expulsão deste jardim de delícias artificialmente promovido ao posto de objetivo final da existência de toda a sociedade humana. A indústria cultural conseguiu, a partir do seu próprio desenvolvimento tecnológico, atingir as pessoas tratando-as, de um modo bastante dissimulado, como se elas fossem um ser aparentemente pensante, entretanto, o seu objetivo maior consistiria, como já havíamos destacado, em desabituar os indivíduos submetidos ao seu poder de todo o contanto com a subjetividade, o senso crítico e a reflexão, transformando-os, assim, em uma grande multidão que, passando por certo tipo de socialização, aceita o choque como algo normal e até mesmo apreciado. A constante sensação do choque transforma-se, como tentaremos abordar mais adiante, numa necessidade básica, carinhosamente acalentada pelas massas submetidas aos padrões criados pelo entretenimento desenvolvido a partir das novas tecnologias disponíveis.

Também iremos considerar, nos próximos tópicos, como a ideologia difundida pela indústria cultural teve por objetivo reforçar a imutabilidade das relações de dominação social existentes no capitalismo do século XX. Não devemos esquecer que a liberdade formal, por um lado, tornou-se, evidentemente após as revoluções burguesas, um direito garantido constitucionalmente em várias sociedades do ocidente, por outro lado, precisamos lembrar os aspectos ideológicos contidos nessa conquista. O indivíduo, afinal, começou a permanecer encerrado num sistema de instituições minuciosamente organizadas, tendo que suportar, desse modo, o exercício de um forte e restritivo controle de todos os seus comportamentos, das suas atitudes e das suas visões de mundo.

As massas desmoralizadas, que se mostraram civilizadas apenas através de comportamentos automáticos e forçados, deveriam ser disciplinadas inclusive pela constante ação dos grandiosos espetáculos divulgadores daquele riso mercadoria. O ideal proposto seria o de que todos seguissem o exemplo imposto pela indústria cultural, identificando-se, preferencialmente sem nenhuma resistência, com os poderes e, sobretudo, com os valores aos quais passaram, necessariamente, a estar submetidos.

Pretendemos, finalmente, ressaltar o fato, muito interessante e com sérias implicações para a nossa discussão acerca das relações entre o riso dadaísta e a ideologia da sociedade industrial, de que as diversas situações aflitivas enfrentadas pelo espectador no transcorrer da sua rotina diária, ou seja, os choques cotidianos da sua existência no capitalismo tornaram-se, ao serem reproduzidas pela indústria cultural enquanto formas de entretenimento, exemplos de incentivo e formas ameaçadoras de enfatizar a necessidade de continuar vivendo, apesar de todo o sofrimento enfrentado como uma doença crônica, “normalmente” e sem maiores questionamentos. Os indivíduos deveriam, portanto, aceitar, alegre e passivamente, a dominação e as implicações de uma existência muito confortável, mas, completamente vazia de significados ou experiências pessoais.

3.2. Alguns aspectos da ideologia e da dominação da indústria cultural.

O primeiro aspecto que devemos ressaltar nesta análise sobre a forma de dominação assumida nas sociedades industriais avançadas é que um número crescente de pessoas pôde, graças ao constante domínio do homem sobre a natureza, desfrutar, se compararmos, por exemplo, com a existência de qualquer outra geração do passado, de uma vida muito mais fácil e repleta de comodidades. O segundo elemento importante, estritamente relacionado com o antecedente, que deve ser observado: é que estamos tratando, cada vez mais, de uma sociedade sem oposição, ou seja, de uma circunstância social onde os interesses de poucos são transformados, através, sobretudo, dos meios de comunicação de massa, no interesse de todos os homens de bom senso, paralisando, desse modo, qualquer possibilidade de criticar a dominação imposta pela sociedade industrial.

Se considerarmos esses aspectos, não obstante a sua aparência de racionalidade, tal sociedade, de acordo com a definição elaborada por Herbert Marcuse, mostra-se, no seu todo, irracional (MARCUSE, 1969, p. 14). Ela pode revelar-se, apesar da força pertinente ao seu discurso ideológico, algo extremamente contraditório. Desse modo, a produtividade que, por um lado, gera toda uma enorme gama de riquezas e possibilidades, por outro lado, também destrói o livre desenvolvimento das necessidades humanas. A paz e a estabilidade política de um mundo cada vez mais globalizado são alcançadas somente através da constante ameaça da guerra. Mesmo o seu crescimento econômico dependeria, como podemos notar ao pensarmos na tecnologia empregada na agricultura das regiões mais desenvolvidas, nos subsídios que

protegem tais setores nos países da união européia e nos milhões de pessoas que ainda morrem de fome no continente africano, da repressão das possibilidades de amenizar a luta pela existência. A união da produtividade crescente e da destruição crescente, ou seja, da preservação da miséria face à riqueza sem precedentes, tornou-se uma das principais características do modelo de desenvolvimento adotado pelas mais importantes economias capitalistas. Tal realidade ainda é completada, de acordo com a discussão que iremos desenvolver a seguir, com uma série de produtos da indústria cultural cuja principal característica será um determinado tipo de riso.

Trata-se de uma repressão, além disso, muito diferente daquela que caracterizou outras etapas, menos desenvolvidas tecnicamente, da consolidação da civilização ocidental capitalista. A sociedade contemporânea possui uma capacidade técnica e material muito maior, o que significa também, um maior alcance da dominação da sociedade sobre os indivíduos, por isso mesmo, o seu aspecto eficiente, racional e, ao mesmo tempo, arrasadoramente irracional salientado pelo autor. A nossa sociedade, portanto, garante o seu poder através, não só do terror, mas, sobretudo, pela eficiência esmagadora das novas tecnologias. O progresso técnico passou a ser empregado em todo o sistema de dominação e coordenação. Ele procurou reconciliar, com isso, as forças que se opõem ao sistema, refutando toda a forma de protesto que lutasse por uma outra perspectiva histórica de liberdade e, garantindo, simultaneamente, um padrão de vida de esplendor e luxo para boa parcela da sociedade.

Sentiríamos, por isso mesmo, a terrível confusão gerada pela mistura da confirmação das nossas esperanças em vivermos num mundo de conforto e o temor quanto às decisões dos poderes estabelecidos para garantir a confirmação destes mesmos privilégios usufruídos despreocupadamente. Poderíamos comparar a nossa situação, em determinados aspectos, ao naufrago do romance de Daniel Defoe. Assumiríamos, dessa maneira, a condição de herdeiros de Robson Crusoe, tanto por continuarmos a desenvolver um irrestrito domínio da natureza, como por desprezarmos, de várias maneiras, todos os “selvagens” que não compartilhassem nossas técnicas e os nossos valores morais. Isso tudo com a enorme vantagem de recebermos todas as invenções prontas e distribuídas pelas principais redes de departamentos espalhadas por todas as cidades, até mesmo naqueles continentes mais miseráveis e desiguais (DEFOE, 197-).

Esta situação de total aceitação de grande parte da população não legitimaria nossa sociedade. O predomínio do discurso ideológico da sociedade industrial não a torna mais racional e menos repreensível. O que devemos questionar aqui seria a existência ou ainda a permanência desta distinção entre consciência verdadeira e consciência falsa, pois, tal diferença somente mantém o seu significado se o indivíduo puder desenvolver sua capacidade crítica, de negação, de recusa e de oposição ao estilo de vida hegemônico. Infelizmente, como iremos discutir nos próximos parágrafos, a sociedade estabelecida reprime, justamente através da sua eficiência em entregar uma quantidade cada vez maior de mercadorias avidamente desejadas, este desejo de modificação. A conquista científica da natureza, portanto, seria amplamente utilizada para conquistar também o próprio ser humano e seus mais íntimos desejos.

A dificuldade em se estabelecer uma teoria crítica, de acordo com Marcuse, aconteceria, precisamente, quando temos de nos confrontar com todas essas conquistas alcançadas pela sociedade industrial avançada (MARCUSE, 1969, p.17). Ficamos desprovidos, portanto, de fundamentos lógicos para transcender a dominação do real. A sensação de vazio acabaria ocorrendo porque as categorias da teoria social crítica foram desenvolvidas em uma época histórica que exigiu a recusa e a subversão. Os conceitos críticos foram personificados, além disso, na ação de forças sociais, definindo, com isso, as próprias contradições que marcaram a sociedade européia do século XIX. Sociedade, indivíduo, classe,

família, por exemplo, designavam forças e esferas em conflito, muitas delas, ainda não integradas nas condições estabelecidas. A integração da sociedade industrial, evidentemente, acabou fazendo com que tais categorias fossem perdendo sua característica crítica, tornando-se, em muitos casos, meramente descritivos, ilusórios ou somente termos operacionais.

A sociedade, denominada por Herbert Marcuse, de unidimensional oscilaria, dessa maneira, entre duas hipóteses aparentemente contraditórias. A primeira delas seria a de que tal sociedade poderia evitar uma transformação verdadeiramente qualitativa durante um futuro previsível. A outra seria a de que existiriam certas forças que poderiam destruir esta barreira artificialmente construída, fazendo “explodir” as forças e instintos repressivos desta mesma sociedade.

Procuramos enfatizar, na discussão anterior, o caráter de aparente contradição porque, na verdade, ambas as tendências conviveriam simultaneamente e, até mesmo, de forma complementar nas sociedades industrializadas ocidentais do século XX. A primeira tendência, no entanto, parece ser a predominante, ou seja, qualquer acontecimento ou ação que possa ser utilizado para a sua reversão, estaria sendo revertido, sistematicamente, para a prevenção de qualquer mudança. Nesse sentido, nem os avisos de uma catástrofe nuclear, nem o alerta de um acidente natural global, muito menos o reconhecimento do que estaria sendo feito para a subversão da ordem e nem o reconhecimento dos fatores que impedem um novo comportamento humano, parecem ser suficientes para uma transformação da atual situação de acomodação. O riso, a paródia e a ironia, por isso mesmo, assumiram outras formas, outras características e também outros conteúdos ligados à própria dominação do indivíduo diante de uma época que priorizou a satisfação material como condição essencial para a realização pessoal.

Devemos perceber, além disso, que o aparato técnico de produção não funcionaria na sociedade industrial desenvolvida e automatizada, exatamente como aconteceu em outras etapas do desenvolvimento da Revolução Industrial, como uma simples soma dos instrumentos de produção e distribuição. Podemos dizer, na verdade, que ele se transformou num sistema que determinaria tanto o produto do aparato, como as operações de manutenção e ampliação do domínio social, ou seja, a tecnologia assumiu um caráter totalitário na medida em que passou a ser o elemento preponderante para compreender as oscilações, as habilidades, as atitudes socialmente necessárias e as próprias aspirações individuais. Toda a oposição entre o público e o privado, entre os tipos de necessidades individuais ou sociais são eliminadas. A sociedade unidimensional, através do desenvolvimento de novas tecnologias, instituiu uma série de maneiras agradáveis e eficazes de controle e coesão social.

O autor do livro *A ideologia da sociedade industrial* questionou inclusive, pelas particularidades totalitárias assumidas pelo pensamento científico na nossa sociedade, a tradicional e consagrada noção de neutralidade da tecnologia. Não poderíamos mais simplesmente isolá-la do uso político que lhe foi conferido pela sociedade, porém, teríamos de compreendê-la como um novo e eficaz sistema de dominação que operaria tanto no conceito, como na elaboração das próprias técnicas constantemente renovadas. O caráter específico desse projeto histórico de repressão das nossas potencialidades poderia ser observado quando notamos o sentido das experiências, das transformações e da organização do conhecimento elaborado, ou seja, a compreensão da sociedade e da natureza passa a ser considerado como mero material para ampliar mais ainda o poder dominante.

Tal projeto moldou, além disso, todo o universo da palavra, da ação, enfim, toda a esfera cultural. Neste ambiente de dominação tecnológica a cultura, a política e a economia estão fundidas em um só sistema que acaba ou contemplando, ou rejeitando, conforme o caso e a necessidade mais urgente, todas as alternativas históricas apresentadas como crítica ao modelo cultural existente. A racionalidade presente nas novas tecnologias torna-se, portanto, respaldo para a existência de um mesmo tipo de racionalidade na política. Os critérios da

economia passaram a ser os mesmo amplamente usados pela política: produtividade, crescimento, metas, estabilidade e dominação.

As novas formas de controle inauguradas pela civilização industrial desenvolvida produziram também uma confortável falta de liberdade que torna a dominação suave, aceitável, razoável e até benquistas como um marco favorável do desenvolvimento tecnológico. A supressão da individualidade pela mecanização de tarefas socialmente importantes e penosas, a concentração dos antigos empreendimentos individuais em organizações burocráticas eficazes, produtivas e centralizadas, a regulamentação da competição entre sujeitos econômicos equipados de forma desigual, a coordenação política e intelectual da sociedade nos mesmos moldes da ordem tecnológica são considerados, não obstante todos os seus possíveis efeitos lamentáveis, que afetaram bilhões de pessoas, como fatos promissores e, principalmente, como únicos procedimentos válidos para garantir a racionalidade exigida.

A crescente libertação das necessidades básicas tornou-se uma possibilidade real para grande parte das pessoas nas sociedades capitalistas desenvolvidas esvaziando, com isso, o conteúdo das antigas liberdades pertencentes a um estágio anterior da sociedade burguesa marcado por uma produtividade mais baixa. A independência de pensamento, a autonomia e o direito a contestação, numa sociedade organizada para atender a uma demanda cada vez maior de consumo, estão perdendo toda a sua função crítica. As pessoas já não consideram tais liberdades como algo realmente importante, também parece não fazer nenhuma diferença que as necessidades sejam atendidas graças a um sistema totalitário de produção, pois, nas condições de um padrão de vida de plena satisfação material, uma atitude crítica passa a ser vista como algo socialmente inútil ou até mesmo nocivo para o bem estar geral, sobretudo, quando ele possa acarretar alguma desvantagem econômica e política que represente uma ameaça ao funcionamento tranqüilo da sociedade.

O ideal do empreendedor livre arquitetado pelo liberalismo clássico não representou, considerando tal perspectiva, uma vantagem para a grande massa de trabalhadores do século XIX, na verdade, a liberdade de trabalhar ou morrer de fome, significava apenas a insegurança para aquela parte da população despojada dos seus meios de produção, por isso, o fato de o indivíduo não ter mais que ser compelido a se demonstrar no mercado de trabalho como um sujeito econômico alienado, poderia ser considerado como uma grande conquista da civilização.

Os novos processos tecnológicos de mecanização e padronização, desencadeados ao longo das várias fases da Revolução Industrial, poderiam, certamente, liberar os indivíduos da estafante labuta nas fábricas, garantindo um tempo livre das preocupações com a sobrevivência diária, poderiam, além disso, garantir o desenvolvimento de potenciais ainda desconhecidos ou obliterados pelo cansaço do trabalho cotidiano. A estrutura da existência humana, com a liberação das imposições do mundo do trabalho explorado, seria profundamente alterada, os proletários ficariam como foi descrito por Marx e Engels no Manifesto do Partido Comunista livres das necessidades e das possibilidades do capital, podendo exercer, a partir da tomada de poder e da revolução nas relações de produção, a sua própria autonomia.

O que aconteceu, no entanto, foi justamente o contrário. O desenvolvimento dos aparatos tecnológicos terminou impondo as suas exigências econômicas tanto para a defesa, se necessário, da expansão do tempo de trabalho, quanto ao tempo livre, tolhendo, deste modo, a criatividade dos sujeitos a partir de uma cultura material e intelectual que não possibilitou nenhum tipo de expressão ou vivência que garantisse a construção de uma vida autônoma:

E não me venham, depois, falar de trabalho, quero dizer, do valor moral do trabalho. Sou forçado a aceitar a idéia do trabalho como necessidade material, e nesse aspecto sou mais do que nunca favorável à sua repartição melhor e mais justa. Que as sinistras obrigações da vida mo imponham, vá lá, mas que me peçam para acreditar nele, respeitar o meu ou o dos outros, jamais. Prefiro, de novo, caminhar na noite a me acreditar aquele que caminha no dia. De nada serve estarmos vivos durante o tempo em que trabalhamos. O evento que cada um de nós está no direito de esperar seja a revelação do sentido de sua própria vida, evento esse que talvez ainda não tenha encontrado mas a caminho do qual eu sigo, não virá ao preço do trabalho. (BRETON, 1987, p. 62)

A sociedade industrial contemporânea, segundo a interpretação de Marcuse, tende a tornar-se, assim, totalitária pela própria forma em que esta organizada a sua base tecnológica (MARCUSE, 1969, p. 24-5). Trata-se de uma coordenação técnica e também econômica que opera através da manipulação das necessidades, impedindo, com isso, o surgimento de qualquer oposição eficaz ou que contradissesse os principais interesses econômicos, políticos e culturais da classe dominante. O autor afirmou que a sociedade totalitária, além disso, não se resumiria a uma forma específica de governo ou de partido, como, por exemplo, encontramos nos regimes totalitários organizados no leste europeu após a Segunda Guerra Mundial ou na América Latina a partir da década de sessenta. Ela deveria ser caracterizada, entretanto, como um sistema de produção e distribuição econômica, podendo, por isso mesmo, ser perfeitamente compatível com a ideologia e as práticas de uma sociedade democrática, como no caso dos países da Europa Ocidental e até principalmente dos Estados Unidos da América.

A implantação de necessidades tanto materiais como intelectuais, por estas sociedades totalitárias, que perpetuam formas ultrapassadas da luta pela existência, teria como principal objetivo impedir toda e qualquer forma de libertação do homem deste sistema opressivo de dominação. Devemos considerar, evidentemente, que a intensidade, a satisfação e mesmo o caráter das necessidades humanas, acima das necessidades biológicas, sempre foram condicionados pelo padrão cultural vigente. Neste sentido, o empenho ou o descaso, a satisfação ou o desejo de destruir, a cobiça ou a rejeição de algo depende dele ser ou não desejável e, sobretudo, necessário de acordo com os interesses sociais daquele momento. Temos, portanto, de ressaltar o caráter histórico e cultural das necessidades humanas. Evidencia-se, além disso, a repressão do social sobre o indivíduo, pois, as suas necessidades e a satisfação das mesmas estariam sujeitas aos ditames da cultura predominante.

Muitas vezes falsas necessidades são impostas aos indivíduos, ou seja, o sujeito passa a ser reprimido até o ponto de aceitar pretensas satisfações que atendem, na verdade, a interesses sociais particulares. A perpetuação de um trabalho alienante, a agressividade crescente, a miséria e a injustiça atenderiam aos interesses deste jogo de poder. A felicidade pessoal, pode até ser fomentada pelo prazer desfrutado pelo conforto de uma sociedade de consumo, mas, não é, de forma alguma, uma condição que tem que ser mantida ou protegida como objetivo final desta sociedade. Ela somente seria preservada se atendessem a objetivos muito específicos, ou seja, na condição de coibir todo o desenvolvimento das potencialidades individuais que fossem contrárias aos interesses econômicos dominantes. O resultado mais visível da criação dessas falsas necessidades seria a afirmação de uma sociedade eufórica e neurótica. O riso, como uma forma de manter o impulso consumista, a alegria e a satisfação das massas, passou a ser encarado como uma mercadoria muito valorizada, mais ainda, ele passou a ser constantemente agregado a outras formas e procedimentos para garantir a manutenção e o bom funcionamento do mercado global.

O riso mercadoria, portanto, seria cobiçado proporcionalmente à infelicidade ocasionada pela repressão imposta pela civilização industrial. Existiria uma coação, quase irrestrita e de caráter geral, impondo as aptidões que precisariam ser valorizadas, as formas adequadas de descanso e as distrações imprescindíveis que todo cidadão sensato deveria buscar. Tal coerção, pautada na manipulação e na inversão da realidade, incluiria, evidentemente, a produção em série de certo riso mercadoria. Ele seria um importante elemento na construção ideológica de um discurso de dominação, ou seja, sua atuação tornou-se cada vez mais fundamental para compreendermos como os comportamentos passaram a ser determinados por modelos criados a cada temporada pela indústria cultural.

O aumento no consumo do entretenimento em geral, seguindo os apelos de uma publicidade extremamente agressiva e amplamente divulgada pela indústria cultural, condicionou até mesmo a maneira como todas as pessoas necessariamente deveriam, a partir daquele momento, amar, ou seja, tudo aquilo que se mostrasse semelhante ao padrão estabelecido. Ele também passou a determinar aquilo que deveria ser odiado, ou seja, tudo aquilo que não esteja de acordo com as normas consideradas como ideais para se alcançar determinado status dentro da sociedade de consumo (MARCUSE, 1969, p. 26).

Todas estas necessidades possuiriam tanto um conteúdo, como uma função, determinadas por forças externas de caráter eminentemente social e inteiramente fora do controle dos indivíduos. Ironicamente o sujeito acabou considerando tais necessidades como se fossem os seus próprios anseios, reproduzindo-os e fortalecendo-os pelas próprias condições de sua existência empobrecida. No entanto, apesar desta completa identificação dos indivíduos com tais necessidades, aliás, identidade incentivada pelo próprio sistema de dominação, elas continuaram sendo produtos de uma sociedade extremamente repressiva na manutenção dos seus interesses.

O que prevaleceu na nossa sociedade, como podemos perceber pela discussão anterior, foi uma condição repressiva que manteve a grande massa na ignorância, cobrando, em contrapartida, o preço do desespero e da miséria de outros bilhões de seres humanos. Grande parte da população mundial ainda não conseguiu satisfazer as suas necessidades mais vitais, ou seja, ainda não alcançaram a satisfação dos requisitos básicos imprescindíveis para pensarmos em atender a realização de qualquer tipo de projeto seja ele algo sublimado ou não. Abundância e carência comporiam o cenário deste mundo que utilizou o riso como uma forma não só de aplacar qualquer tipo de contestação a tal situação de degradação das melhores potencialidades do ser humano, como também de transformar a dominação em algo extremamente agradável ou imperceptível para a grande maioria das pessoas.

Este universo de necessidades previamente estabelecidas não foi comumente discutido porque se estabeleceu um consenso acerca dos interesses sociais predominantes. Foram eles que determinaram todos os critérios do pensamento e do comportamento socialmente desejados. Devemos, no entanto, considerar, como salientamos anteriormente, que tais padrões são históricos e elaborados culturalmente. Os julgamentos sobre as necessidades e as suas satisfações envolveriam, dessa maneira, padrões culturais que condicionariam aquilo que seria ou não prioridade em determinado momento. Considere-se, neste sentido, o desenvolvimento dos indivíduos e a própria utilização dos recursos materiais. Não podemos esquecer, apesar do discurso ideológico predominante, de que os termos que definem nossas necessidades foram historicamente construídos, variando, por isso mesmo, segundo uma série de circunstâncias de caráter temporal e também espacial.

Podemos identificar, infelizmente, algumas características que apontam nossa sociedade como uma administração repressiva dos indivíduos. Tal caráter de repressão da sociedade, que se torna, quanto mais racional, produtiva e técnica ela for, total nos nossos dias, molda o sujeito, transformando-o em um ser inteiramente administrado, fazendo-o, assim, incapaz de romper com a servidão e conquistar a sua liberdade. O predomínio absoluto

das necessidades, satisfações e demandas na vida da pessoa impede o surgimento da consciência que permitiria a sua liberação dos condicionamentos impostos pela sociedade. Ela substitui, inclusive, sempre que for preciso, um sistema de condicionamentos por outro mais adequado para a perpetuação das falsas necessidades repressivas.

Notamos que a distinção entre falsas e verdadeiras necessidades torna-se, na prática, bastante difícil de ser realizada. Ela somente poderia ser respondida, evidentemente, pelos próprios indivíduos envolvidos em uma determinada socialização, ou seja, considerando os critérios definidos pelos participantes de certo contexto cultural. Isto, porém, apenas em última instância, ou seja, quando eles desfrutam de liberdade para elaborar as suas próprias respostas.

Os novos controles sociais são capazes, como observamos até agora, de manter os indivíduos numa situação de incapacidade intelectual, doutrinando-os e manipulando-os, colocando-se, enfim, como supremo tribunal, no qual ocorre à decisão de quais necessidades devam ser consideradas ou incrementadas, por isso mesmo, não podemos tomar como próprias às respostas dos indivíduos quanto à diferença entre as necessidades que aparecem no seu cotidiano. Existe, através da criação de uma demanda que extorque até os instintos das pessoas, uma irresistível tendência para a produção, o consumo e para o desperdício nestes dois momentos. Cria-se, além disso, a exigência de um trabalho alienante, mesmo onde não mais exista a necessidade real dele para aumentar a produtividade, conseqüentemente, aparecem também modos apropriados de descanso e lazer que mitigam ou reforçam tal sensação de estupefação dos trabalhadores. É nesse sentido que podemos afirmar que os indivíduos deixam de ser autônomos nas sociedades capitalistas.

Podemos afirmar o mesmo quanto à necessidade de se manter um discurso que continue afirmando a existência de diversas liberdades. A livre competição de preços que, na verdade, são preços administrados; a garantia de uma imprensa livre, mas, que regulamenta sua própria censura sem que seja preciso qualquer intervenção e, principalmente, a liberdade maior de escolher entre marcas e engenhocas que, para a decepção dos profetas do livre mercado, são absolutamente semelhantes. Afinal, se todos passam a assistir aos mesmos programas, embora, muitas vezes, sintonizados em canais diferentes, isto indicaria a extensão com que as necessidades que servem para manter os interesses estabelecidos são compartilhadas pela população:

Sob o jugo de um modo repressivo, a liberdade pode ser transformada em poderoso instrumento de dominação. O alcance da escolha aberta ao indivíduo não é o fator decisivo para a determinação do grau de liberdade humana, mas o que ele pode ser escolhido e o que é escolhido pelo indivíduo. O critério para a livre escolha jamais pode ser absoluto, mas tampouco é inteiramente relativo. A eleição livre dos senhores não abole os senhores ou os escravos. A livre escolha entre a ampla variedade de mercadorias e serviços não significa liberdade se esses serviços e mercadorias sustentam os controles sociais sobre uma vida de labuta e temor – isto é sustentam alienação. E a reprodução espontânea, pelo indivíduo, de necessidades superimpostas não estabelece autonomia; apenas testemunha a eficácia dos controles. (MARCUSE, 1969, p. 28).

A civilização industrial desenvolvida, por seu caráter racional, garantiu, dessa maneira, uma produtividade e uma eficiência inédita na história humana. Ela conseguiu aumentar e disseminar toda uma série de comodidades, transformando o antigo supérfluo em item essencial, promovendo uma racionalidade que destrói para construir um domínio ainda maior, alterando a natureza e relegando-a como se fosse uma simples extensão do corpo

humano. A própria socialização dos indivíduos mudou radicalmente, pois, o controle social passou a basear-se na criação das necessidades que ele mesmo impôs aos indivíduos que somente se reconhecem como humanos não alienados, ironicamente, nas suas mercadorias. Os controles tecnológicos personificam, assim, a própria racionalidade do sistema, vigiando e preservando o bem estar geral, impedindo toda a ação contrária, tachando-a como irracional, utópica ou simplesmente abafando qualquer possibilidade de oposição através do riso mercadoria utilizado como mero resíduo terapêutico contra o vazio provocado por esta existência de controle absoluto.

Marcuse ainda destaca que talvez o termo “introjeção” não descreva apropriadamente o modo pelo qual o indivíduo reproduz e mantém os controles externos elaborados pela sociedade unidimensional (MARCUSE, 1969, p. 30). Afinal, tal conceito traz a idéia de que uma variedade de processos relativamente espontâneos que um eu (ego) transfere do “exterior” para o “interior”, ou seja, introjetar é uma operação que subentende a existência de uma dimensão interior distinta e até mesmo antagônica ao exterior, algo que, definitivamente, não mais existe na sociedade atual.

A idéia de um espaço privado, de uma liberdade interior necessária para que o homem possa alicerçar a sua formação pessoal, atualmente, não pode ser mais considerado como uma possibilidade real, pois, a tecnologia invadiu e devastou toda esta esfera impiedosamente. A consciência individual ou um inconsciente separado da opinião pública foram exterminados, desde muito tempo, nesta época de administração total, o que, praticamente, liquidaria com as características e as funções desempenhadas pelo riso numa fase anterior à formação da sociedade capitalista. Perder esta dimensão interior da mente, fundamental para o desenvolvimento de um pensamento crítico, negativo e de oposição, pode ser considerado como a contrapartida ideológica do próprio bem estar material propiciado pelo aparato material das sociedades industriais desenvolvidas. O conforto destas sociedades acaba silenciando e reconciliando todo e qualquer tipo de oposição, ou seja, o impacto do progresso econômico submete a razão aos fatos da vida, fazendo-a aceitar sempre o mesmo tipo de vida sancionada por tais interesses.

Teríamos, a partir de agora, somente uma dimensão que se fixaria em todas as instituições e sob todas as formas: a sociedade, denominada pelo filósofo frankfurtiano, de “sociedade unidimensional”. Assim, as informações, os meios de transporte, as casas, o alimento, a roupa, os meios de comunicação de massa e as diversas mercadorias produzidas pela indústria de diversões, trariam consigo atitudes já estabelecidas pela lógica dominante. Eles doutrinam, manipulam e promovem a falsa consciência que não se afeta com a sua falsidade, afinal, não podemos esquecer que todos estes produtos “benéficos” foram disponibilizados a um número cada vez maior de pessoas, tornando-se, portanto, não só publicidade, mas um verdadeiro estilo de vida (MARCUSE, 1969, p. 32).

Este confortável estilo de vida impediria qualquer tipo de mudança qualitativa. Ele acabou firmando-se como um padrão de pensamento e de comportamento, no qual, todas as idéias, os objetivos, as aspirações emocionais e os desejos materiais que transcendessem as regras estabelecidas da palavra e da ação, fossem repelidos ou submetidos à lógica própria desta sociedade unidimensional. Todas estas mercadorias prescritas suscitariam certas reações intelectuais e emocionais nos consumidores, prendendo-os, de modo agradável, aos produtos e, conseqüentemente, ao todo.

O pensamento e o comportamento utilitários esperados são reforçados ainda mais por conceitos operacionais amplamente divulgados por uma sociedade administrada, refutando, deste modo, todos os termos alternativos de uma reflexão crítica. Incluímos na descrição deste esquema de dominação o próprio riso que passou a ser uma prática social também manipulada e controlada por tal universo que colocou o progresso científico, e, sobretudo, o técnico, como instrumento para perpetuar os seus interesses econômicos e políticos. Trata-se, portanto, de

um riso fomentado por um complexo aparato técnico e, concomitantemente, ligado ao próprio exercício do poder.

Podemos afirmar, seguindo as orientações expostas nos parágrafos anteriores, que o ideal de progresso defendido pela sociedade capitalista não seria um termo neutro, porém, ele possuiria objetivos bastante específicos. Seriam fins ligados não aos interesses de melhorar a condição humana, ou seja, eles estariam voltados, quase sempre, aos interesses políticos e econômicos dos grupos dominantes. Assim, mesmo quando a produção material alcança uma condição, devido, por exemplo, a automatização da produção, de superar o reino da necessidade, ela permanece, pela própria maneira como é organizada e dirigida atualmente, como um instrumento de dominação e exploração. Temos, com isso, não a esperada abolição do trabalho alienado, como pretendia Marx, porém, a perspectiva histórica de um mundo tecnológico, racional, de dominação e de exploração do homem pelo homem.

Conseguindo, dessa maneira, legitimidade através dos avanços científicos, das conquistas tecnológicas e por uma crescente produtividade que garantiu a comodidade necessária ao conformismo vigente, toda a alternativa transcendente passou a ser refutada como algo idealista. A sociedade industrial desenvolvida, assim, justificada, não permitiu nenhum tipo de mudança na forma de compreensão da realidade. Tudo deveria continuar a ser, tanto a teoria como a prática, operacional e útil. Ambas foram conjuradas, aliás, para conter os indivíduos dentro dos limites de um pragmatismo absoluto.

Contraditoriamente tal sociedade, apesar do seu aparente dinamismo, revelou-se um sistema totalmente estático que conseguiu ser opressivo com as graças de uma abundante produtividade, ou seja, existiria uma eficiente conjugação entre uma organizada contenção do progresso técnico e um crescimento estabelecido numa direção que impõe entraves para a criação de condições que garantissem uma verdadeira pacificação da sociedade humana. A mente e o corpo do ser humano seriam organizados pela administração total da sociedade para a manutenção do *status quo*. Tal doutrinação aconteceria através da disseminação de controles tecnológicos e de um modo sempre alegre.

Os setores mais avançados da sociedade industrial desenvolvida ostentam, portanto, fatores de absoluta racionalidade, alta produtividade e avançada tecnologia, ao mesmo tempo, em que efetuam tentativas, no seio das instituições políticas, culturais e econômicas, de conter a consumação da razão, tentando conter o progresso dentro das fronteiras que não ameçassem seus interesses. Tal seria a contradição interna desta civilização que Marcuse chamou de “o elemento irracional de sua racionalidade” (MARCUSE, 1969, p. 36).

A sociedade tornou-se irracional, aliás, exatamente quando obteve o maior êxito nos seus esforços em criar inúmeras possibilidades através da aplicação de princípios racionais. O inegável progresso material decorrente das revoluções burguesas não conseguiu, entretanto, realizar qualquer transformação verdadeiramente qualitativa na existência humana. As massas permaneceram tão ou mais alienadas do que antes. A dominação do homem e da natureza ocorreu, como vimos anteriormente, cada vez mais, através do próprio avanço da ciência e da tecnologia, porém, não existiria nenhuma relação automática com a felicidade do homem. Trata-se, efetivamente, de uma exploração mais eficiente realizada pelo capitalismo dos recursos humanos e naturais disponíveis através do desenvolvimento científico.

Podemos observar, concomitantemente a esta tendência de fechamento da consciência interior, ou seja, deste espaço interior necessário para pensarmos numa transformação histórica, à transformação dos sujeitos e dos objetos em instrumentos que somente possuem significado quando se constituem em elementos para incrementar ainda mais a produtividade das organizações que se tornam, com isto, cada vez mais poderosas.

Alguns fatores responsáveis por tal transformação poderiam, de acordo com Herbert Marcuse, ser apontados. Primeiramente, no que se refere à quantidade de energia física consumida no trabalho, ou seja, a mecanização cada vez mais completa do trabalho nas

sociedades capitalistas desenvolvidas, alterando a própria noção daquilo que, historicamente, foi chamado de proletariado. A exploração da mais-valia permaneceria como um conceito fundamental para interpretarmos o capitalismo, sendo importante percebermos, no entanto, que ela passa a ocorrer a partir de novas formas, modificando, assim, a atitude e a condição dos explorados. O trabalho mecanizado, promotor de reações automáticas, preencheria, em alguns casos, a maior parte do tempo da vida do indivíduo, constituindo-se, devido ao seu caráter de controle do trabalhador, do isolamento promovido e da velocidade no ritmo de produção, numa tarefa exaustiva, desumana e alienante, entorpecendo todas as possibilidades criativas que poderiam livrar o trabalhador desta ocupação de escravo num mundo tecnológico.

Outro fator importante que deveríamos considerar, segundo o autor, seria a tendência de assimilação que se manifestou na própria estratificação ocupacional, pois, a proporção dos trabalhadores não empenhados na produção, os chamados colarinhos brancos, aumentou em relação à mão de obra operária nos principais estabelecimentos industriais. Criando outros valores, identidades e um estilo de vida conformado ao padrão de dominação burocrática implantado pela ideologia desta sociedade, ou seja, tais alterações no caráter do trabalho, não afetariam somente a produção, porém, transformariam as atitudes, a consciência, as formas de integração social e a cultura dos trabalhadores.

Desse modo, a criação de uma realidade social eminentemente tecnológica terminaria por impor não apenas uma maior produtividade, mas, também um enfraquecimento da posição negativa e crítica do trabalhador. Isto porque a ideologia dominante ocultaria a reprodução da desigualdade existente nesta sociedade tecnológica. A classe operária ficaria, assim, privada de um alvo específico para os seus ataques. A sujeição do homem aos interesses da lógica defendida pelo mercado perpetua-se através das muitas comodidades criadas pelo aparato produtivo e também por uma pretensa liberdade que se restringe, na verdade, ao direito de consumir incessantemente novos produtos. O progresso técnico, portanto, buscou compensar a falta de liberdade através da constante inovação e intensificação de um aparente conforto material que incluiria o riso como um dos elementos chaves na construção deste discurso de dominação.

Entretanto, devemos ressaltar que a mudança no caráter do trabalho, a assimilação das classes ocupacionais e a maior igualdade na esfera do consumo, não compensariam o fato de que o indivíduo no capitalismo se encontraria totalmente privado de qualquer poder de decisão, ou seja, transformado em um escravo, existindo somente como um instrumento a serviço dos interesses da classe burguesa. Entretendo-se através do fomento de espetáculos que transformaram o riso em mais uma mercadoria o proletariado sucumbiu a outras formas de manipulação. A promoção dos antiespetáculos dadaístas pode ser considerada como um prelúdio e uma contundente denúncia de tal situação.

O desenvolvimento e a expansão, aparentemente sem limites, da produtividade tornaram-se pré-requisitos para que o aparato técnico, enquanto poder acima do indivíduo, continuasse intensificando o seu funcionamento. O fim da liberdade e de qualquer oposição não poderia ser percebido somente como um problema localizado de declínio moral ou de deterioração intelectual de certa geração, mas deveria ser compreendido como um processo de caráter social. Trata-se, afinal, da produção e da distribuição de uma quantidade crescente de mercadorias que passariam a depender deste aparato tecnológico para garantir a apatia e também a dominação dos indivíduos.

Devemos lembrar também que Herbert Marcuse destacou, sobretudo no seu livro dedicado às teorias de Freud, que a organização repressiva dos instintos pode ser encontrada em todas as formas históricas assumidas pelas mais diferentes civilizações. Quando Freud justificou a organização repressiva dos instintos pelo caráter irreconciliável do conflito entre o

princípio do prazer e o princípio da realidade ele expressou, de acordo com Marcuse, o fato de que a civilização sempre progrediu como dominação organizada (MARCUSE, 1978).

A carência fica subentendida como fato primordial, ou seja, a luta pela sobrevivência acontece num mundo demasiadamente carente para a plena satisfação das nossas necessidades vitais sem nenhum tipo de restrição, de renúncia ou de constante dilação. Para a satisfação das nossas necessidades precisamos de arranjos e iniciativas mais ou menos penosos para a obtenção dos meios adequados para suprir tais carências. O trabalho ocupa, por isso mesmo, praticamente toda a nossa existência, ou seja, a suspensão do prazer e a prevalência do sofrimento físico estão presentes ao longo de toda a nossa vida. Todavia, como os instintos básicos lutam para o predomínio do prazer e pela ausência da dor, cria-se uma situação em que esses instintos devem sofrer uma arregimentação repressiva para que o indivíduo possa se adequar aos princípios da realidade.

Outro ponto importante abordado nesta obra que nos interessa bastante é que a escassez tem sido organizada de tal modo, através das várias civilizações, que não tem sido distribuída coletivamente de acordo com as necessidades individuais, a obtenção de bens para a satisfação de necessidades também não tem sido organizada com o objetivo de melhor satisfazer às crescentes necessidades individuais. O que acontece, pelo contrário, é que a distribuição da carência e o esforço para superá-la foram impostos aos indivíduos. O trabalho foi imposto pela violência e pela utilização racional do poder. Independentemente das vantagens auferidas por esta racionalidade para o progresso, o fato é que ela se manteve vinculada as diferentes modalidades de dominação.

A gradual conquista da escassez ficou, assim, vinculada e modelada pelo interesse da dominação. Isso significa a consolidação de certos privilégios individuais ou de grupos em detrimento da totalidade da sociedade. Tal dominação não exclui, diferentemente do que afirmavam os iluministas do século XVIII e os liberais do século XIX, o progresso técnico, material e intelectual. Eles serão mantidos e até mesmo considerados necessários enquanto se preservam a escassez e a coação irracionais. É nesse sentido que o mal-estar na civilização ganha, segundo a descrição de Freud, contornos ainda mais definidos. Trata-se, justamente, do período histórico em que se desenvolvem as intervenções dadaístas:

Quando começamos a considerar essa possibilidade, deparamo-nos com um argumento tão espantoso, que temos de nos demorar nele. Esse argumento sustenta que o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se abandonássemos e retornássemos às condições primitivas. Chamo esse argumento de espantoso porque, seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento fazem parte dessa mesma civilização. (FREUD, 1997, p. 38).

Assim, os diversos modos de dominação do homem e da natureza resultam em várias formas históricas do princípio da realidade. Numa sociedade em que todos trabalham para sobreviver teríamos, por exemplo, uma forma de repressão inteiramente diferente dos de uma sociedade em que o trabalho passa a ser exclusividade de um determinado grupo. Para compreender a dominação temos de considerar vários fatores vinculados a produção social, se orientada para o consumo individual ou no lucro, o tipo de propriedade que está vigorando, todos estes elementos, afetam o princípio da realidade que está consubstanciada num sistema

de instituições, relações sociais, de leis e valores que impõe diferentes modificações nos instintos.

