

## MÍMICO DADÁ<sup>1</sup>

Hal Foster

Princeton University – EUA

[Tradução: Larissa Costa da Mata. Universidade Federal de Santa Catarina]

### *O bispo mágico*

É uma representação célebre, mas ainda assim extraordinária. No dia 23 de junho de 1916, no *Cabaret Voltaire*, em Zurique, Hugo Ball estreia os seus poemas sonoros ou os poemas-sem-palavras: “As minhas pernas estavam em um cilindro de cartolina azul brilhante que vinha até o meu quadril, assim eu parecia um obelisco”, conta em *Voo fora do tempo* (*Flight out of time*), o seu grande diário de 1914-21:

Por cima, usava uma imensa gola de casaco recortada de cartolina, escarlate por dentro e ouro por fora... Também usava um chapéu alto, listrado de azul e branco, de médico-feiticeiro... Fui levado até o palco na escuridão e comecei lenta e solenemente: “gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim...” Então, notei que a minha voz não tinha outra escolha a não ser assumir a antiga cadência da lamentação sacerdotal, aquele estilo de canto litúrgico que geme em todas as igrejas católicas do Oriente e do Ocidente. Por um momento, era como se houvesse um rosto pálido e perplexo na minha máscara cubista, aquele rosto meio aterrorizado e meio curioso de um garoto de dez anos, tremendo e dependurando-se avidamente nas palavras do padre, nos réquiens e nas grandes missas da sua casa paroquial... Banhado em suor, fui carregado para fora do palco como um bispo mágico<sup>2</sup>.

Na *performance*, Ball é parte xamã, parte padre, mas também é uma criança novamente em transe por uma magia ritual: portanto, menos uma combinação entre papa e blasfemador em um só, do que exorcista e possuído. Esse pandemônio (literalmente: “domicílio de todos os demônios; lugar de violência sem lei ou de algazarra; confusão absoluta”) é um objetivo dos dadaístas. Ainda assim, nesse caso é demais para Ball, pois, logo após ele ter apagado, se retira de Dadá para enfim retornar à Igreja. “Jamais consegui dar boas vindas ao caos”.

---

<sup>1</sup> Foster, Hal. “Dada mime”, em: *October*, n 105, Verão de 2003, p. 166-176.

Agradeço a Byron Vellez, Luz Adriana Sánchez e Rosário Lazaro, os primeiros leitores desta tradução, por suas sugestões valiosas.

O título original possui, na verdade, uma ambiguidade que não se mantém em português: pode significar tanto “Mímico Dadá”, como “Mímica Dadá”. Embora a opção por “Mímico Dadá” (sem o artigo definido, que poderia ter incluído em português) não conserve a ambiguidade do original, se justifica por incluir os outros artistas de que trata o texto (não somente Hugo Ball) e pelo fato de Hal Foster também tratar do sujeito em geral no contexto dadaísta (N. da T.).

<sup>2</sup> Ball, Hugo. *Flight out of time: a Dada diary* (1927). Trad. Ann Raimés (Nova Iorque: Viking Press, 1974).

### *O entusiasmo do epilético*

“É o dadaísmo como signo e como gesto o oposto do bolchevismo?”, pergunta-se Ball em seu diário no dia 7 de junho de 1917. “Incidentes estranhos: quando tínhamos o *Cabaret Voltaire* no número 1 da Spiegelgasse, em Zurique, lá vivia no número 6, do outro lado, se não me engano, o sr. Ulyanov-Lenin”. Um ano e meio depois em Berna, Ball encontra Walter Benjamin e o apresenta a Ernst Bloch, autor do recente *O espírito da utopia* (*The spirit of utopia*, 1918). Benjamin fica muito impressionado com Bloch; nesse momento, a sua balança da história ainda se inclina em favor da esperança. Muitos anos depois, no final de *Rua de mão única* (“One-way street”, 1923-1926), uma montagem textual que serve para reordenar, por meio de vinhetas imagísticas e de corte abruptos, as experiências de choque da guerra industrial e da metrópole mediada, Benjamin escreve:

Nas noites de aniquilamento da última guerra, sacudiu a estrutura dos membros da humanidade um sentimento que era semelhante à felicidade do epilético. E as revoltas que se seguiram eram o primeiro ensaio de colocar o novo corpo em seu poder. A potência do proletariado é o escalão de medida de seu processo de cura<sup>3</sup>.

