



**Maria Silvia de Oliveira**

**“Étant Donnés: a mise-en-scène eclipsada do jogo  
anadiômeno de Marcel Duchamp”**

***“Étant Donnés: the eclipsed mise-en-scène of the  
anadyomene game of Marcel Duchamp”***

CAMPINAS  
2013







**UNICAMP**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**Maria Silvia de Oliveira**

**“Étant Donnés: a mise-en-scène eclipsada do jogo  
anadiômeno de Marcel Duchamp”**

**Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara**

***“Étant Donnés: the eclipsed mise-en-scène of the  
anadyomene game of Marcel Duchamp”***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de  
Campinas para obtenção do Título de Mestra em Multimeios.

Dissertation presented to the Multimedia Postgraduation  
Programme of the Arts Institute of the University of Campinas to  
obtain the title of Master in Multimedia.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA MARIA SILVIA DE OLIVEIRA E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. ERNESTO GIOVANNI BOCCARA

Assinatura do orientador

---

CAMPINAS  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

OL42e	<p>Oliveira, Maria Silvia de. Étant Donnés: a mise-en-scène eclipsada do jogo anadiômeneo de Marcel Duchamp / Maria Silvia de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.</p> <p>Orientador: Ernesto Giovanni Boccara. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Duchamp, Marcel, 1887-1968 - Etant donnés. 2. Movimento (Encenação) 3. Iluminuras de livros e manuscritos 4. Imagem tridimensional. 5. Documentário (Cinema) I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Étant Donnés: the eclipsed mise-en-scène of the anadyomene game of Marcel Duchamp.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Duchamp, Marcel, 1887-1968 - Etant donnés

Mise-en-scène

Illumination of books and manuscripts

Three-dimensional imaging

Documentary films

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Ernesto Giovanni Boccara [Orientador]

Rosa Cohen

Ronaldo Marin Marinsky

Data da Defesa: 21-02-2013

Programa de Pós-Graduação: Multimeios



**UNICAMP**

**Instituto de Artes**

**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda Maria Silvia de Oliveira - RA 781211 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara  
Presidente

Profa. Dra. Rosa Cohen

Titular

Prof. Dr. Ronaldo Marin Marinsky

Titular



Dedico este trabalho a todos aqueles que sonham e batalham para alcançar e realizar seus sonhos; em especial dedico à minha maravilhosa família, um alicerce verdadeiro que me sustentou firme e em pé durante os momentos mais difíceis enfrentados durante todo este percurso.



# AGRADECIMENTOS

A Marcel Duchamp pela inspiração e pelos tantos sonhos;

Ao Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara pelos ensinamentos, pelo acolhimento, abrigo e suporte;

Ao Prof. Dr. Marco Antonio do Valle pelas preciosas horas nesta longa e densa jornada;

À Profa. Dra. Rosa Cohen pelos conselhos e sensibilidade;

Ao Prof. Dr. Ronaldo Marin pela concentração, correções e exemplo sólido;

Ao Prof. Dr. Milton de Almeida (*in memoriam*) por inserir a “*Literatura Fantástica*” em meus estudos;

Ao Prof. Dr. Wilson Florio pela criatividade;

A Bernard Marcadé por me honrar com respostas imediatas, notadamente pela notável bibliografia;

Ao Prof. Dr. Aristides Alonso por me mostrar ciência e as tantas possibilidades através de “*Espelhos*”;

À Prof. Dra. Regina Silveira pela delicadeza e atenção a mim dispensadas no início desta jornada;

À Prof. Dra. Viviane Veras pelo deleite de seus ensinamentos chistosos;

Ao Prof. Dr. Ricardo Costa pelo caminho de *Rosas* até o *Roman de La Rose*;

À Solange Gaia por me acompanhar até a Philadelphia e comigo vivenciar o início deste resultado;

À minha família amada, pelo incentivo, pela paciência, pela fé e pela vida;

Aos meus colegas, pela garra e perseverança;

Aos meus amigos, pela energia e confiança;

Às minhas crenças, por me permitirem nunca desistir.

Agradeço à arte por fazer parte da minha existência.

Enfim, às pessoas que transformaram este trabalho numa rica lição de vida, respeito, carinho, gentileza e, sobretudo num grande aprendizado; deixo aqui a minha gratidão pelas tantas memórias.

**“O agradecimento silencioso não serve muito a ninguém” (Gertrude Stein<sup>1</sup>)**

---

<sup>1</sup> Gertrude Stein nasceu dia 03 de fevereiro de 1874, em Pittsburgh e faleceu dia 27 de julho de 1946, em Paris, foi uma escritora, poeta e feminista. Paul Cézanne e Gustave Flaubert foram as suas principais referências. Viveu num apreciável círculo de amigos, como Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, André Derain, Juan Gris, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Ezra Pound, Ernest Hemingway e James Joyce, entre outros.





**“Um artista exprime-se com a alma e é com a alma  
que a obra de arte deve ser assimilada”**

Marcel Duchamp



# RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo dissertar sobre “*Étant Donnés: 1º la chute d’eau, 2º le gaz d’éclairage*”, uma poderosa criação realizada silenciosamente ao longo de 20 anos e eternizada através da sobrevivência das ideias de Marcel Duchamp. Espelho ou porta, o fato é que entre nós e as formas irrealis que esfolam o olhar com suas arestas, há uma sala escura, tornando-nos sujeitos irremediavelmente cinematográficos. Aqui o cinema, mais especificamente o documentário, por registrar parcialmente a representação de fatos, envidou noções de verdade e realidade, abrindo um espaço privilegiado ao ser utilizado como fonte na sua forma mais envolvente e instigadora, alavancando dados norteadores para o desenvolvimento cognitivo do raciocínio. Ao atravessarmos a quietude de *Étant Donnés* vemos a “falta”, um pedaço de tempo detido na *mise-en-scène* “feita para não ver” e somos transformados, à revelia, em *voyeurs*. Diante de tal espetáculo voyeurístico, embaraçoso e revelador, nossa culpabilidade é de quem surpreendeu um segredo. Partindo para novos padrões de interpretação desta obra inusitada, eclipsada e essencialmente carnal, vimo-nos forçados a passar pelo emaranhado tecido da memória de Marcel Duchamp. Enfim, saciando a fome de nossas almas famintas, Duchamp concretiza sua imagem cenográfica nesta iluminura tridimensional e nos permite colher, de um jardim medieval, a “Rosa de um Romance” e encontrar um banquete anadiômeno de maravilhas, onde, através de sonhos e espelhos, somos colocados frente a frente a nós mesmos.

Palavras-chave: Marcel Duchamp; *Étant Donnés*; *mise-en-scène*; iluminura tridimensional; documentário



# ABSTRACT

This research had his focus on the study of “*Étant Donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage*”, a powerful creation performed silently for 20 years and immortalized through the survival of the Marcel Duchamp ideas. Mirror or door, the fact is that between us and the unreal forms that hurt the eyes with its edges, have a dark room, making us subject hopelessly cinematographic. Here the film, specifically the documentary, that made the partly record of the representation of facts and showed notions of truth and reality, opened a privileged space to be used as a data source in its most engaging and instigator, that guided us to the development of the cognitive reasoning. When we go through the stillness of *Étant Donnés* see the “lack”, a piece of time detained in *mise-en-scène* “made not to see” and we are processed, involuntarily, in voyeurs. Faced with such a voyeuristic spectacle, embarrassing and revealing our guilt are same Who surprised a secret. Leaving for new Standards of interpretation of this unusual masterpiece, eclipsed and essentially carnal, we found ourselves forced to pass through the tangled memory texture of Marcel Duchamp. Finally, satiating the hunger of our hungry souls, Duchamp realizes his scenographic image in this three-dimensional miniature and allows us to reap, of a medieval garden, the “Rose of a Romance” and find an anadyomene banquet of wonders, where, through dreams and mirrors, we are placed face to face ourselves.

Key Words: Marcel Duchamp; *Étant Donnés*; *mise-en-scène*; three-dimensional miniature; documentary



# SUMÁRIO

Introdução .....	01
<b>1</b> Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage... ..	05
1.1 O percurso até Étant Donnés .....	07
1.2 Philadelphia Museum of Art (PMA) .....	08
1.3 Marcel Duchamp: perfil de um celibatário romântico e cortês .....	12
1.4 Formas irreais que esfolam o olhar com suas arestas .....	20
1.5 Étant Donnés: Manual para a [des]montagem de uma construção mental .....	24
1.6 Partes visíveis e invisíveis de Étant Donnés .....	63
<b>2</b> Marcel Duchamp: sua vida e sua arte .....	67
2.1 Reinventando a Roda... Reinventando a Arte .....	69
2.2 As origens do irônico Henri-Robert Marcel Duchamp .....	70
2.3 A excêntrica chave léxica de uma escrita pictural .....	79
2.4 Símbolos revelam velando e velam revelando .....	80
2.5 Duchamp: uma vida que se sobrepõe à sua obra .....	84
<b>3</b> Psicanálise e arte bebem na mesma fonte .....	177
3.1 A Histórica Revolução Psicanalítica .....	179
3.2 Sigmund Freud e o processo de criação artística .....	181
3.3 Freud, um artista das palavras .....	184
3.4 A “cosa mentale” de Duchamp .....	188
3.5 Marcel Duchamp & Gregory Bateson: um histórico encontro de amigos .....	192
3.6 Arte e psicanálise: início de um pequeno esbarrão .....	193
3.7 Diante de uma Psicanálise Surreal .....	198
3.8 O olhar e sua estranheza .....	200
<b>4</b> Marcel Duchamp, aliás Marchand (Du Sel) .....	207
4.1 O “Método Axiomático”: raciocínio com derivação lógica .....	209
4.2 Fundindo categorias humanas e não-humanas .....	210
4.3 A Rosa de um romance: sonho alegórico para ‘pintar o mundo interior’ .....	212
4.4 Um banquete para os olhos e para a mente .....	219
4.5 Espelho e sonho: atravessando o nevoeiro com Alice .....	223
4.6 A escrita constrangida de um enxadrista apaixonado .....	227
4.7 ‘Ad libitum’: uma charada no Large-Chess, entre incontáveis trivialidades .....	231
4.8 A tênue neblina da Mente-Espelho: um real que é puro espelho .....	236
Considerações finais .....	237
Referências .....	243
Filmografia .....	243
Bibliografia .....	243
Publicações on-line .....	254
Lista de imagens .....	257
Anexos .....	269
Anexo I - “O Ato Criativo” .....	271
Anexo II - ‘Ad libitum’: fantasias masturbatórias e o gás de iluminação .....	273
Anexo III - ‘Ad libitum’: charada geométrica, o Phi ( $\Phi$ ) no reino da fantasia .....	275
Anexo IV - ‘Ad libitum’: Monumental, uma inescrutável charada cartográfica .....	281
Anexo V - ‘Ad libitum’: ‘Rosa’, ensaio de um pequeno ensaio .....	285





# *Introdução*

*“É obsceno você viver como se tivesse conhecido tudo”*

Hilda Hilst<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Hilda Hilst (1930-2004), frase comentada durante entrevista (consta na epígrafe da Dissertação defendida por João Batista Martins de Moraes: Transtextualidade e Erotismo na Trilogia de Hilda Hilst), acessado em 15.05.2010, disponível no site: [http://www.academia.edu/2436498/Transtextualidade\\_e\\_Erotismo\\_na\\_Trilogia\\_de\\_Hilda\\_Hilst](http://www.academia.edu/2436498/Transtextualidade_e_Erotismo_na_Trilogia_de_Hilda_Hilst).



## **Introdução**

Quem desconhece o processo de tradução, quase sempre trata o tradutor como mero conhecedor de dois ou mais idiomas, mas traduzir vai além disso.

Há um famoso jogo de palavras em italiano que diz “*Traduttore, Traditore*”<sup>3</sup> (em português, “Tradutor, traidor”), pois todo tradutor teria de trair o texto original para conseguir reescrevê-lo na língua desejada. Em particular, ao longo deste estudo em muitas vezes manteremos o texto na língua original, visando evitar alterações de interpretações.

Vivemos inseridos em uma nova estrutura contemporânea onde se é possível alterar os feixes de imagens que falseiam a realidade. Os artistas revolucionários são os “imaginadores reais”, que moldam a ficção assumindo que a fazem. A arte destes tais “criadores” surge para que se possa recuperar o prazer silencioso da matéria e da mente, combinando o prazer ao mais estimulante que há na arte.

Remover ou enxergar através das neblinas: qual será a tarefa desses tantos “imaginadores”? Sabendo-se que a humanidade sempre esteve dividida por um abismo diante de dois tipos: os que gostam versus os que não gostam da luz difusa. O primeiro tipo procura enxergar através neblina e o segundo procura removê-la, mas nos resta saber a que tipo nós pertencemos. O destino dos homens está no seu olhar; e, enxergar o possível naquilo que parece inescrutável, faz parte de um jogo contínuo que nos leva a pensar e a evoluir, constantemente. Sendo assim, durante esta Dissertação, fez-se necessário um alfabetismo visual para se conseguir dimensionar a capacidade exclusiva que o Ser Humano possui de criar mensagens ou eclipsá-las.

Voltando na história temos Leonardo da Vinci (1452-1519), que nos norteava, desde o século XV, para a “*cosa mentale*”; lembrando-nos que os visionários não se detêm diante do óbvio; através das superfícies dos fatos visuais, tais “imaginadores” vêem mais além, e chegam às esferas muito mais amplas de significados. Deixando a destreza manual e conhecimento técnico para serem praticados nos ateliês das artes e ofícios, esta verdade foi registrada até o século XIX, quando se buscava imitar a realidade como ilusão figurativa, passando aos poucos a dar lugar a “*cosa mentale*” nas Artes.

---

<sup>3</sup> Um exemplo está nesta gravação de “*Some Texts from à l’infinitif*”, com 4’06” de duração, link acessado em 25.05.2010: [http://ubumexico.centro.org.mx/sound/artist\\_tellus/Tellus-21-Artists\\_06\\_duchamp.mp3](http://ubumexico.centro.org.mx/sound/artist_tellus/Tellus-21-Artists_06_duchamp.mp3), texto original datado do período de 1912-1920.

O foco desta pesquisa é a obra póstuma de Marcel Duchamp, *“Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage”*, que se encontra, desde o dia 7 de julho de 1969, montada permanentemente no Philadelphia Museum of Art (PMA), no Estado da Pensylvania, Estados Unidos da América, data em que foi exposta ao público sem cerimônias, como era a vontade de Duchamp.

*“Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage”* é chiste<sup>4</sup> e estranheza para se olhar, é uma obra que flui descobertas e sutilezas, num jogo anadiômico<sup>5</sup> que Marcel Duchamp articulou minuciosamente durante 20 anos. Esta obra, de denominação axiomática, protagoniza uma análise plural de inesgotáveis interpretações; sendo já contemplada por muitos estudos multidisciplinares.

No filme documentário *“Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp”*<sup>6</sup>, que alavancou esta Dissertação, Duchamp afirma que a lógica era uma constante em sua vida, e, baseados em seu pensamento repleto de movimento anadiômico, de suas obras com escrita carregada de imagens e sonoridade, vimo-nos diante da necessidade de mergulhar mais profundamente, saindo da linearidade, na busca de entender a origem da representação das impressões visuais de seu veloz condensamento e deslocamento.

Ao optar por utilizar uma metodologia envolvendo a lógica dedutiva, tentamos alicerçar a pesquisa nos traços essenciais e característicos daquilo que está sendo representado na obra em estudo, na busca de enfatizar parte do processo de abstração do artista; destilando e extraindo fatores visuais e mentais múltiplos, não contemplados em outros estudos.

A visitação à obra abrirá nosso diálogo, objetivando a concatenação de fatos para inserir o leitor num complexo contexto, facilitando a inclusão de novos achados aos estudos existentes, podendo saciar a fome de muitos famintos, pois Duchamp afirmava ao observar os visitantes nos museus, que:

***“Almas famintas partem famintas, [...] uma multidão vagueia pelas salas, acha as telas bonitas ou formidáveis. Aquele que poderia ter dito alguma coisa ao seu semelhante, nada disse, e o que poderia ter ouvido, não ouviu nada”.***

---

<sup>4</sup> Segundo a Profa. Dra. Viviane Veras, o chiste é considerado por diversos autores uma forma de criação literária; é uma faculdade linguageira especial. Condensando e deslocando materiais verbais, recombina-os em formas inusitadas, de acordo com uma sintaxe que Freud encontra em ação nos processos inconscientes.

<sup>5</sup> O termo tem origem na *Vênus anadiômica*, que significa “saídas da água”, um jogo rítmico, onde o movimento anadiômico está presente; é o encontro e a perda, aparecimento e desaparecimento, fluxo e refluxo, que nos obriga a uma constante reorganização, não estável. *“Aqui o que vemos será eclipsado, ou melhor, relevado pela instância legiferante de um invisível a prever”* (Didi-Huberman, 1998). Didi-Huberman nos mostra que o que na imagem nos escapa é o abissal em nós mesmos, pois ao olharmos uma imagem “abismo livre branco, o infinito que está diante de nós”, vemos o vazio e a escuridão abissal que “em certo sentido nos constitui”.

<sup>6</sup> Em resposta à pergunta: *“- o xadrez é uma constante em sua vida?”*, Duchamp respondeu: *“- a lógica, ou se você preferir, a constante cartesiana”*. Diálogo entre Marcel Duchamp e Edgar Varese retirado do Filme Documentário *“Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp”*, de 16 mm, Francês, dirigido por Jean-Marie Drot; filmado no final de 1963 e possui 55'27" de duração. Este documentário está disponível na íntegra no site: [http://www.ubu.com/film/duchamp\\_chess.html](http://www.ubu.com/film/duchamp_chess.html), acessado (e baixado) em 25.05.2010.

*Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...*

*“Porta, arco, portal, entrada, passagem... palavras-imagens que designam mudanças de estágio, escala, realidade, oposição e estranhamento...”*

Dante Alighieri<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Dante Alighieri. *Divina commedia*. Introduzione di Italo Borzi, commento a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro. Milano: Biblioteca Económica Newton, 1996, II,75-77.



## ***1.1 O percurso até Étant Donnés***

Depois de 20 meses estudando *Étant Donnés*, parti para a Philadelphia para visitar a instalação, pensando já estar completamente inserida no processo que me permitisse fazer uma análise profunda dos tantos detalhes estudados, mas me surpreendi diante de tal complexidade, constatei que qualquer estudo anterior não é suficiente quando comparado ao aprendizado daqueles dois dias que desfrutei diante desta obra.

Muito mais que atravessar paredes ou imaginar... temos ali a sensação real e incomum de nos transformarmos em “*Alices*”, antes atravessando o “*Grande Vidro*”; e depois aquele “*Grande Espelho*”, pois parece que penetramos em *Étant Donnés*, a imensa máquina de ideias que nos obriga a buscar outros modos de raciocinar. Duchamp deixou ali um diálogo contínuo com suas tantas obras, como também com os tantos momentos de sua vida; transformou *Étant Donnés* em sua biblioteca particular, onde se pode ouvir ecos de contos, poesias, imagens; ecos dialogando com nossas mentes e sensações.

Diante daquela porta, dentro daquela ante-sala com baixa luminosidade, filas constantes de espectadores se retorcem para apreciar *Étant Donnés* em poucos segundos; sendo obrigados a retornar na fila para tentar ver algo que escapou do olhar, para tentar ver mais ou no mínimo entender algo mais. Aguçados pela imaginação e por estar diante de um deleite que vai além do estético, que vai além do geométrico, que vai além do intelectual, ali... somos todos dragados para além de nossos limites

Duchamp deixou orientações específicas para a instalação desta sua obra póstuma; e, mesmo que a sua família tenha seguido à risca; em se tratando de Duchamp, podemos esperar ainda muitas surpresas, pois ele nos transforma em verdadeiros “curiosos” ou “buscadores”, e, ao mergulharmos nestes contínuos desafios, nós nos deixamos levar pelas ideias (ou imaginação), que não são poucas. Aqueles dois dias de visitação acrescentaram às leituras de livros, aos relatos de estudiosos e espectadores, aos artigos e às minhas descobertas, um resultado singular. Algo que o próprio Duchamp, ao escrever “*Where Do We Go From Here?*”<sup>8</sup>, que apresentou no *Simposium do Philadelphia Museum College of Art* em 1961, lançava seu desabafo ao futuro da arte, chamando-nos à libertação ou nos acordando para a arte (mental). *Étant Donnés* é este grito silencioso que ecoa pela arte com perguntas e respostas em inesgotável semiose que se amplia quanto mais se estuda, quanto mais se entende.

---

<sup>8</sup> Artigo disponível no link: [https://www.msu.edu/course/ha/850/Where\\_do\\_we\\_go\\_from\\_here.pdf](https://www.msu.edu/course/ha/850/Where_do_we_go_from_here.pdf) (acesso realizado em: 13.04.2012).

## 1.2 Philadelphia Museum of Art (PMA)

*Philadelphia*, palavra grega que significa “amor fraterno”, é uma cidade americana impregnada de história, é o berço da Declaração de Independência datada de 4 de julho de 1776; cidade onde está o “Sino da Liberdade”, um dos mais notáveis símbolos da Revolução Americana, símbolo já consagrado como um dos ícones universais da liberdade; é onde está situado o *Philadelphia Museum of Art (PMA)*.

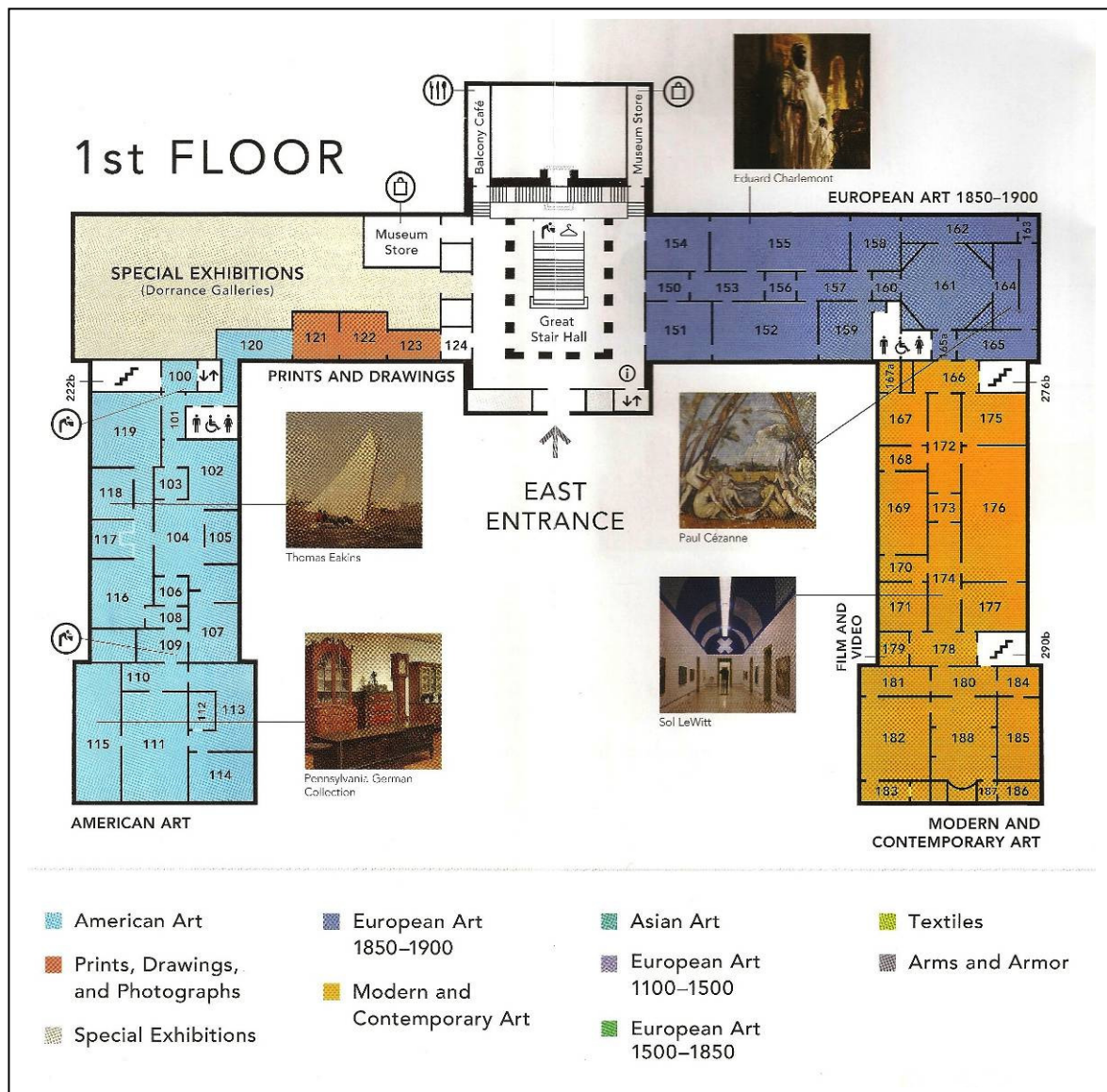


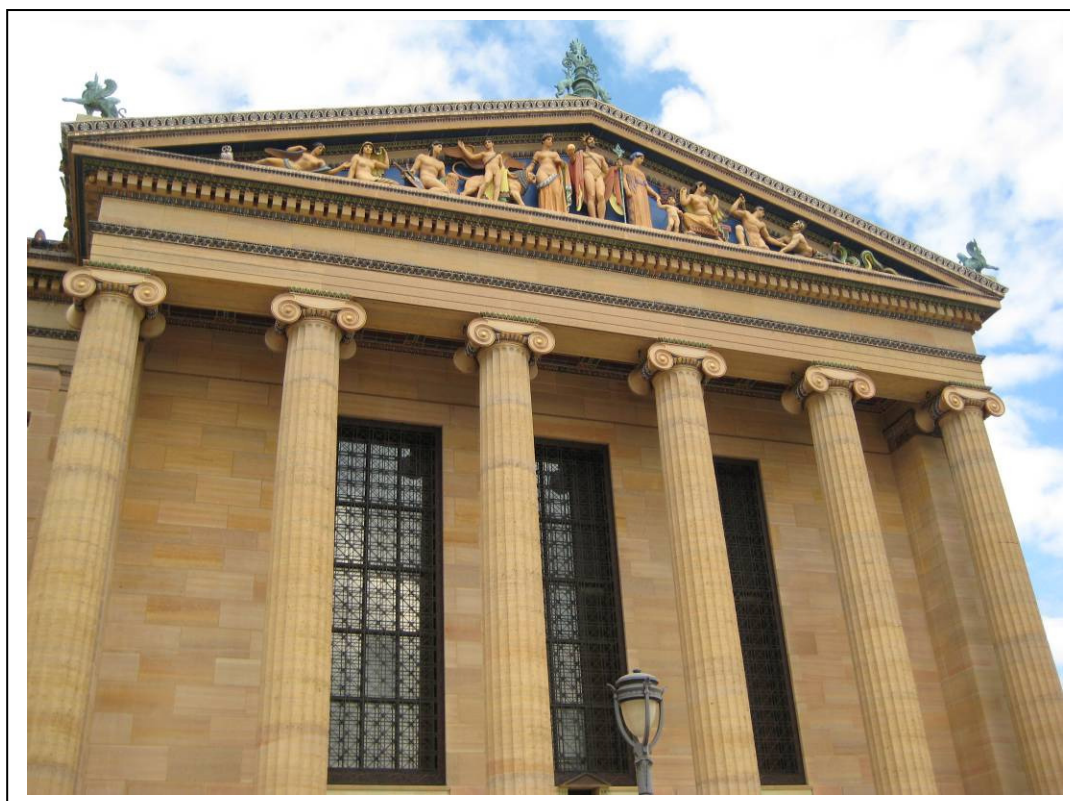
Figura 01: Guia do PMA, as galerias 181, 182 e 183 são de Marcel Duchamp e *Étant Donnés* está montada na 183.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Guia do PMA recebido durante os dois dias de visitação: 05 de fevereiro de 2012 e 07 de fevereiro de 2012.



O PMA está entre os maiores Museus de Arte dos Estados Unidos, fundado em 1876 conjuntamente com o centenário da Declaração de Independência Americana, teve a construção do edifício atual iniciada em 1919, juntamente com a *Benjamin Franklin Parkway Avenue*, quando o prefeito (de 1916 a 1920) Thomas B. Smith lançou a pedra fundamental em uma cerimônia maçônica.

O frontão, que está voltado para esta avenida, é adornado com esculturas de Carl Paul Jennewein (1890-1978) retratando deuses e deusas gregos; sendo esta fachada carinhosamente conhecida como “*Parthenon da Parkway*”, fazendo referência à obra de Phideas<sup>10</sup> (490 a.C-430 a.C.).



**Figura 02: Frontão dedicado a Phideas na fachada das galerias 181, 182 e 183, Carl Paul Jennewein (1890-1978).<sup>11</sup>**

<sup>10</sup> A proporção áurea (*Golden Mean*), também conhecida como: número de ouro, número áureo ou proporção de ouro é uma constante real algébrica irracional denotada pela letra grega  $\Phi$  (Phi), em homenagem ao escultor grego *Phideas* (490 a.C-430 a.C.), que a teria utilizado para conceber o Parthenon, e com um valor arredondado de três casas decimais de 1,618. Também é chamada de seção áurea (do latim *sectio aurea*), razão áurea, razão de ouro, média e extrema razão (*Euclides*), divina proporção, divina seção (do latim *sectio divina*), proporção em extrema razão, divisão de extrema razão ou áurea excelência. No *Homem Vitruviano*, Leonardo da Vinci aplicou as ideias de proporção áurea e simetria na concepção da beleza humana. O número de ouro é ainda frequentemente chamado *razão de Phideas*.

<sup>11</sup> Philadelphia em grego:  $\Phi\lambda\alpha\delta\acute{\epsilon}\lambda\phi\epsilon\iota\alpha$ , palavra que possui um  $\Phi$  (maiúsculo) e um  $\phi$  (minúsculo), letras que representam a letra “Phi” ou o “número de ouro”; temos ainda que, para **Jacques-Marie Émile Lacan** (1901-1981), **a letra  $\Phi$  representa o falo simbólico enquanto que  $\phi$  representa a castração**. Quando Theano, a bela esposa de Pitágoras (~571 a.C – ~496 a.C), desenvolveu o princípio da “*Golden Mean*”, consolidou a maior contribuição grega na evolução da Filosofia Social, ao demonstrar a proporção áurea nas proporções do pentagrama, o que tornou esse símbolo estrelado como sendo a representação da Irmandade Pitagórica. Esse foi um dos motivos que levava Pitágoras a afirmar que “*tudo é número*”, ou seja, que a natureza segue padrões matemáticos, sendo que os pitagóricos rendiam verdadeiro culto ao número natural, considerando-o como a essência de todas as coisas. Theano foi uma filósofa e matemática do século VI a.C, em Crotona – Itália, e, após a morte do marido, tornou-se a chefe da Escola Pitagórica e deu continuidade aos ensinamentos pitagóricos. Site acessado em 08.11.2012, no link: <http://www.recantodasletras.com.br/biografias/3592206>.



Figura 03: Reconstituição moderna do frontão oeste do Parthenon a partir de uma proposta de K. Schwerzek.<sup>12</sup>

Durante visitação ao PMA podemos constatar que as salas 181, 182 e 183, reservadas a Marcel Duchamp (conjunto de salas denominado *Galerie Rose Sélavy* ou *Anne d' Harnoncourt Galery*), estão no primeiro piso, à direita da entrada leste do Museu, na parte do edifício que dá acesso direto ao “Parthenon da Parkway”.

Como cita a estudiosa de Duchamp, Helen Molesworth<sup>13</sup> (2010):

“Quando se caminha em direção à *Étant Donnés* [...] termina na galeria 183, a sala que contém a última e mais trabalhosa obra de Duchamp. *Étant Donnés* está instalada sozinha em uma sala sem iluminação e forrada com um tapete de sisal. Você se aproxima de frestas das portas de madeira pesada, desgastada pelo tempo, porta levemente inclinada para dentro, deixando espaço para os pés enquanto abaixa-se um pouco a cabeça para espiar pelos buracos situados levemente abaixo do nível dos olhos. Ao olhar através destes, vê-se uma mulher nua em uma paisagem banhada por uma luz quente e brilhante. [...] Do outro lado das portas existe um muro de tijolos com um buraco irregular que atravessa a parede. E é através desta *segunda* abertura que se percebe a *mise-en-scène*: um manequim de mulher sem cabeça, colocada sobre uma pilha de galhos e folhas mortas, pernas estranhamente abertas, a vagina curiosamente deslocada em direção à coxa esquerda, o braço esquerdo aberto e elevado em relação ao corpo, a mão esquerda segurando uma lâmpada. O fundo é um exercício de kitsch pastoral, obrigatoriamente contendo, árvores no horizonte, nuvens, céu azul, um lago e uma cachoeira. A queda d’água é simulada por uma luz piscando que parece feita com brilho adquirido em lojas populares. Este é o único movimento no quadro, ele brilha imitando o brilho de uma lâmpada. Embora tanto a cachoeira quanto a lâmpada estejam incluídas no título completo da obra *Étant Donnés: 1º la chute d’eau, 2º le gaz d’éclairage...*, nenhum deles é a fonte de luz que ilumina a paisagem, o corpo esparramado ou a parede de tijolos”.

Molesworth (2010) ainda acrescenta:

“O que mais me perturbou foi o fato de que, evidentemente, eu não estava *suficientemente* perturbada. Em outras palavras, nunca achei *Étant Donnés* ‘ofensiva’ ou ‘chocante’. Como feminista, listei muitas críticas violentas e irascíveis contra este (para

<sup>12</sup> Museu da Acrópole de Atenas, Grécia.

<sup>13</sup> Acessado em 13.07.2010 no link: <http://textosetextos.wordpress.com/2010/03/04/etant-donnes/>.

muitos espectadores, trata-se de uma cena após um estupro ou um assassinato), mas nunca fui *realmente* capaz de articular porque não o achava antifeminista ou misógino. Certamente, eu era capaz de reproduzir os argumentos de Jean-François Lyotard sobre a conexão do voyeurismo patriarcal com o desenvolvimento da perspectiva, resultando no aforismo imortal “conta quem vê”. Também estava familiarizada com leituras sobre o trabalho que levavam em conta a matriz do desejo laciano; aqui a figura central é vista como castrada, e o espectador está envolvido neste abismo da falta. Então estava moderadamente convencida da natureza duplamente transgressiva do trabalho, seu posicionamento simultâneo do espectador como ‘essencialmente carnal’, como Rosalind Krauss enfatizou, e na insistência da representação em si (Não é uma mulher, mas a escultura de uma mulher!). Mas, para ser sincera, secretamente sempre achei tais argumentos, com sua insistência na equação primária “desejo + olhar = voyeurismo”, um pouco acadêmicos demais. O radicalismo intenso de *Étant Donnés*, na verdade seu mistério consumado, pareciam aludir a tais formulações. Tendo dito isso, eu compartilhava o sentimento de que a radicalidade do trabalho provinha da evocação do desejo – desejo pela arte, pelos corpos, pelas imagens, pelo sexo. Ainda assim, para além deste truísmo artístico-histórico, meus pensamentos e sentimentos permaneciam insipientes, principalmente quando me colocava diante dele. [...] O espectador pode ver que o segredo foi desvendado e que a tarefa em mãos é não mais produzir imagens do amor e do desejo, mas tornar nossa capacidade para estes sentimentos cada vez mais complicadas e infinitas”. (Molesworth, 2010)

Sendo que visitar esta obra opera algo inexplicável no visitante e ainda, ao nos aprofundarmos em seus tantos estudos ou ainda acompanharmos de perto as opiniões dos espectadores, podemos entender o que Molesworth tenta nos descrever acima.

Esta verdadeira “arquitetura de questionamentos” que surge diante de nós, nos arrasta por uma pesquisa complexa, onde nos deparamos com a necessidade de entrar no contexto histórico em que Marcel Duchamp esteve inserido, com a necessidade de sublinhar questões importantes vivenciadas em sua época e ainda, com a necessidade de entender os detalhes que compõem sua vida e suas obras, pois só caminhando por aprendizados e deduções deste vasto repertório, podemos visualizar as comprovações, argumentos ou fatos; que nos levam aos possíveis axiomas da estrutura e configuração complexa deste sistema.

### ***1.3 Marcel Duchamp: perfil de um celibatário romântico e cortês***

*A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco. Através de uma série de planos de consciência diferentes, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo.* (Henri Bérgson apud Fernando Aleixo, 2004)

Para se entender *Étant Donnés* temos que estudar Duchamp e abordar alguns de seus romances, considerando eles serem parte essencial de um conjunto de significados desta trajetória até *Étant Donnés*.

Segundo Tomkins (2004: 193): “Depois de já ter deixado para trás seu centésimo aniversário, Beatrice Wood (1893-1998) ainda conseguia reviver o dia em que conheceu Marcel Duchamp – 27 de setembro de 1916. Fora visitar Edgard Varèse no Hospital St. Vincent, onde ele repousava com sua perna engessada depois de atropelado por um táxi enquanto esperava um ônibus na Quinta Avenida. Ao entrar no quarto. *uma tosse me fez voltar o rosto para um homem sentado ao pé da cama*”, contou ela num de seus muitos livros de memórias<sup>14</sup>:

*Um pouco surpresa, tomei consciência de um rosto verdadeiramente extraordinário. Ele não mostrava o vigor de um salva-vidas que comprime os músculos, mas expunha uma expressão luminosa. Tinha olhos azuis penetrantes e as feições lindamente esculpidas. Marcel sorriu. Eu sorri. Varèse desapareceu.*

Tomkins segue descrevendo-a como romântica ao extremo e de uma beleza fora do comum, com sua pele pálida acentuada por uma massa de cabelos pretos, Wood tinha na época 22 anos. Seu caso amoroso com Henri-Pierre Roché não diminuiu em nada o entusiasmo que tinha por Duchamp, pois sonhava com ele todas as noites, e chegou a confienciá-lo com Roché, “*ele apenas riu, porque também amava Marcel*”<sup>15</sup> e este *amour à trois* está refletido em *Victor*, o romance que Roché estava escrevendo quando morreu.

---

<sup>14</sup> Beatrice Wood. *I shock myself: The Autobiography of Beatrice Wood*. Ojais: Dillingham Press, 1985, p. 06. apud Calvin Tomkins, p. 193.

<sup>15</sup> Id. *ibid.* p. 212.

Certa vez um grupo de farristas foi ao estúdio de Duchamp às três horas da manhã, se amontoaram na cama e esta imagem dessa cama cheia de gente um tanto bêbada, mas inocente; bem no espírito da época, ficou preservada num desenho de Wood que ela incluiu em sua biografia. Espremendo-se no espaço estreito entre Marcel e a parede, ela descreveu: “*eu podia ouvir as batidas de seu coração e sentir a frieza de seu peito. Divinamente feliz, não fechei os olhos nem por um minuto para dormir*”<sup>16</sup>.



*Figura 04: “Beatrice Wood - 1908”, fotógrafo desconhecido.*<sup>17</sup>

Segundo Godlewski<sup>18</sup>, outro relacionamento importante para se dar destaque foi com a americana Mary Louise Hubachek Reynolds (1891-1950), mais conhecida por Mary Reynolds, uma pessoa de natureza modesta, discreta e que preferia estar em segundo plano.

---

<sup>16</sup> Este amor de Beatrice Wood por Duchamp inspirou (o roteiro) a figura central denominada *Rose Dewitt Bukater* do premiado filme “*Titanic*”, do cineasta James Cameron.

<sup>17</sup> Imagem acessada em 03.11.2012 no link: <http://anamontielblog.blogspot.com.br/2012/01/documentary-about-inspiring-woman.html> e [http://www.beatricewood.com/news/news\\_073111.html](http://www.beatricewood.com/news/news_073111.html)

Casou-se com Matthew Reynolds em 1917 e ficou viúva em 10 de janeiro de 1919. Devastada pela viuvez e tentando confrontar suas perdas, ela opta por uma mudança fundamental em sua vida.



*Figura 05: “Mary Reynolds, entre 1910-1920”, fotógrafo desconhecido.<sup>19</sup>*

No centro do movimento surrealista fica mais próxima de Marcel Duchamp, que chegou a descrevê-la como uma testemunha ocular das manifestações dadaístas e também do nascimento do Surrealismo em 1924, pois ela esteve entre os adeptos das novas ideias. Conviveu com André Breton, Raymond Queneau, Jean Cocteau, Djuna Barnes, James Joyce, Alexander Calder, Joan Miró, Jacques Villon, e muitas outras figuras importantes da época.

Ela foi uma artista que se concentrou em aplicar seus talentos na arte da encadernação; sendo que a coleção de suas obras está no *The Art Institute of Chicago*, um testemunho eloquente de sua importância para a arte.

---

<sup>18</sup> Artigo acessado em 10.04.2012 no link: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/godlewski.PDF>.

<sup>19</sup> Imagem acessada em 10.04.2012 no link: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/godlewski.php>.



Duchamp foi uma influência fundamental em sua vida, e por quase três décadas, tiveram uma união que transparecia, para seus amigos, ser mais feliz do que a maioria dos casamentos. A partir do final dos anos 1920, Duchamp viveu entre dois endereços em Paris: seu próprio apartamento pequeno na Rue Larrey e a casa de Reynolds na Rue Halle, mas ele insistiu em manter o relacionamento em segredo; relacionamento que continuou sendo um enigma para a maioria de seus amigos.

Mas, depois do casamento de curta duração<sup>20</sup> com a escritora francesa Lydie Sarazin-Levassor (1903-1988), Duchamp finalmente cedeu e permitiu que seu relacionamento com Mary Reynolds se tornasse público.



**Figura 06: “Lydie Sarazin-Levassor - 1927”, Man Ray (1890-1976)<sup>21</sup> (14 x 9.4cm).<sup>22</sup>**

---

<sup>20</sup> Casou em 08 de junho de 1927 e pediu o divórcio em outubro de 1927, que foi concedido em 25 de janeiro de 1928. Em entrevista relatou: “- *Casamos como se casa geralmente, mas não deu certo, porque vi que o casamento é a coisa mais aborrecida. Eu era, realmente, mais celibatário do que pensava. Então, muito gentilmente, minha mulher aceitou o divórcio [...]. Ela não teve filhos, não pediu pensão alimentícia, tudo se passou do modo mais simples possível. Mais tarde, casou novamente e teve filhos*”. (Cabanne, 2008: 131).

<sup>21</sup> Man Ray é o nome artístico de Emanuel Rudzitsky, nasceu na Philadelphia em 27 de Agosto de 1890 e morreu em Paris em 18 de Novembro de 1976. Foi um fotógrafo, pintor e anarquista norte-americano. Estudou arquitetura, engenharia e artes plásticas, iniciou-se na pintura ainda muito jovem.

<sup>22</sup> Imagem acessada em 10.04.2012 no link: <http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=31314>.

Mais tarde, ele descreveu seu relacionamento com Mary como “*uma ligação verdadeira, ao longo de muitos e muitos anos, e muito agradável*”, embora eles nunca tenham se casado, depois de 1928 e da ocupação nazista de Paris, estiveram separados, mas foram vistos juntos, vivendo juntos e passando férias juntos.

Mary sempre suspeitava que ele fosse “incapaz de amar” e incapaz de se comprometer, pois cerca de vinte anos depois de estarem juntos, a esposa do escultor Antoine Pevsner comentou com Peggy Guggenheim no dia que Duchamp trouxe Mary Reynolds inesperadamente para o jantar. “Nós ficamos impressionados”, lembrou Virginia Pevsner, “ao saber que eles estavam juntos por mais de 20 anos”.

Em suas memórias, Peggy Guggenheim escreveu: “Toda vez que Reynolds foi perguntada por que ela não se casou com Marcel, ela dizia Marcel não quis; e, toda vez que Marcel era questionado, dizia que Reynolds que não o quis”. Há, provavelmente, um pouco de verdade em tal declaração, pois Reynolds usou sua aliança de casamento (com Matthew Reynolds) durante toda a sua vida. Parece que, de alguma forma, Reynolds ficou tão disponível para Duchamp como ele era para ela. Mas, é fato que ele pertenceu a todos e nunca pertenceu a ninguém, como relatou Beatrice Wood em sua biografia.

Marcadé (2008: 253) comenta que Peggy Guggenheim recordou que ela própria oscilou permanentemente entre sua admiração por Marcel (esteve enamorada desde 1940) e sua atitude severa de solidarizar-se com as mulheres que sucumbiram aos encantos dele, pois “era um magnífico normando que tinha o vício de preferir as mulheres feias e Mary era demasiadamente bela para ele, no entanto ao final das contas o conquistou. Isto lhe tomou anos, mas a espera foi excitante. Foi um vai-e-vem permanente”.

