

Duchamp, dândi contra a melancolia?

Alessandra Affortunati Martins Parente¹

Resumo: Com base na tese de Walter Benjamin, *Origens do drama barroco alemão* e no texto *Luto e Melancolia* de Freud, o presente trabalho caracteriza a melancolia como o humor que permeia a modernidade. Para analisar formas de enfrentar o espírito melancólico próprio da modernidade, três personagens são caracterizados: o príncipe do drama do Barroco, sendo *Hamlet* o paradigma do príncipe barroco, o dândi analisado por Baudelaire e d'Aurevilly e Duchamp, o artista que inaugurou a arte moderna pós-vanguardista. Enquanto o príncipe sucumbe ao estado melancólico, o dândi e Duchamp resistem ao tédio que paira sobre as sociedades modernas, mas de formas também diferentes. O dândi apela para seu narcisismo como forma de manter seu apego à vida, enquanto Duchamp usa o humor, a brincadeira e o jogo para lidar com as incongruências da existência humana.

Palavras-chave: melancolia, príncipe, dândi, Duchamp, Freud, Walter Benjamin

Abstract: Based on Walter Benjamin's thesis, *The Origins of German baroque drama*, and on Freud's text *Mourning and Melancholia*, this paper seeks to characterized the melancholy as the mood that pervades modernity. To consider how to face the melancholy spirit itself, three characters are featured: At first place, the drama's prince in Baroque, which is represented with Hamlet as the prince's paradigm from the Baroque drama. In second place, the dandy, analyzed by Baudelaire and d'Aurevilly. At third place, Duchamp, the artist who inaugurated the modern art post-avant-garde. While the Prince succumbs to the melancholic state, the dandy and Duchamp resist boredom that hangs over modern societies, but they also resist in different ways. The dandy appeals to his narcissism in order to maintain his attachment to life, while Duchamp uses humor, joke and play to deal with life's incongruities.

Keywords: melancholia, prince, dandy, Duchamp, Freud, Walter Benjamin

O espírito moderno e o príncipe melancólico

Sou como um rei sombrio de um país chuvoso,
Rico, mas incapaz, moço e no entanto idoso,
Que, desprezando do vassalo a cortesia,
Entre seus cães e outros bichos se entedia.
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
Nem seu povo a morrer defronte do balcão.
Do jogral favorito a estrofe irreverente
Não mais desfranze o cenho deste cruel doente.
Em tumba se transforma o seu florido leito,
E as aias, que acham todo príncipe perfeito,
Não sabem mais que traje erótico vestir
Para fazer este esqueleto enfim sorrir.

¹ Psicanalista e doutoranda em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia Social da USP

O sábio que ouro lhe fabrica desconhece
 Como extirpar-lhe ao ser a parte que apodrece,
 E nem nos tais banhos de sangue dos romanos,
 De que se lembram na velhice os soberanos,
 Pôde dar vida a esta carcaça, onde, em filetes,
 Em vez de sangue flui a verde água do Letes.
 (Baudelaire, “Spleen” In: *As flores do mal*)

A *melancolia* é o estado de humor que paira sobre a modernidade. Para Walter Benjamin, o príncipe é o paradigma do melancólico (Benjamin, 2011, p. 147). Na sua tese *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin estabelece novas categorias de análise para os dramas do Barroco, desprezados até então pela crítica por não se adequarem às regras da tragédia, erguidas ainda na antiguidade clássica. O príncipe, na visão de Benjamin, é a chave do drama do Barroco – sua luta interna revela o espírito melancólico moderno. Os enredos desses dramas barrocos já prenunciam a modernidade na medida em que transformam o príncipe soberano em uma criatura histórica, suscetível aos males da carne e sem as garantias concedidas pelos poderes de divindades, antes presentes no herói trágico. O que prevalece no herói do drama do Barroco são a arbitrariedade de seus impulsos, seus impasses afetivos, sua fragilidade e instabilidade, seus acessos de loucura, suas torturantes indecisões diante de acontecimentos circunscritos às pequenas intrigas da corte. A secularização do poder no Barroco – embora, evidentemente, a religiosidade estivesse presente de forma intensa – reduz as ações do herói, já que sua moral não depende de julgamentos divinos, mas de suas incertas decisões. O herói do Barroco não deposita sua fé na salvação, mas penetra a vida terrena para nela encontrar soluções. Nas palavras de Benjamin: “[a] [...] secularização levada a cabo pela Contrarreforma não significou uma perda das preocupações religiosas: o que aconteceu foi que a época lhes recusou a solução religiosa, exigindo ou impondo, em seu lugar, uma solução profana.” (Benjamin, 2011, pp. 75-6). Assim, o espectador do drama trágico do Barroco assiste aos movimentos incessantes da alma do herói, em contraste ao que via o cidadão da *pólis* nas ações destemidas do herói trágico, eminentemente respaldadas pelas divindades. Ao príncipe convertido em criatura resta ser mártir ou tirano.

Embora Benjamin analise o drama alemão, não é difícil identificar o mais célebre príncipe do drama em *Hamlet*, reconhecido como modelo pelo próprio filósofo alemão (Benjamin, 2011, p. 165-6). Freud (1900/1996) não discorda da ideia benjaminiana, identificando em *Hamlet* as características descritas por Walter Benjamin. O paralelo entre a visão benjaminiana do príncipe e a perspectiva freudiana de *Hamlet* revela precisamente os males causados pela modernidade ao espírito do homem, bem explicitados pelo psicanalista em *Mal-estar na civilização*. Aliás, conceber a psicanálise, como mostra Freud ao falar precisamente a respeito de *Hamlet* na *Traumdeutung*, só é possível a partir da modernidade, na qual há o recalque.