No entanto, a “humanidade” não melhora: o proletariado é logo contido na Alemanha e disciplinado na União Soviética, assim como a sua “agitação” é dominada por um controle distinto: o ditatorial. Talvez essa supressão seja um motivo para que a mímica Dadá “do entusiasmo do epilético”, primeiro representada por Ball em sua *performance*, se repita – intermitente, diversa e compulsivamente – nas décadas seguintes.

### *Ecce homo novus*

Se não é o oposto do bolchevismo, Dadá de fato propõe um “homem novo” muito diferente daquele dos artistas de vanguarda na Rússia revolucionária. A “máquina celibatária” dadaísta configura uma reificação que procede da indústria capitalista à individual; o “engenheiro” construtivista personifica uma racionalização que percorre do indivíduo à sociedade comunista em geral. “De um lado, um mundo cambaleante em voo, comprometido com os *glockenspiel* (os carrilhões) do inferno,” escreve Tristan Tzara no “Manifesto Dadá 1918”, “do outro lado: o homem novo”. Aqui Tzara aparentemente glosa outra consideração dadaísta, a de Richard Huelsenbeck em “O novo homem” (“Der neue

---

<sup>3</sup> Benjamin, Walter. *Selected writings: volume I, 1913-1916*, ed. Michael Jennings et al. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996) p. 487. [Edição brasileira: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Rodrigues Filho. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000, 3ª Reimpressão (Obras escolhidas II), p. 69].

Mensch”), publicado na *Neue Jugend* [A nova juventude] em 23 de maio de 1917, quase um ano após a *performance* de Ball, segundo a qual o cambaleante e o novo são um só:

O novo homem estica largamente as asas de sua alma, ele orienta o seu ouvido interior em direção às coisas por vir, os seus joelhos encontram um altar diante do qual se dobram. Ele leva o pandemônio dentro de si, o *pandemonium naturae ignotae*, pelo qual ou contra o qual ninguém pode fazer nada. O seu pescoço está torcido e rígido; ele olha fixamente para cima, cambaleando em direção à redenção como um faquir ou um asceta; um mártir miserável de todos os séculos, ungido e santificado, implora para ser oprimido, para um dia ser consumido no coração em chamas, torturado e consumido – o homem novo, exaltado, errante, extático, nascido do êxtase. *Aboy, aboy, buzza*, Hosana, chicotes, guerras de eras, e ainda humano, o novo homem se eleva das cinzas, curado de todas as toxinas, e mundos fantásticos, saturado, totalmente cheio ao ponto do desgosto com a experiência de todos os párias, os seres desumanizados da Europa, os africanos, os polinésios, todos os tipos, fezes lambuzadas com ingredientes diabólicos, saciado de todos os gêneros: *Ecce homo novus*, eis o novo homem<sup>4</sup>.

Talvez o *Angelus Novus*, descrito por Benjamin em 1940 como arremessado pelos ventos da história, parecesse assim em 1917, quando os espíritos elevados motivados pelas revoltas políticas ainda não estavam extenuados, quando o entusiasmo epilético ainda não tinha se enrijecido em catatonia política: um retrato do *Angelus Novus* como Bispo Mágico.

#### *Um gesto de gladiador*

Uma personagem central em Dadá, especialmente em Zurique e em Colônia, é o mímico traumático, e uma estratégia central desse traumatista é a adaptação mimética, por meio da qual o dadaísta assume as condições terríveis do seu tempo – a armadura do corpo militar, a fragmentação do trabalhador industrial, a mercantilização do sujeito capitalista – e as exacerba por meio da hipérbole ou da “hipertrofia” (outro termo dadaísta). Essa bufonaria é uma forma de paródia que Dadá tornou sua. “O que chamamos de Dadá é uma farsa do nada em que todas as questões superiores estão implicadas”, escreve Ball no dia 12 de junho de 1916, menos de duas semanas antes da *performance* do Bispo Mágico, “um gesto de gladiador, um jogo com restos gastos”. O dadaísta não desiste da totalidade; pelo contrário, “ele ainda está tão convencido da unidade de todos os seres, da totalidade de todas as coisas, que sofre com as dissonâncias ao ponto da autodesintegração”. Esta é uma dialética crucial, mas muito difícil de se manter no meio “das dissonâncias”; e a “autodesintegração” tem as suas próprias atrações paradoxais.