Segundo Marcadé (2008: 393-395), Mary Reynolds faleceu em 30 de setembro de 1950, de câncer no útero, momento que afetou profundamente Duchamp, e, durante os seis anos que se seguiram à morte dela, ele se dedicou na realização de um catálogo da coleção desta artista, que foi lançado em 1956.

Marcadé (2008: 372-373) nos relata que no inverno de 1941-1942, Maria Martins (1894-1973), uma escultora mineira, filha de João Luiz Alves, importante político brasileiro, casada com Carlos Martins em 1926, diplomata brasileiro que em 1940 foi nomeado embaixador e designado a servir em Washington; desejosa por mostrar sua arte, estabeleceu-se em Nova York num duplex na esquina da



Park Avenue e da 58th Street. Mulher de temperamento forte, com aura e encanto irresistíveis, seguramente conheceu Duchamp durante sua primeira exposição, organizada por André Breton e denominada “*Amazon*” na *Valentine Gallery*, durante a primavera de 1943; suas obras continham um universo místico e “primitivo”; e eram cercadas de grande carga erótica.

Maria, inegavelmente distinta de todas as mulheres que Duchamp tinha conhecido era uma mulher extrovertida e conquistadora, e, embora tivesse o estatuto de casada, era independente e livre. Duchamp logo se encantou por ela. Sua filha de Nora Lobo afirmou que eles eram as pessoas mais opostas que se pode imaginar. Duchamp era frio, intelectual, sem se envolver com as pessoas e Maria absolutamente ao contrário, pois ela amava com paixão e entusiasmo, acabando por ficar fascinada por ele, pois ele era uma pessoa fascinante, mas ele também ficou fascinado por essa mulher dos trópicos.



*Figura 07: “Maria Martins - 1941”, fotógrafo desconhecido.<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Imagem acessada em 10.04.2012 no link: <http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=31314>.

Segundo Marcadé (2008: 405), no outono de 1951, Marx Ernst e Dorothea Tanning convidaram Duchamp para um fim de semana em New Jersey, lá ele encontra a americana Alexina Sattler Matisse (1906-1995), eles se conheceram em 1923 durante um baile em sua honra pelo escultor americano Mariette Bento Mills.

Alexina, que tinha o apelido de Teeny, esteve casada com Pierre Matisse (1900-1989), filho caçula de Henri Matisse (1869-1954), desde 1929, divorciou-se em 1949, pois Pierre Matisse estava cortejando Patrícia Kane, a segunda esposa de Roberto Matta; com quem Pierre Matisse acabou se casando e com quem acabou vivendo até a morte dela em 1972; e, depois do divórcio, Teeny e seus três filhos (Jacqueline, Paul e Pierre-Noël, de 17, 15 e 12 anos) passaram a viver na casa de campo em New Jersey.

Dorothea Tanning relata que no dia que Duchamp e Teeny se encontram surgiu entre eles “*um clima elétrico de vibração de duas pessoas que queriam se unir*”. Teeny, bela e elegante aos seus 45 anos, e Duchamp com 64 anos, ainda dolorido por estar recém separado do romance secreto que teve com Maria Martins, sentiu-se de imediato atraído por um desejo de viver um relacionamento pacífico. Ambos eram apaixonados por xadrez e acabaram se casando em Nova York 16 de janeiro de 1954:

*“Desde 16 de janeiro estou casado com Teeny Matisse. Todavia sem filhos, salvo os 3 readymade[s]”* (Marcel Duchamp)

Duchamp tratou como seus os três filhos de Teeny, porém nunca reconheceu a paternidade de sua filha Yvonne Savy (conhecida como Yo Sermayer uma combinação dos sobrenomes de seus dois padrastos), artista, que nasceu de um encontro casual entre Jeanne Serre e Duchamp, fruto de um amor juvenil de 1911. Duchamp somente ajudou-a a expor suas pinturas em 1967 na Galeria Bodley em Nova York, evento em que algumas pessoas, além de Teeny ficaram sabendo que Yo era a sua filha. Essa foi uma das poucas vezes que ele reconheceu o parentesco. Yo chegou a comentar: “*Ele esteve muitas vezes na minha mostra em Nova York, fazia tudo tão espontaneamente, nessa ocasião e mais tarde também, mas no fim sempre havia uma imensa barreira entre nós, era impossível transpô-la. Depois de tomar uma posição na vida, fica muito tarde [...]. Ele era uma pessoa muito misteriosa*”. (Tomkins, 2004: 490).

O casal Teeny e Duchamp revezava entre morar em Nova York ou em Paris, e, por volta do ano de 1958, começaram a passar todos os verões em Cadaqués, na Espanha (Costa Brava). Permaneceram

juntos até a morte de Duchamp em 1968. Depois disso, Teeny mudou-se para Villiers-sous-Grez, perto de Paris, e lá se concentrou em reunir material (fotografias e arquivos diversos) que documentam a vida e obra de seu falecido marido.

Teeny Duchamp manteve uma estreita amizade com muitos dos amigos do marido, incluindo Jasper Johns, Richard Hamilton, o compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham.

Vale ressaltar que Teeny era demasiadamente ciumenta e que atuou como importante administradora honorária do Philadelphia Museum of Art (PMA); museu que possui o maior acervo da coleção de obras de Marcel Duchamp, embora pouco pudesse contribuir com informações acerca de técnicas utilizadas por Duchamp, pois alegou que ele tomava decisões, mas não as compartilhava nem mesmo com ela, ou tampouco falava sobre o processo utilizado para chegar às suas execuções ou às suas escolhas técnicas.



*Figura 08: “Marcel e Teeny Duchamp”, Henri Cartier-Bresson (1908-2004), 1968 (17 x 25cm).<sup>24</sup>*

<sup>24</sup> GOODYEAR, Anne Collins & McMANUS, James. C. *Inventing Marcel Duchamp: the Dynamics of Portraiture*. National Portrait Gallery Smithsonian Institution Washington, D.C.: The MIT Press, April 10, 2009. pg. 257.

## 1.4 Formas irreais que esfolam o olhar com suas arestas



Figura 09: “*Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), instalação artística multimídia<sup>25</sup> motorizada, 1946-1966 (242,6cm x 124,5cm x 177,8cm).<sup>26</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

*Étant Donnés* é uma instalação<sup>27</sup> artística multimídia que Duchamp iniciou em 1946, durante os anos de seu envolvimento amoroso com a artista brasileira Maria Martins, e, para dar mais realismo à obra, cobriu o modelo central com pele de cerdo<sup>28</sup>, o que torna a obra ainda mais perturbadora, e é este o objetivo, pois torna este fragmento de corpo bem realístico, completando a cena com a verossimilhança da pele humana.

Segundo o relato de Teeny a Calvim Tomkins, Duchamp colou a pele esticando-a sobre o molde de gesso, mas como o tom não lhe parecia adequado, enquanto ele descolava a pele para colar novamente, uma rachadura de aproximadamente oito cm apareceu na vertical, sobre a coxa direita.

<sup>25</sup> À esquerda a vista frontal da instalação final, onde o observador tem acesso visual através de três pequenos orifícios (que nos dão a “impressão” de “encaixe para nossos dois olhos e um nariz”), de forma limitada ao interior da obra, que está à direita. *Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...* datada e assinada em 1966 (no braço direito) oficializando os vinte anos de sigilo para a conclusão da obra, está montada no Philadelphia Museum of Art desde 1969, um ano após a morte do artista.

<sup>26</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1969.

<sup>27</sup> A ilusão somada à perspectiva, luz e sombra, leva o espectador a acreditar que está olhando para objetos reais, esta instalação nos dá muitas “falsas impressões”, tornando a obra ainda mais enigmática.

<sup>28</sup> Pele suína simulando uma “encadernação com pergaminho”.

Ele trabalhou nesta obra até 1966 e minuciosamente colocou inúmeras sutilezas, tornando esta *mise-en-scène* insinuante e demasiadamente instigante, muitos a consideram uma *Mnemósyne* póstuma.

Segundo Delfim Sardo (2005): [...] existe uma relação que deriva de um modo de pensamento estruturante do moderno como categoria e que poderemos encontrar no início do Século XX, na investigação do historiador de arte alemão Aby Warburg<sup>29</sup> e que resulta de uma apropriação da ideia de “montagem”, quer no interior da história de arte, quer como operação produtiva [...] ou mesmo a partir do proto-exemplo de Duchamp, curiosamente, de quem aqui se poderia incluir *Étant Donnés*, obra última do artista.

*Étant Donnés* expõe uma nudez que não é suficientemente erótica, no entanto exibe uma explicitação inquietante na representação real do desejo. Há uma sensação de se estar olhando para algo que você não deve olhar, numa intimidade incomum encontrada em museus.

Georges Bataille (1897-1962), em “*O Erotismo*”, argumenta que o que chamamos de “erótico” surge da passagem da sexualidade desinibida à *sexualidade com vergonha*. Afirmando que a procedência dos sentimentos eróticos se insere na escuridão de nossas origens; na transição da transformação do animal em homem, chave que desvenda o ponto limite do humano e o inumano.

*A “animalidade”, ou a força sexual, é em nós aquilo por que não podemos ser reduzidos a coisas. A “humanidade”, ao contrário, no que ela tem de específico, no tempo do trabalho, tende a fazer de nós coisas, sacrificando nossa exuberância sexual.* (Georges Bataille, 1987)

A experiência de querer olhar e ser incomodado ao olhar está presente nesta obra. Ao se entrar na instalação, a transição de animal para humano ainda se faz presente e fresca, pois é um cenário reconfortante, mas é também assustador.

*Os seres que se reproduzem e os seres reproduzidos são distintos, separados por um abismo, por uma fascinante descontinuidade. No entanto, jogados nessa aventura ininteligível que é a vida, todos têm a nostalgia da continuidade perdida. O erotismo, uma das domas mais humanas da atividade sexual de reprodução, nos leva ao reencontro dessa continuidade: ao se unirem, as células reprodutoras formam um novo ser, a partir da morte destas células. É também a morte que, na origem do homem, manifesta este esforço de liberação. Mas o desejo de matar questiona toda a*

---

<sup>29</sup> Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador cultural interdisciplinar alemão, cuja obra influenciou os acadêmicos do século XX. Seu aluno Erwin Panofsky (1892-1968) consagrou-se ficando mais conhecido por inverter a interpretação corrente do painel de Ticiano Vecellio (1490-1576): *O Amor sagrado e o amor profano*, demonstrando que a Vênus vestida representava o profano e a Vênus nua o sagrado.

*organização das comunidades sociais, fundadas no trabalho e na razão. Daí o nascimento dos interditos, aos quais se acrescenta a sua superação necessária: as transgressões aos interditos. A essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é o resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito. Etnólogo confessadamente apaixonado, filósofo que quer superar limites da ciência, Bataille encontra em seu objeto – o erotismo – a chave para desvendar o aspecto mais fundamental e determinante da natureza humana. Aquele ponto em que o homem é ao mesmo tempo social e animal, humano e inumano, além de si mesmo. (Georges Bataille, 1987. Nota dos Editores de “O Erotismo”)*

Segundo Teixeira Coelho (2001) *o ponto príncipe* é literalmente o ponto ocupado pelo príncipe, pelo senhor, pelo dono da obra e do artista, aquele para o qual tudo se fazia, tem-se uma visão “perfeita” do objeto que não pode ser reproduzida de nenhum outro ponto. A obra renascentista pressupunha *um* observador ideal fixado num ponto ideal a partir do qual a cena era vista. No teatro renascentista, os cenários eram feitos em perspectiva supondo-se um ponto privilegiado na platéia, ocupado pelo príncipe, que era quem pagava a conta, e de onde se podia ter a ilusão perfeita de profundidade e de tudo que era mostrado pelo sistema perspectivo. De qualquer outro ponto da platéia, para os demais espectadores, a visão era sempre degradada, os efeitos se perdiam. O que finalmente significa este *olhar do rei*, representado pelos dois orifícios binoculares e pela fresta entre eles, é esta espécie de *ponto príncipe*, o ponto mais valorizado da obra, pois sem ele a obra não seria visualizada com perfeição.

*As coisas estão ali, (...) esfolando o olhar com suas arestas. Cada uma reivindicando uma presença absoluta que é impossível com a das outras e que, no entanto, elas têm todas juntas, em virtude de um sentido de configuração cuja ideia não nos pode ser dada pelo ‘sentido teórico’.* (Paulo Alexandre e Castro, 2008)

Afirma Afonso Medeiros<sup>30</sup> que não podemos deixar de sublinhar a importância do olhar. O olho deseja, subjuga, quer possuir, objetificar, consumir e, nesse aspecto, o olho é o mais sexual dos órgãos humanos, instrumento por excelência do *voyeur*<sup>31</sup>. É ele que provoca a mais rápida das respostas libidinosas; é nele que nascem os sentidos do erótico, do obsceno e do pornográfico.

---

<sup>30</sup> José Afonso Medeiros Souza, Artista Plástico, Doutor em Comunicação e Semiótica. Pesquisador das Fronteiras Líquidas entre o Erotismo e a Pornografia: a imagem do desejo e da sedução na arte e na cultura visual.

<sup>31</sup> A palavra *voyeur* deriva do idioma francês, vem do verbo *voir* (ver) com o sufixo *eur*, sendo que a tradução literal pode ser “observador”, com conotações pejorativas.

E acrescenta que não podemos perder de vista o fato de que o desejo e a sexualidade são construções sociais e que, as definições de erótico e de obsceno são construções criadas e organizadas pela coletividade (família, escola, religião, estado, política, arte, ciência etc.).

Segundo Bataille, o erotismo é definido pelo sigilo, não pode ser público. Existem algumas exceções, porém o erotismo está fora da vida ordinária. *Étant Donnés* é puro erotismo porque provoca este desequilíbrio descrito por Bataille, criando uma experiência interior de vergonha misturada ao desejo.

*Quanto mais as formas são irreais, menos claramente se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano. O erotismo em seu conjunto é infração à regra das interdições: é uma atividade humana. Mesmo começando ou terminando no animal, a animalidade não é o seu fundamento. Mas quando considerado como fundamento a humanidade se afasta com horror, mas ao mesmo tempo ela o mantém. A animalidade está tão bem mantida no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não cessa de lhe estar ligado.* (Georges Bataille, 1987)

O registro simbólico é do campo da linguagem, do significante. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) afirmava que “os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam, o significante precede e determina o significado”, no que é seguido por Jacques-Marie Émile Lacan<sup>32</sup>. Marca-se assim a autonomia da função simbólica. Este é o *Grande Outro* que antecede o sujeito, que só se constitui através deste - “o inconsciente é o discurso do Outro”, “o desejo é o desejo do Outro”. Claude Lévi-Strauss em “*De perto e de longe*” (1990:183), afirma que: “o significado nada mais é do que o estabelecimento de correspondências”, e conclui – “Isto é verdadeiro para as palavras e para os conceitos também. E como o mito atua por meio de imagens e acontecimentos, que são objetos rústicos, ele apresenta esse fenômeno sob uma luz mais forte, de maneira mais compacta, mas que reflete as condições muito gerais do exercício do pensamento”.

*Idealizamos a soberania de nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar um objeto. Habeas corpus, esse princípio consagra a ideia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeito do objeto que ele representa o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser o sujeito das sensações que o animam? O amor passional fortalece a ideia – ou a ilusão – de que nosso corpo vive enquanto unidade singular do sujeito e do objeto. Estou inteiramente presente em minha paixão e ofereço meu corpo à satisfação da paixão do Outro. Creio, portanto, que o amor faz meu corpo viver além dessa distinção entre objeto e sujeito. Se guardo uma representação de meu*

---

<sup>32</sup> Jacques-Marie Émile Lacan, psicanalista, nasceu em Paris no dia 13 de abril de 1901 e faleceu em 9 de setembro de 1981.

*corpo, como posso tê-lo sem constatar que continuo a tomá-lo por objeto? A paixão do outro permite que eu o esqueça momentaneamente, levando-me a acreditar que, apesar de tudo, se meu corpo é objeto no amor, descubro aí todo o meu prazer. O que preservamos então é a vontade de sermos ou não tomados como objeto, mas o fato de sê-lo, devemos reconhecer, é uma fonte de prazeres.* (Henri-Pierre Jeudy, 2002, apud Afonso Medeiros, 2008)

## ***1.5 Étant Donnés: Manual para a [des]montagem de uma construção mental***

Michel Taylor (2009) nos mostra que nesta instigante obra póstuma, Duchamp desde a escolha do título refere-se à *Étant Donnés* como uma “aproximação de *démontable*” (‘desmontado’ ou ‘desmontada’), onde a palavra “aproximação” insinua um “*ad libitum*” (*ad lib*) de sua montagem ou desmontagem.

Em 1943, Duchamp alugou um estúdio no último andar de um edifício localizado na 210 West 14th Street em New York City, em Greenwich Village, e, enquanto acreditavam que ele estava concentrado no xadrez, pode trabalhar secretamente nesta obra durante o período de 1946 a 1966.

Em 1965, quando já estava quase concluindo, documentou-a através de fotos (polaróide), pois o contrato do seu estúdio não foi renovado, dessa necessidade de mudar surgem rudimentos de um manual.

Em 1966, ao concluir a obra, inscreveu seu título, data e sua assinatura no braço direito da figura feminina nua, elemento central da obra, e passou a se concentrar na organização da documentação. Finalizou o original do “Manual de Instruções”, dispondo-o em um fichário de folhas soltas, reunindo manuscritos, plantas, fotos e as anotações que cercam o trabalho. Muitas sutilezas dão charme ao trabalho e é ainda mais enigmático este manual, pois não explica o significado da obra ou esclarece o título escolhido, mas é bastante detalhado. Sugere o “ad lib” relativo ao algodão do céu, ou na escolha da intensidade do brilho da pequena cachoeira, alcançada pelo ajuste da posição da lâmpada e ainda na escolha da cor dos cabelos do modelo central.

Ao “desmontarmos” o modelo da instalação encontramos nele partes dos três romances de Duchamp, alguns afirmam que a instalação poderia ser uma declaração sobre o *voyeurismo* da arte, bem como uma metáfora sexual, ou ainda uma homenagem às três mulheres que ele amou durante sua vida. Mary Reynolds, que ensinou Duchamp as técnicas de encadernação, Maria Martins que



aprimorou as técnicas de Duchamp relativas à escultura e Teeny, sua segunda esposa, fiel e companheira que o acompanhou até o final de sua vida, e serviu de modelo para modelar a mão permanece exposta em *Étant Donnés*, devido a peça original ter sido danificada.

Diante desta obra o espectador forçosamente assume a postura de *voyeur*, pois se vê obrigado a espreitar pelas frestas de uma porta carcomida para contemplar o nu reclinado feminino disposto sob forma tridimensional com a genitália exposta, mas por mais que se esforce se vê impedido, pois o restrito campo visual é o obstáculo para a visualização do corpo e até mesmo da face.

A elaboração do corpo nu reclinado feminino, inspirado na escultora mineira Maria Martins (1894-1973), amiga e amante do autor de 1946 a 1951, deu início em 1947, quando ela aos 52 anos de idade posou nua para o artista, perna esquerda dobrada, sexo à mostra, pelos pubianos em destaque, como se fosse uma citação à *L'origine du Monde* (1866) de Gustave Courbet (1819-1877). O esboço, estilo realista, elaborado a lápis, foi o start de *Étant Donnés*. Duchamp presenteou duas vezes Maria, entregando-lhe o desenho e chamando-o de: “*Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gás d'éclairage*”.

Durante o romance vivido com Maria Martins muitos dos “objetos eróticos” se proliferaram. Duchamp fez pinturas e colagens com sêmen e pêlos, sendo estas peças modeladas sobre o corpo da escultora. Maria Martins além de ter sido sua colaboradora, foi seu objeto de trabalho... objeto de desejo, objeto de inspiração; ficando eternizada como o elemento central desta obra enigmática. Em “*La mujer desmontable*” do livro *Dalí-Duchamp: Una fraternidad oculta*, de Francisco Javier San Martín (2004), podemos mergulhar na poética que envolve o elemento central de *Étant donnés*.

Desde 1912, Duchamp que se viu encantado com o movimento da hélice... numa declaração que ilustra claramente o dilema visual do artista quando confrontado com as realizações da Era Industrial e sua incorporação gradual ao cotidiano da vida das pessoas:

*“Fernand Léger contava a história de uma ida dele com Duchamp e Constantin Brancusi, o escultor romeno, à exposição anual em Paris do Salão de Aviação: ‘Marcel, que era um tipo seco e tinha em si qualquer coisa de inescrutável, caminhava ao redor dos motores e das hélices sem dizer palavra. De repente, ele virou-se para Brancusi: a pintura está acabada. Quem é capaz de fazer uma coisa melhor do que esta hélice? Você pode?’ ”*<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Calvin Tomkins: “*Duchamp: uma biografia*”. Edição Numerada. Cosacnaify. 2004. 584p. 88 il; pg. 157.

Apollinaire escreveu após voltar de uma viagem com Duchamp e Francis Picabia:

*“Tal como os quadros de Cimabue<sup>34</sup> eram expostos nas ruas, o nosso século viu o aeroplano de Blériot<sup>35</sup>, carregado com os esforços desenvolvidos pela humanidade durante o passado milênio, se escoltado em glória para a Academia das Artes e das Ciências. Talvez um artista tão liberto de preocupações estéticas, um artista em busca de energia com Marcel Duchamp, venha a ter por tarefa reconciliar a arte com as pessoas”.*

Apollinaire tinha razão, pois Duchamp tinha começado a fazer a metamorfose da pintura num produto de estruturas vivas do século XX. E neste universo de aparência alegórica, ele faz referência ao inalcançável, quando dá forma às figuras imaginárias da extensão, concretizando a solução de um caminho abstrato que possibilite a realização e a passagem de uma dimensão para outra através daquilo que chamou de *infra-mince*.

Duchamp identificou tanto o “estado instantâneo do resto” quanto à “exposição extra-rápida” [*“extra rapid exposure”*], ou seja, os aspectos fotográficos de seus trabalhos, definindo-os como “aparência alegórica”. Este tempo distendido de Duchamp falseia as relações habituais das máquinas capitalistas e já não pretende mais produzir coisas úteis. Desse modo, a feição alegórica presente em seus vários trabalhos, aproxima-o do conceito de alegoria de Walter Benjamin (1892-1949)<sup>36</sup>, quem nos chama atenção: *para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de vida*. Para Benjamin, a morte está no cerne da alegoria e da história. Sendo assim, há a presença em Duchamp do vínculo entre a estrutura do desejo e a morte como um ponto nevrálgico da cultura ocidental e industrializada.

---

<sup>34</sup> Cenni di Petro (Giovanni) Cimabue (1240–1302), pintor florentino e criador de mosaicos, popular por ter descoberto Giotto, considerado o último grande pintor italiano a seguir a tradição bizantina. Foi quem introduziu a ideia de tratar as imagens e obras como indivíduos. Sua biografia foi descrita por Giorgio Vasari no livro *“As Vidas dos Artistas”*. Tendo seu nome sido mencionado no *Purgatório* da *Divina Comédia*, de *Dante Alighieri*. Julgando pelas encomendas, ele pode ter sido uma artista muito reconhecido em seu tempo. Pintou dois grandes afrescos na Basílica de São Francisco de Assis, na parede do transepto: a *Crucificação* e a *Descida da Cruz*. Muitas de suas obras estão no interior desta Basílica, na Galleria degli Uffizi, na Itália e no Louvre, em Paris. Cimabue morreu em Pisa.

<sup>35</sup> Louis Blériot (1872-1936) foi um aviador francês, talvez o mais popular de todos. Graças a ele que ficou demonstrada a utilidade do avião como instrumento militar e mesmo de transporte de passageiros, após realizar a travessia do canal da Mancha, em 1909. Autodidata no ramo aeronáutico, projetou seu próprio avião e aprendeu a voar sozinho. Criou a *Companhia Blériot - Voisin* em sociedade com Gabriel Voisin, e de 1903 a 1906 desenvolveu vários modelos de aviões. Em 1907 realizou seu primeiro voo em Bagatelle, Paris; e no dia 25 de Julho de 1909, pilotando uma aeronave modelo *Blériot XI*, realizou o primeiro voo internacional da história. Decolando de Les Barraques (perto de Calais) na França percorrendo 35Km em 37 minutos e aterrissando em Dover na Inglaterra, sendo premiado pelo *Daily Mail*. Depois do sucesso deste voo, o aeroplano ganharia o status de uma máquina com o potencial de transformar as relações internacionais. *“Esta transformação da geografia é uma vitória da navegação aérea sobre a navegação marítima. Um dia, talvez, graças a você, o avião atravessará o Atlântico”*; afirma Santos Dumont (Monsieur Santos) em sua correspondência em que parabeniza Blériot pelo feito. Em 16 de Outubro de 1977, Cornelis van Houten, Ingrid van Houten-Groeneveld descobrem um asteróide e homenageiam este pioneiro da aviação, denominando-o: 11248 Blériot.

<sup>36</sup> Walter Benjamin: *“A origem do drama barroco alemão”*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A alegoria<sup>37</sup> tem sido uma forma favorita e milenar na literatura de praticamente todas as nações ao longo da história da humanidade, é uma tradição rabínica de leituras alegóricas aplicadas ao longo dos textos, herdadas em semelhanças alegóricas que são a base da exegese<sup>38</sup>.

Numa Exegese Alegórica vemos a contraposição dos dois planos, Walter Benjamin defende a função do procedimento alegórico exibindo estaticamente uma face da História, isto é, “*a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da História como protopaisagem petrificada; em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado*”.

Paradoxalmente a alegoria possibilita a instauração da constituição projetiva de um cenário acentuadamente marcado por fugacidade, um mundo hermético, onde é reiterada a força inexorável da natureza e para qual se dirige o olhar do alegorista a fim de reanimar os fragmentos mudos, aplicando-lhes uma nova significação, pois “*as coisas, sob esse olhar enlutado, tendo perdido a sua ligação com o mundo, o seu sentido orgânico, reaparecem (para o alegorista) como um enigma*”. Com o olhar enlutado, as coisas adquirem o valor decorrente da visada de luto e, ao mesmo tempo, se tornam um enigma a suscitar a busca por uma significação, que é permeada pelo contraditório, pelo disperso, pelo diferente, passível de uma leitura alegórica, de uma leitura ambivalente.

As anotações de Duchamp fazem seus trabalhos operarem como algo que se tornam, nesse sentido em “objetos alegóricos”, na medida em que se transformam em algo diferente, possibilitando, através deles próprios, a este alegorista, falar de algo diferente, de modo a convertê-las na chave de um saber oculto, que, como emblema, ele venera. A exegese alegórica configura-se numa necessidade de

---

<sup>37</sup> Uma alegoria (do grego *αλλος*, *allos*, “outro”, e *αγορευειν*, *agoreuein*, “falar em público”) é uma figura de linguagem, mais especificamente de uso retórico, que produz a virtualização do significado, ou seja, sua expressão transmite um ou mais sentidos que o da simples compreensão ao literal. Diz **b** para significar **a**. Uma alegoria não precisa ser expressa no texto escrito: pode dirigir-se aos olhos e, com frequência, encontra-se na arte de Duchamp, em suas formas de linguagem. E, mesmo operando de maneira semelhante às outras figuras retóricas, a alegoria vai além da simples comparação da metáfora, sendo muitas vezes acompanhada de uma moral que deixa clara sua relação entre o sentido literal e o sentido figurado. Na literatura clássica duas das alegorias mais conhecidas são o mito da caverna na *República* de Platão (Livro VII) e a história do estômago e seus membros no discurso de Menenius Agrippa (Tito Lívio ii. 32); e várias ocorrem nas *Metamorfoses* de Ovídio.

<sup>38</sup> Exegese é a interpretação profunda de um texto bíblico, jurídico ou literário. A exegese como todo saber, tem práticas implícitas e intuitivas. A tarefa da exegese dos textos sagrados da Bíblia tem uma prioridade e anterioridade em relação a outros textos. Isto é, os textos sagrados são os primeiros dos quais se ocuparam os exegetas na tarefa de interpretar e dar seu significado. A palavra exegese é oriunda do grego *exegeomai*, *exegesis*: *ex* tem o sentido de retirar, derivar, ex-trair, ex-ternar, ex-teriorizar, ex-por e “*hegeisthai*” o de conduzir, guiar. Por isso, o termo exegese significa, como interpretação, revelar o sentido de algo ligado ao mundo do humano, mas a prática se orientou no sentido de reservar a palavra para a interpretação dos textos bíblicos. Exegese, portanto, é a denominação que se confere à interpretação das Sagradas Escrituras desde o século II da Era Cristã. Orígenes, cristão egípcio que escreveu nada menos que 600 obras, defendia a interpretação alegórica dos textos sagrados, afirmando que estes traziam, nas entrelinhas de uma clareza aparente, um sentido mais profundo. O termo exegese restou ligado à interpretação alegórica, ensejando abusos de interpretação, a ponto de alguns autores afirmarem, ironicamente, que a Bíblia seria um livro onde cada qual procura o que deseja e sempre encontra o que procura. Ser exegeta é contextualizar o que foi escrito com a cultura da época e extrair os princípios morais para o tempo presente.

conhecer o traço daquilo que ela não é. Ou seja, um paradoxo, que é parte do que Benjamin denomina “exegese alegórica da escrita”, sendo que “cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”.

Como procedimento, a exegese alegórica mata as relações orgânicas do objeto, para dar-lhe um novo significado, para salvá-lo da fugacidade (conferindo-lhe visões), tornando o alegorista o mestre na *ars inveniendi*, capaz de “manipular modelos soberanamente”.

Longe de ser uma mera ilustração, como pensavam os românticos, a alegoria é o instrumento de invenção que permite recuperar um sentido imperceptível naquilo que é manifesto, a imagem guarda a produtividade semântica que pertence à alegoria benjaminiana. Indicia, nessa direção, o sentido da alegoria, que ao “dizer o outro guarda nele o traço daquilo a que ele nega e o que ele não é”. No processo de alegorese<sup>39</sup>, “as coisas expressam [...] qualidades abstratas, mas, ao expressá-las, o fazem remetendo para o inexprimível. O ato de expressar produz uma descoberta, algo de novo é dito sobre aquilo que é expresso”.

Pode-se concluir que a alegoria, ao remeter ao inexprimível, transformando-se na chave de um saber oculto, é uma operação capaz de transformar a coisa em algo diferente. E, “através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela (a alegoria) se converte na chave de um saber oculto e emblemático“. A alegorese, nesse sentido, propicia a efetivação do “ritual de revivência”.

Ao se efetivar o “ritual de revivência”, o processo de rememoração do artista nos possibilita desancorar os vestígios que são convertidos em chaves de um saber, extraindo sentidos em seu luxuoso fluxo de memórias, tornando o passado uma experiência urgentemente reinterpretável e revivível, propiciando-nos visões que, potencialmente, são visões revistas, onde ouvimos o antigamente e esta rememoração nos remete à escuta de vozes em um processo de alterização, pois: “existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram”.

Nesse sentido, Walter Benjamin afirma que “*se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa*”, onde o emaranhado *tecido da memória* se organiza possibilitando que o eco alegórico de vozes já emudecidas esteja nas vozes que escutamos: “*o encontro secreto, marcado entre as gerações*”, possibilitando o encontro secreto na conjugação deste verdadeiro “tear de existências”, um eco que tentaremos inventariar na sequência.

---

<sup>39</sup> Trata-se da exegese alegórica, a leitura alegórica de um texto e/ou de uma imagem. Benjamin (1984): *Antinomias da alegorese* – pg. 186.

Vale enfatizar que esta importante documentação foi registrada em testamento e possui detalhes minuciosos para a desmontagem da obra visando o seu traslado, o que possibilitou a montagem da instalação no Museu onde está montada desde 1969 até a atualidade.



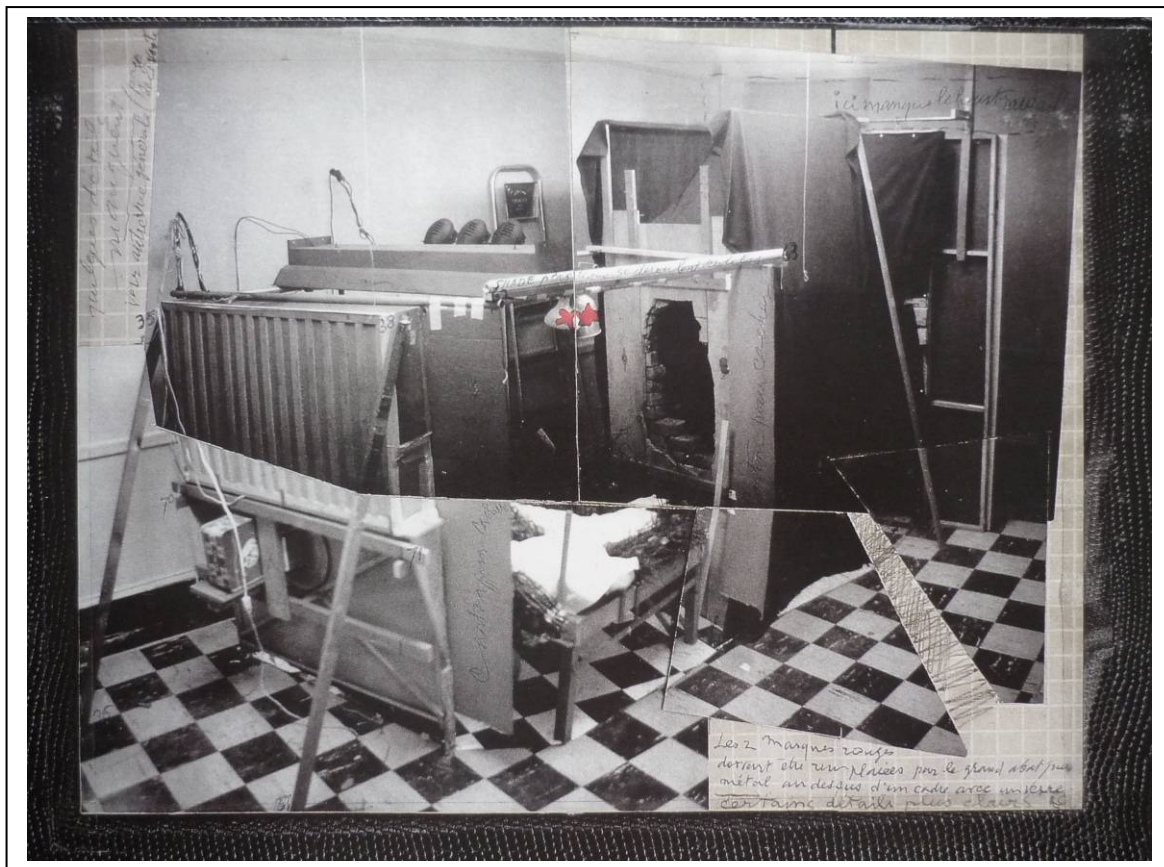
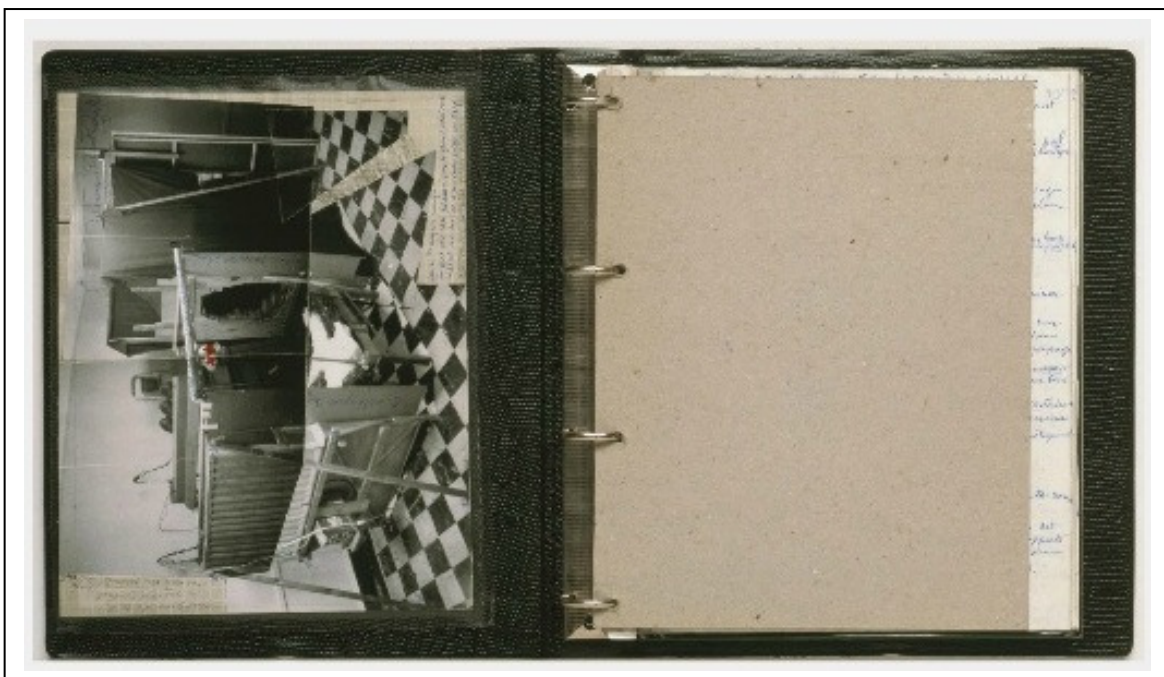
*Figura 10: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>40</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Imagem do original do Manual manuscrito contendo 54 páginas ilustradas, todo manuscrito em francês, com descrições detalhadas e anotações importantes, que serão mostradas a seguir.

---

<sup>40</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 11: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>41</sup>**

<sup>41</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



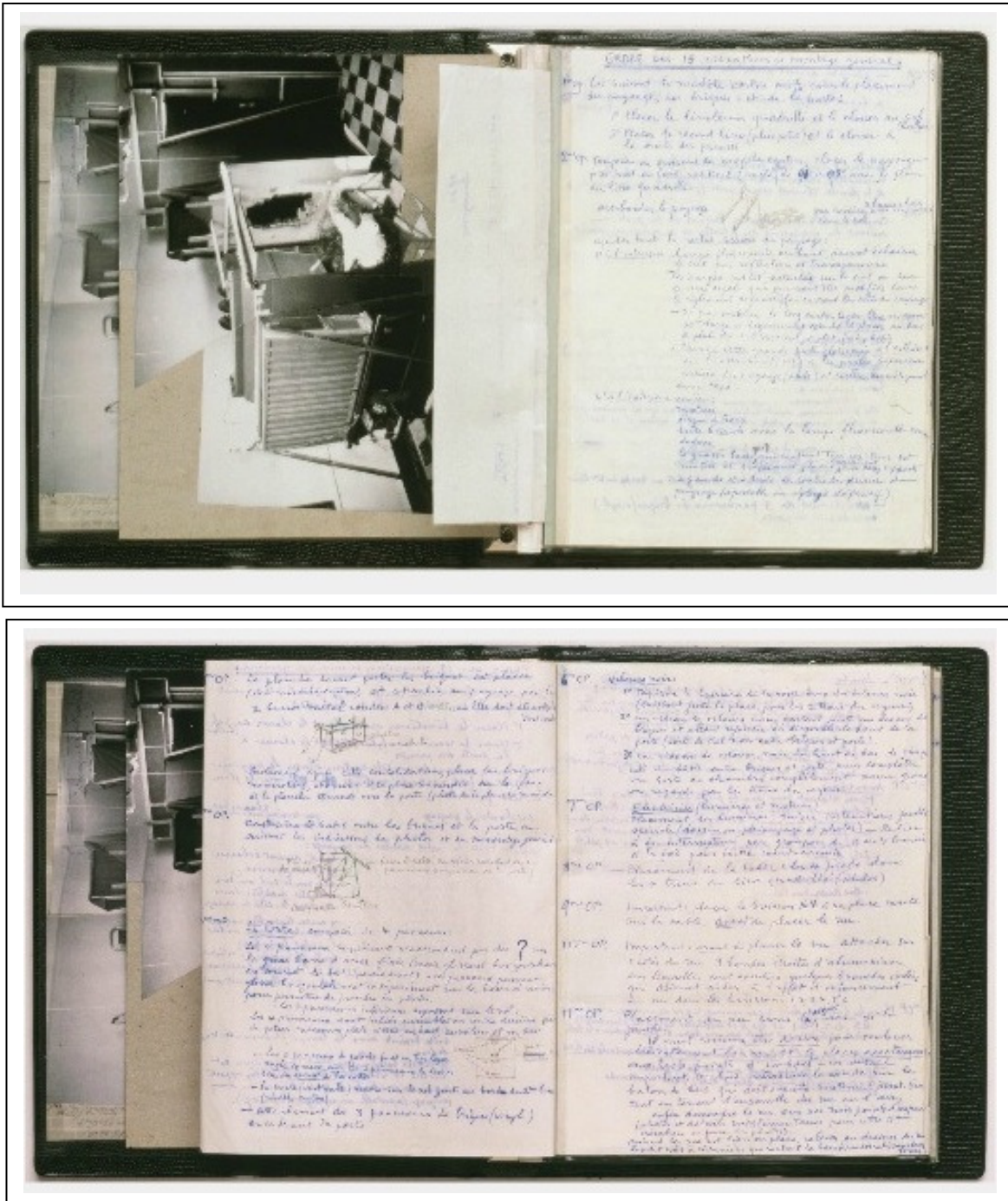


Figura 12: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1º la chute d'eau 2º le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

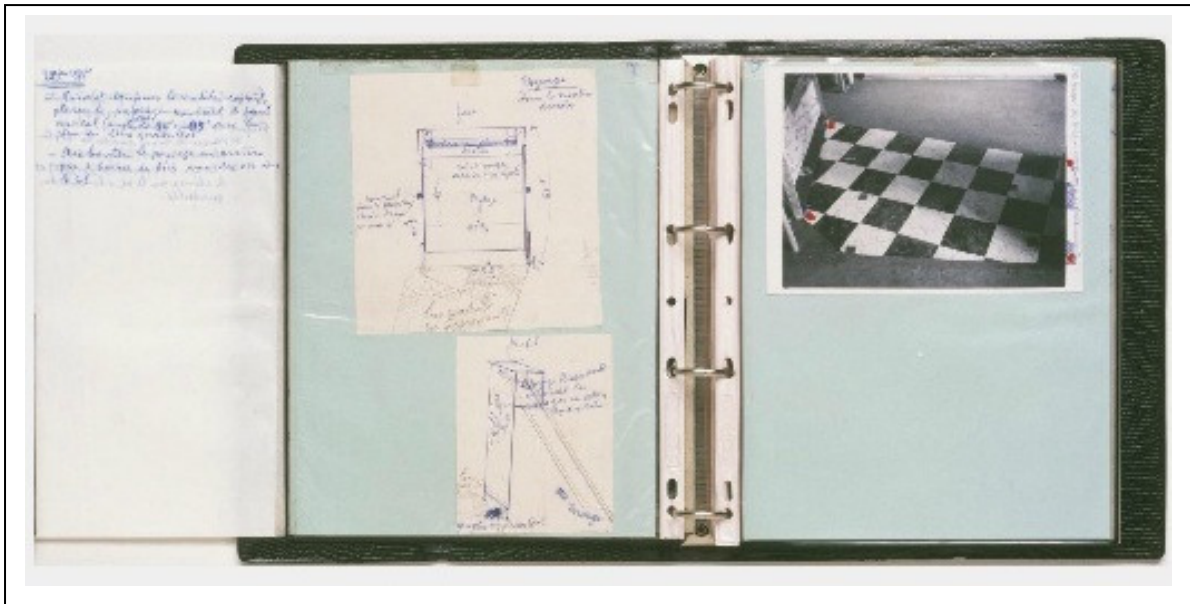
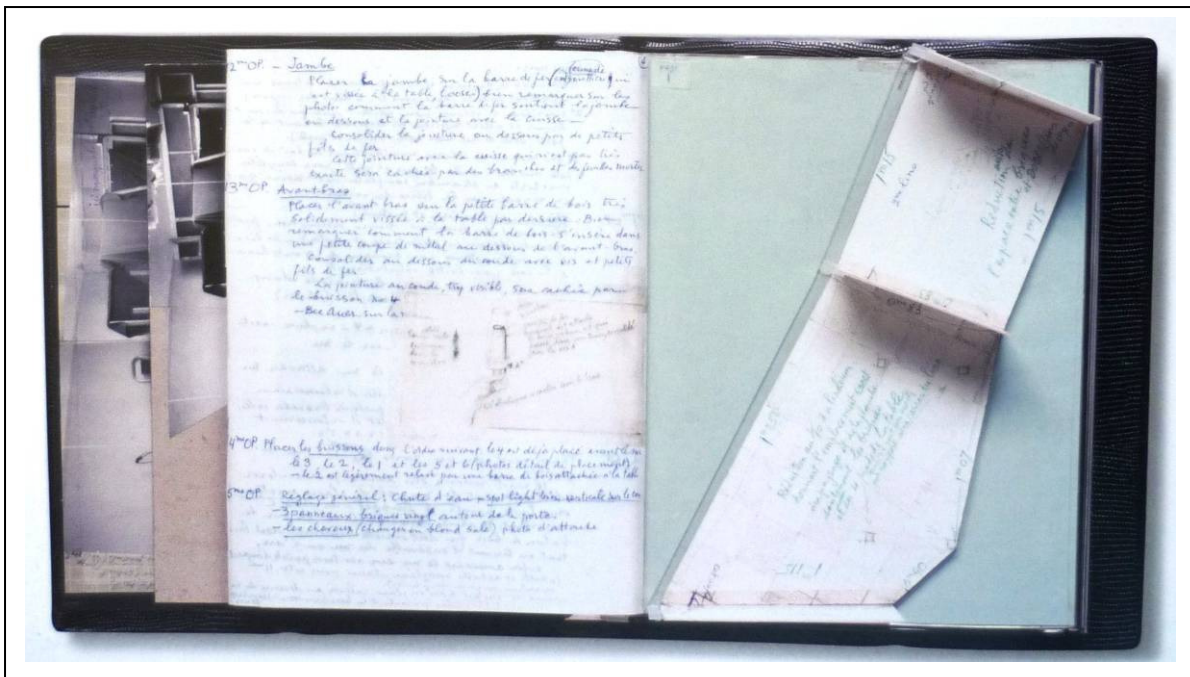


Figura 13: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



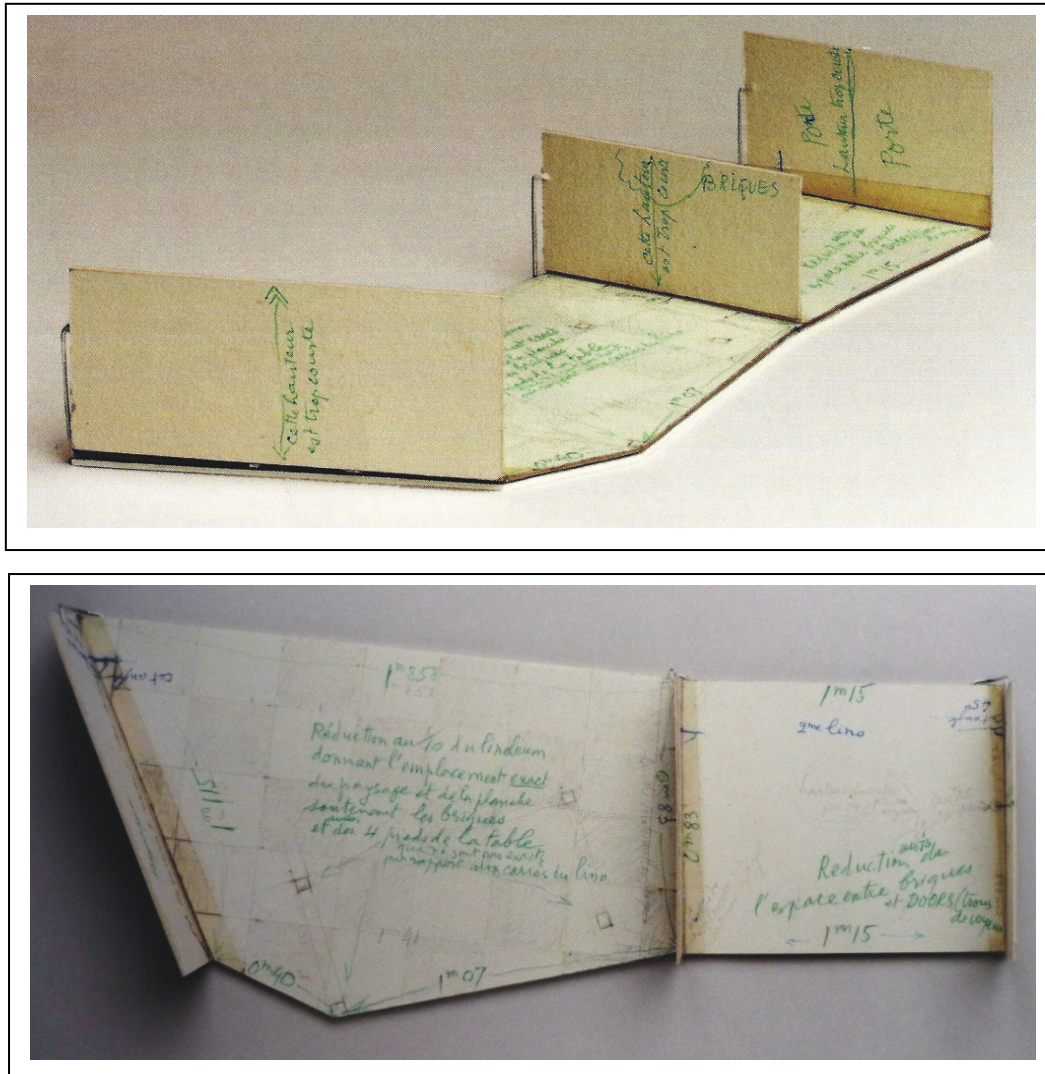


Figura 14: “Modelo de papel de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), encarte tridimensional do *Manual de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*<sup>44</sup>, 1946-1966 (dimensões máximas: 30,5 x 11,1 x 5,1cm).<sup>45</sup>

Segundo Philippe Boudon<sup>46</sup>, arquiteto e urbanista francês, a ambiguidade estimula a imaginação e este “modelo de papel”, um instrumento de extensão da obra, é um exemplo de ambigüidade; esta espécie de “esboço de uma maquete” é um modelo físico tridimensional em escala reduzida, que possibilita facilitar a manipulação da obra, notadamente em sua desmontagem e em sua remontagem.