Para Freud (1900/1996), o *Hamlet* de Shakespeare tem suas raízes no mesmo solo que *Oedipus Rex*. O que diferencia a tragédia antiga da moderna é exatamente o ponto que marca a diferença espiritual dessas duas épocas: o avanço secular do recalque na modernidade cujo efeito é a transposição da dramaticidade externa, em atos, para outra que se propaga na interioridade do sujeito. Na perspectiva de Freud²,

² Um belo artigo de Maria Elisa Ulhoa Cintra trata da melancolia em Hamlet. A autora diz: “Hamlet realiza algo comparável ao trabalho de destruição do Eu atual que assistimos em todos os pacientes deprimidos (sendo ainda mais dramática na melancolia); a violenta depreciação da mãe, estendida a si próprio, sobretudo em sua dimensão “carnal” é um verdadeiro trabalho melancólico de depreciação da vida e da capacidade de procriação. O deslizamento da abjeção materna para todos, por meio de uma

“no *Oedipus*, a fantasia infantil imaginária que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalçada; e - tal como no caso de uma neurose - só ficamos cientes de sua existência através de suas conseqüências inibidoras.” (Freud, 1900/ 1996, p. 291)

O drama de Shakespeare revela o caráter do herói, que rumina pensamentos e hesita diante de seus intentos. Na visão de Goethe, Hamlet “está amarelecido, com a palidez do pensamento”. (Goethe *apud* Freud, 1900/1996, p. 291). Segundo Freud, entretanto, as ações de vingança perante o traidor esperadas pelo público do começo ao fim da peça são impedidas por outra razão: vingar-se do homem que matou seu pai e assumiu o posto de rei junto com a rainha, sua mãe, é extremamente difícil na medida em que revela e realiza exatamente seus próprios desejos infantis recalçados de parricídio e incesto. Assim, o ódio que deveria impeli-lo à vingança torna-se martírio e suas auto-recriminações se devem a escrúpulos de consciência, que o igualam ao homem vil do qual deveria se vingar.

Freud conduz suas reflexões sobre *Hamlet* para pensar os sonhos e a histeria, mas não podemos deixar de notar que a descrição sobre os embates anímicos vividos pelo príncipe ocorre após a perda de um objeto amado. O luto também é tema que perpassa a peça. A propósito dos dramas alemães do Barroco, Benjamin relembra que a palavra *Trauerspiel*, para designar este gênero teatral, significa ao pé da letra “drama lutuoso”³. Pode-se perguntar, nesse contexto, se não seria o caso de colocar em dúvida se o que *Hamlet* desenvolve é uma melancolia ou se seus sofrimentos fazem parte do curso natural de um luto pela perda do ente amado. Ainda que haja razões para se pensar num luto devido à perda de um pai, um tom melancólico aparece em diferentes passagens do discurso de *Hamlet* na peça, como o do trecho a seguir:

“Mas eu,
 Idiota inerte, alma de lodo,
 Vivo na lua, insensível a minha própria causa,
 E não sei fazer nada, mesmo por um rei
 Cujas propriedades e vida tão preciosa
 Foram arrancadas numa conspiração maldita.
 Sou então um covarde? Quem me chama canalha?
 Me arrebenta a cabeça, me puxa pelo nariz,
 E me enfia a mentira pela goela até o fundo dos pulmões?
 Hein, quem me faz isso?”

referência generalizante à *carne*, culmina no lamento de que “*esta carne*” possa ter chegado a tal ponto de degradação. Isto é, toda a carne, sujeita à sensualidade torna-se podre e tende a se degenerar cada vez mais; todas as imagens de fecundidade e concepção (ligadas, no texto, à idéia de vir a ter *sementes*) ficam alinhadas à idéia de apodrecer, tornar-se indecente e aviltante; a capacidade de gerar torna-se degradante, descender é degradar-se. Em contrapartida, há uma extrema valorização da virgindade e uma idealização da forma de amor pré-genital, que se faz acompanhar de imagens da parte superior do corpo, principalmente da face, da troca apaixonada de olhares, sorrisos e palavras, das carícias que incidem sobre o rosto. É a novela amorosa que se desenrola ao redor da zona erógena da boca, transbordando então para os olhos e a parte superior do corpo, solar, apolínea, elevada. Quando entram em ação as terríveis potências infernais das regiões baixas ocorre uma verdadeira revolução desta primeira ordem, que chamo de narcisista e assexual para diferenciá-la do momento seguinte, quando as forças telúricas e ctônicas entram em jogo.” (Ulhôa Cintra, 2001, p. 32). Esta passagem indica como os ideais universais com suas características de perfeição foram reduzidos a questões de ordem privada e afetiva. O *ethos* dos cidadãos da *polis* ou da *urbes* foi transformado e reduzido a uma dramaticidade particular aprisionante. A diálogo intrincado e dialético com um outro que retira o interlocutor de seu lugar original, passa a ser um solilóquio estéril e torturante.

³ Cf. nota de rodapé do tradutor Barrento, J. (2011). In: Benjamin, W., *Origem do drama trágico alemão*, p. 121.