Para outras criaturas, a adaptação mimética é uma técnica biológica de sobrevivência por meio da camuflagem em um ambiente hostil. Com os humanos, no

---

<sup>4</sup> Huelsenbeck, Richard. *Memoirs of a Dada drummer*. Trad. Joachim Neugroschel (Nova Iorque: Vicking Press, 1969), p. xxxi.

entanto, pode ser levada a um extremo perigoso, de fato, ao ponto de uma “detumescência” patológica do sujeito, uma “devoração” esquizofrênica pelo espaço (como Roger Caillois coloca vinte anos mais tarde, em 1937)<sup>5</sup>. Esse é o risco de uma identificação excessiva com as condições corrompidas de uma ordem simbólica. Contudo, se for mantida como uma estratégia dialética, essa mímica também pode mostrar que tal ordem é falha ou, ao menos, insegura.

Ball alude frequentemente a uma tática do “exagero” em *Voo fora do tempo*: “Todos se tornaram mediúnicos”, ele escreve em 20 de abril de 1917, “do medo, do terror, da agonia, ou porque já não existam leis, quem sabe?”<sup>6</sup> Em princípio, essa tática não é tão niilista quanto imunológica: o dadaísta “sofre com a dissonância ao ponto da autodesintegração” com o intuito de “lutar contra o sofrimento e a agonia da sua época” (12 de junho de 1916); e o seu modelo não é tanto o anarquista absoluto como o “psicólogo perfeito [que] tem o poder de chocar ou acalmar com um único e mesmo tópico” (26 de outubro de 1915). Como “o órgão do grotesco”, o dadaísta também “ameaça e acalma ao mesmo tempo”, escreve Ball em 2 de março de 1916. “A ameaça produz uma defesa”. Aqui, a sua linguagem imunológica é quase apotropaica, e *Voo fora do tempo* está salpicado com metáforas da Medusa (nove dias mais tarde, depois de Huelsenbeck expelir os seus poemas primitivistas, Ball escreve que: “a cabeça da Górgona de um terror infinito ri da destruição fantástica”). Contudo, chamar a adaptação mimética de apotropaica não significa dizer que ela seja sublimatória: a cabeça da Medusa não é transformada no escudo de Atenas; uma considerável porção de medo, terror e agonia é retida. Para Ball, essa mistura inebriante é mais bem captada pelas máscaras rebeldes feitas por Marcel Janco para os saraus do *Cabaret*: “A força motriz dessas máscaras foi irresistivelmente transmitida a nós... [Elas] simplesmente exigiam que os usuários começassem a se mover em uma dança trágico-absurda... O horror do nosso tempo, o fundo paralisante dos acontecimentos, torna-se visível” (24 de maio de 1916).

---

<sup>5</sup> Caillois, Roger. *Mimicry and legendary psychasthenia* (1937). In: *October*, n 31 (Inverno 1984), p. 30. [Edição portuguesa: *Mimetismo e psicastenia lendária*. In: Caillois, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, s. d., p. 65-89]. Para outras considerações sobre a mimese traumática em Dadá, veja Doherty, Brigid, *The trauma of Dada collage*, *Critical Inquiry* 24, n 1, (Outono 1997). Veja também Taussig, Michael. *The nervous system*. (Nova Iorque: Routledge, 1992), p. 149-159.

<sup>6</sup> Como Ball sugere aqui, a própria apreensão de que “não existam mais leis” também pode produzir efeitos esquizofrênicos.

*Simpatia pelo Diabo*<sup>7</sup>

“Um mártir miserável de todos os séculos, ungido e santificado, implora para que o esmaguem...” Certamente, Huelsenbeck tinha Ball em mente aqui, e Ball confia os seus sonhos de “humilhações e mortificações” ao seu diário. Na entrada de 28 de novembro de 1915, lemos: “À noite eu sou o Estevão sendo apedrejado. Chovem pedras e sinto o êxtase de quem está sendo impiedosamente espancado e aniquilado pelas pedras em favor de uma pequena pirâmide tosca, coberta de sangue”. Isso é mais do que “mediúnico”, é masoquista: uma passividade radical, não apenas como modo de defesa (como Freud afirmaria), mas como uma forma de fruição (esse é um encantamento de “autodesintegração”). Em *O masoquismo no homem moderno* (*Masochism in modern man*, 1941), Theodor Reik analisa o Cristo do *Novo testamento* como um masoquista que representa tanto as inversões linguísticas, quanto as subversões éticas em suas parábolas e em seus paradoxos. A sua análise se assemelha a um estudo de caso como o de Ball, quem pratica a sua própria imitação de Cristo<sup>8</sup>. De fato, Ball trata de uma identificação que é ainda mais masoquista: “Se alguém simpatiza com os sofredores, não deveria também simpatizar tanto com eles ao ponto de não serem mais reconhecíveis? Se alguém admite agora que o sofrimento de Satã é infinito, então, essa é uma simpatia perigosa” (20 de novembro de 1915).