<sup>44</sup> Modelo de papel de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...* datado e assinado em 1966, é parte do Manual da Instalação artística, deixado por Duchamp para orientar a “desmontagem” da obra de seu ateliê (80 East 11th Street, New York-NY), objetivando facilitar o traslado e montagem definitiva da obra no Philadelphia Museum of Art, local previamente escolhido por ele e documentado em testamento.

<sup>45</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

<sup>46</sup> Boudon, Philippe, Deshayes, Philippe, Pousin, Frédéric et Schatz, Françoise. *Enseigner la conception architecturale*. Paris: La Villette. 1994.

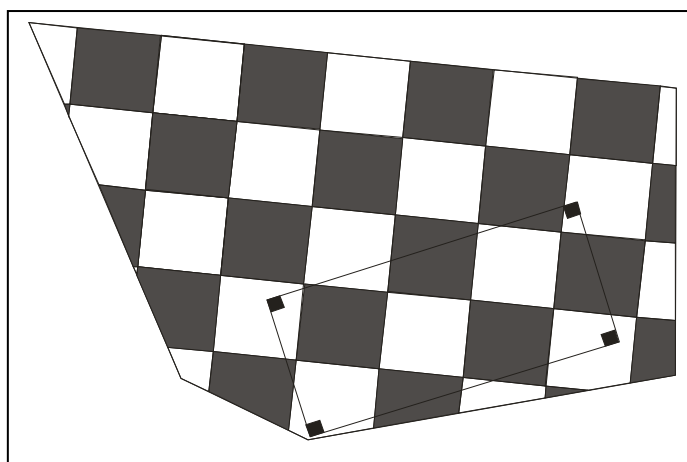
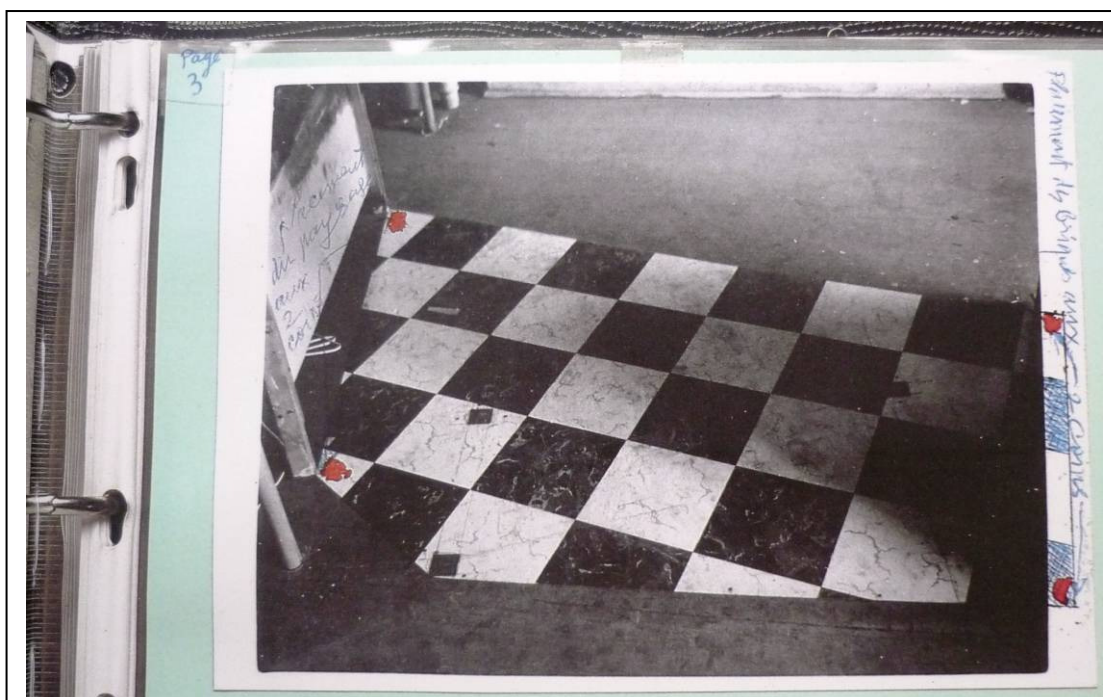


Figura 15: “Manual de Instruções de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>47</sup>

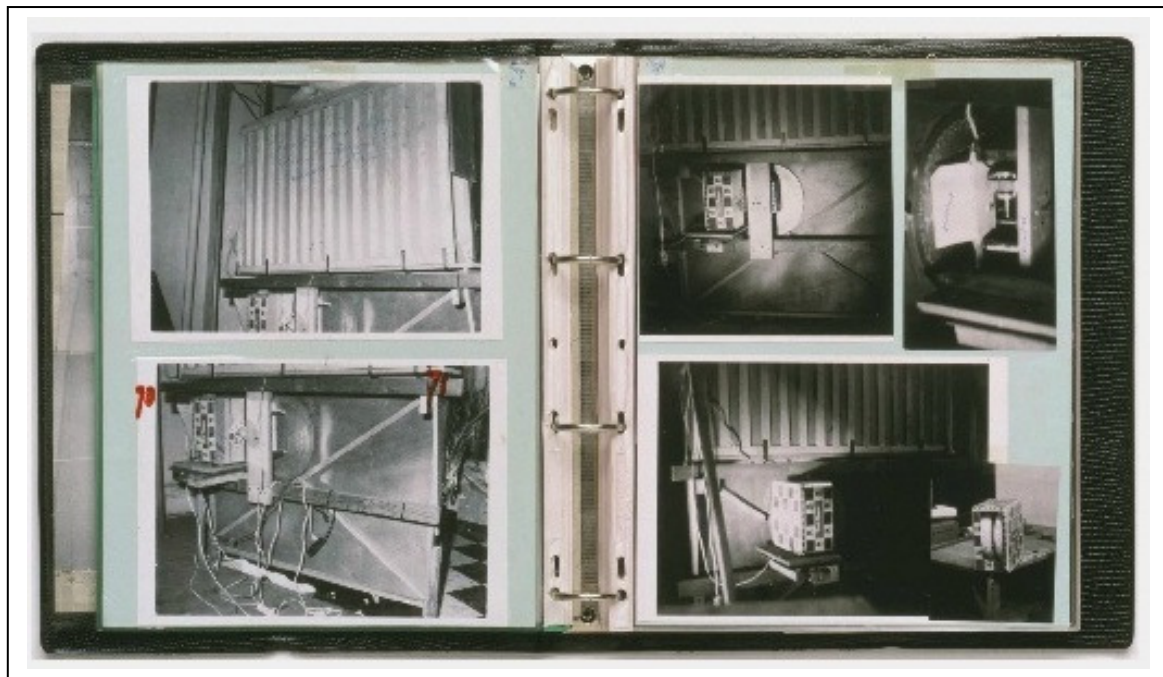
Duchamp destaca o piso, para enfatizar que esteve realmente “jogando xadrez”<sup>48</sup>. Esta é uma das partes que os visitantes não têm acesso visual, mas o Manual expõe com detalhes.

Algumas das peculiaridades referentes à “planta baixa” do piso de *Étant Donnés*, que eu elaborei em CorelDraw Graphics, constarão no Anexo III<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

<sup>48</sup> Este “Grande Jogo de Xadrez” será chamado de “*Large-Chess*” ao longo desta Dissertação, inspirado em Lewis Carroll, sendo que o “*Large-Glass*” também já foi comparado ao “*Large-Chess*” de Carroll, por alguns autores em outros estudos anteriores; porém, nesta obra póstuma está mais nítida (ou mais óbvia) a relação e tal comparação, como veremos até o final deste estudo.

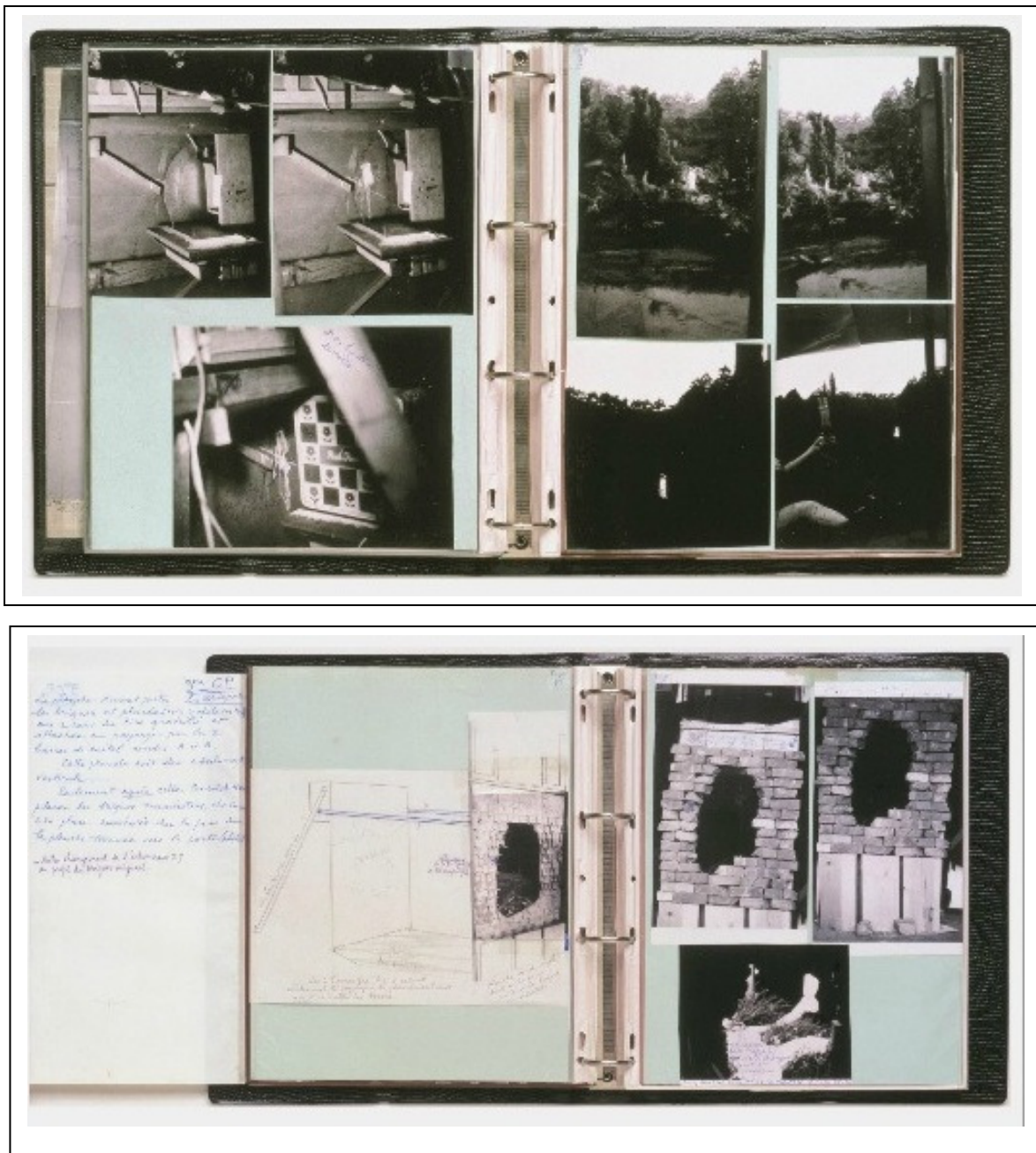




**Figura 16:** “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>50</sup>

<sup>49</sup> O Anexo III - ‘Ad libitum’: charada geométrica do Phi ( $\Phi$ ) no reino da fantasia é um ensaio sobre o número de ouro na geometria.

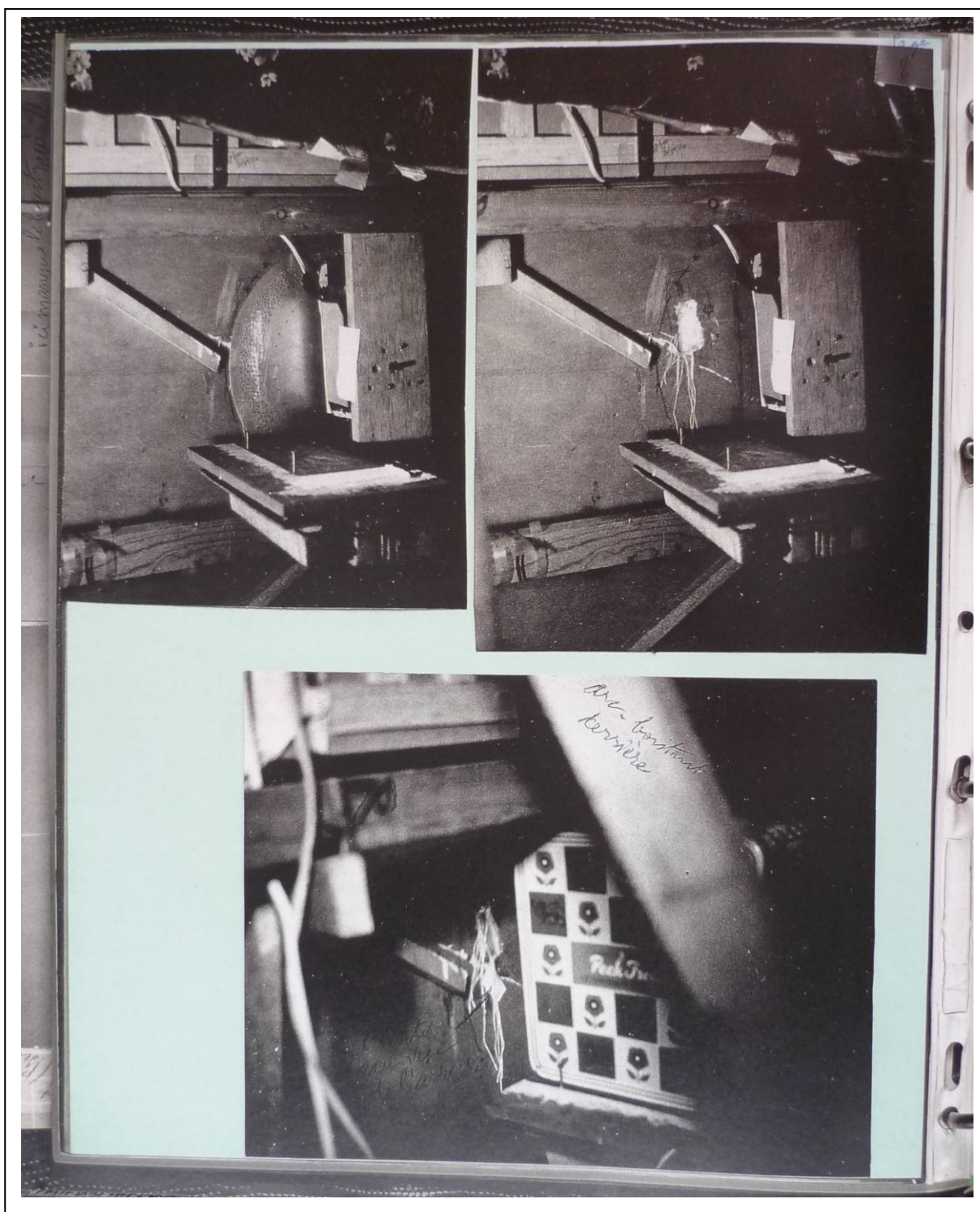
<sup>50</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 17: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1º la chute d'eau 2º le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>51</sup>**

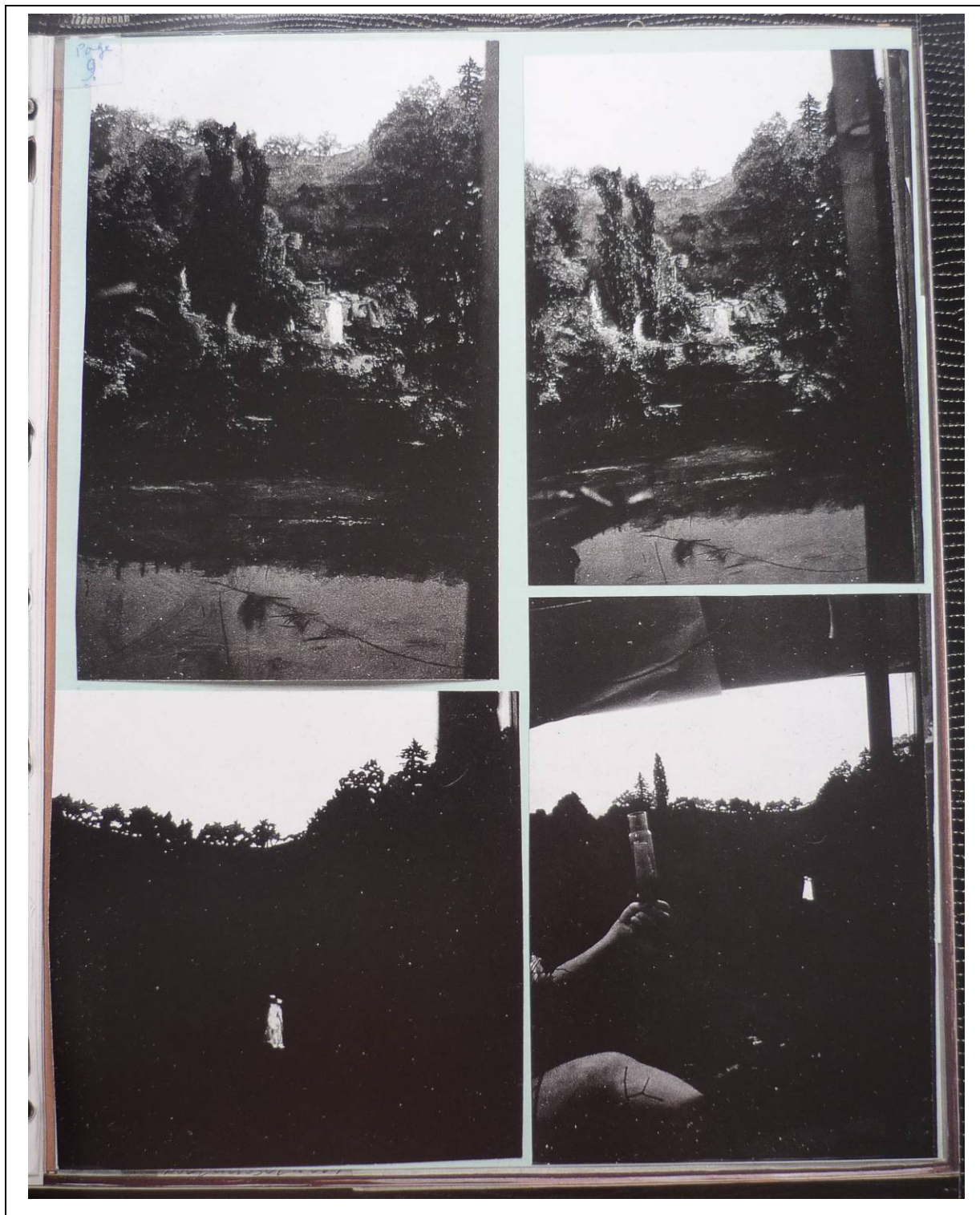
<sup>51</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





*Figura 18: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>52</sup>*

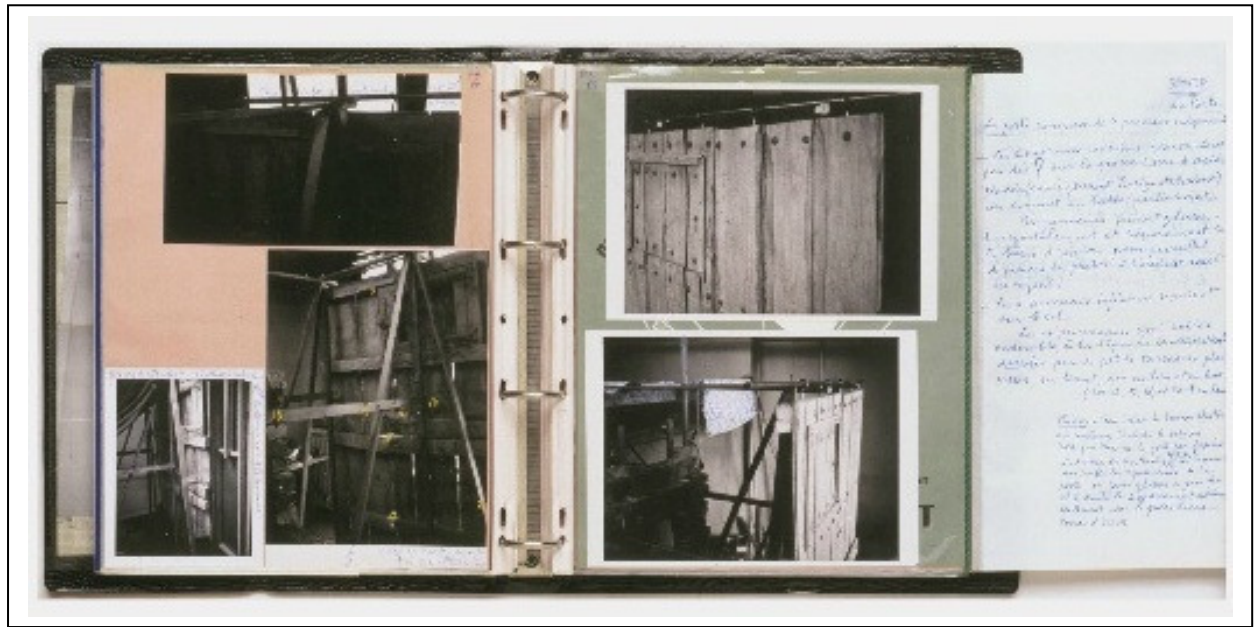
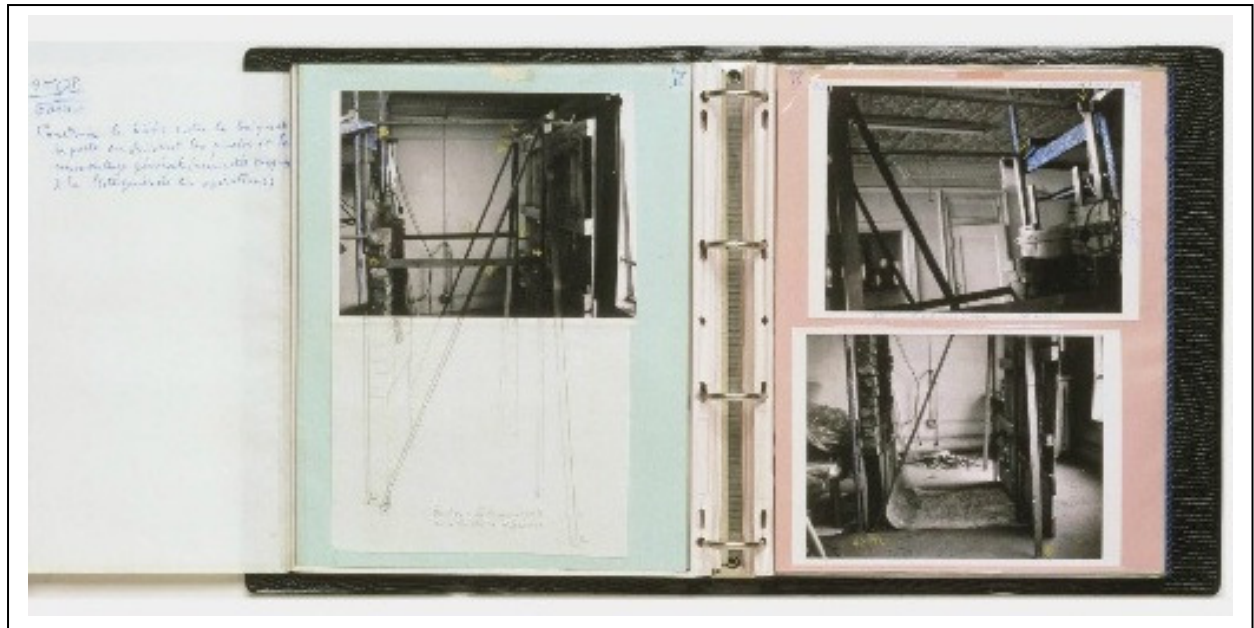
<sup>52</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



*Figura 19: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>53</sup>*

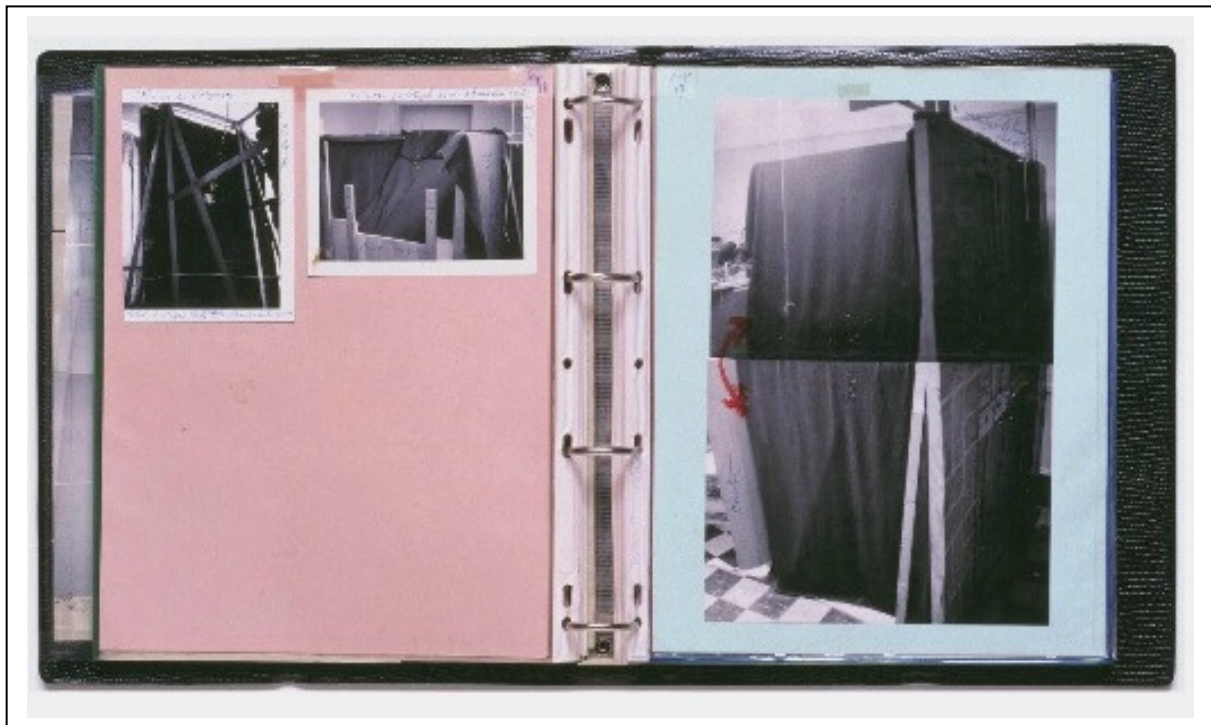
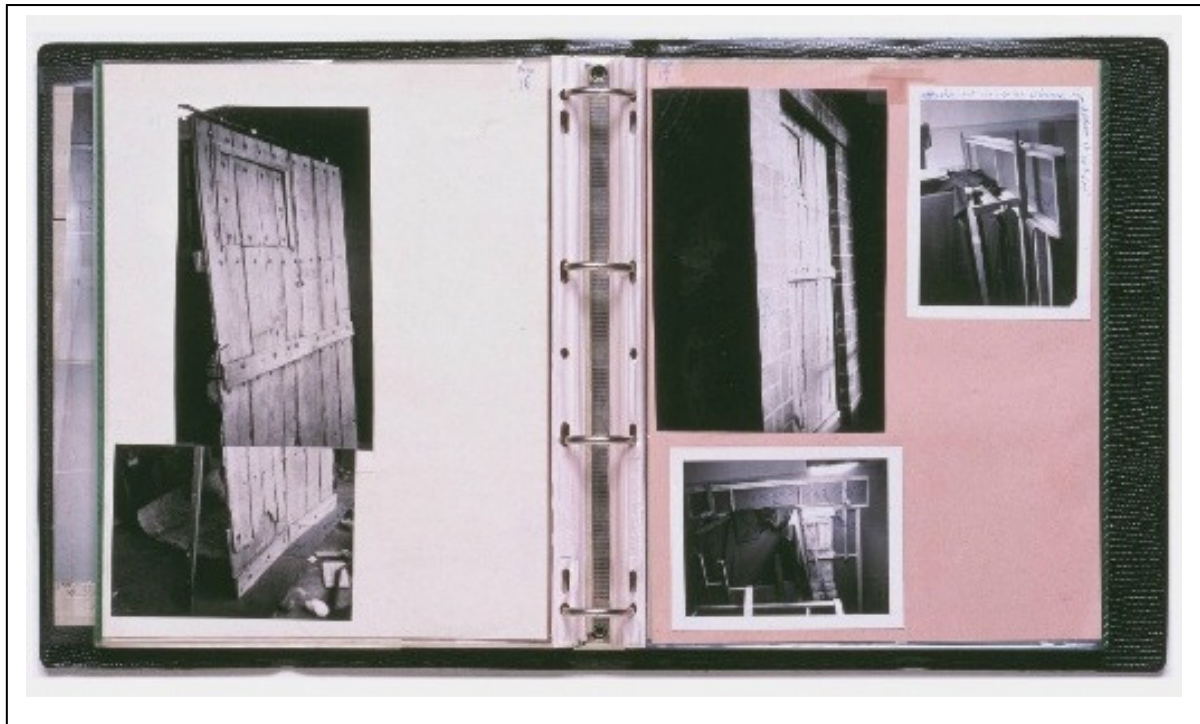
<sup>53</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





**Figura 20: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1º la chute d’eau 2º le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>54</sup>**

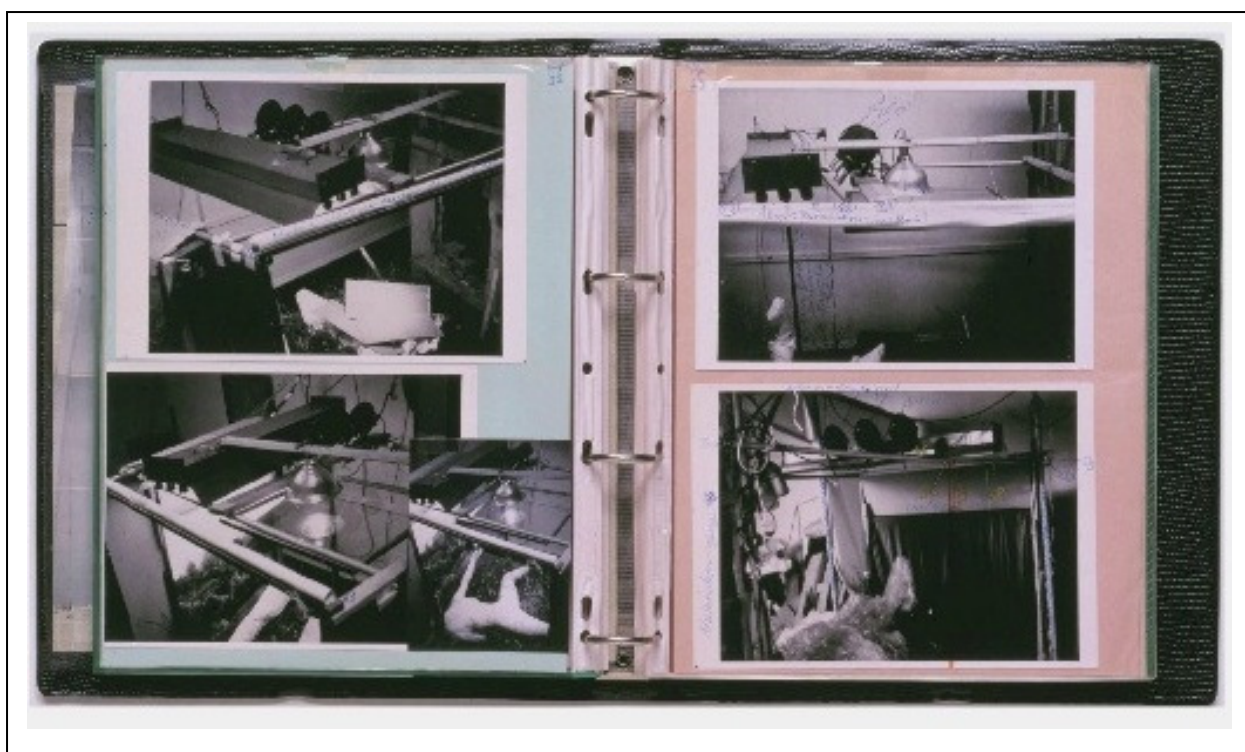
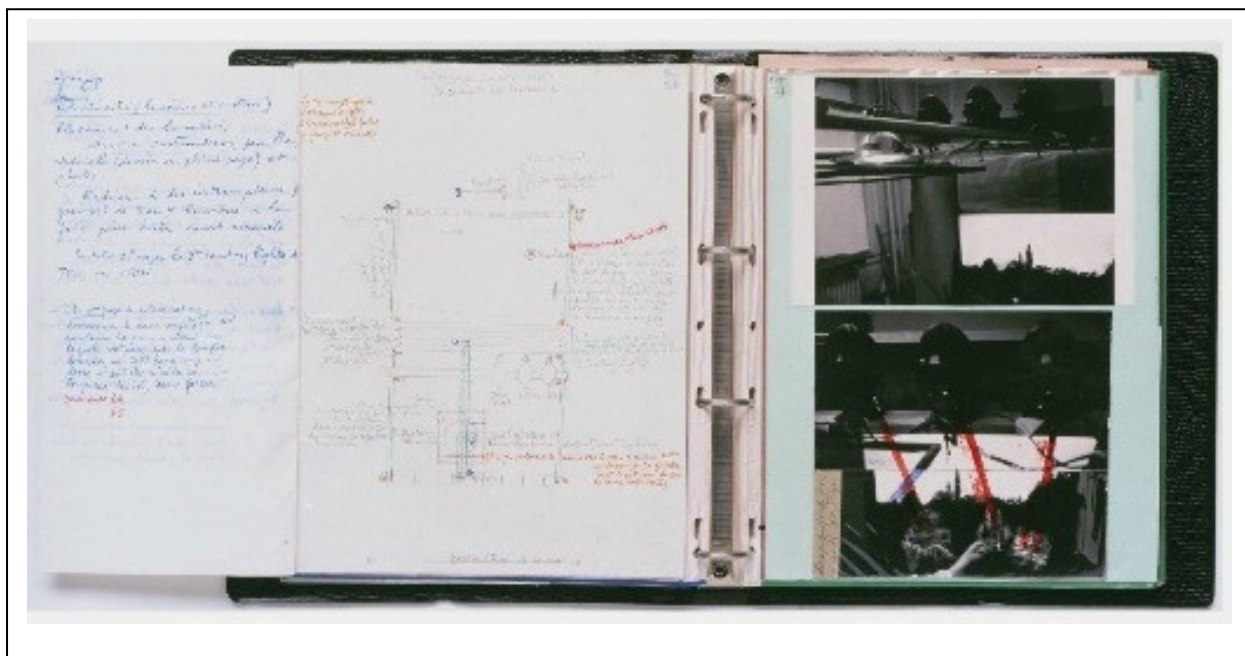
<sup>54</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



*Figura 21: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>55</sup>*

<sup>55</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





**Figura 22: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>56</sup>**

<sup>56</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 23: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>57</sup>**

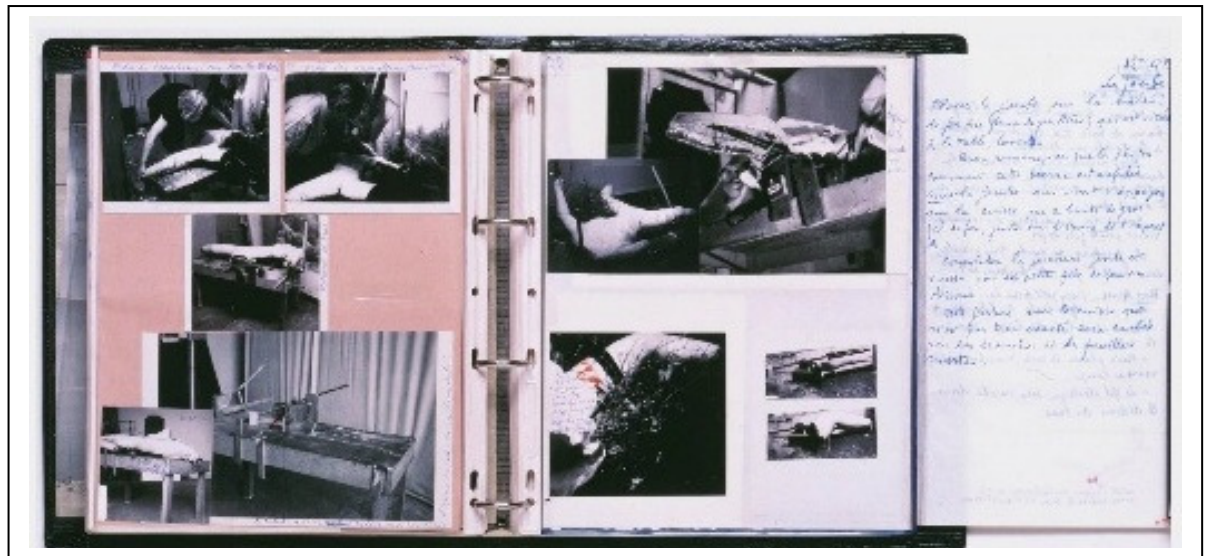
<sup>57</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 24: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1º la chute d’eau 2º le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>58</sup>**

<sup>58</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





**Figura 25: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>59</sup>**

<sup>59</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 26: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>60</sup>**

Nesta página do Manual, Duchamp fotografou Teeny e ela o fotografou, e certamente nesta fase de *Étant Donnés* apenas os dois sabiam da obra e do resultado final desta instalação.

<sup>60</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 27: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>61</sup>**

Duchamp nos convida para mergulhar em sua obra com o seu Manual, dando detalhes de partes que não temos acesso visual durante a visitação no Museu.

É interessante salientar que este “caderno de folhas soltas” é montado basicamente sobre “folhas soltas” de cores “rosa” e “verde”, podendo sugerir um diálogo com vários momentos da vida de Duchamp, relacionados à cor verde e ao nome Rose.