Mais importante do que a coação instintiva imposta pela escassez é a intensificação, observada ao longo de toda a história documentada, da repressão imposta pela distribuição hierárquica da carência e do trabalho. Os interesses de dominação acrescentaram, portanto, ainda mais repressão ao princípio da realidade, o prazer foi colocado sob suspeita não porque estava conspirando contra o progresso na civilização, mas, sobretudo, porque desfavorece a civilização cujo progresso perpetua o trabalho penoso e a dominação de um grupo da sociedade que acumula cada vez mais privilégios.

O conteúdo da repressão prevalecente na nossa sociedade ganha maior compreensão se buscarmos a descrição de suas origens históricas, ou seja, do princípio de realidade específico que governou as origens da civilização. Trata-se daquilo que Marcuse chamou no seu livro *Eros e Civilização* de princípio de desempenho. A estratificação da sociedade acontece quando estamos vivendo sob seu domínio, segundo os desempenhos econômicos exercidos e definidos para cada indivíduo.

Ele prevalece no capitalismo como uma das características demonstradas por uma sociedade cada vez mais consumista e que, no seu constante processo de expansão, fomenta inúmeros antagonismos. Houve um longo processo durante o qual a dominação passou a ser sistematicamente racionalizada. Durante boa parte dessa história, em que o controle sobre o trabalho social reproduzia a sociedade numa escala ampliada, os interesses dominantes e os interesses gerais da sociedade coincidem. Para a maioria da população, à utilização lucrativa do sistema produtivo não somente satisfaz as suas necessidades, como ainda determina à extensão e o modo como as suas vontades serão atendidas. Suas atividades são desempenhadas para uma engrenagem que não pode ser controlada diretamente pelo trabalhador. O seu funcionamento assemelha-se a um poder independente que submete todos os indivíduos à sua dinâmica conferindo prêmios e castigos para cada um segundo o seu desempenho.

A divisão social do trabalho e a conseqüente especialização do trabalho acentuaram ainda mais esta tendência. Os homens deixaram de viver suas próprias vidas para desempenhar somente funções preestabelecidas, ou seja, trabalham não para satisfazerem suas necessidades e faculdades, mas, numa condição de completa alienação. O trabalho alienado significa a falta de gratificação e o constante adiamento das nossas esperanças. Trata-se de um tempo penoso, de negação do princípio de prazer e, pior ainda, que ocupa grande parte do tempo de vida da pessoa. Na sociedade capitalista a libido foi desviada para outras atividades consideradas socialmente úteis, por isso mesmo, nos empenhamos em atividades que, na maioria das vezes, não coincidem com os nossos próprios desejos, mas, que colaboram para a continuação do sistema de dominação.

Toda esta energia instintiva tem a sua utilização social no trabalho, sustentando e até mesmo enriquecendo a vida de parcelas significativas da população nos países capitalistas mais desenvolvidos. A repressão imposta à libido torna-se universal e, dessa maneira, adquirem um tom de absoluta racionalidade. Ela deixa de ser questionada ao se impor aos indivíduos como se fosse uma lei objetiva ou uma força impessoal. A sua autoridade passa a ser internalizada, como uma autoridade é absorvida, conscientemente e inconscientemente, pelo indivíduo tornando-se um desejo, uma moralidade e uma satisfação sua. As pessoas vivem a sua repressão sem a percepção de que os seus desejos são imposições do princípio de desempenho, que suas gratificações são lucrativas não apenas individualmente, mas, principalmente para os outros, e que a sua liberdade também foi prevista pelos condicionamentos do sistema.

A sociedade unidimensional descrita por Herbert Marcuse oferece uma felicidade exuberante aos indivíduos. Ela sempre acontece de uma maneira fracionada, durante as horas

de lazer, entremeando os dias e noites de trabalho. Aprisionado por esta constante sensação de felicidade, a euforia encontrada nos produtos da indústria cultural foi um dos seus traços mais característicos, a pessoa habilita-se a continuar desempenhando e perpetuando as mesmas funções. A repressão parece desaparecer numa ordem que recompensa os cumpridores obedientes que reproduzem e reforçam, assim, os valores da sociedade como um todo.

Além disso, o desempenho erótico do indivíduo é comparado com o seu desempenho social. De fato, o desenvolvimento da dominação, segundo Freud, também seria o desenrolar do conflito entre a sexualidade e a civilização. O corpo e a mente passam a ser instrumentos do trabalho alienado na sociedade capitalista. Existe uma redução espacial da libido através da supremacia genital nas sociedades onde predomina o princípio de desempenho. O conflito não estaria restrito entre o trabalho (princípio da realidade) e Eros (princípio de prazer), mas, entre a alienação do trabalho (princípio de desempenho) e Eros. Sob o domínio deste princípio, eles só podem funcionar como tais ao renunciarem à liberdade que o organismo humano primariamente é e deseja.

A distribuição do tempo também deve ser considerada como um elemento importante para a consolidação desta forma de poder. A redução temporal da libido significa que o homem somente recebe consideração enquanto instrumento de desempenho alienado durante os dias de trabalho. O restante do seu tempo estaria potencialmente disponível para o prazer. A sociedade baseada no princípio de desempenho impõe, necessariamente, tal distribuição do tempo para treinar os indivíduos para a alienação. O esquema de distribuição do nosso tempo nos faz esquecer e considerar como inútil qualquer reivindicação de gratificação eterna de prazer. Outro aspecto importante que deve ser considerado é que a partir da jornada de trabalho, da alienação e da completa arregimentação, molda-se todo o tempo livre. Não se trata de uma imposição de fora, mas, pelo contrário, o controle do tempo de ócio passa a ser feito normalmente em função da duração do tempo de trabalho. Afinal, a rotina extenuante do trabalho alienado acaba por exigir um tipo de lazer que seja uma espécie de relaxamento passivo visando, inclusive, a recuperação de energias para o trabalho. Vale lembrar que a partir do momento em que a civilização industrial atingiu determinado estágio no crescimento da produtividade, ameaçando, inclusive, superar os limites ficados pela dominação repressiva do tempo, ela criou uma indústria de entretenimento que utiliza a técnica para a manipulação das massas. O tempo de lazer passou a ser controlado, dessa maneira, diretamente pela indústria cultural ou de modo a ser executado através da atuação do Estado.

Portanto, a sociedade industrial desenvolvida, com toda a sua racionalidade, seria, de acordo com a interpretação elaborada por Marcuse, uma sociedade de ausência de liberdade, inteiramente administrada e sistematicamente restritiva. Ela disponibilizou, por exemplo, tempo livre, mas não horas de lazer, pois, este tempo tornou-se o objeto preferencial da administração de grandes grupos de negócios e também dos administradores políticos. Não apenas o tempo livre tecnicamente disponível sujeitou-se aos interesses dominantes, transformando-se em diante de uma tecnologia que possibilitou a criação de diversas formas de entretenimento, como também a qualidade e a quantidade das mercadorias colocadas à disposição das denominadas necessidades vitais. Tais modificações passaram a determinar inclusive o que deveríamos considerar, de modo consciente ou de forma inconsciente, importante ou prazeroso, limitando, com isso, as reais possibilidades de uma autodeterminação por parte dos sujeitos.

É por isso que Freud atribui ao sentimento de culpa um papel importantíssimo no desenvolvimento da civilização, estabelecendo uma correlação decisiva entre progresso e um crescente sentimento de culpa. A liberdade segue-se não somente a dominação, mas a sua reafirmação. Perdemos a felicidade para pagar o preço do progresso na civilização através da intensificação do sentimento de culpa que surgiu no complexo de Édipo sendo contraído quando os irmãos assassinam o pai. O remorso causou-lhes remorsos e gerou restrições que

impediram a repetição do fato. A abstenção desse feito somente pode se manter inibindo permanentemente o impulso agressivo dirigido contra o pai e seus sucessores.

O poder do pai foi multiplicado, suplantado e substituído pelas autoridades da sociedade. As proibições e inibições se propagam e, da mesma forma, cresce o impulso agressivo. A sociedade necessita, concomitantemente, fortalecer suas necessidades, ou seja, ela acaba reforçando o sentimento de culpa. Para que a defesa contra a agressão ampliada se tornasse realmente eficaz ela deveria fortalecer os instintos sexuais, pois, de acordo com a leitura que encontramos em Marcuse das idéias de Freud, somente um Eros forte poderia sujeitar os instintos destrutivos. Todavia, a civilização desenvolvida é incapaz de realizar tal tarefa, afinal, ela depende da arregimentação e controle intensificados e ampliados para garantir sua sobrevivência. Isso acontece porque a civilização é, acima de tudo, progresso no trabalho, agenciando e ampliando as necessidades da vida (MARCUSE, 1978, p. 85).

O trabalho na civilização não está relacionado, como vimos anteriormente, à libido, mas, pelo contrário, representa labuta, algo desagradável e que, por isso mesmo, deve ser imposto a todos como uma penosa obrigação. Assim, o homem não colocaria sua energia sexual, capaz de lhe oferecer um prazer inteiramente satisfatório, a serviço de outras finalidades. Não se afastando desse prazer ele não realizaria maiores progressos, por isso, a civilização retira a energia requerida pelo trabalho desagradável de outros instintos primários (sexuais e destrutivos).

Outros instintos especificamente sociais como, por exemplo, o casamento ou a amizade também são alimentados pela sexualidade privada de finalidade. Eles contêm impulsos que são suscitados na consecução de seus anseios através da renúncia e da resistência interna tornando-os, desse modo, sociáveis. A sublimação contínua seria uma exigência da cultura que, num processo que Marcuse chamou de dialética da civilização, enfraquece e debilita Eros seu próprio genitor. A civilização sofre gravíssima ameaça de autodestruição por se originar nessa progressiva renúncia em que o instinto da morte luta para ganhar ascendência sobre os instintos de vida.

Pode-se levantar, contudo, algumas objeções quanto à validade desta argumentação. Primeiramente devemos lembrar que nem todo o trabalho é desagradável ou envolve renúncia. Em segundo lugar as inibições impostas pela cultura também afetam os instintos de morte, agressividade e destruição. As inibições culturais, neste sentido, contribuiriam para reforçar a força de Eros. O próprio trabalho também serviria a Eros enquanto utilização social dos impulsos agressivos.

Apesar dessas objeções devemos salientar que a satisfação no trabalho cotidiano constitui uma exceção, pois, estaria relacionada com a escolha por livre opção o que não pode ser considerada como uma norma no sistema capitalista. A maioria não recebe este raro privilégio e deve se contentar com uma seleção limitada por necessidades preestabelecidas que controlam inteiramente todas as nossas inclinações para reafirmar ainda mais os impulsos da realidade repressiva. A civilização teve, assim, sua base material ampliada graças ao trabalho alienado, penoso e extremamente enfadonho sem nenhum tipo de relação com qualquer possibilidade de encontrar algum tipo de satisfação pessoal.

O domínio da natureza, privada de sua forma, compulsoriamente redistribuída e violentamente reconstruída, por um lado, e, por outro lado, a crescente produtividade do trabalho no capitalismo criou a possibilidade de suprir e fomentar, pela primeira vez na história, inúmeras necessidades humanas. Contudo, os conhecimentos culturais e as crescentes riquezas acumuladas fornecem, na verdade, o material para uma progressiva destruição do potencial do homem e a conseqüente necessidade de uma repressão cada vez mais intensa para manter os privilégios existentes.

O recorrente ciclo de dominação, rebelião e nova dominação não é simplesmente uma repetição continuada, mas, um movimento de progresso nas formas e ações de dominação. O

sistema de autoridade cria instituições complexas e a dominação torna-se mais impessoal, objetiva, racional, eficaz, produtiva e universal. O desenvolvimento da subordinação, já sob o domínio do princípio de desempenho, apresenta-se efetivada através da própria divisão social do trabalho. Por isso, quanto maiores são as condições materiais de emancipação do indivíduo das antigas restrições justificadas anteriormente pela escassez, torna-se maior a necessidade de manter essas mesmas restrições para que a ordem social de dominação capitalista não se dissolva.

As atividades promovidas pela indústria cultural atenderiam a tais interesses não exigindo nenhum empenho mental na consecução do ócio necessário ao descanso e a “recuperação” das massas. A tendência de manipulação é confirmada pelo triunfo de atividades de recreação desvinculadas de qualquer aspecto de socialização, pela maior extensão dos controles que atinge regiões anteriormente livres da consciência e pelo lazer desenvolvido em um ritmo compatível às necessidades capitalistas. Esta nova forma de controle do tempo livre propiciou inclusive um relaxamento dos antigos tabus sexuais, criando, desse modo, uma outra moralidade, pretensamente livre, e relacionada aos interesses político-econômico do sistema de dominação vigente.

O conflito entre as gerações tem, por exemplo, os termos trocados diante da realidade estabelecida pelo princípio de desempenho. Os “pais” representam agora formas obsoletas diante da sabedoria do filho que passa a representar o princípio maduro da realidade. Eles não são mais alvos adequados para a agressividade dos novos, pois sua autoridade, como transmissor de experiências e aptidões, foi drasticamente reduzida pela dinâmica imposta pela constante inovação do sistema. As proibições continuam, no entanto, predominando, assim como o controle repressivo dos instintos e o impulso agressivo. Os substitutos da autoridade paternal tornam-se, segundo Herbert Marcuse, despersonalizados, ou seja, o ódio encontra-se com sorridentes e atarefados colegas, amistosos concorrentes, funcionários obedientes ou prestimosos trabalhadores. Todos cumprindo os seus deveres e, ao mesmo tempo, sofrendo como vítimas de um impulso agressivo que parece espalhar-se alcançando todos os âmbitos da sociedade (MARCUSE, 1978, p. 97).

Outro importante substituto apontado por Marcuse no jogo de dominação que caracteriza a nossa época relaciona-se com o próprio desenvolvimento econômico e vincula-se intimamente com a própria dinâmica da indústria cultural:

O elevado padrão de vida, no domínio das grandes companhias, é restritivo num sentido sociológico concreto: os bens e serviços que os indivíduos compram controlam suas necessidades e petrificam suas faculdades. Em troca dos artigos que enriquecem a vida deles, os indivíduos vendem não só seu trabalho, mas também seu tempo livre. A vida melhor é contrabalanceada pelo controle total sobre a vida. As pessoas residem em concentrações habitacionais – e possuem automóveis particulares, com os quais já não podem escapar para um mundo diferente. Têm gigantescas geladeiras repletas de alimentos congelados. Têm dúzias de jornais e revistas que esposam os mesmos ideais. Dispõem de inúmeras opções e inúmeros inventos que são todos da mesma espécie, que as mantêm ocupadas e distraem sua atenção do verdadeiro problema – que é a consciência de que poderiam trabalhar menos e determinar suas próprias necessidades e satisfações. (MARCUSE, 1978, p. 99).

A ideologia presente nas sociedades capitalistas funciona, portanto, através da elevada produção e de um determinado padrão de consumo que reproduzem a dominação tornando-a

legítima. As pessoas não observam esse caráter de dominação porque os benefícios oferecidos são reais e incomparáveis. A eficiente repressão amplia, portanto, a perspectiva da cultura material, facilita a obtenção das necessidades da vida, torna o acesso a determinados confortos mais amplo, transforma o luxo em objeto de desejo e atrai áreas cada vez mais vastas para a órbita de sua influência. Em contrapartida o indivíduo aceita pagar com muita labuta, sacrificar o seu tempo, sua consciência e seus sonhos. O preço do sacrifício pago pela sociedade capitalista para alcançar o progresso material foi à destruição de suas promessas de liberdade, justiça e paz mundial. O progresso do capitalismo contém vários elementos de regressão.

O crescimento da dominação e o aumento da produtividade caminham juntos através da destruição e para além da necessidade racional. Devemos lembrar que Freud afirmou que a civilização iniciou-se com a inibição metódica dos nossos instintos primários. Isso seria feito através da limitação da sexualidade para a constituição de laços sociais mais duradouros e da coação dos instintos destrutivos visando o domínio da natureza e do homem. Eros constitui a cultura como contraposição ao instinto da morte, trata-se do esforço, segundo Freud, por preservar o indivíduo, numa escala ampliada e mais rica, com o objetivo de satisfazer seus instintos vitais e protegê-lo contra o perigo da extinção. Entretanto, quando tais objetivos não são alcançados, quando não existe mais satisfação nas finalidades vitais, percebe-se o aumento do valor instinto da morte.

São muitas as formas de regressão que constituem um protesto inconsciente contra a insuficiência da civilização, contra o predomínio do trabalho alienado e contra o predomínio do princípio de desempenho sobre todas as formas de gratificação. Elas são, por mais destrutivas que tais protestos possam parecer quando interpretados pelos padrões culturais estabelecidos, testemunhas da tendência do organismo para destruir a repressão. O riso cultivado pelos dadaístas ataca o princípio de realidade e nos permite vislumbrar a possibilidade de um outro modo de agir não determinado pelas considerações impostas pela lógica dominante do mercado.

Temos, com essa atitude niilista das intervenções Dada, o ensejo de tentar quebrar a tirania de uma existência controlada pela preocupação com a produtividade, ou seja, o riso dos dadaístas compreenderia uma busca de recuperar um mundo em que o indivíduo fosse realmente um participante reflexivo da sua existência. A luta pela existência, ou seja, o combate entre a lógica da dominação e a vontade de gratificação, organizou-se, posteriormente, a partir dos interesses da dominação vigente.

Estas seriam as principais tendências que permitem identificar não só a estrutura instintiva da civilização, mas, principalmente o princípio de realidade específico que governou o progresso das sociedades ocidentais. Marcuse chamou tal realidade de princípio de desempenho, tentando, com isso, mostrar que a dominação e alienação, derivadas, sobretudo, da organização social do trabalho, determinam as exigências impostas que terminam por delinear nossas condutas, pensamentos e aptidões.

Assim, o progresso alcançado pelas sociedades capitalistas sob o princípio de desempenho, atingiu um elevado nível de produtividade o que permitiria até mesmo uma redução nas demandas de energia instintiva requerida pelo trabalho alienado. A organização da repressão deixa de ser uma simples necessidade para a sobrevivência humana e transforma-se em uma estratégia, intencionalmente prorrogada, que atende aos interesses dominantes de manutenção do poder. O princípio de desempenho impõe uma organização repressiva que integra a sexualidade e o instinto de destruição. Essa organização repressiva dos instintos não é algo inato, mas, deve ser compreendida como uma construção histórica que pode, portanto, tornar obsoletas as instituições pautadas pelo princípio de desempenho que organizam atualmente as relações sociais.

A irracionalidade das organizações somente pode ser compreendida através da racionalidade que se constitui numa premissa do sistema de dominação. O poder administrativo delas é suficientemente forte para garantir a coesão social protegendo o todo da agressão direta, embora, não o bastante para eliminar a agressividade acumulada pela própria lógica de exclusão e manipulação das sociedades capitalistas. Cria-se, dessa maneira, uma ilusória superfície que agrega tanto o trabalho como a recreação, ou seja, um sistema de coisas, sujeitas à administração total, que transforma pessoas em objetos animados e permutáveis de acordo com os interesses de especialistas devotados à eficiência científica e ao máximo retorno do capital investido. Tem-se a impressão, apesar deste cenário de absoluto controle, que a infelicidade geral decresceu uma vez que a consciência do indivíduo sofre uma restrição e assim passa despercebidamente como algo que deve fazer parte do cotidiano normal de todos os cidadãos de bem. A obra de arte, a literatura, os grupos, as filosofias e o riso que expressam os temores e esperanças da humanidade sem transigir com o esquema criado pela indústria cultural situam-se, nesse sentido, em contraste com os princípios da realidade dominante.

A imaginação que ocorre na obra de arte retém a estrutura e as tendências da psique anteriores à sua organização pela realidade. Ela possui, nesse sentido, um valor próprio, constituindo-se, numa experiência autêntica capaz de superar os antagonismos do nosso cotidiano alienado. A análise de sua função cognitiva leva-nos à estética como ciência da beleza. Teríamos, com a estética, a harmonia reprimida da razão e do sensualismo, o protesto contra a organização da vida através da lógica da dominação, ou seja, uma contumaz crítica contra o princípio de desempenho.

A promessa de contestação acalentada pela arte sucumbiu, no entanto, sob o império do princípio de desempenho. A imagem do homem livre que a arte apresentou em oposição à repressão institucionalizada é ilusória. A função crítica da arte não teve o esperado êxito, pois, para ser negada a repressão deve ser representada na obra de arte com semblante de realidade, esse elemento de aparência vincula, necessariamente, a realidade a certos padrões estéticos e, desse modo, acaba privando-a de todo o seu caráter de terror. A sujeição da arte à forma vicia, portanto, qualquer possibilidade de negação da não liberdade e inculca ao conteúdo de dominação certas qualidades de fruição tornando-a agradável. O entretenimento passa a ser algo inseparável da arte que assume, por mais trágica e intransigente que a obra seja, uma dupla função. Ela contempla, simultaneamente, a oposição e a conciliação, recordar o reprimido e reprimir o novo purificando-o de qualquer caráter transformador (MARCUSE, 1978, p. 135).

Apesar da traição da promessa de liberdade a arte expressou, muitas vezes de forma bastante ambivalente, a imagem da não repressão em vários momentos da sua história. Entretanto, quando a mobilização em torno do princípio de desempenho tornou-se hegemônica, até mesmo essa posição ambivalente defendida pelos artistas mostrou-se inviável. Para sobreviver à arte se anula, ou seja, ela procura salvar sua substância negando sua forma tradicional e, desse modo, esquivando-se de uma reconciliação com os padrões vigentes na sociedade capitalista. Os surrealistas buscam outras formas, como, por exemplo, o sonho, a divagação, a atividade lúdica e o fluir da consciência para manter a oposição com o princípio da realidade. A função crítica da imaginação encontra-se, segundo os surrealistas, na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade pelo princípio de desempenho, por isso, o valor da imaginação relaciona-se não somente com o passado, mas também com o nosso futuro.

Dessa maneira, reduzir a imaginação à escravidão, utilizando como desculpa a preservação da felicidade, seria privar-nos de toda a justiça, pois, de acordo com o que escreveu André Breton, somente a imaginação pode dizer o que pode ser e possui força

suficiente para suspender, ainda que apenas momentaneamente, a interdição promovida por esta terrível realidade:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estritamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apóia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo o que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se isso às descobertas de Freud. Com fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. Os próprios analistas só têm a ganhar com isso. Mas é importante observar que nenhum meio está a priori designado para conduzir este empreendimento, que até segunda ordem pode ser também considerado como sendo da alçada dos poetas, tanto como dos sábios, e o seu sucesso não depende das vias mais ou menos caprichosas a serem seguidas. (BRETON, 1985, p. 40-1).

A grande recusa encetada tanto pelo Surrealismo como pelo Dada constitui-se num protesto contra a repressão que não se justifica mais como luta pela sobrevivência. A batalha para garantir tal liberdade pretende superar a angústia promovida pela dominação do princípio de realidade.

A fantasia acalentada pelos surrealistas pode ser considerada como uma forma de conhecimento na medida em que consegue preservar a verdade da grande recusa e também por sustentar, contra toda a razão impositiva, as aspirações de realização do homem e da natureza reprimidas pela atual lógica de dominação. Observamos que na sua esfera as imagens irracionais de liberdade tornam-se racionais e mesmo aquelas gratificações instintivas consideradas vis assumem uma nova dignidade, por isso, a cultura desenvolvida pelo princípio de desempenho não pode admitir essas “estranhas verdades” sem tentar destruí-las ou assimilar sua força contestatória (MARCUSE, 1978, p. 147).

Herbert Marcuse abordou aquilo que denominou de “heróis culturais” como símbolos que persistem na imaginação, como arquétipos da atitude que determinariam o destino da humanidade. O herói cultural predominante, segundo ele, seria o embusteiro, o rebelde sofredor que desafia os deuses e instaura a cultura, pagando como resgate o eterno sofrimento. Teríamos a representação do esforço incessante para dominar a vida, na sua produtividade o progresso e o trabalho sofrido estão inteiramente ligados. O princípio de desempenho pode ser representado aqui pelo herói Prometeu e contrastando com ele surge Pandora, o princípio feminino da sexualidade e do prazer, como maldição e destruição.

Portanto, no mundo do trabalho a beleza feminina e a promessa de felicidade inerente são consideradas fatais. Podemos também perceber a existência de alguns símbolos que contrariam a figura do herói cultural do esforço laborioso ou do princípio da produtividade através da repressão. Dionísio, Orfeu e Narciso são contrastantes em relação a Prometeu, por isso, não se constituem em heróis culturais do ocidente. Eles representam a alegria, a fruição, a voz utilizada para o canto, o oferecimento, emblemas de paz, o fim da labuta, o questionamento da lógica dominante e a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem deixa, enfim de tentar conquistar e procura se harmonizar com a natureza. O seu mundo pode ser considerado, em contraste com as imagens dos heróis da cultura prometéica, como algo irreal que não perpetuará o controle, mas, desencadeará os poderes de Eros sujeitos nas formas reprimidas do homem e da natureza, ou seja, como uma revolta contra os valores culturais baseados na labuta, na dominação, na renúncia e no sofrimento.

Eros cria uma produtividade que não mais se restringe à labuta, porém, se expressa numa ordem de sensualismo, de jogos e de canções. As criações dionisíacas, órficas e narcisistas designam, como já havíamos ressaltado anteriormente, uma atitude e uma existência de feitos milagrosos, incríveis, sobre-humanos. Os feitos dos heróis culturais ligados ao mito de Prometeu também o são, contudo, seus objetivos e seus significados não devem ser considerados, apesar da sociedade atual classifica-los como uma impossibilidade, estranhos à realidade, mas, podem, em certo sentido, ser de grande utilidade, pois, acabam por promover e fortalecer essa mesma realidade social. As imagens de Orfeu e de Narciso, pelo contrário, buscam a sua destruição, elas não comunicam, não ensinam qualquer mensagem edificante, no máximo nos transmitem algo poético para a alma e de natureza negativa, a mensagem que ninguém pode vencer a morte ou rejeitar impunemente o apelo da vida na admiração da Beleza.

Tais experiências, ao superar a oposição entre homem e natureza ou entre sujeito e objeto, negam justamente aquilo que sustenta o mundo do princípio de desempenho. Ela consegue promover tal unificação porque a realização plena do homem permite, ao mesmo tempo, a realização plena da natureza. É a canção que reconcilia o leão e o cordeiro e o leão e o homem. A crueldade, opressão e dor são encontradas na natureza e na sociedade, ambas aguardam a sua libertação. Desse modo, Narciso e Orfeu possuem uma atitude erótica e não repressiva em relação à sociedade, pois, simbolizam a libertação daquilo que estava separado, resgatando imagens da grande recusa, da não separação do objeto e sujeito, tentando criar uma ordem sem repressão através da combinação da arte, da liberdade e da cultura, promovendo, enfim, a pacificação do homem e da natureza pelo verbo.

A transformação de possibilidades que eram consideradas como reais para a categoria de utopias, deve ser considerada, por si mesma, como um importante elemento da ideologia constituída pelo princípio de desempenho. Mas, se a construção de um projeto de liberdade se orientar pelo presente histórico e pela civilização madura, a noção de utopia perde este significado, deixando de ser classificada como mais um valor do discurso dominante. A negação do princípio de desempenho emerge, desse modo, a favor do progresso da racionalidade consciente e de uma maior maturidade da civilização. As realizações do princípio de desempenho não somente intensificaram as diferenças entre os processos do inconsciente arcaico e da consciência do homem, mas, também deixou claro suas inúmeras potencialidades. A eliminação da repressão tenderá, por conseguinte, a eliminar tanto as formas atuais assumidas pelo trabalho como também a organização da existência humana na execução das tarefas impostas pela atual divisão social do trabalho, ou seja, a definição da qualidade de vida não será feita apenas em termos de automóveis, televisões e outras mercadorias, mas, avaliada utilizando-se critérios que hoje são inteiramente relegados, tais como a gratificação das necessidades humanas não só para uma pequena parcela dos homens e a liberdade.

No entanto, na sociedade regida pelo princípio de desempenho somos avaliados de acordo com a nossa produtividade para o mercado, visando, sempre realizar, aumentar e melhorar aquilo que é visto como socialmente útil. Ela também passou a designar o nível de dominação e o grau de transformação da natureza, transformando, assim, um antigo meio natural sem controle por outro marcado por incessantes transformações tecnológicas e por um controle absoluto de todas as esferas da vida social. A produtividade e os valores culturais inerentes à sua lógica possuem validade somente dentro do quadro imposto pelo princípio de desempenho, pois, para além dessa realidade de alienação a luta pela existência desenrola-se em outro terreno. A meta a ser alcançada, então, é a vitória das faculdades humanas contra qualquer restrição e os novos objetivos a luta contra a labuta, a doença e a morte.

Todos os ataques do tipo, por exemplo, daqueles encetados pelos dadaístas contra aquilo que eles denominaram, corretamente, de arte mercadoria também serão, enquanto a administração total continuar a oferecer uma vida confortável e uma quantidade adequada de alegria para as massas, aproveitados como mercadoria para a distração dos indivíduos. Podemos, desse modo, considerar que mesmo a mais radical das intervenções dadaístas passou a ser um valor de troca, um artigo que seria utilizado para distrair, que faria rir e que acomodaria todos os conflitos, retirando, através da zombaria e do escárnio, qualquer motivo que justificasse uma atitude crítica, unificando, enfim, todos os comportamentos numa mesma dimensão privada de qualquer insistência em se opor ao sistema racional e material estabelecido. O riso passou a ser considerado como mera diversão e não mais como possibilidade de oposição aos valores vigentes.

Afinal, quando os indivíduos passam a se acostumar e até mesmo a se sentirem felizes com uma vida administrada, segura e confortável, ideais, tais como o de liberdade ou de democracia, começaram a ser encarados com certa reserva, como se eles fossem abstrações sem nenhuma utilidade, o que pode ser considerado como o grande pecado de uma realidade pragmática como a nossa. A felicidade estaria garantida com a entrega pontual das mercadorias e dos serviços considerados essenciais. Os indivíduos, condicionados pela abundância de suprimentos que incluem até mesmo a entrega de pensamentos, sentimentos e aspirações apropriadas, rejeitam qualquer outro tipo de desejo, de pensamento, de sentimento, de imaginação e de riso que coloque em risco esta pretensa satisfação garantida pela eficiência da sociedade unidimensional.

A dimensão estética conservou, apesar da dominação racional da sociedade, uma relativa liberdade diante dos imperativos do princípio de realidade, entretanto, o preço para alcançá-la foi a sua ineficiência face aos novos princípios da realidade pautada no desempenho. Os seus valores passaram a ser considerados como adorno, passatempo ou como forma de elevação cultural. Por isso, somente os gênios ou os boêmios decadentes poderiam viver de acordo com tais concepções defendidas pela estética. A razão utilitária condena, evidentemente, essas figuras marginalizadas, pois, elas não se enquadram no mundo modelado pelo princípio de desempenho. Tal concepção de estética cujo significado foi fixado na segunda metade do século XVIII pode ser compreendida como o resultado, segundo a interpretação de Marcuse, de uma “repressão cultural” de conteúdos e verdades que se contrapõem aos padrões da realidade social vigente. Devemos recordar, afinal, que o significado e a função original da estética envolvem, como podemos observar na história filosófica da própria palavra, a íntima associação entre beleza, verdade, arte, prazer e liberdade (MARCUSE, 1978, p. 156).

O estabelecimento do uso moderno do termo estética foi responsabilidade de Alexander Baumgarten (1714 – 1762). O filósofo alemão separou a estética da filosofia e a definiu como a ciência do belo, ou, daquilo que era pertinente aos sentidos para o pertinente à beleza e à arte. A mudança de significado tem um sentido mais profundo do que um mero

arranjo acadêmico. Ela reflete, na verdade, o tratamento repressivo dos procedimentos cognitivos sensuais pelo princípio de desempenho.

Abordamos nos parágrafos anteriores a possibilidade histórica da abolição dos controles repressivos criados pela civilização, uma vez que as suas próprias realizações materiais pareciam tornar anacrônicas tanto a hegemonia do princípio de desempenho, como a utilização repressiva dos instintos. A idéia de uma civilização não repressiva foi, no entanto, foi questionada e taxada como algo improvável, afinal, a libertação instintiva, na verdade a libertação total, faria explodir toda a base para a continuidade das realizações do princípio de desempenho, sustentada, justamente, pela labuta, ou seja, pela utilização repressiva de energia instintiva. O fim da repressão dos instintos representaria, segundo tal visão, um retrocesso do homem, livre do trabalho e da ordem, para o estado de natureza e a conseqüente destruição da cultura. Representando o embate entre estes dois princípios vimos o contraste entre os “heróis” típicos do princípio da reprodução repressiva e aqueles que simbolizavam a receptividade criadora. O mito de Orfeu e o Narciso, como foram destacados anteriormente, preconiza a realização plena do homem e da natureza através da liberação das forças instintivas da libido. Eles são arquétipos de um princípio de realidade que se opõe ao princípio de desempenho ao reconciliar, eroticamente, o homem e a natureza na atitude estética que faz da ordem beleza e do trabalho uma atividade lúdica. Vimos, finalmente, que deveríamos eliminar a distorção que concebe a estética como algo restrito somente ao museu ou à atmosfera da boêmia. Marcuse tenta, por isso mesmo, reaver a dimensão da estética pela investigação de sua legitimação filosófica.

Segundo Kant, figura importante para a investigação da dimensão estética, o objeto estético, seja ele qual for, é representado e julgado não em termos de sua utilidade, do seu intento, da sua finalidade interna ou do propósito a que possa servir, mas, como algo inteiramente livre dessas finalidades. A experiência estética é, nesse sentido, completamente diferente da experiência cotidiana e científica. Ela deve ser compreendida como obra do livre jogo da imaginação que suspende os vínculos entre o objeto e o mundo da razão prática e teórica, ou ainda, como um meio privilegiado onde os sentimentos e o intelecto poderiam se encontrar.

O progresso contínuo da civilização provoca um conflito entre as faculdades superiores e inferiores do homem, daí, a necessidade da intermediação promovida pela estética. Ela possui, além disso, afinidades com a sensualidade pertinente aos sentidos e, desse modo, a reconciliação estética termina por fortalecê-la contra as normas da razão na sua luta pela libertação da razão repressiva. No entanto, como a cognição, em conformidade com o próprio conceito da razão repressiva, transformou-se na principal preocupação das faculdades superiores, ela termina por absorver a estética para o campo da lógica através da metafísica, ou seja, a sensualidade, considerada, nesse momento, como uma faculdade inferior, passa a fornecer, na melhor das hipóteses, o material que será organizado pelas faculdades superiores do intelecto. Os princípios da sensualidade fornecem, portanto, o conteúdo da Estética que pretende alcançar a perfeição do conhecimento sensitivo, em outras palavras, a beleza. Observamos, então, a transformação da ciência da sensibilidade, na ciência da arte, da sensualidade em ordem artística.

Não obstante tais obstáculos, poderíamos também pensar a respeito das possibilidades da disciplina estética caso fosse instalada uma ordem baseada na sensualidade contra o atual princípio de repressão, por almejar uma libertação dos sentidos, incentivaria muito mais suas potencialidades. O impulso lúdico, base do seu funcionamento, colocaria o homem, moral e fisicamente, em liberdade. O princípio de desempenho é questionado porque a arte, ao representar a ordem da sensualidade, invoca um outro tipo de lógica a da gratificação, transparece, assim, a vinculação da arte ao princípio de prazer. Quando a sociedade industrial começa a se consolidar e o princípio de desempenho começa a tomar forma houve, no

entanto, uma influência significativa na forma de se analisar as questões estéticas e a cultura de uma maneira geral.

A cultura pode ser considerada como um fruto da combinação de impulsos contraditórios, por isso mesmo, a dificuldade em compreendê-la, ou seja, em conciliar o particular e o universal, o sensual e o formal numa mesma explicação. Porém, com o estabelecimento da civilização essa relação tem sido cada vez mais antagônica. Não existe nenhum tipo de reconciliação visando tornar, por exemplo, a razão sensual ou a sensualidade racional, o que prevalece, na verdade, é a submissão da sensualidade às normas da razão repressiva. Assim, quando a sensualidade consegue lograr a razão, isto acontece através de formas destrutivas e selvagens, empobrecendo a sensibilidade, dificultando o desenvolvimento de nossas potencialidades e embrutecendo os seres humanos. Schiller pensou, diante de sua importância para a nossa existência, na conciliação desses dois impulsos fundamentais através do lúdico. Este terceiro impulso mediador teria por objetivo a beleza e por finalidade a liberdade (MARCUSE, 1978, p. 166).

Tal reconciliação seria a manifestação de uma existência sem medo ou ansiedade, indivíduos não mais sob o peso do esforço, da necessidade e da labuta, mas, tendo uma existência autêntica e construindo uma civilização baseada em novos princípios. O impulso lúdico, como veículo de libertação, também se relacionaria com o problema político, afinal, o indivíduo somente pode ser livre quando supera as coações, externas e internas, e a realidade constitui-se, como destacamos, em inúmeras restrições e obrigações. As imposições, físicas e morais, impostas pela realidade capitalista fizeram-na inumana, suas carências e necessidades não mais se justificam diante das novas possibilidades de serem satisfeitas sem o trabalho alienado.

A estética transforma-se, nesse sentido, num princípio que governaria toda a existência humana, liberando os indivíduos da pressão dos desempenhos penosos e da pressão dos propósitos característicos do princípio de desempenho. O homem recuperaria, ao se encontrar desobrigado das carências atuais, a liberdade de ser o que deve ser. A imaginação o capacitaria, assim, a exercer plenamente a liberdade o que inclui a atividade lúdica de aprender a jogar com os problemas da vida. Schiller analisou, por outro lado, a doença da civilização como um conflito entre os impulsos básicos do homem, mais ainda, percebeu que a solução desse conflito entre os impulsos sexuais e formais termina com estabelecimento de uma violenta tirania da razão repressiva sobre a sensualidade. Dessa maneira, a reconciliação seria possível somente com a remoção desta tirania, por isso mesmo, a liberdade deveria ser procurada através da libertação da sensualidade, ou seja, envolveria a abolição dos controles que a civilização criou para reprimir a sensualidade. Se a liberdade se erigir no princípio orientador da civilização o impulso sexual, assim como a razão, também exigirá uma transformação restritiva, pois, a ordem apenas é liberdade, de acordo com Marcuse, se for fundamentada através da livre gratificação dos indivíduos e sua harmonia com os interesses mais gerais.

Outro fator que deve ser considerado neste conflito entre a realidade e o princípio de gratificação é a questão do tempo. A brevidade de todas as condições e estados constitui um poderoso inimigo de toda gratificação duradoura. Os arquétipos de Orfeu e Narciso representam, justamente, a rebelião contra o transitório, o intenso esforço para controlar e até mesmo sustar o fluir do tempo, ou seja, são símbolos da natureza conservadora do princípio do prazer. Desse modo, se a estética pretende ser o estado de liberdade também precisará combater o curso destrutivo do tempo. Isso seria um indício da construção de uma civilização não repressiva. Schiller atribuiu ao impulso lúdico libertado a importante tarefa de reconciliar o ser e o dever. A reconciliação da mudança e da identidade através do jogo seria o ponto culminante do progresso da humanidade e de uma forma superior de cultura.

A ordem que surge da reconciliação do princípio do prazer com o princípio da realidade seria, fundamentalmente, marcada pela abundância. Tal ordenação da realidade somente poderá acontecer após a conquista da escassez como fato determinante de uma civilização madura, ou seja, quando as necessidades básicas podem ser satisfeitas com um mínimo de dispêndio de energia física, mental e de tempo. A interpretação proposta por Marcuse ressalta que a obtenção das necessidades mais prementes da vida constituiria uma pré-condição para a constituição de uma sociedade verdadeiramente livre.

Não podemos esquecer que o trabalho alienado na sociedade capitalista impõe à existência humana objetos e funções que não são propriamente seus e que não oferecem perspectivas reais para o livre desenvolvimento de todas as nossas potencialidades. A prioridade da organização racional é criar um padrão que garanta a organização da produção e da distribuição de tal modo que o mínimo de tempo seja consumido para tornar as necessidades acessíveis a todos os indivíduos da sociedade. Ele se transforma num sistema de atividades inumanas, padronizadas e rotineiras. A individualidade não poderia, dessa maneira, se constituir em um valor ou fim em si mesmo neste sistema de trabalho.

O jogo como princípio de civilização implicaria, em contrapartida, não apenas a transformação da atividade laboriosa, mas, também, a sua subordinação ao livre desenvolvimento das potencialidades naturais e humanas. O próprio sistema de trabalho seria organizado tendo em vista a economia de tempo e espaço para a educação do indivíduo livre das usuais formas de repressão. O jogo e a exibição são elementos que, como foi proposto nas intervenções dadaístas, revelam toda a distância que os separam dos valores de produtividade e desempenho vigentes no mundo capitalista. Eles podem ser definidos, portanto, como inúteis e improdutivos, pois, conseguem neutralizar as características de repressão e de exploração que são as principais marcas tanto do trabalho alienado, como daquele lazer que passou a ser típico dos procedimentos da indústria cultural.