Sem dúvida, o homem masoquista é politicamente ambíguo. Para Kaja Silverman essa figura “aumenta as perdas e divisões em que a identidade cultural se baseia, recusando-se a ser suturada ou recompensada”<sup>9</sup>. Por outro lado, para Gilles Deleuze, ele epitoma o sujeito sob completo controle, para quem todas as relações são estritamente contratuais<sup>10</sup>. Mas essas duas faces devem pertencer à mesma persona. “Posso imaginar um tempo”, Ball escreve já em 20 de setembro de 1915, “em que buscarei tanta obediência o quanto eu tenho de desobediência: plenamente”.

---

<sup>7</sup> Com *Sympathy for the Devil*, o título desta seção no texto original, Foster possivelmente fez referência à canção dos Rolling Stones de mesmo título, que compõe o álbum *Beggars' Banquet* (O banquete do mendigo), lançado em 1968 (N. da T.).

<sup>8</sup> “Para ele, não havia outro caminho senão o de ser um penitente”, escreve Emmy Hennings, a esposa dele, no Prefácio de 1946 ao *Voo fora do tempo* (p. lvi). No entanto, tamanha é a duplicidade de Ball, que ela também o compara ao Grande Inquisidor.

<sup>9</sup> Silverman, Kaja. *Masochism and male subjectivity*. In: *Camera obscura*, n 17 (maio 1988), p. 51. O seu argumento é elaborado em *Male subjectivity at the margins* (Nova Iorque: Routledge, 1992). Também veja George Baker sobre o masoquismo em Francis Picabia, em *Lost objects* (Tese. Nova Iorque: Columbia University, 2000).

<sup>10</sup> Veja Gilles Deleuze, “Coldness and cruelty” em: *Masochism*. Trad. Jean McNeil (Nova Iorque: Zone Books, 1989). [Edição brasileira: *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009].

*Scham-man [homem-Sham]*

Se Ball representa o dadaísta como Xamã (*shaman*) em Zurique entre 1916-1917, Max Ernst simboliza o dadaísta como *Scham-man* em Colônia entre 1919-1920. Para acompanhar a sua célebre exposição “Dadá - Início da primavera” (“Dada – Early Spring”) em abril de 1920, Ernst publica uma pequena revista intitulada *Die Schammade*. O título é um dos mais escorregadios dos seus muitos neologismos. Hans Richter, o veterano do Dadá de Zurique, entende, com a expressão, *Schamane* (xamã) e *Scharade* (charada), uma interpretação talvez mais semelhante a Ball do que a Ernst, ainda que já fossem semelhantes o bastante. Werner Spies nos conta que *Schammade* é uma melodia bucólica, e que “a frase *Schammade schlagen...* significa soar o tambor ou o sinal da trombeta para a retirada”<sup>11</sup>. Essa rendição melancólica serve como pose da passividade masoquista; no entanto, uma combinação mais distante também é possível: de *Scham*, que significa ao mesmo tempo “vergonha” e “genitália” (uma associação reveladora que deve ter interessado Freud), ou *Schamhaar*, que significa “pelo pubiano”, com *Made*, que significa “larva”<sup>12</sup>. Essa interpretação do neologismo nos fornece uma imagem abjeta de pube larval, de pênis vermiformes e vaginas podres, de uma cabeça de Medusa com serpentes flácidas e talvez também sugira a “vergonha larval”. Esse “*scam*” [esquema, trapaça] fálico ou “*sham*” [simulação] é uma manobra Dadá comum, e Ernst a denomina de *Die Schammade*.