<sup>61</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





*Figura 28: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>62</sup>*

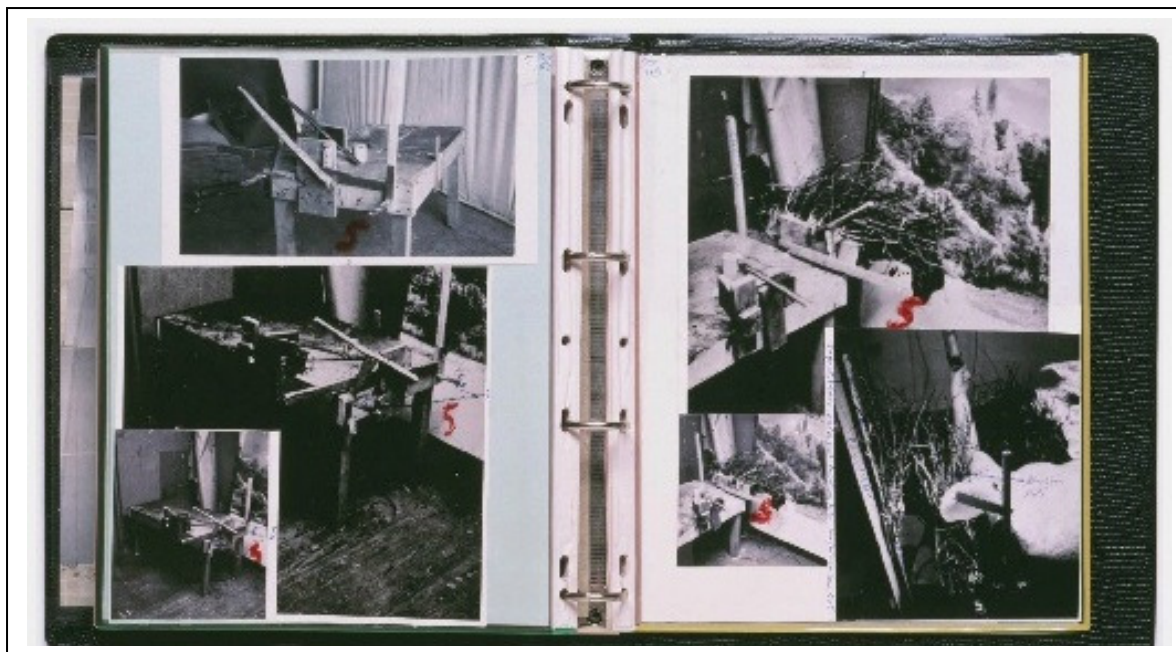
<sup>62</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



Figura 29: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>63</sup>

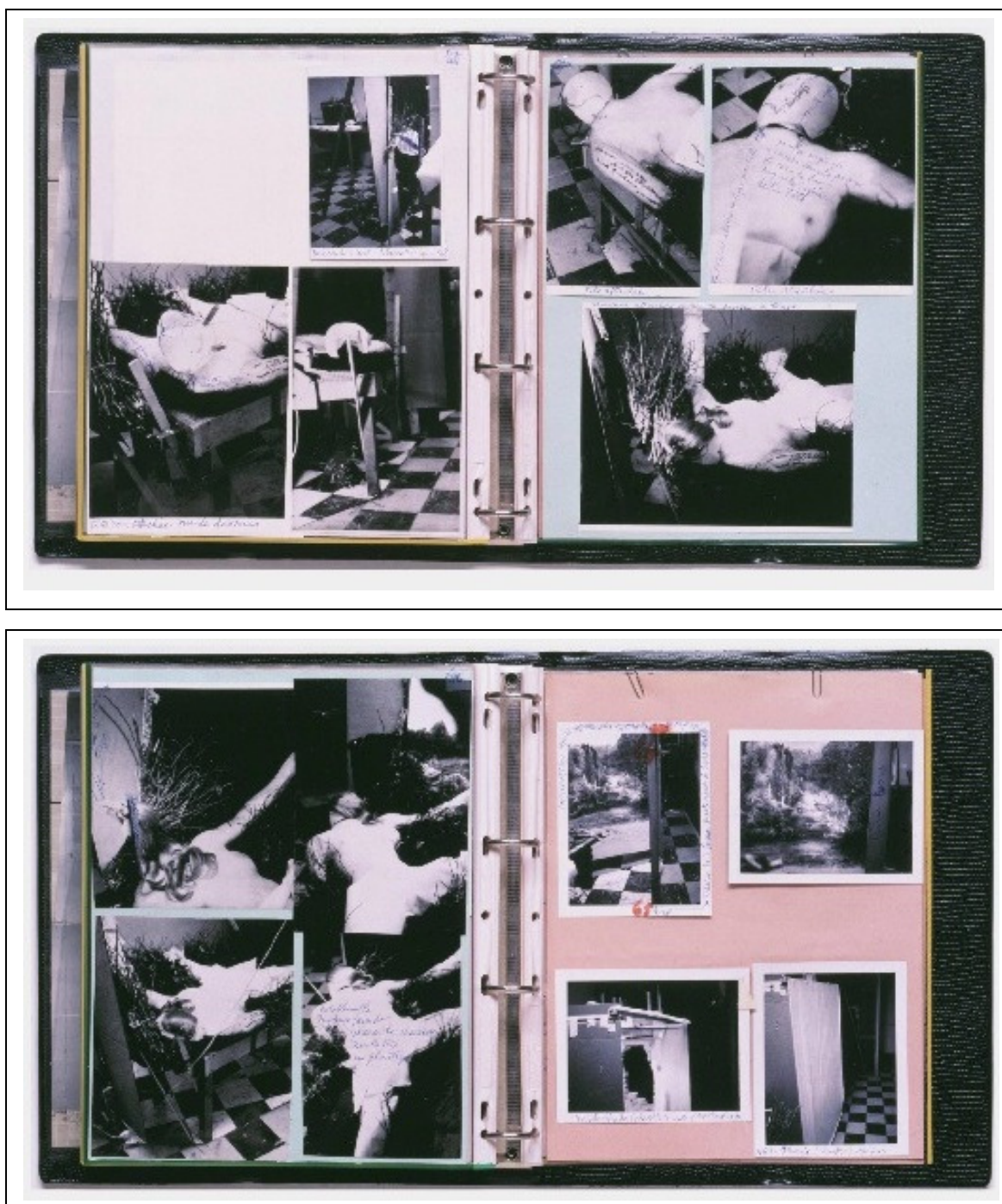
<sup>63</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





*Figura 30: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>64</sup>*

<sup>64</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



*Figura 31: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>65</sup>*

<sup>65</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



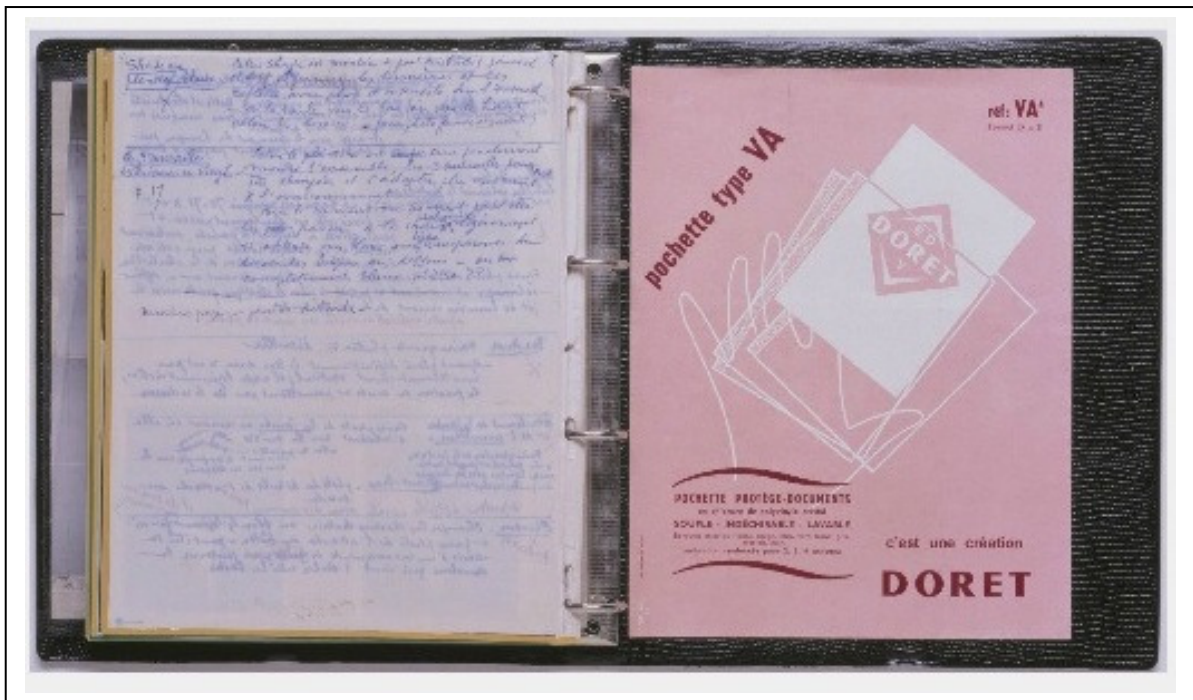
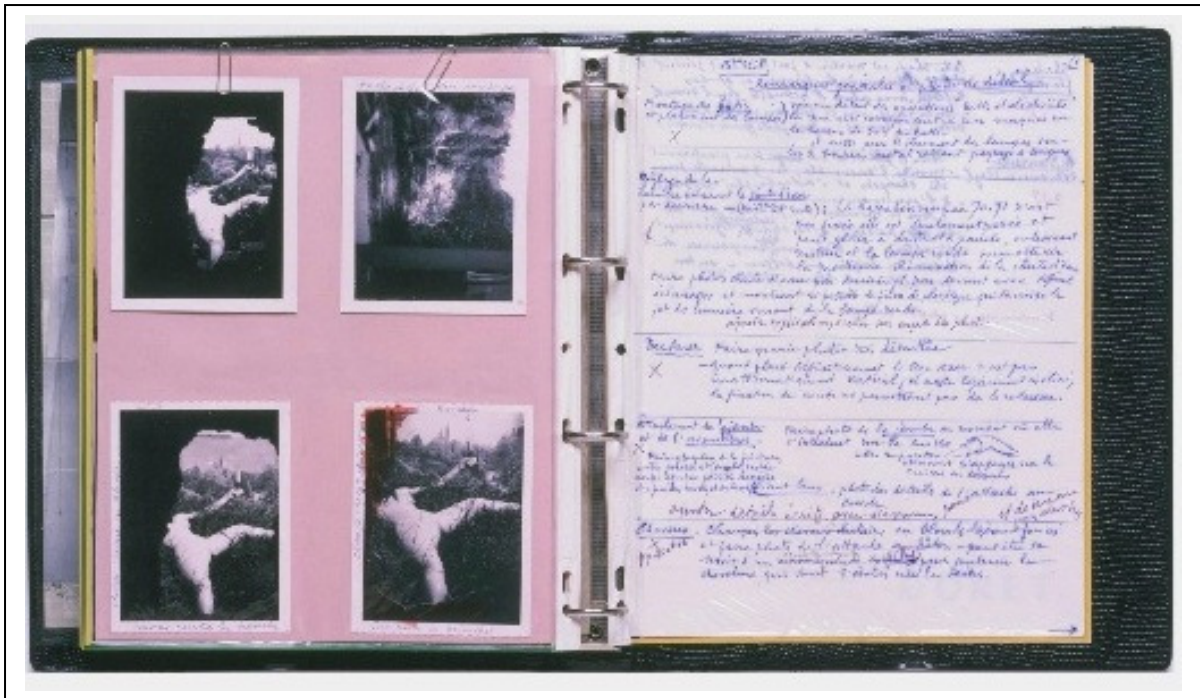


Figura 32: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1º la chute d’eau 2º le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

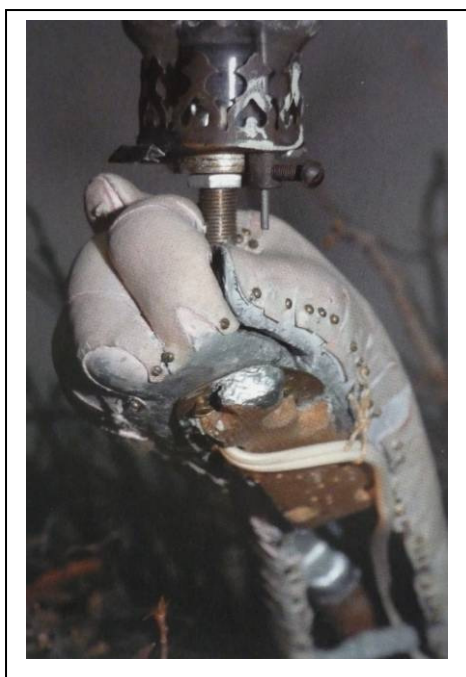
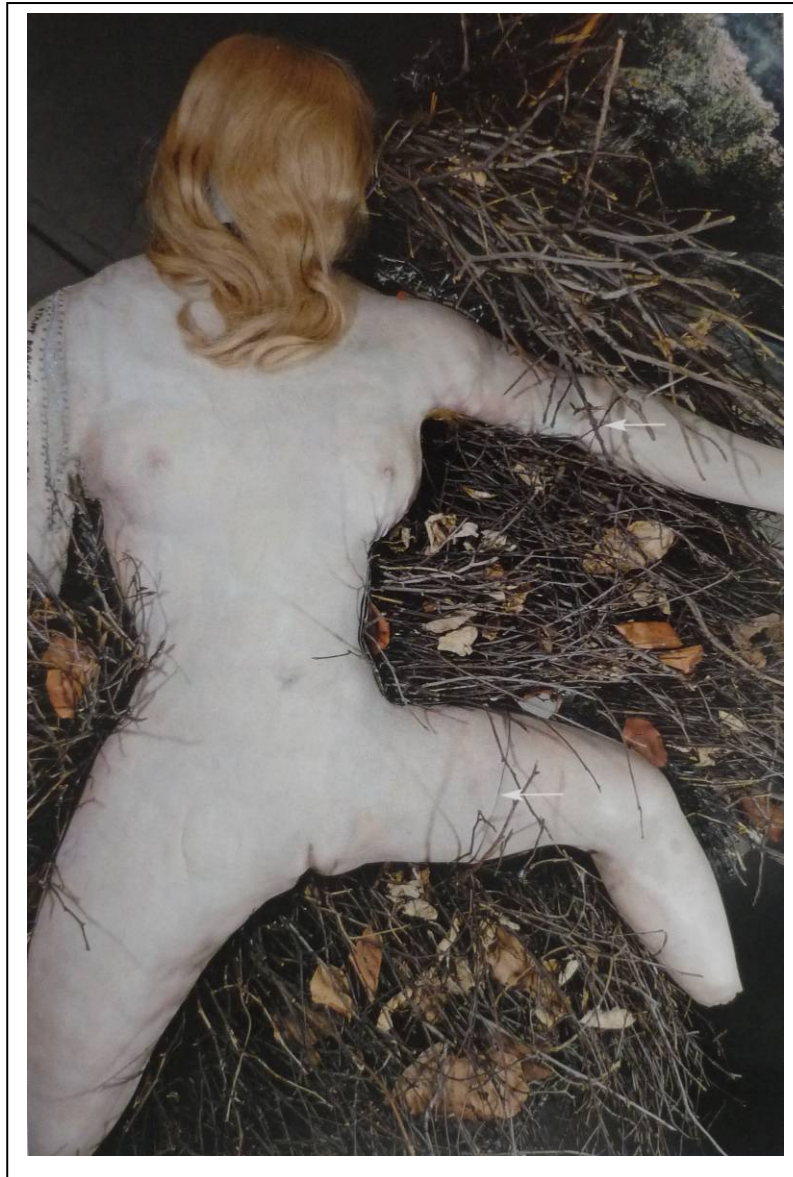


Figura 33: “Detalhe: braço e mão em *Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>67</sup>

Segundo Helen Molesworth (2010):

*“Em um verão muito quente em Nova York, a mão que segurava a lamparina derreteu e caiu. O estrago não podia ser arrumado, então foi decidido que seria substituído por um molde feito a partir do braço de Teeny. No entanto, o braço de Teeny era maior do que o de Maria Martins, uma discrepância que contribui para a estranheza da figura, uma desconjuntura semelhante à Ingres. Cada novo pedaço de informação, é claro, aprofunda nosso conhecimento sobre *Étant Donnés*, mas são estes mesmos detalhes, acima de tudo, que me parecem, finalmente, desvendar os mistérios do grande segredo de Duchamp”.*

<sup>67</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



*Figura 34: “Modelo central - Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>68</sup>*

Molesworth (2010) a estudiosa de Duchamp, ainda comenta:

“É somente agora que podemos ver que, “a mulher com a vagina exposta” (de uma carta de Duchamp à Martins) é de fato um complicado composto de três pessoas: Reynolds (as técnicas de encadernação com pergaminho)[...], Martins (o molde original e a intervenção) e Teeny (o braço esquerdo, o cabelo e a cor da pele). *A figura é literalmente uma fusão de [...] corpos, um trabalho como um todo é um palimpsesto e um testemunho dos três relacionamentos profundos*”.

<sup>68</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





*Figura 35: “Detalhe de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>69</sup>*

---

<sup>69</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



*Figura 36: “Detalhe de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





*Figura 37: “Detalhe de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>71</sup>*

---

<sup>71</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



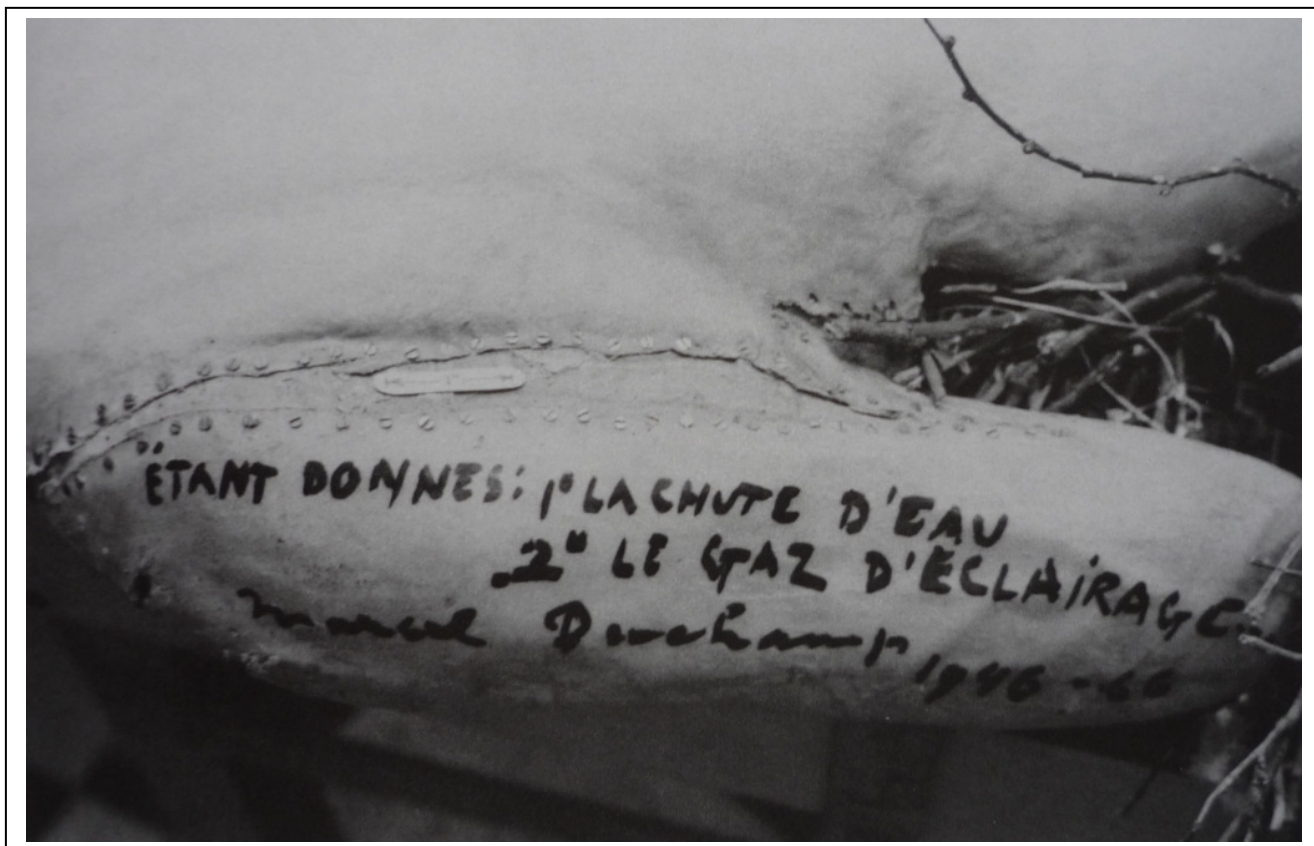


Figura 38: “Detalhe de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

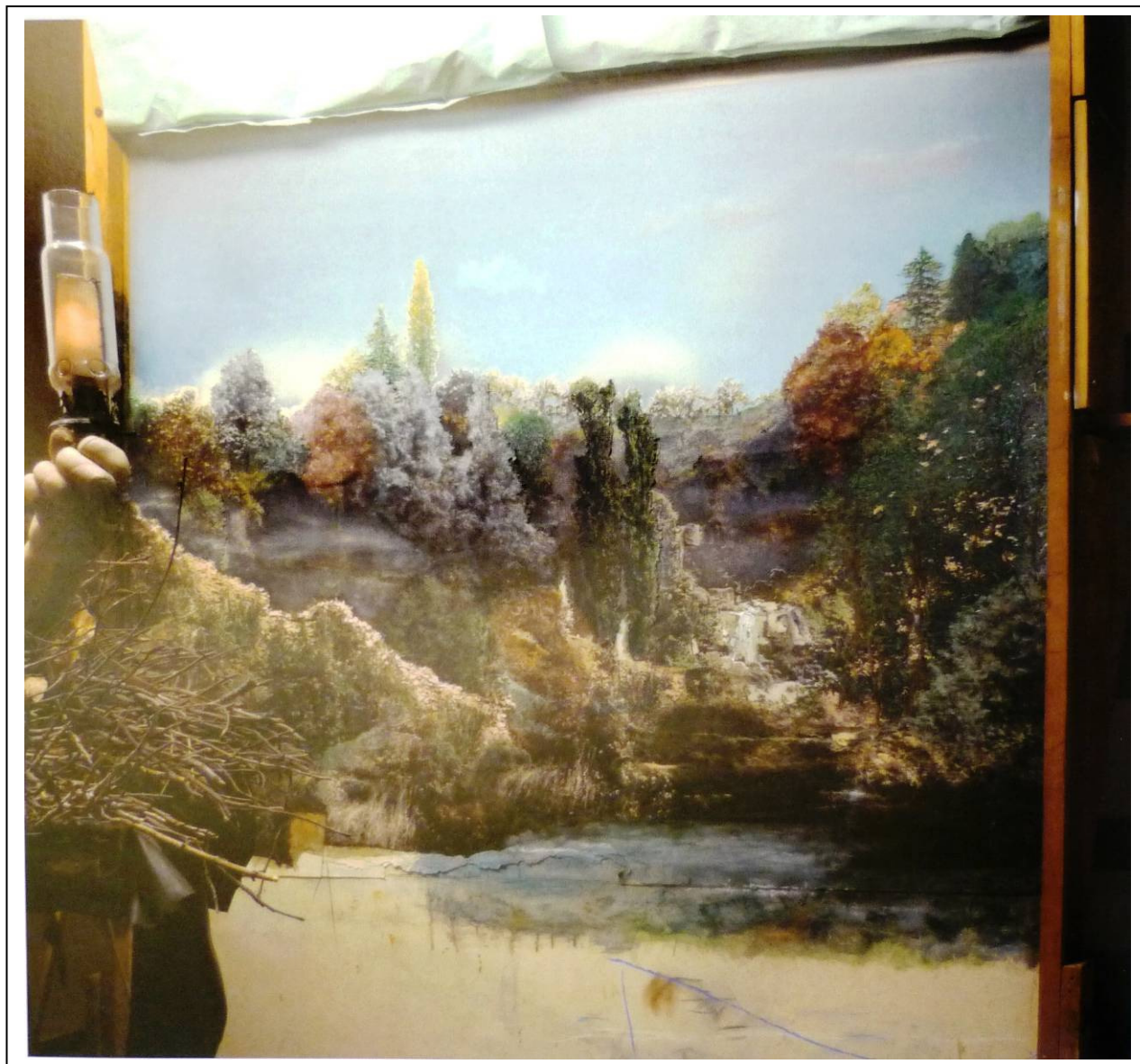


*Figura 39: “Detalhe do Backdrop de ‘Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...’ “, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>73</sup>*

Destaque para a paisagem feita com a montagem e colagem de fotografias de diferentes datas e locais, ainda na fase inicial do trabalho.

---

<sup>73</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



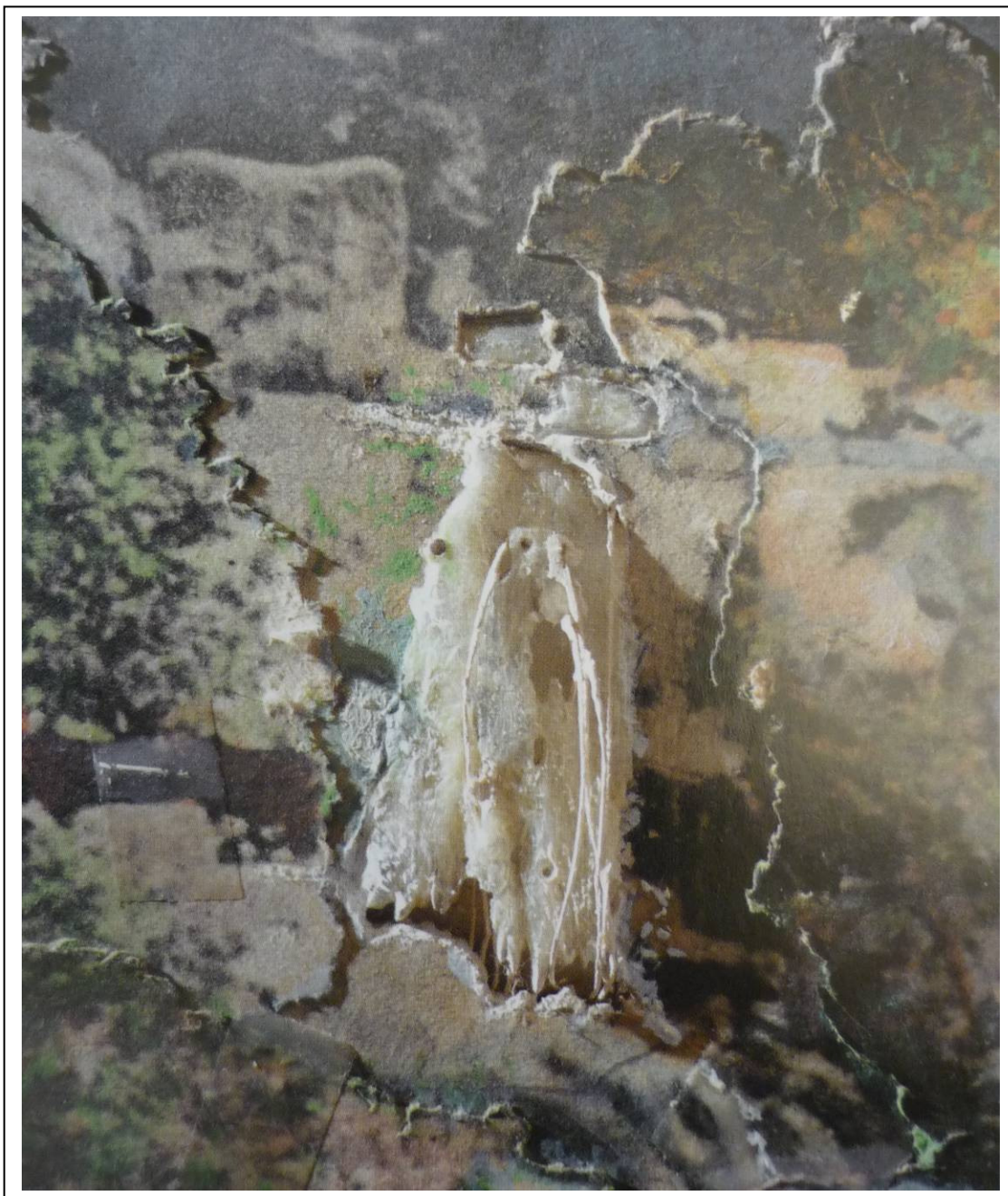
**Figura 40:** “Detalhe do Backdrop de ‘*Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...*’ “, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>74</sup>

Destaque para a paisagem feita com a montagem de fotografias de diferentes datas e locais, depois de já finalizada por Duchamp. Ele recortou as fotos com a mão, coloriu e fez nelas algumas colagens. Michael Taylor comentou, em entrevista realizada em 2009, que Salvador Dali teria ajudado Duchamp nesta paisagem de fundo, alegando que quando o catalão terminou, Duchamp deu por encerrado o fundo de *Étant Donnés*.

---

<sup>74</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





*Figura 41: “Detalhe da chute d’eau de ‘Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...’”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>75</sup>*

Destacamos: “1° la chute d’eau” de *Étant Donnés*, por se tratar de uma “paisagem vulvar” que possui uma iluminação que é resultado de uma engrenagem mecânica que oscila, dando a impressão ilusória de movimento contínuo; ou seja, que há realmente água jorrando continuamente da paisagem.

---

<sup>75</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.



**Figura 42:** “Detalhe do gaz d’éclairage de ‘Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...’“, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>76</sup>

Destacamos: “2° le gaz d’éclairage” de *Étant Donnés*, por se tratar de uma “paisagem fálica” que possui iluminação própria, dando a impressão de uma lamparina a gás acesa, mas é importante observar que nesta luz (da lamparina a gás) não há movimento, não há oscilação.

---

<sup>76</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.





Figura 43: “Porta espanhola de ‘Étant Donnés: 1<sup>o</sup> la chute d’eau 2<sup>o</sup> le gaz d’éclairage...’”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>77</sup>

Destacamos a porta espanhola com as três frestas<sup>78</sup> (com a altura de 1,536m do chão), sendo os únicos acessos visuais de quem visita a obra exposta no Philadelphia Museum of Art, nos Estados Unidos. Na foto, sua fiel esposa Teeny Duchamp em Cadaqués (na Catalunha) diante da porta, no local original em que ela foi encontrada.

Duchamp deixou especificado, tanto no modelo de papel quanto no Manual, que este acesso visual foi destinado ao observador, a quem ele denominou: *voyeur*.

<sup>77</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

<sup>78</sup> Dois orifícios são arredondados e entre eles há uma fresta alongada, de forma helicoidal, este conjunto dá a impressão de ser o rascunho de um rosto, ou de ser um “encaixe” para os nossos olhos e nariz, muitos espectadores relatam ter visto apenas os dois orifícios no museu.

## 1.6 Partes visíveis e invisíveis de *Étant Donnés*

Ao longo de 20 anos Duchamp coletou em diferentes locais os materiais para elaboração de *Étant Donnés*, a porta e os tijolos vieram de Cadaqués, na Espanha, local onde o casal passava os verões desde 1958, os tijolos da parede interna foram recolhidos de terrenos abandonados e de construções, as folhas e os galhos de locais próximo à casa do casal, em Nova York, nesta última atividade Teeny Duchamp participava juntamente com ele.

Em *Étant Donnés* cada peça é parte de uma engrenagem, aqui não mais representada por desenhos mecânicos, mas por máquinas que dão a ilusão de movimento. O cenário é bucólico e nos leva para um agradável horizonte, simulando o final de um inverno e o começo de primavera, vemos o simulacro de um ambiente com uma cascata, e onde está se levantando do repouso sobre a sebe com folhas e gravetos, empunhando uma lamparina a gás, o fragmento de um corpo humano. Esta parte acessível para se olhar a *mise-en-scène* está enquadrada por uma moldura de 69 tijolos numerados, que têm a função fundamental de impedir, de eclipsar o acesso visual; e por se tratar de uma cena perspectiva, o seu efeito se acentua pelo contraste do veludo preto que compõe a ante-sala desta parede de tijolos, esta ante-sala é literalmente uma sala escura, uma parte física que separa a porta carcomida com apenas as três frestas do acesso visual exterior. Um ambiente cinematográfico!

Duchamp foi pensando em cada elemento incorporado em seu “*tableau vivant*” secreto, considerado, segundo Petruschansky<sup>79</sup> (2008), como seu “testamento artístico”. Sendo que a paisagem utilizada como pano de fundo para o cenário da *mise-en-scène* é uma *frottage*<sup>80</sup> sobre fotografias de diferentes datas e locais, que o artista montou, coloriu a mão e fez nelas algumas colagens. Uma das fotos possui a imagem de um curso de água, uma ravina perto de Puidoux, na Suíça, esta foto foi feita durante suas férias com Mary Reynolds, no verão de 1946, a cascata de água é parte importante da paisagem de fundo de *Étant Donnés*. Segundo Calvim Tomkins (2004: 513-514), sobre a foto ele montou uma verdadeira engenhosidade motorizada, inserida em meio à paisagem, com efeito hipnótico, a única coisa em movimento da paisagem de fundo:

---

<sup>79</sup> *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. Fundação PROA-SP: MAM-SP, 2008. 360 p. il.

<sup>80</sup> Na arte, **frottage** (do francês “*frotter*”, em português “friccionar”) é um método surrealista e “automático” de produção criativa desenvolvido por Max Ernst. No *frottage* o artista utiliza um lápis ou outra ferramenta de desenho e faz uma “fricção” sobre uma superfície texturizada. Surgem estranhas imagens da fricção, que pode ser deixado como está, ou pode ser utilizado como base para aperfeiçoamento. Embora superficialmente similar à fricção em latão e a outras formas de “esfregar”, visando reproduzir um objeto já existente, a técnica do *frottage* difere por ser aleatória.

*“[...] como ficamos sabendo pelas fotografias no caderno de folhas soltas, está uma lata de biscoitos de tamanho médio. Há uma lâmpada dentro da lata e um buraco numa das extremidades. A luz passa pelo buraco e depois pelo disco de metal perfurado, que gira acionado pelo pequeno motor; o disco rotativo quebra a luz em pontos escalonados refletidos por uma peça de plástico translúcida colocada no pano de fundo, dando uma ilusão quase perfeita de queda d’água.[...]”*

Este efeito hipnótico prende o espectador, que no Museu, possui um tempo limitado para “observar”, um espectador por vez, o espectador que ele chamou de *voyeur*, considerando que os olhos como representantes de uma curiosidade intrusiva, envolvem o *voyeurismo*, ou seja, o ato de observar indivíduos sem que estes suspeitem que estejam sendo observados; sendo que normalmente, as pessoas observadas estão nuas, se despindo, com trajes íntimos ou em atividade sexual.

Ali nos vemos diante de uma *curiosidade voyeurista* onde a bisbilhotice motiva os espectadores, que transformados, à revelia, em *voyeurs*, tomam contato com um nu embaraçoso e revelador; onde para muitos estranhamente prevalece uma possível contemplação de morte ou estupro, observado ora de forma grotesca, ora como ritual ou espetáculo *voyeurístico*. Somado ao fato deste fragmento de corpo insinuar muitas interpretações, o modelo central se torna ainda mais ambíguo, e com um local restrito para se olhar, as pessoas se esticam para poder apreciar as partes que os olhos não conseguem ver.

Este campo restrito sugere que há mais detalhes para serem “imaginados”, e ao longo dos anos, a história foi mostrando as partes secretas através dos personagens envolvidos diretamente nesta obra.

No *voyeurismo*, o ato de observar serve para a finalidade de se obter excitação sexual e geralmente não é tentada qualquer atividade sexual com a pessoa observada, pois tal situação constitui uma forma exclusiva de atividade sexual do indivíduo que observa.

No caso do *voyeurismo*<sup>81</sup>, um indivíduo retira prazer ao ver alguém. Mas do ponto de vista psicanalítico, o *voyeurismo* é uma pulsão ativa e a finalidade desta perversão é ver e ser visto. E, este “prazer de olhar” pode ser traduzido por “instinto visual” do ser humano.

Freud fala inicialmente do *voyeurismo* em 1905, abordando que o *voyeur* sofre de desejos exibicionistas inconscientes, e, segundo Freud, o *voyeurismo* é a face oposta do exibicionismo; envolve

---

<sup>81</sup> Artigo acessado em 10.12.2012, disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$voyeurismo](http://www.infopedia.pt/$voyeurismo).



uma violação de privacidade de um indivíduo, sendo considerado um trunfo agressivo, mas envolvido de secretismo, sobre uma figura feminina ou em alguns casos, masculina.

Mitchell, em 1988, observou que exibicionismo e voyeurismo captam uma qualidade essencial típica de todas as perversões – “*uma dialética entre superfície e profundidade, entre o visível e o secreto, entre o disponível e o proibido*”.

Segundo Heitor Gunther Perdigão<sup>82</sup> (2008: 62), *os elementos sexuais perversos polimorfos são componentes da vida sexual de todos e a fronteira entre o normal e o anormal é, muitas vezes, difícil de definir. A definição psicanalítica tradicional de perversão enfatiza o desvio e a anormalidade sexuais, frequentemente com uma ênfase no abominável e no bizarro. Freud utilizou a perversão como um paradigma para demonstrar a importância da sexualidade infantil no desenvolvimento psíquico. A literatura psicanalítica é abundante em descrições de casos de [...] exibicionismo, voyeurismo e bestialidade [...] há uma fronteira ambígua entre a perversão e a normalidade, [...] No passado, as explicações pareciam claras e abrangentes, mas no nosso clima teórico pluralista, elas estão mais difusas e, às vezes, francamente contraditórias.*

Em Duchamp passamos do *voyeurismo* à vidência (Paz, 1997: 95), enxergando além de nossos olhos; uma visão que ultrapassa os esforços que ele teve em nos retratar mundos invisíveis, mundos ousados que vão além dos limites visíveis; onde o espectador integrado completa as partes ausentes do pensamento em lacunas, e assim, segundo Paz (1997: 92), Duchamp ainda nos mantém numa significação circular.

Focar *Étant Donnés* é focar a vida e obra deste artista-autor; é “*como fazer cinema sem filme*”<sup>83</sup>. Um cinema<sup>84</sup> como atividade *voyeurística* que documenta uma vida que se sobrepõe à obra.

---

<sup>82</sup> Artigo acessado em 19.12.2012, disponível em: [http://sbprj.org.br/site/admIN/upload/publicacao/503fad1201260874032693-Caderno\\_do\\_Simposio\\_50\\_ANOS.pdf](http://sbprj.org.br/site/admIN/upload/publicacao/503fad1201260874032693-Caderno_do_Simposio_50_ANOS.pdf).

<sup>83</sup> Artigo da Dra. Livia Flores, Artista Visual: *Como fazer cinema sem filme?* Escola de Belas Artes - Rio de Janeiro, 2007. Acessado em 14.03.2013, no site: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores.pdf).

<sup>84</sup> Alfred Hitchcock foi quem primeiro enfatizou o *voyeurismo*, notadamente em sua obra “*Janela Indiscreta*”, sendo que este Diretor sofreu influências do trabalho de Marcel Duchamp. Citando outros Diretores, temos Brian De Palma na década de 80, que abordou o *voyeurismo* *Body Double (Dublê de Corpo)*, e recentemente, o premiado Michael Haneke em *Caché* que trabalhou o tema sob a perspectiva da observação sexual, e em “*O vídeo de Benny*” Haneke utilizou a *mise-en-scène* provocativa, eclipsada, onde se torna inevitável a insinuação fora do quadro, fazendo-nos ir além do seu enquadramento obsessivo.



## *Marcel Duchamp: sua vida e sua arte*

*“Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une série d'efforts, de douleurs, de satisfaction, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique”<sup>85</sup>*

Marcel Duchamp

---

<sup>85</sup> Tradução: “Durante o ato de criação, o artista vai da intenção à realização através de uma série de esforços, dores, satisfação, recusas, decisões que podem ou devem estar plenamente conscientes, pelo menos no plano estético”.



## 2.1 Reinventando a Roda... Reinventando a Arte

Marcel Duchamp oficializou seu estilo único e segundo a historiadora de arte Janis Mink<sup>86</sup>, sob a perspectiva atual, Duchamp emerge como o mais influente<sup>87</sup> artista do século XX, devido ter estabelecido uma tendência em sua avaliação crítica acerca das condições da criação e comercialização da arte que perduram até hoje. Mesmo respondendo radicalmente às mudanças impostas, ele é o menos espetacular dos artistas que o século XX produziu até agora. Sua obra ainda é um quebra-cabeça para artistas e historiadores da arte; um real enigma ao grande público.

Philippe Dubois<sup>88</sup> afirma que Marcel Duchamp representa a ruptura absoluta na alvorada do século XX na História da Arte, pois é certamente a personalidade que assinala a mudança, onde a pedra fundamental desta transformação é atribuída ao abandono da representação “clássica”, incluindo suas formas “revolucionárias”, como o impressionismo e o cubismo, do que ele chamou de “*arte retiniana*”, em detrimento de uma concepção de arte fundamentada na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da implicação referencial. Uma arte com seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas como simples impressão de “presença”, como marca, como sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí); enfim, uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial que a une ao que a provocou, dando início à lógica indicial.

Janis Mink<sup>89</sup> ainda relata que não há forma de saber exatamente o que é que Duchamp está a camuflar no seu bilhete de detalhes. [...] Mas, como acontecia com [Raymond] Roussel, há uma regra invisível que comanda sua produção, por trás dos mecanismos esconde-se sensibilidade, não contra-senso.

Citado por Juan Antonio Ramírez<sup>90</sup> como um dos “grandes gênios da arte contemporânea do século XX”, chegou a ser reconhecido e consagrado ao final de sua vida como referência de fundamental importância no mundo da arte, o que em “*Gênio, etc.*”, o artista Ricardo Basbaum destaca:

---

<sup>86</sup> Janis Mink: “*Duchamp: A Arte como Contra-Arte*”. Taschen: 1996. 95p; p. 07.

<sup>87</sup> Criado em 2000, o *Prix Marcel Duchamp*, é a premiação do Centre Georges Pompidou que laureia 01 (um) jovem artista anualmente. Em 2004, como testemunho do legado da obra de Duchamp para o mundo da arte, sua “*fonte*” foi votada como sendo “*a obra de arte mais influente do século 20*” durante um painel de proeminentes artistas e historiadores da arte. Curiosamente, a “*fonte*” é a capa do livro de Mink.

<sup>88</sup> Philippe Dubois: “*O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*”. Campinas: Papirus Editora, 9ª ed., 2004. p. 254-256.

<sup>89</sup> Janis Mink: “*Duchamp: A Arte como Contra-Arte*”. Taschen: 1996. 95p; p. 41.

<sup>90</sup> Juan Antonio Ramírez: “*Duchamp*”, volume 17 da coleção “*Los grandes genios del arte contemporáneo: Siglo XX*”.

[...] *Marcel Duchamp: talvez ninguém jamais tenha com tanta astúcia desempenhado o papel de “estar à frente de seu tempo”. O francês age com folga em espaço de atuação aberto à custa de um conjunto de gestos claros e precisos – mas não menos provocadores e desterritorializantes. Tratava-se de operar por antecipações, produzir imagens desconcertantes que não se deixavam tomar por apreensões fáceis, zelar por certa construção de dispositivos públicos de atuação e construção de si, não se expor totalmente, compondo cautelosamente um espaço de reserva, região de sombra (mas não de intimidade) cuidadosamente configurada como área de livre movimentação, para além de um consumo público imediato. A imagem do artista não foi mais a mesma: sem necessidade da profundidade romântica, é construída uma subjetividade sensível que funciona aos olhos do outro, produz efeitos – sedução através do cultivo de uma retórica particular; exercício de escuta em sincronia com cada próximo e decisivo passo; ritmo impecável de atuação.*

## **2.2 As origens do irônico Henri-Robert Marcel Duchamp**

Henri-Robert Marcel Duchamp adotou o nome artístico de *Marcel Duchamp*. Foi um artista franco-estadunidense que nasceu na Normandia (França, em Blainville-sur-Crevon), no dia 28 de julho de 1887 e morreu em Neuilly-sur-Seine (França) na madrugada do dia 02 de outubro de 1968, depois de sentir um mal-estar após o jantar<sup>91</sup>. Foi pintor, escultor, cineasta, enxadrista apaixonado e poeta. Ganhou cidadania americana em 1954.

Segundo John F. Moffit<sup>92</sup>, Marcel Duchamp foi reconhecido como o “Artista do Século” e deixou um legado que domina o mundo da arte contemporânea e inova com sua atitude alquímica todo o mundo da arte. Documentou sua história com a mais pictórica das filosofias e ciências ocultas.

Neto de Frederic Emile Nicolle (1830-1894), um próspero agente marítimo de Rouen, um importante e histórico pintor e gravurista francês, que possui obras expostas no Museu do Louvre.