No entanto, o princípio de desempenho conseguiu encontrar novos mecanismos para manter a repressão aos instintos anulando as tentativas de libertação encetadas, por exemplo, no campo da estética. Criou-se, nesse sentido, uma nova moralidade através da harmonização da liberdade instintiva e da ordem, ou seja, livres da tirania da razão repressiva os instintos tendem para relações existenciais mais livres e duradouras, gerando, assim, um novo princípio de realidade.

A liberação dos instintos sexuais não significa um avanço, no contexto dessas instituições, mas, um verdadeiro retrocesso. É também provável que ela, por acontecer no auge da civilização e da vitória na luta pela sobrevivência, pudesse apresentar resultados distintos das atuais conseqüências enfrentadas e apoiadas pelas sociedades chamadas de livres ou democráticas. Tratar-se-ia, então, de uma subversão cultural ou de uma inversão do próprio processo de civilização, isso tudo, após a cultura ter criado as condições para o desenvolvimento de uma sociedade realmente livre. Tais condições, de acordo com Marcuse, trariam a possibilidade de uma sociedade não repressiva, baseada numa nova racionalidade, guiada por um tipo de progresso que possibilitaria o ordenamento da existência humana, o pleno desenvolvimento do nosso conhecimento e de um discernimento consciente das nossas responsabilidades. Entretanto, qualquer diminuição nos controles sociais exercidos sobre os controles sociais, pensando nas atuais circunstâncias, inverteria a organização da sexualidade, fazendo-a regredir a estágios pré-civilizados.

As restrições impostas pela sociedade capitalista, visando conservar uma vasta proporção de energia e tempo para serem gastos em trabalhos não gratificantes, perpetuam uma determinada concepção da sexualidade a fim de transformar o organismo humano em um sujeito-objeto socialmente útil na reprodução dos mecanismos econômicos e políticos de dominação. A manipulação do tempo livre, assim como a transformação do riso em mercadoria pela indústria cultural, são elementos imprescindíveis, sobretudo, quando o tempo

e a energia de trabalho reduzem-se ao mínimo graças aos avanços tecnológicos, para que tais restrições não fossem questionadas e a libido extravasasse, rompendo, assim, com todos os padrões institucionalizados que são mantidos pelo princípio de realidade.

Outro aspecto que deve ser ressaltado está relacionado com o desenvolvimento da divisão social do trabalho e a reorientação da alienação no sentido de gratificar as necessidades individuais que passam a se desenvolver cada vez mais livremente. Temos assim o aparecimento de uma nova modalidade de mais repressão que vai tornar o corpo, que deixa de ser usado como instrumento de trabalho de tempo integral, como um princípio de caráter erótico e a serviço do princípio de desempenho. Passamos, portanto, da sexualidade refreada através de relações possessivas particulares, sob a supremacia genital, à criação de um padrão de personalidade cada vez mais definida pelo erotismo.

No entanto, a liberação dessa sexualidade reprimida pode ser considerada, pela forma como foi realizada através do princípio de desempenho, como algo ilusório e que terminou reforçando a dominação já existente, por isso mesmo, ela continuou apresentando as marcas da supressão dentro dos limites institucionais e manifestando-se nas mais abomináveis formas presentes em vários momentos da civilização: orgias sádicas das elites, masoquismos das massas desesperadas, o refinamento de crueldade dos guardas de presídios, mas, principalmente, temos uma promoção da sexualidade pela indústria cultural que passa a funcionar como uma espécie de saída, periodicamente necessária, para suportar a frustração causada pelo princípio de desempenho, ou seja, ela acaba fortalecendo, sendo, conseqüentemente, muito utilizada como um instrumento apropriado para os regimes opressivos, as raízes da coação instintiva.

A gratificação acontece em atividades e relações que não são propriamente sexuais, mas, que não deixam de possuir um forte apelo erótico, o que parece ser suficiente para o total contentamento da maioria das pessoas que, dessa forma, conseguem aceitar melhor a sujeição a uma vida de confortável submissão. A sublimação repressiva prevalece, portanto, canalizando o instinto para a esfera da utilidade social, para a produtividade e para o desempenho socialmente aceitável. O trabalho considerado normal, nessa divisão social predominante, não satisfaz os impulsos do indivíduo que somente exerce, para ser considerado socialmente útil, atividades ocupacionais preestabelecidas e alienantes.

Na realidade governada pelo princípio de desempenho de uma atividade realmente gratificante torna-se uma rara exceção, acontecendo apenas fora ou nas margens da sociedade. Assim, a relação de identificação do sujeito com o seu fazer passa a ser considerada possível apenas como um *hobby*, como um passatempo, um divertimento, um brinquedo ou transformada numa situação diretamente erótica. Trata-se de um prazer, um indício claro da eficiência da repressão da nossa sociedade, que estaria intimamente vinculado com a idéia de uma recompensa e com a sensação da satisfação de estar ocupado contribuindo para o bom funcionamento da engrenagem social. Desse modo, o indivíduo que perdeu sua liberdade instintiva e intelectual pode afirmar orgulhosamente que tem de desempenhar tal tarefa porque é uma tarefa.

O jogo se sujeitaria, pelo contrário, ao princípio de prazer, afinal, sua característica principal é, conforme a descrição de Marcuse, ser gratificante em si mesmo sem remeter a outros propósitos como é o caso, por exemplo, das atividades ligadas ao mundo do trabalho. A natureza, nesse sentido, deixaria de ser considerada como um objeto de simples dominação e exploração. O indivíduo passaria a se sentir, então, conjugado com a natureza numa ordem que não seria mais repressiva e que, não obstante, permaneceria em pleno funcionamento. Esse procedimento de valorização do jogo contra o princípio de desempenho pode ser claramente observado, por exemplo, nas intervenções de caráter lúdico feita pelos dadaístas, nas propostas surrealistas da criação de uma linguagem poética livre, no jogo fonético

realizado por Marcel Duchamp com o seu quadro “L.H.O.O.Q.” ou ainda na sua criação de “Rose Selavy” (CABANNE, 2002, p. 106 e 110).

Nesse sentido, Marcel Duchamp e outros artistas vinculados ao Dada chegaram a conclusão de que o jogo desempenharia um importante papel no delineamento de suas ações para provocar o público. Não se tratava, no entanto, somente de jogar com os valores do público, o objetivo, na verdade, era elaborar uma espécie de jogo, irracional, sem normas previamente estabelecidas, criador de situações improváveis e sem nenhum objetivo predeterminado, que revelasse, desse modo, as intrincadas e tensas relações do artista com a sua obra.

Os anti-mecanismos também foram elaborados pelos dadaístas, entre eles, Picabia, Man Ray, Duchamp, como uma maneira de rechaçar todos os valores que as novas tecnologias continham. Tal inutilidade permitia mostrar o aspecto humano que estava sendo obliterado pelo predomínio tecnológico. A inutilidade possibilitava, além disso, a elaboração de uma linguagem lírica e libertária. As máquinas, nesse contexto do pós-guerra, passaram a ser sistematicamente desvalorizadas pelos artistas do Dada. Essas máquinas inúteis e carentes de qualquer função assumem um importante papel dentro da interpretação crítica do progresso social elaborada por diversos dadaístas como, por exemplo, no caso do famoso quadro de Duchamp:

De todos los ‘antimecanismos’ dadaístas el más significativo es, sin duda alguna, el realizado por **Duchamp** entre 1915 y 1923. *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...*, según la traducción del francés dada por Octavio Paz. Si no fuera porque el propio Duchamp fue redactando unos escritos, en los que explica mediante pequeños croquis algunas de las zonas que componen la obra, está aún sería más enigmática de lo que es. Desvelar el sentido o los posibles significados de esta pintura ha sido el objetivo de no pocos historiadores del arte del siglo XX y, sin embargo, el misterio de *La novia* aún sigue ahí. Duchamp eligió para su obra un soporte en absoluto habitual como es el vidrio. En dos plafones de vidrio, enmarcados em madera y acero, pintó con óleo, barniz y plomo derretido una serie de estructuras muy similares a fragmentos de determinadas máquinas. Debido al gran formato de la obra se la conoce también con el título de *Gran vidrio*, aunque, por supuesto, el artista siempre prefirió el de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même...* De todo esse título, señalaba Duchamp, que la palabra que más le gustaba era el advérbio ‘même’, pues era la más carente de sentido y además no hacía referencia a nada de todo lo anterior. Más tarde, André Breton coincidiría plenamente en la valoración que hiciera Duchamp de tal palabra. El hecho de que el artista francés eligiera vidrio como soporte para su pintura se debió principalmente a que, con el paso del tiempo, el óleo amarillea o envejece, debido a la oxidación. En cambio, los colores, dispuestos sobre vidrio, se conservan puros.

Duchamp concibió *La novia* como un gran mecanismo de funcionamiento imprevisible, es decir, como un auténtico ‘antimecanismo’, cuya manera insólita de funcionar la anula como maquina (...). (CIRLOT, 1990, p.39-40 grifo da autora).

No entanto, a alienação progressiva relacionada com as inovações da Segunda Revolução Industrial também aumentou o potencial de liberdade que os indivíduos poderiam, a partir de agora, invocar como seu ideal de vida, ou seja, quanto mais externo se torna para a pessoa o trabalho necessário, tanto menos este o envolve no domínio da necessidade. Por nos

sentirmos aliviados dos requisitos de certo tipo de dominação, pensando, sobretudo, na redução do tempo e de energia para realizar determinadas tarefas anteriormente estafantes, mudamos qualitativamente nossa rotina. O tempo livre e não mais o tempo de trabalho é que passa a determinar o conteúdo do nosso dia-a-dia.

A exigência de um constante relaxamento através dos entretenimentos disponibilizados pela indústria cultural seria, nesse sentido, uma forma de manter a repressão sobre a sociedade. A repressão torna-se tão efetiva que parece assumir, para a maioria dos próprios reprimidos, a forma da conquista de uma plena e definitiva liberdade. A frustração, no entanto, permanece como uma barreira contra a gratificação. Aprendemos, desde logo, o significado da efemeridade, que os prazeres são poucos e curtos, que nada permanece o mesmo, que o fim é inevitável, que a cada momento estamos morrendo um pouco e que tudo isso não poderia ser de outra maneira. A socialização de tais valores, aperfeiçoada pelas tecnologias que caracterizam a indústria cultural, nos leva à resignação sem a necessidade de sermos forçados a isso. Esta compreensão acerca do fluxo do tempo se constituiria, portanto, em um importante elemento para garantir a manutenção da ordem institucional e para, simultaneamente, relegar para o plano da utopia qualquer esperança de liberdade, em outras palavras, esquecemos o que foi e também aquilo que ainda poderia ser (MARCUSE, 1978, p. 200).

A possibilidade do esquecimento, resultado de um longo processo de educação, deve ser considerada como um requisito indispensável para a higiene física e mental dos indivíduos, tornando possível a vida civilizada, e, por outro lado, como algo que sustenta a nossa capacidade de renúncia e submissão. A injustiça e a escravidão, desse modo, são permanentemente reproduzidas, mantemos as condições que continuamente fomentam o nosso sofrimento, por isso mesmo, devemos dar a devida importância à memória como uma possibilidade de permanecermos despertos para a liberdade. A civilização, no entanto, treinou esta faculdade dirigindo-a para recordar somente as obrigações, os contratos e os compromissos, ela passou a ser relacionada à culpa decorrente da nossa situação pecaminosa e não a qualquer lembrança ou situação de alegria.

Marcuse também nos chama a atenção para o fato de que a felicidade e a liberdade, desde Orfeu até à obra novelística de Marcel Proust, têm permanecido associadas, principalmente, à idéia de reconquistar o tempo perdido. A recordação permitiria recuperar esse tempo que foi o tempo de gratificação e realizações. O mundo baseado na ordem de renúncia vê-se, portanto, coagido pela memória num esforço para derrotar o fluxo temporal do modo como ele passou a ser usado para a dominação social. Enquanto o seu poder permanece intocado a felicidade torna-se algo do passado. Teríamos, então, com a sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são verdadeiros um julgamento e um resgate desse tempo perdido. Eles são fundamentais e verdadeiros porque somente a recordação nos oferece a alegria sem a ansiedade de sua extinção. Trata-se, assim, não de fantasiar uma alegria tornando-a mais bela do que realmente foi, mas, de propiciar uma sensação de duração que não poderia acontecer de outro modo. Porque o relembrar, como foi considerado, não constitui uma arma verdadeira a não ser quando traduzida em ação histórica.

Assim, poderíamos identificar uma aliança, entre o tempo e a ordem estabelecida, que procuraria sustar o fluxo de tempo para manter a repressão. O tempo transforma-se em nosso inimigo quando impotentes observamos o transcorrer da nossa plenitude e angustiados sentimos a aproximação da morte. Contudo, Eros pode transgredir o tabu decisivo que sanciona o prazer não como uma possibilidade permanente da vida, mas, apenas como uma condição temporal e controlada. Se a aliança entre a repressão e o tempo deixasse de existir o adiamento da felicidade humana para um futuro que jamais se faz presente não encontraria uma resposta adequada, mais ainda, a infelicidade privada, segundo Marcuse, não poderia mais auxiliar a infelicidade coletiva organizada (MARCUSE, 1978, p. 202).

Freud identificou que a obra de repressão aconteceria, portanto, nos mais altos valores da civilização. Tal realidade, típica das sociedades ocidentais, pressupõe a perpetuação da falta de liberdade e o sofrimento. Somos doentes porque viveríamos numa civilização também doentia. Aceitar o princípio de realidade significaria manter o indivíduo arregimentado como parte de uma civilização enferma que se beneficiaria das nossas necessidades instintivas, sobretudo a sexual, para perpetuar o triunfo da atual repressão. O esforço de manter a saúde mental, nesse contexto de domesticação dos nossos instintos, tornar-se-ia uma vitoriosa resignação. Transformou-se, na verdade, em algo tão eficiente que passa a ser considerada como uma satisfação que deve, necessariamente, ser manifestada através de um comportamento moderadamente feliz. Entretanto, essa normalidade pretensamente vitoriosa também apresenta uma condição de extrema instabilidade apesar do riso mercadoria disponível para controlar a precariedade das nossas sensações. A neurose que campeia nossas relações pode ser vista, desse modo, como uma expressão de rebelião, de dor, de relutância ou mesmo de incapacidade para aceitarmos às necessidades impostas pelo princípio de realidade. Ela constitui-se numa doença que precisa ser curada porque, embora se inicie na natureza instintiva do homem, é uma luta contra um poder infinitamente superior e também uma luta contra a necessidade.

A base repressiva da civilização poderá, de acordo com a teoria psicanalítica, ser melhor compreendida se considerarmos o caráter individual como fixado, essencialmente, entre o quinto e o sexto ano de vida. O destino individual passou a ser interpretado em termos de instintos primários e suas vicissitudes. A ênfase recai, principalmente, no passado, no biológico e também na constituição do indivíduo. É verdade, por outro lado, que a personalidade autônoma, criativa e única, que sempre foi, aliás, um privilégio de poucos, tende para um modelo padronizado de reação, estabelecido pelos mecanismos técnicos, intelectual e cultural presente nos interesses e funções da economia do capitalismo mais desenvolvido. Ela não desapareceu, continua, pelo contrário, a ser fomentada, no entanto, passou a ser educada no sentido de moldar suas expressões de modo a apoiarem o padrão de comportamento socialmente esperado.

Sofremos numa sociedade alienada, cujo poder se disfarçou através de uma rede, cada vez mais vasta e em constante transformação, de experiências interpessoais, deixando, muitas vezes de ser percebido como um conjunto de leis instituídas no passado para controle da sociedade, em que os diferentes espécimes de gênero, macho, fêmea, pais, filhos, padrões e empregados, confrontam-se em relações que expressão modos específicos de alienação universal. Quando se aventa à possibilidade de que tais relações evoluam para algo verdadeiramente pessoal, o estado de alienação faz prevalecer sua força, transformando o indivíduo numa função permutável e retendo, assim, a repressão universal dos contatos já estabelecidos.

Os valores do *status quo* são, portanto, reproduzidos. Ninguém poderia se desprender impunemente das amarras criadas para a repressão e nosso conforto. Aquele mais ousado que, por exemplo, insistir em arrebear os laços criados pelos padrões objetivos daquilo que hoje é considerado como sinônimo de saudável, realizado, maduro ou responsável, para aceitar novos dogmas será visto provavelmente como um tipo desajustado, inseguro, destrutivo e até mesmo psicótico. Todos aqueles que se desprendem do predomínio de tal conformidade passam, portanto, a ser considerados como radicais ou suspeitos de neurose. A promessa de um mundo diferente, além disso, também é compreendida como algo utópico ou mero devaneio, em outras palavras, os conceitos de personalidade e de individualidade tornam-se sinônimos de um ajustamento bem sucedido, cujas potencialidades são negadas para além de qualquer realidade concreta, incompatíveis com as formulações estabelecidas pela civilização prevalecente.

A plena realização da personalidade sofre uma dupla repressão na nossa sociedade. O primeiro ponto é que ela somente poderia se desenvolver a partir da purificação do princípio de prazer, internalizando a liberdade e a felicidade. Haveria, além disso, uma restrição até o ponto de torná-la compatível com a ausência de liberdade presente nessa realidade de permanente infelicidade. Quando esse processo de sublimação se completa passamos a considerar as questões sociais como uma espécie de tarefa moral. Perde-se, mesmo com a existência de críticas pontuais a algumas instituições, a noção do papel da sociedade na arregimentação do homem. Além dessa legitimação das instituições, realizada por toda uma teoria revisionista, também a neurose deixa de ser considerada como uma questão social e transforma-se num problema essencialmente individual. Ficamos, em última instância, como os principais responsáveis pelo nosso fracasso.

A sociedade recebe, dessa maneira, apenas uma parcela de culpa, mas, o principal culpado passou a ser o indivíduo que além da alienação suporta a culpa por sua própria incapacidade em superar as vicissitudes históricas, por isso mesmo, a repressão social tornou-se um problema de caráter moral. Devemos perceber, por outro lado, que tal interpretação não leva em consideração o fato de que a civilização terminou paralisando, através das coações sistemáticas que ela nos impõe e pela incapacidade de sujeitarmos efetivamente a agressão ampliada pela racionalidade tecnológica, os nossos esforços de para alcançar uma transformação social. A perpetuação de uma progressiva dominação estruturada em características relacionadas ao controle instintivo, ao implacável espírito de concorrência e a promoção de novas tecnologias somente poderia ser destruída se houvesse, portanto, uma mudança tanto na estrutura instintiva como na própria de um modo geral cultura.

Podemos destacar ainda um outro processo importante para a compreensão da ação dessa dominação nas nossas vidas: o avanço da racionalidade tecnológica como agente que liquidou os elementos de oposição e de transcendência próprios da cultura superior. Nesse sentido, Marcuse procurou ressaltar como a trajetória de certas noções e de determinadas imagens da literatura universal, poderiam exemplificar o processo que ele chamou de “dessublimação repressiva”, ou seja, como os elementos considerados fundamentais da cultura clássica sucumbiram diante do progresso tecnológico das sociedades industriais mais avançadas. As conquistas e os fracassos dessa sociedade, de acordo com o filósofo, invalidaram toda uma tradição ligada ao que é chamado de cultura superior:

A celebração da personalidade autônoma, do humanismo, do amor trágico e romântico parece ser o ideal de uma etapa atrasada do desenvolvimento. O que está ocorrendo agora não é a deterioração da cultura superior numa cultura de massa, mas a refutação dessa cultura pela realidade. A realidade ultrapassa sua cultura. O homem pode hoje em dia fazer mais do que os heróis e semideuses da cultura; resolveu muitos problemas insolúveis nas também traiu as esperanças e destruiu a verdade que eram preservadas nas sublimações da cultura superior. Na verdade, a cultura superior esteve sempre em contradição com a realidade social, e somente uma minoria privilegiada gozava de suas bênçãos e representava os seus ideais. As duas esferas antagônicas da sociedade sempre coexistiram; a cultura superior sempre foi acomodativa, enquanto a realidade raramente foi perturbada por seus ideais e sua verdade. (MARCUSE, 1969, p. 69).

Uma das principais inovações que caracterizaram o nosso período histórico consistiu, justamente, no aplanamento deste antagonismo entre cultura e realidade social. Os sentimentos de oposição e de transcendência, típicos da cultura superior, passaram a ser

obliterados e, com isso, liquidou-se a existência daquela outra dimensão que sempre havia sido mantida por ela. A cultura superior não foi simplesmente negada ou rejeitada, mas, incorporada, transformando-se, através da sua reprodução e exibição em escala maciça, em parte da cultura material do capitalismo desenvolvido, perdendo, assim, a maior parte de sua veracidade, pois, suas criações dependiam da existência e permanência de uma dimensão que se contrapunha à realidade cotidiana.

Isso pode ser exemplificado pela posição de insatisfação adotada pelo crítico da cultura. Ele seria bastante pretensioso, segundo Adorno, “como se fosse o representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior” (ADORNO, 2001, p. 7), no entanto, não percebe que comunga à mesma essência do objeto de seu julgamento e mal-estar. A crítica para julgar a insuficiência, a limitação e a violência do existente torna-se, em muitos casos, apologia ao *status quo*. A impropriedade dessa crítica cultural não estaria relacionada com o desrespeito ao conteúdo que é criticado, mas, ao próprio reconhecimento do objeto da crítica. O crítico da cultura vê-se, apesar do seu ar de arrogância, mediado pelos conceitos que, como se fosse absolutamente independente, diz se contrapor. Não é de se estranhar que ele interprete o enorme desespero e sofrimento humano como algo espiritual ou como decadência da norma que constantemente insinua possuir.

Um outro traço peculiar ao crítico cultural pretensamente aristocrático é que ele, muitas vezes, até consegue ultrapassar teoricamente o caos predominante, mas, tudo isso, para cair novamente na ordem descrita por ele mesmo algo abominável ou mesquinho. Perde-se, com essa cooperação honrada e bem paga, qualquer tensão ou legitimação para questionar a situação social existente.

Honoré de Balzac descreveu, por exemplo, no seu romance *Ilusões Perdidas*, os críticos profissionais como informantes que orientavam e fomentavam o mercado para um amplo consumo de certos produtos espirituais. Eles permaneceriam, embora, possam contestar algumas produções individuais e apesar de alcançarem, em determinadas ocasiões, uma visão acurada das questões envolvidas, como agentes do comércio cultural enquanto tal. Além disso, a agilidade de comunicação que caracterizava os jornais conferiu um aspecto de competência e imparcialidade aos seus julgamentos. Vejamos, assim, o revelador conselho do jornalista Blondet para que o herói Luciano superasse seu drama de consciência e escrevesse um artigo contrário às suas opiniões expressas anteriormente nos mesmos veículos de comunicação:

-Escuta aqui, de que modo podes te arranjar meu filho – respondeu Blondet concentrando-se- Dirás: A inveja, que persegue todas as belas obras como verme aos bons frutos, tentou morder este livro. Para conseguir encontrar-lhe defeitos, a crítica foi obrigada a inventar teorias com o propósito de distinguir duas literaturas: a que se entrega às idéias e a que recorre às imagens. Aí chegado, meu pequeno, dirás que a última perfeição da arte literária é exprimir a idéia pela imagem. Procurando provar que a imagem é toda a poesia, lamentarás ser tão pouca a poesia que a nossa língua comporta. Falarás nas censuras que nos são feitas pelos estrangeiros sobre o *positivismo* do nosso estilo e louvarás Canalis e Nathan pelos serviços que prestam à França poetizando a sua língua. Combate tua argumentação precedente, fazendo ver que evoluímos do século XVIII para cá. Inventa o *Progresso!* (uma admirável mistificação destinada aos burgueses). Nossa jovem literatura procede por quadros em que se concentram todos os gêneros: - a comédia e o drama, descrições, caracteres, diálogos, ligados pelos laços brilhantes de um enredo interessante. O romance, que requer sentimento, estilo e imagens, é a maior das criações modernas. Sucede à comédia, que, entre os costumes modernos, não é mais possível com suas

velhas leis. (...) Podes insistir nesse tema e dizer que devemos à paz, aos Boubons, uma literatura moça e original, pois estarás escrevendo para um jornal de Centro-direita. Zomba dos fazedores de sistemas. Podes bradar num belo movimento: Quantos erros aí estão, quantos ilusões, no artigo do nosso confrade! E para que? Para depreciar uma bela obra, para enganar o público e chegar a esta conclusão: Um livro que se vende, não se vende. *Proh pudor!* Brada *Proh pudor!* essa honesta exclamação servirá para animar o leitor. Anuncia, finalmente, a decadência da crítica. Conclusão: existe uma única literatura, a dos livros interessantes. Nathan segue por uma estrada nova; compreendeu a sua época e corresponde às suas necessidades. A necessidade da nossa época é o drama. O drama é a aspiração de um século no qual a política é uma tragicomédia perpétua. Não vimos nós em vinte anos, perguntarás, os quatro dramas da Revolução, do Diretório, do Império e da Restauração? Desse ponto em diante descambarás pelo ditirambo do elogio, e a segunda edição voará. Ouve de que maneira! Sábado próximo encherás uma página do nosso semanário e assinarás DE RUBEMPRÉ com todas as letras. Nesse último artigo dirás: É próprio das belas obras levantar amplas discussões. Nesta semana, tal jornal disse tal coisa do livro de Nathan, e tal outro deu-lhe uma vigorosa resposta. Criticarás a ambos os críticos – C. e L. -; dirás, de passagem, duas palavras polidas a meu respeito, a propósito do primeiro artigo que escrevi no *Debats*, e terminarás afirmando que o livro de Nathan é o mais belo da época. É como se nada disseses, porque isso se diz de todos os livros. Terás ganho quatrocentos francos nesta semana, além do prazer de haver escrito a verdade nalgum lugar. As pessoas sensatas hão de dar razão a C. ou a L. ou a Rubampré, ou, talvez, a todos os três! A mitologia, que é uma das maiores invenções humanas, colocou a Verdade no fundo de um poço; para a tirar não são precisos baldes? Terás fornecido três em vez de um, ao publico. Aí está, meu filho. Vamos! (BALZAC, 1981, p. 207).

Percebemos nessa narrativa toda a arrogância proveniente de uma sociedade que considera todo o ser como um ser para o outro. O crítico passa a ser mediado, nessa sociedade de concorrentes, através do seu êxito comercial no mercado. A crítica proposta por Blondet possui exatamente estas características, o conhecimento preciso da obra deixa de ser importante, sendo substituída pelo caráter erudito e pelo conformismo da informação jornalística que adquire, desse modo, as prerrogativas necessárias para que uma opinião transforme-se abruptamente em objetividade do espírito dominante. Assim, o crítico cultural deve se ajustar à venalidade do mercado, reproduzindo no seu trabalho as categorias sociais predominantes.

A aparente liberdade usufruída por essa atividade culmina, em diversas ocasiões, em momentos de completa irresponsabilidade. São momentos que se tornam especiais na medida em que podem ser considerados como uma exceção à regra que vai relacionar as atividades espirituais como um simples ornamento da infra-estrutura capitalista. Na ânsia por se destacar da dominação florescem mentiras e tolices amplamente propagadas pela imprensa que os transformam em seus produtos, numa espécie de ampla encenação que vai alardear uma emancipação inteiramente falsa do homem, por isso, podemos considerá-la como mais um dos elementos ideológicos que constituem o jogo de poder na nossa sociedade. A injustiça cometida pela crítica não deveria ser identificada nos seus momentos de destruição, mas, quando obedece aos ditames do jogo e, ao mesmo tempo, elabora uma ação que parece questionar de modo acintoso os estigmas da nossa escravidão.

A transformação da cultura em bens culturais revela também a racionalização filosófica dos valores culturais. Na sociedade das trocas de mercadorias a cultura se entrega às

imposições do mercado que se entusiasma, por exemplo, com “produtos” de civilizações exóticas, uma vez que, certamente, a raridade dos mesmos confere-lhe interessantes perspectivas comerciais. Uma experiência como a de Paul Gauguin de tentar superar na vida e na arte a alienação e o empobrecimento dos valores humanos ou o fascínio demonstrado por vários artistas pela arte “primitiva” (MICHELI, 1991, p. 44) perde, rapidamente, o seu caráter contestatário para se constituir em mais uma oportunidade aberta para investimentos. O crítico deixa-se, portanto, conduzir por uma concepção característica do período do capitalismo tardio que identifica a cultura com uma forma segura de propriedade que estaria, inclusive, livre das oscilações das conjunturas econômicas.

O crítico, além disso, assume o papel de avaliador legitimado da cultura, envolvendo-se, assim, com uma esfera maculada por valores culturais. Ele apresentará, necessariamente, uma atitude contemplativa, ou seja, mesmo quando procura combater a transformação da cultura em mercadoria, procura inspecionar e selecionar, acima de tudo, aquilo que lhe poderá ser útil daquilo que não lhe serve. Tal supervisão evidencia, claramente, uma ambigüidade insuperável da cultura no capitalismo, pois, a liberdade ou a independência do crítico confronta-se com uma realidade mistificada e que dispõe, além disso, arbitrariamente do nosso trabalho.

A cultura passou a ser objeto de veneração a partir do momento em que se encontra neutralizada e reificada. A alienação do espírito em relação à produção material, de acordo com Adorno, eleva-o no apreço geral da sociedade, mas, por outro lado, também faz com que seja compreendido como culpado por tudo aquilo que é perpetrado pela práxis. Irracionalmente, o crítico cultural, atribui a culpa ao esclarecimento, deixando de notar que ele passou a ser um instrumento de dominação. A humanidade vê-se, portanto, mutilada pela própria racionalidade da nossa sociedade que somente poderia ser superada quando não mais existisse a separação entre o trabalho manual e aquele labor de caráter intelectual. Entretanto, a crítica cultura continua glorificando a ordem e qualquer espécie de estrutura, transformando-a, num arquétipo da eterna submissão, da falta de questionamento e do fatalismo (ADORNO, 2001, p. 14).

Outra situação que acaba se mostrando bastante vantajosa para os interesses do sistema é o caso em que algum fenômeno cultural consegue encetar críticas à lógica de dominação. Os ataques dadaístas se enquadram exatamente em tal situação, o que confere uma característica de raridade a sua postura iconoclasta, por sua vez, esse caráter torna vendável algo que anteriormente não possui nenhum valor comercial. É bem verdade que toda a vitalidade da sua intervenção acaba por definhar diante do aparato de distribuição criado pela indústria cultural. O riso promovido pelo Dada é inteiramente dominado, administrado, cultivado e calculado para servir aos interesses mercantis envolvidos nas diversas operações que fazem funcionar o aparato do entretenimento das massas. Tudo isso pode ser considerado como algo emblemático, como parte de um processo mais geral que afetou as relações da cultura com o mercado:

Assim como a cultura surgiu no mercado, no comércio, na comunicação e na negociação como algo distinto da luta imediata pela autopreservação individual; assim como ela se irmana, no capitalismo clássico, ao comércio; e assim como os seus portadores se incluem entre as ‘terceiras pessoas’ e se sustentam como intermediários; assim a cultura, considerada ‘socialmente necessária’ segundo as regras clássicas, ou seja, algo que se reproduz economicamente, restringe-se novamente ao âmbito em que se iniciou, o da mera comunicação. Sua alienação do humano desemboca na absoluta docilidade em relação a uma humanidade metamorfoseada em clientela pelos fornecedores. Em nome dos consumidores, os que dispõem sobre a cultura

reprimem tudo o que poderia fazer com que ela escapasse à imanência total da sociedade vigente, permitindo apenas o que serve inequivocamente aos seus propósitos. A cultura dos consumidores pode por isso vangloriar-se de não ser luxo, mas simples prolongamento da produção. (ADORNO, 2001, p. 15).

Tal cultura ainda ofereceu à sociedade industrial os seus valores morais, estéticos e intelectuais, no entanto, ela poderia ser considerada, tanto em sentido funcional como também cronologicamente, como pertencente a um período anterior ao predomínio tecnológico. Sua legitimidade vinculou-se, portanto, a experiência de um mundo que desapareceu diante do impacto das revoluções burguesas do século XVIII. Ela permaneceu uma cultura, mesmo com as contribuições e formulações importantes que ocorreram a partir do momento em que a burguesia passou a ser a nova classe dominante, essencialmente feudal, pois, ela continuou restrita, de certa forma, a uma pequena minoria de privilegiados. Além disso, podemos considerá-la inerentemente romântica, como pode ser observado em suas principais obras, no seu repúdio à nova realidade econômica e social. Sua expressão, neste sentido, torna-se uma alienação consciente de toda a esfera dos negócios, do cálculo econômico e de toda a indústria lucrativa.

Na literatura ocidental, por exemplo, essa dimensão antagônica à ordem dos negócios passou a ser representada pelos significados negativos e contrários ao mundo econômico. O artista boêmio, a prostituta, a adúltera, o criminoso, o poeta insubmisso, o tolo e o demônio, passaram a ser considerados figuras emblemáticas para toda uma geração de artistas. Todos eles, enfim, antagônicos ao mundo da ordem, sobrevivendo sem considerar os ditames da normalidade capitalista e liberal.

Os dadaístas, ao assumirem atitudes que os colocaram como herdeiros deste comportamento de negação e de condenação dos valores burgueses, também repercutiram tal embate. Notamos, porém, que suas intervenções já transmitiam a percepção das contradições de um período de pleno desenvolvimento da sociedade industrial. Uma complexa fase de transição onde estes antigos caracteres não haviam desaparecido inteiramente, mas, transformaram-se no mafioso, na dona de casa dos subúrbios, no funcionário frustrado e no professor submetido aos rigores burocráticos do saber institucionalizado. Essas novas representações estéticas e sociais, para continuar sobrevivendo, desempenharam, a partir de então, uma função contrária àquela dos seus predecessores românticos, ou seja, não representaram mais um estilo de vida contrário ao capitalismo, entretanto, reforçaram, através de uma tipologia que afirmava o mesmo estilo de vida embora através de figuras aparentemente marginalizadas pela sociedade, os interesses das classes dominantes.

O contraste entre as duas literaturas e os seus respectivos tipos revelaria, além disso, importantes diferenças entre uma realidade tecnológica e uma sociedade considerada atrasada. No mundo pré-capitalista, apesar das desigualdades, da labuta, da exploração do trabalho e de tantos outros problemas sociais encarados como infortúnios predeterminados, o homem e a natureza ainda não estavam organizados como meros instrumentos dos grandes interesses econômicos. O estilo, o vocabulário e as formas desta literatura expressavam, portanto, o conteúdo de uma outra realidade e de um outro tempo, de outras maneiras de sentir prazer, outras formas de pensar, sentir e também um outro modo de narração.

Percebemos toda uma dimensão histórica, com características inteiramente distintas daquelas encontradas no cotidiano da sociedade unidimensional, nas várias descrições, em prosa e verso, dos principais autores desse período que antecedeu ao advento e ao predomínio do mundo capitalista. Dessa maneira, a solidão experimentada ao se caminhar por uma floresta, a visão pitoresca de vales, o calmo passeio em carruagens, a tranquilidade dos pequenos vilarejos, a possibilidade de perambular livremente sem o perigo de ser encontrado

a qualquer momento, os salões, as tabernas, o tempo livre e a corte marcavam o ritmo e a forma de pensar dos nossos predecessores culturais:

A mais ou menos uma légua da cidade há uma aldeia chamada Wahlheim. Sua localização numa colina é muito agradável, e quando se sobe ao lugarejo pelo atalho tem-se uma ampla visão de todo o vale. Uma simpática estalajadeira, obsequiosa e ainda cheia de vida para a sua idade, serve vinho, cerveja e café. O que mais encanta no lugar são duas tílias, que cobrem com os seus galhos a pequena praça diante da igreja, rodeada por casas de camponeses, celeiros e quintas. Há muito não encontrava lugar tão acolhedor. A meu pedido transportaram uma mesa e uma cadeira da estalagem para o local, e lá fico tomando café e lendo o meu Homero. A primeira vez que, por acaso, numa bela tarde, fui parar debaixo das tílias, a pracinha estava vazia. Todos haviam ido para o campo; apenas um menino de aproximadamente quatro anos, sentado no chão, segurava uma criança de mais ou menos seis meses, cingindo-a com os braços pelo peito e sustentando-as entre as pernas, como a servir-lhe de cadeira. O pequeno, apesar da vivacidade com que tudo contemplava com seus olhos negros, permanecia sentado sem mover-se. Encantado com a cena, sentei-me sobre uma charrua que se encontrava do outro lado e comecei a desenhar com grande prazer aquele flagrante de fraternidade. Acrescentei a sebe próxima, um portão de celeiro, algumas rodas de carroça quebradas, tudo disposto de acordo com o que via à minha frente, e ao cabo de uma hora constatei que tinha feito um desenho muito interessante e bem elaborado, sem qualquer interferência subjetiva. (GOETHE, 1998, P. 16-7).

Por outro lado, alguns dos pontos cruciais encontrados nessa cultura pré-tecnológica também poderiam ser considerados como decisivos para o posterior desenvolvimento de certos aspectos da sociedade marcada pelos dilemas racionais e tecnológicos. Consideremos, inicialmente, que as suas imagens mais avançadas resistem à absorção realizada pela administração total. Elas, diante das inúmeras comodidades da sociedade unidimensional, aparecem como um tormento que sempre parece pronto a ressurgir, pois, a alienação artística seria superior ao próprio mundo alienado. Trata-se de uma transcendência consciente da própria existência alienada que estaria na sua própria origem.

O conflito com a ordem estabelecida do progresso e dos negócios não decorreu, neste sentido, da inferioridade estética da literatura burguesa. Também não poderia ser explicada somente pela nostalgia promovida por uma reação romântica, ou seja, através do desespero diante de uma realidade que foi desaparecendo aos poucos. Aliás, romântico e decadente seriam, abrindo um breve parêntese, termos empregados facilmente para difamar as posições realmente progressivas de uma cultura que desapareceu e não para denunciar de fato os fatores que promoveram tal decadência. As imagens tradicionais de alienação artística poderiam ser chamadas de românticas porque eram esteticamente incompatíveis com os rumos do desenvolvimento da sociedade burguesa. A depreciação da cultura burguesa, realizada através do riso Dada, poderia ser considerada como o indício da veracidade das suas intervenções. O que eles ironicamente preservaram foram imagens, pensamentos e atitudes críticas que ainda possuíam o poder de dissolver os elementos da sociedade repressiva do seu presente. Também a arte Surrealista, como afirmou Marcuse, as recuperaria na sua função subversão e libertação (MARCUSE, 1969, p. 72).

A sociedade unidimensional, no entanto, invalidou essa força subversiva. Ela tornou inócuo o poder destrutivo do riso dadaísta por fazê-lo parte da sua vida cotidiana. Todas as

intervenções e provocações foram transformadas, dessa maneira, em mercadorias ou serviços para o entretenimento dos consumidores. O riso característico de vários artistas vinculados ao Dada, que anteriormente preservava a reflexão crítica, passou, a partir do processo que foi designado como democratização da cultura, a ser reproduzido e consumido como qualquer outro produto destinado ao treinamento das massas.

Devemos ressaltar ainda, que a chamada verdadeira arte superior não poderia jamais perturbar, segundo a concepção elaborada pela classe dominante, a boa ordem dos negócios. Ela conseguiu manter tal desígnio inalterado durante muito tempo. Todavia, observamos uma mudança, com o início da chamada Segunda Revolução Industrial já no século XIX, importante entre o mundo econômico e a esfera artística. A sociedade passou, então, a assimilar todo o conteúdo antagônico presente na literatura e nas artes. A absorção e o esgotamento da dimensão artística se manifestaram numa espécie de pluralismo pretensamente harmonizador. As obras de arte começaram, a partir de então, a trabalhar, indiferentemente, com verdades contraditórias, criando, portanto, uma coexistência que pretendia ser pacífica e neutra. Percebemos que o totalitarismo implantado na cultura não deixou espaço para nenhum tipo de pensamento crítico.

Compreendemos, assim, que a literatura e a arte, antes do advento dessa reconciliação entre as esferas cultural e econômica, poderiam ser consideradas, de acordo com o pensamento defendido por Marcuse, essencialmente como alienação, ou seja, a consciência infeliz que conservava a contradição enquanto força racional e cognitiva imprescindível para a crítica da sociedade. A arte revelava, apesar das traições, das esperanças frustradas e das possibilidades destroçadas aspectos humanos que eram duramente reprimidos e repudiados por aquela realidade cingida pela ideologia. Através da sua forma ela conseguia reconciliar o conflito, aparentemente insolúvel, entre o real e o possível. Desse modo, as circunstâncias reais seriam colocadas em uma outra dimensão. A realidade parece, então, poder se manifestar verdadeiramente como ela é. A beleza, por isso mesmo, poderia ser compreendida, de acordo com a clássica definição elaborada por Stendhal, como uma “promessa de felicidade”.