Pelas chagas de Cristo, eu o mereço!
Pois devo ter fígado de pomba, sem o fel
Que torna o insulto amargo,
Ou já teria alimentado todos os abutres destes céus
Com as vísceras desse cão.
Ah, vilão obscuro e sanguinário!
Perverso, depravado, traiçoeiro, cínico, canalha!
Ó vingança!
Mas que asno eu sou! Bela proeza a minha.
Eu, filho querido de um pai assassinado,
Intimado à vingança pelo céu e o inferno,
Fico aqui, como uma marafona,
Desafogando minha alma com palavras,
Me satisfazendo com insultos; e; como uma meretriz;
Ou uma lavadeira!

(Shakespeare, 1999, pp.59-60)

De acordo com a psicanálise freudiana (Freud, 1917/ 1996), a melancolia pode ser equiparada ao estado de luto sob vários aspectos. O luto é resultado da perda de um ente querido ou de um objeto amado, seja ele país, ideal, liberdade. Entretanto, o efeito de tal perda para algumas pessoas gera a melancolia, cujos traços característicos são desânimo profundo, desinteresse diante do mundo, incapacidade de amar, inibição, diminuição da auto-estima, expressões de auto-recriminações e auto-envilecimento constantes. Embora o luto se aproxime desse quadro clínico, não se nota necessariamente a diminuição da auto-estima e expressões de recriminação dirigidas ao eu na pessoa que o vive. Além disso, ele é passageiro, enquanto que a melancolia persiste como um modo de se relacionar e se colocar perante o mundo.

No caso do luto, a dura realidade impôs a ausência do objeto amado, exigindo que o investimento libidinal concentrado neste fosse dele retirado. Contudo, a demanda de desligamento do objeto imposta pela realidade e a sua subsequente substituição provoca resistências e uma oposição compreensíveis. Do ponto de vista da economia psíquica, os sujeitos abandonam apenas com muita dificuldade uma posição libidinal estabelecida e, nos casos de luto, abdicar do objeto não se deveu a uma escolha feita pelo sujeito, que nele investia grande parte de sua energia psíquica. Aos poucos, porém, o sujeito passa a transferir sua libido para outros objetos em nome de seu amor narcísico pela própria vida. O período de luto, no entanto, implica a dissolução do investimento libidinal em cada uma das milhares de lembranças e expectativas que envolviam o objeto amado. Concluído o desenlace da libido com as miríades de prismas daquele objeto, o eu está livre para novas ancoragens.

Na melancolia, ao perder seu objeto, algo de seu eu embarca com ele, arrancando-lhe um pedaço. A diminuição extraordinária da auto-estima e um empobrecimento de seu eu são características centrais da melancolia. Assim, “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio eu.” (Freud, 1917/1996, p. 251). O melancólico deprecia seu eu e se envilece, considerando-se digno de punição. Seus queixumes e lamentos são afrontas impiedosas ao eu, não por um motivo específico, mas por algo difuso que se estende a tempos remotos. Ao delírio de inferioridade moral se juntam martírios obsessivos que provocam insônia ou recusa a todo tipo de alimento.

Ele está consumido pelo trabalho interno que realiza para reconhecer sua culpa, identificar suas características vis e atacá-las diante dos demais ou em sua solidão profunda. O curioso é que a depreciação que o melancólico faz de seu eu como um ser mesquinho, invejoso, egoísta, ignóbil, desonesto, dependente não denotam vergonha,

mas, ao contrário, profere seus ataques em alto e bom som, encontrando satisfação em comunicar aos demais o desmascaramento de si mesmo.

Para Freud, o que está em ação no melancólico é um eu dividido do qual emerge uma parte crítica que ataca e outra golpeada por ser culpada. Tal divisão entre estas duas instâncias inaugurou a segunda tópica freudiana, com a subdivisão entre id, eu e supereu. Essas duas últimas são as partes referidas aqui e tratam de embates morais. No quadro clínico da melancolia, a insatisfação com o eu constitui, por motivos de ordem moral, a característica mais marcante. Há que se considerar, porém, um ponto importante para a caracterização da melancolia, bem expresso por Freud:

Se se ouvir pacientemente as muitas e variadas auto-acusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que freqüentemente as mais violentas delas dificilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que, com ligeiras modificações, se ajustam realmente a outrem, a alguém que o paciente ama, amou ou deveria amar. Toda vez que se examinam os fatos, essa conjectura é confirmada. É assim que encontramos a chave do quadro clínico: percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente. (Freud, 1917/1996, p. 253-4)

Desse modo, as maçantes lamúrias dos melancólicos contra si mesmos mostram um sentido oposto; indicam que foram desconsiderados pelo ente amado ou sofreram grande injustiça por parte deste. A revolta perpetua nessa constelação mental, ainda que já tenha sido transformada em um estado esmagador de melancolia.

Freud resume bem essa idéia:

Existem, num dado momento, uma escolha objetual, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetual foi destruída. O resultado não foi o normal - uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo -, mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. [...] a libido livre não [...] deslocada para outro objeto [...] foi retirada para o eu. Ali [...] estabeleceu uma *identificação* do eu com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o eu, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. (Freud, 1917/1996, p. 254-5)

A melancolia é resultado de um investimento narcísico – advindo de uma identificação narcísica, como todas – e tênue no objeto, que é perdido. O objeto perdido representa uma *regressão* de um tipo de escolha objetual para o narcisismo original. A conclusão de Freud é de que “a tendência a adoecer de melancolia reside na predominância do tipo narcisista da escolha objetual” (Freud, 1917/1996, p. 255).