Duchamp, foi um artista de grande importância internacional, dominou várias técnicas convencionais de pintura até chegar ao abstrato, quando criança tinha uma imaginação fértil, e enquanto esteve no Liceu, em Rouen, ganhou inúmeros prêmios com seus desenhos, assim como com a matemática. Dominava o idioma Alemão. Foi-lhe dada uma formação artística tradicional, embora também tenha sido fortemente influenciado pelo impressionismo e pós-impressionismo. É tipificado

---

<sup>91</sup> Há relatos de que ele sentiu fortes dores abdominais durante a madrugada, entrou no banheiro e foi encontrado, por sua esposa Teeny, morto depois de um curto período de tempo.

<sup>92</sup> John F Moffit, “Marcel Duchamp’s *Étant donné*: How Walter Arensberg Explained Its Alchemical Iconography”, *Studies in Hermeticism: Cauda Pavonis* 15:2 (Fall, 1996).



pela sua abordagem diversificada, incorporando elementos do cubismo, fauvismo e futurismo, combinando aspectos que definem seu estilo único.

Foi o quarto filho do casal Marie-Caroline-Lucie Nicolle Duchamp e Eugene Duchamp (nome original: Justin-Isidore Duchamp), de um total oito filhos, dos quais além de Marcel Duchamp, os irmãos Jacques Villon (1875-1963), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) e Suzanne Duchamp-Crotti (1889-1963) foram artistas de sucesso.

Segundo Calvin Tomkins<sup>93</sup>, biógrafo de Duchamp:

Jacques Villon, em 1897, começou a vender alguns de seus desenhos para *Le Rire* e *Le Courrier Français*, dois populares jornais humorísticos da época, sendo que boa parte desses desenhos, alguns publicados, outros não, era inspirada nas brincadeiras de Marcel e Suzanne: Marcel com uma tábua para desenhar, pedindo à irmã escandalizada que levantasse a saia da boneca para que ele pudesse desenhá-la *toute nue* [...] Marcel curvando-se para tocar fogo numa lagarta, apesar de Suzanne avisar que ‘você vai se queimar’. [...] publicações humorísticas que satirizavam a religião, o exército e outros bastiões da moralidade convencional, uma ocupação vista como arriscada nesses tempos [...].

O biógrafo acrescenta que Duchamp nasceu em casa, em Blainville-sur-Crevon, às duas horas, numa tarde quente e seca de verão, em 28 de julho de 1887. Havia pouco mais de seis meses, que a filha de três anos de Eugène e Lucie, Madeleine, morrera de crupe, e há indícios de que Lucie Duchamp esperava aliviar a dor da perda dando a luz a outra menina. Uma fotografia de Marcel aos três anos mostra-o num vestido branco de babados, com os cabelos cortados em franja e mais compridos dos lados; embora na época não fosse incomum meninos franceses, ainda muito crianças, vestidos dessa maneira, três anos já seria um pouco tarde para isso e, no caso, a aparência é mais feminina do que o usual.

Mesmo afirmando, em entrevista em 1963, que seu pai era maravilhoso, notadamente por ele ter dado suporte para que seus filhos pudessem se dedicar à arte. Duchamp raramente falava de sua infância, quando o fazia, dava a impressão de que ela fora feliz, com poucos conflitos e muita afeição compartilhada, mas ele também deixava claro que essa afeição não se estendia à mãe, que passou a sofrer de uma doença progressiva no ouvido, deixando-a totalmente surda na ocasião em que Marcel

---

<sup>93</sup> Ao conhecer Marcel Duchamp, o mais influente artista do século XX, pai da arte conceitual, o crítico norte-americano Calvin Tomkins soube que essa seria sua grande missão: contar a vida do polêmico criador do ready-made. Tomkins escreveu oito livros, mas nenhum deles tão elogiado. Ele chega a fazer desta biografia quase uma hagiografia de Duchamp, que é visto como mártir incompreendido ou por sua prática de virtudes heróicas. Tomkins dedicou nove anos de sua vida para concluir sua árdua tarefa.

nasceu, e o retraimento foi a maneira como ela lidou com a doença, confinando-se cada vez mais num mundo só seu. Duchamp a descrevia como “plácida e indiferente”. Ele deve ter aprendido desde cedo a interiorizar seus sentimentos com relação a ela, afinal, a indiferença se tornaria um de seus princípios norteadores.

Certa vez, disse que havia “detestado profundamente” a mãe e que seus dois irmãos mais velhos haviam sentido o mesmo por ela. Para alguém tão reticente quanto Duchamp no que tocava às relações pessoais, foi uma confissão surpreendente. Mas depois disso, praticamente nada mais disse sobre ela, e como Lucie Duchamp não deixou qualquer diário ou livro de memórias, ela ainda permanece uma figura misteriosa e silenciosa à margem dessa infância feliz. Só se sabe que ele sentia um imenso orgulho de suas origens, ou seja, de sua família e de ser Francês.

Tomkins comenta que “são raras as fotografias de Duchamp sorrindo. Sua expressão característica, tanto em instantâneos como em retratos formais, é algo sombria - não constrangida, mas cautelosa, vigilante, sem sinais de surpresa. Certa gravidade deve ter feito parte de sua natureza, mesmo quando criança, mas essa não era a parte mais notada ou lembrada”.

Aos oito anos, inspirado em seus irmãos artistas, Duchamp produziu sua primeira obra, um desenho rudimentar, mas extremamente cuidadoso, de um cavaleiro uniformizado e desmontado, cujo cavalo aparece correndo ao longe. Em cada canto do desenho, o artista escreveu as palavras *La Cavalerie*, e no pé, a legenda: “*Nota: esta imagem é para ficar somente em mãos da família Duchamp*”.

Aos 10 anos foi estudar no Liceu Corneille em Rouen, tendo que morar na Escola Bossuet<sup>94</sup>, uma pensão católica (devido sua família ser de origem católica) para estudantes que não eram internos no Liceu, um local para comer e dormir. Foi onde encontrou seus maiores amigos: Ferdinand Tribout, filho de um fabricante de pianos em Rouen, e Raymond Dumouchel, filho de um notário<sup>95</sup>, como ele. Por sete anos eles se submeteriam a um regime educacional tão exigente quanto rígido, com ênfase no desenvolvimento intelectual. Em junho de 1904, Marcel completou a segunda parte dos exames de *baccalauréat*, sem qualquer brilhantismo, formou-se ao final de julho.

---

<sup>94</sup> Durante o outono ou inverno de 1902-1903, na École Bossuet, em Rouen, Marcel fez um pequeno desenho a carvão de uma lamparina a gás de pendurar, do tipo Bec Auer, cuja particularidade principal era um filamento de vidro vertical dentro de um cilindro de vidro com faces sombreadas. Somado ao tema de uma paisagem contendo uma cascata, essa pequena lamparina, tão cuidadosamente representada neste desenho de 1902-1903, transformou-se, depois de mais de sessenta anos, em seu fantástico *tableau vivant* póstumo: *Étant Donnés*.

<sup>95</sup> Vale destacar que o pai de Leonardo da Vinci, Piero da Vinci, era um notário, e o pai do filósofo francês Voltaire, também.

Duchamp estudou de forma breve e sem entusiasmo na *Academie Julien* entre 1904-1905, sendo que neste período, as leis de alistamento estavam sendo alteradas em toda a França, passando a obrigar todos os jovens saudáveis a prestar o Serviço Militar, somente ficando livres as profissões essenciais, entre elas os *ouvriers d'art* [artesãos], pois poderiam pedir baixa em qualquer tempo, mas não os artistas, e sim tipógrafos, gravadores e outros técnicos especializados em “artes aplicadas”.

Marcel Duchamp começou a trabalhar como aprendiz na *Imprimerie de La Vicomte*, uma gráfica tradicional de Rouen, cidade na qual seus avôs maternos residiam e seu pai optou por viver, depois de ter trabalhado por 22 anos como notário<sup>96</sup> em Blainville-Crevon e ter ficado 10 anos como prefeito daquela cidade, vendeu o tabelionato e a casa suntuosa em que viviam e se mudou com a família definitivamente para Rouen.

Cinco meses mais tarde, dominando as técnicas de água-forte, gravura e composição tipográfica, Duchamp prestou exame para este seu novo ofício. Diante da banca de artesãos, foi questionado sobre Leonardo Da Vinci, e tanto na parte oral quanto na prática, mostrou seus dotes, conseguindo, de uma pontuação máxima de 50, a média 49. Deixando o júri encantado diante de seu talento e brilhantismo.

No mesmo ano, 1905, apresentou-se ao 39º Regimento de Infantaria em Rouen, embora se saiba muito pouco de sua vida militar, sabe-se que ele chegou a ser promovido a Cabo em abril e que em outubro de 1906 foi dispensado, partindo para Paris. Neste mesmo ano comenta: “*eu não vivia absolutamente num ambiente de pintores, mas num ambiente de humoristas...*”.

Em 1907 Marcel Duchamp pensava em ser humorista, pois um ilustrador de sucesso poderia ganhar um bom dinheiro naquela época, ano no qual cinco de seus desenhos foram aceitos no primeiro

---

<sup>96</sup> Tomkins relata que há mais de dois séculos que o notário é uma figura essencial na vida francesa - essencial e única, pois nada existe de fato que se lhe compare em outras culturas. Além de preparar escrituras, testamentos e contratos, os notários são oficiais civis; eles coletam taxas e arbitram disputas. Na época de Eugène Duchamp eram raríssimas as transações de uma pequena cidade que não envolvessem o notário, cuja autoridade o capacitava a dar conselhos sobre investimentos financeiros e cuja intimidade com os negócios locais lhe permitia lucrar muito mais com bens imobiliários perfeitamente legais e outros tipos de transações do que se recebesse honorários por serviços. O notário era quase sempre uma pessoa importante da cidade e, não raro, também prefeito. Eugène Duchamp parecia ter nascido para desempenhar esse papel. Um homem pequeno e ativo, de mente ágil e com a cordialidade atenta do bom ouvinte, ele possuía, em maior ou menor grau, a maioria dos traços de uma classe social que era ainda dominante na França daqueles dias, traços resumidos pelos escritor francês Michel Sanouillet como “discrição, prudência, honestidade, rigor de julgamento, preocupação com a eficiência, subordinação da paixão à lógica e senso prático, espírito controlado e artiloso, horror a excessos espetaculares, engenhosidade, amor a subterfúgios e, sobretudo, dúvida metódica”. Como pai, era de uma tolerância fora do comum, indulgente mesmo; embora naturalmente esperasse que seus dois filhos mais velhos dessem prosseguimento à ascensão social da família, juntando-se a classes de profissões liberais, ele aceitou sem maiores protestos a decisão dos dois de serem artistas, e quando o filho e a filha, que vinham logo abaixo na linha de sucessão, tomaram a mesma decisão, ele também assentiu. Eugène Duchamp, um *bourgeois* que se fez por si, concordou inclusive em ajudar os filhos artistas enquanto eles estavam lutando para se firmar em suas precárias vocações, dando-lhes todos os meses quantias que meticulosamente anotava para deduzir da herança final de cada um deles.

Salão dos Artistas Humoristas, organizado pelo editor do *La Rire*. E seguiu fazendo alguns seus desenhos para o *Le Courrier Français* e *La Rire*, e se mantendo com os 150 francos enviados mensalmente pelo seu opulento pai, o que não afetava em nada a vida da família lá em Rouen.

Certa vez, durante uma entrevista, Duchamp alegou que produziu seus primeiros quadros em “movimento”, que são verdadeiras “aliterações visuais”, inspirados no trabalho de Étienne-Jules Marey<sup>97</sup>, após ter lido as publicações das revistas *La Nature* e *L'Illustration*, mas entendeu seu perfil hilário somente após ter enfrentado a grande decepção na Exposição do Salão dos Independentes de 1912 em Puteaux (Paris), onde um círculo estático de cubistas profissionais alegou não existir espaço nem para o erotismo e nem para o humor de seu *Nu descendant un escalier n° 2* (Nu descendo a escada n° 2). E, quando questionado sobre Eadweard Muybridge (1830-1904), o famoso fotógrafo britânico que fazia decomposições fotográficas do movimento e inventor da película precursora do cinema, Duchamp alegou não se lembrar de tê-lo conhecido na mesma época que conheceu os trabalhos de Marey.

Segundo Janis Mink<sup>98</sup>, em junho de 1912, depois do incidente de Puteaux, ele começou a viajar mais, procurando inspiração fora dos círculos artísticos. E, em viagem com o casal Francis Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia, pôde assistir uma apresentação que foi a experiência que alterou decisivamente toda a sua arte, tratava-se da adaptação teatral da novela “*Impressions d’Afrique*” (Impressões da África) de autoria de Raymond Roussel<sup>99</sup>; Duchamp disse:

*“Vi de imediato que eu podia usar Roussel como influência. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por um outro pintor. E Roussel mostrou-me como”.*

A escrita de Roussel carregada de imagens é extremamente complexa, ele utilizava palavras com a mesma sonoridade, mas com significados diferentes, transportando o imaginário ao absurdo, arbitrário, mas lógico. Deste modo, Roussel introduziu máquinas e formas humanóides para povoar a

---

<sup>97</sup> Étienne-Jules Marey (1830-1904) francês, inventor e cronofotógrafo, é considerado um dos pioneiros da fotografia e da história do cinema. Seu trabalho foi significativo no desenvolvimento da cardiologia, da instrumentação física, da aviação, da cinematografia e da ciência do trabalho fotográfico.

<sup>98</sup> Janis Mink: “*Duchamp: A Arte como Contra-Arte*”. Taschen: 1996. 95p; p. 29-30.

<sup>99</sup> Raymond Roussel nasceu em Paris no dia 20 de janeiro de 1877 e se suicidou em 14 de julho de 1933 em Palermo; foi um escritor e também um pintor francês, um dos precursores do surrealismo, famoso pelo caráter desconcertante e excêntrico de sua obra, que combina elementos sobrenaturais e jogos linguísticos. Suas grandes obras foram: *Impressões da África* (1910) e *Locus solus* (1914).

imaginação de Duchamp, que o fascinaram; notadamente no 3º ato, ao representar um “*verme da terra tocador de cítara dentro de uma gaiola de vidro*”, a ideia seminal para o Grande Vidro de Duchamp.

Neste período Duchamp se estabeleceu em Munique por dois meses, onde teve importantes experiências no plano verbal e visual, e ao retornar de suas viagens, comentou, lembrando das obras de Lucas Cranach: “*Amo aqueles Cranach tons de carne*”.

Na cidade de Nova York ele, em 1913, vivenciou mais uma vez o escândalo na Exposição do Armony Show, que ocorreu durante a exposição de seu famoso quadro “*Nu descendant un escalier n° 2*” (Nu descendo a escada nº 2), através de ataques aparentemente bem-humorados, que na verdade foi um coro de zombarias, mas não o impediram de fazer sucesso.

Na primavera de 1913, tendo retornado à França e depois de completar o curso de Biblioteconomia em Charles, foi trabalhar por período integral na Biblioteca Sainte-Geneviève, local de muitas facilidades e farto de referências para as suas pesquisas; local onde ele viveu a libertação real, pois foi onde estudou com profundidade. Trabalhou ali até maio de 1914.

Alega nesta época que “*tinha realmente que esquecer como desenhar com a mão (La patte)*”, que significava o toque do artista, sendo esta a sua expressão de ruptura definitiva com as raízes e tradições da arte. Estas anotações estão incluídas na *Caixa Verde* deixando transparecer os aspectos brincalhões, irônicos e absurdos de seu pensamento exposto no *Grande Vidro*.

O *Grande Vidro* é uma obra que expressa distorções das leis da Física e da Química, resultantes de influências da 'Patafísica'<sup>100</sup> e dos “jogos linguísticos”<sup>101</sup> que Raymond Roussel mostrou a ele.

---

<sup>100</sup> 'Patafísica é definida como a “*ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções*”, criada pelo patafísico, poeta, romancista e dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907), autor de *Ubu Rei* (precursor do “Teatro do Absurdo” e do Surrealismo) e *Dr Faustroll*. Expressa por meio de linguagem aparentemente *nonsense*, de modo pessoal e anárquico as explicações do absurdo da existência. Com a missão de *explorar os campos negligenciados pela física e metafísica*. O grupo tinha um pai espiritual e reunia o barão Mollet (amigo de Jarry e de Guillaume Apollinaire), Michel Leiris, Eugène Ionesco, Pascal Pia, Jacques Prévert. Alfred Jarry viveu como quis com sua bicicleta, seu revólver e o seu absinto, escreveu sua obra curiosa, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, publicada postumamente, na qual expõe a patafísica, a ciência das soluções imaginárias. Foi aluno de Henry Bergson entre 1891-1892. Em 1948 é fundado o colégio de 'Patafísica, e é quando se publica a revista *Viridis Candela*, na qual apareceram, entre outros, os primeiros textos de Ionesco, vários textos inéditos de Boris Vian, do próprio Jarry e de Julien Torma, bem como os primeiros trabalhos do grupo **Oulipo**. Marcel Duchamp também foi “sátrapa” do Collégio de 'Patafísica, em 1953. Gilles Deleuze (sobretudo em *Critique et clinique et L'Île Déserte*) desenvolveu a ideia de que ao criar a 'Patafísica, Jarry abriu caminho para a fenomenologia. Literalmente 'Patafísica significa “o que está acima (do que está além) da física” (“depois da física” designando a *metafísica*). Além disso, Jarry indica que o apóstrofo, que precede o nome, serve para evitar o que seria um “trocadilho fácil” (em francês), fazendo remontar essa ciência a Ibícrates, o geômetra, e a Sofrotatos, o armênio.

<sup>101</sup> Usado como camuflagem, ocultamento ou apagamento, usa-se a denominação: **língua secreta** ou **língua lúdica**, é um sistema de manipulação de palavras faladas para torná-las incompreensíveis aos ouvidos não-treinados. **Paranomásia** ou **paronomásia** é uma

Mesmo após Duchamp afirmar estar interessado em transpor para a arte o aspecto preciso da ciência, com resultados hilariantes, em seu texto “*L’Infinitif*” tratou de questões sobre perspectiva e quarta dimensão e tem um tom muito diferente das notas que estão na *Caixa Verde*. Notas intrincadas, obscuras, destituídas de ironia ou humor, elas demonstram um maior conhecimento da matemática não-euclidiana do que Duchamp costumava admitir em seus últimos anos de vida e nos levam a questionar sobre o que, exatamente, ele estava tentando fazer. Um pouco da linguagem dessas notas foi veiculada em *Voyage au pays de la quatrième dimension*, de Gastón de Pawlowski, com um trato bastante superficial nos conceitos da quarta dimensão publicados em série pelos jornais franceses, antes da publicação do livro em 1912; mas nota-se que Duchamp ainda havia estudado e assimilado textos de outros autores.

Depois de proferir a frase: “*Eu não vou para Nova York, eu deixo Paris*”, ele se mudou para Nova York em 1915, foi durante a Primeira Guerra Mundial e após ter sido dispensado do front na França ao ser constatado um problema cardíaco<sup>102</sup> em seus exames médicos.

Em Nova York pôde se reunir com muitos artistas e intelectuais. Sabe-se que oficialmente ele esteve em uma reunião onde o Dr. A. A. Brill<sup>103</sup> expôs a teoria do inconsciente de Sigmund Freud, colocando-o frente às questões sociais que prevaleciam sobre as estéticas, mas também com discussões muito efervescentes no campo das artes em geral, incluindo a “Modernidade da Arte”.

Duchamp tentava se manter distante das festas, como era de hábito na França, mas em Nova York não conseguiu ficar longe dos repórteres e da vida social, todos se viam maravilhados diante daquele artista simples, bem humorado, que matizava as conversas com intervalos inconscientes,

---

figura estilística que consiste no emprego de palavras parônimas (com sonoridade semelhante) numa mesma frase, popularmente conhecido como trocadilho. Os trocadilhos constituem um dos recursos retóricos mais utilizados em discursos humorísticos e publicitários. Resulta sempre da semelhança fonética ou sintática de dois enunciados cuja junção, comparação ou subentendido (enunciado elíptico, não referido diretamente) cria um efeito inesperado, intencional ou não, aproveitando a sonoridade similar e o efeito de surpresa surge da junção de significados díspares num mesmo contexto. Os trocadilhos mais frequentes são cacofonias em que uma determinada palavra é pronunciada de forma a parecer outra, geralmente com intenção humorística, maliciosa, obscena e/ou grosseira. Alguns relacionam suas origens à língua dos pássaros, linguagem mística, perfeita, divina, mítica ou mágica utilizada pelos pássaros para se comunicar com os iniciados, é postulada pela mitologia, literatura medieval e ocultismo. A utilização destas “línguas artificiais”, em francês é perfil de alguém “espiritoso”, que utiliza o “*mot d’esprit*”, ou “*trait d’esprit*”, para fazer um gracejo, mas nem todas as vezes bem intencionados.

<sup>102</sup> Sopro cardíaco: é um ruído produzido pela passagem do fluxo de sangue através das estruturas do coração. Ele pode ser funcional ou fisiológico (sopro inocente), ou patológico em decorrência de defeitos no coração. Cerca de 40%, 50% das crianças saudáveis apresentam sopros inocentes sem nenhuma outra alteração e com desenvolvimento físico absolutamente normal. Citação retirada do link: <http://drauziovarella.com.br/crianca-2/sopro-no-coracao/>, acesso feito em 24.02.2013.

<sup>103</sup> Dr. A. A. Brill, foi um tradutor americano de Freud e um dos fundadores da Associação Psicanalítica Americana, que ao apresentar esta *Nova Psicologia* alarmava seus convidados nas *Evening Brill*, no Village, mas conseguiu fazer de Freud uma moda passageira. Os *Evening Brill*, foram encontros onde se ouviu falar pela primeira vez da psicanálise e da nova psicologia de Freud e Jung, onde foi apresentado o “inconsciente” à audiência de intelectuais. Alguns lembram de pensar o quão isto era absurdo.



entusiasmado, comedido, com palavras estudadas, frases concisas, bonito, elegante, olhos azuis, falante e com erros risíveis, mas ele mesmo ria antes de rirem dele. O poeta Alfred Kreymbourg completou ainda: “*na verdade nós rimos não dele, mas porque ele acha graça*”. Ele confiava em si e no tom irônico de suas observações.

Para sobreviver, durante toda a sua estada em NY, trabalhou dando três aulas de francês ao dia, pelo preço de \$2 a aula individual, mas que em grupo passava a custar \$1.5, paralelamente seguia com seu interesse cada vez maior pelo xadrez e pela arte. Teve vários outros empregos, nos quais não permaneceu por muito tempo. Viveu uma vida com simplicidade e com bastante economia. Existem algumas citações pitorescas, tais como:

“Duchamp, que certa vez dissera ao pintor surrealista William Nelson Copley (1919-1996) ‘*ter conseguido desenvolver seu parasitismo à perfeição*’, continuou vivendo com pouquíssimos recursos. O aluguel de seu estúdio na rua 14 custava ainda 35 dólares por mês. Tinha um único terno, que ele mesmo escovava e limpava. Quando ia passar o fim de semana com a esposa Teeny<sup>104</sup> em Lebanon ou em Gardie Helm, na casa de uma amiga de infância de Teeny, em Easthampton, aonde eram frequentemente convidados durante os meses de verão, ele nunca levava uma valise. Costumava usar duas camisas, uma em cima da outra, e carregar uma escova de dente no bolso do paletó”

A ideia de utilizar o acaso como instrumento de criação sempre esteve no ar desde tempos remotos, muitos foram os artistas, mas Raymond Roussel fez do acaso um princípio norteador de seu trabalho. O acaso é a maneira de escapar da tradição, do gosto, das intenções conscientes, por outro era uma questão pessoal, como um jogo, é por isso que jogar é uma expressão maravilhosa do inconsciente. Desta “arte aleatória” que surge do acaso, tem origem a *Erratum Musical*, que ele havia realizado com participação de suas irmãs mais moças Yvonne e Magdeleine (nascidas em 1895 e 1898), também foi o acaso que o levou ao seu primeiro *readymade*, sua primeira estrutura móvel: *Roue de bicyclette* em 1913. E, as próprias declarações de Duchamp sobre os *readymades* atravessam um nevoeiro que encobre os comentários alheios.

Duchamp tinha preferência por números múltiplos de três, afirmava “*Esse é para mim um número mágico, mas não mágico no sentido banal [...] o número um é a unidade, o dois é par e o três é multidão. Em outras palavras, vinte ou três milhões para mim dá no mesmo*”; e, três é um número que se repete no *Grande Vidro*.

---

<sup>104</sup> Lembrando, Alexina “Teeny” Duchamp (1906 – 1995) segunda esposa de Marcel Duchamp. Teeny e Duchamp se casaram em Nova York no dia 16 de janeiro de 1954. Ela estava divorciada do artista Pierre Matisse desde 1949, com quem teve três filhos.

Sempre se mantendo preocupado com a “[...] *distorção da ideia visual para executar uma ideia intelectual*”, a ideia da denominação “*readymade*” finalmente surge em Nova York, em 1915 no estúdio do Lincoln Arcade, após comprar uma pá para neve na Columbus Ave. Um produto de massa, um objeto feito por máquina, sem qualquer pretensão estética, escolhido para ser “*indiferente aos olhos e ao mesmo tempo pela ausência de bom ou mau gosto*”. O *readymade* somente ao ganhar título e a assinatura do artista é que alcançava o status provocativo, estranho e incomensurável, uma obra de arte criada não pela mão ou pelo talento, mas pela mente e pela decisão do artista. Os *readymades* duchampianos são objetos de ambiguidade, secos e cerebrais, cheios de gracejos visuais, que se faziam presentes imediatamente, mas não provocavam repercussões cerebrais, e eram a sua própria estilização.

No início ele dizia que ele “*não passava de um simples caipira*”, mesmo que a presença dele nas reuniões intelectuais transformasse o ambiente, onde o inglês era tão falado quanto o francês, e as personalidades eram atraídas como mariposas pela luz.

E assim ele foi se moldando aos costumes e se destacando, sempre cada vez mais livre, com uma sintaxe sucinta em suas críticas, soando pouco americana, suas escolhas ofereciam novas maneiras de ver e de pensar, segundo ele, essa era a Filosofia da Arte, reduzida ao seu termo mais simples, o *readymade*.

Lecionou até o final de sua vida, e, suas aulas eram regadas a contos franceses divertidos, contos cheios de humor, mas “muito franceses” na malícia<sup>105</sup>. Sempre fez muito sucesso com as mulheres, mas depois de chegar à Nova York a atração por ele ficou ainda maior e inquietante. Desde sua chegada foi acolhido pelo casal Walter Arensberg e Louise Arensberg, seus grandes amigos, clientes e apoiadores. Mas seu perfil nômade manteve-o indo e vindo; e, sempre voltando à NY.

Apesar de ter, finalmente, escolhido se estabelecer em Nova York depois de 1942 e de ter recebido cidadania norte-americana em 1954, permaneceu, sob muitos aspectos, durante toda a sua vida, francês e também um artista francês. Houve uma campanha para identificá-lo como normando, que não foi muito adiante.

Detalhes da trajetória de sua vida se misturam ao conjunto de sua obra, e merecem ser comentados juntamente com suas obras.

---

<sup>105</sup> Entre as possíveis leituras temos: as “*Alices*” de Lewis Carroll e/ou talvez o Best seller medieval “*Le Roman de La Rose*”.

Em “*O Ato Criativo*”<sup>106</sup>, Duchamp ressalta a relação triádica com o espectador, afirmando que o espectador é o que faz a obra de arte existir, em um contexto, na sede da Federação Americana de Artes (AFA) em Houston, Texas, em 1957, que revela um diálogo de natureza multiforme para a arte norte-americana nesta segunda metade da década de 1950, momento contrastado com histórias excessivamente simplificadas deste período. Há nele uma preocupação formal de um artista centrado nas críticas que predominaram neste período, onde o reconhecimento da participação do espectador na obra já não é tão incomum para 1957, mas ele expressa o reflexo de sua complexa história, com o clima político e econômico que estavam vivenciando, tanto na filosofia americana quanto na estética francesa, com crescente interesse popular nas artes e da presença crescente da mídia no discurso da arte americana.

### ***2.3 A excêntrica chave léxica de uma escrita pictural***

A identificação de Marcel Duchamp com os literatos demarca um grande interesse por literaturas, línguas e linguagens em toda a sua obra. O questionamento acerca da linguagem verbal e de suas tantas possibilidades reverbera para muito além do momento inicial das vanguardas. Ao cultivar o gosto pelos jogos de linguagem e pelo xadrez, empreende desde cedo uma busca, à sua maneira, por uma “arte literária”, através de sua “arte de ideias”, crítica e filosófica, consubstanciada já em sua (anti) obra-prima, sendo o *Grande Vidro* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, o resultado de estudos e trabalhos do período de 1912 a 1923. As regras de funcionamento foram colocadas na *Caixa Verde* (1934), uma caixa de papelão forrada com veludo verde, um complemento operacional com excêntrica chave léxica, que abriga perto de uma centena de documentos, anotações, fotografias e pranchas coloridas, referentes à composição do *Grande Vidro*, que nos orientam quanto à sua criação e contribuem na compreensão de regras intrínsecas do funcionamento da obra.

Conforme esclarece Octavio Paz (1997: 19), interessado em novas linguagens plásticas, Duchamp elabora, em seus escritos da *Caixa verde*, jogos de palavras como composição expressiva diferenciada:

---

<sup>106</sup> *Session on the Creative Act. Convention of the American Federation of Arts.* Houston, Texas - April 1957. Participantes: Professor Seitz, Princeton University, Professor Arnheim, Sarah Lawrence College, Gregory Bateson, anthropologist and Marcel Duchamp (mere artist). Publicado em Robert Lebel: Marcel Duchamp. New York: Livros Paragraphic, 1959, p. 77-78. Consta na íntegra como “Anexo”.

“Buscar palavras primas”, diz uma nota da *Caixa Verde*, “divisíveis por si mesmas e pela unidade”. Imagina também um alfabeto de signos que denotem só os vocábulos abstratos (‘sem nenhuma referência concreta’) e conclui: “esse alfabeto não poderá ser utilizado, provavelmente, a não ser na escritura desse quadro”. A pintura é escritura e o *Grande Vidro* um texto que devemos decifrar.

Constatamos um artista altamente motivado em busca de um sistema verbo-visual compondo uma arte que se comunica por meio de mecanismo simbólico próprio, impregnando as representações de sua pequena e preciosa produção artística, que explora potencialidades inerentes às distintas intersecções entre letra e forma, texto e imagem. A arte constitui um único objeto artístico, de caráter híbrido, a ser concretizado a partir do alinhamento entre os diferentes sistemas semióticos. Em consonância com sua assertiva, que afirma ter criado um alfabeto de signos exclusivamente direcionado à escritura de cada obra, sistemas de signos que se destinam a constituir a escritura pictural de suas obras visuais; distintas vias que o levam a atingir a concretização de um labor artístico em que a pintura se faz escritura.

## ***2.4 Símbolos revelam velando e velam revelando***

Façamos um breve e rápido olhar panorâmico pela Semiótica Peirceana sob o contexto fenomenológico. Entende-se por fenômeno, palavra derivada de *Phaneron*, é o que aparece à percepção e à mente. Semiótica (do grego *semeiotiké*) é a ciência geral dos signos e das semioses, que estuda fenômenos culturais como sistemas sígnicos, ou seja, sistemas de significação, intrinsecamente ligados à fenomenologia.

Para o cientista, lógico, matemático e filósofo norte-americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914), existe uma concepção triádica com três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente, que foram nomeados de primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade relaciona-se ao acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade e liberdade, a secundidade relaciona-se às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação,

conflito e dúvida; e a terceiridade relaciona-se à generalidade, continuidade, crescimento e inteligência. Segundo Peirce, a terceiridade manifesta-se no signo, em sua forma mais simples.

Na primeiridade temos o “lampejo” que se apresenta à mente, interligada a secundidade, onde o signo se representa ou se refere, e a terceiridade, onde o efeito é provocado em um possível intérprete.

Entretanto a ramificação conceitual triádica, sistematizada por Peirce, é só o fio de Ariadne de um conglomerado de raízes desta arquitetura rizomática que se bifurca numa reação em cadeia, recíproca, na tentativa de dar conta das múltiplas polaridades do signo em seu viés semiótico.

Lúcia Santaella (2005: 11) destaca a complexidade deste assunto em:

*“[...] a fenomenologia peirceana fornece as bases para uma semiótica anti-racionalista, antiverbalista e radicalmente original, visto que nos permite pensar também como signos, ou melhor, como quase-signos, fenômenos rebeldes, imprecisos, vagamente determinado, manifestando ambiguidade e incerteza, ou ainda fenômenos irrepetíveis na sua singularidade”*

Segundo Santaella, tudo pode ser analisado semioticamente sob percepções individuais dos fenômenos no contexto sógnico e potencialidade da Semiótica Peirceana com a fenomenologia.

Durante uma análise no campo da arte, é fundamental se valer do conceito Peirceano de *interpretante*, que não é o intérprete do signo, e sim a representação mental que se forma na mente do intérprete e que simula ou copia o signo emitido. Na Semiótica triádica de Peirce há três tipos de interpretantes:

1) *Interpretante imediato*: conjunto de tudo aquilo que um signo está apto a produzir na mente de um intérprete;

2) *Interpretante dinâmico*: aquilo que um signo efetivamente produziu na mente de um intérprete; e

3) *Interpretante final*: conjunto de todas as interpretações que um signo efetivamente produziu nas mentes de todos os seus intérpretes.



Importam tanto o que o signo quis dizer, como também o que ele de fato produz nas mentes dos espectadores, diante dos fenômenos de linguagens sincréticas (verbais, visuais, sonoras, olfativas, tácteis... híbridas, multissensoriais). Se a imagem gera impacto, os elementos textuais geram persuasão, e a resultante verbo-visual leva a mente a um processo comunicacional semioticamente sincrético, estruturando novas formas de experiências.

Os clichês visuais e verbais aceleram a comunicação sêmica de Duchamp, que por serem racionais, trazem argumentos retóricos circulares (lógicos), deliberativos e demonstrativos, mas envoltos numa narrativa progressiva (ficcional), humorística e/ou erótica, que leva à imersão psicológica ou sócio-afetiva, alcançando a função emotiva e poética através de elementos linguístico-semióticos, para massificar ideias e reforçá-las ao máximo<sup>107</sup> com escolhas lexicais cuidadosas, carregadas de significações em eixos sintagmáticos e sistêmicos. Ao utilizar as figuras de linguagem ou de retórica ele aumenta a expressividade e a força do texto.

Duchamp nos traz uma arte para ser vista como narrativa, um movimento incomum e mesclado de um jogo próprio que possui um vocabulário novo, e que revela a triangulação de ideias em um substrato epistemológico da comunicação sêmica.

Duchamp foi operado da próstata em 1962, ano em que ficou sabendo que tinha câncer; e, desde setembro de 1968 depois de uma gripe, ficou cada vez mais debilitado, queixando-se de fortes dores no estômago e nas costas; e ainda, relatando cansaço frequentemente. Tomkins (2005: 498-499) em seu capítulo “Não visto e/ou menos visto”, nos fala sobre seus últimos momentos de vida:

O jantar de comemoração, em 1º de outubro, foi no número 5 da Rua Parmentier em Neuilly-sur-Seine (França), o apartamento estúdio que os Duchamp haviam herdado de Suzanne. Os convidados eram velhos amigos, Robert e Nina Lebel, Man e Juliet Man Ray – e, aos olhos de todos, Duchamp, embora parecesse bastante pálido, mostrava-se animado. Ele havia ido nessa manhã à livraria Vuibert no boulevard Saint-Germain e ficara feliz por ainda terem o livro sobre anáglifos que havia encontrado lá, na década de 30, junto com os óculos de duas cores – ele comprou vários pares. Também comprou uma nova edição dos trocadilhos e humorísticos de Alphonse Allais, um dos autores franceses de que mais gostava. De noite, estava espirituoso e alegre, e Teeny ficou feliz por vê-lo repetir o faisão que ela havia preparado. Após os convidados irem embora, ele e Tenny ficaram um pouco na sala de estar, conversando sobre a noite. Marcel leu em

---

<sup>107</sup> Em entrevista com Pierre Cabanne, Duchamp relata que, segundo os lógicos de Viena, tudo é “Tautologia” com exceção do café preto, porque há controle dos sentidos (p. 180), sabemos hoje que em publicidade, “afirmar uma ideia única” se chama *Unique Selling Proposition*; em “Teoria da Comunicação” existe o conceito de “tautismo” (um neologismo da contração de Tautologia com Autismo), trazido por Lucien Sfez, em *Crítica da comunicação* (1994). Sendo que tautologia conforme Sfez é “*repito, logo provo*” ou “*repito, logo demonstro*”. Lembrando que segundo George Gurvitch “símbolos revelam velando e velam revelando”.

voz alta para ela algumas passagens do livro de Alphonse Allais, que fizeram os dois rirem. Pouco antes de uma hora da manhã, Marcel foi ao banheiro arrumar-se para dormir. Teeny achou que estava demorando demais. Chamou por ele, mas não houve resposta. Quando entrou, deparou com ele caído no chão, ainda inteiramente vestido. Teeny percebeu imediatamente que estava morto. “Ele tinha uma expressão feliz no rosto e extremamente calma”, relatou ela (em entrevista a Calvim Tomkins). Mais tarde, após o enterro em Rouen, escreveria muitas cartas aos amigos dos dois; à Beatrice Wood (em 20 de novembro de 1968), Teeny disse: “Por mais que falta que sintam dele, agradeço por ele ter morrido de uma maneira quase mágica. Tenho certeza de que não se deu conta quando aconteceu, e essa foi a maneira que ele sempre quis”. Sua morte foi anunciada na primeira página do *New Times* e em outros jornais importantes do mundo inteiro (em Paris, entretanto, *Le Figaro* noticiou-a na coluna de xadrez). John Canaday, o crítico de arte do *Times*, escreveu que Duchamp muito possivelmente foi o artista mais destrutivo da história da arte e também, ao lado de Picasso, o mais ousado (*NY Times*, edição de 03 de outubro de 1968. p. 51). O fato de ele ter abandonado<sup>108</sup> a arte para dedicar-se ao xadrez recebeu destaque em quase todos os obituários, mas nenhum, claro, fez menção à sua grande obra, conhecida por poucos.

Duchamp, em seu testamento, pediu que não houvesse cerimônia fúnebre. Ele foi cremado no *Cimetière du Père-Lachaise*, em Paris, e, segundo Marcadé (2008: 485), “depois de sua cremação, lembra Paul Matisse, nos pediram que verificássemos o conteúdo da urna. Bernard Monnier [marido de Jackie] e eu aceitamos. O que eu percebi imediatamente entre as cinzas, foram as chaves, que permaneceram no bolso [...]. Estavam em meio às cinzas e não tinham derretido. Para mim foi um milagre ver isso, porque a questão do segredo, das chaves, sempre cercaram Marcel e sua obra. Perguntaram se queríamos recuperar as chaves, e imediatamente respondi ‘não, as deixaremos’. Dias depois, as cinzas de Marcel Duchamp foram transferidas e depositadas no *Cimetière Monumental de Rouen*<sup>109</sup>”, junto com as demais da família de Duchamp; e, é onde também está Teeny Duchamp desde sua morte, em 1995. Duchamp escreveu o próprio epitáfio, que consta (até hoje) numa lápide sem ornamentos, como era sua vontade.

Duchamp passou sua vida inteira dialogando com o espectador, num discurso perpetuado pela arte; e, surpreendeu o mundo em 7 de julho de 1969 ao expor, pela primeira vez, sua obra póstuma. Foi um verdadeiro golpe estético e erótico. Uma armadilha erótica para nos transformar em *voyeurs*, como afirmou Denise Browne Hare, a fotógrafa que documentou a obra no estúdio, antes da desmontagem.

---

<sup>108</sup> Não há nenhum relato do próprio Duchamp que confirme esta afirmação, pois ele afirmou estar “jogando xadrez” enquanto se manteve recluso, nunca disse que tinha abandonado a arte; sendo que tal afirmação foi amplamente publicada e divulgada ostensivamente pelos meios de comunicação da época, fato que ainda vem se repetindo na atualidade e nos meios acadêmicos.

<sup>109</sup> Rouen, localizada na região histórica da Normandia, no noroeste da França, foi uma das mais prósperas cidades do norte europeu na Idade Média; e é hoje a capital da região francesa da Alta Normandia e do Departamento do Sena Marítimo; sendo considerada a capital da Normandia, uma região cercada de castelos e ainda se mantém a mais Medieval das cidades da França..

## 2.5 Duchamp: uma vida que se sobrepõe à sua obra

Marcel Duchamp, artista seminal do Século XX, foi reconhecido, segundo John F. Moffit<sup>110</sup>, como o “*Artista do Século XX*”, pois seu legado domina e inova com sua atitude alquímica o mundo da arte contemporânea, documentando sua história com a mais pictórica das filosofias e ciências ocultas.

Segundo Octavio Paz (1997), a inatividade de Duchamp nos surpreende; desde o princípio ele se opôs à vertigem da aceleração, à vertigem do retardamento. Deixou em suas anotações: “*dizer retarde em lugar de pintura ou quadro; pintura sobre vidro se converte em retarde em vidro – mas retarde em vidro não quer dizer pintura sobre vidro [...]*”. Com esta frase ele nos deixa vislumbrar o sentido de sua ação.

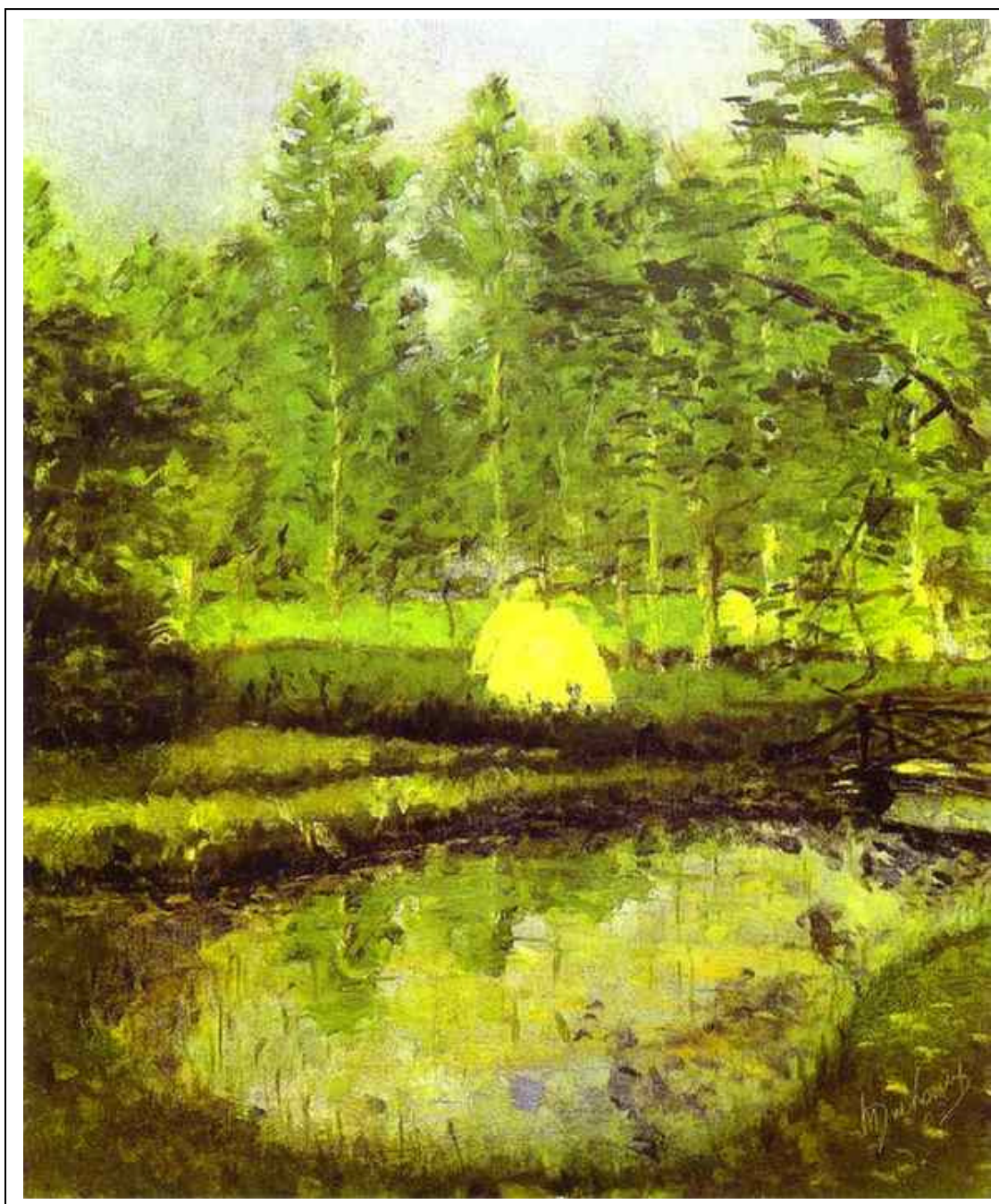
Nas obras de Duchamp o espaço caminha se incorporando e tornado-se máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o *retarde*, e, o *retarde* com a ironia. Parte de sua obra são imagens, outras reflexões sobre a imagem. Uma obra sem obras. Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível, onde o invisível não é obscuro nem misterioso e sim transparente. Duchamp definiu sua época, através de suas negações e de suas explorações. Paz (1997) conclui o pensamento: “*O caso de Duchamp [...] me apaixonava não por ser ‘melhor’ mas por ser único. Esta última palavra é a que lhe convém e o define*”.