*O chapéu faz o homem*<sup>13</sup>

Ernst coloca em cena as crises fálicas em muitas de suas colagens dadaístas e assemblagens, a maioria delas feita de objetos jogados fora (antigas placas de impressora e páginas de catálogos nas colagens, tralhas variadas de madeira nas assemblagens). Com títulos como *Troféu hipertrófico* e *Falustrada*, essas figuras instáveis zombam de qualquer pretensão de autonomia fálica, para não dizer de qualquer fantasia de autogênese modernista. Exibida em “Dadá – Início da primavera”, *Falustrada* (agora perdida) foi feita principalmente com partes de bonecas, aparentemente ao longo das linhas de quatro pilhas

<sup>11</sup> Spies, Werner. *Max Ernst collage: the invention of the Surrealist universe*. Trad. John William Gabriel (Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1991), p. 79.

<sup>12</sup> Ursula Dustmann sugere “vergonha larval” em *Max Ernst in Köln*. Herzogenrath, Wulf (Org.) (Colônia: Rheinland Verlag, 1980), p. 118.

<sup>13</sup> A expressão que nomeia a obra de Max Ernst significa, em inglês, que o indivíduo pode ser reconhecido ou interpretado por aquilo que possui. Em português, a expressão idiomática mais próxima poderia ser “O hábito não faz o monge” que tem o sentido contrário: que não devemos julgar as pessoas pelas aparências (N. da T.).

instáveis de chapéus semianimados pela famosa colagem *O chapéu faz o homem* (1920). “Falustrada” é outro neologismo provocativo: uma contração de “falo” com “balaustrada”, mais tarde utilizado por Ernst para modelar a sua concepção de colagem como “o encontro inesperado entre dois ou mais elementos heterogêneos”<sup>14</sup>. Será que é assim que se recorda das suas obras dadaístas: como um desfile de figuras de varas penianas, de impostores fálicos?

Consideremos *O chapéu faz o homem*: os “homens” aqui são ao mesmo tempo mecânicos (eles lembram quatro pistões) e transformados em mercadorias (eles não são nada além de chapéus). Uma inscrição quase-esquizofrênica na colagem afirma: “homem empilhado coberto-de-semente sistema nervoso sem semente basicamente-água nervos firmemente-apertados” (em alemão) e “o chapéu faz o homem, o estilo é o alfaiate” (em francês). Talvez Ernst imagine a evolução insana de um novo tipo de homem, com um novo tipo de sistema nervoso, construído a partir de partes padronizadas e imagens de mercadorias, um ornamento em massa de um alguém. Certamente, ele leva a adaptação mimética a um extremo paródico: aqui um homem de fato se tornou um chapeleiro maluco, o único *readymade* autêntico; ele agora é um mero apêndice das suas próprias criações, um mero efeito dos automatismos de produção e consumo.

### *Expressionismo negativo*

Não faltam precursores ao xamã dadaísta ou ao *scham-man*. Para Ball, Dadá é “uma síntese das teorias românticas, dandinas e demoníacas do século XIX” (23 de maio de 1917). “Os grande pensadores isolados da era passada tiveram tendência à perseguição, epilepsia e paralisia”, ele escreve em 3 de novembro de 1915. “São obcecados, rejeitados e maníacos, tudo graças ao próprio trabalho. Voltam-se para o público como se esse pudesse, por si mesmo, interessar-se pela doença deles: dão-lhe o material para que avalie a sua condição”. Ball vê Nietzsche, o tema da sua dissertação, como o grande precursor da representação mimética, ao passo que, para Benjamin, é Baudelaire “que tinha a fisionomia de um mímico” e uma “empatia com o inorgânico”<sup>15</sup>. Theodor Adorno transforma essa intuição particular em uma hipótese geral: “A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado”, ele escreve em *Teoria estética (Aesthetic theory)*, (1970). “Baudelaire não reage violentamente contra a reificação, nem a imita; protesta contra ele na experiência

---

<sup>14</sup> Ernst, Max. *Beyond painting* (Nova Iorque: Wittenborn and Schultz, 1948), p. 16.

<sup>15</sup> Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*, trad., Harry Zohn (Londres: New Left Books, 1973), p. 55. [Versão brasileira: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994].

dos seus arquétipos [...]”<sup>16</sup>. Tanto Benjamin como Adorno interpretam essa genealogia “dandina e demoníaca” por meio da ótica Dadá. Adorno escreve sobre Stravinsky, em *Filosofia da nova música* (*Philosophy of modern music*, 1948): “O infantilismo musical pertence a um movimento que, como defesa mimética da loucura da guerra, esboçou por toda parte modelos esquizofrênicos: por volta de 1918, Stravinsky foi atacado como dadaísta [...]”<sup>17</sup>. E em uma nota esparsa sobre o “Expressionismo negativo”, Benjamin escreve a respeito dos Excêntricos Russos, uma trupe de atores vanguardistas que gostava de imitar artistas de circo: “O palhaço e os povos naturais – a supressão dos impulsos interiores e do centro do corpo... O deslocamento da vergonha. A expressão do sentimento verdadeiro: de desespero, de deslocamento. A descoberta consequente da capacidade expressiva profunda: o homem permanece sentado como se a cadeira onde se senta pudesse ser puxada de debaixo de si... Conexão com Picabia”<sup>18</sup>.