A linguagem da ficção conferiu aos fatos seus verdadeiros nomes, deixando de estar submetida, passou a subverter a experiência do cotidiano, mostrando-a em toda a sua falsidade, rebelando-se contra o processo de mutilação do ser humano. Entretanto, ela somente pôde manter esse poder enquanto negou a realidade, enquanto usou imagens que rejeitavam e refutavam a ordem estabelecida. O desenvolvimento da sociedade tecnológica destruiu não só todas estas formas tradicionais da arte como negação, mas também procurou invalidar todos os estilos das vanguardas do início do século XX e, sobretudo, buscou aniquilar a própria essência da arte como alienação crítica frente aos ditames conceituais propagados pela burguesia.

Teríamos, dessa maneira, mesmo a arte permanecendo, durante períodos inteiros da civilização, completamente integrada em sua sociedade, de considerar que o rompimento com a realidade social constituiu-se em uma de suas características mais importantes. A catedral medieval, poderia ser até familiar ao povo que vivia ao seu redor, mas sempre permaneceu contrastando com a rotina das pessoas comuns. Seria interessante lembrarmos-nos, finalmente, da separação promovida pelos dadaístas das suas atividades com o próprio público a que elas se destinavam:

Assim nasceu DADA duma necessidade de independência, de desconfiança em relação à comunidade. Quem é dos nossos conserva a liberdade. Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideais formais. Ou será que se faz arte para ganhar dinheiro e para fazer festas aos simpáticos burgueses? As rimas

soam à assonância das moedas e a inflexão desliza ao longo da linha do ventre, de perfil. Cavalgando cometas diversos todos os agrupamentos de artistas conduziram a esse banco. Porta aberta às possibilidades de se esponjarem nas almofadas e na comida. (TZARA, 1987, p. 13).

A arte representaria a recusa diante de tudo daquilo que normalmente é afirmado como padrão ou modelo. Sua racionalidade crítica e de negação, uma das suas características fundamentais, tornou-se um protesto contra as maneiras usuais de dominação, uma recusa em aceitar o modo pelo qual o homem passou a se representar e também a compreender a realidade social no capitalismo.

Também o riso dadaísta, não apenas refutou e interrompeu, mas também buscou recriar a realidade do seu tempo. Tais formas de negação acabaram rendendo tributo, dialeticamente, à sociedade e aos valores estéticos a que estavam vinculadas. O antagonismo, dessa maneira, marcou a relação entre essas duas esferas complementares e antagonicas. O artista dadaísta, alienado do mundo do trabalho que produziu uma imensa quantidade de riquezas, mas que aumentou, simultaneamente, a miséria da classe proletária, criou, em contraste com tal dimensão de exploração, um outro mundo, mais estranho, cruel e portador de outras verdades. O seu mundo irônico e niilista permaneceu como uma espécie de privilégio ou ilusão, restrito, na maioria das vezes, a uma pequena elite de prosélitos.

Este quadro permaneceu inalterado, a despeito da suposta democratização e popularização do acesso aos valores artísticos, durante todo o século XIX e XX. Enfatizamos que tal assimilação mostrou-se suspeita e prematura, pois, historicamente, ela estabeleceu certa igualdade cultural, mas, também perpetuou a dominação política e econômica já instalada. A cultura superior desenvolveu, por exemplo, com o salão de exposição, o museu, o concerto e o teatro, os seus próprios ritos e o seu próprio estilo. Todas estas instituições e ritos foram criados na tentativa de suscitar uma outra dimensão da realidade. Elas passaram, por isso mesmo, a exigir dos seus espectadores toda uma preparação minuciosa que terminava por suprimir e transcender o comportamento rotineiro. Essa mentalidade e esse comportamento seriam típicos, daquilo que chamaríamos de crítica ao tempo da normalidade, uma vez que os valores burgueses, nessas ocasiões, ficavam em suspenso.

O que a sociedade capitalista passou a eliminar, desse modo, foi não somente os privilégios da cultura superior, mas, principalmente, seu conteúdo de negação e recusa. A indústria cultural não pôde corrigir o fato de as verdades transcendentais contidas na arte constituírem, durante a maior parte da História, um privilégio de poucas pessoas ricas e instruídas. Estes pensamentos, transcendentais e inacessíveis para grande parte da humanidade, expressaram, de acordo com a visão de Marcuse, não só as injustiças da liberdade, ou seja, a contradição entre ideologia e realidade, a separação entre produtividade intelectual e material. Eles também garantiram a existência de uma dimensão onde determinadas verdades e idéias de caráter crítico conseguiram sobreviver. Tal afastamento da repressão da sociedade garantiu, portanto, a sua sobrevivência diante das tentativas de supressão exercidas pela lógica do mercado (MARCUSE, 1969, p. 76).

A sociedade industrial desenvolvida começou, então, a fechar progressivamente esta outra dimensão separada da realidade habitual. Ela foi completamente absorvida, tornando-se, assim, submissa aos padrões vigentes criados pela indústria cultural. Não existia mais a transgressão ou a recusa que a alienação artística suscitava anteriormente com a negação da rotina. As suas obras, incorporadas pela lógica dos interesses capitalistas, foram transformadas em mercadorias, anúncios, adornos, publicidade ou objetos para excitar e conformar as pessoas à situação atual. Devemos considerar tal contexto histórico para compreendermos o significado dos contra-espetáculos dadaístas, ou seja, para entendermos a sua acusação contra as obras de arte mercadorias.

Também seria necessário refletirmos sobre tais considerações para interpretarmos melhor o riso dadaísta. Afinal, percebemos que ele foi bastante utilizado como uma forma de se contrapor ao comportamento do público que pagava para apreciar uma arte que despertasse agradáveis sensações durante alguns momentos, sem, contudo, negar nenhum dos aspectos alienantes da sua realidade social.

Portanto, quando o afastamento crítico do artista deixou de existir, removeu-se, ao mesmo tempo, toda a forma de transgressão e denúncia. A indústria cultural fez com que as obras de arte passassem, justamente, a fazer parte do cotidiano das pessoas transformando-as em inofensiva erudição através de uma nova definição que classificava várias reflexões sobre o real como “clássicos universais”. A coleção de obras primas vendida semanalmente nas bancas de jornal privou à obra de arte de sua força antagonista, ou seja, daquele alheamento que sempre constituiu a sua força negativa. Sua função, antes em contradição com os poderes estabelecidos, modificou-se a tal ponto que toda a contradição mostra-se, fundamentalmente, destituída de significado pelo discurso ideológico predominante.

Encontramos algumas definições interessantes do poeta romeno Tristan Tzara no seu manifesto intitulado Dada Manifesto Sobre o Amor Débil e o Amor Amargo que podem ilustrar, de maneira bastante apropriada, o papel de simples mercadoria, ou ainda de diversão para entreter a burguesia idiota, assumido, na sociedade capitalista do início do século XX, pelas manifestações artísticas de um modo geral:

meus senhores minha senhoras é entrar é comprar e não leiam venham ver o homem que tem nas mãos a chave do niagara o homem que coxeia dentro de uma caixa cheia de hemisférios dentro duma mala o nariz fechado dentro de dum lampião chinês venham ver venham ver a dança do ventre no saloon de massachussets o homem que enfia o prego e o pneu esvazia-se as meias de seda da menina atlântida a mala que dá 6 vezes a volta ao mundo para chegar ao destinatário o senhor e a sua noiva o irmão e a cunhada vão encontrar a morada do marceneiro o relógio de sapos armado em corta-papel vão obter a morada da espinha menor para o sexo feminino e a morada do homem que fornece as fotografias obscenas ao rei da grécia bem como a morada da ação francesa. (TZARA, 1987, p. 45).

As formas de dominação da sociedade industrial desenvolveram, portanto, a sua própria estética. Trata-se de uma estética democrática, afinal, quase todas as pessoas poderiam ter acesso aos “produtos” estéticos disponíveis nos shoppings ou através dos meios de comunicação de massa. Estas mercadorias artísticas, contudo, tornaram-se, pela própria difusão massificada, elementos de dominação que, através da indústria cultural, refez o seu próprio conteúdo. Assim, podemos observar de modo inequívoco o que ocorreu com o papel do riso nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Ele deixou de representar, como no passado, uma recusa à ordem estabelecida para se constituir como um lucrativo negócio que reforçou ainda mais o consenso social.

Percebemos que a cultura superior do passado dependia de uma dimensão do homem e também da natureza não conquistada, ou seja, fora dos limites da manipulação, formando, assim, um núcleo que resistia à integração. Notamos também que esta dimensão não conquistada foi progressiva e inteiramente destruída pela realidade tecnológica implantada a partir da Revolução Industrial. A incrível transformação física do mundo desencadeada pelo capitalismo acarretou, evidentemente, profundas alterações nos símbolos, imagens, idéias e representações da cultura. Ela representou, enfim, a destruição dos valores estabelecidos numa fase ainda pré-capitalista. O domínio do homem sobre a natureza gerou conseqüências

não só por ter eliminado o caráter diferente e contraditório desta realidade, mas também nas relações entre os homens. Constata-se, desse modo, a ampliação do domínio do homem sobre a natureza e uma mudança qualitativa importante na forma como se realiza o poder na sociedade moderna.

A transformação da cultura superior envolveu, como podemos perceber pelo que foi descrito anteriormente, um confronto pela hegemonia na criação e divulgação dos signos. A contradição, entre aquilo que ainda não é com aquilo que passou a ser designado como realidade, aconteceu através de intervenções violentas e progressivamente radicais. Interferiu-se, assim, diretamente os meios de comunicação e a própria linguagem. Podemos observar, por isso mesmo, como as vanguardas históricas lutaram contra a absorção desses meios e da linguagem artística pela sociedade unidimensional.

Os artistas participantes do movimento dadaísta, por exemplo, esforçaram-se, sobretudo, para criar um estado de total estranhamento nas suas intervenções. Eles utilizaram o riso para alcançar um objetivo bastante específico: questionar os valores culturais burgueses. Tornaram-se, com isso, capazes de fazer com que as suas “obras” fossem, novamente, comunicáveis, ou ainda, livres das regras do mercado e do catálogo do museu. Tal atitude denotaria, segundo a nossa interpretação, uma postura de contradição que parece ser o mote principal encetado pelos Dadas através do seu comportamento, como também afirmaram diversos críticos, supostamente de destruição de toda e qualquer estética que aparecesse como afirmação do padrão imposto pelas instituições da sociedade unidimensional. Outro exemplo muito semelhante ao comportamento dadaísta na sua luta contra a ideologia dominante pôde ser observado no teatro de Brecht ao romper a identificação do espectador com os acontecimentos que estão ocorrendo no palco.

O desenvolvimento de uma linguagem poética, expressão de outra ordem transcendente ou ainda, criação de uma voz muito diferente daquela empregada nas relações estabelecidas pelos interesses econômicos, dependeria da utilização de elementos de linguagem que não fossem usuais. A literatura vanguardista rejeitou, neste sentido, a estrutura de locução, rompendo, com isso, a ligação entre a linguagem comum e a expressão artística. Schwitters, Ball e Tzara, por exemplo, recusaram submeter à palavra poética a qualquer regra unificadora ou sensata que servisse para disciplinar uma sentença. Eles fizeram explodir, nos seus manifestos e na sua poesia, toda a estrutura estabelecida do significado comum. A palavra passou, então, a ser um objeto absoluto, designando, ela própria, um universo que se revelou, cada vez mais, intolerável e descontínuo. A poesia Dada libertou, pelo sentimento poético, a palavra de suas associações consagradas. Os dadaístas consideravam que a associação de idéias não poderia ser inequívoca, pois, cada um de nós tendo vivenciado diferentes experiências, possuiríamos lembranças que suscitariam combinações, necessariamente, diferentes.

O mesmo aconteceu com os materiais tradicionais da arte. Imagens, harmonias e cores reapareceram como simples citações, resíduos inseridos num outro contexto de recusa dos significados normais. A pintura dadaísta reuniu todos os elementos que, o pensamento funcional, buscou separar, recuperando, desta maneira, dimensões da realidade que o funcionalismo tentou negar ao homem. Surgiram então elementos que normalmente seriam espoliados e reprimidos. As chamadas “deformações” criadas nestas obras dadaístas revelaram o que os tabus da sociedade poderiam fazer com aquilo que era desejado pelo ser humano. Objetos estranhos ao mundo artístico, idiossincráticos e obsoletos foram reivindicados por estes artistas como estratégia de combate contra a repressão do mundo tecnológico. Tudo o que era desprezado ou esquecido pelo mundo tecnicista passou a ser invocado como modo de destruir a infelicidade acarretada por um mundo de abundância e repressão.

A indústria cultural coordenou, no entanto, de tal forma os meios de comunicação para a defesa da realidade, que a comunicação de conteúdos transcendentais tornou-se quase impossível. O riso escarnecedor de rejeição Dada acabou sendo, portanto, assimilado como mais uma mercadoria disponibilizada pela sociedade unidimensional. Todos os esforços para a criação de uma linguagem crítica da literatura acabaram sendo absorvidos, justamente, por aquilo que inicialmente haviam refutado. As obras agressivas dos dadaístas tornaram-se, deste modo, fonte de inspiração e modelo para a moderna linguagem publicitária. Aquilo que anteriormente servia para ofender o gosto burguês passou a ser utilizado para transmitir uma visão de mundo agradável e divertida da realidade. Sua função, no contexto social da indústria cultural, era a de divertir sem colocar em risco a consciência do indivíduo com qualquer tentativa de uma reflexão acerca da existência.

Devemos ter em mente, além disso, que a absorção da reflexão crítica somente pôde ser realizada com êxito devido ao inegável sucesso alcançado pelo incessante desenvolvimento tecnológico e a conseqüente melhoria nas condições de vida de grandes parcelas da população das sociedades industrializadas. Todas as atitudes e pensamentos críticos foram refutados pela suavização da vida promovida pela sociedade unidimensional. Ao conquistar a natureza e ao promover a instalação de uma sociedade baseada na abundância, liquidou-se também, segundo Marcuse, a cultura superior. Absorvida por esta sociedade suas imagens transcendentais passaram a ser invalidadas. Elas foram incorporadas por uma realidade cotidiana que se tornou, cada vez mais, onipresente e repressiva. Os conflitos, sonhos e ansiedades insolúveis representados na tragédia clássica ou no romance social do século XIX, tornaram-se suscetíveis, a partir de agora, a soluções de caráter técnico e também ao mais absoluto controle racional (MARCUSE, 1969, p. 81).

Todas estas questões, anteriormente pertencentes à dimensão artística, filosófica ou religiosa, poderiam e deveriam, na nossa sociedade tecnológica, ser discutidas, analisadas e judiciosamente registradas por uma burocracia organizada racionalmente. Os burocratas foram capacitados para transformar todos os problemas existenciais em dados estatísticos, em números, tabelas e gráficos disponíveis para a elaboração de uma interpretação sintonizada com os interesses hegemônicos, ou seja, eles não seriam mais considerados como segredos da alma, entretanto, passam a ser compreendidos e administrados, cientificamente, de acordo com os interesses firmemente estabelecidos. A análise lógica ou lingüística, por exemplo, descartou os velhos problemas metafísicos e religiosos como meras ilusões. Além disso, o indivíduo, vivendo neste mundo administrado, não conseguiu ter mais qualquer momento de solidão que possibilitasse o distanciamento necessário para contrariar a visão ideológica predominante na sociedade. Ações e pensamentos foram integrados a partir de prescrições que impediram qualquer reflexão sobre os significados da vida.

Não existiria possibilidade de fuga porque, graças ao aparato criado por este universo racional, todas as aptidões diferentes foram automaticamente bloqueadas pelos padrões culturais dominantes. Devemos também considerar que existiu a necessidade de uma compensação satisfatória, ou seja, sentiu-se o imperativo da criação de algo que fosse mais agradável do que o trabalho cotidiano. A diversão, portanto, seria imprescindível para que a atitude de recusa fosse bloqueada de maneira eficiente. A cultura superior que no passado representou uma dimensão de recusa e oposição passou por um processo de unificação através da indústria cultural. Tal conquista somente pôde acontecer num contexto de crescente satisfação material proporcionada e utilizada como forma de compensação pelo abandono da atitude reflexiva e crítica.

O inigualável conforto da nossa caverna substituiu as tentativas realizadas pela ironia Dada visando romper os grilhões que domesticaram a atividade artística e a atitude dos indivíduos no capitalismo. A cultura superior, além disto, deixou de ser oposição, clamor ou adorno e, dobrando-se diante do vigor demonstrado pela indústria cultural, transformou-se,

paulatinamente, em mercadoria destinada a diversão das massas. A alienação artística, que criava imagens de condições irreconciliáveis com a realidade, não mais conseguiu desenvolver sua atividade reflexiva. O artista, anteriormente, sublimava a realidade com a sua criação. Entretanto, o que parecia ser, pelo menos inicialmente, chocante, acabou criando símbolos que, posteriormente, tornaram-se não somente toleráveis, mas considerados como elementos úteis ao próprio desenvolvimento social.

A indústria cultural, entretanto, destruiu a possibilidade da sublimação proporcionada pela atividade artística. Toda a simbologia desenvolvida pela cultura superior foi invalidada ao ser incorporada, por exemplo, como simples elemento decorativo nos mais variados ambientes urbanos, do escritório, passando pela fachada espelhada das universidades e chegando até a cozinha planejada.

Também a arte mercadoria, produzida em série graças aos novos procedimentos técnicos, sujeitou-se às mesmas regras de outros negócios e por se tratar de uma distração, eliminou a sublimação, oferecendo, como contrapartida, a satisfação imediata de todas as necessidades fomentadas pela própria indústria cultural. A nossa sociedade, portanto, concedeu mais do que outras civilizações conseguiram oferecer anteriormente. Isto porque os seus interesses transformaram-se nos nossos mais secretos desejos.

Devemos considerar, além disso, que os inúmeros prazeres oferecidos pelo sistema capitalista promoveram, na verdade, impulsos que garantiram ainda mais a coesão social e reforçaram, inequivocamente, a sensação de satisfação experimentada pelos indivíduos. Podemos notar, por isso mesmo, que o sujeito se deixou conduzir, mesmo quando aparentou se rebelar contra a dominação, pacificamente. Não existiria, desse modo, uma contestação efetiva. A massa, desde que lhe fosse garantida a continuidade daquele cômodo padrão de vida alcançado graças às novas tecnologias, continuaria seguindo os padrões determinados pela indústria cultural. Percebemos, assim, que a dominação, inserida na rotina diária da população das sociedades industrializadas, tornou-se tão sutil que praticamente deixou de ser encarada como um fardo excessivamente opressivo.

O mesmo ocorreu, por exemplo, com aquilo que Herbert Marcuse analisou tendo como referência básica o que Freud chamou de “princípio do prazer”. Ele também acabou sendo absorvido pela lógica pragmática e utilitarista do capitalismo. Converteu-se, dessa maneira, em uma importante mercadoria divulgada incessantemente através dos inúmeros produtos da indústria cultural. A sexualidade, neste sentido, passou a ser liberalizada sob formas socialmente construtivas, ou seja, tratou-se de ampliar a liberdade e, ao mesmo tempo, intensificar ainda mais a dominação estabelecida. Presenciamos a sua transformação, exatamente como aconteceu com a cultura superior, em um subproduto dos controles sociais exercidos por esta realidade que usou a tecnologia, justamente, para perpetuar a submissão dos indivíduos, oferecendo, em contrapartida, uma intensificação da energia sexual:

Nessa sociedade, nem todo tempo gasto em e com mecanismos é trabalho (isto é, labuta desagradável, mas necessária) e nem toda a energia poupada pela máquina é força de trabalho. A mecanização também ‘poupou’ a libido, a energia dos Instintos da Vida – isto é, afastou-a de formas anteriores de realização. Esse o cerne da verdade no contraste romântico entre o viajante moderno e o poeta ou artífice andarilho, entre linha de montagem e artesanato, entre cidade pequena e cidade grande, entre pão de fabricação comercial e pão feito em casa, entre o barco a vela e o barco a motor de popa etc. Sem dúvida alguma, esse mundo romântico, pré-técnico era permeado de miséria, labuta e imundície, e estas, por sua vez, eram a base de todo o prazer e gozo. Não obstante, havia uma ‘paisagem’, um meio de experiência que não mais existe. (MARCUSE, 1969, p. 82-3).

Desse modo, uma das inúmeras conseqüências da Revolução Industrial foi o desaparecimento de toda a idílica “paisagem” pré-capitalista. A consolidação desta fase histórica marcada pelo progresso técnico fez com que toda uma dimensão da atividade humana deixasse de pertencer ao âmbito do erótico, ou seja, o ambiente no qual era possível obter prazer foi drasticamente reduzido na sociedade industrializada. Não existia mais a possibilidade do indivíduo desfrutar da sensação agradável proporcionada pelo ambiente ao seu redor como uma extensão do seu próprio corpo. Os desejos libidinosos passaram a ser concentrados, localizados e, cada vez mais, reduzidos à satisfação sexual. Isto significou uma redução da experiência erótica para uma experiência sexual, com isto, a sociedade conseguiu limitar o alcance e a necessidade da sublimação.

A tensão entre o que é desejado e o que é permitido tornou-se extremamente reduzida. O mundo capitalista parecia, graças a uma liberalidade festiva e com poucos entraves, não ser mais hostil aos desejos do sujeito. Não existiria nem mais a exigência da transformação dolorosa das necessidades instintivas, afinal, elas foram condicionadas, reprimidas e direcionadas. Criou-se, com isso, a falsa expectativa de que a adaptação do indivíduo poderia acontecer sem que existisse a necessidade da negação de suas necessidades mais íntimas. Seríamos treinados para aceitarmos, com a sensação de que faríamos isto espontaneamente, tudo aquilo que a sociedade nos oferecesse.

A extrema liberdade sexual e a sua ligação com a repressão de qualquer possibilidade de sublimação poderiam parecer, num primeiro momento, algo contraditório. Observamos, no entanto, que a socialização promovida por tal cultura terminou por integrar o sexo no esquema da diversão e do lazer industrializado, ligando-o às mais diferentes relações sociais. Tornando-o, em contrapartida, mais suscetível a uma satisfação controlada. Assim, o progresso tecnológico incluiu, por exemplo, componentes da libido nas esferas de produção e consumo de mercadorias. A administração da libido aconteceu de uma forma sistemática acarretando uma dupla vantagem. Em primeiro lugar tal mobilização da energia instintiva representou uma maneira de controlar a ordem, por outro lado, tornou-se, acima de tudo, algo agradável aos indivíduos da sociedade administrada. Os confortos de uma vida controlada incluíam não apenas o prazer proporcionado por dirigir um automóvel em alta velocidade como também a mobilização da libido e a própria sensação agradável desfrutada pelo consumo do riso mercadoria.

A satisfação proporcionada pela sociedade industrial aconteceria, portanto, de um modo que tal realização acabaria, na verdade, gerando uma submissão quase voluntária ao esquema estabelecido. Ela harmonizou os desejos individuais com os propósitos socialmente necessários ao exercício do poder, ou seja, existiria um prazer ajustado aos padrões tecnológicos que produziria submissão aos interesses da sociedade unidimensional. Os limites, socialmente admitidos, da satisfação foram ampliados ao máximo, enquanto, o princípio do prazer ficou reduzido, justamente, por meio desta ampliação dos desejos satisfeitos pela realidade social. Todas as exigências irreconciliáveis com a sociedade estabelecida passaram a ser combatidas de forma implacável, enfraquecendo, assim, a possibilidade de qualquer forma de protesto, questionamento ou reivindicação. Tudo aquilo que passou a ser o conteúdo normal da indústria cultural pôde, deste modo, ser considerado, sem dúvida nenhuma, algo obsceno, selvagem, viril e imoral, mas, justamente por isso, torna-se totalmente inofensivo, pois, a sexualidade, neste caso, transformou-se num simples veículo para a arte mercadoria.

A sublimação, em contrapartida, preservou a consciência das renúncias que a sociedade repressiva infligia, implacável e necessariamente, aos indivíduos e, deste modo, conseguiu manter viva a necessidade de liberação da sociedade opressiva. Ela aceitava, em

outras palavras, a barreira social à satisfação instintiva e, ao mesmo tempo, acabava transpondo tal obstáculo, criando, assim, a esperança de se viver uma existência de maior liberdade. Tratava-se, na verdade, de uma consciência infeliz que abria caminho através da alienação imposta pelo poder estabelecido.

O que passamos a presenciar foi, inversamente, o desenvolvimento de uma consciência feliz, a partir, principalmente, da perda da consciência devido às liberdades concedidas por uma sociedade que favoreceu a criação de uma existência satisfatória e confortável. Os dadaístas, aliás, já haviam denunciado a existência de um consenso que inibia qualquer revolta contra os malefícios dessa sociedade. Entretanto, tais malefícios passaram a ser aceitos por sujeitos que, lentamente, perderam sua autonomia crítica. A sublimação, que nas grandes obras artísticas necessitava desta autonomia, deixou, por isso mesmo, de ser possível como força cognitiva capaz de derrotar a supressão imposta aos sujeitos nesta sociedade.

O ideal de progresso, a exploração do trabalho, a servidão através da satisfação dos instintos, a aceitação de todas as imposições em troca da entrega pontual das mercadorias e a aparente liberdade encobriram a opressão exercida pela sociedade unidimensional. O resultado foi um processo de socialização que criou indivíduos incapazes de perceber as contradições existentes no capitalismo. Estes sujeitos estavam atrofiados e presos dentro da única dimensão possível. Foi a partir dos modelos desenvolvidos pela racionalidade tecnológica que todos vivenciaram suas experiências, conformados e livres de qualquer alternativa histórica. A consciência feliz, portanto, terminou, apesar da enorme repressão, prevalecendo como padrão a ser respeitado e almejado: “A Consciência Feliz – a crença em que o real seja racional e em que o sistema entrega mercadorias – reflete o novo conformismo, que é uma faceta da racionalidade tecnológica traduzida em comportamento social” (MARCUSE, 1969, p. 92).

A produtividade, a diversão, a comodidade e a eficácia, desenvolvidas ao extremo por esta sociedade, absolveram o poder de todo o seu caráter nefasto. A destruição de recursos, o desperdício, a opulência e uma vida de bem-estar demonstraram que tal sociedade terminaria por assimilar toda e qualquer oposição. Ela conseguiu inclusive assumir um ar de superioridade e brincar tranqüilamente, como aconteceu com as atividades iconoclastas dos dadaístas, com todas as contradições que não parecessem capazes de realmente ameaçar a sua hegemonia.

A própria linguagem elaborada pela indústria cultural procurou expressar e promover a identificação da racionalidade com a lógica da administração total. O estilo da arte mercadoria tentou criar uma sintaxe na qual a estrutura da sentença fosse abreviada e condensada. A linguagem administrada pretendia, desse modo, sufocar toda a sentença poética. Ela impossibilitou qualquer tensão entre os elementos lingüísticos e a realidade social. A frase domesticada não revelaria os conflitos ou as contradições da sociedade capitalista. Esta linguagem técnica inviabilizaria, portanto, o desenvolvimento de significados e reflexões que fossem antagônicas ao sistema econômico, ou seja, que revelassem o caráter ideológico da realidade social.

Os conceitos e as palavras, nesta dimensão de consenso e ordenamento, não apenas coincidem. O conceito, na verdade, tenderia a ser absorvido pela palavra. Ele deixaria de ter qualquer outro conteúdo que não o designado pela palavra consagrada, pelo senso comum ou pelo critério da racionalidade técnica das sociedades industrializadas. A palavra ficaria, dessa maneira, aprisionada e não poderia ter nenhuma reação fora do comportamento previamente determinado. A comunicação, nesse sentido, não desenvolveria mais nenhum significado crítico. O seu empobrecimento a transformou antes no clichê que não consegue mais dizer nada relevante e nem estabelecer qualquer vínculo entre as pessoas ou do sujeito com a realidade social e natural. A palavra poética, assassinada pelo clichê, encontrou, no riso dos

dadaístas, uma espécie de vingador armado de escárnio e niilismo. Eles buscaram liquidar, infelizmente sem êxito, a palavra e a escrita domesticada pelas fórmulas de manipulação instantâneas.

Este processo de tornar a linguagem algo funcional e técnico significou, principalmente, a condenação de todos os termos que indicassem ocorrências, pensamentos ou coisas que transcendessem os limites defendidos pelos interesses econômicos. A linguagem poética, afinal, poderia, caso não fosse domesticada ou sacrificada, suscitar algum tipo de discussão acerca da validade ou legitimidade dos padrões estabelecidos. A linguagem da administração total possuiria, neste sentido, uma importante conotação política. Portanto, nomear uma coisa significaria não apenas indicar os seus possíveis funcionamentos, mas também excluir outras maneiras de compreender o mundo. Trata-se da definição do objeto de acordo com os interesses dominantes e, simultaneamente, do fechando de todas as outras possibilidades de interpretação que fossem contrárias ao discurso hegemônico.

Qualquer conceito sacramentado pelas fórmulas dessa linguagem administrada tornou-se, dessa maneira, imune à contradição. Assim, o fato, por exemplo, de que a nossa tão propalada liberdade, representou, na verdade, um elemento ideológico na construção da visão burguesa da sociedade não poderia mais ser expresso através da definição fechada desse vocabulário técnico. As discussões acerca do significado dos conceitos e das contradições sociais foram sobrepostas pelos conceitos que moldam a locução. Afirmaram-se, dessa maneira, a nossa servidão, a desigualdade e as formas veladas de dominação. A disseminação dessa linguagem constituiu uma prova incontestável da vitória da sociedade capitalista sobre todas as suas contradições. Elas continuaram sendo reproduzidas e, todavia, o sistema social prosseguiu assimilando-as sem maiores dificuldades.

Várias construções lingüísticas poderiam ser compreendidas como elementos de um discurso de comunicação quando pensadas no seu papel repressivo. Os poetas dadaístas já haviam apontado para o fato de que os substantivos quase sempre estariam ligados aos mesmos adjetivos e atributos explicativos transformando, por isso mesmo, a sentença numa fórmula, que repetida infinitamente pela indústria cultural, fixou somente determinados significados na mente do receptor. Dada brincou com a possibilidade de outras explicações essencialmente diferentes para os substantivos. Os seus poemas e intervenções teatrais pretendiam provocar o público a reagir contra tal acomodação. O seu riso, portanto, sempre esteve presente como atitude típica em todas as cidades onde aconteceram as atividades dos diferentes grupos dadaístas.

O êxito alcançado pela linguagem administrada indicaria, além disso, que ela promoveu uma identificação completa dos indivíduos com as funções por eles desempenhadas. Ela também desenvolveu a mais estreita ligação com o modo de expressão e de pensar dos demais membros da sociedade. Coisas, indivíduos e funções passaram a ser apresentados como se todos eles representassem algo exclusivo, quando, na verdade, se sobrepõe de forma padronizada, restritiva e geral. As palavras tornaram-se falsas porque perderam todo o valor cognitivo, servindo, a partir de agora, meramente como signo para o reconhecimento de uma realidade que passou a ser encarada como algo indiscutível. Dessa forma, quanto mais avançada estivesse da disseminação ou elaboração da linguagem funcional mais ela imporá, através de elaboradas e surpreendentes construções, a identificação entre a pessoa e determinada função. As palavras foram fixadas e transformadas pela indústria cultural em vocábulos oficiais por meio de dois procedimentos. Primeiramente através da repetição incessante e, em segundo lugar, pela sanção realizada nas intervenções dos intelectuais, definidos por Antonio Gramsci como orgânicos.

Outra característica desta linguagem funcional seria a imposição de imagens, o que acabava dificultando, evidentemente, o desenvolvimento e a expressão de conceitos capazes de analisar criticamente a sociedade. Sua imediação e a sua objetividade impediriam, além

disso, toda a criação de um pensamento conceitual. O conceito tornou-se algo utilizado de modo operacional, passando a ser considerado como mais um elemento do universo tecnológico com usos e fins específicos. No entanto, devemos considerar que esta operação poderia até ser legítima, mas, não deveria, como passou a ser afirmado pelo pensamento unidimensional, ser vista como algo exclusivo. O conceito não promoveria a identificação da coisa e da sua função, pelo contrário, antes do seu uso operacional ele distinguia “aquilo que a coisa é das funções contingentes dessa coisa na realidade estabelecida” (MARCUSE, 1969, p. 101).

O pensamento unidimensional estabeleceu uma linguagem que adquiriu, cada vez mais, um caráter funcional, breve e unificado. Todos os conceitos se transformaram em imagens que passaram a ser encaradas, na verdade, fixadas pela repetição continuada promovida pelos meios de comunicação, como fórmulas estabelecidas de forma inequívoca para justificar, imediatamente, uma situação difícil, ou seja, elas foram criadas para identificar a coisa/pessoa com sua função, eliminando, com isso, todas as possíveis contradições da realidade social. A linguagem funcional, neste sentido, pode ser considerada como anti-histórica, pois, tenderia a liquidar todos os elementos perturbadores do ritmo e do progresso industrial.

O tempo e a memória constituiriam, nessa perspectiva, traços irracionais que somente atrapalhariam o desenvolvimento pleno da lógica econômica. Afinal, a compreensão do passado permitiria interpretar e entender os fatores que determinaram a nossa cultura, esclarecendo, portanto, os fatos que influenciaram o nosso estilo de vida. A explicação de como foram estabelecidas as distinções entre dominantes e dominados, esclareceria, além disso, os limites e as alternativas presentes em determinado contexto cultural. Tal narrativa, evidentemente, representaria uma ameaça à visão de mundo elaborada pela burguesia.

Tal percepção histórica da cultura somente poderia acontecer quando o sujeito conseguisse se perceber como agente que elabora, através de suas experiências e ideais, sua própria identidade dentro ou mesmo contra determinada realidade social. Teríamos, neste caso, um contraste absoluto com o tipo de linguagem predominante na indústria cultural que insistiu em negar a existência da contradição. Esta linguagem, aliás, não buscou nenhum caminho para a explicação do real, mas, somente comunicou decisões já determinadas. Observaríamos, na verdade, a elaboração de sentenças de comando difundidas através de uma série de imagens insistentemente propagadas. As formas lingüísticas, os símbolos de abstração, os signos de desenvolvimento e de contradição foram substituídos ou simplesmente reduzidos por noções visuais estritamente controladas.

A linguagem fechada da indústria cultural negou e, outras vezes, absorveu todo o vocabulário que transcendesse a lógica de dominação. Exatamente como no romance *1984* de George Orwell a linguagem controlada estabeleceu aquilo que seria verdadeiro e aquilo que deveria ser visto como falso. As pessoas, mesmo aquelas que não acreditavam ou se importavam com esta linguagem, acabaram agindo em concordância com os interesses determinados pela lógica de dominação:

-É lindo destruir palavras. Naturalmente, o maior desperdício é nos verbos e adjetivos, mas a centenas de substantivos que podem perfeitamente ser eliminados. Não apenas os sinônimos; os antônimos também. Afinal de contas, que justificação existe para a existência de uma palavra que é apenas o contrário de outra? Cada palavra contém em si o contrário. ‘Bom’, por exemplo. Se temos a palavra ‘bom’, para que precisamos de ‘mau’? ‘Imbom’, faz o mesmo efeito – e melhor, porque é exatamente oposta, enquanto ‘mau’ não é. Ou ainda, se queres uma palavra mais forte para dizer ‘bom’, para que dispors de toda uma série de vagas e inúteis palavras como ‘excelente’ ou

‘esplendido’, etc. e tal? ‘Plusbom’ corresponde à necessidade, ou ‘dupliplusbom’ se queres algo mais forte. Naturalmente, já usamos essas formas, mas na versão final da Novilíngua não haverá outras. No fim, todo o conceito de bondade e maldade será descrito por seis palavras – ou melhor, uma única. Não vês que beleza, Winston? Naturalmente, foi idéia do Grande Irmão – acrescentou, à guisa de conclusão. (ORWELL, 1998, p. 52).

Existiu um condicionamento imposto pela sociedade unidimensional, utilizando, evidentemente, a comunicação funcional, para que o indivíduo não desenvolvesse sua memória, para que o negativo pudesse ser traduzido como algo sempre positivo. O funcionamento perfeito, o procedimento adequado e o princípio da razoabilidade aplicado a todas as situações enfrentadas pelo sujeito, dependeriam, para continuar funcionando, existindo e se legitimando como elementos do ordenamento social, da criação deste universo lingüístico reduzido ao óbvio e ao fortalecimento do senso comum. Mesmo quando consideramos a existência de uma pretensa liberdade de pensamento e de expressão, direitos considerados comuns nos países capitalistas desenvolvidos, percebemos que eles não criaram nenhum tipo de dificuldade para a existência de uma coordenação ideológica que se constituiu como uma importante garantia para a permanência desta realidade opressiva que marcou o desenvolvimento de muitos países ocidentais.

Dessa maneira, a criação desta linguagem funcional promoveu uma redefinição do pensamento, de sua função e também do seu conteúdo. Tal coordenação imposta ao indivíduo acabou definindo até mesmo a elaboração dos conceitos que moldaram nossa compreensão acerca da realidade social e natural. Devemos notar, além disso, que tal operação envolveria, segundo Marcuse, a retirada de certa tradição intelectual e a conseqüente substituição para um padrão considerado mais operacional (MARCUSE, 1969, p. 109). Poderíamos encará-la como uma redução do poder crítico do pensamento, visando, justamente, amortecer os possíveis choques entre ele e a realidade repressiva.

A linguagem funcional procurou, dessa maneira, realizar uma devastadora redefinição em todos os conceitos cognitivos, cercando-os de tal modo que eles não pudessem mais ir além da simples referência descritiva a certos episódios encontrados, por exemplo, no cotidiano. Os conceitos deveriam sofrer tal transformação porque eles faziam, comumente, referência à totalidade histórica, ou seja, eles transcendiam a realidade operacional indo muito além do seu contexto, revelando, com isto, as bases e as condições em que se assentavam os processos de dominação da sociedade. O seu caráter crítico surgiria, portanto, do fato de tornar os acontecimentos reconhecíveis como aquilo que eles verdadeiramente são. Nada mais distante deste esclarecimento do que o conceito operacional na sua forma limitada de conceber os fatos experimentados.

A discrepância entre o conceito e o fato concreto tornou-se, com a afirmação da linguagem funcional, cada vez mais amena. Os conceitos universais foram dissolvidos em termos que traduziam somente objetos particulares, mensuráveis e objetivos. Tornaram-se universais abstratos, ou seja, eles se transformaram das idéias da classe dominante nas idéias dominantes para todas as classes sociais. A violência que atingiu toda a sociedade deixou de ser considerada, por exemplo, pelo apresentador de um programa sensacionalista, plausível enquanto um problema social, cedendo lugar à idéia de uma conseqüência de cunho pessoal ou fatalista. A questão passou a ser compreendida sempre como uma espécie de caso individual ou um mero incidente que poderia ser facilmente solucionado, justamente, por se tratar de um caso isolado e não de algo inerente às próprias contradições fomentadas por tal sociedade.

As experiências vivenciadas, de acordo com Marcuse, somente poderão ser compreendidas como aquilo que realmente são quando forem transformadas e subvertidas

pelo poder negativo da razão (MARCUSE, 1969, p. 125). A razão constituiu-se, desde a filosofia clássica grega, na faculdade cognitiva utilizada para distinguir o verdadeiro e o falso, isto porque, a verdade era primordialmente uma condição do Ser, ou seja, era considerada como um valor. A luta para alcançar a verdade poderia ser considerada, portanto, como uma luta contra a própria destruição humana. Neste sentido, poderíamos afirmar que ela comprometeu a existência humana, conferindo-lhe um sentido maior. O embate contra o não-Ser não se limitou, portanto, ao combate contra o Nada, mas envolveu uma atitude que refutou a própria ameaça da destruição do Ser.

O homem precisaria aprender a enxergar a realidade para agir em concordância com a verdade. Desta maneira, a busca pela verdade estabeleceria, enquanto poder subversivo teórico e prático, as condições nas quais homem e natureza se tornariam o que realmente são. A filosofia clássica usou como critério para tal distinção aquilo que posteriormente foi denominado de intuição. O objeto do pensamento apareceria em suas qualidades essenciais e em relação antagônica com a sua situação contingente imediata.

Podemos acompanhar, desse modo, o prisioneiro sair da caverna. Sabemos que a sua busca pela verdade terminou como um compromisso de existir e de perecer de acordo com ela. O pensamento foi levado a medir a verdade levando em consideração outra lógica. Ao buscar outras definições da realidade o pensamento tornou-se uma empresa de subversão, pois, com isso, ele redefiniu os conceitos de virtude, de justiça, de piedade e do conhecimento, alterando, além disso, as tradicionais relações de poder estabelecidas na *Polis*. A supremacia do pensamento filosófico aconteceu como consciência, ou seja, ele tornou-se impotente diante do mundo empírico, mas também pôde transcender e corrigir a sociedade em pensamento.