*O fascínio de Duchamp diante da linguagem é de ordem intelectual: o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também para destruí-los. O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes da significação da linguagem só para, um instante depois, abolí-los mais completamente. [...] É uma ironia que destrói a própria negação e, assim se torna afirmativa. (Paz, 1997:11)*

Octavio Paz (1997) conclui que Marcel Duchamp teve sua vida espalhada por suas obras, deixando nelas um discurso que inventa e descobre formas de linguagens, que o interpretam sob forma de arte, e, é através deste discurso visual que suas obras nos contarão parte de sua vida.

---

<sup>110</sup> John F. Moffit, *Alchemist of the Avant -Garde: The Case of Marcel Duchamp*. S.U.N.Y. Albany. 2003.



*Figura 44: “Paysage à Blainville”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, c. 1902 (61 x 50 cm).<sup>111</sup>*

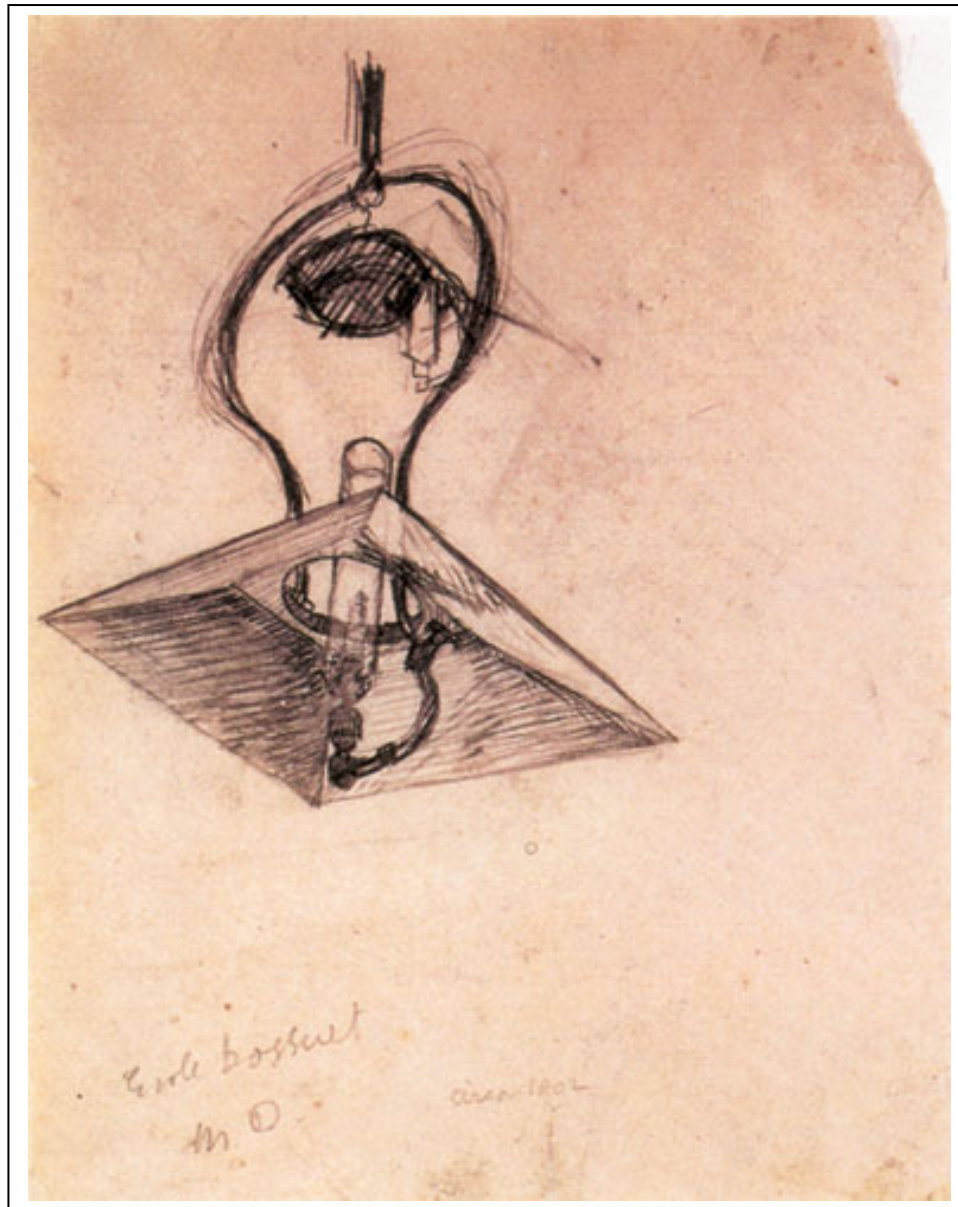
**Local de Criação:** Rouen, França.

Octavio Paz (1997) relata que os primeiros quadros revelam uma mestria precoce, nesta cronologia, pode-se ainda definir como estilo pós-impressionista, obra que os críticos ainda chamam “boa pintura”.

---

<sup>111</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Estados Unidos.





**Figura 45:** “*La Suspension (Bec Auer)*”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis sobre papel com assinatura com caneta, c. 1902 (22,4 x 17,1 cm).<sup>112</sup>

**Local de Criação:** Rouen<sup>113</sup>, França.

<sup>112</sup> Coleção particular, Paris – França.

<sup>113</sup> Aos 15 anos Duchamp esboça bidimensionalmente uma das lamparinas da “*École Bossuet*” (a atual “*Espace du Moineau*”: <http://www.espacedumoineau.com/historique.html>, onde também foi o antigo Centro Diocesano) e repete-a em sua última obra, de forma tridimensional, simulando esta lâmpada de gás. Jacques-Benigne Bossuet (1627-1704), que deu seu nome à Instituição, foi um bispo e teólogo francês, considerado um dos principais teóricos do reinado de Luís XIV, o que se justifica por sua atuação política e religiosa no governo de Luís XIV e por seus livros que exaltam a figura do monarca e o caracterizam como um representante dos desígnios divinos. Assim como Jean Bodin, Bossuet defendeu a teoria do Direito Divino dos Reis, onde o poder do rei é legitimado pelo próprio Deus. Vale registrar que em 10 de janeiro de 1902, houve o “*L’affaire Gaz de Deville-lès-Rouen illustre ce que l’on a appelé le conflit de l’électricité et du gaz*”, que ocorreu mediante o conflito pela mudança da iluminação a gás pela iluminação por energia elétrica (e inserção da eletricidade) na rotina de Rouen, ver maiores detalhes em: [http://fiches.dalloz-etudiant.fr/fileadmin/contenu\\_fiches/Public/Le\\_contrat\\_administratif\\_regime/GrandsArrets\\_10janv1902.pdf](http://fiches.dalloz-etudiant.fr/fileadmin/contenu_fiches/Public/Le_contrat_administratif_regime/GrandsArrets_10janv1902.pdf) (acesso em: 10.01.2013).





**Figura 46:** “Flirt”, Marcel Duchamp (1887-1968), tinta-da-china, aquarela e lápis azul sobre papel, 1907 (31,5 x 45cm).<sup>114</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

Esta obra trata-se de um chiste verbo-visual, dando destaque para a frase, que está na obra, pois contém trocadilhos compostos de metaironia.

**Elle:** ‘Voulez-vous que je joue “Les Flots bleus”? Vous verrez comme le piano rend bien l'impression qui se dégage du titre’.

**Lui (spirituel):** ‘ça n'a rien d'étonnant, Mademoiselle, c'est un piano...aqueux.

<sup>114</sup> Coleção particular, Paris – França.

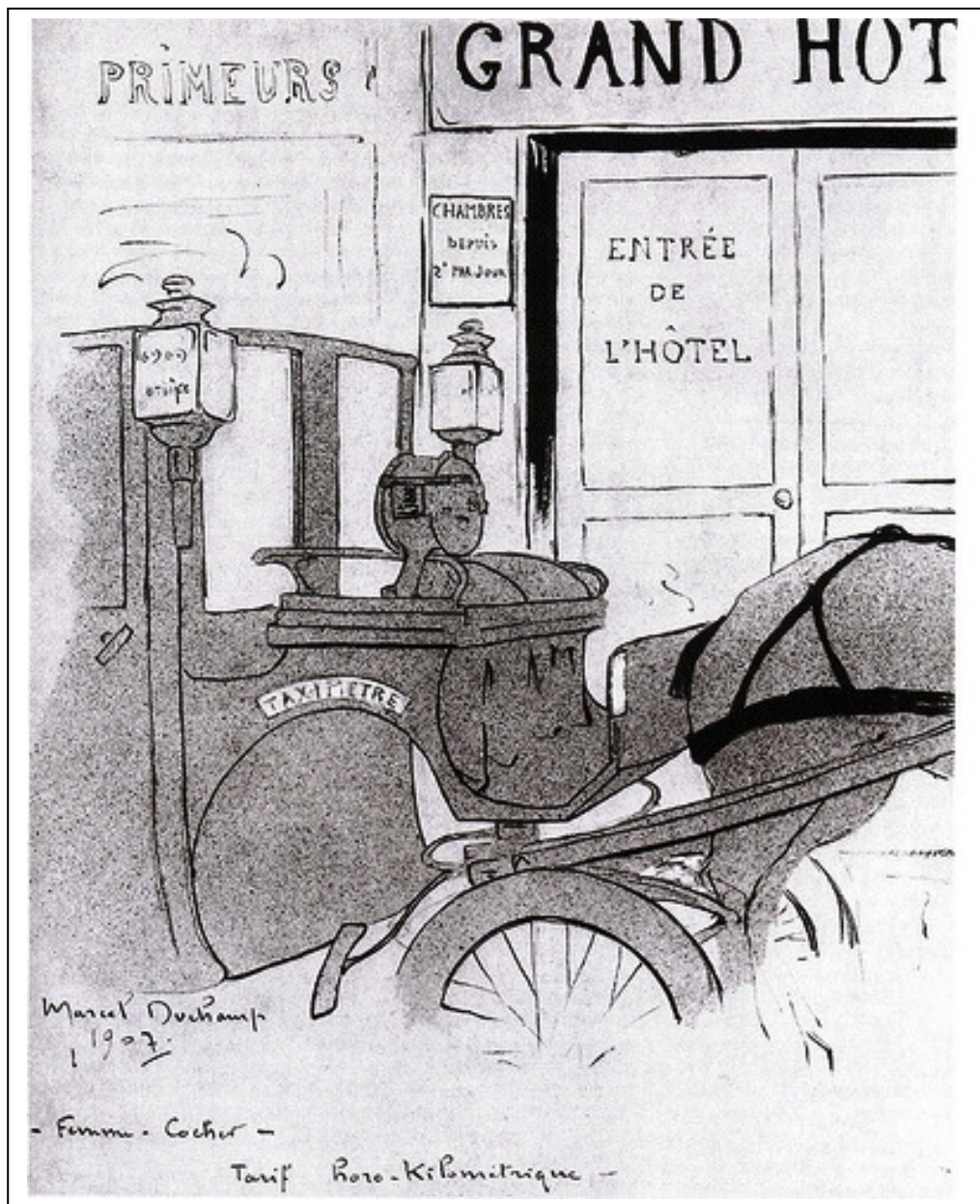


Figura 47: “Femme-Cocher”, Marcel Duchamp (1887-1968), tinta-da-china, aquarela e lápis azul sobre papel, 1907 (31,7 x 24,5cm).<sup>115</sup>

Local de Criação: Paris, França.

Esta obra trata-se de um chiste verbo-visual, dando destaque para o título da obra, pois é uma metáfora acerca do trabalho feminino da época, que possuía muitas restrições:

***Femme-Cocher | “Tarif horo-kiloétrique”***

<sup>115</sup> Obra exposta no Metropolitan Museum of Art, Nova York - Estados Unidos.



*Figura 48: “Conversation”, Marcel Duchamp (1887-1968), caneta, tinta e aquarela sobre papel, 1908 (30,5 x 25,4cm).<sup>116</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

Esta obra trata-se de um chiste verbo-visual.

---

<sup>116</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.

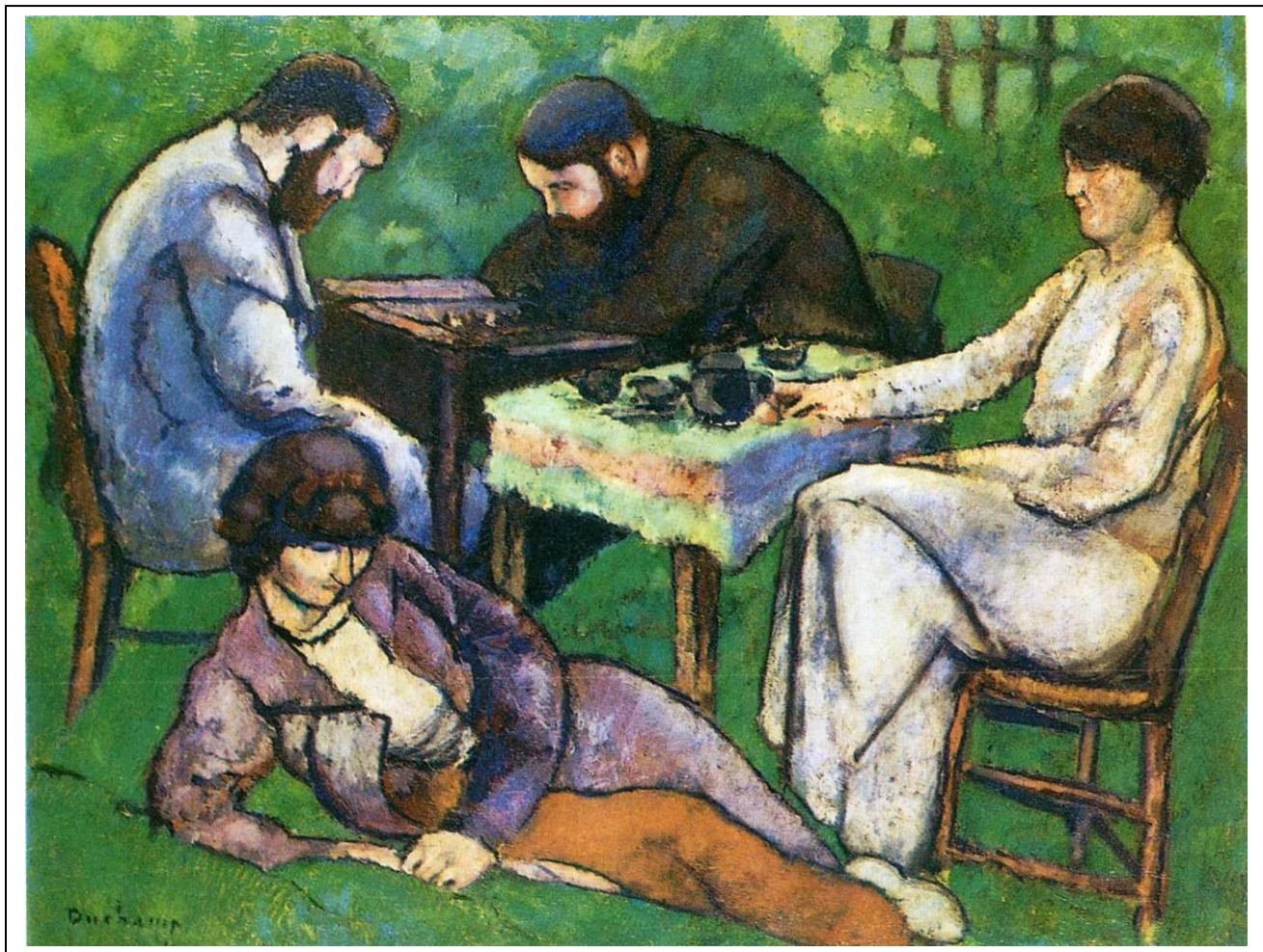


**Figura 49:** “*Peau Brune*”, Marcel Duchamp (1887-1968), aquarela sobre papel, 1910 (52,1 x 49,2cm).<sup>117</sup>

**Local de Criação:** Puteaux, França.

<sup>117</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. Predomina o estilo pós-impressionismo.





*Figura 50: “La Partie d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (114 x 146 cm).<sup>118</sup>*

**Local de Criação:** Puteaux, França.

---

<sup>118</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. Predomina o estilo pós-impressionismo.





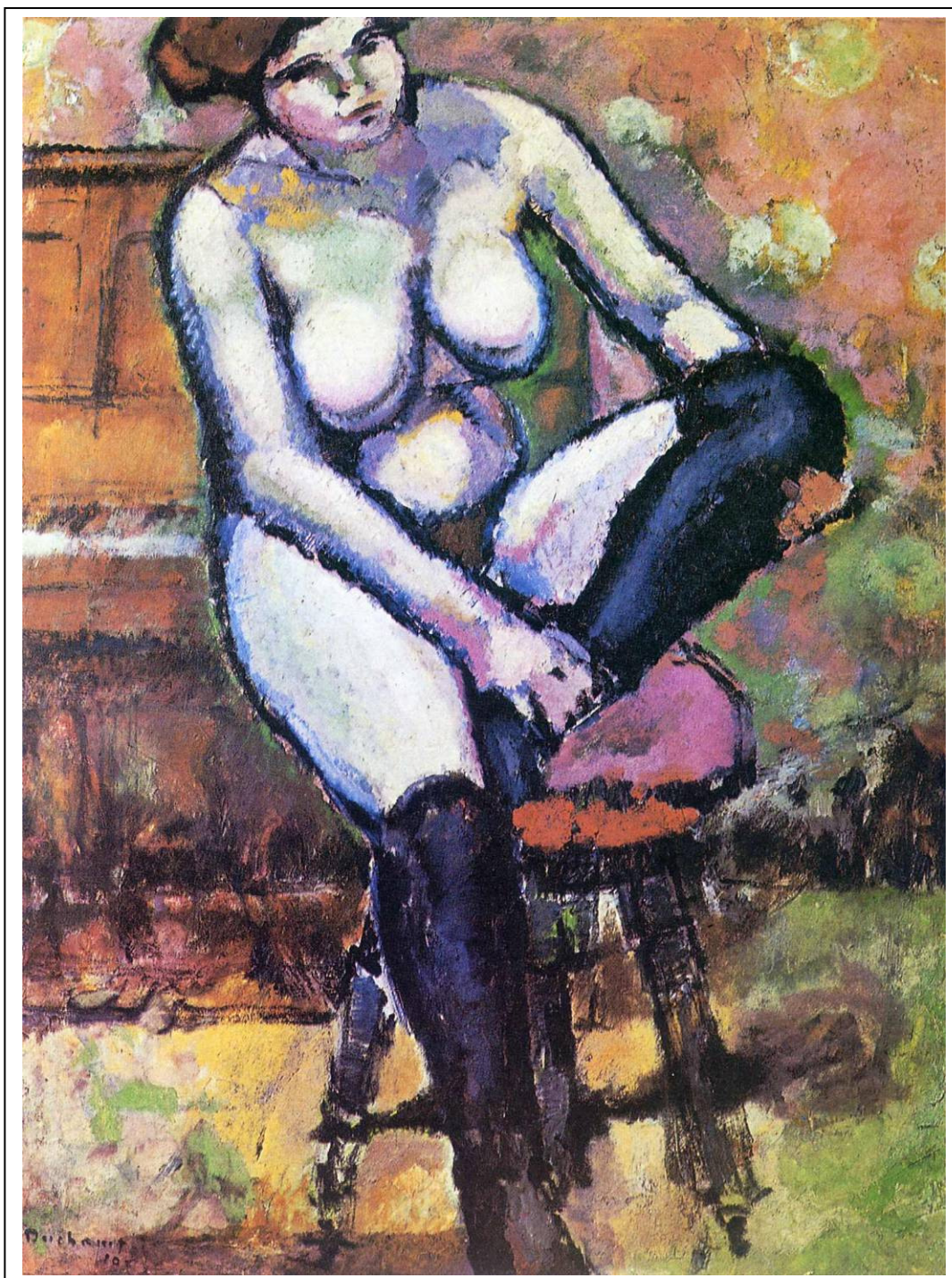
*Figura 51: “Bateau-Lavoir”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (64 x 72cm).<sup>119</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>119</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos. Predomina o estilo Fauvismo.





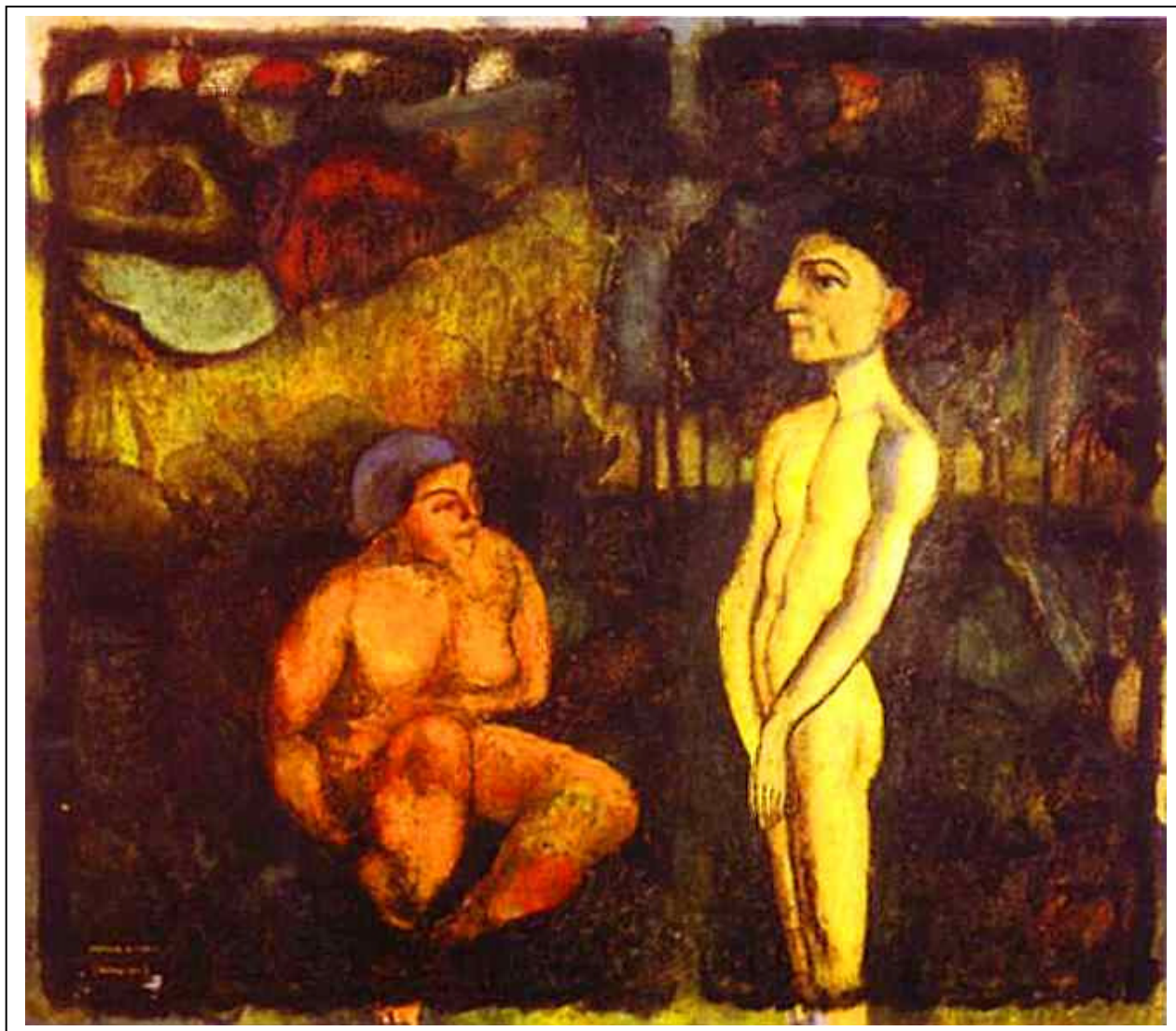
**Figura 52:** “Nu aux bas noirs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (116 x 89cm).<sup>120</sup>

**Local de Criação:** Rouen, França.

---

<sup>120</sup> Coleção particular, México. Predomina o estilo Fauvismo.



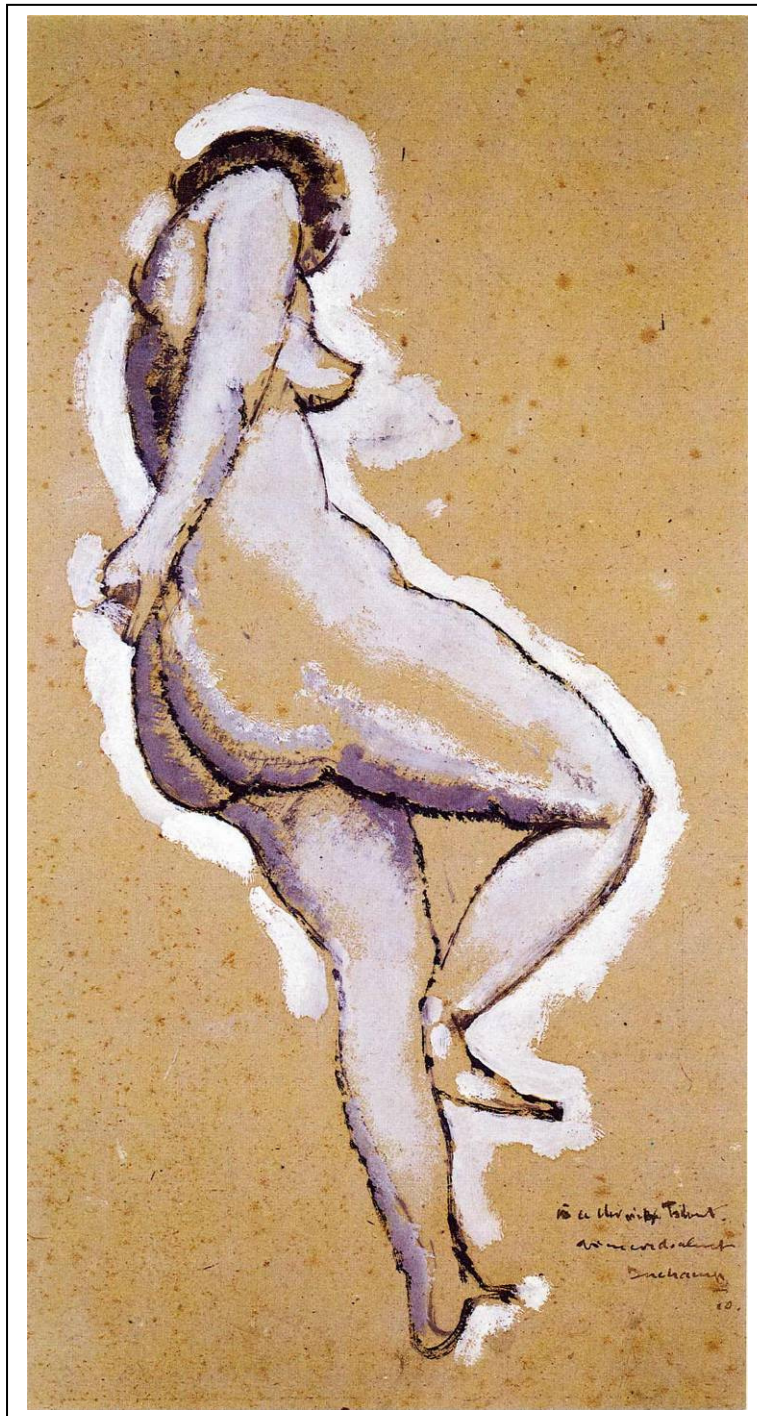


*Figura 53: “Paradis”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (114,5 x 128,5cm).<sup>121</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>121</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Estados Unidos. Predomina o estilo Fauvismo.

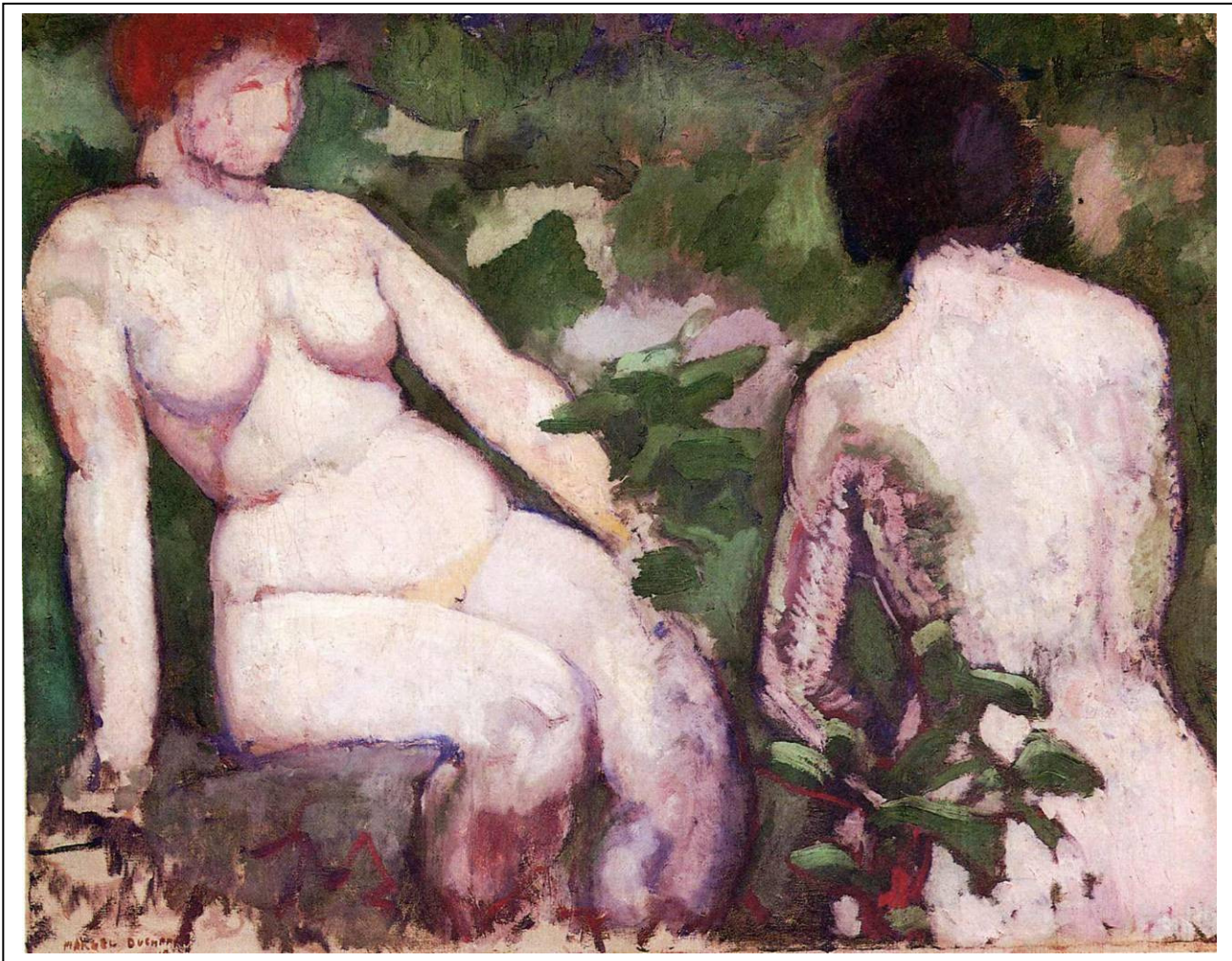


**Figura 54:** “Nu debout”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (60 x 38cm).<sup>122</sup>

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

<sup>122</sup> Obra exposta no Musée des Beaux-Arts, Rouen, França. Predomina o estilo Fauvismo.





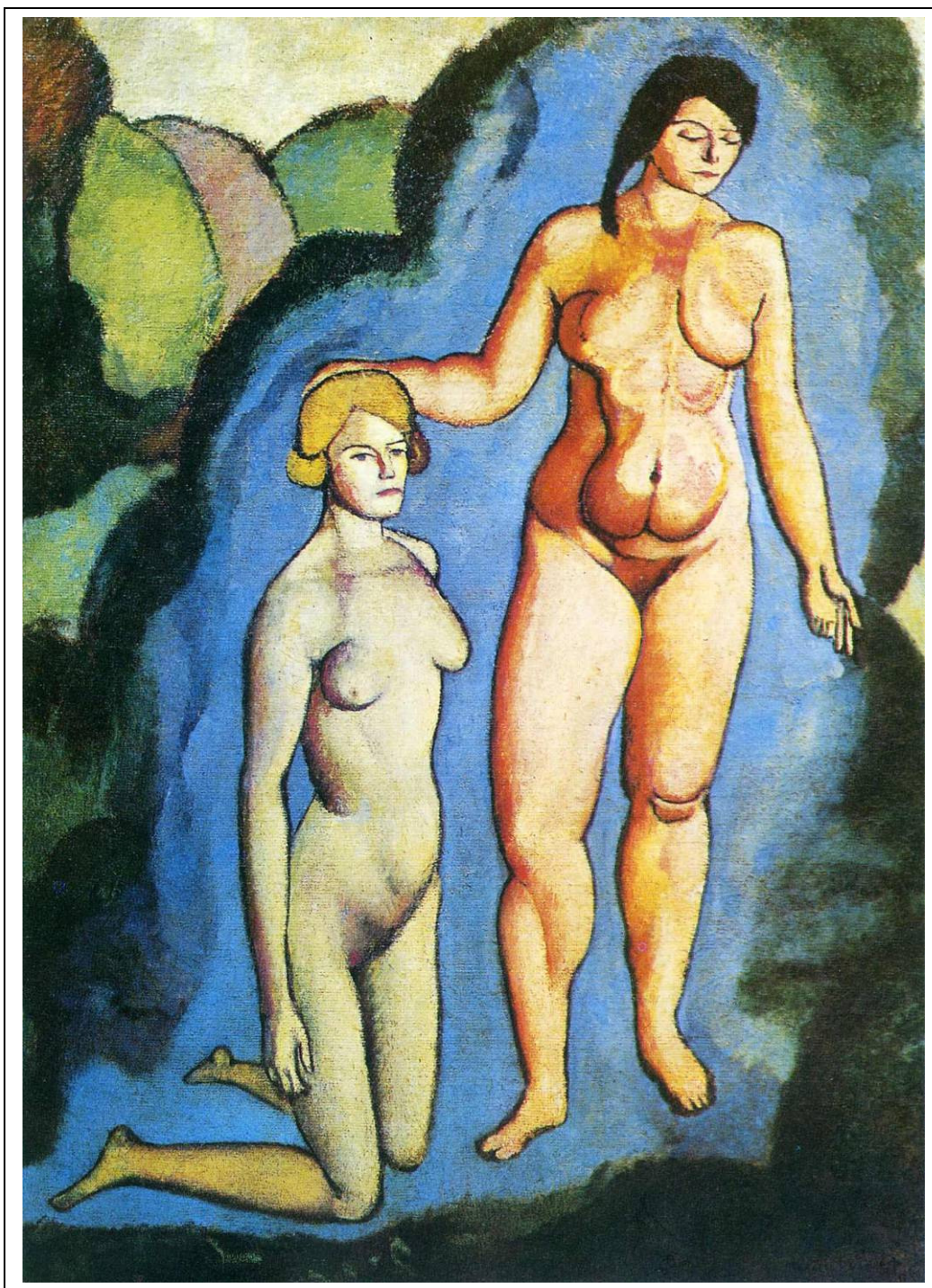
*Figura 55: “Deux nus”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (71,5 x 91cm).<sup>123</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>123</sup> Obra exposta no Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, Paris, França. Predomina o estilo pós-impressionismo.





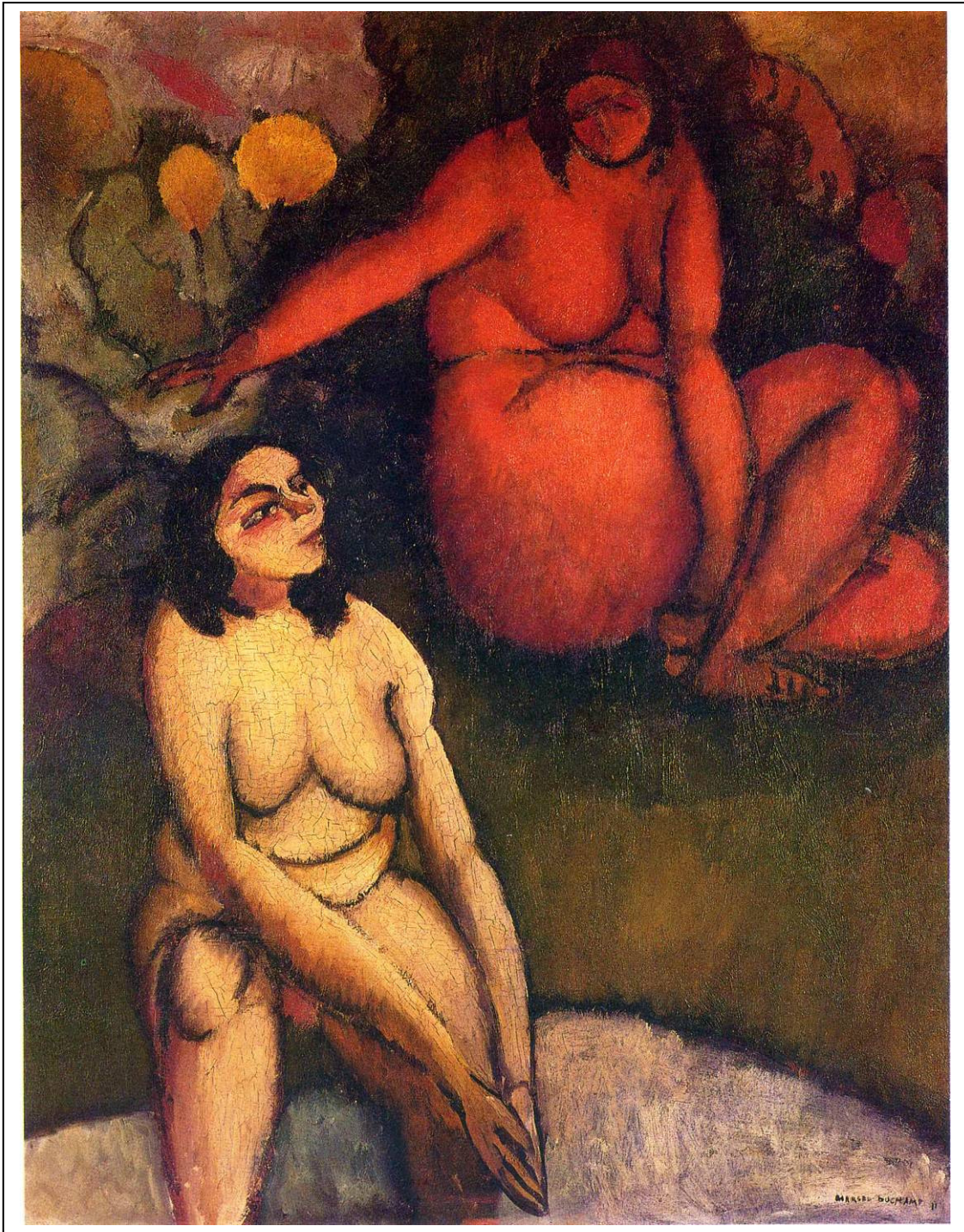
*Figura 56: “Le Buisson”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 - 1911 (127,5 x 92cm).<sup>124</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>124</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Estados Unidos. Predomina o estilo Fauvismo.





*Figura 57: “Baptême”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (91,2 x 72,7cm).<sup>125</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>125</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Estados Unidos. Predomina o estilo Fauvismo.



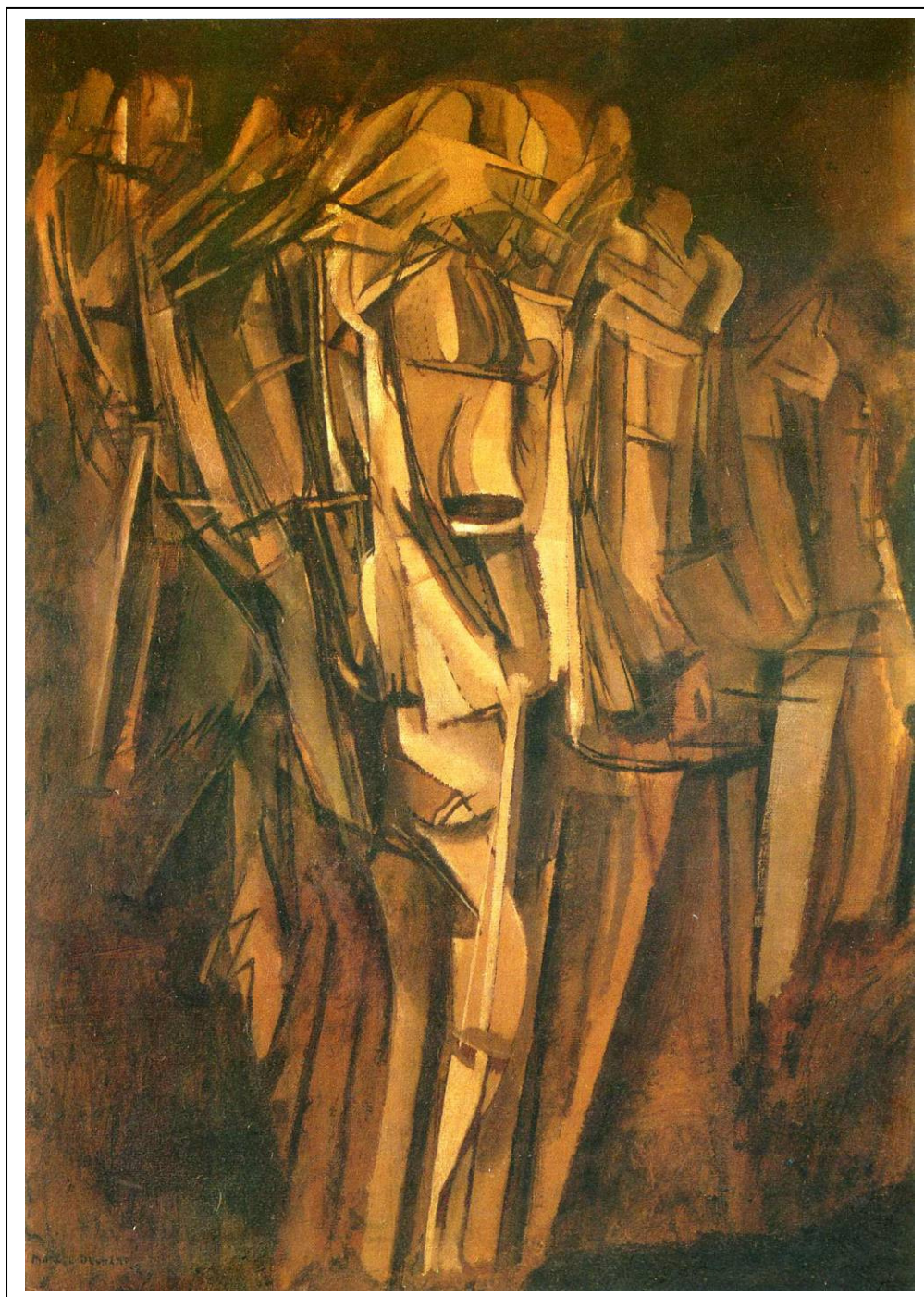


*Figura 58: “Paysage”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (46,3 x 61,3cm).<sup>126</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>126</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



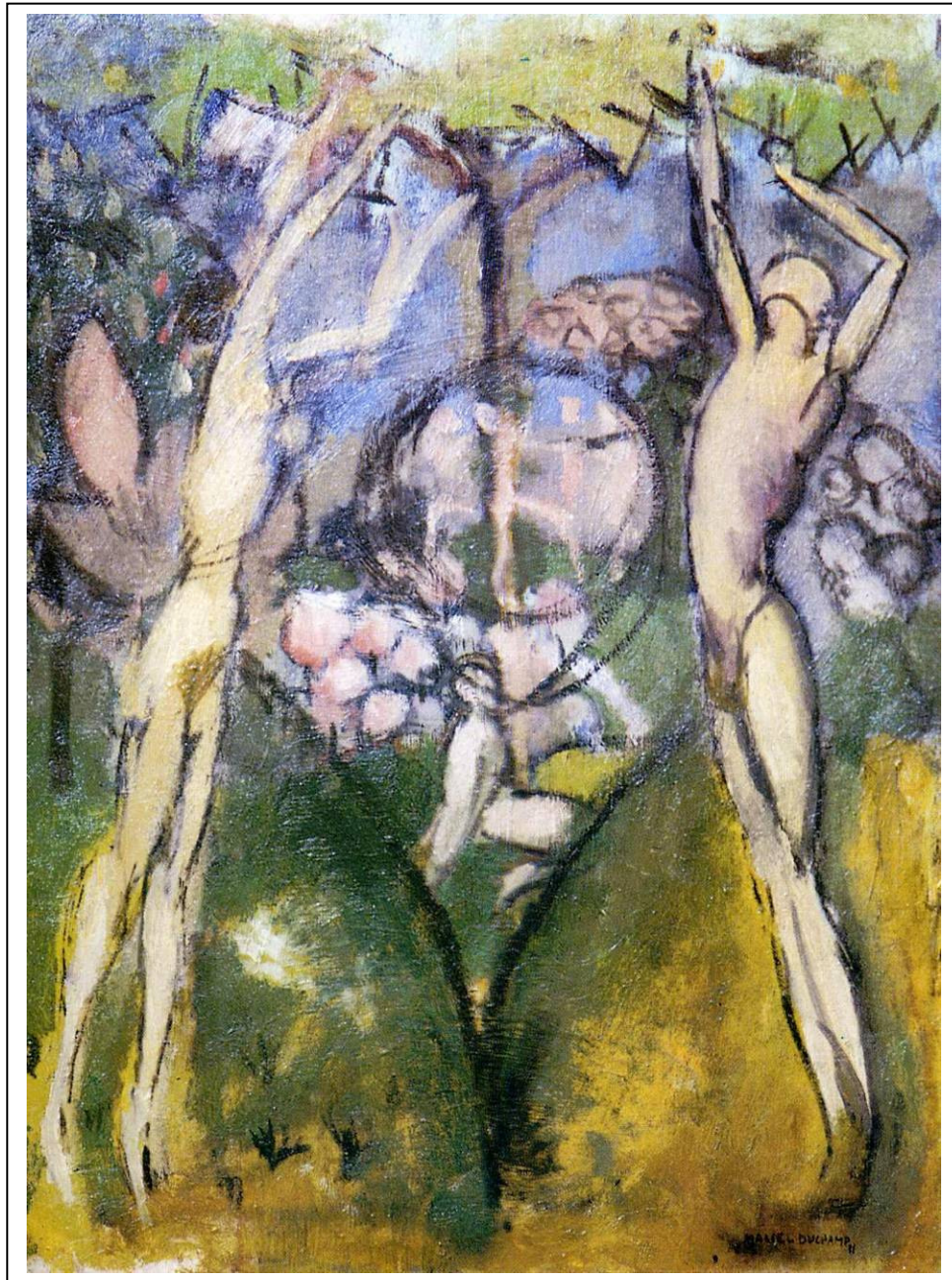
*Figura 59: “Jeune homme triste dans un train”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (100 x 73cm).<sup>127</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>127</sup> Obra do acervo do Peggy Guggenheim Foundation, Veneza, Itália.