Os ataques dirigidos ao eu pelo sujeito melancólico apontam para um traço sádico (da parte que ataca) e outro masoquista (da parte atacada), identificados tanto no mártir, como no tirano dos dramas trágicos. É curioso que Benjamin tenha notado o vínculo estreito entre o sádico e o cômico – ou entre o príncipe e o bobo da corte. Segundo o filósofo, “o cômico – melhor, o puro divertimento – é o reverso obrigatório do luto, que espreguiça aqui e ali como o forro de um vestido na bainha ou na gola. O seu representante está ligado ao luto” (Benjamin, 2011, p. 129). E logo adiante:

Raramente, talvez nunca, a estética especulativa procurou encontrar explicação para o fato de que a comichão mais estrita confina com o horror. Quem é que nunca viu crianças a rir em situações que põem os cabelos em pé aos adultos? O que importa ler no intriguista é aquilo que faz o sádico oscilar entre a infantilidade que ri e a seriedade

adulta que horroriza. (Benjamin, 2011, p. 130)

“O divertimento cruel e sádico é tão original”, diz Benjamin, “como a brincadeira inofensiva, nas origens eles andam juntos” (Benjamin, 2011, p. 130). O conteúdo infantil recalçado, que retorna sob forma de horror, é tema da psicanálise quando esta aborda o inconsciente na figura do duplo. O bobo da corte ou os fantasmas e espíritos que se apresentam nos dramas trágicos tocam o terrível e o grotesco, que assombram quando vestem o traje do duplo. A faceta demoníaca desses personagens foi identificada por Walter Benjamin na figura do intriguista, que preserva um “contato vital com o terreno de experiências oniricamente profundas⁴.” (*ibidem*, p. 130). São os espectros, bonecos ou palhaços que dão forma às angústias, incertezas e conflitos do príncipe e de membros da corte. Aos encarnar os conflitos psíquicos do príncipe, o bobo causa incômodo nos outros integrantes da peça. (Benjamin, 2011, p. 127). Ele vai assumindo feições do próprio diabo, remetendo ao que Freud considerou como *inquietante (Unheimliche)*.

Freud (1919/2009) sugere que o inquietante traz, paradoxalmente, algo que na infância era bastante íntimo. Etimologicamente, portanto, o termo alemão *Unheimliche* desemboca em acepções contraditórias, significando tanto o que é “estranho” quanto o que é “familiar”.

Esse conceito foi tratado por Freud a partir do conto fantástico de E.T.A. Hoffmann, *O homem de areia*. Olímpia, a boneca criada pelo Dr. Spalanzani, é “duplo” de Natanael, isto é, trata-se de um espelho de sua faceta feminina e, como Narciso, ao ver sua própria imagem refletida na boneca, apaixona-se por ela. Mas, também como o lago, o espelho do duplo é uma armadilha: a correspondência exata entre os ideais do eu e a imagem que emerge diante do sujeito dura sempre muito pouco. O duplo, artifício para assegurar a não destruição do eu na infância, acaba por indicar a fragilidade humana quando retorna na vida adulta. Se antes o duplo apaziguava o ânimo da criança, acalmando-a contra seus mais secretos terrores, ao emergir no presente da vida madura com as vestes do passado, ressuscita todos os pavores adormecidos precisamente por ele na época progressa. Assim, se um desejo sádico foi depositado e parcialmente satisfeito em um objeto, mas depois esse desejo foi recalçado, há grandes chances de que, sob a aparição de um objeto com traços semelhantes ao original, emergjam os antigos prazeres, que agora, contudo, são inaceitáveis para o eu, causando repulsa.

No caso da melancolia, o ódio sádico e prazeroso dirigido ao objeto retorna sob forma de punição sádica – agora masoquista – e também prazerosa ao próprio eu, que se torna a vítima. A satisfação sádica permanece, mas une-se a ela o alívio da culpa, na medida em que os ataques se dão não mais contra o objeto, mas contra o próprio eu. Assim, o duplo assombra na medida em que sua aparição resitua e reconfigura o objeto, que engolido pelo eu, aboliu a faceta sádica do sujeito. Foco de prazer e ódio intensos, o ressurgimento desse objeto na figura do duplo dissipa a ilusão de controle desses afetos, antes confinados à parcela do eu.

Em suma, fantoches, palhaços, bonecos e bobos aparecem nos dramas como reflexos reluzentes do espírito melancólico do príncipe, assumindo feições aparentemente avessas ao lugar daquele que ocupa o poder soberano. O próprio príncipe gostaria de questionar a legitimidade de seu poder, talvez rir do lugar em que foi

⁴ Há um exemplo sugestivo em nota de rodapé na *Traumdeutung*. Freud (1900/1996, p. 134) resgata o exemplo de uma interpretação dada por Aristrando ao sonho de Alexandre da Macedônia. No sonho há um sátiro, que brincava e dançava em cima de seu escudo. Por meio da divisão de palavras, Aristrando sugeriu que a cidade deveria ser ocupada definitivamente por Alexandre. É interessante notar a presença dos mesmos personagens do drama Barroco, mas o sonho se converte em ação, deixando de ocupar impasses de teor interno e privado.