Entretanto, a racionalidade tecnológica instaurou uma lógica de dominação onde não existiria mais espaço para a lógica do protesto. No campo da lógica formal o princípio da identidade foi separado do princípio da contradição. A própria noção do conflito entre essência e aparência tornou-se algo sem sentido. As regras do pensamento foram ajustadas às regras da dominação social. Assim, o rompimento da união entre o julgamento de valor com a análise poderia ser percebido ainda mais claramente com a consolidação do pensamento científico moderno. Os valores filosóficos, que passaram a ser vistos em muitas ocasiões como ineficazes ou irreais, não guiavam mais a organização da sociedade capitalista na sua tentativa de reorganizar a realidade após os impactos provocados pelas revoluções Industrial e Francesa. Eles também já não serviam como referência para a economia capitalista efetivar o seu domínio sobre as forças naturais. Todas estas questões deveriam, a partir de então, ser tratadas como objetos das novas disciplinas, como foi o caso da Sociologia Positivista, desenvolvidas especificamente para solucionar a crise capitalista sem ultrapassar, contudo, os limites da ordem social burguesa.

A nova realidade social parecia reforçar, ao favorecer um modo de pensamento conservador das formas de vida típicas da burguesia, ainda mais esta percepção que buscava eliminar todas as contradições existentes na sociedade. Ela moldou o indivíduo a um comportamento que reproduzia os valores capitalistas. Aprisionando-o, através de um estreito e divertido padrão social, a indústria cultural favoreceu determinada visão de mundo:

Na realidade social, a dominação do homem pelo homem ainda é, a despeito de toda transformação, o contínuo histórico que une Razão pré-tecnológica e Razão tecnológica. Contudo, a sociedade que projeta e empreende a transformação tecnológica da natureza altera a base da dominação pela substituição gradativa da dependência pessoal (o escravo, o senhor; o servo, do senhor da herdade; o senhor, do doador do feudo etc) pela dependência da 'ordem objetiva das coisas' (das leis econômicas, do mercado etc). Sem

dúvida, a 'ordem objetiva das coisas' é, ela própria, o resultado da dominação, mas é, não obstante, verdade que a dominação agora gera mais elevada racionalidade – a de uma sociedade que mantém sua estrutura hierárquica enquanto explora com eficiência cada vez maior os recursos naturais e mentais e distribui os benefícios dessa exploração em escala cada vez maior. Os limites dessa racionalidade e sua força sinistra aparecem na escravização progressiva do homem por um aparato produtor que arruína a vida dos que constroem e usam esse aparato. (MARCUSE, 1969, p. 142).

O predomínio da racionalização técnica representou a vitória da própria lógica da dominação burguesa. Deveríamos considerá-la como um projeto histórico específico que, através das inúmeras realizações alcançadas pela civilização industrial avançada, garantiu a hegemonia da realidade unidimensional sobre todos os elementos subversivos que ameaçavam a estabilidade necessária ao progresso da ordem econômica globalizada. Criou-se, assim, uma falsa unidade entre o universal e o particular, pois, a cultura contemporânea transformou o diferente, como foi salientado em parágrafos anteriores, em algo que deveria ser considerado como algo perigoso e, por outro lado, tornou o elemento nocivo em algo inocentemente familiar.

A natureza passou a ser quantificada e explicada em termos de estruturas matemáticas. A realidade, desse modo, foi separada de todos os fins inerentes, ou seja, o verdadeiro ficou apartado do bem, assim como a ciência da ética. Assim, a natureza e a sociedade, de acordo com Marcuse, passaram a ser definidas de modo a justificar a repressão. Teríamos, a partir de agora, um discurso que parecia irrefutável.

Os valores religiosos, morais, estéticos e humanistas foram desacreditados e passaram a ser vistos como um assunto menor ou uma matéria inofensiva incapaz de perturbar seriamente o mundo real. Eles não conseguiram competir com um estilo de vida ditado pelas necessidades econômicas e políticas. O material estatístico recebeu, por isso mesmo, uma maior credibilidade. As reflexões de caráter filosófico, no entanto, passam a ser consideradas como algo inútil ou sem nenhum sentido. O mundo objetivo, portanto, pautado nestas qualidades quantificáveis tornou-se, paradoxalmente, dependente, para garantir sua objetividade, do sujeito do conhecimento.

Poderíamos afirmar, portanto, que os conceitos simplesmente foram cancelados, ultrapassados e integrados nos seus sucessores históricos. Tal interpretação implicaria numa noção de progresso científico ininterrupto. A ciência deveria se desenvolver até alcançar o final desta escala evolutiva, ou seja, o cerne da realidade. Entretanto, caso a realidade se revelasse como sendo uma cebola sem núcleo, a própria noção de verdade estaria correndo um sério perigo.

A questão relaciona-se com a compreensão do significado da neutralidade científica. Assim, se a racionalidade da ciência pura poderia ser considerada livre de valores, ela também poderia favorecer, ao desenvolver um conhecimento que atenderia a praticamente todos os fins, certos objetivos da organização social predominante na sociedade capitalista. A ciência libertou a natureza dos seus fins inerentes, despojou a matéria de suas qualidades passando a interpretá-la de modo quantitativo. A sociedade, em contrapartida, também libertou o homem de toda a dependência pessoal, de toda a hierarquia naturalizada pela tradição e começou a relacioná-los também de um modo quantitativo, ou seja, como unidades de força de trabalho que poderiam ser facilmente calculadas em unidades de tempo.

A transformação da natureza, portanto, implicou também na mudança do homem. As quantidades individuais não mensuráveis que, porventura, ousaram contestar à validade das organizações modernas de caráter mensurável, usadas para o controle dos homens e da natureza, foram, simplesmente, destruídas diante da invocação mágica da verdade contida na

precisão dos números e das estatísticas. Ocultaria-se, na verdade, a elaboração de um projeto sócio-econômico de controle e dominação.

A racionalidade científica moderna reformulou a teoria e a prática. Poderia ser observada como uma contínua revolução de hipóteses. Ideal, aliás, que constitui uma das premissas da moderna metodologia científica. O conhecimento científico, por outro lado, permaneceu comprometido com os limites de um mundo histórico específico. A ciência adquiriu, pensando na sua relação com outras instituições sociais do capitalismo, um papel estabilizador e conservador. A sociologia positivista do século XIX, por exemplo, mesmo quando construiu uma interpretação revolucionária acerca dos problemas sociais da sociedade industrial manteve sob muitos outros aspectos uma postura que privilegiou, sobretudo, a manutenção da ordem social.

A dominação do ser humano sobre a natureza, através do método e dos conceitos científicos, promoveu, finalmente, um universo que ampliou o poder do homem sobre outros homens. Tratou-se da criação de uma esfera de poder que acabou prejudicando tanto a natureza como a própria sociedade, ou seja, a natureza, dominada pelo desenvolvimento da ciência, reaparece no aparato técnico da produção que, por sua vez, aprimora e molda o estilo de vida dos indivíduos, subordinando-os aos interesses dos senhores do aparato econômico. O riso foi, igualmente, aprimorado e subordinou-se aos interesses da lógica da sociedade unidimensional. Transformou-se, enfim, em arma de dominação e manipulação ideológica controlada pelo próprio aperfeiçoamento de um complexo aparato tecnológico.

Devemos perceber, portanto, que a razão representou como pensamento e comportamento conceitual não somente um profundo conhecimento do real. Entretanto, ela precisaria ser compreendida como uma forma de exercer o poder e a dominação, pois, ao submeter casos particulares sob o império de suas leis necessárias e universais, o pensamento racional-científico, na verdade, tornou-se capaz de controlá-los. A construção da realidade tecnológica envolveria, por um lado, a instauração de um contínuo desenvolvimento da racionalidade científica, mas, como destacou Marcuse, tal processo também acabaria tendo graves implicações de caráter político:

Em outras palavras, a tecnologia se tornou o grande veículo de espoliação – espoliação em sua forma mais madura e eficaz. A posição social do indivíduo e sua relação com os demais não apenas parecem determinadas por qualidades e leis objetivas, mas também essas leis e qualidades parecem perder seu caráter misterioso e incontrolável; aparecem como manifestações calculáveis da racionalidade (científica). O mundo tende a tornar-se o material da administração total, que absorve até os administradores. A teia da dominação tornou-se a teia da própria Razão, e esta sociedade está fatalmente emaranhada nela. E os modos transcendentais de pensar parece transcenderem a própria Razão. (MARCUSE, 1969, p. 162).

A racionalidade científica criou formas cada vez mais eficazes de dominar a natureza. Ela também forneceu os conceitos puros e os instrumentos que ampliaram o domínio do homem sobre a natureza e, desta forma, do homem sobre os outros homens. A força da tecnologia, por um lado, libertou o ser humano de algumas das necessidades impostas pela natureza e, por outro lado, o transformou em um instrumento a serviço dos interesses de uma lógica, cada vez mais, utilitarista e pragmática.

Tal vitória representou à validade do pensamento unidimensional. A compreensão da realidade, a partir de então, passaria a depender da comprovação através da experiência dos fatos. Somente as ciências exatas serviriam como modelo de certeza e exatidão. O progresso

do conhecimento dependeria de tal orientação. Ele deveria refutar qualquer outra forma de pensamento. Qualquer outra forma de conhecimento seria classificada, pelo pensamento positivista, como sendo metafísica ou idealismo. Seriam compreendidas, portanto, como formas regressivas e obscuras de um pensamento filosófico inadequado aos propósitos de uma economia de mercado.

O novo contexto teórico de objetividade do conhecimento científico somente reconhecera o indivíduo e sua significação real quando definido como um dos elementos da sociedade. A sociedade seria, segundo a definição elaborada por Émile Durkheim, o todo que exerceria o seu poder, coercivo, geral e independente, sobre todos os sujeitos particulares. Ela possuiria através das suas instituições, ou seja, das relações estabelecidas entre os homens, um cerne que poderia e deveria ser identificado cientificamente. A sociologia e a estatística, de acordo com tal perspectiva, precisariam ser suficientemente racionais para estabelecer uma análise exata da sociedade, ou seja, uma objetividade que permitisse um controle eficiente dos fatos sociais.

Todos os indivíduos e os diferentes aspectos da vida social precisariam ser quantificados. Os números e as estatísticas irrefutáveis controlariam todas as atividades dos indivíduos. O sujeito permaneceria com a ilusão de que ainda poderia fazer escolhas, opções, num jogo de livre concorrência, porém, as possibilidades estariam previamente marcadas pelo capital monopolista. Ele poderia prever e acentuar as diferenças para que ninguém conseguisse escapar ao seu controle.

Poderíamos também observar como se desenvolveu a consolidação da sociedade unidimensional em outras dimensões da cultura ocidental das primeiras décadas do século XX. A linguagem forneceu importantes elementos, como havíamos ressaltado em outros parágrafos, para compreendermos tais transformações sociais. Ela foi limpa de todo o vocabulário que estivesse em desacordo com a lógica de dominação e de todos os meios de expressão capazes de retratar conteúdos diferentes daqueles fornecidos aos indivíduos pela indústria cultural. O estabelecido de um vocabulário administrado, com fortes implicações ideológicas, poderia ser percebido nos vários modos de dominação, manipulação e organização aos quais as massas passaram a se sujeitar ao participarem nas diversões promovidas pela sociedade industrializada. A sociedade unidimensional compeliu o sujeito, que para sobreviver precisava desempenhar diversos papéis sociais padronizados e pré-estabelecidos, a identificar a sua pessoa, os seus pensamentos, as suas expressões e os seus sentimentos com as funções sociais por ele desempenhadas. Impediu-se, desse modo, o estabelecimento de qualquer reflexão filosófica. O roteiro deveria ser admitido sem nenhuma crítica por todos os atores envolvidos.

A descrição do nosso amor ou do nosso ressentimento passou a ser feita a partir da linguagem publicitária, dos anúncios, do cinema ou da televisão. Poderíamos, enfim, elaborar as mesmas frases tanto para definirmos um automóvel como para esclarecermos os nossos sentimentos sobre a fidelidade daquele colega de trabalho. Esta linguagem impessoal e publicitária tornou-se, assim, o principal meio para nos entendermos. Não deveríamos nos esquecer que a linguagem pessoal sempre foi mediada pelo material lingüístico disponível, ou seja, sua elaboração relaciona-se, evidentemente, com o contexto social analisado. Compreenderíamos, dessa maneira, a estranha sensação de vivermos numa sociedade de muita informação, mas de pouca experiência subjetiva. A prática e o pensamento constituíram um universo de manipulação que impediria a linguagem comum de desempenhar sua função comunicativa e também de preservação da memória cultural como base para um processo verdadeiramente criativo.

A obra de arte tradicional mostrou-se, em muitas ocasiões, insuficiente para compreender a realidade ou muito comprometida com o estado de coisas vigente para realizar qualquer tentativa de interpretar os dilemas da realidade social. Dada, no seu ataque niilista,

não poupou nem mesmo as vanguardas que se mantiveram presas ou restritas a uma mera inovação formal. O riso dos dadaístas funcionou, em quase todas as suas intervenções, como uma maneira de atacar o artista que se sujeitava ao império dos fatos estabelecidos, criando, ao mesmo tempo, uma linguagem que reforçava ainda mais a dominação dos indivíduos ao sistema capitalista. Portanto, as manifestações dadaístas, ao trabalharem com a palavra escrita, a fala, a pontuação, a poesia, a publicidade e até mesmo com uma nova tipografia, revelaram toda uma lógica de manipulação, ou seja, uma dominação oculta que englobaria aspectos morais, políticos e econômicos.

A sintaxe, o vocabulário e a gramática tornaram-se elementos políticos imprescindíveis na manutenção e no reforço da ideologia da sociedade industrial. A utilização dos elementos artísticos poderia até mesmo decidir entre a legitimidade e o uso incorreto de uma palavra. Ela poderia ser fundamental, por exemplo, na resolução de dilemas relacionados com a terminologia poética ou técnica, para a definição entre um significado autêntico ou ilusório, para pensarmos, enfim, na criação ou na ausência de sentido.

As provocações dadaístas invocariam uma visão de mundo diferente. Ela estabeleceria, conseqüentemente, um julgamento político e também estético que procurou questionar os comportamentos individuais. A linguagem crítica transformou-se, no entanto, em uma linguagem em que todos os elementos diferentes ou que estariam em conflito com a realidade social legitimada passaram a ser separados da realidade cotidiana. Toda a dimensão histórica contida nos significados das palavras, ou seja, toda a genealogia que poderia representar algum perigo para o sistema de dominação estabelecido, foi silenciada pelo discurso ideológico dominante presente na ciência, na política, na estética e na publicidade destinada ao consumo das massas.

A liberdade, embora vivenciada como elemento integrante da nossa sociedade, tornou-se espúria na medida em que representou, na realidade, a independência de poderes particulares para organizar a sociedade de acordo com os seus próprios interesses. As instituições representativas não ofereceram aos trabalhadores um poder efetivo para tomar decisões importantes. A ideologia atuou para amenizar os conflitos entre o particular e o geral sempre em detrimento daquele, conferindo, neste sentido, uma aparência de harmonia entre os desejos individuais e as necessidades sociais.

O riso provocador do Dada, ao questionar a arte e o pensamento subserviente, ofereceu a oportunidade de proteger a necessidade de pensar por si mesmo através de palavras e atitudes. Ele se contrapôs ao pensamento da indústria cultural por adquirir um significado que revelou as implicações contidas na realidade tecnológica. A ideologia da sociedade industrial, pelo contrário, tentou mostrar uma realidade através da eliminação dos conceitos que, justamente, poderiam explicar o que aconteceria na vida das pessoas diante de tão profundas transformações sociais, políticas e econômicas.

O riso dadaísta tomou, portanto, a locução ordinária como um dos objetos do seu escárnio. Ele também abriu um caminho para uma possível análise filosófica deste universo lingüístico. Análise que buscou uma outra dimensão do fato e dos significados, o que acabou elucidando ou resgatando as frases e as palavras transformadas, por exemplo, em mercadorias para a diversão do grande público.

A reflexão filosófica poderia, afinal, revelar a história oculta nos significados da palavra cotidiana, ou seja, apontar para o domínio exercido pela sociedade sobre e através da sua linguagem comum, por isso mesmo, a atenção de vários artistas dadaístas com as questões relacionadas com a linguagem ordinária. As suas tentativas sistemáticas de destruir a palavra espoliada pela invasão de mercadorias promovidas pela indústria cultural aconteceram através da utilização de diversos meios, entre eles, pelo aprimoramento constante de abordagens que suscitavam o riso e a auto-análise. A atitude Dada buscou descobrir como os limites que definiam o significado das palavras e os seus desdobramentos se constituíam, na verdade, em

termos que a sociedade impôs à própria locução e, conseqüentemente, ao comportamento dos indivíduos.

A indústria cultural classificou, distinguiu e afastou os significados, os pensamentos e as palavras de toda contradição, ilusão ou transgressão que ameaçasse romper com os termos estabelecidos pela linguagem empobrecida. O pensamento se abstraiu do negativo e do antagônico. A aceitação do empírico como critério para garantir a objetividade do conhecimento terminou por violar a própria realidade. Tal objetividade mutilou o indivíduo que somente dispunha dos fatos que lhe eram oferecidos pela ideologia burguesa. Compreendemos, desse modo, que os comportamentos e as atitudes manipuladas dos indivíduos na sociedade unidimensional serviram como um dos principais alvos dos ataques escarnecedores realizados pelos artistas vinculados ao Dada.

A desmistificação do discurso tornou-se parte de uma nova ideologia fomentada pelo próprio desenvolvimento da tecnologia. O processo de civilização invalidou o mito, fazendo-o parecer irracional pelo fato de contradizer a racionalidade do discurso e do comportamento estabelecido. Entretanto, ele também levou o pensamento radical de volta à condição mitológica. O conceito de progresso, desenvolvido a partir do século XIX, pôde identificar e projetar determinadas possibilidades históricas como irrealis. Dessa maneira, elas passaram por um processo que as transformou em teorias e práticas interpretadas como irracionais, utópicas, primitivas e ilógicas.

Percebemos, assim, que a mobilização da tecnologia constituiu um fator crucial para o crescimento da repressão na sociedade contemporânea. Tal mobilização instalou um poder, como constatamos não apenas nos países totalitários, mas, inclusive, nas democracias ocidentais, mistificador sobre a sociedade. Os indivíduos tornaram-se incapazes, diante da eficiência técnica, de perceber os interesses ocultos existentes no lucrativo uso da tecnologia. Estes elementos mistificadores foram empregados na publicidade, na propaganda, na política e na produção fazendo parte da nossa rotina diária, escondendo sua irracionalidade através de um discurso e de uma prática que reforçaram suas realizações, transformando-os em sinônimo de uma conquista racional da realidade.

Deveríamos considerar, além disso, que as diversas conquistas efetivadas pela racionalidade científica da fase avançada da civilização ocidental, razão que foi transformada, como destacamos em outros parágrafos, em uma forma de poder político, restringiram-se a pequenos setores da sociedade industrial desenvolvida. A prosperidade ilimitada não conseguiu esconder a miséria e a desigualdade existentes dentro e fora das fronteiras dos países industrializados. A sua alta produtividade deveria ser considerada, ao disseminar falsas necessidades, como repressiva, pois, ela promoveu a satisfação das necessidades individuais, mas, exigiu, ao mesmo tempo, a continuidade de métodos produtivos obsoletos, contudo, lucrativos, a acirrada competição entre indivíduos semelhantes e a repressão prazerosa em não suportar a elaboração de nenhum pensamento crítico.

As comodidades geradas por esse tipo de produção, sua produtividade, sua lucratividade e o apoio conferido por um sistema de dominação que utilizou a tecnologia, como seu instrumento preferencial de legitimação, garantiriam a disseminação deste sistema que tratou o homem e a natureza como simples instrumentos a serviço da mais-valia.

O alto padrão de vida dos países mais desenvolvidos precisaria ser considerado, neste sentido, como uma forma de contenção e manipulação social, ou seja, o padrão de consumo que notamos em tais sociedades, a quantidade incomparável de mercadorias, de serviços, de trabalho e de entretenimento disponíveis nestes contextos sociais devem ser encarados como parte de um esquema de dominação racional.

É certo afirmarmos que a civilização produziu, através do poder cognitivo e transformador da razão, os meios necessários para libertar o homem da brutalidade e das

insuficiências características da natureza, ou seja, aquilo que seria apenas natural, segundo alguns filósofos, passou a ser superado, negado e recriado pelo poder racional.

Restaria, no entanto, questionar se, diante de tudo o que esse padrão de desenvolvimento fez ao homem e à natureza durante o processo de formação do capitalismo, ou seja, apesar dos vários sacrifícios e das crescentes vítimas feitas em nome do progresso, valeria a pena mantê-lo como padrão de desenvolvimento a ser perseguido e mantido pela sociedade. Este superdesenvolvimento, afinal, produziu uma grande quantidade de mercadorias e conforto, entretanto, produziu, ao mesmo tempo, um aumento na idiotice geral, perpetuou a labuta alienante e promoveu a frustração como algo permanentemente ligado à própria satisfação das necessidades socialmente fomentadas pela ideologia da sociedade industrial.

Tudo aquilo, no entanto, que representou uma crítica ao modelo vigente, mesmo que fosse uma débil contestação sem maiores conseqüências, passou a ser considerado como uma atitude anti-social por excelência e que precisaria, impreterivelmente, sofrer uma repreensão exemplar. O riso mercadoria desempenhou, portanto, não só um papel na diversão das massas, mas, também funcionou como um importante meio de coerção à disposição dos interesses dominantes.

A expansão da diversão invadiu o espaço mais íntimo do ser humano, eliminando qualquer possibilidade de isolamento, ou seja, invalidando qualquer tentativa de criação de uma subjetividade capaz de levar ao indivíduo a uma reflexão crítica da sua realidade. A maioria da população das sociedades capitalistas desenvolvidas tornou-se uma espécie de audiência cativa não de um regime totalitário, mas através da própria liberdade concedida. O seu elevado padrão de vida, sua diversão e o seu riso obrigavam todos a compartilharem dos mesmos sons, dos mesmos quadros, da mesma culinária, do mesmo projeto arquitetônico, ou seja, a ausência de liberdade ou a sua concessão foram elaboradas e controladas visando o fortalecimento da repressão.

A dominação apareceu sob a aparência da administração total. O desenvolvimento do consumo de massas, a formação de instituições e a elaboração de um discurso ideológico apropriado à vida administrada tornaram ineficazes as formas de protesto tradicionais. O riso, neste contexto histórico, deixou de representar uma possibilidade de transformação social para transformar-se em elemento da coesão social. O conforto propiciado pela sociedade capitalista destruiu a imaginação, retirando-lhe todos os meios de expressão e substituindo-os por meios que somente reproduziam os valores repressivos da sociedade unidimensional. Os indivíduos administrados mutilaram as suas próprias liberdades e satisfações.

A propaganda, os diversos meios doutrinários de informação e de diversão preencheriam a vida do indivíduo unidimensional, impedindo-o, pelo riso e pelo choque, de ter qualquer oportunidade de pensar a respeito da sua existência ou cogitar sobre os problemas da sua sociedade. Eles não poderiam ser privados destas representações, pois, sem elas não conseguiriam, segundo a interpretação de Marcuse, reproduzir os mesmos pensamentos e, pior ainda, existiria a possibilidade de elaborarem, desta maneira, pensamentos diferentes, expressando outras aspirações e outros temores:

Sem dúvida, tal situação seria um pesadelo insuportável. Conquanto as criaturas possam suportar a criação contínua de armas nucleares, garoa radiativa e alimentos duvidosos, não podem (por essa mesma razão!) tolerar serem privadas da diversão e da educação que as torna capazes de reproduzir disposições para a sua defesa e (ou) a sua destruição. O não funcionamento da televisão e dos meios estranhos de informação pode, assim, começar a conseguir o que as contradições inerentes do capitalismo não conseguiram – a desintegração do sistema. A criação de necessidades repressivas tornou-se, de

há muito, parte do trabalho socialmente necessário – necessário no sentido de que, sem ele, o modo de produção estabelecido não poderia ser mantido. Não estão em jogo problemas de psicologia nem de estética, mas a base material da dominação. (MARCUSE, 1969, p. 226).

As massas passaram a predominar nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Podemos compreender o surgimento deste fenômeno social como o sintoma que revelaria a supressão de toda a beleza poética e a confirmação, ao mesmo tempo, da padronização das formas de pensamento. A indústria cultural colaborou para a sua formação e desenvolvimento eliminando a possibilidade de encontrarmos indivíduos libertos do poder da propaganda, da doutrinação e da manipulação. Eles tornaram-se incapazes, portanto, de compreender os fatos ou de buscar avaliar alternativas ao aparato de dominação social.

O que poderíamos, a partir da leitura realizada das referidas obras de Herbert Marcuse, ressaltar seria o fato de que, tanto o sistema de produção material, como o sistema cultural, pelo seu poder e pela sua inegável eficiência, passaram a eliminar toda a subjetividade crítica. Eles assimilaram o pensamento e o comportamento dos sujeitos de acordo com as suas próprias aspirações repressivas. Portanto, os instrumentos econômicos vinculados ao desenvolvimento capitalista, organizados num sistema totalitário, elaboraram não só as suas atuais utilizações, mas também as possíveis implicações relacionadas com os frutos da racionalidade tecnológica.

A construção dessa realidade social diferente, marcada por novas modalidades de dominação, abriu uma outra direção, um novo âmbito e infindáveis possibilidades que devemos observar para interpretarmos o riso da época da indústria cultural, ou seja, precisamos considerar que, apesar do seu caráter aparentemente desinteressado, o riso mercadoria participou efetivamente de um contexto prático de dominação, fomento e criação de uma determinada visão ideológica da realidade.

Acreditamos também que as transformações ocorridas no caráter do riso, como descritas no primeiro capítulo do nosso trabalho, podem servir como um importante ponto de referência para acompanharmos o processo da derrocada deste pensamento crítico diante da realidade unidimensional.

O riso mercadoria ganhou força com o aparato técnico predominante, pois, este terminou por reproduzi-lo constantemente para reforçar ainda mais a falsa consciência feliz. Bilhões participaram dos benefícios proporcionados por esta indústria que, por sua vez, disseminou, através da imposição dos seus métodos de produção e distribuição por todo o mundo, bens padronizados para a satisfação de necessidades que também passaram a ser absolutamente iguais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114).

3.3. Técnica, ideologia e dominação.

A atual racionalização técnica deveria ser considerada, de acordo com a visão de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento*, como a racionalidade da própria dominação:

Os remadores que não podem se falar estão atrelados a um compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema e no coletivo. São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e

não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceriam e afastariam da verdade os homens oprimidos. A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fado antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 47).

Ela representaria o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre o restante da sociedade. As necessidades passaram a ser controladas e tudo o que fugia ao padrão foi recalçado pelo poder central ou pela consciência individual. O zeloso cidadão George F. Babbitt, personagem do romance de Sinclair Lewis, teve, de um modo bastante ilustrativo, sua vida inteiramente pautada por tais imperativos (LEWIS, 2002). Não existiria mais confiança nas suas atitudes e também não haveria mais interesse ou perspectivas para novas aventuras. Ele não conseguiria mais se esquivar da realidade e da opressão. Não parecia haver meios de fugir do emprego fastigioso, da família detestável, dos falsos amigos e nem de si mesmo. A rotina afastava qualquer idéia de liberdade ou heroísmo.

Toda a arquitetura criada por Lewis no seu romance reforça a idéia de que a indústria cultural confere a todos os aspectos da sociedade um ar de semelhança. Portanto, a cidade de Babbitt, Zenith, com seus prédios de aço, cimento e pedra calcária, que pareciam torres sólidas “como um rochedo e delicadas como varinhas de prata”, ou ainda, as casas novas que resplandeciam nas colinas mais distantes como “ninhos de riso e de sossego”, poderia ser confundida com qualquer outra cidade capitalista desenvolvida. Os seus monumentos tornam-se caricaturas arquitetônicas e não propriamente o estilo de uma época.

O amanhecer dos habitantes nestes cenários urbanos do início do século XX não possuiria nenhuma possibilidade romântica. Todos moldavam suas vidas por um padrão de felicidade artificialmente fomentado. Eles consideravam as suas insípidas experiências como marcos de uma nova etapa na história do município. Zenith poderia ser considerada sob a perspectiva pragmática de sua associação comercial como uma próspera cidade que se preparava para novos desafios.

A mais alta e moderna torre espelhada da cidade podia ser vista de qualquer ponto e passou a ser a única referência para indicar endereços e caminhos aos visitantes. Não diziam mais que tal loja era perto do açougue do senhor D. duas ruas à esquerda da tradicional padaria, mas de modo altivo, informavam que ela ficava duas ruas depois daquele prédio azul e espelhado à direita daquele outro prédio em estilo clássico. Os cidadãos de Zenith deveriam, portanto, apontar somente para uma direção. Deveriam preparar-se para o desenvolvimento incessante daquela comunidade com a certeza de que somente existiria uma possibilidade viável para o progresso e a felicidade geral da comunidade.

O sonho perseguido pelos burgueses de Zenith somente poderia se realizar com a construção de todos aqueles edifícios semelhantes que passaram a constituir a paisagem de prosperidade alcançada pelo esforço e pela especulação dos sagazes empreendedores capitalistas. A série de prédios monumentais transformou o “decadente” centro da cidade em uma excelente oportunidade de investimento. Trata-se, por um lado, de um processo de urbanização típico da sociedade capitalista, por outro lado, percebemos a formação de um embrião que gradualmente destruiria, em nome da funcionalidade e do futuro, a história e a memória do município. O centro modernizado da progressista metrópole, dentro em breve, seria uma cópia do padrão arquitetônico de outras cidades da região e uma miniatura perfeita dos modelos desenvolvidos em outras capitais do país e do mundo. Todas as casas antigas cederiam lugar a uma nova arquitetura em harmonia com a ideologia da sociedade capitalista. Concreto, prédios, asfalto, avenidas e carros foram elevados à condição de sinais exteriores do progresso almejado. A dinâmica Zenith, totalmente semelhante a outras cidades não só do

país como também do mundo, ficaria inteiramente descaracterizada, conformando-se, portanto, à própria lógica predominante nas diversas relações sociais.

Outros projetos urbanos, posteriormente, alcançariam os chamados bairros populares. O trabalhador ficaria livre da velha casa, do quintal, da conversa com a vizinhança, das árvores, do portão aberto durante o dia, das cadeiras na calçada, do jardim com roseiras... Ele também poderia aproveitar os benefícios de um espaço vertical e arrojado. Minúsculos apartamentos higiênicos garantiriam muito mais qualidade de vida ao indivíduo e fabulosos lucros aos capitalistas, além, de sujeitar o trabalhador, ainda mais, ao domínio e aos interesses da burguesia. O discurso ideológico existente na sociedade realizou-se até mesmo na arquitetura dos centros urbanos.

Todo o indivíduo, para ser considerado um cidadão verdadeiramente honesto, ou seja, para tornar-se socialmente aceito pela nova classe média cidadina, deveria compartilhar, necessariamente, todos os ideais da sua época. Ele estaria, além disto, inteiramente submetido ao fascínio dessa nova vida propagada pela indústria cultural. O indivíduo, satisfeito pelas comodidades materiais e também pela promessa de muito mais liberdade, desfrutava, com isso, tranqüilamente o status “duramente” conquistado.

O seu riso, neste contexto, transformou-se na afirmação da sua felicidade e também em uma maneira de não levantar suspeitas sobre qualquer possível sentimento de frustração ou infelicidade diante de sua existência medíocre. O orgulhoso indivíduo da sociedade unidimensional poderia desafiar o futuro e comparar todos os seus êxitos com o modesto passado vivido por seus antepassados. A sua família não poderia imaginar que um dia ele alcançasse tamanho êxito material, por isso mesmo, a necessidade da criação de alguns símbolos que evidenciassem os seus triunfos, seu poder e a sua estabilidade: o carro que deveria ser o equivalente a um brasão real, aquele apartamento tornar-se-ia como um despojo da sua mais nobre conquista, uma superabundante profusão de quinquilharias precisaria ser ostentada diante de qualquer incrédulo que ousasse desconfiar de sua segurança material e uma família deveria ser formada como complemento natural e prova definitiva do seu sucesso econômico.

Ele poderia observar, assim, da sacada do seu apartamento, ótima localização, próximo ao centro, estilo colonial, com duas vagas na garagem e no terceiro andar, a violência da grande cidade desenrolar-se lá embaixo, com uma expressão de alívio e tranqüilidade. Poderia suspirar e rir na certeza de que ela nunca conseguiria alcançar tais alturas ou ameaçar sua cômoda displicência matinal.

Todos os planos do indivíduo, prisioneiro do excesso de conforto criado pela sociedade industrializada, reproduziriam os mesmos valores consagrados pela sociedade unidimensional. Num futuro próximo, quando prosperasse mais nos negócios, ele poderia, de acordo com a ideologia imposta através da indústria cultural, adquirir uma bela e confortável casa no subúrbio. Quem sabe num condomínio cercado por toda a segurança? Nesse bucólico recanto da classe média metade de todas as casas possuía um quarto de dormir igual ao seu. A decoração, os móveis, a cor das paredes e os inúmeros eletrodomésticos mostrariam que nunca alguém chegaria a amar, a sofrer ou a viver realmente naqueles aposentos impessoais. Todas elas seriam insuportavelmente perfeitas, uniformes e funcionais, entretanto, nunca constituiriam um lar. Seu único defeito seria, portanto, a completa impessoalidade. Viveria-se ali como se fosse num maravilhoso quarto de hotel. O proprietário um hóspede exigente e permanente. Despida de qualquer singularidade a residência acomodaria, portanto, o hóspede/morador como se ele estivesse passando somente uma noite antes de partir e nunca mais voltar. A sua excelente casa não mostrava, aliás, como todas as demais residências perfeitas e funcionais dos seus simpáticos e prestativos vizinhos, nenhum traço da sua individualidade, mas, pode ser observada como um retrato perfeito da sua condição de completa submissão aos valores estabelecidos (LEWIS, 2002, p. 22).

Todas as manhãs, na terra prometida alcançada pela burguesia puritana, milhares de pessoas seriam enviadas para o centro urbano de Zenith como produtores e consumidores. Eles buscariam trabalho e diversão, receberiam o seu maná ideológico e não esboçariam nenhum tipo de protesto. Inúmeros prédios, uma profusão de carros transitando pelas ruas, multidão, turbilhão de pessoas, informações e mercadorias substituiriam vantajosamente os bezeros de ouro. O cenário onde as existências medíocres encontrariam refúgio contaria ainda com o riso mercadoria preenchendo um importante papel na construção de um discurso de dominação política e econômica. A grande concentração de pessoas imporiria uma produção em série, uma disseminação de bens padronizados para satisfazer necessidades, cada vez mais, semelhantes. Estabeleceria-se, a partir de então, um contraste entre toda aquela arquitetura para gigantes e a mesquinhez da vida sem realizações que o indivíduo unidimensional levaria entediando-se diariamente nos escritórios, no comércio ou nas indústrias.

A falta de perspectivas históricas acabaria provocando uma enorme e indecifrável sensação de angústia. O sujeito observaria, com um triste e vago olhar, a sua vida se esvaír lentamente, improdutivamente. Ele se arrastaria durante décadas sem criar nada verdadeiramente seu. Uma multidão de pessoas entediadas suportaria o trabalho como um interminável castigo divino. O trabalhador, entretanto, deveria aceitar, como bom chefe de família e cidadão cumpridor dos seus deveres, toda a exploração sem esboçar nenhuma reclamação demasiadamente ríspida. A manutenção deste sorriso constante, apesar das inúmeras adversidades, somente poderia acontecer graças ao suprimento constante e barato do riso mercadoria.

O sujeito alienado não deveria mostrar sua condição de infelicidade crônica. Tal “anormalidade” foi reprimida pela indústria cultural. Ela desenvolveu, por isso mesmo, um calendário que transformou todas as festividades em uma necessidade rotineira e controlada por uma série de interesses políticos e econômicos. Desse modo, o indivíduo, cercado por todas as mercadorias da indústria cultural e submetido ao rígido controle dos seus mínimos atos, parecia muito mais um derrotado, que sucumbiu e encontrou alívio na sua própria queda, do que um participante ativo em um cortejo dionisíaco. O seu riso, definitivamente, não apresentou aquele inconfundível brilho do mais completo triunfo sobre as regras e sobre o poder da sociedade.

A rotina terminou predominando em todos os aspectos da sua vida. O indivíduo unidimensional, representado aqui pelo ilustre personagem George F. Babbitt, iniciou o sagrado ritual que representava todos os dias antes de começar a trabalhar, visando garantir a sua tranqüilidade emocional. Beber uma quantidade razoável de café para conseguir ficar acordado e ler os jornais que assinava. Assinando três diferentes periódicos ele garantia a agradável sensação de ser um cidadão informado sobre os problemas de sua época. Todavia, o diário de circulação nacional de postura conservadora, a gazeta voltada apenas para as questões econômicas e o semanário da cidade que, basicamente, continha os fatos policiais, a cobertura esportiva dos times locais, as notícias da política local e os acontecimentos sociais de Zenith, reproduziam sempre o mesmo discurso, reforçando a mesma visão de mundo, construindo, assim, uma interpretação do real que jamais considerava as suas contradições e os seus conflitos. Cada artigo que Babbitt devorava como se fossem verdades absolutas, reforçava ainda mais o discurso dominante, nele, qualquer tentativa de contestar o discurso hegemônico passa a ser considerada como algo perigoso e despropositado, uma ameaça, portanto, que poderia desestabilizar a ordem econômica e social.

O pensamento crítico, neste sentido, passou a ser considerado como um elemento nocivo e perigoso. Ele deveria, para que o indivíduo pudesse manter o seu inabalável otimismo sobre os benefícios criados pela sociedade unidimensional, ser totalmente suprimido da vida social. As manifestações dadaístas, por isso mesmo, soariam como notas dissonantes

no idílico concerto orquestrado pelo desenvolvimento tecnológico do mundo capitalista do século XX.

Os sujeitos, confrontando a realidade tecnológica das sociedades capitalistas industrializadas, foram transformados em simples instrumentos de produção. Poderíamos dizer que seria um tipo de modificação, como foi abordado no tópico anterior, que fazia parte de um projeto histórico específico de dominação e manipulação. Este mundo, portanto, seria o resultado de uma escolha que determinou a nossa maneira de compreender, de organizar e de transformar a natureza e a sociedade. A escolha de certo padrão cultural definiria de antemão o âmbito das nossas possibilidades e de nossas limitações. O riso mercadoria colaborou para, desse modo, tornar incompatíveis outras alternativas ao pensamento unidimensional. As instituições, que representavam a racionalidade estabelecida, adquiriram, ao conter as potencialidades que ameaçam a ordem social, um caráter, paradoxalmente, irracional.

Possuímos valor, na sociedade unidimensional, apenas quando somos considerados, não importa em que fase da vida tal julgamento ocorra, seres produtivos. Este discurso ideológico, parte essencial da racionalidade do aparato social estabelecido e requisito para o seu funcionamento perfeito, busca, além disso, nos convencer de que a destruição da natureza seria o preço para o progresso, de que o sofrimento seria a contrapartida da felicidade, de que a renúncia traria satisfação, de que a labuta poderia ser vista sob a perspectiva do lazer, que os negócios não poderiam sofrer nenhum tipo de contratempo e, principalmente, de que toda a alternativa que contrariasse esta visão pragmática só poderia ser classificada como utopia ou simples delírio de pessoas alienadas.

O que tal ideologia não poderia revelar, porque se o fizesse revelaria a contradição fundamental desta sociedade, seria o fato de que a técnica conquistou o seu poder sobre a sociedade pelo domínio dos mais fortes economicamente. A exploração do homem pelo homem e do homem sobre a natureza passou a ser, cada vez mais, científica e racional. Tal racionalização envolveria uma administração científica, divisão social do trabalho, aumento constante da produtividade, emprego de novas tecnologias e empreendimentos que transformaram não somente o mundo econômico, como também o político e o cultural. O resultado deste processo foi uma contínua elevação do padrão de vida de parcelas importantes da população e, ao mesmo tempo, a criação de um modelo de comportamento que justificava, por si mesmo, toda a opressão inerente ao sistema. Portanto, toda a necessidade que pudesse escapar ao esquema previsto passou a ser recalcada individualmente.

A indústria cultural sempre prevê, para que ninguém possa escapar do seu poder repressivo, algum produto que satisfaça a necessidade de cada indivíduo: “Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117). Pretensas distinções foram amplamente difundidas para que tivéssemos a ilusão da concorrência e, sobretudo, da possibilidade de escolhermos os produtos da nossa preferência. O público atacado pelos artistas dadaístas no início do século XX já vivia a fascinação pelos frutos da nova tecnologia desenvolvida pela segunda Revolução Industrial. O riso tornou-se, neste sentido, um produto amplamente difundido através dos novos meios tecnológicos disponibilizados. Transformou-se, como já havíamos ressaltado anteriormente, num fator importante na construção da ideologia dominante.