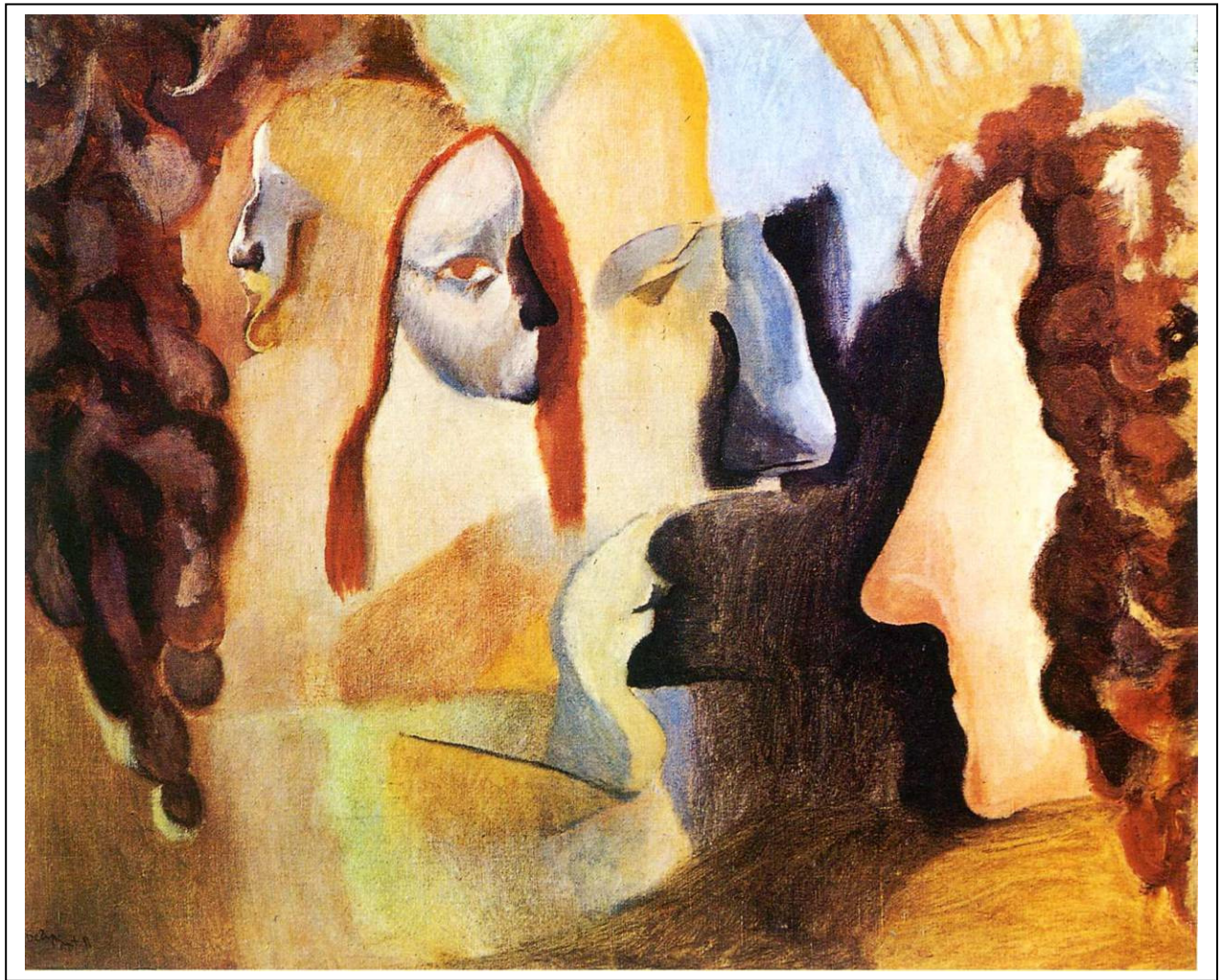
*Figura 60: “Jeune homme et jeune fille dans le printemps”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (65,7 x 50,2cm).<sup>128</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França

---

<sup>128</sup> Coleção particular. Predomina o estilo Fauvismo.





**Figura 61:** “Yvonne et Magdeleine déchiquetées”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (60 x 73cm).<sup>129</sup>

**Local de Criação:** Veules-les-Roses, França.

---

<sup>129</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. Predomina o estilo Fauvismo.

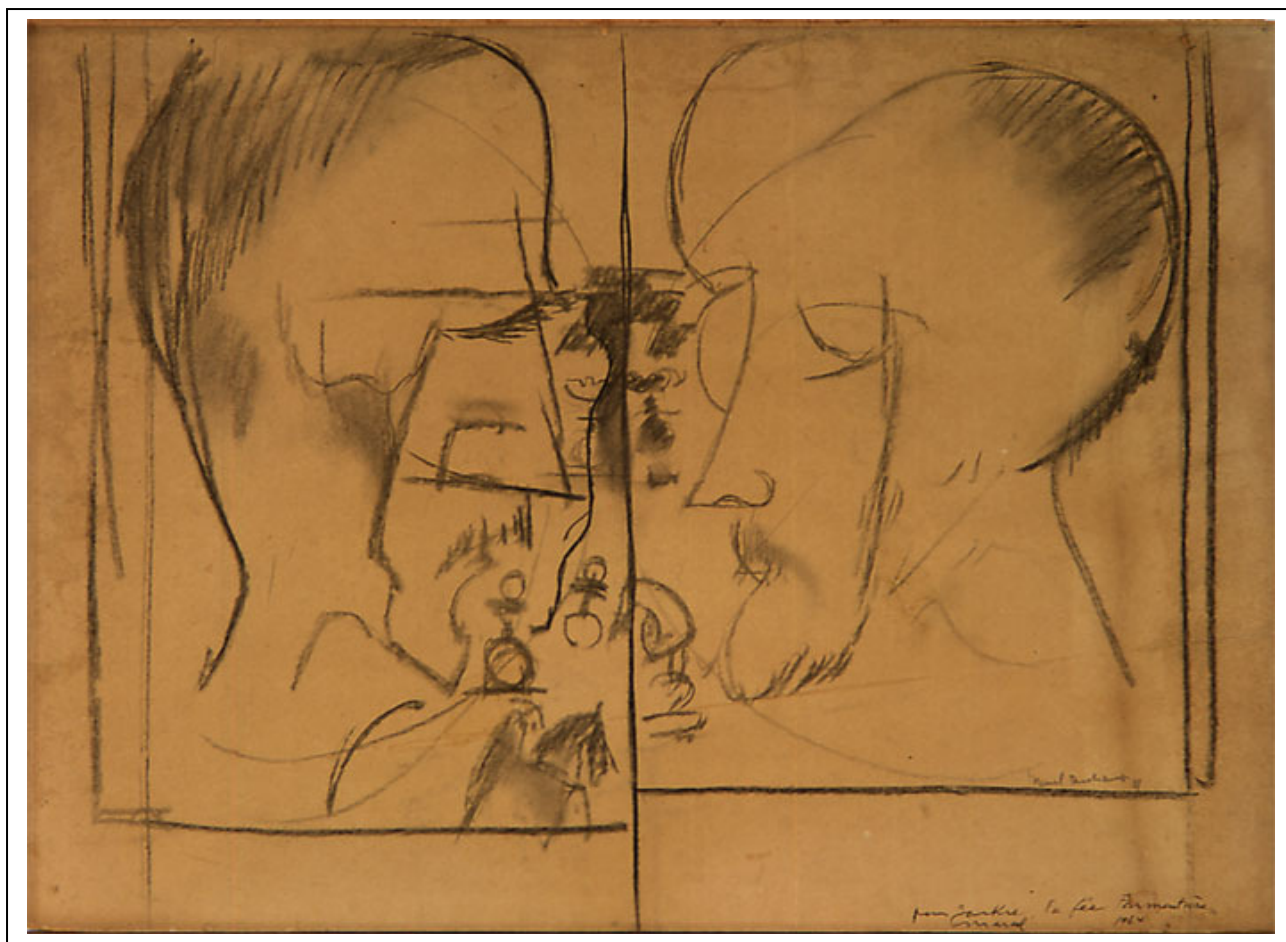


**Figura 62:** “Étude pour une partie d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), tinta marrom e aquarela sobre papel de carta, 1911 (21,2 x 18,4cm).<sup>130</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>130</sup> Acervo do Solomon Robert Guggenheim Museum, Nova York - Estados Unidos.



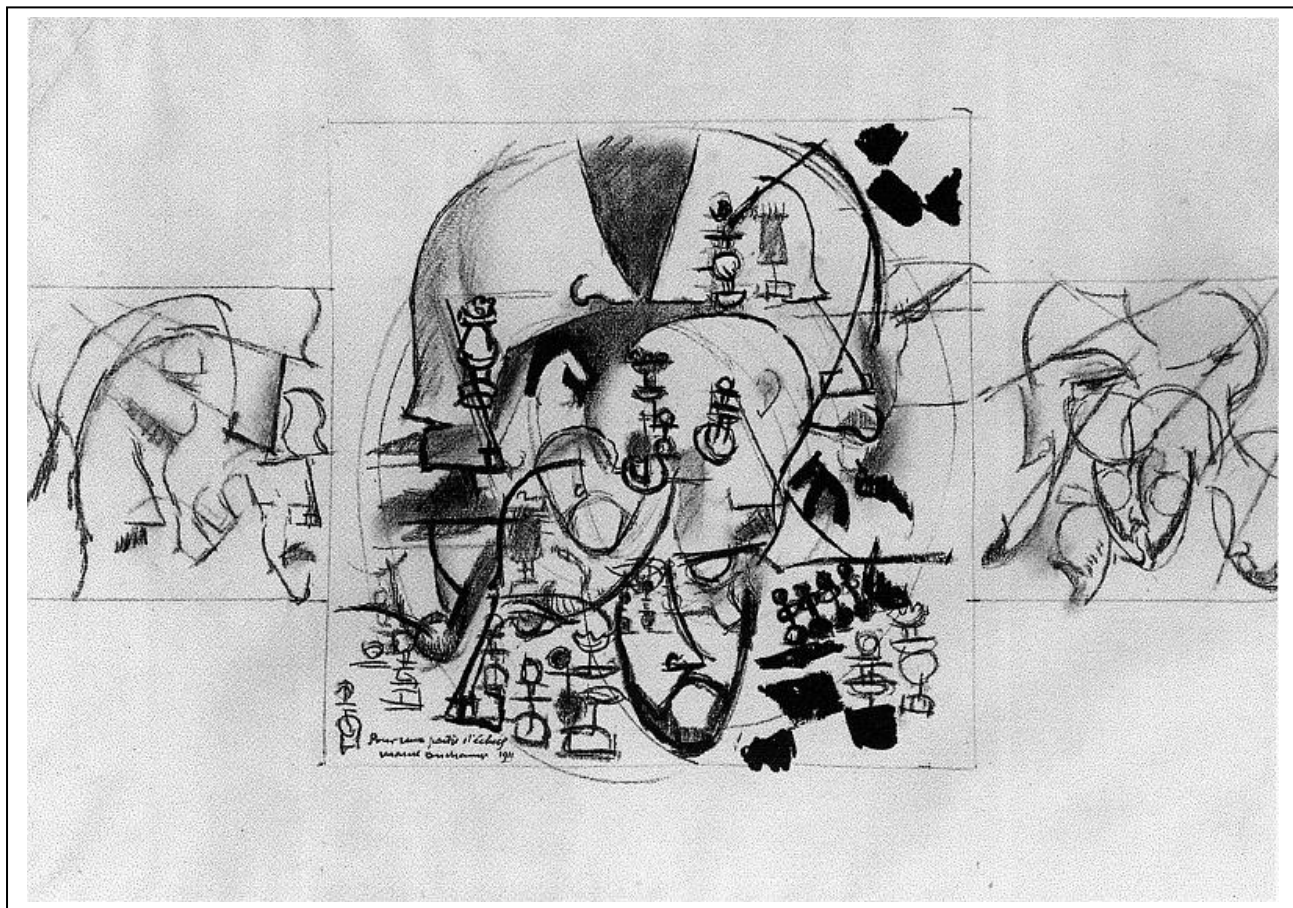


*Figura 63: “Étude pour les Joueurs d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), carvão sobre papel, 1911 (43,1 x 58,4cm).<sup>131</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>131</sup> Coleção particular, Paris – França.

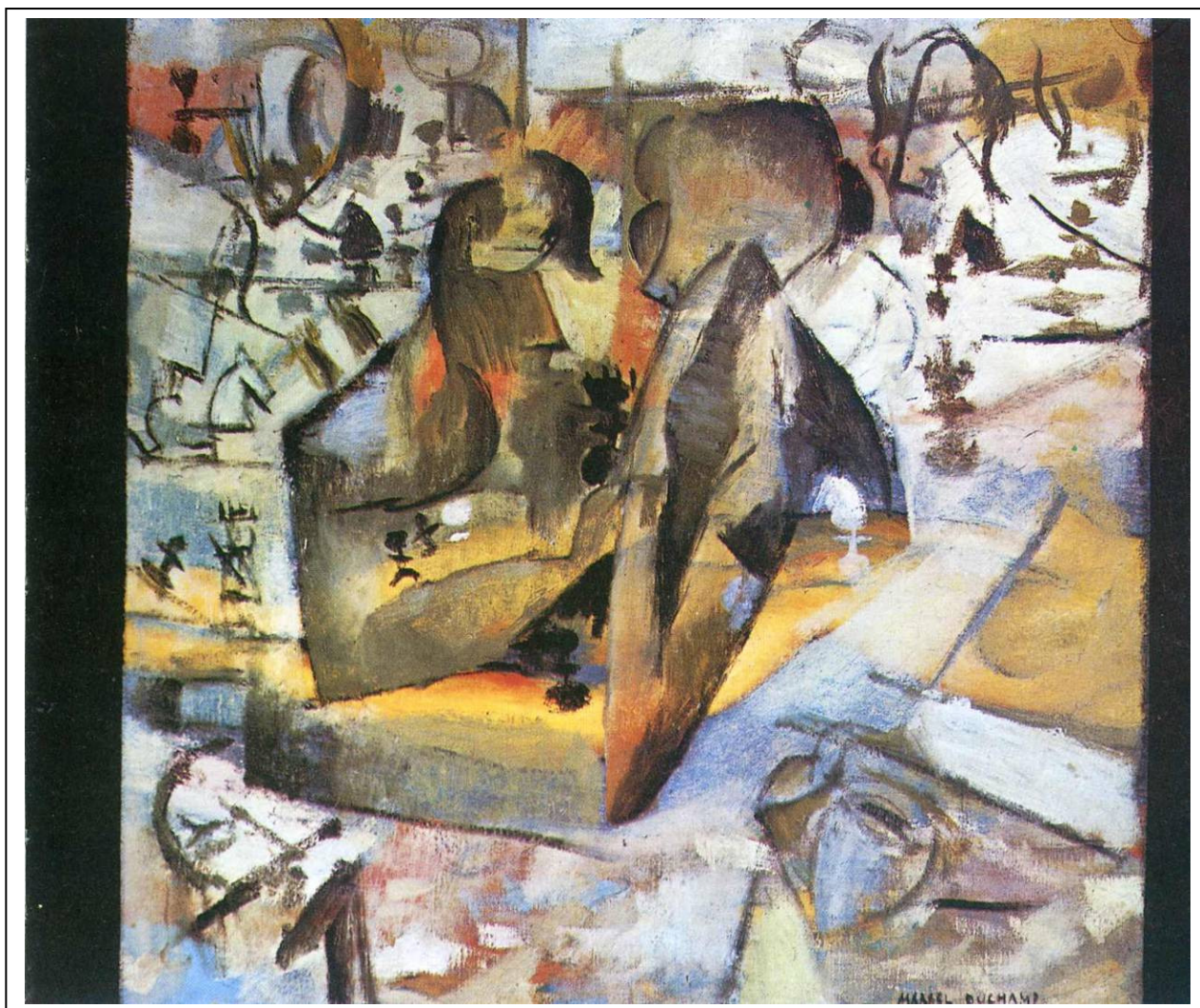


**Figura 64:** “*Étude pour les Joueurs d’Échecs ou pour une partie d’Échecs*”, Marcel Duchamp (1887-1968), Tinta nanquim e carvão sobre papel, 1911 (45 x 61,5cm).<sup>132</sup>

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

<sup>132</sup> Coleção particular, França.





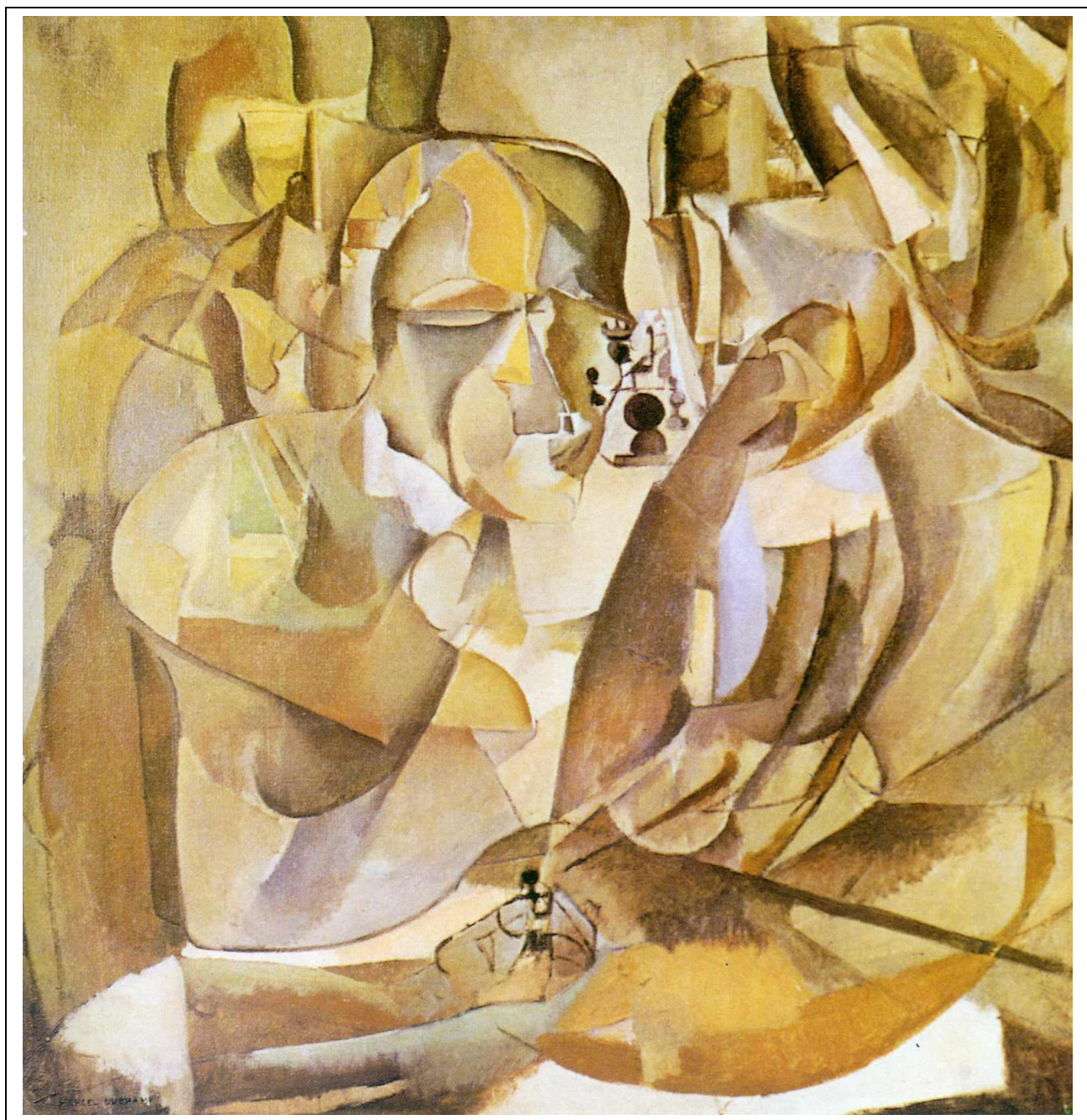
*Figura 65: “Les Joueurs d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (50 x 61cm).<sup>133</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>133</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, Paris, França.



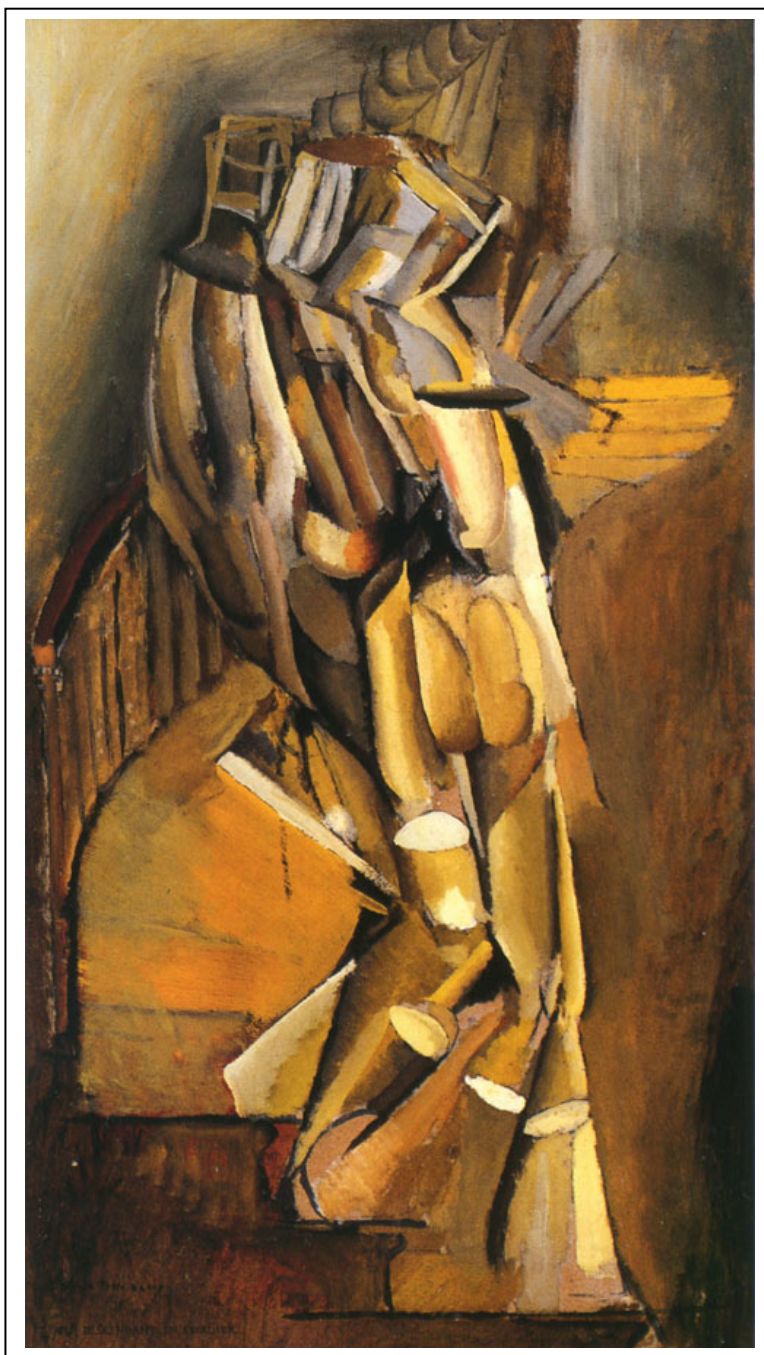


*Figura 66: “Portrait de Joueurs d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (108 x 101cm).<sup>134</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>134</sup> Obra do acervo de Louise & Walter Arensberg Collection, Philadelphia, PA, Estados Unidos.



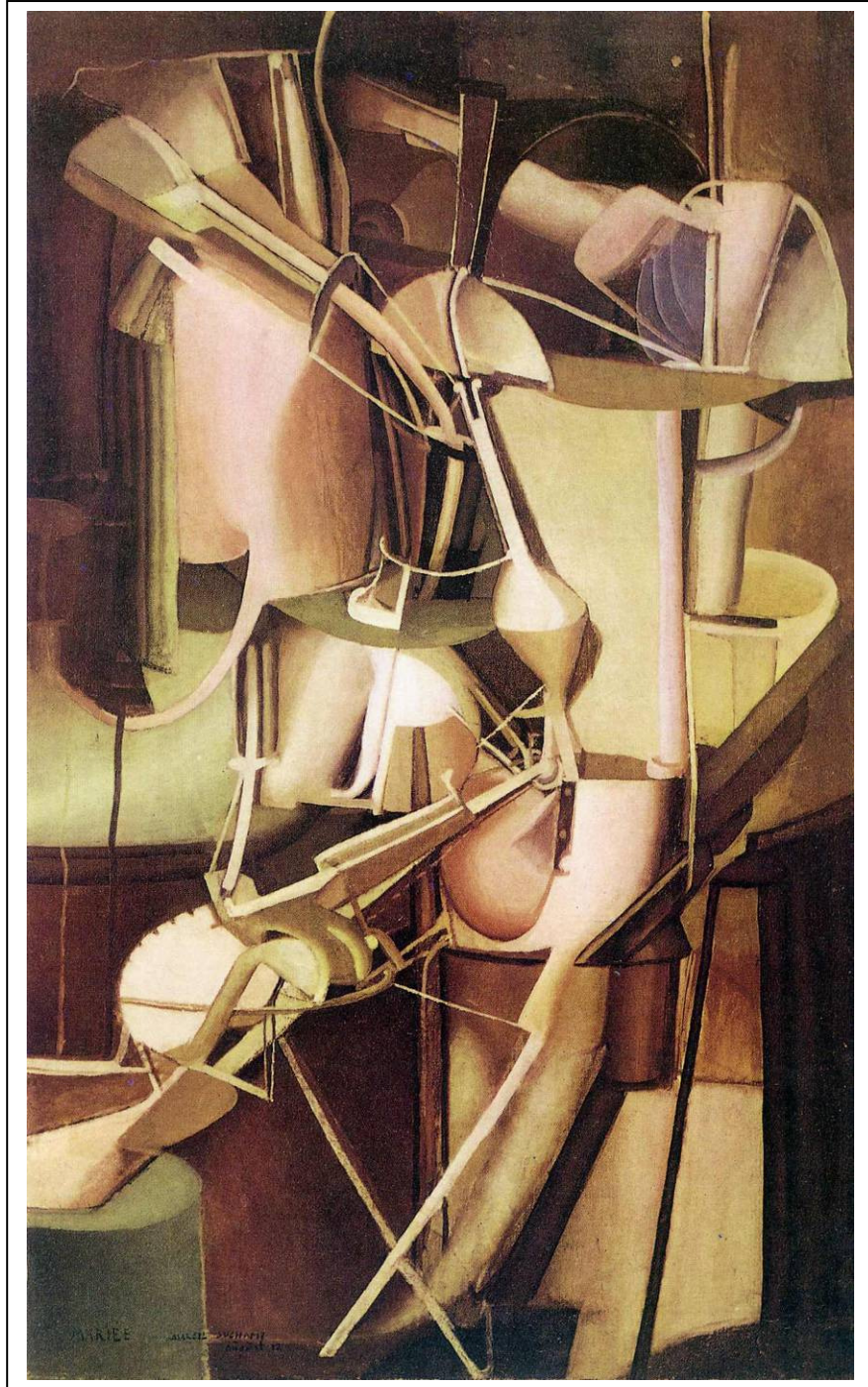
*Figura 67: “Nu descendant un Éscalier n° 1”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre cartão, 1911 (96,7 x 60,5cm).<sup>135</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>135</sup> Obra do acervo de Louise & Walter Arensberg Collection, Philadelphia, PA, Estados Unidos.





**Figura 68: “Mariée”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (89,5 x 55cm).<sup>136</sup>**

**Local de Criação: Munique, Alemanha.**

---

<sup>136</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.





**Figura 69:** “Nu descendant un escalier N°2”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (146 x 89cm).<sup>137</sup>

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

Esta obra foi motivo de escândalo na exposição de Puteaux (França) em 1912, sendo também mais tarde no Armory Show (Nova York) em 1913, mas marcou a glória do artista.

Esta figura descendo uma escada, seja homem ou mulher, ajudou a inaugurar, com suas formas humanas justapostas, a Arte Moderna na História da Arte.

Por volta do fim de 1912, Francis-Marie Martinez Picabia (1879-1953) usou sua influência para conseguir para Duchamp um lugar como Bibliotecário na *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, onde ele trabalhou até maio de 1914, e, foi ele se introduziu no reino da erudição e pode mergulhar em áreas de

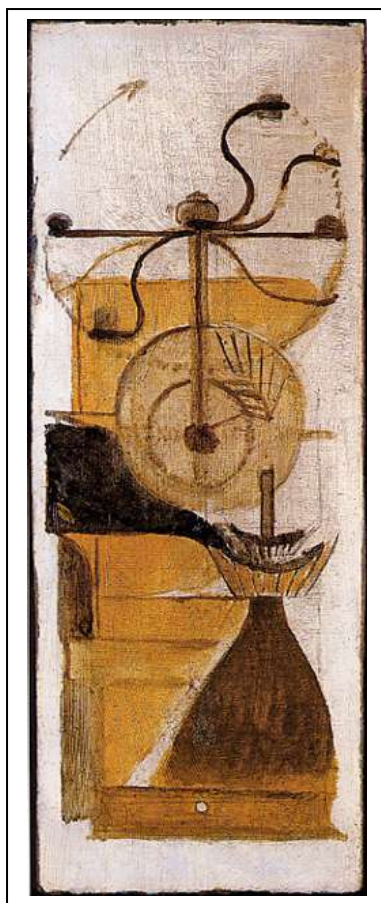
---

<sup>137</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.

recentes descobertas que abalaram os alicerces do pensamento científico da época. Um desses pensadores foi Henry Bergson, que afirmava:

*“Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. [...] Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles. [...] a ficção de um objeto material isolado não implicará uma espécie de absurdo, já que esse objeto toma emprestado suas propriedades físicas das relações que ele mantém com todos os outros, e deve cada uma de suas determinações - sua própria existência, conseqüentemente - ao lugar que ocupa no conjunto do universo? [...] Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. [...] Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. [...] O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é ‘efetuar a comunicação’, ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada aquilo que recebe; mas, como todos os órgãos perceptivos lhe enviam seus últimos prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí seus representantes titulares, ele constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto. [...] tanto nos centros superiores do córtex quanto na medula, os elementos nervosos não trabalham com vistas ao conhecimento: apenas esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis, ou organizam uma delas. [...] não caberia pensar que a percepção [...] seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro? E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas? [...] a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção”.*

Nesta obra Bergsoniana de Duchamp, vemos que tempo e espaço não pertencem à mesma natureza, fazendo-nos afirmar que a consciência (duração interna) e o “tempo espacializado” se opõem. O tempo vivido (ou duração interna ou simplesmente consciência) é o passado vivo no presente e aberto ao futuro no espírito que compreende o real de modo imediato. É um tempo completamente indivisível por ser qualitativo e não quantitativo.



**Figura 70:** “Moulin à café”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre cartão, 1912 (33 x 12,5cm).<sup>138</sup>

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

Em entrevista feita por Pierre Cabanne<sup>139</sup>, o próprio Duchamp fala sobre esta sua obra:

- Na altura em que terminou o *Nu descendant un escalier*, realizou o *Moulin à café*, que antecipa os seus desenhos mecânicos.

- *É muito mais importante para mim. As origens são simples. O meu irmão tinha uma cozinha na sua pequena casa de Puteaux e teve a ideia de decorá-la com quadros dos amigos. Pediu a Gleizes, Metzinger, La Fresnaye e também, suponho, a Léger, que fizessem pequenas pinturas, da mesma dimensão, como uma espécie de friso. Pediu-me também e executei um moinho de café que fiz explodir; o pó cai ao lado, as engrenagens estão em cima e a manivela é vista simultaneamente em diversos pontos do seu circuito, com uma seta para indicar o movimento. Sem saber, tinha aberto uma janela para alguma outra coisa. Esta seta foi uma inovação que me agradou muito; o aspecto diagramático era interessante do ponto de vista estético.*

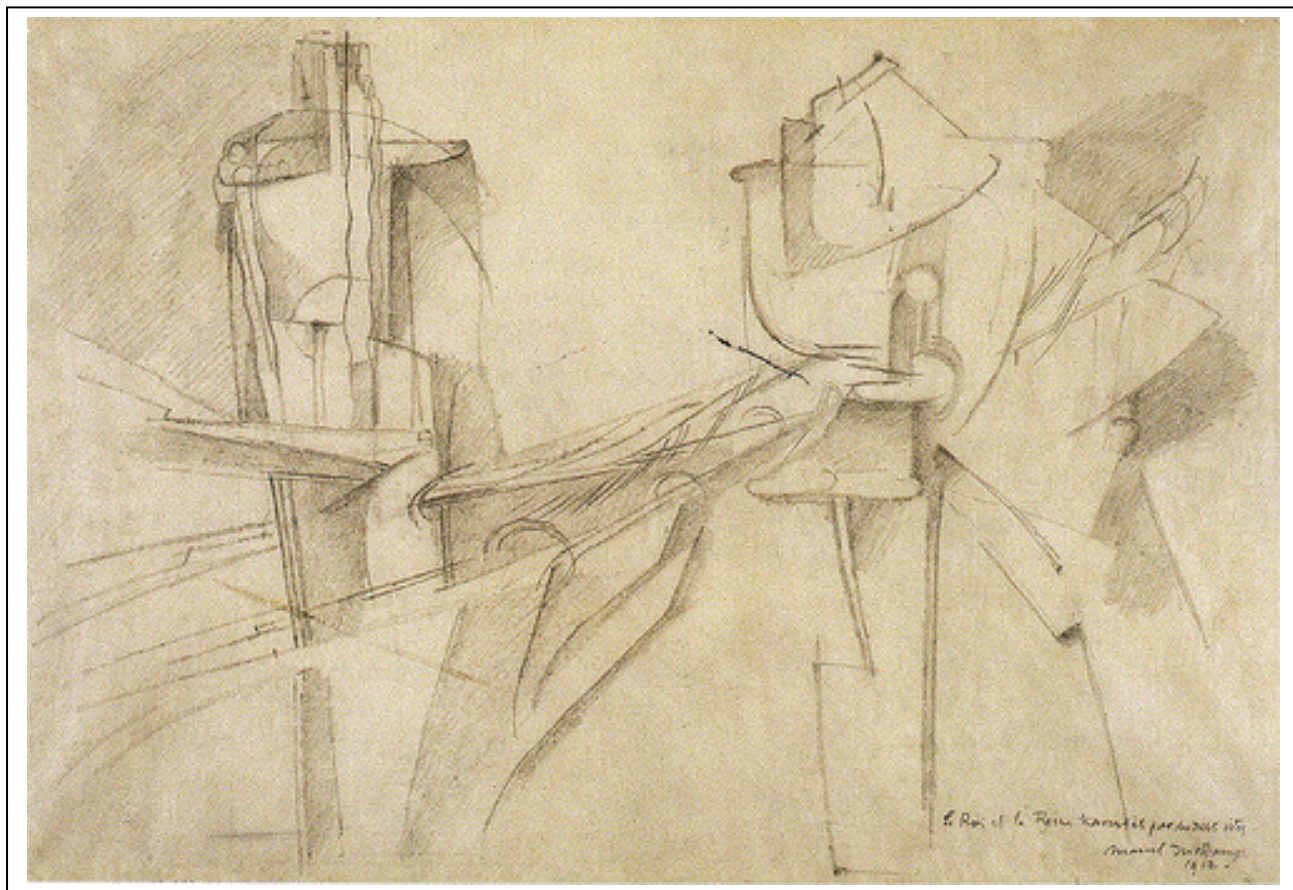
- Ela não tinha uma significação simbólica?

- *Nenhuma. A não ser a de introduzir na pintura meios um pouco diferentes. Era uma espécie de escape. Sempre senti essa necessidade de escapar...*

<sup>138</sup> Obra do acervo do Modern Tate Gallery, Londres.

<sup>139</sup> Marcel Duchamp, *Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002. p. 47-48.





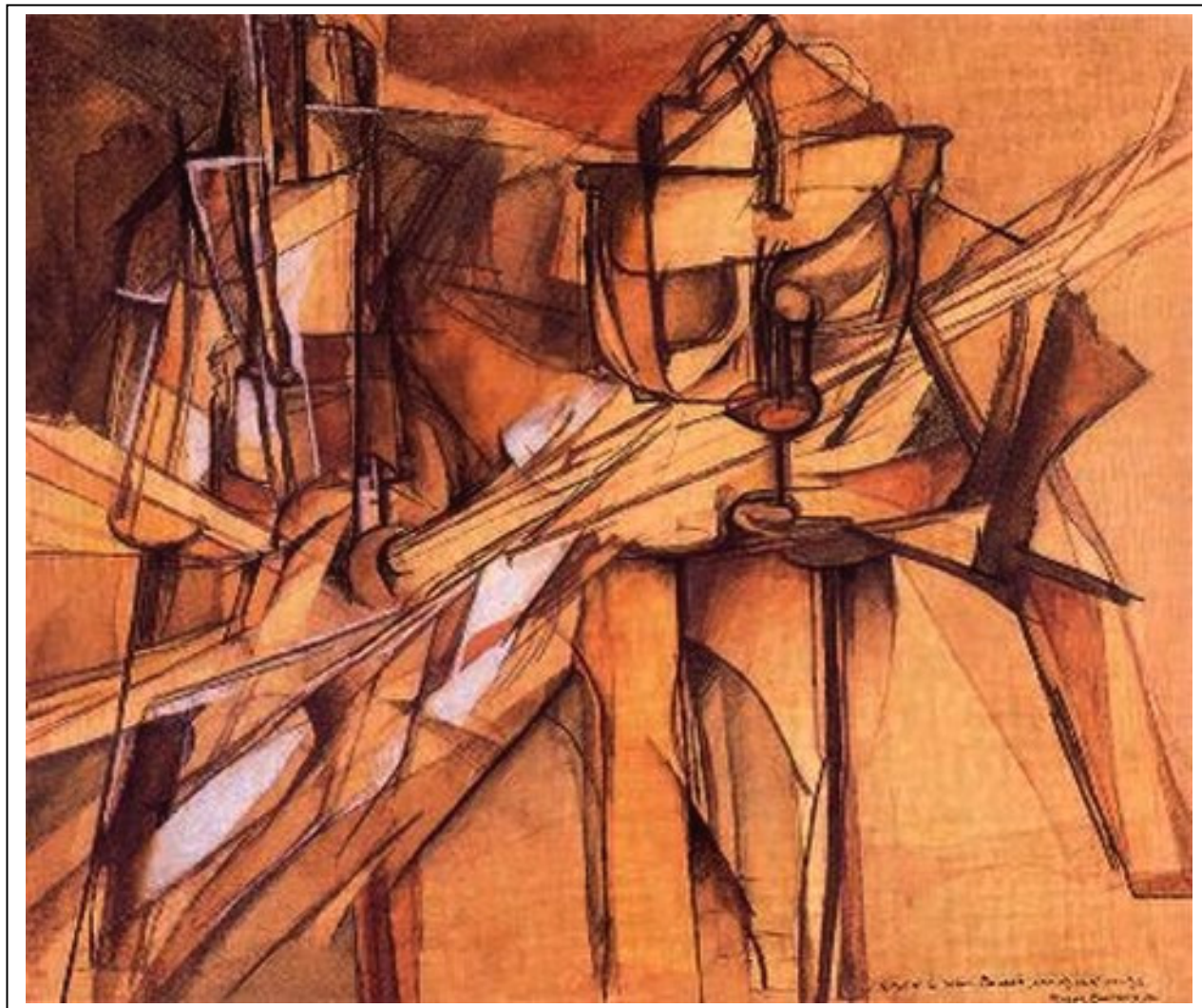
**Figura 71:** “*Le Roi et la Reine traversés par des nus vites*”, Marcel Duchamp (1887-1968), *lápiz sobre papel*, 1912 (27,3 x 39cm).<sup>140</sup>

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>140</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.