colocado, fazer chacotas em relação aos postos de poder da corte. Entretanto, suas dúvidas e questionamentos não são admitidos em relação a esses lugares de poder e seu ataque dirige-se ao eu, que precisamente ameaça proferir suas indagações diante das convenções que sente ser compelido a seguir, sem que qualquer tipo de restrição se manifeste. Ao citar uma passagem de Salmasius, Benjamin ilustra como fantoches, bonecos, brincadeiras de crianças, bobos enredam-se aos objetos sacrílegos do príncipe e do reinado:

São eles que tratam as cabeças dos reis como se fossem bolas, que brincam com as coroas como as crianças com a roda, que veem os cetros dos príncipes como bastões de bobos, e que tem mais respeito pelos símbolos da soberana magistratura do que teriam por estafermos. O próprio aspecto físico dos atores, sobretudo do rei muito ornamentado, podia assemelhar-se à rigidez do fantoche. (Benjamin, 2011, p. 128)

Pensamentos obsessivos são frequentes em muitos melancólicos. Como mostra Melman (1999), o sintoma obsessivo traduz a patologia da racionalidade. Esta, por sua vez, é a característica que define mais precisamente a época moderna. O príncipe prestes a sucumbir com o peso de sua “coroa de papel” (Cf. Benjamin, p. 128) não é capaz de admitir “a inconsistência no Outro, que o faz sofrer ainda mais, quando ele a presente refletida em si mesmo.” (Kehl, 1999, p. 81). O que o obsessivo proclama em seus tormentos é muito bem traduzido por Maria Rita Kehl: “Assim não dá, denuncia o obsessivo, este mundo não é sério. Como é que eu posso acreditar numa instância superior, se ela precisa de mim para se sustentar?”. (*ibidem*, p. 81). O esforço mental do obsessivo se destina a evitar o assassinato do pai ou não ter que separar o pai (real) da Lei (simbolizar o pai). Ou, em outras palavras: “para não ter que ocupar seu lugar entre os irmãos parricidas, que fizeram valer seu desejo e a seguir instauraram o pai simbólico, para proteger-se da própria barbárie, do próprio desamparo” (Kehl, 1999, p. 81).

Assim, o que define tanto a melancolia como a neurose obsessiva é a suspensão do ataque ao objeto. Os traços obsessivos no melancólico indicam a ambivalência entre amor e ódio em relação ao pai morto e as inúmeras batalhas anímicas travadas em torno do objeto. No caso do príncipe, tais batalhas giram em torno do trono herdado por ele e ocupado antes pelo pai, agora morto. Enquanto uma parte da energia psíquica do príncipe procura separar a libido do objeto – a herança do trono –, lutando contra as exigências inerentes ao posto, a outra luta para que a posição da libido permaneça fiel a ele, contra o assédio do desejo. A ambivalência é constitucional e pertence ao recalçado, mas se o ódio concentra-se no eu, atingindo-o como alvo e o amor liberto dirige-se ao objeto, isento de ameaças, tudo indica tratar-se de um caso de melancolia.

Do mesmo modo que o luto compele o eu a desistir do objeto, declarando-o morto e oferecendo ao eu o incentivo de continuar a viver, assim também cada luta isolada da ambivalência distende a fixação da libido ao objeto, depreciando-o, denegrindo-o e mesmo, por assim dizer, matando-o. É possível que o processo no *Ics*. chegue a um fim, quer após a fúria ter-se dissipado, quer após o objeto ter sido abandonado como destituído de valor. Não podemos dizer qual dessas duas possibilidades é a regular ou a mais usual para levar a melancolia a um fim, nem que influência esse término exerce sobre o futuro curso do caso. O eu pode derivar daí a satisfação de saber que é o melhor dos dois, que é superior ao objeto. (Freud, 1917/1996, p.262)

Não à toa recuperar-se do estado melancólico implica não só uma satisfação do eu ao reconhecer que é superior ao objeto, mas também a capacidade de ter humor. Com

humor o sujeito se eleva acima do objeto. Para Freud, ele concentra algo de libertador e, ao mesmo tempo, guarda certa elevação. Tal “grandeza [do humor] reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do eu”. (Freud, 1927/1996, p. 166). O riso recusa o abalo diante das provocações da realidade e se nega a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo, que se tornam pretexto para a obtenção do prazer. O humor não é resignado, não se submete à imposição da realidade, mas se mostra iconoclasta. Há uma vitória do princípio do prazer, que afirma sua força frente à crueldade das circunstâncias reais. A atitude humorística para com os outros se assemelha ao modo como um adulto age com as crianças, quando identifica e sorri da trivialidade dos interesses e sofrimentos que parecem tão grandes a elas. Ao repudiar a realidade e se servir da ilusão, o humor liberta as pessoas para rirem da miséria humana. O sujeito, que deve assumir um semblante pesaroso ou de condolência frente à dor do outro, é desarmado e convocado a exprimir o que se escondia por trás dessa máscara. Freud traduz bem o que está em jogo nas intenções do humorista: ‘Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!’ (Freud, 1927/1996, p.169).

Como veremos em seguida, diferentemente do príncipe que mergulha na melancolia e deixa seu eu submerso, o eu do dândi flutua grandioso por entre as nuvens de onde vislumbra, porém, paisagens entediantes.