*Mussel-man [homem-mexilhão]*

Para Benjamin, o propósito fundamental da adaptação mimética é “sobreviver à civilização”, permanecer sentado depois de a cadeira ter sido puxada para fora<sup>19</sup>. Esse também é o objetivo fundamental da mímica Dadá e, finalmente, é o porquê de Ernst e Ball praticarem a bufonaria do “ego esmagado”<sup>20</sup>. Mais desesperado que a razão cínica de

---

<sup>16</sup> Adorno, Theodor W. *Aesthetic theory*, trad. Robert Hullot-Kentor (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 21 [Edição brasileira: *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970, p. 33]. Benjamin: “A importância única de Baudelaire consiste no fato de ele ter sido o primeiro – e de maneira mais imperturbável possível – a apreender o homem estranho a si mesmo no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado”. (*The arcades project*, trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, p. 322). [Edição brasileira: *Passagens*. Org. Olgária Cháin Féres Matos. Trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Rev. Patrícia de Freitas Camargo. Posf. Willi Bolle e Olgária Cháin Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 366].

<sup>17</sup> Adorno, Theodor W. *Philosophy of modern music*, trad. Anne G. Mitchell e Wesley V. Blomster (Nova Iorque: Seabury Press, 1980), p. 168 [Edição brasileira: *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 131].

<sup>18</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften* 6, Tiedemann, Rolf. Schweppenhäuser, Hermann. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972-91), p. 132; agradeço a Michael Jennings pela tradução desse fragmento. Para uma descrição preciosa dessa genealogia, que Benjamin estende até Charlie Chaplin e Mickey Mouse, veja Leslie, Esther. *Hollywood flatlands: animation, critical theory, and the avant-garde* (Londres: Verso), 2002.

<sup>19</sup> Em um fragmento de 1931 sobre o Mickey Mouse, Benjamin escreve que: “Nesses filmes, a humanidade se prepara para sobreviver à civilização” (*Selected writings*, volume II, 1927-1934, ed. Michael Jennings et al. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, p. 545). Ele usa frases semelhantes em “Karl Kraus” (1931) e em “Experiência e pobreza” (1933).

<sup>20</sup> Associa a estratégia de adaptação mimética (ou melhor, de exacerbação mimética) com o seguinte desafio de Marx: “É preciso [...] obrigar a estas relações esclerosadas a dançar ao compasso de sua própria melodia”. (Marx, Karl. A contribution to the critic of Hegel's Philosophy of Right, introduction. in: *Early writings*, Bottomore, T. B. Org. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1964, p. 47; tradução modificada) [Edição brasileira: *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel – Introdução*. In: *Temas de ciências humanas*. São Paulo: Grijalbo, 1977, p. 4]. Isso também se aproxima da “ironia cínica” de que Peter Sloderdijke prescreve para Dadá em *Critique of*

Duchamp e Picabia, o ego esmagado resiste na “forma de acomodação sem resistência”<sup>21</sup>. Para muitos críticos, nisso consiste a limitação política de Dadá: antecipar a crítica que se gaba da sua própria futilidade, uma defesa que sabe que o estrago já foi feito. Depois de Ball designar o dadaísta de “órgão do grotesco”, ele acrescenta: “Mas, já que isso parece inofensivo, o espectador começa a rir de si mesmo e do seu próprio medo” (2 de março de 1916). No entanto, essa catarse não purifica, é nauseante e apenas aumenta a desesperança; paradoxalmente, entretanto, é a própria desesperança o que permite o extremo crítico do ego esmagado, a sua negatividade incômoda<sup>22</sup>. “A farsa desses tempos se refletia nos nossos nervos, tinha atingido um grau de infantilismo e de impiedade que não se pode expressar por palavras” (10 de fevereiro de 1917).