Como também salientamos em outros parágrafos podemos afirmar que a indústria cultural, como primeiro serviço oferecido ao seu cliente, classificou, antecipadamente, todos os aspectos da vida social. Em virtude da sua própria constituição objetiva ela tolheu completamente qualquer pensamento espontâneo do sujeito. A opinião do indivíduo passou a se formar, assim, através dos jornais, dos meios de comunicação de massa e da tecnologia que determinaria o ritmo econômico da sociedade capitalista. A imaginação do indivíduo massificado terminou por se atrofiar completamente. Mesmo assim, todas as outras pessoas

consideram o indivíduo massificado como um sujeito culto, informado e bastante razoável nas suas opiniões. Todos foram constrangidos, afinal, a utilizar o mesmo discurso que, oferecido através de diversos meios tecnológicos pela indústria cultural, acabou por se impor como uma verdade inquestionável.

O conformismo, apesar de uma constante inquietação e de um vago descontentamento individual com a vida controlada pela administração total, terminou por consagrar-se como aspecto predominante nas sociedades industriais. O pensamento foi padronizado e o indivíduo sente-se até mesmo constrangido por reclamar tanto da confortável vida que pode desfrutar como prêmio pelo seu bom comportamento. Envergonha-se por estar sempre descontente quando deveria sentir orgulho por pertencer ao grupo dos privilegiados que acorda e adormece rodeado pelas facilidades proporcionadas por mecanismos tão perfeitos na sua funcionalidade racional.

O consumo da arte mercadoria não pode admitir a insatisfação toldando, por um instante que seja a sua perfeita felicidade. Tal consumo direto ou relacionado com quaisquer outras mercadorias afetou diretamente a imaginação. Ela não teria mais forças suficientes para resistir ao ataque da alegria artificial. A inteligência, conseqüentemente, sofreu um processo de atrofia semelhante. A opinião passou a ser criada pelos jornais, a memória sucumbiu diante da avalanche dos produtos da indústria cultural que, devido a sua própria constituição, paralisavam a capacidade crítica e a espontaneidade dos indivíduos. O público, criado a partir do processo de constituição de um mercado cultural ampliado e tendo sua existência pautada por tais imperativos, acabou sendo eleito como alvo preferencial dos ataques efetivados pelo riso dos dadaístas.

Os produtos da indústria cultural, além disso, impuseram-se de forma violenta. O gigantesco mecanismo econômico instalou-se, de tal forma, que até os mais distraídos foram induzidos ao consumo ininterrupto. A indústria cultural transformou, por isso mesmo, o lazer em algo, cada vez mais, semelhante ao trabalho. O indivíduo passou a orientar o seu tempo de lazer pelos mesmos critérios utilizados no tempo da produção. Todos os setores da produção espiritual foram congregados, desse modo, para ocupar os sentidos dos homens durante todas as horas do dia.

O proletário que precisava lutar incessantemente contra as necessidades mais prementes da vida diária ficou extremamente contente quando conseguiu, finalmente, usar o período que não passava mais junto à máquina como simples passatempo ou distração dos problemas cotidianos. Ele tinha, evidentemente, vários motivos para se alegrar com tal mudança. Não podemos esquecer que a “arte séria” sempre ficou restrita a poucos iniciados. Aquele que nunca teve acesso à arte séria encarava tal seriedade com escárnio e desprezo. A arte leve caminhou, dessa forma, lado a lado com a arte autônoma.

Desse modo, a multidão, mesmo no seu tempo dedicado ao lazer, começou a se orientar também pelo ritmo da produção industrial. A indústria cultural aproximou e igualou o lazer ao trabalho, ou seja, o descanso passou a se assemelhar cada vez mais ao trabalho. Ninguém conseguia tempo para repousar e refletir criticamente sobre o seu tempo, a sua existência e a sua realidade social. O movimento incessante transformou-se numa regra e até os mais distraídos não deixavam de consumir algo nesta corrida frenética para garantir um estoque sempre maior de novas mercadorias. Cada um dos seus produtos culturais tornou-se um modelo da gigantesca máquina econômica que não poderia jamais parar de oferecer o retorno esperado pelo capitalista.

Novos efeitos estilísticos foram buscados permanentemente pela indústria cultural. Eles permaneceram, no entanto, ligados ao velho esquema da tradição e ao poder da classe dominante. Não existiria, mesmo quando considerarmos as rupturas promovidas por uma vanguarda como o Futurismo, a possibilidade de fuga da lógica de dominação. As novidades promovidas pela indústria cultural, todas elas, não importa a seu caráter aparentemente

revolucionário, estariam marcadas pelos traços do jargão e se curvavam ao crivo da aprovação geral.

O primeiro olhar de um crítico ligado a tal lógica de perpetuação das hierarquias sociais dominantes decide, por exemplo, se aquele produto está suficientemente adaptado ao padrão aceito como normal. A indústria cultural colocou a imitação como algo absoluto, reduzindo, ao mesmo tempo, qualquer bem cultural ao puro estilo e a convenção socialmente aceita. Tal procedimento revelaria, como argumentaram Adorno e Horkheimer, o segredo contido em toda a produção da indústria cultural: a obediência à hierarquia social.

A violência, por isso mesmo, instalou-se definitivamente como um elemento imprescindível e banalizado nas suas criações. Todos os setores da produção espiritual, submetidos à lógica da indústria cultural, passaram a ser subordinados ao esquema que conjugava violência e diversão quase como se fossem sinônimos. Ela produziu uma imensa quantidade de mercadorias destinadas a ocupar os sentidos dos homens em quase todas as horas do seu dia e em vários momentos da sua vida. O trabalhador receberia, portanto, um treinamento eficaz, realizado mesmo durante o tempo destinado ao descanso, para as tarefas que deveria realizar durante a jornada cotidiana de trabalho alienante.

Como destacamos anteriormente, a indústria cultural ofereceria, uma grande variedade de produtos que, no entanto, sempre reproduziam um mesmo estilo. A imitação tornou-se um valor absoluto, revelando, ao mesmo tempo, a obediência da obra de arte mercadoria à hierarquia social. O sujeito que não desejasse assumir a condição de exilado em sua própria pátria deveria, assim, exercer a liberdade de pensar de acordo com os modelos culturais prevalecentes.

Os aparentemente novos efeitos permanecem, assim, ligados ao velho esquema de dominação. A compulsão para produzir constantemente novidades constitui uma estratégia para aumentar mais ainda o poder da tradição e, ao mesmo tempo, dar a impressão de que tal produto poderia escapar ao domínio já estabelecido. O público passou a receber produtos aprovados pela lógica da repetição do “sempre igual”, do “mesmo” ou do “consagrado”. As novidades receberiam, mesmo quando pareciam ser chocantes, suas credenciais da própria indústria cultural. Elas poderiam ser compreendidas, portanto, como um dos elementos sociais responsáveis pela manutenção da tranqüilidade e da estabilidade da sociedade. O seu dinamismo não quebraria os limites do poder estabelecido, tornando-se, desta maneira, necessário para a manutenção dos interesses econômicos e políticos da sociedade unidimensional.

Podemos considerar que a exclusão de todo o elemento que representasse alguma possibilidade de reflexão crítica, constituiu uma das características que diferenciariam a fase da cultura de massas e o período chamado de Liberalismo Clássico. A indústria cultural não só determinou o consumo das massas, porém, também descartou o que ainda não foi experimentado, considerando-o, simplesmente, como um risco desnecessário e perigoso. A sensação da mesmice ganhou o reforço do ritmo e do dinamismo típicos das suas produções. O riso mercadoria, por isso mesmo, não precisou poupar nenhum aspecto da sociedade industrial. Ele deveria, pelo contrário, divertir incessantemente as massas, garantindo, contudo, que nada iria efetivamente mudar e de que tudo, mesmo aquela novidade aberrante ou exótica, seria, no final, ajustada ao esquema ideológico estabelecido, reforçando os preconceitos, o etnocentrismo e a alienação. A adaptação tornava-se, portanto, fácil, palatável e risonha.

Os elementos, anteriormente irreconciliáveis, da cultura, da arte e da distração encontravam-se reduzidos, agora, a uma totalidade imposta pela lógica da indústria cultural. Ela os subordinou à fórmula da repetição exaustiva, por isso mesmo, suas inovações mais características foram, na maioria das vezes, aperfeiçoamentos da produção em massa. O indivíduo acompanhava com interesse, não o conteúdo, banalizado e reproduzido

insistentemente, mas, o desenvolvimento da técnica. Tal elemento atraía e fascinava as massas. O poderio desta visão de mundo afirmava-se através da onipresença de uma tipologia imposta pela inovadora tecnologia desenvolvida pela sociedade industrializada, pela divulgação realizada pelos produtos da indústria cultural e pelo riso mercadoria que permeava as relações sociais conferindo a tudo um toque de espontaneidade altamente desejável pelo sistema dominante.

O controle ideológico sobre a massa de consumidores aconteceria, portanto, inclusive através da ampla utilização da diversão. O sujeito alcançaria a felicidade quando pudesse usar o seu tempo em qualquer passatempo que, supostamente, o faria esquecer da rotina do escritório ou da fábrica:

A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e a impotência. - A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensão conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda a diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda a reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais. Toda a ligação lógica que pressupõe um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

A condição de vida na sociedade capitalista industrializada exigiu o esmagamento, o desgaste e a renúncia de toda a resistência individual. Experimentamos, assim, uma alegria maldosa e rimos do fato de que já não existiria nada que estivesse fora do alcance do riso mercadoria e, ao mesmo tempo, nada parecia sofrer nenhum tipo de abalo do riso suscitado na nossa época. Este riso destruiu a felicidade arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade unidimensional.

O indivíduo deveria ter a sensação de que atingiu a plena satisfação das suas necessidades, mas sem questionar se tais prioridades e desejos seriam ou não realmente seus. O riso mercadoria, evidentemente, colaborou para a criação de tal estado de espírito. Todos os espetáculos promovidos pela indústria cultural ofereciam e, ao mesmo tempo, privavam as pessoas da satisfação das suas vontades, revelando, assim, como a nossa civilização impôs uma renúncia permanente como condição primordial para a sua própria continuidade e desenvolvimento.

A condição de sofrimento e frustração do nosso cotidiano passou a ser oferecida pela indústria cultural como algo paradisíaco. A evasão tornou-se impossível de ocorrer na sociedade unidimensional, pois, apesar da idéia de fugir ser divulgada e até mesmo

incentivada, a indústria cultural conduziu, de antemão, o indivíduo ao mesmo ponto de repressão da sua criatividade. Uma das funções ideológicas promovidas pela diversão moderna poderia ser constatada quando percebemos o favorecimento, implícito nas suas inúmeras mercadorias, da total resignação. O indivíduo que buscava consolo e, principalmente, esquecimento poderia sempre contar com as mercadorias desenvolvidas pela indústria cultural para alcançar o pretendido alívio para as suas inevitáveis decepções existenciais.

O entretenimento oferecido ao sujeito significou, por um lado, a possibilidade de um abandono à multiplicidade das associações fáceis, ao feliz absurdo e ao riso que recompensaria os dissabores, mas, por outro lado, representou também o cerceamento do pensamento crítico. A ética e o gosto, característicos da indústria cultural, condenaram a diversão ingênua e o intelectualismo crítico como graves defeitos. Tal lógica do entretenimento puro fez, portanto, com que o sem sentido desaparecesse da base da produção de entretenimento, ou seja, da diversão destinada para as massas. Ela também aniquilou o significado das obras de arte, alterando o seu sentido e a sua eficácia crítica de acordo com os ditames de uma razão a serviço do capital. A fusão promovida pela indústria cultural dos elementos da alta cultura e do entretenimento não só destruiu aquela como, simultaneamente, “espiritualizou” a diversão.

A diversão passou a depender, agora, da sua afinidade com o mundo dos negócios. Ela revelou, por isso mesmo, aspectos que poderiam ser interpretados como apologia da sociedade industrial. Rir significava estar de acordo com os padrões dominantes. Podemos, enquanto sujeitos fadados à solidão, nos entregar ao prazer na dependência dos demais e apenas com o respaldo da maioria. Teríamos, assim, uma harmonia caricata, pois, este falso riso não promoveu a reconciliação com a realidade, mas, reforçou, através do ridículo, as hierarquias sociais já definidas.

Isso apenas se tornou possível quando a obra de arte foi isolada do processo social. O artista, então, abandonou, ironicamente como no caso Dada, toda a pretensão, por mais modesta, de refletir sobre a sua realidade. A diversão poderia assumir, neste contexto, o sentido da absoluta despreocupação. Deveríamos rir do sofrimento, justamente, porque não precisaríamos mais pensar sobre ele. As imagens da dor foram tão banalizadas que serviam como tema para a própria diversão das massas. A diversão proporcionada pela indústria cultural significou a impotência diante da realidade. Ela representou, além disso, uma fuga, não da realidade, mas da idéia de provocar qualquer tipo de resistência contra a realidade opressiva: “A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135).

O riso mercadoria, como elemento integrante da diversão e do entretenimento promovidos pela indústria cultural, fez parte da estratégia para desacostumar o indivíduo a qualquer subjetividade. Até mesmo aquele acontecimento que parecia ser obra do acaso, tornou-se algo planejado. O próprio acaso, desse modo, passou a ser minuciosamente controlado para que as pessoas acreditassem no seu predomínio e na sua influência sobre decisões cotidianas.

A ideologia da sociedade industrial proclamou, enfática e sistematicamente, a validade da ordem existente. Demonstrando os benefícios da realidade estabelecida a indústria cultural limitou-se a repeti-los insistentemente. A palavra que não poderia servir como instrumento para o estabelecimento de um padrão ideológico que se repetia cnicamente passou a ser interpretada como inverdade ou mera ficção. O riso também destituído da sua significação social de contestação somente salientou o já existente. São as características, portanto, de uma luta em que o inimigo derrotado, ou seja, o sujeito pensante sofreu e, ao mesmo tempo pôde zombar junto com o próprio vencedor.

O jogo de poder e de dominação da sociedade industrial associou a extrema liberdade, afinal, ninguém precisava mais se responsabilizar, pelo menos oficialmente, por aquilo que pensava, e uma série de instrumentos de controle social. O indivíduo, do seu nascimento até a sua morte, sujeitou-se a uma socialização que incluiu um complexo sistema de instituições responsáveis por sua socialização e por uma perspicaz dominação.

Até mesmo o trágico foi transformado em um aspecto calculado e desejável pela indústria cultural. Ele passou a ser considerado como um elemento consolador e disponível para a grande multidão fascinada com a possibilidade de ainda poder consumir a representação de um destino humano autêntico. O trágico, por outro lado, também passou a ser compreendido, a partir de agora, como uma ameaça para todos aqueles que não quisessem cooperar. O seu sentido deixou de ser o de resistir à ameaça mítica. Reduzido, o trágico, pairava como uma terrível promessa de castigo para todos aqueles que procuraram resistir, ou seja, o destino trágico converteu-se na punição justa para o indivíduo que continuava refletindo sobre os dilemas da realidade. A sua liquidação representou a eliminação da própria individualidade capaz de se contrapor ao poder da sociedade, por isso mesmo, nossa sociedade poderia ser caracterizada, como vimos no capítulo anterior, através da paródia muito mais do que pela tragédia.

A coerção do sistema promoveu a desmoralização das massas. A civilização, muitas vezes, inculcou comportamentos de modo violento, transparecendo, dessa maneira, lapsos de rebeldia e fúria das massas, por isso mesmo, a necessidade constante de compeli-las à ordem através de uma vida inexorável e da conduta exemplar. A cultura da sociedade industrializada não só domesticou os instintos mais revolucionários dos indivíduos, mas, também os exercitou para seguir os padrões esperados e almeçados de civilidade. O sujeito deveria, portanto, aproveitando a sensação de tédio e fastio causada pela repressão do processo civilizador, abandonar-se ao poder da própria coletividade que o enfatiou.

O cidadão deveria ser um sujeito, pelo próprio ritmo da vida econômica e social, extremamente dinâmico e eficiente para o mercado. Instado constantemente pela lógica da administração total ele começou a pertencer, por exemplo, a inúmeras associações: de proteção aos animais, de moradores, do clube de bocha, dos jovens da igreja presbiteriana, do movimento contra as queimadas. Elas passaram a determinar todas as suas convicções, pensamentos e atitudes.

Mesmo quando o indivíduo, deitado no sofá, sentia-se, finalmente, isolado do mundo, entravam em cena as agências de publicidade que passaram também a regular toda a sua vida exterior, criando, através da diversão e do riso, aquilo que ele julgava ser sua individualidade. Assim, ele seria totalmente livre para não pensar como os demais, no entanto, seria considerado um estrangeiro, como já havia descrito Aléxis de Tocqueville a respeito do sujeito na democracia norte-americana do século XIX, dentro da sua própria cidade se o ousasse fazê-lo (TOCQUEVILLE, 2000). O indivíduo unidimensional, constrangido pela maioria, não conseguiria sobreviver durante muito tempo com o desprezo e o isolamento social provocado por sua atitude rebelde.

Todas as pessoas deveriam mostrar uma identificação perfeita com o poder que as oprimia. O confronto entre o indivíduo e a sociedade, outrora, era um ponto essencial para compreender a própria definição da realidade social, agora, no entanto, isso tudo foi substituído por uma série de ritos de iniciação que integram completamente os indivíduos aos valores e atitudes propugnados pela ideologia dominante. A pseudo-individualidade, desenvolvida através dos signos e significados da indústria cultural, revelou-se, afinal, no tom imperativo que ordenava, a todo indivíduo que desejasse ser feliz, uma renúncia cabal à tola pretensão de alcançar a felicidade.

Não existiria mais o esquema criado por Kant. A procura da harmonia entre particular e universal acabou por se revelar, sobretudo na ciência atual, como o interesse da sociedade

industrial. O indivíduo foi intuído apenas sob o aspecto da manipulação e da administração total. Ele se converteu numa peça da grande engrenagem capitalista, como parte de um processo reiterável e substituível. A noção de indivíduo, portanto, somente poderia ser tolerada quando não entrasse em contradição com o padrão estabelecido pelos interesses dominantes. O indivíduo mediano, quando não promove o questionamento sobre sua identidade com os valores sociais considerados universais e naturais, transforma-se no protagonista das produções da indústria cultural. As particularidades subjetivas foram todas padronizadas, condicionadas e transformadas em mercadorias monopolizadas pelos interesses comerciais.

O mesmo ocorreria com a obra de arte moderna que passou a enfrentar as mesmas conseqüências e leis do mercado. A autonomia artística desapareceu diante do poder do mercado. O riso prazenteiro como crítica social passou a ser substituído, desde então, pelo espetáculo e pela informação. A obra de arte somente pode ser percebida, neste contexto, a partir da idéia de que seria útil para outros objetivos. O seu valor apenas poderia ser compreendido pelo burguês se houvesse a possibilidade da troca. A obra de arte na sociedade unidimensional não possuiria valor em si, mas enquanto mercadoria poderia ser considerada valiosa ou ainda algo que, eventualmente, serviria para conferir determinado prestígio ao seu detentor.

A massificação da cultura, entretanto, não significou a eliminação do seu caráter de privilégio. A liquidação de bens culturais, realizada pela indústria cultural, não significou a introdução das massas nas áreas anteriormente restritas a uma pequena elite. Serviu, pelo contrário, para acentuar ainda mais a decadência da cultura e, em contrapartida, fomentar o progresso de uma incoerência bárbara.

Notamos, portanto, que existiu, segundo a interpretação de Adorno e Horkheimer, algo que seria novo nesta época do capitalismo monopolista. A novidade consistiu em que esses elementos, antes irreconciliáveis, da cultura, da arte e da distração se reduziram à totalidade da indústria cultural. Eles estariam submetidos à falsa fórmula da repetição incessantemente promovida por ela:

Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição. O fato de que suas inovações características não passem de aperfeiçoamentos da produção em massa não é exterior ao sistema. É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prendia à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados. O poderio social que os espectadores adoram é mais eficazmente afirmado na omnipresença do estereótipo imposta pela técnica do que nas ideologias rançosas pelas quais os conteúdos efêmeros devem responder. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 127).

Dessa maneira, poderíamos dizer, considerando o que foi discutido anteriormente, que a indústria cultural constitui-se, principalmente, como uma indústria que procurou desenvolver certo tipo de diversão. O controle sobre os consumidores passou a ser mediado pela diversão e também pelo riso.

Devemos, finalmente, ressaltar, antes iniciarmos nossa discussão a respeito das características da diversão na sociedade industrializada, que teríamos os seguintes elementos, de acordo com o que foi desenvolvido até aqui, que constituiriam um quadro dos aspectos mais importantes da indústria cultural: 1- que ela reproduz sempre o mesmo; 2- a novidade é

excluída como um risco tolo e desnecessário; 3- ao mesmo tempo ela promove o consumo e luta para que tudo permaneça dentro da ordem estabelecida; 4- para cumprir esta tarefa a indústria cultural conta com o ritmo e a dinâmica; 5- tudo é colocado em constante movimento através da produção e da reprodução mecânica, e, assim, consegue-se a garantia da almejada estabilidade; 6- nada poderá surgir que não seja imediatamente assimilado às idéias predominantes.

Vamos, finalmente, procurar considerar a diversão, pensando, sobretudo, naquele entretenimento desenvolvido pela indústria cultural, a partir da perspectiva criada pelo desenvolvimento de certas características que marcam a sociedade unidimensional.

3.4. Diversão e indústria cultural.

A diversão, no capitalismo tardio, poderia ser considerada como um simples prolongamento da jornada normal de trabalho. Todos aqueles que desejaram escapar ao processo de trabalho mecanizado, e mesmo os que não quiseram, foram induzidos a desejá-la ardentemente. A classe trabalhadora, portanto, deveria procurar, incessantemente, a diversão oferecida pela indústria cultural.

Podemos, neste sentido, pensar na constituição de uma ideologia constituída pela tecnologia, pela diversão e pelo riso mercadoria como elementos fundamentais na construção do poder. O divertir-se passou a ser tratado como mais um dever a ser cumprido, aliás, não podemos esquecer que os indivíduos, na sociedade industrializada, foram coagidos por uma lista interminável de obrigações sociais. Esta tarefa tornou-se muito importante e ninguém ousaria desrespeitá-la sem também pensar em sofrer as graves conseqüências impostas a todos aqueles que ousaram desafiar a abordagem produzida pela indústria cultural.

Para recuperar o ânimo necessário e continuar, assim, vivendo dentro dos limites estabelecidos, os indivíduos somente poderiam contar com a sôfrega entrega a todas as diversões oferecidas diariamente pela indústria cultural, ou seja, apenas com estas generosas doses anestésicas ele poderia colocar-se em condições de enfrentar a sua rotina de atividades que possuiriam um sentido meramente econômico de exploração e alienação. Reforçou-se, desse modo, a crença, pelo menos durante o tempo reservado para a diversão, que ainda poderíamos alcançar a felicidade veiculada pelos produtos da indústria cultural.

A mecanização acabou por determinar, como destacado anteriormente, quais seriam as mercadorias destinadas ao consumo e diversão das massas. Ela atingiu tal poderio sobre os indivíduos que podemos considerá-la como fator determinante não só do tempo produtivo, como também dos momentos de lazer das grandes multidões ou daquela pessoa solitária, pois, a partir de agora, o tempo de trabalho e o tempo de lazer tornaram-se indistintos. A pessoa, simultaneamente a este processo de mecanização, não percebe mais nada a não ser as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho alienante e repetitivo. Ao processo de trabalho que desumanizou o operário só se poderia escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Os seus mais ínfimos desejos foram, portanto, rigorosamente controlados, suscitados e determinados pela produção de uma ideologia ligada aos produtos da indústria cultural.

Imaginemos, por exemplo, a ansiosa expectativa vivenciada pelas massas de operários para celebrar, e ao mesmo tempo acelerar, a chegada da sexta-feira à noite. Todo o prazer proporcionado por esta triunfal espera vindicativa de um prazer sem limites acabaria, entretanto, por se congelar no tenebroso aborrecimento da mesmice. Isto porque para continuar a ser um prazer a diversão oferecida pela indústria cultural não deveria exigir nenhum esforço. Tudo deveria se mover dentro do mais rigoroso hábito fomentado e

desenvolvido sob uma aparência risonha e divertida. As associações seriam as mesmas, o filme não fugiria ao velho esquema consagrado, o barzinho, qualquer um deles, apresentaria o igual como grande atrativo, enfim, nada exigiria do espectador um pensamento que lhe fosse próprio. O boêmio, no final da sua noitada nada venturosa e após horas de conversas que se repetem semanalmente, ainda ostenta, apesar de tudo, a máscara da mais pura realização. O seu rosto refletiria a sensação de ter passado horas agradáveis em companhia de pessoas inteligentes e espirituosas.

A diversão, mesmo quando pensamos no final de semana, não pode promover nada de extraordinário. O desgaste contínuo, condição típica desta sociedade capitalista, deveria ser rigorosamente controlado. Assim, mesmo quando ele acontece nas horas destinadas ao lazer o esquema de dominação mantém-se inalterado.

O esmagamento de toda a resistência individual ocorre de modo ininterrupto, por isso mesmo, o sujeito encontra-se, muitas vezes, mais cansado na segunda-feira do que na quinta-feira, mesmo assim, na quarta-feira começa novamente o ritual da espera pelo fim de semana repleto de promessas que nunca serão realizadas. A massa conforma-se a uma situação inalterável e experimenta a alegria da renúncia bem-sucedida. Todos os espetáculos oferecidos pela indústria cultural demonstram, de maneira inequívoca, o princípio da renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. O indivíduo nunca consegue atingir, portanto, o seu objetivo no final de semana e, mesmo assim, deve continuar satisfeito e, de preferência, sorrindo.

Devemos lembrar que esta multidão fatigada e sedenta por diversão somente poderia ser compreendida no contexto social formado pela Revolução Industrial. Ela surgiu, pela primeira vez com tais características e com tal dimensão, nas grandes cidades que se transformam sob o impacto da industrialização. O ócio existiu, anteriormente, somente para um número restrito de indivíduos socialmente preparados para utilizá-lo e desfrutá-lo. As massas, em contrapartida, apenas recentemente tiveram um acesso efetivo ao lazer metamorfoseado em uma atividade supostamente democrática. A infância de um camponês, vivida num pequeno distrito, poderia ser calma e tranqüila, no entanto, seria considerada, pelos padrões de consumo estabelecidos pela sociedade industrial, como uma existência inexpressiva. A sensibilidade do indivíduo unidimensional seria afetada diante de uma existência tão frugal, carente, modesta e privada de todos os confortos desenvolvidos pela tecnologia moderna.

Portanto, a partir do momento em que uma parcela cada vez maior da população passou a ter acesso ao lazer, às técnicas de produção em massa foram aplicadas também às diversões e não somente à esfera do trabalho. Podemos apontar como uma das características marcantes desta diversão o fato dela deslumbrar, excitar e distrair a massa sem, contudo, alargar o seu espírito. O tempo de lazer, na época do capitalismo monopolista, não permitiria o desenvolvimento de quaisquer aptidões espontâneas do indivíduo.

A antiga moral do trabalho, segundo a visão defendida por Wright Mills, foi substituída, na “sociedade dos empregados”, por uma ética do lazer (MILLS, 1979). Tal substituição implicou numa profunda ruptura com a antiga relação que havia sido estabelecida entre trabalho e lazer. O trabalho, cada vez mais alienante, perdeu importância e significado na existência das pessoas. Ele passou a ser julgado em termos dos valores e critérios que predominam no tempo do ócio. As implicações destas transformações também podem ser percebidas no riso que passou a desempenhar um outro papel, não crítico e nem de ruptura das hierarquias, na sociedade industrial.

O trabalho, nesta sociedade de empregados, constituiria um simples meio, nada agradável, para garantir a sobrevivência. As horas mais ativas da vida de um empregado passaram a ser sacrificadas para ganhar dinheiro. Ele deveria ganhar muito dinheiro. Conseguindo isso poderia escolher um refúgio previamente construído para atender as

necessidades, artificialmente fomentadas, de descanso, diversão e manutenção da ordem estabelecida. O próprio “refúgio” transformou-se, como discutimos em parágrafos anteriores, em sinônimo de tédio e frustração. Portanto, a vida só começaria a ser vivida realmente quando a jornada de trabalho terminasse.

Desse modo, o empregado buscou vários dos seus valores culturais e diversas referências, importantes para a construção da sua identidade, fora da esfera do trabalho. Ele passou a ser, justamente por ter de enfrentar a enfadonha rotina da empresa, coagido a manter uma postura de total seriedade, completa obediência às normas impostas, respeito pela hierarquia e impecável constância nos seus deveres habituais. Devemos notar, porém, que o empenho e todo este esforço foram dispensados numa atividade que estaria destituída, como já assinalamos antes, de qualquer significado realmente importante. Este castigo consumiria os melhores anos da sua curta existência sem acrescentar nada para o seu desenvolvimento pessoal. O indivíduo, por isso mesmo, terminou associando o tempo de lazer à liberdade, sem perceber, no entanto, que ela também reproduzia nas suas práticas e no seu conteúdo os aspectos autoritários contidos na esfera do trabalho:

A diversão das pessoas vazias baseia-se em seu próprio vazio, e não o preenche; não as tranquiliza, nem as relaxa, como faziam as brincadeiras e divertimentos simples da antiga classe média; não consegue refazer a espontaneidade criadora para o trabalho, como no modelo artesanal. O lazer distrai da monotonia impaciente do trabalho para lançá-la na monotonia dos entretenimentos passivos feitos de fascínio e emoções. Para o homem moderno, o lazer é o meio de gastar dinheiro, o trabalho o meio de obtê-lo. Quando há uma competição entre os dois, o lazer sempre leva a palma. (MILLS, 1979, p. 256).

O trabalho, dessa forma, passou a ser considerado como uma atividade completamente separada dos outros aspectos da vida. Tal distinção tornou-se ainda mais evidente, especialmente por ser ressaltada e desenvolvida através do discurso ideológico dominante, quando consideramos a relação dos indivíduos com àquelas horas destinadas ao entretenimento e a diversão. A grande maioria, que necessitava trabalhar, observava o trabalho como um meio enfadonho de atingir um fim posterior. Criaram-se, então, locais especiais, próprios para o consumo do riso mercadoria, instituições que auxiliavam a realização de objetivos alegres. Elaboraram-se, neste sentido, projetos arquitetônicos para sentirmos a agradável sensação de vivermos numa dimensão que, hipoteticamente, seria distinta do alienante mundo produtivo, tentou-se, enfim, desenvolver a associação entre o domínio do lazer, do consumo e do riso. Portanto, quanto mais penosa era uma tarefa, tanto mais necessário seria encontrar alívio nos modelos já determinados e fornecidos pela indústria cultural.

Se os homens passaram a vender pequenas parcelas de si mesmos todos os dias, como disse Marx, eles tentaram comprá-las novamente todas as noites, em todas as férias, viagens e finais de semana. O indivíduo alienado, através da diversão contínua, busca reconstituir sua integridade e também a sua subjetividade, destroçadas implacavelmente pela lógica econômica do capitalismo industrial. Ele desejaria, apesar de tudo, transformar-se em uma pessoa diferente, construir, nessa relação do tempo do lazer com o tempo do trabalho, um eu distinto daquela imagem cinzenta do profissional conformado e descontente com o padrão vigente do comportamento cotidiano. Raramente, contudo, tal objetivo crítico foi realizado. Não existiu, na maioria das vezes, nem ao menos a tentativa inicial de contestar a ideologia dominante e tudo o que restou, diante da total dominação do sistema, seria o consolo

proporcionado tanto pelo riso mercadorias como por sua associação com outras mercadorias elaboradas pela indústria cultural.

O processo de socialização, evidentemente, também sofreu alterações significativas. Ele deixou de ser realizado prioritariamente pelas instituições tradicionais, como a família, e passou a acontecer, por exemplo, através dos meios de comunicação de massa. Nas grandes cidades a comunidade e o círculo de parentesco perderam o papel principal de fixar o homem na sociedade. O solitário homem, perdido entre as massas da metrópole, tentou encontrar segurança através não mais de instituições tradicionais, mas, de outros mecanismos culturais, entre eles, as várias possibilidades oferecidas pela diversão para tranquilizar e conferir um sentimento de pertencer a certos grupos sociais ou valores que criam a base para a sensação de identidade entre indivíduos anteriormente isolados.

O lazer e os vários mecanismos de diversão tornaram-se, portanto, elementos fundamentais para a formação da personalidade e na influência que exerceram nos modelos de identificação do indivíduo. Constatamos, através dos signos, valores e significados encontrados, por exemplo, no domínio do lazer, a gratificante certeza de que existiriam elementos comuns entre as “nossas aptidões pessoais” e a tendência geral da sociedade. O espetáculo esportivo semanal, por exemplo, converteu-se, graças à eficácia das novas tecnologias, em objeto de interesse permanente para a massa. Tornou-se uma espécie de elo que teve o maravilhoso poder de aproximar o sujeito alienado das outras pessoas, fornecendo, deste modo, a solidariedade necessária para que as massas pudessem continuar vivendo aquela normalidade tranqüila e cercada de um conforto que, como vimos em outros parágrafos, representou, neste contexto histórico, a própria dominação exercida pelo sistema.

Desse modo, o indivíduo que leva uma existência vazia de significados, recebe ao final de cada jornada de trabalho a sua recompensa em forma de lazer. Entretanto, mesmo tal diversão sendo constante, barata e fácil, ou seja, não exigindo nenhum esforço do indivíduo alienado, ela não poderia satisfazer, em nenhum dos seus inúmeros momentos, os seus anseios mais básicos de reencontrar uma subjetividade destruída pela sociedade capitalista desenvolvida.

A indústria cultural, como já afirmamos, ofereceu a mesmice do cotidiano como se fosse o paraíso. A diversão destinava-se a reconduzir ao igual, ou seja, a escolha sempre daquilo que é a mesma coisa. Ela favoreceu a resignação e o esquecimento necessários para suportarmos nosso cotidiano. O entretenimento passou a representar a possibilidade do abandono descontraído à multiplicidade das associações incoerentes, previamente elaboradas, e ao puro absurdo apontado através das críticas irônicas perpetradas pelos dadaístas como típico da sociedade unidimensional.

Devemos ressaltar ainda a importante questão referente à prévia elaboração do entretenimento transformado em produto para as massas. Isto porque a indústria cultural praticamente censura toda àquela diversão considerada “ingênua”, ou seja, a indústria cultural procurou controlar qualquer impulso que pudesse ser considerado como algo perigoso. Trata-se, enfim, de uma acusação, pensando nos parâmetros utilizados pelo entretenimento corrente, tão grave quanto ser classificada como algo intelectual. Vemos, com isso, a ação de uma razão planejadora que obrigou as coisas e os pensamentos culturais, do sem-sentido ao sentido das obras de arte, a provarem sua eficácia e aceitarem os ditames da sua organização pretensamente racional.

Outra conseqüência importante dessa fusão da cultura e do entretenimento promovida pela indústria cultural, como vimos, foi que não apenas a cultura se depravou, mas, a diversão se espiritualizou e, com isso, o riso tomou outros significados no jogo de poder estabelecido no capitalismo desenvolvido.

O acaso tornou-se, a partir do predomínio da indústria cultural, meticulosamente planejado como técnica de controle ideológico. Buscou-se criar a ilusão de que ele sempre

poderia transformar a mesmice em algo agradável e de imprevisíveis conseqüências. Ela procurou construir uma espécie de álibi para os planejadores na sua tarefa de desacostumar o indivíduo da subjetividade, da atitude crítica e do pensamento autônomo. O indivíduo, com suas preferências e particularidades, somente despertaria algum tipo de interesse quando assumisse a condição de cliente ou de funcionário. Conhecer sua individualidade, nestes casos, tornou-se fundamental para uma dominação mais acurada e completa.

A apologia da sociedade, ainda segundo a teoria crítica elaborada por Marcuse, Adorno e Horkheimer, seria a afinidade original entre negócios e diversão. A massa colocou-se, ao consumir a diversão oferecida pela indústria cultural, sempre de acordo com a sociedade unidimensional. Isso apenas poderia ser possível graças ao isolamento do indivíduo do processo social e econômico como um todo. A pessoa, idiotizada e manipulada, abandonou qualquer pretensão de refletir sobre as implicações da realidade social.

O imperativo máximo, na ânsia pela diversão e pelo riso mercadoria, passou a ser o de deixar de lado toda a preocupação e todo o sofrimento. Até mesmo aquele fato angustiante, que se destaca pela exposição maciça promovida pelos meios de comunicação, como mais uma forma de atrair a audiência necessária para agradar os anunciantes, dos outros acontecimentos constituintes da tragédia cotidiana, assumiu o aspecto de uma simples narrativa que deveria ser encarada como parte do espetáculo promovido para nossa distração. A sensação de impotência acabou predominando. Foge-se da realidade, mas, não do seu aspecto ruim. Toda e qualquer possibilidade de resistência que tal realidade ainda deixasse subsistir, por mais insignificante que fosse, foi sistematicamente combatida. A liberdade tão propagada transformou o indivíduo num ser livre de qualquer pensamento crítico e de qualquer idéia que negasse o atual sistema de dominação.

O indivíduo passou a sentir verdadeiro horror diante da perspectiva de conquistar qualquer tipo de liberdade que pudesse representar uma ameaça para a sua segurança e confortos habituais. Ele, apesar de insatisfeito e preso a uma série de preceitos, não saberia o que fazer com uma aquisição tão nova e tão desconcertante. Não tardaria em reconhecer que gostaria de voltar rapidamente ao terreno seguro do conformismo e do pensamento padronizado:

As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção do sistema, e cujo único sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldias latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e de conduta exemplar das pessoas concernidas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfastiado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 143).

A beleza da vida moderna estaria somente naquela idéia, naquela atitude e naquele objeto que se repete incessantemente e a indústria cultural limitou-se a repeti-lo, cnicamente, numa enfática e sistemática proclamação da ideologia que garantiria a estabilidade da ordem social existente. As palavras que não se destinassem a tal objetivo conservador pareceriam destituídas de todo o sentido, seriam acusadas de mera ficção, inverdade ou, ironicamente, ideologia.

A indústria cultural, dessa maneira, também eliminaria a possibilidade da fruição estética como acontecia no passado, ou seja, ela inviabilizaria qualquer possibilidade do

prazer propiciado por uma experiência artística, destruindo, por exemplo, a alegria causada pela simples contemplação poética. Busca-se, na sociedade unidimensional, assistir um filme, freqüentar um curso ou estar sempre “informado” não para se tornar um conhecedor crítico da realidade, entretanto, para garantir e conquistar o prestígio social necessário para ser considerado um sujeito bem sucedido. A obra de arte, neste contexto de mediocridades, somente será percebida do ponto de vista da possibilidade de sua utilização para servir como valor de troca na ascensão social dos indivíduos mais ambiciosos.

Desse modo, a idéia de que a indústria cultural promoveria uma democratização da cultura eliminando os privilégios até então existentes revelou-se, como destacamos anteriormente através da discussão de alguns aspectos da teoria crítica de Adorno e Horkheimer, inteiramente falsa. As massas não foram, de certo modo, incluídas no mundo cultural. Elas continuaram sendo consideradas como se fossem um elemento estranho neste mundo do qual nunca participaram efetivamente. As condições sociais vigentes de acelerado desenvolvimento da indústria cultural e da dominação tecnológica, na verdade, liquidaram os elementos transcendentais que permitiam a reflexão e a crítica da realidade, contribuindo, por isso mesmo, apenas para a decadência da cultura superior.

A herança cultural passou, então, a ser vista como um simples adorno que os poderosos poderiam se dar ao luxo de ostentar como símbolo do seu status social e do seu valor econômico para a sociedade. A cultura, além disso, transformou-se, em muitos casos, numa espécie de propaganda, extremamente necessária, para garantir, por exemplo, que aquela determinada cidade tenha o prestígio suficiente para ser considerada como uma metrópole progressista.

O liberalismo clássico, para considerarmos uma etapa importante nesse processo de formação histórica dos nossos valores, fez da cultura, nesse sentido, uma importante mercadoria que também deveria manter-se em contínua circulação. Tal esquema logo foi substituído, como destacamos em parágrafos anteriores a respeito da discussão proposta por Marcuse, por um aparato racional e calculado de distribuição desenvolvido pela indústria cultural. Trata-se, portanto, de um produto administrado, inteiramente voltado para os interesses propostos por essa lógica insana e, além disso, integralmente cultivado para reproduzir os valores econômicos predominantes. Tudo isso leva, como não poderia deixar de ser, ao definhamento da cultura considerada como algo socialmente necessário e compreendida em suas regras clássicas de funcionamento. Restringida, novamente, no seu âmbito de atuação a cultura volta a ser inteiramente domesticada. Docilmente ela procura ser útil para uma sociedade vista como clientela pelos fornecedores culturais. São esses exigentes consumidores que acabaram por dispor sobre a esfera cultural, determinando sua ação e reprimindo todos aqueles aspectos que pudessem escapar à imanência da política econômica predominante. A liberdade continua sendo alardeada, aliás, como um dos principais elementos do discurso ideológico da burguesia, mas, na verdade, somente se permitiria aquilo que não questionasse os propósitos e interesses dos grupos dominantes. A cultura para os consumidores não é mais um luxo, porém, uma mera continuação da produção capitalista mais geral.