O dândismo: antídoto contra a melancolia moderna

Baudelaire (2010) em *O pintor da vida moderna* analisa as fisionomias pintadas por Guy, e caracteriza o dândi como aquele homem rico e dedicado ao ócio que rastreia a felicidade. Criado no luxo, sua profissão resume-se a preservar a elegância e situar-se à margem da lei – ainda que erga, para isso, suas próprias leis. Tais leis são o cultivo do belo em sua própria aparência e satisfazer suas paixões de sentir e pensar. Dedicar-se ao amor, reduto daqueles que podem usufruir do ócio por serem dotados de dinheiro e terem a possibilidade de transformar suas fantasias em realidade. O dândi, entretanto, não é um excêntrico que visa apenas o amor e a beleza de seu corpo. A simplicidade é o meio pelo qual se expressa e se distingue no interior de certas conveniências sociais, acima de tudo pela originalidade de seus gestos e cada um dos detalhes que compõem sua existência. Sua aparente indiferença o preserva de manifestações passionais indevidas e de deixar transparecer seus sofrimentos. O sorriso displicente é o que predomina em suas feições. Jamais um dândi pode ser vulgar, preservando sua elegância quase como uma religião, o que implica um paradoxo. Por um lado, o dândi possui a “quintessência de caráter” e uma ‘sensibilidade para compreender todo o mecanismo moral deste mundo’ (Baudelaire, 2010, p. 28); mas, por outro lado, o dândi é afeito à insensibilidade. O dândi não é um burguês, tampouco um aristocrata. O dandismo é, segundo Baudelaire, “o último rasgo de heroísmo nas decadências” (Baudelaire, 2010, p. 66). Soberbo, mas cheio de melancolia, seu ar frio o encobre de uma aura inatingível, quase imaterial. Seus gestos dedicados à vaidade armam uma luta contra o “arrastar-se [...] trôpego dos dias [...]” nos quais “o tédio, taciturno exílio da vontade assume as proporções da própria eternidade” (Baudelaire, 1985, p. 293)

Mas é d’Aurevilly quem se dedica a traçar uma radiografia do dândi, tendo como modelo Brummell, o dândi por excelência. Para o autor, a principal característica do dândi é a vaidade, que não é compreendida em sentido pejorativo, mas antes como uma qualidade por meio da qual se conquista uma série de outras qualidades. O dandismo é acima de tudo fruto de uma sociedade muito antiga e civilizada na qual

imperam as tediosas convenções em detrimento da comédia e do humor. Nas palavras de d'Aurevilly “a maneira de ser que chamamos dandismo [...] provém desse estado de luta sem fim entre a convenção e o tédio.” (2009, p.130)

Assim, o que define o dândi, que se aloca entre as convenções e o tédio, é sua capacidade de surpreender, brincando com as regras e simultaneamente respeitando-as. O jogo com as regras e com as convenções se serve da graça e da leveza, que perfuram o ar pesado de espíritos pusilânimes. Ao dar asas às fantasias, não era como Ícaro, sem limite para seus vôos, mas tirava os pés do chão de forma hábil e audaciosa na justa medida. Sua solene impertinência desloca os embolorados hábitos sociais. Seus gracejos ácidos e suaves, sua perspicaz ironia e sua autoridade privada mobilizam os costumes engessados.

Nessa altura, não é difícil reconhecer uma semelhança entre o dândi e a caracterização do melancólico feita por Freud. A “predominância do tipo narcisista da escolha objetal” também aparece no dandismo, que, no entanto, infla o eu para não sucumbir. O melancólico desenhado pelas linhas freudianas é o avesso do dândi, que reage defensivamente à ameaça de emersão da bÍlis negra que submerge sua máscara. Assim, se o melancólico deprecia seu eu, o dândi o enaltece; se aquele se envilece, este está pronto para exaltar suas melhores qualidades. Os martÍrios obsessivos, cheios de culpa, do melancólico são substituídos, no dândi, pela obsessão com os detalhes da bela aparência e os modos de se apresentar em sociedade, esculpidos com minuciosidade.

Na visão de d'Aurevilly, as maneiras de Brummel só poderiam assumir a expressão máxima do dandismo em solo inglês. Interessante notar a coincidência: *Hamlet*, modelo do príncipe melancólico do drama Barroco, foi escrito pela pena do poeta nacional da Inglaterra. Assim, não seria difícil supor em *Hamlet* a sombra de Brummel, ou, dito de outro modo, superfÍcies opostas sob uma base comum, que nasce em um contexto moderno. Sobre os costumes ingleses, que moldaram tanto o dandismo de Brummel, como os impasses de *Hamlet*, diz d'Aurevilly:

Por mais que as sociedades se mantenham firmes, por mais que as aristocracias se fechem a tudo que não seja a opinião aceita, um dia o Capricho se insurge e avança por entre esses agrupamentos que pareciam impenetráveis, mas que estavam *minados pelo tédio*. Foi assim que, de um lado, a Frivolidade, num povo caracterizado por uma postura rígida e por um militarismo rude, e, de outro, a Imaginação, a exigir seu direito diante de uma lei moral demasiadamente estreita para ser verdadeira, produziram um tipo de expressão, uma ciência de maneiras e de atitudes, impossível alhures, de que Brummell foi a expressão acabada e que nunca mais será igualada (d'Aurevilly, 2009, p. 140).

Duchamp: um dândi?