O dadaísta sequer é “um homem sem qualidades”: é um homem sem homem, o oposto do Super-Homem, um A-Homem<sup>23</sup>. Os dadaístas virtualizaram essa figura de desumanização como uma forma de defesa – contra a guerra mundial, a industrialização brutal, a loucura nacionalista, o governo repressivo. Eles não poderiam prever que essa desumanização seria consumada nos campos de concentração<sup>24</sup>. De muitas formas, os campos tornaram nula e vazia a figura da mímica dadaísta, mas talvez não inteiramente. Talvez um artista como Andy Warhol sugira como a versão pós-guerra dessa figura deva ser: uma versão readaptada à sociedade do consumo. No início dos anos 1960, por volta da

---

*cynical reason*. Trad. Michael Eldred. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1987); é dele que empresto o termo “ego esmagado” (ver as páginas 391-409).

<sup>21</sup> Sloderdijke, *Critique of cynical reason*, p. 441.

<sup>22</sup> Essa catarse é menos aristotélica do que barthesiana: “O que libera a metáfora, o símbolo, o emblema, da mania poética, o que manifesta o seu poder de subversão, é o ‘extravagante’ [...]” (*Roland Barthes by Roland Barthes*, trad. Richard Howard, Nova Iorque: Hill and Wang, 1977, p. 81) [Edição brasileira: *Roland Barthes por ele mesmo*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 94].

<sup>23</sup> Benjamin também era fascinado por essa figura; ver Leslie, *Hollywood flatlands*, p. 80-90.

<sup>24</sup> Em *Se isso é um homem* (*If this is a man*, 1958) Primo Levi conta que “os mais velhos” em Auschwitz usavam o termo *Muselmann* “para descrever os fracos, os inaptos, aqueles sentenciados à seleção.” Levi os denomina de “os afogados”: “uma massa anônima, continuamente renovada e sempre idêntica, de não-homens que marcham e trabalham em silêncio, o divino reluz morto dentro deles...” Levi continua: “Eles enchem a minha memória com as suas presenças sem rosto, e se eu pudesse encerrar todo o mal do nosso tempo em uma imagem, escolheria essa imagem que é familiar para mim: um homem definhado, com a cabeça caída e os ombros curvados, em cujo rosto e em cujos olhos não se pode ver sequer um traço de pensamento”. Veja *If this is a man* e *The truce*, trad. Stuart Wool (Londres: Abacus, 1987), p. 94, 96. T. J. Clark comenta sobre essa passagem confrontando-a com o modernismo em *Farewell to an idea* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999), p. 407. Infelizmente, dadas as presentes circunstâncias, *Muselmann* significa muçulmano.

Em *A trégua* (*The truce*, 1963) Levi não deixa essa figura anônima, o que, no entanto, traz pouco alívio: “Hurbinek era um ninguém, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Ele aparentava cerca de três anos, ninguém sabia nada sobre ele, não podia falar e não tinha nenhum nome; esse nome curioso, Hurbinek, tinha sido dado a ele por nós, talvez por uma das mulheres que tinha interpretado com essas sílabas um dos sons inarticulados que o bebê soltava uma hora ou outra. Ele estava paralisado da cintura para baixo, com as pernas atrofiadas, magras como palitos; mas os seus olhos, perdidos nesse rosto triangular e acabado, brilhavam terrivelmente vivos, cheios de exigência, afirmação, do desejo de escapar, estilizar a tumba do seu mutismo. O discurso que lhe faltava, ninguém se preocupou em ensiná-lo, a necessidade de discurso desafiava o seu olhar fixo com urgência explosiva: era um olhar fixo tão selvagem quanto humano, até mesmo maduro, um julgamento, que nenhum de nós poderia suportar, tão pesado havia se tornado com a força da sua angústia” (ibid., p. 197).

mesma época em que Warhol produziu as suas imagens de “Morte na América”, Marcel Broodthaers escreveu os seus poemas *Pense-bête*, título que por si só aponta uma afinidade com a mímica dadaísta. Broodthaers empenhou-se para tornar a reificação ao mesmo tempo literal e alegórica e para imitar um abraço preventivo, que também poderia ser uma defesa reflexiva. Na sua “La moule” (*the Mussel*, o mexilhão) lemos: “Essa coisa esperta evitou o molde da sociedade/ Modelou-se sozinha/ Outras aparências-semelhantes compartilham com ela o antimar. / Ela é perfeita”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Veja *October* 42 (Outono de 1987), p. 26-29. Broodthaers foi um aluno da reificação também no sentido de ter sido aluno de Lucien Goldmann, quem foi, por sua vez, aluno de Georg Lukács. Em *Pense-bête*, “La moule” é comparada com “La méduse” (a água-viva): “Ela é perfeita / Nenhuma forma / Nada senão o corpo / Romã [*pomegranate*, granada] jogada na areia / Beijo de lábios intactos. / Noiva. Sempre noiva, em termos ofuscantes./ Cristal de escárnio, enfim de um grande valor, muco de cuspe, onda, ondulante”.

## REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W. *Aesthetic theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1997.

[Edição brasileira: *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970].

\_\_\_\_\_. *Philosophy of modern music*. Trad. Anne G. Mitchell e Wesley V. Blomster. Nova Iorque: Seabury Press, 1980.

[Edição brasileira: *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2002].

Baker, George. *Lost objects* (tese). Nova Iorque: Columbia University, 2000.

Ball, Hugo. *Flight out of time: a Dada diary (1927)*. Trad. Ann Raimés. Nova Iorque: Viking Press, 1974).

Barthes, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Trad. Richard Howard. Nova Iorque: Hill and Wang, 1977.

[Edição brasileira: *Roland Barthes por ele mesmo*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003].

Benjamin, Walter. One-way street (1923-26). In: \_\_\_\_\_. *Selected writings: volume I, 1913-1916*, ed. Michael Jennings et al. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

[Edição brasileira: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Rodrigues Filho. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. 3ª Reimpressão (Obras escolhidas II)].

\_\_\_\_\_. Mickey Mouse. In: \_\_\_\_\_. *Selected writings: volume II, 1927-1934*, ed. Michael Jennings et al. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. Trad.: Harry Zohn. Londres: New Left Books, 1973.

[Versão brasileira: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 50].

\_\_\_\_\_. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

[Edição brasileira: *Passagens*. Org.: Olgária Chain Féres Matos. Trad. do alemão Irene Aron; Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Rev. Patrícia de Freitas Camargo. Posf. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009].

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 6, Tiedmann, Rolf. Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972-91.

Broodthaers, Marcel. *Pense-bête*. *October*, n 42, Outono de 1987.

- Caillois, Roger. Mimicry and legendary psychasthenia (1937). *October*, n 31, Inverno 1984.  
[Edição portuguesa: Mimetismo e psicastenia lendária. In: \_\_\_\_\_. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, s. d.].
- Clark, T. J. *Farewell to an idea*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999.
- Deleuze, Gilles. Coldness and cruelty. In: \_\_\_\_\_. *Masochism*. Trad. Jean McNeil. Nova Iorque: Zone Books, 1989.  
[Edição brasileira: *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009].
- Doherty, Brigid. The trauma of Dada collage. *Critical Inquiry* 24, n 1, Outono 1997.
- Dustmann, Ursula. Die Kolen Zeitschriften und Verlage fur aktuelle Kunst und Literature. In: Herzogenrath, Wulf (Org.). *Max Ernst in Köln*. Colônia: Rheinland Verlag, 1980.
- Huelsenbeck, Richard. *Memoirs of a Dada drummer*. Trad. Joachim Neugroschel. Nova Iorque: Vicking Press, 1969.
- Leslie, Esther. *Hollywood flatlands: animation, critical theory, and the avant-garde*. Londres: Verso, 2002.
- Levi, Primo. *If this is a man* and *The truce*. Trad. Stuart Wool. Londres: Abacus, 1987.
- Marx, Karl. A contribution to the critic of Hegel's Philosophy of right, introduction. In: \_\_\_\_\_. *Karl Marx: early writings*. Trad. e org. T. B. Bottomore. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1964.  
[Edição brasileira: \_\_\_\_\_. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel – Introdução*. In: *Temas de ciências humanas*. São Paulo: Grijalbo, 1977].
- Silverman, Kaja. Masochism and male subjectivity. *Camera obscura*, n 17, maio 1988.  
\_\_\_\_\_. *Male subjectivity at the margins*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- Sloterdijk, Peter. *Critique of cynical reason*. Trad. Michael Eldred. Mineápolis: University of Minesota Press, 1987.
- Spies, Werner. *Max Ernst collages: the invention of the surrealist universe*. Trad. John William Gabriel. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1991, p. 79.
- Taussig, Michael. *The nervous system*. Nova Iorque: Routledge, 1992.