O sujeito que conseguiu manter sua autonomia e a sua subjetividade tornou-se, dessa maneira, um inimigo que, apesar de já estar em vias de extinção, continuou a ser combatido pela implacável lógica fomentada pela indústria cultural. Ninguém precisaria prestar contas, na sociedade pretensamente livre e democrática em que viveríamos, dos seus pensamentos e ações. Todavia, o indivíduo, desde cedo, como já destacamos no que se refere às transformações ocorridas no processo de socialização, se viu num sistema de igrejas, clubes, associações profissionais e produtos culturais que representam um eficaz instrumento de controle social. Todas estas instituições abençoariam e zelariam por aquilo que consideram o destino ideal de um homem de bom senso. O sujeito da sociedade unidimensional, dessa

maneira, somente poderia ser feliz, na sua pseudo-individualidade, se renunciasse à pretensão de felicidade.

Não existiria mais, graças ao eficiente controle tecnológico, a possibilidade da formação daquele indivíduo emancipado, por isso, como dissemos anteriormente, o trágico deixa de existir. Ele foi transformado em um aspecto calculado do mundo e reduzido à ameaça da destruição para todos aqueles que não cooperam. A oposição do indivíduo à sociedade era, no passado, a própria substância desta, agora, o trágico, confirmando a eliminação da emancipação do indivíduo no capitalismo desenvolvido, constitui somente o castigo para os transgressores das regras. Quando o espetáculo termina todos devem, e o riso mercadoria contribui muito para isto, se mostrar identificados com o poder responsável pela sua própria opressão. O destino trágico, aquela resistência desesperada frente à ameaça mítica, converte-se na “justa punição” do último capítulo da novela.

O tipo médio, por isso mesmo, transformou-se no herói preferido da indústria cultural. Seu rosto, sua voz, vocabulário, corpo, maneira de olhar, sorriso, tudo, enfim, deve enquadrar-se ao padrão ditado pela moda imposta pela indústria cultural. As particularidades e implicações sociais do riso passaram também a constituir mercadorias, pasteurizadas e condicionadas pelos interesses econômicos e políticos. O riso na época da indústria cultural somente poderia ser tolerado quando se identificasse completamente com os valores universais. Uma gargalhada amarga como a dos dadaístas não poderia ser aceita por muito tempo pela sociedade capitalista sem que fosse transformada em algo inteiramente diferente daquilo que havia sido inicialmente.

Pelo que foi discutido até aqui podemos afirmar que Theodor Adorno e Max Horkheimer tentaram, com sua minuciosa análise acerca da indústria cultural, descobrir por que a humanidade estaria se afundando em uma nova espécie de barbárie, ou seja, elucidaram as causas que levaram ao desenvolvimento de uma racionalidade tecnológica a serviço do total controle da natureza e da sociedade. Além disso, esses autores buscaram evidenciar como o aumento da produtividade econômica no capitalismo monopolista permitiria, por um lado, a construção de um mundo mais justo, mas que, por outro lado, conferiu ao aparelho técnico e, concomitantemente, aos grupos sociais que controlavam tal aparato das forças produtivas, o domínio completo e irrestrito sobre toda a população:

A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições de um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14-5).

Tentaremos, a seguir, estabelecer a relação entre o que discutimos até agora a respeito da dominação realizada pela indústria cultural com os conceitos elaborados por Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte e da idéia do choque, ressaltando, portanto, suas conseqüências na experiência, no condicionamento, no estímulo e na elaboração da percepção dos indivíduos da sociedade unidimensional.

3. 5. Aura, choque e experiência.

Walter Benjamin na sua discussão sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica afirmou que as transformações sociais experimentadas por ela nas primeiras décadas do século XX poderiam ser entendidas através da idéia de perda da aura. Essas transformações podem ser atribuídas ao intenso e inovador desenvolvimento das técnicas de reprodução. Ele pensou a arte tomando como referência um tipo de relação entre a obra e seus receptores marcada, justamente, pela inacessibilidade. Aura foi definida pelo autor como uma manifestação extraordinária, que estaria longe e, ao mesmo tempo, seria algo bastante próximo, portanto, ela foi compreendida como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

O conceito de aura estaria ligado, além disso, à categoria da singularidade e da autenticidade. Elas tornaram-se, no entanto, supérfluas diante de uma arte como, por exemplo, o cinema, que se apóia nos progressos da reprodução. A mudança das técnicas de reprodução, de acordo com Benjamin, transformaria também os modos de percepção e o próprio caráter da obra de arte. O tipo de recepção burguesa, essencialmente contemplativa e ritualística, cedeu o seu lugar para a recepção das massas, vista como algo racional, divertido e com muitas implicações de cunho político.

A arte autônoma, típica da sociedade burguesa, produziu um novo tipo de recepção, denominada de estética, ao libertar-se do ritual, convergindo, desse modo, para a transformação da idéia de aura na obra de arte. Tal periodização da arte apresentaria, segundo a interpretação de Bürger, algumas dificuldades, pois, ela pressupõe que a obra de arte aurática e a recepção individual formariam uma unidade. Porém, esta característica só aparece, de fato, naquela arte que conseguiu a autonomia. Deveríamos, portanto, considerar que a sua emancipação em relação ao sagrado foi alcançada pela burguesia porque alguns dos seus movimentos estéticos, como foi o caso, por exemplo, da arte pela arte, se verificou um regresso ao ritual ou ao caráter sagrado da arte. Ressalta-se que esse retorno não deve ser compreendido como um regresso à primitiva função desempenhada pela arte, afinal, ela já não se submete a um ritual eclesiástico que lhe pudesse conferir um valor de uso, mas, projeta-se como um ritual para o mundo exterior. Trata-se, assim, da passagem do valor de culto para o valor de exposição, pois, quanto mais “as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1994, 173).

Por isso mesmo, Dada não atribuiu tanta importância à obra como valor mercantil, porém, ironizou esse traço por ressaltar a inutilidade dos objetos oferecidos para o público como alvo de uma profunda contemplação. Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, entre outros participantes do movimento em suas diferentes fases, recitavam, por exemplo, poesias que eram saladas de palavra que incluíam o ritmo africano, apóstrofes, obscenidades de todos os tipos, vários disparates e todos os desperdícios de linguagem que pudessem inventar para questionar o empobrecimento da linguagem mercantil. Huelsenbeck, por exemplo, criou uma dessas poesias, primordial, marcada por um ritmo forte e por uma visão artística selvagem e vital:

pelos dadaístas. Por isso mesmo, o conceito elaborado por Bürger de instituição arte, referente às relações pelas quais passou a ser realizada, distribuída e recebida, deve ser considerada como um importante fator na interpretação do riso Dada.

Benjamin, portanto, através do conceito de aura consegue compreender o tipo de relação assumida entre o produtor e a sua obra no contexto do predomínio da instituição arte e do princípio de autonomia. Através da sua discussão compreendemos, além disso, que a obra de arte, por si mesma, não exerceria uma influência decisiva na sociedade, mas, que são as instituições, em que ela está inserida, o fator que determinaria como os seus efeitos agiriam decisivamente em certo contexto cultural. Finalmente tal discussão destacaria, como aconteceu com a idéia da aura no mundo do individualismo burguês, a relação social e histórica com os diferentes modos de recepção. O desenvolvimento tecnológico deveria ser considerado, portanto, como uma importante variável para entendermos as transformações culturais da sociedade como um todo e também como um elemento fundamental na ruptura promovida pelas vanguardas em relação a certos elementos do passado estético do ocidente europeu.

Não se trata de uma dedução de como seria o desenvolvimento da arte a partir das mudanças ocorridas nas técnicas de reprodução. Devemos, no entanto, procurar observar como a diferenciação do subsistema estético, como, por exemplo, aconteceu no caso do fenômeno da arte pela arte, relaciona-se com determinada característica ou tendência mais geral da sociedade burguesa para a progressiva divisão social do trabalho. Compreenderíamos, assim, essa concepção artística como uma resposta ao fato de que na sociedade burguesa desenvolvida o artista perdeu sua individualidade, pois, a diferenciação capitalista destrói qualquer possibilidade de uma produção verdadeiramente pessoal, ou seja, trata-se de perceber como a sua função social anterior, de artesão independente, cedeu lugar para a especialização. Afinal, a divisão afetou todos os âmbitos da sociedade e não somente o econômico como poderia parecer inicialmente.

A divisão social do trabalho no capitalismo trouxe ainda, de acordo com Walter Benjamin, uma outra consequência crucial para o estudo das mudanças nas concepções artísticas das décadas iniciais do século XX, a progressiva diminuição da experiência dos indivíduos. A experiência que pode ser definida como um conjunto de percepções e reflexões assimiladas que são aplicadas e, se preciso for, retomadas na práxis vital. Esta diminuição constante não significa que o especialista não tenha mais percepção ou reflexão do real, porém, o ponto a ser destacado é que as suas experiências já não voltam a se aplicar à práxis vital como acontecia anteriormente.

Dada procurou devolver, nesse sentido, aquela experiência estética oposta à práxis vital, resultado da progressiva divisão do trabalho, à esfera das nossas relações práticas. Por isso mesmo, elegeram como princípio organizativo das suas intervenções tudo aquilo que mais provocava adversidade nesta sociedade baseada numa racionalidade que privilegiava somente os fins. Eles não se restringiram, exatamente como depois fizeram os surrealistas e a vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro, a refutar apenas um ou outro processo artístico, os dadaístas buscaram, na verdade, destruir a totalidade da arte, realizando, assim, uma completa ruptura com a tradição. Todas as suas ações iconoclastas dirigiram-se contra a instituição arte e o papel desempenhado por ela na sociedade burguesa.

As intenções dadaístas fracassaram. O potencial destrutivo de um *ready made* como o A roda de bicicleta de Marcel Duchamp, por exemplo, foi completamente neutralizado pela indústria cultural. Muitos artistas das novas vanguardas da década de cinquenta ou sessenta não pretendem mais destruir a instituição arte, suas formas de organização, museus e exposições, pelo contrário, desejam que a sua obra encontre um espaço nessa estrutura de poder e prestígio. Assim, proclamam os mesmos objetivos defendidos pelas vanguardas históricas, mas, já não têm a pretensão de integrar a arte na práxis vital. Esta mudança na

experiência do indivíduo pode ser constatada a partir da transformação do protesto vanguardista no seu contrário.

Dessa maneira, a experiência deveria ser considerada como um conceito importantíssimo para compreendermos melhor a posição do indivíduo frente à ideologia da sociedade industrial. Walter Benjamin, ao considerar a obra de Proust *A la recherche du temps perdu*, percebeu que os fatos da vida interior do homem só adquirem um caráter privado, quando diminui, devido a fatos externos, “a possibilidade de que sejam incorporados à sua experiência” (BENJAMIN, 2000, p. 40). A condição do artista, como um artesão no meio de uma sociedade dominada pela intensa divisão social do trabalho e a separação dos trabalhadores dos meios de produção, tornou a arte como experiência individual uma coisa singular e improvável de persistir frente aos processos instituídos pela indústria cultural.

A cultura pagou com muito sofrimento tudo o que deixou de fora. Por isso mesmo, a nossa consciência exerce, como iremos discutir nos parágrafos seguintes, a importante função de servir como proteção contra os estímulos, ou seja, quanto mais normal e habitual for o registro dos choques por parte da consciência, menos haverá a necessidade de temer que os mesmos tenham um efeito traumático sobre o indivíduo.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, como o jornal, poderia ser considerado como um bom exemplo de um fato exterior de grande dimensão e fundamental para entendermos as transformações no caráter das experiências individuais, um indicativo da diminuição daquela possibilidade, ressaltado por Walter Benjamin, de incorporação da experiência pelo indivíduo. Podemos observar que um dos principais objetivos dos meios de comunicação promovidos pela indústria cultural consistiu na exclusão dos acontecimentos do âmbito no qual poderiam agir sobre a experiência do seu público. Assim, podemos notar que os princípios da imprensa moderna tais como a novidade, brevidade, inteligibilidade, paginação, estilo lingüístico e ausência de conexão entre notícias isoladas, contribuiriam muito para que se alcançasse tal efeito.

Podemos notar, além disso, que o leitor, devido ao próprio desenvolvimento da tecnologia da dominação, teria sua imaginação paralisada e atrofiada. Sua capacidade de distanciamento crítico deixaria de existir e passaria a ser substituída pelas sensações expostas, criadas ou ampliadas visando atender aos interesses envolvidos nos empreendimentos de grandes tiragens diárias. A informação contida nos jornais ficaria excluída do campo da experiência porque ela não participaria mais da tradição do relato. A massa de assinantes destas grandes corporações já não possui algo de si para compartilhar com o próximo. Tudo o que restou ao indivíduo privado de suas experiências pessoais são emoções e sentimentos criadas, de acordo com interesses políticos e econômicos, para suscitar, como havíamos destacado anteriormente, a aparência de se estar sempre informado sobre o que acontece no mundo ou para criar uma diversão fácil que torne suportável, através inclusive do consumo do riso pasteurizado, a realidade social alienante. Esta substituição do antigo relato particular pela informação jornalística ágil e alegre refletiria, portanto, a própria regressão da experiência e da subjetividade.

Finalmente, ainda de acordo com a interpretação de Walter Benjamin, devemos ressaltar que uma das mais graves conseqüências do predomínio dos valores vinculados à indústria cultural seria o fato de que todas estas formas de comunicação se separaram da narração. A narração, uma das mais antigas formas de comunicação, diferencia-se da informação típica da nossa sociedade unidimensional por não visar o puro acontecimento em si, mas, incorporando-o à vida do narrador, proporcionando experiência aos que participam do relato. O narrador, desse modo, deixava sua marca pessoal em tudo àquilo que relatava e que se tornava, a partir de então, uma experiência vivenciada pelo grupo e um elemento importante para a continuidade da construção da sua identidade cultural.

O difícil aprendizado de receber continuamente o choque e o processo de inculcar o desejo de sempre consumi-lo até o ponto em que ele é transformado em algo essencial são convertidos, portanto, em regras básicas na socialização considerada adequada para o “bom cidadão” cumpridor dos seus deveres na sociedade unidimensional. Ela é facilitada por um treinamento no controle dos estímulos. Controle que pode chamar, em caso de necessidade, tanto o sonho como a lembrança em seu auxílio. O treinamento da consciência, como foi ressaltado anteriormente, serviria de proteção contra os estímulos. Quanto mais normal e habitual for o registro dos choques, menor a possibilidade de um efeito traumático por parte dos mesmos. Ao ser captado desta maneira pela consciência o fato se tornaria aquilo que chamamos de “experiência vivida”. Já a memória involuntária constitui-se somente daqueles acontecimentos que não tenham sido vividos expressa e conscientemente. O acontecimento produzido em série, para o consumo e deleite das massas, incorporado, aliás, diretamente ao inventário da lembrança consciente, tornar-se, assim, estéril para a experiência poética que necessita de outro tipo de experiência para se desenvolver plenamente.

A consciência do sujeito moderno deve estar continuamente alerta para captar os “interessantes” estímulos promovidos pela indústria cultural, assim, percebemos que os momentos de choque, mesmo quando consideramos alguma impressão isolada vivenciada pelo indivíduo, aumentaram com o avanço do domínio da sociedade unidimensional. Dessa forma, quando ela obtém êxito neste controle menos estímulos penetram na experiência e, em contrapartida, maior será a experiência vivida:

Quanto maior é a parte dos momentos de choque nas impressões isoladas; quanto mais a consciência deve estar continuamente alerta no interesse dos estímulos; quanto maior é o êxito com que ela opera; quanto menos estímulos penetram na experiência, tanto mais correspondem ao conceito de experiência vivida. A função peculiar da defesa em relação aos choques pode-se, certamente, definir como a tarefa de: marcar para o acontecimento, à custa da integridade de seu conteúdo, um lugar temporalmente exato, na consciência. Este seria o resultado último e maior da reflexão. Ela converteria o acontecimento em experiência vivida no caso do funcionamento frustrado da reflexão, produzir-se-ia o espanto, agradável ou (mais comumente) desagradável, que – segundo Freud – sanciona o fracasso da defesa contra os choques. Este elemento foi fixado por Baudelaire numa imagem crua. Fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Este duelo é o processo mesmo de criação. Portanto, Baudelaire colocou a experiência do choque no coração de seu trabalho artístico. Este testemunho de si mesmo é da maior importância. E é confirmado pelas declarações de muitos de seus contemporâneos. Embora a mercê do espanto, Baudelaire não deixava de provocá-lo. Vallès refere-se a seus excêntricos jogos fisionômicos; Pontmartin salienta a expressão contida de Baudelaire, num retrato de Nargeot; Claudel insiste no acento cortante que se servia na conversação; Gautier fala das ‘cesuras’ que Baudelaire gostava de imprimir às suas declamações; Nadar descreve seu abrupto andar. (BENJAMIN, 2000, p. 44).

Para considerarmos melhor as conseqüências inerentes a tal experiência de choque vamos imaginar um cidadão que, como aparece nas intervenções dadaístas, deve enfrentar esse esquema de dominação através de novas tecnologias que se impõe a todos os indivíduos da sociedade unidimensional. Ele não poderá jamais estar perdido, pois, sua rotina é controlada minuciosamente, poderá, com toda a certeza, dispor de uma infinidade de diversões desenvolvidas para suas horas de lazer, mas, tal diversão também faz parte de um

esquema de manipulação, conseqüentemente, o riso deverá ser agora um produto consumido e fomentado pela indústria cultural.

As sensações de isolamento ou de solidão serão, portanto, cada vez mais comuns para todo o sujeito que está se debatendo continuamente nas vagas de uma multidão que o atrai e o repele simultaneamente. Não foi por um mero acaso que o tema da multidão tornou-se, durante o século XIX, um tema tão importante na literatura européia ocidental. O sujeito das grandes cidades, enquanto vítima e, ao mesmo tempo, participante da multidão, não poderia mais se apaixonar à primeira vista, porém, aprende a suportar a visão fugaz que nunca se repete. Ele aprende a conviver com a eterna despedida do rosto que desaparece no meio da massa indistinta. A certeza de nunca mais encontrá-lo que coincide com o momento de encanto da poesia moderna. Assim, o esquema do choque, segundo Benjamin, inclui também um esquema de pequenas catástrofes rotineiras.

A vida de conforto proporcionada pelo capitalismo tem como principal resultado a assimilação dos indivíduos aos mecanismos de controle social, todavia, acaba também por isolá-los completamente de outras formas de experiências, por isso mesmo, a necessidade constante de consumir o riso mercadoria: primeiro como uma maneira de amortecer os efeitos traumáticos do choque, em segundo lugar utilizando-o como um mecanismo que colabora no processo de conversão do choque em algo normal, corriqueiro e até mesmo uma forma de diversão vista, comumente, como algo prazeroso ou inocente.

A recepção de choques converteu-se, portanto, em uma regra de fundamental importância para a sobrevivência do indivíduo nas sociedades capitalistas desenvolvidas e, posteriormente, também nos países periféricos:

O conforto isola. Enquanto que, por um lado, assimila ao mecanismo seus usuários. Com a invenção do fósforo, em fins do século, começa uma série de inovações técnicas, que têm em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco. Esta evolução se produz em muitos campos; e torna-se evidente, por exemplo, no telefone, onde em lugar do movimento contínuo que era necessário para fazer rodar uma manivela nos aparelhos primitivos, aparece o ato de levantar o receptor. Entre os inúmeros atos de intercalar, arremessar, oprimir, etc, o 'disparo' do fotógrafo teve conseqüências particularmente graves. Bastava pressionar com um dedo, para fixar um acontecimento durante um período de tempo ilimitado. Esta máquina proporcionava, instantaneamente, por assim dizer, um choque póstumo. Juntamente com experiências táteis desta natureza, surgiram experiências óticas, como a produzida por anúncios em jornais e também pelo trânsito das grandes cidades. Mover-se através do trânsito, comporta para o indivíduo uma série de choques e colisões. Em pontos perigosos de cruzamento, fazem-no estremecer, em rápidas sucessões, nervosismos iguais às batidas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como um reservatório de energia elétrica. Define-o, logo em seguida, descrevendo assim a sua experiência do choque como 'um caleidoscópio dotado de consciência'. Se os transeuntes de Poe lançam ainda olhares sem motivo para todas as direções, os de hoje devem fazê-lo, forçosamente, para atender aos sinais de trânsito. A técnica subordinava assim o sistema sensorial do homem a um complexo training. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme a percepção por choques confirma-se como princípio formal. O que determina o ritmo da produção em cadeia condiciona, no filme, o ritmo da recepção. (BENJAMIN, 2000, p. 54-5).

A tecnologia desenvolvida pelo capitalismo subordinou, de acordo com a interpretação de Walter Benjamin, o sistema sensorial do homem a um complexo treinamento que se repete diariamente através da indústria cultural. O mero e pacato transeunte deve, como destacado anteriormente, enfrentar um trânsito que comporta uma série de choques e colisões. Ele precisa, forçosamente, lançar olhares para todos os lados, não para observar sem um motivo específico, como acontecia anteriormente com o *flâneur*, mas, para atender aos sinais de trânsito e sobreviver.

O trabalhador também aprenderá, necessariamente, a coordenar os seus movimentos ao ritmo uniforme e constante exigido pela máquina, pela linguagem virtual ou pelo teclado de um computador. Os seus movimentos tornam-se uniformemente condicionados pela lógica da produção. Tal uniformidade poderá ser observada na maneira condicionada de se vestir, nas formas empobrecidas de expressão e nos comportamentos determinados de acordo com os padrões estabelecidos pela indústria cultural.

O mesmo acontece com a diversão e com riso mercadoria que acabam também condicionando o indivíduo a suportar e a desejar os choques como algo não só normal, mas, como salientamos anteriormente, desejável, uma maneira, enfim, de suportar a realidade de exploração e alienação. O que acabou sendo ressaltado, diante do absurdo contexto histórico vivido por esta jovem geração de artistas, foi, justamente, o caráter absurdo da multidão e das mercadorias da indústria cultural. O riso de protesto dos dadaístas contém, portanto, uma crítica contundente a muitos dos elementos que caracterizariam a sociedade unidimensional. Observamos, assim, que o riso dos artistas ligados ao Dada pode ser compreendido como uma arma, amplamente utilizada, contra a uniformidade no vestir-se, no comportar-se e nas formas de pensamento ou expressão artística do período que se inicia com o término da Primeira Guerra Mundial.

A experiência de choque vivida pelo indivíduo das sociedades capitalistas desenvolvidas ao andar como mais um transeunte no meio da multidão ou ao se divertir consumindo um produto da indústria cultural, corresponderia também à sua vivência no trabalho, ou seja, não existe mais uma distinção clara entre serviço e diversão. O princípio das máquinas, sua utilização e finalidade tornam a separação entre horas de lazer e de trabalho quase que imperceptível. Os mecanismos encontrados nos parques de diversão, como, por exemplo, uma roda gigante ou qualquer outro “brinquedo” de caráter semelhante, podem ser considerados como uma espécie de ensaio das condições que o operário não especializado enfrentará diariamente na fábrica. O crescimento da desocupação na sociedade industrializada transforma este treinamento numa rotina cada vez mais intensiva, ou seja, num treinamento completo onde o proletário pode se exercitar, inclusive para futuras atividades militares, livremente, aproveitando, assim, todos os minutos do seu tempo de lazer para uma minuciosa e criteriosa preparação.

A diversão executaria, neste sentido, uma espécie muito particular de ensaio geral, um tirocínio ao qual o operário seria submetido desde o momento do seu nascimento, passando pelo momento em que começa a participar efetivamente do mundo do trabalho e englobando todas as suas horas de lazer. Walter Benjamin, interpretando tal contexto histórico, comparou o operário não especializado, não obstante faltar à sua atividade a aventura e a miragem, a um jogador. O vazio, a futilidade, a não conclusão e a impossibilidade da transformação da realidade marcariam, indelevelmente, as inúmeras atividades do indivíduo alienado. O gesto determinado pelo processo automático do trabalho, prosseguindo na elaboração deste paralelo, se representa no jogo pelo gesto rápido de quem faz uma aposta ou compra uma carta. Da mesma forma como acontece no jogo cada intervenção do operário na máquina não possui nenhuma relação com a precedente porque constitui sua exata reprodução. Ambos os trabalhos estão igualmente vazios de conteúdo. O riso mercadoria, também vazio de conteúdo

crítico ou transformador, amenizaria e, simultaneamente, reforçaria a sensação de um domínio que se reproduz em cada gesto e em cada pensamento moldado pelo padrão de dominação criado pela sociedade unidimensional.

A massa de operários, jogadores, pedestres e consumidores protagonizam uma vida de autômatos que dispõe do riso mercadoria para não correrem o perigo de refletirem sobre suas existências alienantes. Nas suas diversas atitudes existiria algo secretamente igual. Por mais forte que seja a paixão que os atormente, como no mecanismo ao qual o jogador se entrega de corpo e alma, eles não podem atuar senão de modo automático. De qualquer modo, se encontram em tal estado de ânimo no qual não podem mais acumular experiências. O homem moderno, para usarmos a definição elaborada por Walter Benjamin, tornou-se um ser despojado de experiência, o que pode ser notado, sobretudo, quando comparamos o papel desempenhado pelo riso em outros momentos da história.

No jogo, assim como no trabalho assalariado, o fato de começar de novo constitui a idéia reguladora por excelência. A experiência, pelo contrário, completaria e articularia a realização do desejo humano de mudança. Ela constituiria a antítese do tempo infernal no qual transcorre a existência daqueles a quem não é dado chegar a concluir nenhum projeto que começaram, numa repetição infinita de gestos vazios.

O artista seria, nesta época do capitalismo, o único em condições de manter a capacidade de ter experiências e criar, justamente por possuir tal vivência, algo diferente, que não fosse uma mera repetição das fórmulas consagradas pela ideologia da sociedade industrial. Ele continuaria, mesmo com a dissolução da aura (preço pago para se conquistar a sensação da modernidade) já descrita por Baudelaire, tentando trazer à luz o passado e suas reminiscências que o impregnavam durante sua permanência no inconsciente.

A uniformidade no cálculo do tempo não pode evitar vestígios que são desiguais e privilegiados. O calendário conseguiu unir qualidade e quantidade temporal, mas, os dias de festa acabaram metamorfoseando-se em datas comuns sem nenhum caráter de contestação do transcorrer normal. O indivíduo perdeu, na sociedade unidimensional, a capacidade de desenvolver sua subjetividade. Ele sente-se, como muitos outros, angustiado e excluído no domingo ou em qualquer outro dia livre. As pobres almas de hoje, escreveu Benjamin, se assemelham muito aos sinos, que antigamente estavam ligados aos dias festivos, que se agitam muito sem possuir, no entanto, nenhuma história que lhe seja particular. Sua única alternativa, amplamente oferecida nos produtos da indústria cultural, é o consumo daquele riso mercadoria em doses cada vez maiores e também mais frequentes.

4. Conclusões.

Conseguimos observar nos capítulos anteriores que o artista dadaísta, de modo pioneiro, questionou o estatuto da arte na sociedade burguesa, sobretudo, a idéia da autonomia da arte no capitalismo. O riso constituiu-se, nesse sentido, como uma das suas mais importantes armas. A sua atitude iconoclasta e niilista terminou, no entanto, sendo aplacada pela indústria cultural e o seu riso, em certo sentido, ajudou a reforçar mais ainda aquilo que inicialmente pretendia destruir. Portanto, o ideário político Dada e as conotações do seu riso, mesmo tendo conseguido revolucionar o conceito tradicional de obra de arte, destroçaram-se sob a força da lógica da dominação racional e tecnológica promovida pelo capitalismo avançado.

Foi também compreendido que as propostas individuais desses artistas envolviam a veemente recusa da idéia de representação do mundo como havia se desenvolvido a partir do Renascimento. Trata-se da criação de um universo próprio e da rejeição radical em simplesmente traduzir com figuras alheias a sua realidade específica. O real deixou de ser considerado como uma mera alusão simbólica, pelo contrário, observamos a sua incorporação na obra de arte Dada enquanto possibilidade da forma, ou seja, na qualidade de opção sobre a utilização dos materiais, valores, mitos e instrumentos técnicos que a história apresentava ao artista. Vale ainda destacar que na obra de arte tradicional prevalecia a concepção de unidade, ou seja, o significado dos elementos somente poderia ser compreendido somente através da totalidade e esta, por sua vez, apenas teria o seu sentido revelado pela compreensão das partes. É possível notar nas intervenções dadaístas o desaparecimento dessa idéia de um todo que se sobreponha às partes ou qualquer impressão de caráter mais geral que permitisse uma possível interpretação de sentido. Tal negação de sentidos preconcebidos tem uma importância vital para o entendimento do choque produzido no receptor pela obra Dada, afinal, o artista esperava que o público, não possuindo mais as referências tradicionais para guiá-lo, se questionasse acerca da sua existência e da necessidade de transformá-la radicalmente.

Devemos ressaltar, além disso, que o entendimento das vanguardas permitiria, de acordo com as definições formuladas por Peter Bürger, reconhecer certas categorias da obra de arte em geral e dos seus estágios históricos anteriores na sociedade burguesa (BÜRGER, 1993). Outra tese importante elaborada por esse autor seria a de que o subsistema estético atingiria, com os movimentos vanguardistas do início do século XX, o estado de autocrítica. Dada constituiu-se num ótimo exemplo de tal procedimento, afinal, ele não criticou uma ou

outra tendência artística especificamente, porém, buscou demolir a totalidade mesma da instituição Arte. Trata-se de destruir, utilizando-se, evidentemente, do riso, todos os valores estéticos precedentes, os meios de sua produção, da sua distribuição e os ideais de recepção vigentes para a apreciação das obras concretas.

Outro artista ligado ao Dada que também adotou tal postura de questionamento da instituição Arte foi Marcel Duchamp. O seu Urinol evidenciou, por um lado, que o mercado de arte deve ser compreendido como uma instituição muito controversa, pois, ele conferiria mais valor a uma assinatura do que à concepção da obra propriamente dita. Mostrou, por outro lado, que podemos refletir sobre a idéia do indivíduo como grande criador da obra de arte, afinal, a sociedade burguesa acabou aceitando um simples produto industrializado como algo digno de uma exposição ou que pudesse se transformar numa peça de um museu. É verdade que a partir do momento em que o Urinol foi aceito pelo mercado e pelo museu a provocação perdeu o seu sentido original de questionamento da idéia de autonomia da arte burguesa.

A idéia de vanguarda defendida por Bürger é uma categoria eminentemente crítica. Não se trata meramente de mais um atributo utilizado pela crítica artística para definir algum período específico da história da arte, porém, de uma adaptação da arte aos usos simbólicos da sociedade capitalista introduzindo-a, desse modo, na prática da vida cotidiana. É interessante que este autor nos chama a atenção para o fato de que autores tão diferentes como Adorno e Lukacs consideraram as vanguardas como movimentos representativos dos estágios mais desenvolvidos da arte na sociedade burguesa. De certa maneira, Adorno vinculou a vanguarda ao estágio mais avançado das artes, já Lukacs atribuiu um valor negativo e de decadência para os movimentos vanguardistas do seu tempo. Entretanto, independentemente do valor atribuído às vanguardas históricas, concordamos com a sua afirmação de que elas representariam o ponto lógico na evolução da arte na sociedade burguesa e que poderiam, além disso, servir como eixo para uma possível teoria da arte capitalista.

O autor da Teoria da vanguarda procurou, dessa maneira, deslocar a questão da avaliação para o problema que coloca as vanguardas como momento de transgressão das normas e dos valores vinculados à instituição Arte. Não se trata de afirmar que a instituição Arte surgiu com os movimentos de vanguarda, mas, de utilizá-los como um instante privilegiado para a sua percepção, ou seja, ela torna-se visível, em seu pleno desenvolvimento e contradições, quando os vanguardistas passaram, finalmente, a criticar a sua autonomia e o seu estatuto adquirido na nossa época. A vanguarda deveria ser compreendida, portanto, como uma autocrítica da sociedade burguesa, afinal, o pleno desenvolvimento do objeto artístico ou, em alguns casos como o Dada, a sua destruição, realizado por ela permitiu reconhecer e questionar a validade de muitas categorias estéticas desenvolvidas no processo de constituição do capitalismo.

Dessa maneira, a idéia de uma autocrítica torna-se metodologicamente relevante porque possibilita uma compreensão de momentos anteriores do desenvolvimento social capitalista, ou seja, ela ganha um significado maior quando a arte transforma-se em autocrítica possibilitando uma compreensão objetiva de épocas anteriores. Tal entendimento não significa, evidentemente, uma compreensão independente da situação social vivenciada pelo sujeito histórico que se propõe conhecer a realidade, mas, simplesmente, uma tentativa de estudar o real e alcançar, ainda que de modo provisório, alguma conclusão. Bürger afirmou que os movimentos da vanguarda européia representam, e este seria o seu grande mérito, exatamente esse estado de consolidação da autocrítica da estética e dos valores morais da sociedade capitalista.

Considerando essas reflexões preliminares podemos dizer que a determinação daquilo que será ou não considerado importante socialmente dependerá da posição política assumida por cada intérprete e participante do processo. Como vimos anteriormente, a importância

social do riso não poderá se decidir de um modo definitivo numa sociedade dividida em classes e grupos antagônicos. A formulação de interrogações partindo de certos pressupostos excluiria outras perguntas. A obra não deveria, nesse sentido, ser considerada como um simples objeto, porém, seria necessário vê-la como produto de uma tradição que nos foi legada e que constitui a base do nosso conhecimento. Portanto, várias objeções intelectuais são medidas pela tradição e muitos preconceitos determinarão a nossa compreensão pautada, frequentemente, em alguma situação particular.

Trata-se de uma relação em que a compreensão submete-se ao domínio da tradição. A tentativa seria a de escamotear a divergência de interesses e as desigualdades existentes entre aqueles que detêm a autoridade e aqueles que sofrem o seu jugo. As formulações não conseguem, porque consideram o presente como algo uniforme, revelar o complicado enredo de disputas sociais que marcaram todos os contextos históricos. Deve-se considerar que a perspectiva com que se compreende o objeto tem ligação com a posição adotada na luta entre as forças históricas de cada momento histórico.

A crítica ideológica permeou, em diversos momentos do nosso trabalho, justamente na tentativa de demonstrar a relação de oposição existente entre determinadas interpretações e a própria realidade social a ser estudada. Conceitos tais como o de ideologia, hegemonia e da falsa consciência nos ajudariam a entender melhor que certos produtos do pensamento, tais como o riso, deveriam, não obstante estarem aparentemente afastados da verdade, ser encarados como importantes elementos da práxis humana e de suas lutas reais. Afinal, existe, de acordo com a crítica marxista de produzir conhecimento, um momento de verdade na ideologia (BÜRGER, 1993, p. 30-1).

É importante lembrarmos, por outro lado, que a sociedade capitalista constitui as relações sociais a partir de uma lógica de dominação que submeteu todos, inclusive as relações com as obras de arte, a um processo de crescente alienação. Por isso mesmo, a crítica cultural exaltou, muitas vezes, as condições de vida encontradas nas sociedades pré-capitalistas. Entretanto, compreendemos que a oposição da obra de arte deve ser analisada a partir de tais considerações acerca da constituição de um discurso ideológico, como foi demonstrado pela muitas denúncias dadaístas referente à submissão da instituição Arte diante dos processos de manipulação social perpetrados pela indústria cultural.

Herbert Marcuse elaborou, no seu ensaio sobre o caráter afirmativo da cultura, um diagnóstico bastante preciso acerca da função da arte na sociedade burguesa. Sua função seria, por um lado, mostrar verdades esquecidas, protestando, assim, contra uma realidade em que as verdades carecem de qualquer valor, entretanto, ela também, de modo contraditório, atualizaria determinadas verdades através de procedimentos estéticos, estabilizando, desse modo, as mesmas relações sociais que haviam sido anteriormente denunciadas como alienantes. As grandes realizações estéticas da sociedade burguesa podem ser compreendidas como protestos contra uma realidade incapaz de satisfazer os ideais humanistas e, ao mesmo tempo, como mecanismos que impedem um efetivo questionamento da sua possível realização. O caráter afirmativo da cultura burguesa encontra-se, segundo o autor, no fato de desterrar os valores humanos para uma esfera apartada da vida cotidiana, ou seja, como algo profundamente diferente da luta cotidiana pela sobrevivência e que cada indivíduo poderia realizar sem, contudo, transformar tal realidade.

A idéia desse caráter afirmativo também assinalaria o fato de que tal cultura preserva a memória das suas potencialidades, mas, justificaria, simultaneamente, as formas de dominação e exploração predominantes no atual sistema. A cultura afirmativa libertaria as relações externas de qualquer responsabilidade pela determinação dos homens, estabilizaria, portanto, as injustiças sociais que encontrariam o seu lugar junto com a idéia da formação de um ordenamento mais belo e justo que o presente sistematicamente abandonou em nome da produtividade econômica.

Esta argumentação teórica apresentaria, além disso, a idéia de que as obras de arte não apareceriam de modo individual, todavia, que deveríamos considerá-las a partir das condições estruturais que estabeleceriam as suas possíveis funções sociais. A elaboração do conceito de Instituição Arte, feita por Peter Bürger, revelaria as condições estruturais de uma sociedade e também as contradições culturais entre as classes sociais constituintes. O receptor da obra de arte conseguiria, portanto, encontrar satisfação, mesmo que idealmente, diante das dificuldades que são, dessa maneira, colocadas à margem do seu mundo cotidiano. Tal fruição estética permitiria ao sujeito mutilado reconhecer-se novamente como uma personalidade. Todavia, a arte permanece alijada da práxis vital o que impede a continuidade dessa experiência.

Trata-se de um alheamento que se relaciona intimamente com o próprio desenvolvimento histórico do capitalismo. Assim, as classes civilizadas do século XVIII ofereceram um triste espetáculo com sua depravação, cuja fonte seria a própria cultura, pois, toda a sua ilustração e entendimento, não exerceram nenhuma influência benéfica sobre os seus sentimentos. O filósofo Schiller também afirmou que esse refinamento cultural, pode ser considerado como a principal causa de um maior empobrecimento do espírito e da própria depravação do caráter, ou seja, a ilustração do entendimento não ofereceu às classes civilizadas nenhuma educação para os assuntos morais. A “grande massa das classes inferiores”, por outro lado, orientaram suas ações para a satisfação imediata dos seus impulsos. Portanto, nem a bondade natural e nem a capacidade formativa do entendimento ofereceram bases confiáveis para o progresso da civilização, pois, toda a mudança social no sentido de um homem racional e humano exige que ele consiga se formar numa sociedade também humana e racional (BÜRGER, 1993, p. 84).

A irremediável oposição entre a sensibilidade e o entendimento constituiu-se numa das características marcantes do processo histórico da civilização burguesa. A arte deveria, de acordo com Schiller, reunir novamente estas duas esferas separadas pela história. Ela precisaria agir facilitando a formação de uma disposição para a totalidade, afinal, os indivíduos, numa sociedade em que predomina a intensa divisão social do trabalho, já não conseguiriam desenvolver tais habilidades no âmbito das suas atividades profissionais. Dessa maneira, essa concepção da função social da arte relaciona-se com a idéia de que ela, justamente por estar desvinculada da realidade prática, ou seja, por renunciar a uma intervenção direta na vida cotidiana das pessoas, seria o instrumento mais apropriado para restaurar a totalidade humana.

Quando salientamos o caráter histórico dessa função devemos considerá-la a partir da categoria da autonomia da arte assumida na sociedade burguesa. Trata-se de uma categoria que possibilita descrever com precisão, nisto encontramos o seu momento de verdade, a desvinculação da arte em relação à vida prática e, com isso, constatar o fracasso na construção de uma sensibilidade disposta conforme a racionalidade dos fins nos membros da classe liberta de constrangimentos imediatos. Ela não permite, por outro lado, perceber que tal separação das funções artísticas com as relações da vida prática seria socialmente condicionada na construção do processo histórico do capitalismo.

Além disso, a categoria de autonomia da obra de arte pode ser compreendida como ideológica ao combinar um momento de verdade, a desvinculação da arte em relação à práxis vital na sociedade burguesa desenvolvida, com um momento de falsidade, ou seja, quando esse fato tona-se a essência da própria manifestação estética. O conteúdo das obras sujeitou-se, desse modo, a uma dinâmica histórica em que a arte gradativamente transformou-se em seu próprio objeto.