Aqui é que chegamos finalmente à questão deste trabalho. Sendo considerado por alguns críticos como dândi, (Galard, 2008; Naves, 2007 entre outros) Duchamp surge no interior do caldeirão das vanguardas. Vale lembrar, antes de tudo, as razões pelas quais Duchamp é igualado ao dândi. Para Galard (2008), o dandismo de Duchamp está em seu gesto mínimo, quase silencioso, que, no entanto, provoca um efeito máximo. A elegância de seu gesto contém inteligência, parcimônia e uma agitação contida. Assim como o dândi infiltra-se na vida social para brincar desdenhosamente com suas regras, o *ready-made* de Duchamp produz seu efeito estético na medida em que desencadeia um deslocamento da ordem estabelecida, transformando todos os alicerces que sustentavam as artes. Por isso, Galard afirma:

Esse efeito, de que os dândis fizeram seu ideal, exerce um fascínio que se encontra em paragens bem distantes do dandismo: nos autores de *ready-made*, por exemplo. Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp talvez satisfizesse sua ‘preguiça’; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um projeto concertado de conversão das energias ínfimas. (Galard, 2008, p. 51)

É interessante notar como Duchamp e Picasso são colocados lado a lado, representando a modernidade em sentidos opostos (Paz, 2007). Picasso, com seu trabalho hercúleo – maníaco?⁵ –, e Duchamp com sua antiarte “definem a nossa época” (Paz, 2007, p. 9). À economia dos gestos de Duchamp e à escassez de suas obras se contrapõe o efeito grandioso e impactante que causam. Seus gestos são antitéticos e exalam o próprio espírito moderno na recusa do existente, em oposição à alta produtividade de Picasso, que reafirma o espírito moderno em sua positividade. A negação duchampiana ocorre por meio do *retarde* ou até mesmo da recusa dos costumes estabelecidos pelas academias de arte. Embora tenha mostrado seu talento de forma prodigiosa em suas pinturas, muito rapidamente abandonou-as, abdicando da visibilidade tátil em nome de uma arte que concede movimentos à imobilidade. A visão não está no visível, mas no invisível, em outras formas antes imperceptíveis aos olhos dos homens. Duchamp liberta-se da beleza impregnada pelo gosto e dá vazão à indiferença, abrindo caminhos para um jogo em que a ironia e a brincadeira jocosa ganham destaque. Faz trocadilhos com palavras e nomes, desconcerta autoridades, dá rasteiras nas regras erguidas socialmente. É dessa maneira que resgata a sádica criança que ri atrás das cortinas ao observar os adultos que tropeçam em suas armadilhas. Contudo, o fundo dessas estripulias armadas por ele é o tédio profundo, que emana do ambiente no qual está inserido. O tédio decorrente do excesso produzido pela modernidade alimenta a arte imóvel e irreverente de Duchamp, que cansado da labuta para ser mais um entre tantos pintores reconhecidos, abdica de seu trabalho – para o qual tinha muito talento – e se embrenha no ócio cheio de deboche por aqueles que levam a vida a sério. *Rose Sélavy*, seu pseudônimo que soa em francês como *Eros c’est la vie*, resguarda justamente um tom de desdém pela vida, que deve simplesmente ser vivida conforme o que a sorte pode lhe oferecer. Como um jogo, a vida é feita de sorte, acaso, riso, esperteza e inteligência. Não se trata, portanto, de obedecer às regras vigentes, ser fiel ao trabalho e aos valores atrelados à vida moral, mas de viver o *Eros* tal como este se apresenta. Porém, é interessante lembrar que, se Duchamp é comparável à criança isolada dos adultos, que ri escondida é por que também faz sua arte sem encontrar alguém com quem possa compartilhar seus pensamentos. Trata-se de um lugar de extrema solidão, pois os códigos compartilhados pelos pares não sensibilizam seus ouvidos e muito menos os seus olhos. As artimanhas da criança preparadas para os adultos são executadas por falta do que fazer diante daquele cenário

⁵ Para Freud, a melancolia e o esvaziamento do eu até este ficar totalmente empobrecido e inerte, sem que nenhum investimento seja visível pode inverter-se em seu oposto no estado de mania. Este outro lado da mesma moeda indica apenas uma forma inversa de lidar com a perda do objeto. Como ocorre com a embriaguez alcoólica, há uma suspensão – neste caso produzida por toxinas – do dispêndio de energia mantido para que o recalque permaneça intacto. O afrouxamento do recalque na embriaguez assemelha-se ao estado maníaco em que o sujeito se deleita no movimento e na ação porque é muito ‘alegre’. O que se deve notar, entretanto, é que na mania, o ego supera súbita e momentaneamente a perda do objeto e toda a quota de contra investimentos que o penoso sofrimento da melancolia tinha retirado dos objetos e dirigido para si se torna disponível, ancorando-se quase aleatoriamente, como faz o “homem vorazmente faminto” (Freud, 1917/1996, p. 260) diante de qualquer alimento que surja a sua frente.

que não pertence a ela, não lhe diz respeito e é, sobretudo, chato e entediante – o universo dos adultos conformados com suas conversas sérias e hábitos impregnados de bolor. Não à toa, Duchamp é comparado ao palhaço, mas também ao santo (Naves, p. 438) – como a criança repreendida que se convence de que irá se comportar e de que dali em diante será santa, resignando-se ao que está ao seu redor, mas que, voltando ao seu estado de tédio, numa pequena oportunidade recomeça de forma irresistível a aprontar suas traquinagens.

