

Duchamp antes de Duchamp

1. Há diversos regimes de humor. Se aceitarmos que, qualquer que seja a forma de expressão humorística, ela se define sempre por uma certa combinação do conteúdo empírico (uma situação descrita, um comportamento indicado, um dito num determinado contexto) com um sentido inteligível¹, obtemos um vasto leque de regimes ou mesmo tipologias de humor. Conforme o grau de presença de um ou do outro elemento (o empírico e o inteligível), o humor será mais grosseiro ou mais fino, provocará o riso ou um simples sorriso mental. Por exemplo, quanto mais os temas se aproximarem de certas funções fisiológicas do corpo (urinar, defecar, vomitar, comer, respirar, copular, etc.), como acontece no humor carnavalesco, mais o riso será imediato, evidente, desencadeando talvez gargalhadas irreprimíveis. Se, pelo contrário, se entra num contexto de jogos de palavras, de *nonsense* e de sentido mais ou menos escondido, como no caso do humor do *dandy*, o riso pode tornar-se tão subtil que se manifestará como o sorriso do gato de Cheshire: surge ao desaparecer.

Como se imbricam um no outro o elemento inteligível e o elemento sensível? É tudo uma questão de sentido: se este emanar espontaneamente, quase sem mediações, da matéria empírica (história ou representação), o elemento conceptual puro tende a não se mostrar. O sentido está ali mesmo, naqueles desenhos que falam por si. Mas se os materiais sensíveis pouco ou nada significarem,

¹ É a ideia de Baudelaire no seu ensaio de 1855 sobre *A essência do riso*, que Duchamp conhecia.

serão então precisas palavras (por exemplo, legendas, títulos, frases escritas no meio de um *cartoon*) para dar sentido e introduzir humor num meio neutro. É aqui que as palavras e os jogos de linguagem se tornam decisivos. Ao apor a um desenho que por si só tem um sentido apenas trivial, não humorístico, um título que o precipita na esfera do humor, a linguagem transforma notavelmente o sentido original. (Claro que nos referimos a uma hipótese extrema, a de que o desenho não é pensado, desde o início, para encarnar um sentido humorístico — o que parece acontecer, note-se já, com a maior parte dos desenhos de Duchamp.) Acrescenta-se ao sentido das figuras um outro sentido que não estava lá ou, pelo menos, não era visível. Agora, pelo contrário, esse sentido pertence ao desenho, constitui a alma do desenho. Não veio do exterior: se não parecia visível, era porque se escondia. Mas o «esconder-se» faz também parte do desenho, como uma sua característica intrínseca. Aquelas figuras foram concebidas e executadas de tal maneira que permitissem abrir, na sua própria composição, na ordenação clara dos seus elementos, o espaço do escondido invisível, espaço onde viria alojar-se o sentido da palavra. O que implica que o desenho comporta um *espaço interno vazio*, uma diferença de si a si. Mas diferença muito particular, pois traça, na neutralidade do desenho, um mundo de possíveis. Um desses possíveis é o humor.

À hipótese de uma imagem neutra de sentido convém chamar «imagem-nua». A sua percepção provoca um apelo ao sentido, como um apelo de ar induzido por um vazio: apelo a um sentido verbal, a uma ideia.

Como é que, desse mundo de possíveis que a imagem encerra, emerge o humor?

2. Acontece que o caso extremo que acabámos de apresentar é o de quase todos os desenhos humorísticos de Duchamp. Não são *cartoons* para suscitar o riso desabrido: o humor irrompe subtilmente, como que encoberto, mesmo quando as imagens visuais contêm já um sentido visível e (quase) completo (é o caso de *Femme Cocher*, Fig. 1). As figuras compõem um contexto em geral neutro ou, pelo menos, sem sentido aparente claro. De qualquer modo, se imaginarmos *qualquer* desenho sem o título ou as

legendas, sem palavras que o acompanhem, a cena que resta não envolve um sentido preciso, mas presta-se sempre a uma infinidade de interpretações, diferentes daquela que, com as palavras, Duchamp escolheu. O exemplo mais puro deste procedimento é *Vous êtes juif?* (Fig. 2). A cena representa um homem recostado num sofá a falar com uma mulher, virada de costas para o observador. Exceptuando o facto de o homem estar ricamente vestido e parecer perfeitamente à vontade numa sala (de um bar?) luxuosa, nada mais é indicado pelo contexto visual. Duchamp não se preocupa visivelmente com os pormenores do *décor*, nem com a expressão corporal (que, habitualmente, tomam a função de contextos induzindo sentidos). Negligência deliberada, que não vem só da técnica do *cartoon*, mas da vontade do desenhador. Apagar, neutralizar a significação do contexto, atenuar o sentido dos gestos dos corpos — a fim de melhor criar o espaço vazio da imagem-nua que apela a frase, a palavra ou o título que trarão o toque de humor que impregnará toda a cena.