Os movimentos das vanguardas históricas, sobretudo, Dada, devem ser vistos como um momento de ataque ao status adquirido pela arte na sociedade burguesa. Eles não atacam diretamente certo estilo, mas, como notamos anteriormente, questionam a instituição arte na

sua separação da práxis vital. O riso dadaísta não se refere, portanto, simplesmente ao conteúdo específico de uma obra, porém, ao próprio funcionamento da arte na sociedade capitalista e da sua desvinculação do real que decide, afinal, tanto sobre o efeito como sobre o conteúdo da obra de arte. Algumas dessas vanguardas, no entanto, não desejavam destruir a arte como os dadaístas propunham, mas, conservá-la, transformando-a e reconduzindo-a a práxis vital. Esses vanguardistas recusam o ordenamento do mundo conforme a racionalidade baseada nos fins e tentam organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital, por isso, ela deveria se afastar do conteúdo deteriorado das obras do passado.

A compreensão das funções da obra de arte na sociedade burguesa possibilitaria, assim, uma melhor interpretação do próprio caráter institucional da cultura desse período. A falta de continuidade na fruição da obra de arte, citada anteriormente, possui uma outra complexa implicação, inteiramente diferente, por exemplo, do que pensarmos numa situação de absoluta carência, esse apontamento traduz, enfim, uma função específica da obra de arte nas sociedades industrializadas e desenvolvidas. Ela assinalaria a neutralização da crítica social nas obras de arte, portanto, o enfraquecimento das forças transformadoras da sociedade relaciona-se intimamente com uma outra importante tarefa assumida pelo artista na nossa época, a construção da subjetividade burguesa.

Assim, Bürger primeiramente mostrou, através da leitura da teoria crítica de Marcuse, como as determinações sociais da função da arte foram institucionalizadas e, em segundo lugar, como seria possível construir um conceito de arte na sociedade burguesa. As teorias estéticas e o relacionar das categorias com o desenvolvimento de objetos estariam, afinal de contas, marcados pelo momento histórico em que foram elaborados. Isso contemplaria, necessariamente, uma teoria da vanguarda, o que estaria, sem dúvida, vinculado diretamente com a nossa interpretação a respeito das principais características e da importância assumida pelo riso dadaísta.

A dificuldade na elaboração de uma teoria da vanguarda torna-se evidente quando percebemos que uma das principais características desses movimentos históricos foi, justamente, a ausência de um estilo. Esse traço pode ser facilmente identificado na intervenção Dada, o mais radical desses movimentos, que não possui um estilo unificado, mas, utilizou as várias contribuições formais dos diferentes movimentos das vanguardas históricas em suas criações, criticando, ao mesmo tempo, toda a tradição estilística precedente. Ele não criticou, em outras palavras, as tendências artísticas precedentes, porém, colocou em questão a validade da instituição arte tal como se constituiu na sociedade européia. A instituição arte que foi definida por Bürger como o aparelho de produção, distribuição da arte e também como as idéias artísticas dominantes num certo período para a compreensão ou recepção das obras.

O romance do século XIX servia ainda para a compreensão da realidade social do burguês, constituindo-se, assim, num importante meio de reflexão sobre a situação do indivíduo na sociedade. A temática nas novelas do Realismo tinha, por isso mesmo, enorme relevância. Contudo, o tema, com o desenvolvimento da estética das vanguardas, perde a sua importância em favor de uma concentração maior a respeito dos procedimentos criativos do artista. Tudo o que era alheio à arte foi excluído. Elas, desse modo, acabaram com a possibilidade de um estilo de época, pois, converteram em princípio criativo a disponibilidade dos meios artísticos encontrados em períodos do passado. Seria mais apropriado, desse modo, falar de manifestação vanguardista e não de obra vanguardista, pois, um ato dadaísta assumia o caráter de verdadeira manifestação, transformando inteiramente a idéia que existia até então sobre a categoria obra de arte. Vale ressaltar, por outro lado, que a indústria cultural adotou o mesmo procedimento ao utilizar a cultura como uma espécie de estoque de bens simbólicos prontos para serem usados como novidades para o fomento do mercado.

Existiu, além disso, um questionamento do significado da produção do artista como gênio ou sujeito criador de expressões individuais de algo, mas, a individualidade passou a ser considerada como singularidade radical. Nega-se, portanto, a categoria de produção individual mesmo quando não se propõe diretamente uma criação coletiva, exatamente como fez Marcel Duchamp ao colocar sua assinatura em produtos de série como o porta garrafas ou o urinol e enviando-os às exposições. Ele destruiu, com a eleição dessas mercadorias em obra de arte, a simbologia criada em torno da assinatura do artista. O ataque foi radical porque o capitalismo havia transformado a assinatura em sinônimo de individualidade, assim, quando o dadaísta passa a desprezá-la, lançando produtos anônimos e produzidos em série, ele também estaria questionando toda a pretensão de uma criação individual.

Tais provocações contidas na concepção do *ready-made* de Duchamp revelam, por um lado, que o mercado da arte, ao conferir mais valor à assinatura do que à obra, seria uma instituição bastante controversa, por outro lado, proporcionam um questionamento acerca do próprio princípio da arte na sociedade burguesa e do papel do artista como um indivíduo criador de tais obras. Por isso mesmo, eles não podem ser considerados como obras no sentido tradicional do termo, mas, manifestações com uma forte dose de ironia e riso. O sentido dessas intervenções não reside, portanto, na forma ou no conteúdo específico dos objetos em questão, entretanto, o seu significado somente será compreendido através do contraste entre os objetos fabricados em série, a banalização da assinatura do artista e as exposições de objetos de arte considerados únicos.

O grande problema é que essa provocação não pode se perpetuar indefinidamente. A repetição do ato contestatório, neste caso, elimina toda a eficiência da sua denúncia, reforçando, ainda mais, o conceito de criação individual. A provocação dependeria do seu intento, ou seja, da contestação da idéia de que a arte seria criada por indivíduos, ora, a partir do momento em que ela passou a ser aceita pelas instituições e pelo público, sua natureza inicial perde sentido, transformando-se, justamente, no seu contrário. Foi exatamente o que acabou ocorrendo com Dada na sua fase parisiense que gradualmente perdeu o seu potencial destrutivo e terminou como um espetáculo ansiosamente esperado pelos espectadores ávidos por novas sensações (RICHTER, 1993, p. 231-275).

Além de procurar destruir a categoria da produção individual, Dada também negou a concepção de recepção individual. As intervenções dadaístas organizaram-se intencionalmente para provocar uma reação, não importava se fosse uma ofensa for verbal ou uma agressão física, coletiva dos espectadores. A preparação das suas manifestações acontecia para marcar a profunda separação existente entre os produtores e o público, mesmo quando este participava ativamente na refutação dos ataques Dada. Superar essa divisão entre o artista e o receptor insere-se na intenção de algumas vanguardas de acabar com a separação da arte e da práxis vital. Na senda da contestação da idéia de uma criação individual surgiram, inclusive, receitas, como as instruções de Tristan Tzara para se fazer um poema Dada (TZARA, 1987, p. 42) ou as indicações de André Breton acerca da escrita automática, para indicar ao público possibilidades que até então eram restritas aos artistas:

Você, seja quem for, se é de seu agrado, faça queimar algumas folhas de louro, e sem atizar este fogo fraco, comece a escrever um romance. Você tem a permissão do surrealismo: basta você mudar a agulha de 'Tempo bom, estável' para 'Ação' e a mágica está feita. Eis aqui personagens com atitudes disparatadas: os nomes deles em sua escritura são uma questão de maiúsculas e estarão tão à vontade com os verbos ativos como na conjugação impessoal, os pronomes estão subentendidos, em expressões tais como: chove, há, é preciso, etc. Eles vão comanda-los, por assim dizer, e quando a observação, a reflexão, e as faculdades de generalização não lhe tenham ajudado nada,

esteja certo de que eles vão lhe atribuir mil intenções que você não teve. Assim dotados de poucas características físicas e morais, estes seres, que em verdade lhe devem tão pouco, não se desviarão de uma certa linha de conduta, com a qual você não precisa se incomodar. Daí resultará uma intriga mais ou menos hábil na aparência, justificando ponto por ponto esse desfecho comovente ou tranqüilo, ao qual você não dá nenhuma atenção. O seu falso romance imitará admiravelmente um romance verdadeiro; você ficara rico, e todos concordaram em dizer que você tem 'algo na barriga', pois é aí mesmo que este algo está. (BRETON, 1985, p. 64-5).

Dessa maneira, criaram-se, com a tentativa da destruição das categorias de artista e receptores, novos instrumentos para tentar dominar poeticamente a nossa existência. O processo também encerra o perigo do solipsismo que foi evitado pelos surrealistas, por exemplo, através da grande importância atribuída à espontaneidade contida nas relações amorosas.

Percebemos que Dada negou as características essenciais da arte autônoma, insistindo, de várias formas, na sua superação, ou seja, na rejeição da separação da arte em relação à práxis vital, da idéia de uma produção artística individual e também da recepção como acontecia nos moldes tradicionais. Também podemos notar, através do estudo das transformações do riso, que essa superação não aconteceu na sociedade burguesa, a não ser aparentemente, como uma falsa superação, através de uma literatura de evasão e pela mudança da estética em mercadoria operada pela indústria cultural.

Essa arte mercadoria não poderia jamais ser considerada como um instrumento de emancipação, muito pelo contrário, ela se constituiu em um importante elemento para reforçar ainda mais a submissão dos indivíduos às normas sociais. Recorreu-se, desse modo, aos encantos de novas formas para estimular ainda mais as massas ao consumo irresistível de mercadorias inúteis. Tudo isso comprovaria que a estética elaborada pela indústria cultural torna-se um elemento que reforça o poder da instituição arte na sociedade capitalista desenvolvida.

Os dadaístas não elaboraram obras de grande relevância, porém, utilizaram o princípio da superação da arte na práxis vital para orientar suas intervenções na sociedade. Tornou-se, diante dessa concepção, muito difícil falar sobre uma finalidade social para a arte. Não obstante, a arte da sociedade burguesa não apenas estaria, segundo a visão de Herbert Marcuse, manifestadamente apartada da práxis vital, como foi discutido anteriormente, mas, também ofereceria abrigo para todas as necessidades não satisfeitas pela sociedade capitalista, afinal, o princípio da competência penetrou em todos os aspectos da existência cotidiana, tolhendo, assim, nossas melhores potencialidades. Valores desprezados pela realidade, tais como o amor, a beleza, a humanidade ou a solidariedade, são conservados pela arte. Ela assumiu, por isso mesmo, um papel bastante ambíguo na sociedade capitalista. Assim, o seu protesto contra a ordem presente almeja preparar um futuro melhor, entretanto, ao conferir forma aos seus projetos de uma sociedade mais justa, através da aparência ficcional, alivia, ao mesmo tempo, a pressão exercida pelas forças sociais que desejam transformar a sociedade atual.

O limitado conceito de obra de arte orgânica foi destruído pelos atos iconoclastas dos dadaístas. Compreender essa postura Dada torna-se fundamental para percebermos a diferença entre o significado geral do conceito obra de arte e a sua utilização mais específica no contexto social das primeiras décadas do século XX. As vanguardas históricas desenvolvem, como no caso das provocações dadaístas contra a imbecilidade perplexa do público, certas atividades que somente podem ser compreendidas com a utilização do desse conceito de arte. A intervenção Dada envolveu muito mais do que a destruição da categoria de obra, mas, como

já havíamos afirmado, tratou-se da eliminação daquela arte como atividade separada da práxis vital. Assim, nas suas atitudes mais radicais Dada sempre se referiu negativamente à categoria obra de arte.

A roda de bicicleta de Marcel Duchamp ou mesmo o *Merzbild* de Kurt Schwitters, devem ser interpretadas, portanto, relacionando-as, negativamente, com a categoria de obra de arte tradicional. Duchamp colocava sua assinatura, como vimos anteriormente, em objetos seriados e enviava-os as exposições com a intenção de questionar certo conceito de arte da sociedade burguesa. Porém, tal entendimento somente ganha significação quando pensarmos na idéia da individualidade na criação de uma obra de arte que a tornaria única e na insólita vinculação, realizada por vários dadaístas, com objetos fabricados industrialmente. Trata-se, dessa maneira, de uma provocação do conceito, predominante a partir da Renascença, da arte vista como uma criação singular e individual através da ironia ao próprio conceito de obra de arte. Os ataques dadaístas à categoria obra de arte terminaram afetando a instituição social da arte de um modo geral. É bem verdade que as vanguardas continuaram produzindo obras de arte, o que neutralizou, de certa forma, o potencial destrutivo de seus ataques iconoclastas e fortalecendo, com o tempo, os interesses da indústria cultural.

Desse modo, o distanciamento da arte em relação aos processos sociais de produção e reprodução contém um momento, portanto, de liberdade, de falta de compromisso e de consequência, por isso mesmo, as tentativas das vanguardas no sentido de reintegrar a arte nos processos da vida social mostraram-se, de certo modo, contraditórias. A arte separada da práxis vital já não consegue, justamente por tal distanciamento, criticar a realidade social. O que aconteceu no final desse processo foi uma falsa superação do distanciamento da arte com a vida através da utilização das técnicas vanguardistas pela indústria cultural.

A restauração da categoria obra de arte pode ser constatada, além disso, pela atuação pós-vanguardista, que passou a aplicar os processos de destruição artística, primordialmente utilizados pelas vanguardas históricas, com o fim de ampliar suas possibilidades estéticas, lúdicas e também comerciais através das novas tecnologias disponíveis. Essa arte passou a aceitar, portanto, o status conferido pela autonomia da arte. A derrota Dada na tentativa de reintegrar a arte na práxis vital criou, assim, condições para que a instituição arte permanecesse como algo separado da experiência das pessoas, sendo que as suas tentativas de destruição tornaram-se, por fim, peças importantes de museus, leilões e exposições. Devemos lembrar, por outro lado, que as suas provocações obtiveram êxito em revelar os princípios da arte burguesa e seu funcionamento como instituição inserida na lógica de dominação ideológica da sociedade. Tudo isso indica, assim, que a vanguarda já pode ser considerada como uma categoria histórica.

Outro fator de dificuldade relacionado ao problema da restauração da instituição arte e da obra de arte que, como abordamos em parágrafos anteriores, precisa ser considerado com muita atenção, refere-se ao efeito de choque. Ele foi intencionalmente suscitado nos receptores pelas diferentes intervenções das vanguardas, passando a ser um elemento importantíssimo, uma espécie de categoria geral e também um procedimento dominante em muitos dos movimentos artísticos do início do século XX, para a intenção do artista vanguardista em transformar aquilo que é cotidiano em algo inteiramente estranho. No entanto, tal efeito, desde então, perdeu consideravelmente o seu poder. Assim, se as manifestações provocativas dos dadaístas fossem novamente realizadas já não teriam, por mais perfeitas, como atingir o mesmo objetivo de protesto inicial. Trata-se da negação das intenções vanguardistas e da transformação do esforço de superar a arte, conferir-lhe o caráter de produto e de diversão.

No entanto, mesmo se as intenções políticas dos movimentos de vanguarda históricas não conseguiram sobreviver, sobretudo quando pensamos na reorganização da práxis vital por meio da arte, temos que reconhecer o seu significado radical para a compreensão do posterior

desenvolvido da arte na sociedade burguesa. Devemos ressaltar a sua importância na reformulação das concepções artísticas, pois, ela não só destruiu a antiga concepção de arte orgânica como ofereceu um outro conceito para o seu lugar.

O novo aparece, por isso mesmo, como uma categoria central na teoria de Adorno sobre a arte moderna. Ele ganha maior legitimidade ainda numa sociedade que sistematicamente questionou os valores tradicionais no seu processo de consolidação histórica. A modernidade acentuou a tendência para a renovação constante de temas, motivos e procedimentos artísticos. Não se trata simplesmente de uma novidade, ou seja, da variação dentro dos limites, estreitos, ou não, de um gênero, da renovação dos processos dentro de determinada escola literária ou ainda dados efeitos antecipadamente previstos num esquema já estruturado (BÜRGER, 1993, p. 107). Theodor W. Adorno refere-se, na verdade, ao moderno como uma ruptura radical com toda e qualquer a tradição. Já não é o caso de negar alguns princípios artísticos de forma individual, mas, de negar a totalidade do que, até então, vigorava como norma inquestionável.

Os mesmos produtos são oferecidos sob a etiqueta da constante novidade propiciadora do movimento ininterrupto das massas à procura das novas mercadorias. A lógica prevalecente no mercado de bens de consumo passou a predominar também no âmbito artístico. Trata-se da permanente sedução do consumidor através da criação de expectativas sempre adiadas e choques meticulosamente controlados para garantir, desse modo, a reprodução dos valores da sociedade de consumo. A aparência ganhou cada vez mais importância para o sucesso desse esquema de manipulação e a arte, conseqüentemente, também deveria se acomodar a superficialidade prevalecente em outros campos da realidade social servindo, mesmo quando procurava resistir à ideologia dominante, aos mecanismos ditados pela lógica de poder racional prevalecente.

Muitas vezes a arte, submetida à pressão da incessante renovação imposta pela sociedade de consumo, confundiu-se com o próprio fenômeno da moda. A imitação do padrão encontrado na indústria de um modo geral pela arte implicou, certamente, em algum tipo de resistência zombeteira ou de alguma forma de contestação irônica, uma criação, enfim, que utilizou os mesmos elementos da acomodação ideológica dominante, entretanto, essa posição também revelou os limites da categoria do novo para a compreensão das contradições do movimento Dada. Ele acaba sendo pouco útil, não apenas por ser geral e impreciso, mas, por não permitir, sobretudo, a distinção entre o modismo incentivado pela indústria cultural e a inovação historicamente necessária, pois, nem toda a mudança rápida de tendências artísticas corresponde, necessariamente, numa necessidade histórica. Os dadaístas, inclusive, criticaram essas transformações frenéticas através do riso das suas provocações, mostrando, desse modo, toda a superficialidade e incoerência contida nas novidades estéticas promovidas pelo interesse do mercado.

Afinal, não se trata de explicar somente mais uma transformação dos meios estilísticos de representação; no entanto, o que ocorreu foi uma ruptura com a tradição. A operação realizada pelas vanguardas históricas resultou na transformação radical dos sistemas de representação, o que, sem dúvida, torna inviável a utilização dessa categoria para refletir sobre o processo de desenvolvimento cultural do capitalismo tardio. Elas pretenderam não apenas superar os conceitos artísticos herdados da tradição Renascentista e todos os seus modos de representação como também desejaram romper, como foi destacado anteriormente, com o sistema que caracterizou a instituição arte na sociedade capitalista:

A arte adormece para o nascimento do mundo novo
 “Arte” – palavra papagaio – substituída por **Dada, Plesiosáurio, ou lenço**

O talento QUE SE PODE APRENDER faz

do poeta um droguista HOJE a crítica balança
já não lança semelhanças

**Hipertróficos pintores hiperestesiados
e hipnotizados pelos hiacintos dos
almuadens de aparência hipócrita**

CONSOLIDEM A RECOLHA EXACTA DOS CALCULOS
HIPÓDROMO DAS GARGANTAS IMORTAIS: NÃO TEM
importância nenhuma não há transparência nem aparência

**MÚSICOS PARTAM OS VOSSOS INSTRU-
MENTOS CEGOS em cena**

A *SERINGA* serve apenas para o meu
entendimento. Escrevo porque é natural como
mijo como fico doente

A arte precisa de uma operação

A arte é uma PRETENSÃO aquecida
na TIMIDEZ do bacio, a **histeria** nascida no
atelier

Procuramos a força **direita pura sóbria**
única não procuramos **NADA**
afirmamos a VITALIDADE de cada instante

a anti-filosofia das acrobacias espontâneas (TZARA, 1987, p. 21-2).

As transformações radicais promovidas pelas vanguardas resultaram em que nenhuma conseguiu ocupar definitivamente, enquanto arte, um lugar historicamente superior ao de outro movimento. Outro ponto importante refere-se à questão da acomodação aos ditames da sociedade de consumo que foi considerado como uma forma de resistência contra essa mesma sociedade, mas, que também poderia ser considerada como uma perigosa relutância que terminou favorecendo a fastidiosa alternância entre modas de consumo e aquilo que passou a ser conhecido como novos estilos artísticos.

Na tentativa de superar a racionalidade dos fins a coincidência de elementos em acontecimentos independentes entre si, ou seja, aquilo que os surrealistas chamaram de o acaso objetivo, passou a ser utilizado para descobrir momentos de improviso na vida cotidiana controlada. Atenta-se, portanto, para acontecimentos que são desprezados como insignificantes pelo olhar apressado daqueles que estão ocupados demais com seus afazeres domesticados pela lógica produtiva. Enriquece-se a experiência a partir do maravilhoso que estaria ao nosso redor de maneira despercebida e da renúncia às iniciativas em favor de uma predisposição para a impressão dos acontecimentos aparentemente banais. A risada dadaísta, por isso mesmo, solapou os ritos consagrados da vida cidadina burguesa buscando favorecer o absurdo e o maravilhoso. Os seus espetáculos, predominantemente irônicos e niilistas, visavam provocar o excepcional como contraposição ao mundo ordenado pelos imperativos do capital. Pretendem nada mais do que dominar o acaso e repetir o extraordinário como uma arma contra a mesmice e os controles sociais. O acaso que submete os homens de uma maneira completamente heterônoma, transforma-se, assim, na chave para a libertação do homem.

O problema dessa interpretação, identificado, justamente, no momento posterior ao riso destrutivo, encontra-se, não na tentativa de dominar o extraordinário, porém, na inclinação em buscar um sentido objetivo no acaso, afinal, ele sempre é obra de grupos ou de indivíduos que terminam por impor a sua interpretação sobre as demais. O riso fomentado pelo movimento Dada, nesse sentido, deveria ser explicado a partir da sua principal característica a total oposição à sociedade existente. Não se trata de uma arbitrariedade feita pelos dadaístas e pelo Surrealismo inicial, mas, de uma abstração do protesto a partir da redução à natureza dos sentidos produzidos nos processos comunicativos.

A produção do acaso poderia ser considerada de forma imediata ou mediada. O real já não seria mais compreendido como uma formação histórica e nem poderia ser interpretado pelo artista. Renunciou-se, portanto, à criação intencional de figuras em favor de certo desenvolvimento espontâneo da imagem e das sensações. A ação passou a ser fruto, por um lado, de um cálculo muito preciso quanto aos meios a serem utilizados pelo artista e, por outro lado, completamente imprevisível quanto aos resultados do produto obtido. Muitas vezes essa liberdade em relação às regras formais significou, entretanto, a entrega a uma subjetividade completamente vazia de significados. Ironicamente o protesto contra a coação da forma levou o artista não à liberdade, mas, novamente a um tipo de criação aparentemente casual, o que significa, nesse contexto, uma forma de arbitrariedade que se oculta atrás de uma pretensa expressão de individualidade.

Um conceito, entretanto, que pode ser considerado central para a compreensão das obras vanguardistas é o de alegoria. O alegórico, de acordo com a elaboração de Walter Benjamin, arrancaria, inicialmente, um elemento da totalidade do seu contexto original, isolando-o e despojando-o inteiramente da sua função social. A alegoria, portanto, em contraste com o símbolo orgânico constituiu-se de modo essencialmente fragmentário. Ela criaria o seu sentido ao reunir tais fragmentos isolados da realidade, ou seja, conferindo um significado que não é o simples resultado da transposição dos contextos originais dos elementos utilizados. A alegoria reuniria dois conceitos importantes da produção estética, o primeiro, refere-se ao tratamento do material, separado, como foi ressaltado, em partes sem relação com o seu contexto original, e o segundo no que diz respeito à própria constituição da obra de arte, ou seja, do seu ajuste e da fixação de um novo sentido. Tratar-se-ia, além disso, de uma expressão melancólica dos produtores sobre a realidade. A alegoria, finalmente, também deveria ser relacionada com uma forma de recepção, bastante pessimista, da realidade histórica, compreendida pelos receptores, dessa maneira, como algo profundamente decadente (BÜRGER, 1993, p. 117-8).

A montagem utilizada pela vanguarda histórica é outra categoria diretamente vinculada com o conceito de alegoria de Walter Benjamin. Não se trata de uma categoria nova ou alternativa ao conceito de alegoria, mas, de uma categoria que facilitaria determinar certos aspectos contidos na idéia de alegoria. O seu pressuposto básico seria a fragmentação do real e a descrição da própria constituição da arte vanguardista.

Os *papiers collés* de Picasso e Braque, por exemplo, trabalham com duas técnicas contrastantes, por um lado, o ilusionismo dos fragmentos do real e, por outro lado, com a abstração da técnica cubista utilizada para tratar os objetos assim representados. A técnica da colagem influenciou, por fim, várias outras vanguardas, que procuraram adaptá-la aos seus diferentes propósitos estéticos e políticos. Ela e os seus cognatos, montagem, construção e *assemblage*, passaram a exercer um papel fundamental tanto nas criações verbais como nas artes visuais.

A sua origem encontra-se, na verdade, no verbo francês *coller*. Inicialmente o seu significado nos remete a idéia de ficar, pregar ou colar. Nesse sentido primordial foi amplamente praticada por séculos em diferentes culturas. Argumenta-se, no entanto, que no contexto vanguardista, o termo não seria bastante amplo para definir a totalidade dos

inúmeros elementos da arte moderna, por isso mesmo, alguns autores adotaram o conceito de *assemblage*, como o conceito capaz de abarcar a diversidade de formas e os modos de justaposição criados nas artes visuais pelos vanguardistas. O mesmo problema acontece com a definição dos termos *collage* e *montage*. Muitos críticos tentam diferenciá-las, usando a primeira para relações espaciais e a segunda para se referir apenas a questões temporais, ou ainda, afirmando que a *collage* trabalha com a apresentação explícita de elementos heterogêneos e a *montage* somente com a integração de diversos constituintes visando à criação de uma nova unidade. Pode-se, entretanto, admitir, embora a idéia de montagem, muitas vezes, foi usada para se referir a continuidade e a colagem para se sublinhar a fragmentação, que estamos tratando com conceitos que fazem referência aos dois lados de um mesmo processo artístico (PERLOFF, 1993, p. 99).

Trata-se de uma temática complexa e com várias implicações contestatórias. As montagens, ou melhor, as fotomontagens de John Heartfield não podem ser consideradas, nesse sentido, como meros objetos estéticos, mas, como um conjunto de imagens separadas e preparadas para oferecer um tipo de leitura muito específica. Ele buscou recuperar uma técnica simbólica, transferindo-a para a discussão política. Encontramos, assim, na sua fotomontagem de 1932, intitulada *Adolf – O Superhomem, que Engole Ouro...*, um protesto de forte sentido crítico e também social. A criação desse símbolo reúne numa mesma figura, Hitler discursando e o seu tórax transparente mostrando uma pilha de moedas no lugar do esôfago, dois textos diferentes. Um (o título, Adolf, o super-homem) que assume o caráter de denúncia da realidade e outro (o subscrito, Engole ouro e cospe lata) funcionando como uma espécie de explicação do protesto através de um jogo de palavras, pois, *blech*, em alemão, pode significar tanto lata como disparate (BÜRGER, 1993, p.124-6).

Outra montagem em que também podemos observar a aplicação dessa técnica, tanto irônica como fragmentaria, é o quadro *Natureza-Morta com Violino e Fruta*, nele, Pablo Picasso, pela inserção de recortes de jornal na pintura recria uma realidade social usando fatos cotidianos, aparentemente banais e sem nenhuma importância como elemento para a atenção estética:

O cabeçalho 'arition' (apparition) que está na parte superior direita, por exemplo, leva a um relato melodramático de uma sessão em que uma Mme Harmelie finalmente consegue trazer à vida a pessoa desejada ('C'est elle!'), enquanto o vento sopra ameaçadoramente a cortina, de fora da janela. Mas temos apenas parte da história: a margem esquerda está cortada, e dentro da figura esboçada de um copo de vinho (ou de um homem lendo um jornal) achamos o fragmento de uma história diferente, algo acerca de um tipo chamado Chico que recebe uma carteira recheada de um tal de Don Cesar e é enviado para uma viagem picaresca. Esses elementos novelescos são justapostos ao que se poderia chamar de cenas da vida parisiense: 1. um relato de caso médico com referência à quantidade de morfina administrada, a tonicidade muscular do paciente e assim por diante (centro, em cima, atrás e dentro do violino); 2. anúncios classificados para itens como 'Huile vitesse' para automóvel assim como notícias de corridas (esquerda, em cima, sob as frutas, com a página virada de cabeça para baixo); 3. uma coluna chamada 'La Vie Sportive' (centro, embaixo, também de cabeça para baixo), que retoma o motivo das corridas de cima; ela contém um calendário dos eventos em Auteuil – corridas, futebol, rúgbi, La Foire Automobile, La Fête de ce Soir, e próximo de 'LA VIE SPORTIVE' está a 'CHRONIQUE FINA[NCIÉRE]' datada de Paris, 5 de dezembro; 4. finalmente dois itens curtos, novos, sobre o assassinato de uma mulher e uma boxeadora (ou são essas duas senhoras a mesma pessoa?), inclinando-se a página para fora, ao lado do plano vertical

branco, à esquerda. Este especial fragmento de jornal é comicamente justaposto à forma cinza de nádegas ou de seios que lhe é próxima, uma forma cuja imagem em espelho reaparece um pouco mais adiante, à direita. Essas curvas femininas podem pertencer à mulher cuja face também é a parte de cima do violino (dois olhos, nariz, bigodes?, tronco superior), e a alusão sexual (forma e símbolo) é retomada pelas pinturas de maçãs e uma pêra na parte superior esquerda. (PERLOFF, 1993, p.p. 104, 105 e 340).

Desse modo, o artista orgânico trabalha o seu material como se fosse algo que possui vida, respeitando-o ao extremo e observando o seu significado de acordo com a forma que tomou em cada contexto social. O artista inorgânico, vanguardista, termina, pelo contrário, rebaixando o material a condição de simples material. Ele procura insistentemente destruir a vivacidade dos seus elementos, arrancando-os do seu contexto e questionando, desse modo, as suas funções e os seus significados primordiais. Na obra de arte orgânica o material era o portador de significados, mas, na intervenção vanguardista tudo passa a ser esvaziado para que haja a possibilidade de preencher o real com outras interpretações, muitas delas, inusitadas. O riso dadaísta ajusta-se perfeitamente a essa tarefa de destruição da totalidade social ao isolar e fragmentar os símbolos da cultura burguesa.

Observamos ainda que a diversidade encontrada na comparação entre a atitude vanguardista e a concepção tradicional de estética no uso do material também se reproduz no que diz respeito à constituição da obra. O artista orgânico pretende criar através da sua obra, mesmo que ela seja somente a reconstituição precária de uma realidade fugaz, um retrato preciso e completo da sociedade ou dos seus sentimentos, mas, o vanguardista reunirá fragmentos com o objetivo de recriar um significado diferente ou mesmo afirmar categoricamente a falta de sentido da nossa realidade. A fragmentação substitui, portanto, a idéia de totalidade predominante até aquele momento.

Assim, numa manifestação Dada já não se pode falar apropriadamente de uma totalidade da obra, trata-se, na verdade, de inúmeros sentidos possíveis num mesmo gesto, o que termina com a aparência de integridade da arte. A negação da síntese acaba expressando para a produção estética exatamente o que para o efeito estético se denomina de renúncia à reconciliação. A negação da síntese, como inicialmente poderia dar a impressão, não significa a negação de sentido em geral, pois, o negar Dada também é um modo de conferir algum sentido para a realidade.

O público sente-se atacado porque já não pode contar com os métodos tradicionais de apropriação intelectual que garantiam uma leitura da obra e do mundo. Eles simplesmente deixaram de ser útil para a recepção das obras vanguardistas. A intervenção realizada pelos dadaístas não produziu, como vimos anteriormente, uma impressão geral que possibilitasse uma interpretação cabal do seu significado. O mesmo se poderia afirmar a respeito das tentativas de compreensão feitas ao se dirigir às partes para se compreender o todo da criação, pois, elas deixaram de se subordinar a qualquer espécie de intenção nos moldes criados no passado próximo. A atenção passou a se dirigir não para um possível sentido da obra, porém, para o processo de construção da mesma e para as suas infundáveis possibilidades interpretativas. Assim, as partes das obras Dadas aparecem, muitas vezes, como essencialmente independentes do todo, perdendo o seu significado como meros ingredientes de uma totalidade e ganhando sentido como signos relativamente independentes de qualquer concepção mais geral.

A obra de arte orgânica passa a ser acusada pelos dadaístas, apesar de revelar certas contradições da sociedade atual, de promover a ilusão de uma realidade perfeita, pois, embora o seu conteúdo possa ressaltar as contradições do mundo capitalista, a sua forma acabaria indicando justamente o contrário. A destruição não deveria poupar nenhuma forma, a sua

validade passa, por isso mesmo, a ser questionada de maneira sistemática. Não devemos pensar, no entanto, que a legitimidade das intervenções Dada reduz-se ao aspecto do meio artístico ou às alterações produzidas no tipo de obra de arte prevalecente em certo contexto histórico. O ataque dadaísta, cujo principal aspecto analisado nesse trabalho foi o riso, dirigiu-se, na verdade, à instituição arte como um todo, colocando em evidência, desse modo, o papel desempenhado por ela no capitalismo e também a sua determinação sobre cada obra em particular (BÜRGER, 1993, p. 147).

Tudo isso gerou uma sensação de choque nos receptores. Ela passou a ser cuidadosamente acalentada pelos artistas vanguardistas que pretendiam, ao privar o receptor dos sentidos tradicionais, fazê-lo se interrogar acerca do significado da suas atitudes diante da realidade social. Os artistas de vanguarda também desejaram suscitar uma reflexão sobre a possibilidade de transformá-la a partir desse questionamento que transcendia o campo estético, envolvendo, desse modo, não apenas um aspecto da sua vida particular, mas, toda a sua práxis vital.

Dessa maneira, a intenção dos movimentos históricos de vanguarda seria a destruição da instituição arte enquanto ordem separada da nossa existência cotidiana. Considerarmos tal objetivo fundamental permitiria interpretar o riso dadaísta como algo intimamente ligado ao desejo vanguardista de destruir a instituição arte, tornando perceptível, assim, a sua importância para o efeito de cada obra em particular no esquema que caracteriza o discurso ideológico predominante na sociedade capitalista.

Claro que o choque provocado pelo riso dadaísta nem sempre resultou numa transformação no comportamento dos receptores com o caráter específico pretendido pelo artista Dada. Podemos observar, nesse sentido, uma resposta pouco específica e reflexiva do público diante das suas intervenções nihilistas, ou seja, ele reagia com um furor cego aos ataques iconoclastas encetados pelo Dada. As provocações dadaístas, em muitas situações, parecem reforçar ainda mais as atitudes vigentes. O comportamento condicionado dos receptores manifestou-se através das vaias, xingamentos, ovos e outras formas comumente usadas para suprir a escassez dos recursos imaginativos típicos da rotina das pessoas submetidas ao domínio da ideologia dominante.

Outra questão importante relacionada ao choque suscitado pelos dadaístas refere-se à possibilidade de manter o seu efeito por muito tempo. A sua risada perde rapidamente aquele efeito inicial, pois, ela deveria consistir, para ser plenamente eficiente, numa experiência única e não reproduzível como os produtos da indústria cultural. A repetição significa, assim, a sua morte. A continuidade do efeito reduz as possibilidades de transformação, o público, então, passou a esperar ansiosamente pelo espetáculo oferecido pelos dadaístas. Os jornais haviam preparado o seu espírito para consumir a violência dadaísta como algo divertido, institucionalizando, portanto, os ataques e fazendo do seu riso mais um produto disponível para o deleite das massas.

Portanto, se as vanguardas históricas, e particularmente o Dada, não conseguiram acabar com a instituição arte elas permitiram, por outro lado, repensar as possibilidades de uma tendência artística se apresentar como tendo uma validade geral numa sociedade dominada pelos valores do consumo permanente e pelos moldes fabricados pela indústria cultural. O riso dadaísta deve ser compreendido como símbolo da ruptura geral provocada pelas vanguardas na história da arte, pois, mesmo não tendo destruído inteiramente a instituição arte, Dada obteve um importante êxito ao destruir o tradicional significado das normas estéticas como um valioso e inquestionável elemento à parte dos esquemas de dominação. Considerarmos o seu riso como intimamente relacionado a tais questões permite uma outra interpretação a respeito da função social da diversão para a manutenção da estabilidade social tanto nas sociedades capitalistas desenvolvidas como naqueles países periféricos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 4º ed. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augusto Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 2001.

ALBERTI, V. **O riso e o risível: na história do pensamento**. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ALEXANDRIAN. A luxúria na Idade Média. In: **História da literatura erótica**. 2º ed. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 35-59.

ALMEIDA, M. C. de. **Mestres da Pintura Brueghel**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5º ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BALZAC, H. de. **Ilusões Perdidas**. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. Nota introdutória de Paulo Rónai. São Paulo, Abril Cultural, 1981.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, (Obras escolhidas vol. 1), p. 165-196.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: **A modernidade e os modernos**. Tradução de Arlete de Brito. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2000.

BERGSON, H. **O Riso ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes 2001.

BERNHARD, T. **O naufrago**. 2º ed. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIBLIA Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. Cesário Lange: Editora Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1996. Versão inglesa de 1984 mediante consulta constante ao antigo texto hebraico, aramaico e grego.

BRETON, A. **Anthologie de l'humour noir**. Paris: Brochard e Taupin, 1976.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luís Forbes. Prefácio de Cláudio Willer, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRETON, A. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega Universidade, 1993.

CABANNE, P. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CIRLOT, L. **Las claves del dadaísmo cómo interpretarlo**. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.

DEFOE, D. **Robison Crusoe**. Tradução de Flávio Poppe de Figueiredo e Costa Neves. São Paulo: W. M. Jackson Inc Editores, 197-.

ELIAS, N. **O processo civilizador uma história dos costumes**. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, vol. 1.

FERREIRA, P. S. Paródia ou paródias? In: **Sátira, paródia e caricatura: da Antigüidade aos nossos dias**. Coordenador Carlos de Miguel Mora, Universidade de Aveiro, 2003.

FIKER, R. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL/laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FREUD, S. **O mal estar na civilização**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOETHE, J. W. von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. 2º ed. Prefácio de Joseph-François Angelloz. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GROSZ, G. **Um pequeno sim e um grande não autobiografia**. Tradução de Salvador Panebaruja. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARVEY, D. Passagem da modernidade à pós – modernidade. In: **Condição Pós Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HAUSER, A. A era do cinema In: **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Célia Berretini. Editora Perspectiva: São Paulo, 1988.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 199-.

JOYCE, J. **Ulisses**. Tradução de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Record, c1982.

KAYSER, W. **O grotesco configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. Editora Perspectiva: São Paulo, 2003.

KIERKEGAARD, S. **O desespero humano**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

LEWIS, S. **Babbitt**. Tradução de Leonel Vallandro. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MARCUSE, H. **A ideologia da sociedade industrial**. 3º ed. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1969.

MARCUSE, H. **Eros e civilização uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 7º ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: **Cultura e Sociedade**. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, vol. 1.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 1989.

MICHELI, M. de. Os mitos de evasão. In: **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLS, W. O Trabalho. In: **A nova classe média**. 3º ed. Tradução de Vera Borda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTEGA y Gasset, J. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Tradução de Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORWELL, G. **1984**. Tradução de Wilson Veloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

PAZ, O. **Corriente Alterna**. Cidade do México: Siglo XXI Editores SA, 1969.

PELLEGRINI, A. Chama-se poesia tudo aquilo que fecha a porta aos imbecis. In: **Surrealismo e o novo mundo**. Organizador: Robert Ponge, Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1999.

PERLOFF, M. **O momento futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem de ruptura.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PROPP, V. **Comicidade e riso.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PROPP, V. O riso ritual no folclore (a propósito do conto de Nesmejana). In: **Édipo à luz do folclore (quatro estudos de etnografia histórico-cultural).** Tradução de Antônio da Silva Lopes. Lisboa: Editorial Vega Universidade, 199-.

RICHTER, H. G. **Dada: arte e antiarte.** Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SCHOPENHAUER, A. **Sobre o ofício do escritor.** Tradução de Luiz Sérgio Repa e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

STHENDAL. **O vermelho e o negro.** Tradução de Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

SUBIRATS, E. Dialética da vanguarda. In: **Da vanguarda ao pós – moderno.** São Paulo: Nobel, 1991.

SWIFT, J. **As viagens de Gulliver.** Tradução e notas de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

TOCQUEVILLE, A. de. **A democracia na América sentimentos e opiniões de uma profusão de sentimentos e opiniões que o estado social democrático fez nascer entre os americanos.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TODOROV, T. Os jogos de palavras. In: **Os gêneros do discurso.** Tradução de Eliseu Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRISTAN, T. **Sete Manifestos Dada.** Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.