É curioso voltar os olhos para o parágrafo que precede a citação do texto de Galard na qual o autor explora um exemplo para expor o que seria um gesto parcimonioso de grande impacto. Trata-se de um homem recém abandonado pela amante que, ao voltar para casa, senta-se à mesa de trabalho, lixa as unhas, escreve versos sobre um vale escocês que lhe vem ocasionalmente à mente, folheia um livro, levanta-se e, após dar um sorriso e dar de ombros, pega um revólver e se mata. Esta cena de profunda indiferença diante da vida, reconhecida nos príncipes, nos dândis e em Duchamp, assume nuances em cada um desses personagens, que vestem, contudo, roupagens melancólicas semelhantes. O príncipe do drama do Barroco leva seu dever demasiadamente a sério, ainda que não reconheça qualquer sentido nele e nem no lugar que ocupa. Ao invés de questionar as convenções da corte e o seu poder instituído, tenta destruir-se sob todos os aspectos – sua raiva, porém, como vimos na lógica psicanalítica da melancolia, se refere ao objeto, mas volta-se para seu eu.

Logo, enquanto o príncipe lamenta seu desapego pela vida que o cerca e se desespera face às demonstrações do apego que outros manifestam por ela, exigindo de si postura semelhante, o dândi sabe manejar sua indiferença de tal forma que os outros o olham admirados e o sustentam pelo olhar. O dândi não sucumbe, pois sua vaidade e o seu narcisismo o mantêm erguido. É alguém que se satisfaz pela mirada embasbacada dos pares diante de sua beleza e originalidade. Com isso, dedica-se a esculpir seu corpo e seus gestos para que todos os olhares se voltem para sua direção, invejando-o, admirando-o, almejando sua presença e, apenas dessa forma, ele sente a importância de manter a vida. Como vimos, Duchamp, em contrapartida a esses outros modelos, aproxima-se da criança e o humor compõe seus modos.

Contradizendo até mesmo suas intenções de abolir qualquer significação aos *ready-made*, conservando neles a neutralidade e uma função isenta de qualquer sentido prévio, o conteúdo de seu urinol não deixa de ser curioso. Não é interessante que o objeto escolhido para a análise de jurados, cuja autoridade estava preservada pela instituição que representavam, tenha sido um mictório, lugar em que os excrementos mais rechaçados pela civilização – fezes e urina – são depositados? Esses dejetos produzidos pelo corpo também são, como bem anteviu a psicanálise, aspectos com os quais as crianças se divertem em certa idade. Xixi e cocô são as palavras prediletas e mais engraçadas para as crianças, que intuem a proibição de tratar desses temas em ambientes compartilhados pelos adultos, como a mesa em que se faz as refeições, conversas sérias e solenes. Trazer à cena o xixi e o cocô é motivo de constrangimento para pais cheios de pudores e as crianças se comprazem com o embaraço dos adultos frente às suas provocações. Ora, levar um mictório como tema de discussão entre as autoridades das artes é uma situação de derrisão, que desloca a seriedade do altar desses *experts* para colocá-los num espaço nivelado com os outros homens. Por isso, Duchamp achava que a arte não era algo transcendental, mas dependia apenas do olhar de quem a frísse. A arte abandona a mestria para se tornar uma habilidade de ver o mundo sob novas óticas.

É possível concluir, então, que Duchamp caminha em sentido inverso ao do príncipe melancólico analisado por Benjamin que, embora reconheça a mediocridade de

sua função e a palhaçada da corte, não se desvencilha de seu papel e permanece convencido de que tem que cumprir sua função soberana para a qual se sente incapaz. Em sua recusa a entrar no sistema estabelecido e reconhecido pelas academias de arte, Duchamp volta a ser criança e joga com humor no mundo adulto, denunciando a insustentabilidade de seus fundamentos. O artista não é um dândi, pois não é refém de sua bela imagem, muitas vezes manipulando-a em função de arrebatá-la da inérgica compartilhada entre os homens ‘esclarecidos’ da modernidade. Sem ser necessariamente agradável, sua imagem transfigura-se sempre em função do melhor lance para vencer um jogo ou armar uma nova armadilha para os velhos e respeitáveis senhores de seus lugares nas academias de arte. Desse modo, Duchamp não está imune à melancolia que circunda a vida social moderna, mas não sucumbe aos seus efeitos, oferecendo-lhe gestos que equivalem ao xeque-mate de um jogo de xadrez.

Referências bibliográficas

- AUREVILLY, Barbey d'. *Manual do dândi – a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. “Spleen” In: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas brasileiras*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. (1900) “A interpretação dos sonhos”. In: v. I: pp. 15-721.
- _____. (1927) “O feticchismo”. In: v. XXI: pp. 155-162.
- _____. (1927) “O humor”. In: v. XXI: pp. 165-174.
- _____. (1937) “Luto e Melancolia”. In: v. XIV: pp. 245-265.
- _____. (1919) “O inquietante” In: *Obras Completas*, v. 14, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 2008.
- KEHL, Maria Rita. “Blefe!”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, no. 17 nov/ 1999: pp. 79-82.
- MELMAN, Charles. “A racionalidade como sintoma”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, no. 17, nov/ 1999: pp. 52-62.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- ULHÔA CINTRA, Maria Elisa de. “Hamlet e a melancolia”. In: *Revista Latino-americana de Psicopatologia*, v. IV, no. 4, 2001: pp. 30-42.