O «toque», realmente. Mais, não. A característica geral dos desenhos de Duchamp é a quase não-relação entre as formas gráficas e as palavras (títulos e legendas). O desenho n.º 2, a que acabamos de nos referir, poderia ter qualquer outro título com qualquer outro diálogo (é o que acontece: praticamente o mesmo desenho surge com outro texto em *La purée* (Fig. 3)). E inversamente: o diálogo e o título que lá estão poderiam adequar-se a qualquer outra cena desenhada. A quase não-relação entre os dois planos é uma quase relação de indiferença. Mas não existe simetria na indiferença de sentido entre o desenho e as legendas. Reduzindo-se aquele a uma cena neutra, sem sentido aparente mas a que, visivelmente, falta sentido, as palavras, os diálogos ou simplesmente os títulos contêm quase todo o sentido do *cartoon*: «— Vous êtes juif? — Que voulez-vous: il n'y a pas de sot métier...»; outro exemplo: «Ce que t'es long à te peigner. — La critique est aisée, mais la raie difficile»; ou ainda: Título: «Objets et Mont-de-Piété», legenda: «— oh! non, Jules, pas la montre de maman. — Pourquoi? ça ne sort pas de la famille.» E assim de seguida: a cena correspondente a cada um destes diálogos representa um homem face a uma mulher ou o contrário (em geral, um deles de costas para o leitor, falando para o outro, como no desenho n.º 2). Ou seja, aquelas posições respec-

tivas dos interlocutores, que se repetem tantas vezes nos desenhos de Duchamp, adquirem quase o estatuto de uma cena matricial do seu humor: cena que «dá para tudo», quer dizer, para enquadrar qualquer título com qualquer diálogo sobre qualquer assunto.

Significa isto que o sentido global do *cartoon* vem essencialmente dos jogos de palavras. Mas que seriam estes últimos sem o contexto gráfico, mesmo neutro, como quer Duchamp? Constituiriam ainda uma «piada», uma anedota humorística puramente verbal, ou faltar-lhe-ia alguma coisa que está na cena visual? Esta, como vimos, enquanto imagem-nua, apela à palavra e ao sentido verbal. Paradoxalmente, por outro lado, é, em si, quase auto-suficiente, não só pela perfeição e cuidado com que é desenhada — Duchamp, grande desenhador, é um perfeccionista: os pormenores, os traços esboçados, as indicações de movimento são extremamente estudados —, mas pelo próprio carácter *neutralizado* da representação: a perfeição do desenho contamina a neutralização do sentido, fazendo que, de certo modo, aquele desenho valha por si, ganhando uma estranha auto-suficiência. No entanto, esta nunca é total, e o vazio interno da imagem visual não deixa de se manifestar: é nele, nos seus contornos, no seu apelo que vem articular-se a mensagem verbal.

O que é que a figura do desenho traz à linguagem? Se os diálogos e os títulos encerram quase todo o sentido do *cartoon*, faltam-lhes, no entanto, um elemento último para que o sentido se encarne e ganhe «significado» (quer dizer, «direcção», finalidade): o contraste visual que inclui as imagens dos interlocutores, dos agentes falantes ou simplesmente dos protagonistas (mesmo que não falem, como na Fig. 4, *Féminisme*): é o primeiro desenho humorístico que Duchamp publicou). Se não houvesse contexto visual, o diálogo reduzir-se-ia a enunciações sem nexos, fora do espaço e do tempo. Por exemplo, o diálogo já evocado do desenho sem título: «— Ce que t'es long à te peigner. — La critique est aisée mais la raie difficile.» (Fig. 5). Se um desenho não o ilustrasse, não saberíamos nem quem nem do que se estava a falar, apesar de parecerem estar presentes os elementos principais que dão sentido ao diálogo (a saber, o trocadilho entre «peigner» e «peindre», a tensão manifesta entre o crítico e o artista). No entanto, a legenda ganha um sentido muito mais preciso e particular (ganha humor) quando

nos apercebemos que se reporta a uma cena de um casal em que ela, já vestida e pronta para sair (sentada no sofá, mas prestes a levantar-se), tem de esperar por ele, ainda desarranjado, tentando, de pé, pentear-se ao espelho, mais exactamente, tentando fazer um risco direito. Em primeiro lugar, o contexto mostra a impaciência da mulher, dando o *tom* da sua crítica, em contraste com a ligeireza do tom da réplica do homem. Mostra também o narcisismo do artista que, ao espelho, se «pinta», afinal (alusão ao auto-retrato? Afirmção de que a pintura é toda ela auto-retrato?), mas narcisismo diferente do da mulher, puramente mundano (pela maneira como está vestida). O desenho mostra ainda que a frase «la critique est aisée, mais la raie difficile» tem um duplo sentido, pois se reporta tanto ao acto de se pentear como ao de pintar. É aqui o pintar é um fazer (ele, de pé, lutando com a cabeleira para fazer o risco — o significado comum de «raie» é linha, traço, risco —, referindo-se ao mesmo tempo ao risco que traça o pintor), enquanto a actividade do crítico se limita a um falar — ou escrever (ela nada faz, está apenas sentada). O pintor critica o crítico. O pintor está para o crítico como o homem está para a mulher — este é também um possível sentido alusivo da frase que se adequa ao provável antifeminismo de Duchamp, naquela época.

Mas de onde vem o humor? Do desfasamento entre o contexto fornecido pelo desenho e o sentido duplo da réplica do homem. O contexto precisa e fixa mesmo o sentido do diálogo no plano visível: num quarto, uma mulher espera, impaciente, que o homem acabe de se pentear. Mas a resposta deste à impaciência daquela desloca o sentido da cena para uma outra esfera, muito menos insignificante, a esfera da arte e dos críticos de arte. De repente, a trivialidade da situação (do comportamento da mulher, sobretudo) sobressai e torna-se ridícula. De certo modo, esse efeito reflui sobre a frase do homem que pode parecer demasiado pomposa e snobe, metaforizando um contexto banal em grande confronto entre artistas e críticos de arte. Afinal, estamos num quarto em que uma mulher, já pronta e arranjada, tem de esperar que o companheiro, sem a mínima pressa, trace correctamente o seu risco. Nada de mais comum. Uma frase do homem transforma o comum em inabitual, dando à trivialidade (o risco do cabelo) um significado não trivial, culto e altamente complexo (o traço do pintor sobre a