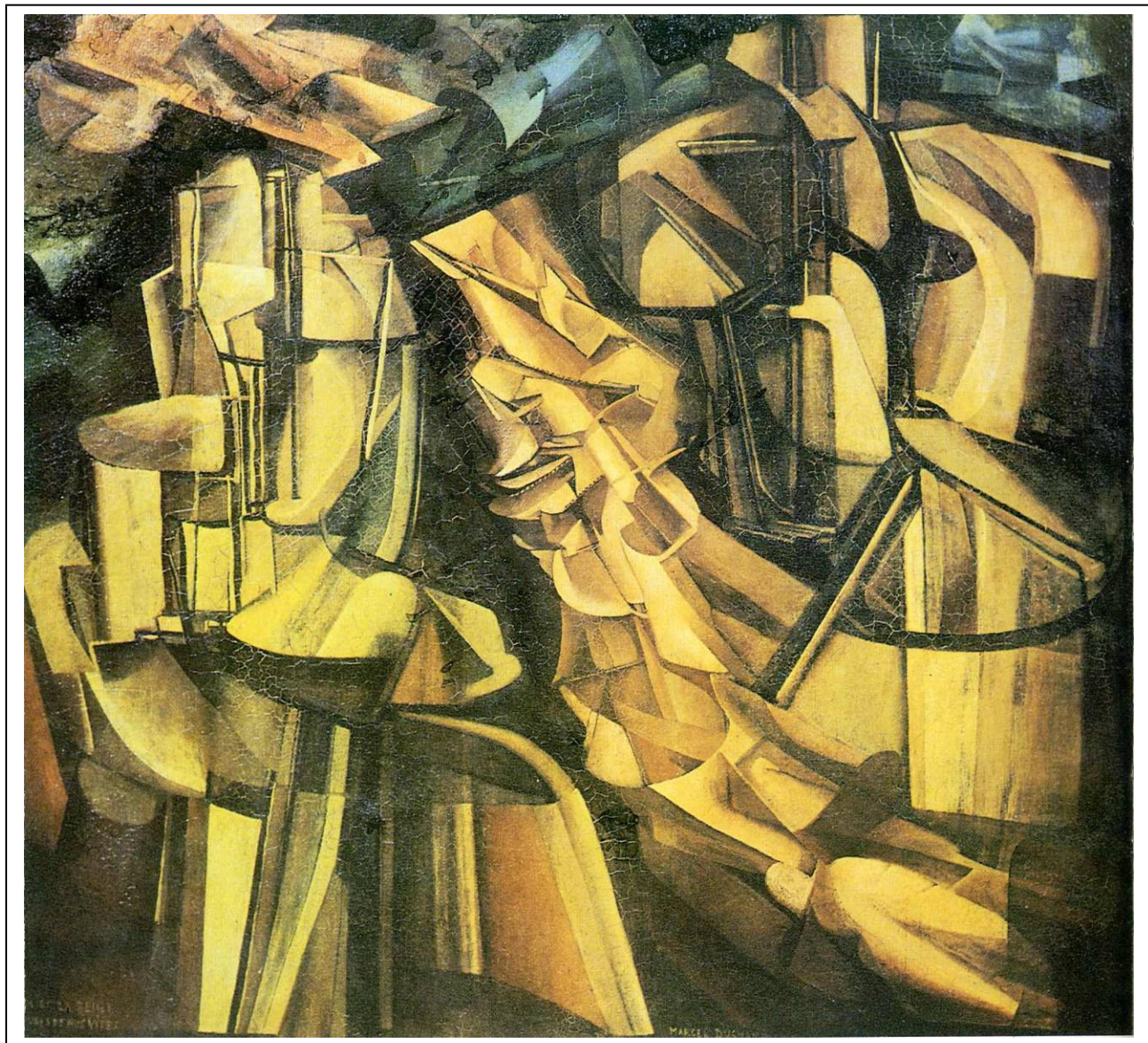
*Figura 72: “Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse”, Marcel Duchamp (1887-1968), aquarela e guache sobre papel, 1912 (48,9 x 59,1cm).<sup>141</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>141</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.





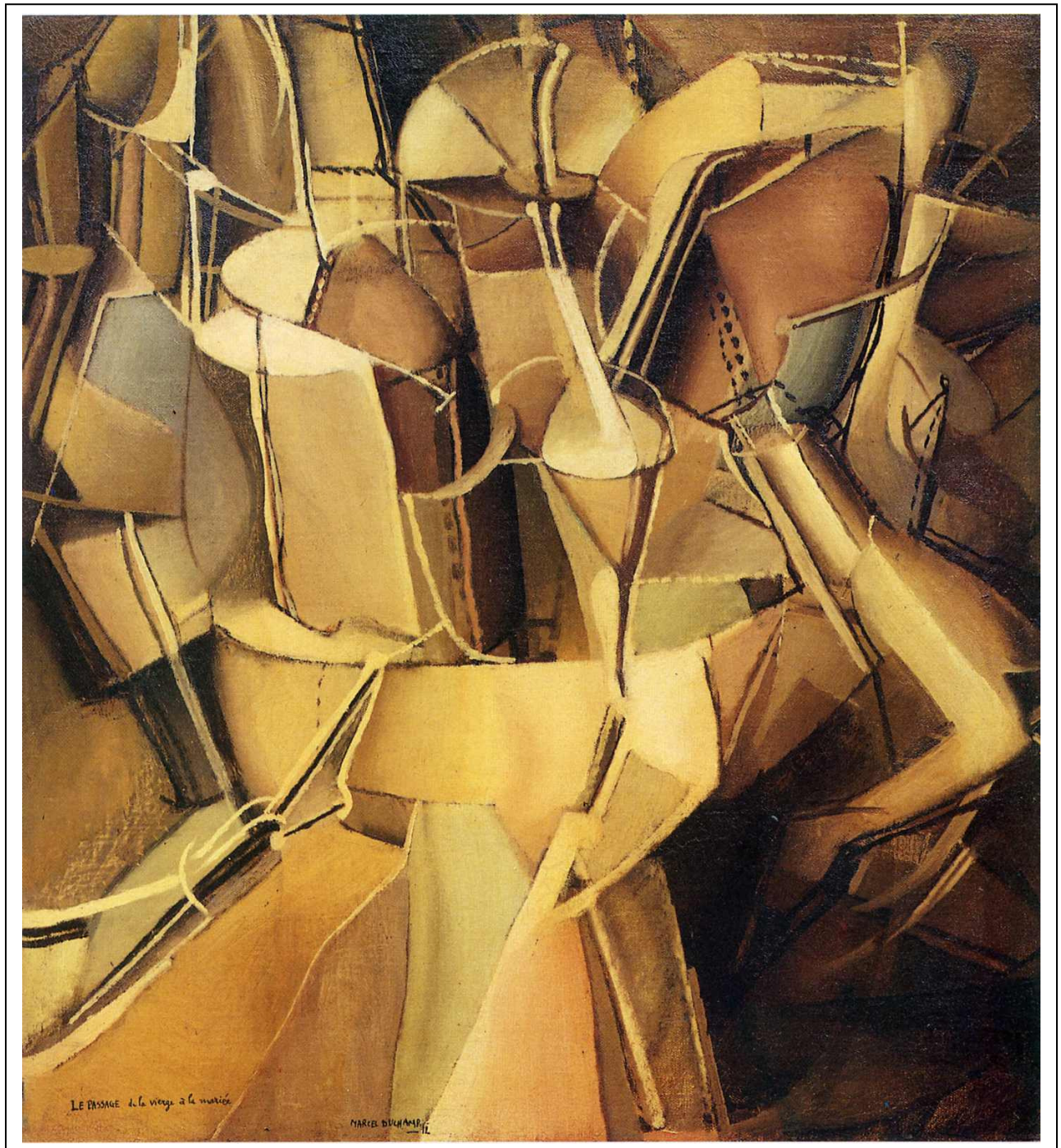
*Figura 73: “Le Roi et la Reine entourés de Nus vites”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (114,5 x 128,5cm).<sup>142</sup>*

**Local de Criação:** Neuilly-sur-seine, França.

---

<sup>142</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.





**Figura 74: “Le Passage de la Vierge à la Mariée”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (59,4 x 54cm).<sup>143</sup>**

**Local de Criação: Munique, Alemanha.**

---

<sup>143</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



**Figura 75:** “*Roue de bicyclette*”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: roda de metal montada sobre banco de madeira pintado, 1912 (126,3 x 64,1 x 32cm).<sup>144</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

*“A Roda de bicicleta é o meu primeiro readymade, tanto que nem sequer tem nome de um readymade. Ver o giro da roda era muito reconfortante, muito reconfortante, foi uma abertura para algo diferente na vida cotidiana. Eu gostei da ideia de ter uma roda de bicicleta no meu estúdio. Eu gostei de olhar, pois gosto de ver o movimento do fogo de uma chaminé”* (Marcel Duchamp)

À Suzanne Duchamp-Crotti (1889-1963), sua irmã e grande aliada, coube a missão de fechar seu ateliê em Paris depois de sua mudança para Nova York, foi quando ela se desfez de muitas de suas

---

<sup>144</sup> Obra exposta no MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



coisas, e, durante esta “arrumação”, tendo sido o original desta obra, perdido em meio à arrumação e/ou mudança. Duchamp também incorporou elementos do movimento, sendo pioneiro na arte cinética.

**“A PROPÓSITO DE READYMADES”<sup>145</sup>:** *Em 1913 tive a feliz ideia de fixar uma roda de bicicleta a uma banquetta de cozinha e vê-la girar. Uns poucos meses depois comprei uma reprodução barata de uma paisagem de uma noite de inverno, a qual chamei de “Farmácia” depois de adicionar dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo, no horizonte. Em Nova York no ano de 1915 comprei numa loja de ferramentas uma pá de neve na qual eu escrevi ‘À frente do braço quebrado’. Foi por essa época que a palavra ‘readymade’ me veio à mente para designar esta forma de manifestação. Um ponto que desejo muito esclarecer é que a escolha destes ‘readymades’ nunca foi ditada pelo deleite estético. Essa escolha era baseada numa reação de indiferença visual com ao mesmo tempo uma total ausência de bom ou mau gosto... De fato uma completa anestesia. Uma importante característica era a frase curta que ocasionalmente inscrevia no ‘readymade’. Essa frase, em vez de descrever o objeto como um título, destinava-se a levar a mente do espectador a outras regiões mais verbais. Algumas vezes eu poderia acrescentar um detalhe gráfico de apresentação, o qual, na intenção de satisfazer minha paixão por aliterações, seria chamado de ‘readymade assistido’.*

*Em outro momento, querendo expor a antinomia básica entre arte e readymades imaginei um ‘readymade recíproco’: use um Rembrandt como uma tábua de passar roupas!*

*Percebi muito cedo o perigo de repetir indiscriminadamente esta forma de expressão e decidi limitar a produção anual de ‘readymades’ a um número pequeno. Estava ciente, nessa época, de que para o espectador, muito mais que para o artista, a arte é uma droga criadora de hábito e queria proteger meus ‘readymades’ contra tal contaminação.*

*Um outro aspecto do “readymade” é sua impossibilidade de ser único... A réplica de um ‘readymade’ carrega a mesma mensagem; de fato quase que nenhum dos ‘readymades’ existentes hoje é um original no sentido convencional. Uma última observação para este discurso egomaniaco: como os tubos de tinta usados pelo artista são produtos manufaturados e preparados, nós podemos concluir que todas as pinturas no mundo são ‘readymades assistidos’ assim como trabalhos de assemblage.*

---

<sup>145</sup> Palestra realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, 19 out, 1961. Publicado em: “Arte e Artistas”, em Julho de 1966.

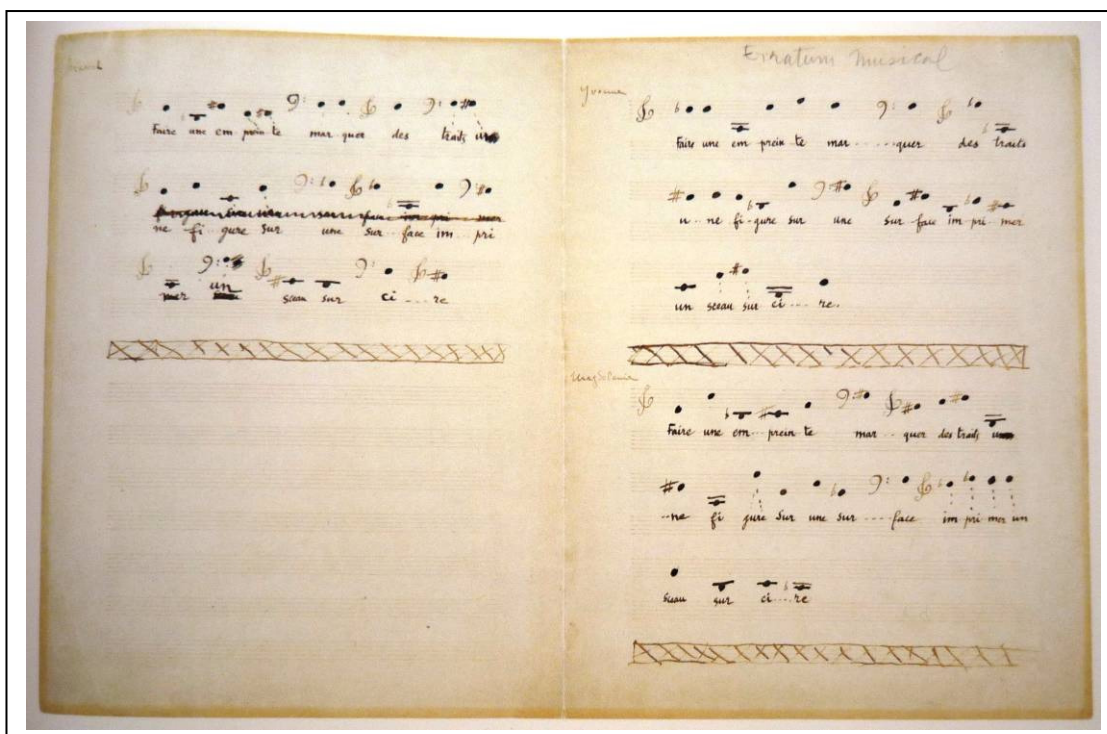


Figura 76: “Erratum Musical<sup>146</sup>”, Marcel Duchamp (1887-1968), *Jogo musical: escrito em folha de papel específico para música, 1913 (32 x 48cm).*<sup>147</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

Trata-se de um jogo matemático, talvez uma “Escultura musical”, com o objetivo de passar cada nota de um lado para o outro com a participação de vários jogadores, Duchamp jogava com suas irmãs Yvonne e Magdaleine, inspirado no livro *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* de Lewis Carroll (publicado no Brasil como “*Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá*” ou “*Alice no País do Espelho*”).

Temos ainda nas reinterpretações de Masuko (2012: 23), as seguintes anotações: “*explorar... gramática e música (medieval e século XX), mas a idéia é a possibilidade de que a cisão causada pela homofonia num estado de dispersão causaria a heterofonia*”<sup>148</sup> (na obra de Duchamp).

<sup>146</sup> Uma cópia de *Erratum Musical* (for three voices for S.E.M. Ensemble) com 8’06” de duração está disponível no link: [http://ubumexico.centro.org.mx/sound/duchamp\\_marcel/music\\_of/Duchamp-Marcel\\_1-Erratum-Musical.mp3](http://ubumexico.centro.org.mx/sound/duchamp_marcel/music_of/Duchamp-Marcel_1-Erratum-Musical.mp3), acessado em 20.05.2011.

<sup>147</sup> Coleção particular, Paris (pertenceu à Alexina Duchamp, conhecida por *Teeny Duchamp*).

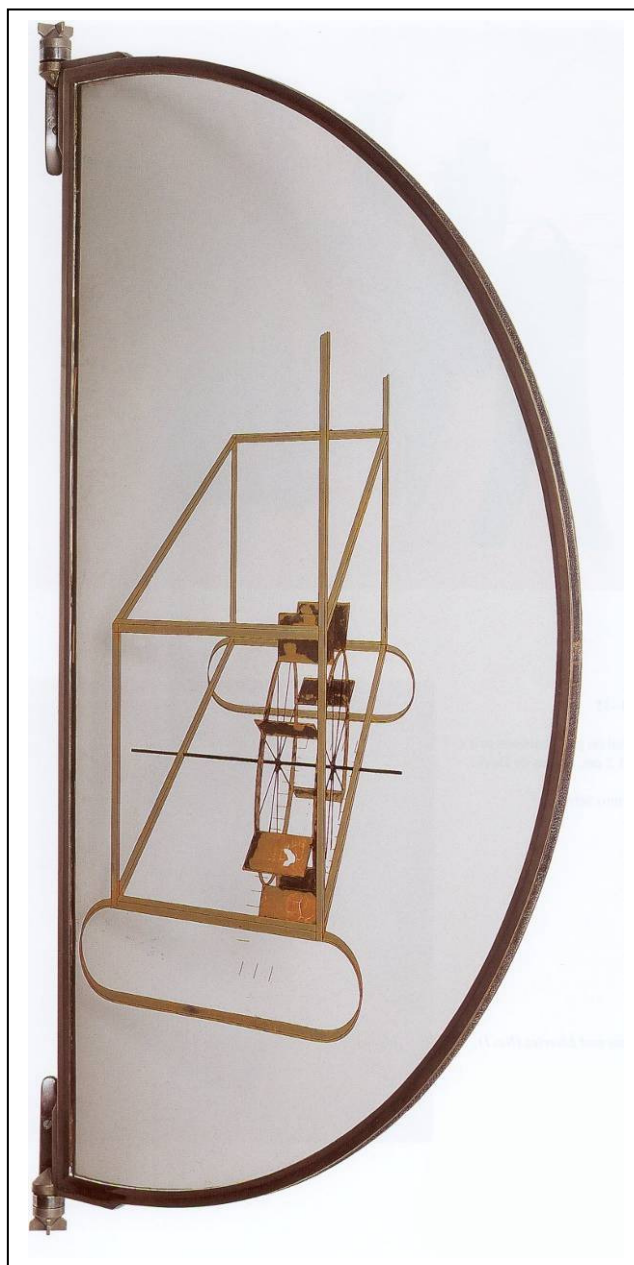
<sup>148</sup> Heterofonia é um estilo da homofonia na prática do organum primitivo do final do Século IX, na qual uma voz canta a melodia principal e a outra voz segue em moção paralela e simultaneamente a mesma melodia, respeitando o tempo original da melodia da voz principal, mas de forma ornamentada (i.e. com intervalos de quarta ou quinta) e hora não ornamentada (i.e. duplicando a voz principal). Pode-se haver uma terceira voz, que duplica uma das duas vozes (a principal ou a *organalis*). Tais variações podem ser notadas ou improvisadas. É o princípio de harmonia, mas ainda sem o movimento de contraponto que caracteriza a polifonia mais tarde.



*Figura 77: “Trois Stoppages-Étalon”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: lâminas de vidro, lâminas de madeira e caixa de madeira, 1913 - 1914 (Caixa medindo 28,2 x 129,2 x 22,7 126,3 x 64,1 x 32cm).<sup>149</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>149</sup> Obra exposta no MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



**Figura 78:** “*Glissière contenant un moulin à Eau en métaux voisins*”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: fio de óleo, folha de chumbo folha e duas lâminas de vidro semicircular, 1913 - 1915 (147 x 79 cm).<sup>150</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>150</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.





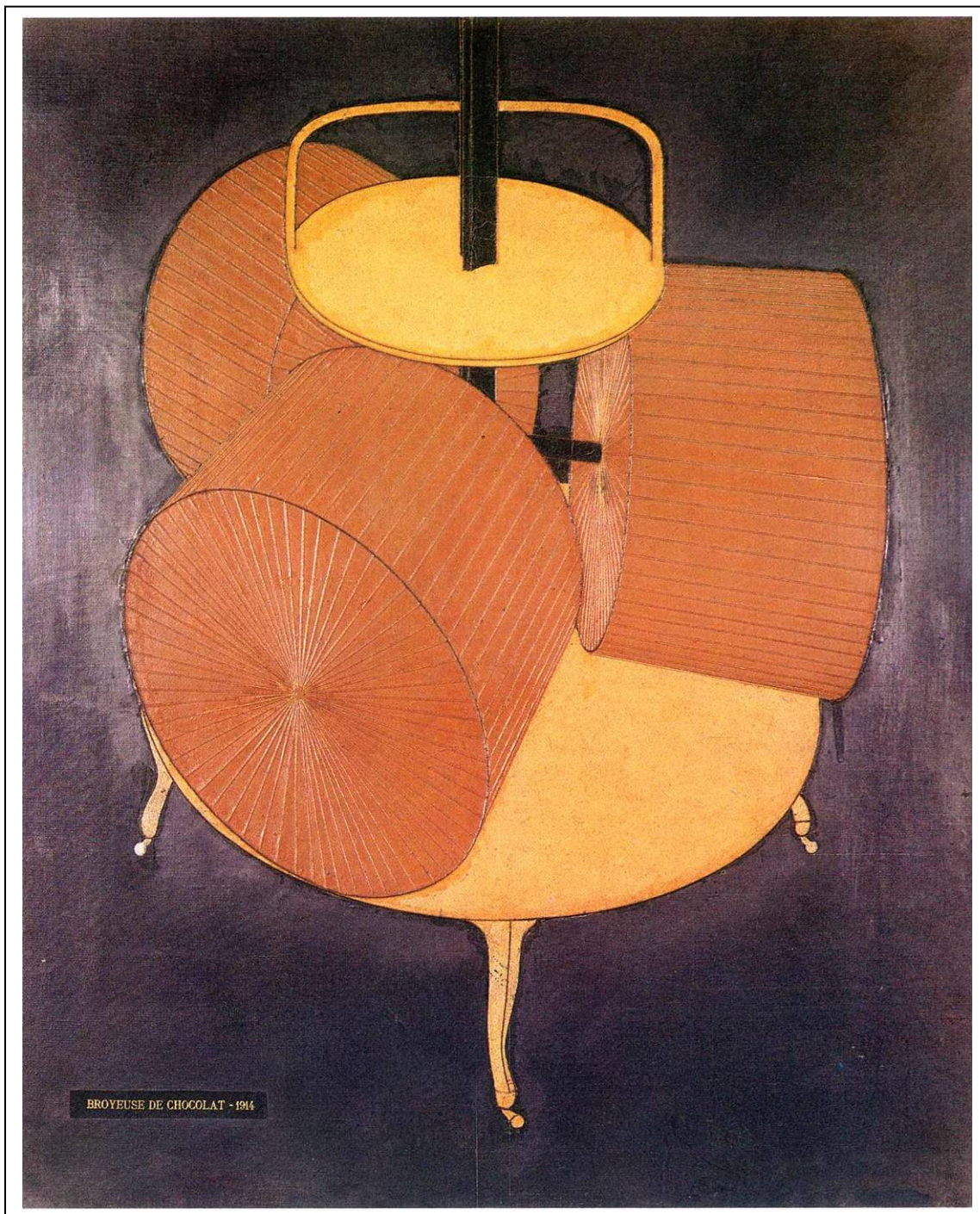
*Figura 79: “Porte bouteilles ou Séchoir à bouteilles ou Hérisson”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura de metal, 1914 (59 x 37 cm).<sup>151</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

---

<sup>151</sup> Coleção particular.

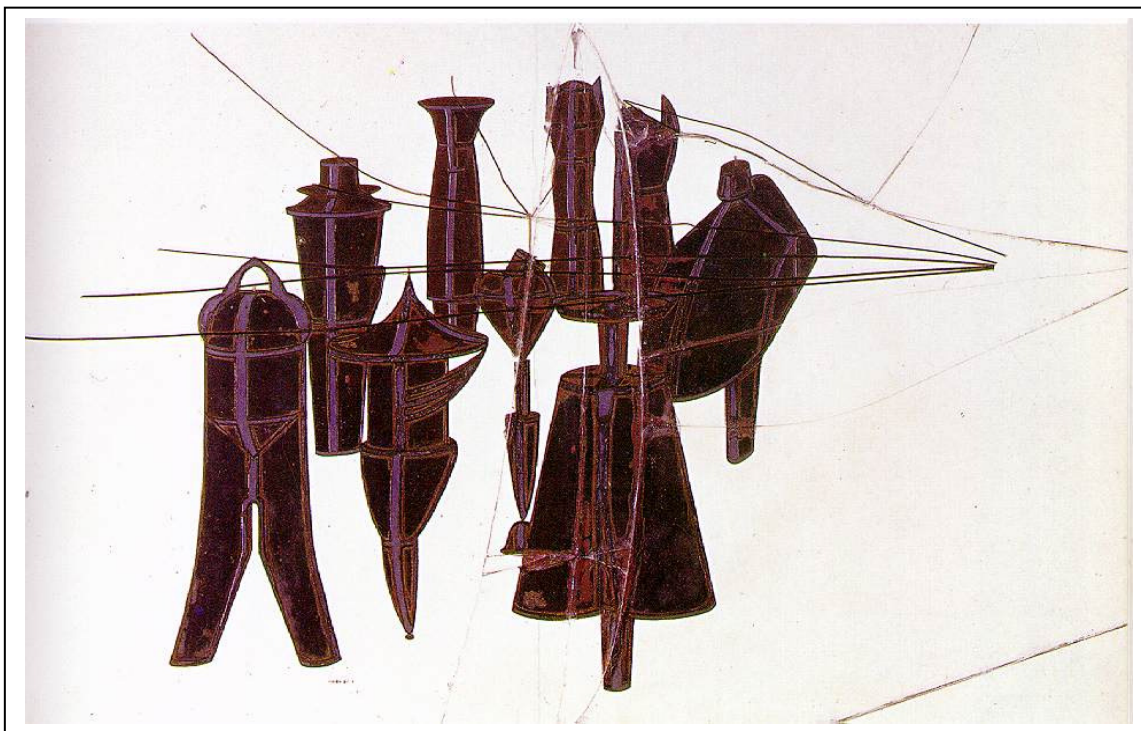




**Figura 80:** “Broyeuse de chocolat n° 2”, Marcel Duchamp (1887-1968), petróleo, fio de grafite sobre tela, impresso em letras de ouro sobre fita preta na parte inferior esquerda do quadro, 1914 (65 x 54 cm).<sup>152</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>152</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.

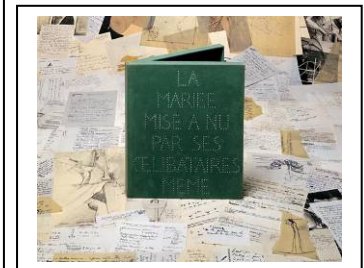
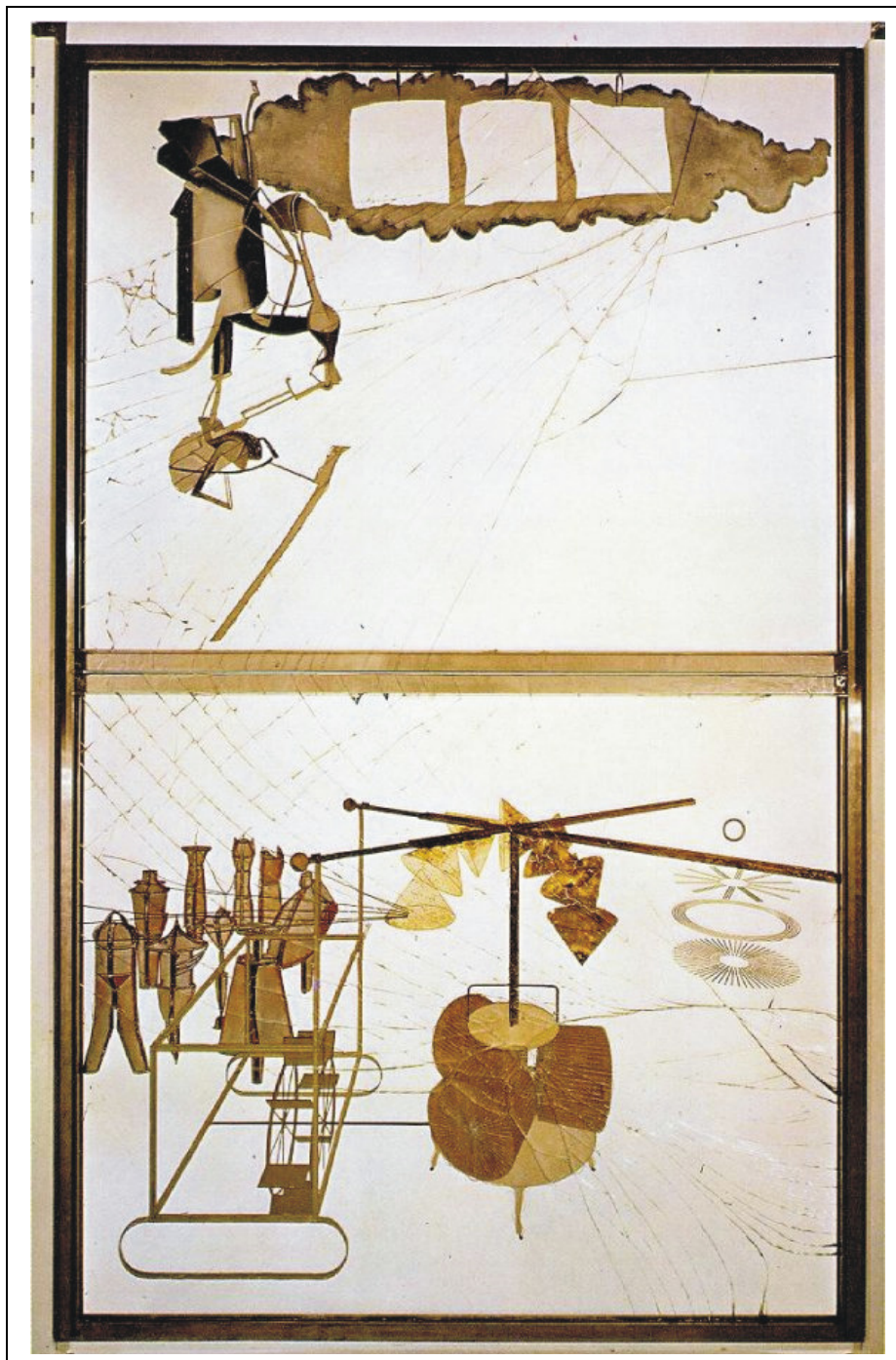


**Figura 81:** “*Neuf moules mâliques*”, Marcel Duchamp (1887-1968), fio de óleo, folha de chumbo folha e duas placas de vidro, 1914 - 1915 (75 x 101,2 cm).<sup>153</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>153</sup> Coleção particular: Collection Roche, Paris – França. O Estudo anterior à esta obra é denominado “*Cimetière des uniformes et livrées*”, datado de 1913, documento que faz parte do acervo da coleção do Philadelphia Museum of Art.





**Figura 82: “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo, verniz, folhas de chumbo, arame e poeira fixados entre dois painéis de vidro<sup>154</sup>, 1915 - 1923 (277,5 x 175,9cm).<sup>155</sup>**

**Local de Criação:** Paris, França.

Em julho de 1912, após assistir uma apresentação teatral durante numa incursão pelo interior da França; o artista Raymond Roussel despertou a imaginação de Duchamp de forma pungente. Diante da

<sup>154</sup> Faz parte desta obra a “Caixa Verde”, caixa em metal pintada de verde para guardar anotações importantes, em meio às tais orientações estão incluídas as primeiras citações de *Étant Donnés*.

<sup>155</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.



peça denominada “*Impressions d’Afrique*”, com roteiro de uma escrita complexa, carregada de imagens e trabalhada com palavras homófonas.

Duchamp ao assistir o 3º ato da encenação, impressionou-se diante da cena na qual cercam uma gaiola de vidro sobre uma mesa, que tinha uma legenda indicando: “*Le ver de terre joueur de Cithare*” (o verme da terra tocador de cítara). Foi um momento de transbordamento de aliterações e encantamentos, onde seu fértil imaginário começou, ali, a articular o “*Grande Vidro*”, sua maior obra de arte em vida.

Então, no “*Grande Vidro*” ele metamorfoseou o “verme”, momentos antes do seu vôo, possibilitando que víssemos a sua “Mariée” no momento em que está saindo de seu casulo, numa iluminura transparente, numa iluminura cristalina.

Conforme Masuko (2012: 27), na anotação para constar no “*Grande Vidro*”: “*o grande vidro completo é uma impressão gráfica (colocar essa inscrição no verso da imagem)*”, seria uma referência do próprio Duchamp para relacionar esta obra com uma iluminura, e, mais ainda com o *Le Roman de La Rose*.

Masuko (2012: 49) reinterpreta outra anotação: “*GRANDE VIDRO – um totem numa biblioteca*”, mais uma confirmação de que se trata de uma página de um manuscrito, sendo que o *Le Roman de La Rose* é realmente um totem, pois é considerada uma obra monolítica da literatura, que permanece numa biblioteca há séculos.

Mas, em 1923 o “*Grande Vidro*” trincou durante um traslado, foi quando, depois de oito anos trabalhando neste projeto, segundo suas próprias palavras, ele deixou-o “*eternamente inacabado*”<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Expressão de Marcel Duchamp, registrada em entrevista realizada por Calvin Tomkins (2005: 12).



*Figura 83: “Pliant... de voyage”, Marcel Duchamp (1887-1968), ready-made: capa de máquina de escrever (réplica de 1963-1964), 1916 (30 x 40 x 24cm).<sup>157</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

Esta obra trata-se de um chiste verde, pois sugere haver algo erótico coberto por esta capa, algo secreto que não deve ser olhado.

---

<sup>157</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.

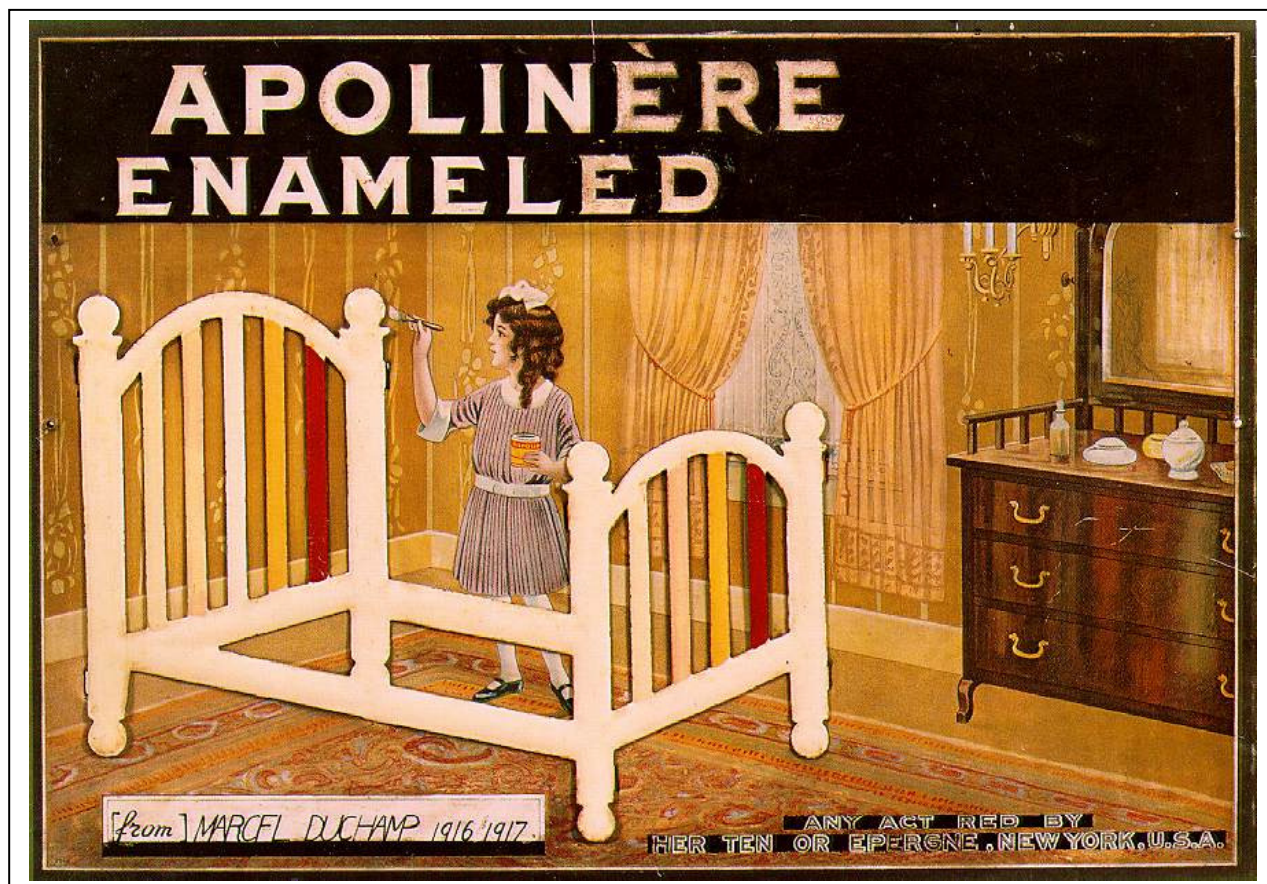


Figura 84: “Apolinère Enameled”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: placa de zinco, propaganda da SAPOLIN, metal e tinta, 1916 - 1917 (24,5 x 33,9cm).<sup>158</sup>

Local de Criação: Nova York, Estados Unidos.

<sup>158</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.



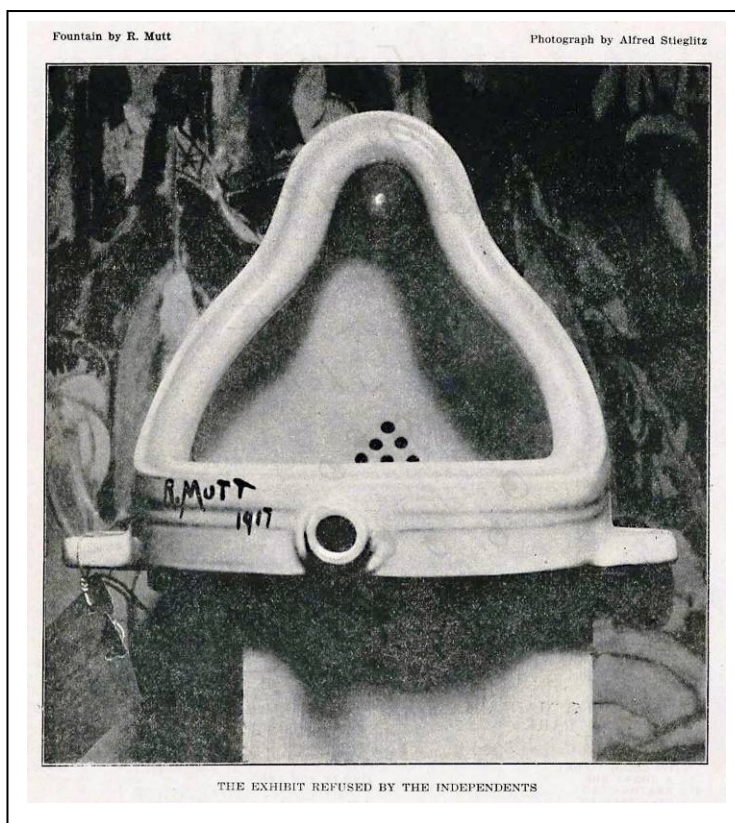
*Figura 85: “À bruit secret”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: rolo de fio de bronze entre duas placas, parafusos (com um ruído secreto que poucos conhecem a origem), Páscoa de 1916 (12,9 x 13 x 11,4 cm).<sup>159</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

O rolo de fio de bronze abriga, em seu interior, um objeto pequeno desconhecido (que foi adicionado por Walter Aresberg a pedido do próprio Duchamp), que faz um barulho (ruído) secreto quando agitado, esta obra é um exercício surrealista, foi montada na Páscoa de 1916, e, sabe-se que nem mesmo Duchamp descobriu o que o amigo inseriu dentro desta peça.

<sup>159</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.





**Figura 86: “Fountain”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: Mictório masculino de porcelana modelo “Bedfordshire”<sup>160</sup> comprado na loja J. L. Mott Iron Works em New York, localizado na esquina da Quinta Avenida com a Rua 17 no Distrito de Flatiron, 1917 (~60cm).<sup>161</sup>**

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

### **“O Caso Richard Mutt”<sup>162</sup>**

*Eles dizem que qualquer artista pagando seis dólares pode expor. Sr. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, este artigo desapareceu e nunca foi exibido. Quais foram os motivos da recusa de fonte Mr. Mutt:*

1. *Alguns afirmam que era imoral, vulgar.*
2. *Outros, que era plágio, um simples pedaço de encanamento.*

*Agora a fonte do Mr. Mutt não é imoral, isso é absurdo, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que você vê todos os dias em montras dos encanadores. Se o Sr. Mutt fez a Fonte com suas próprias mãos ou não, isso não tem nenhuma importância. ELE ESCOLHEU-A. Ele pegou um artigo comum da vida, colocou-o de forma que seu significado útil desapareceu sob um novo título e ponto de vista – ele criou um novo pensamento para esse objeto.*

<sup>160</sup> *Bedfordshire* é o nome de um condado na Inglaterra; então nos vemos diante inimigos históricos, pois a França foi humilhada perante os soldados Ingleses deste do Regimento de *Bedfordshire*, embora eles logo enfrentariam os Franceses, os veteranos de casacas azuis, de Jena e Austerlitz, que se transformaram em mestres dos campos de batalha da Europa, surgindo uma nova época em que os Regimentos Franceses se transformariam nos melhores exércitos, derrotando então estes (e outros) históricos inimigos.

<sup>161</sup> Cópia da obra, que está exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos (o original se perdeu no mesmo dia em que foi feita a fotografia acima).

<sup>162</sup> Tradução do texto publicado em “*A Blind Man*” no dia 02 de maio de 1917, por **Beatrice Wood**, **HP RochŽ** e/ou por **Marcel Duchamp**. A foto foi feita por Alfred Steiglitz que tem o quadro de *The Warriors* (1913) de Marsden Hartley ao fundo, com a tropa militar uniformizada de *Bedfordshire*.



*Figura 87: “Porte-chapeaux”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura em madeira, 1917 (44cm de diâmetro).<sup>163</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>163</sup> Obra exposta no Israel Museum, Jerusalem, Israel.



**Figura 88:** “*Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*”, Marcel Duchamp (1887-1968), foto em sépia feita com espelhos, 1917 (8,9 x 13,3cm).<sup>164</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Foto múltipla em sépia, feita com um “múltiplo” do número cinco, em estúdio, por fotógrafo desconhecido, com auxílio de espelhos.

Neste mesmo ano Henri-Pierre Roché (1879-1959) também fez sua foto múltipla na Broadway Photo Shop, em New York City, foto esta, que é parte do acervo do *Musée National d’Art Moderne - Centre Georges Pompidou* de Paris, na França.

---

<sup>164</sup> Coleção particular, cortesia de Francis M. Naumann Fine Art.



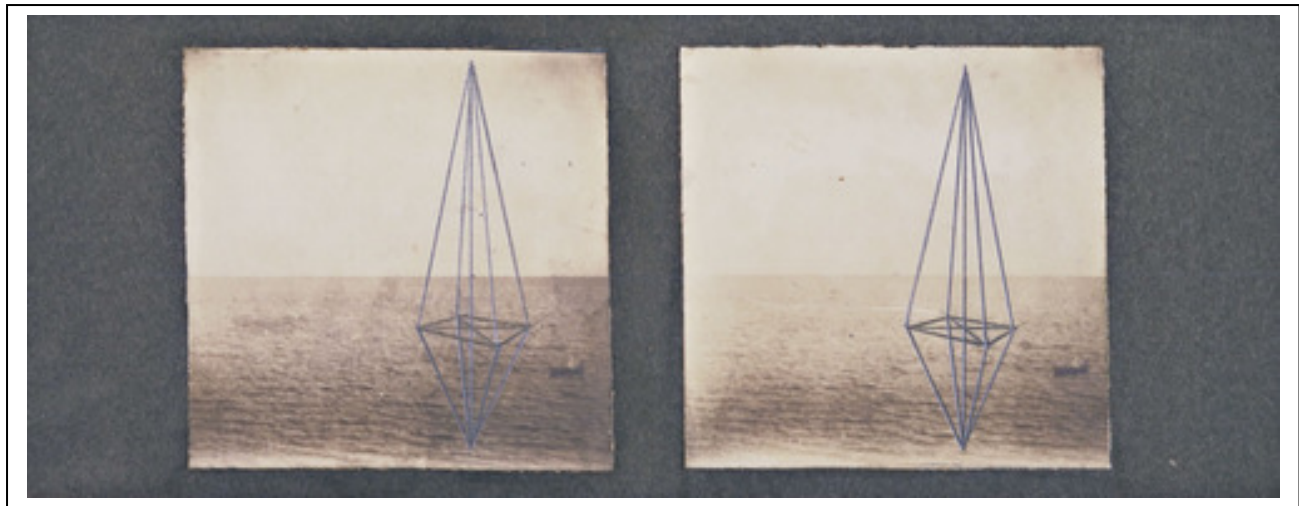


**Figura 89:** “A regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: óleo, folha de prata, cabo, e lupa em vidro (rachada), montada entre placas de vidro em uma armação de metal padrão, 1918 (51 x 41,2 x 3,7cm).<sup>165</sup>

**Local de Criação:** Buenos Aires, Argentina.

<sup>165</sup> Obra exposta no MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.

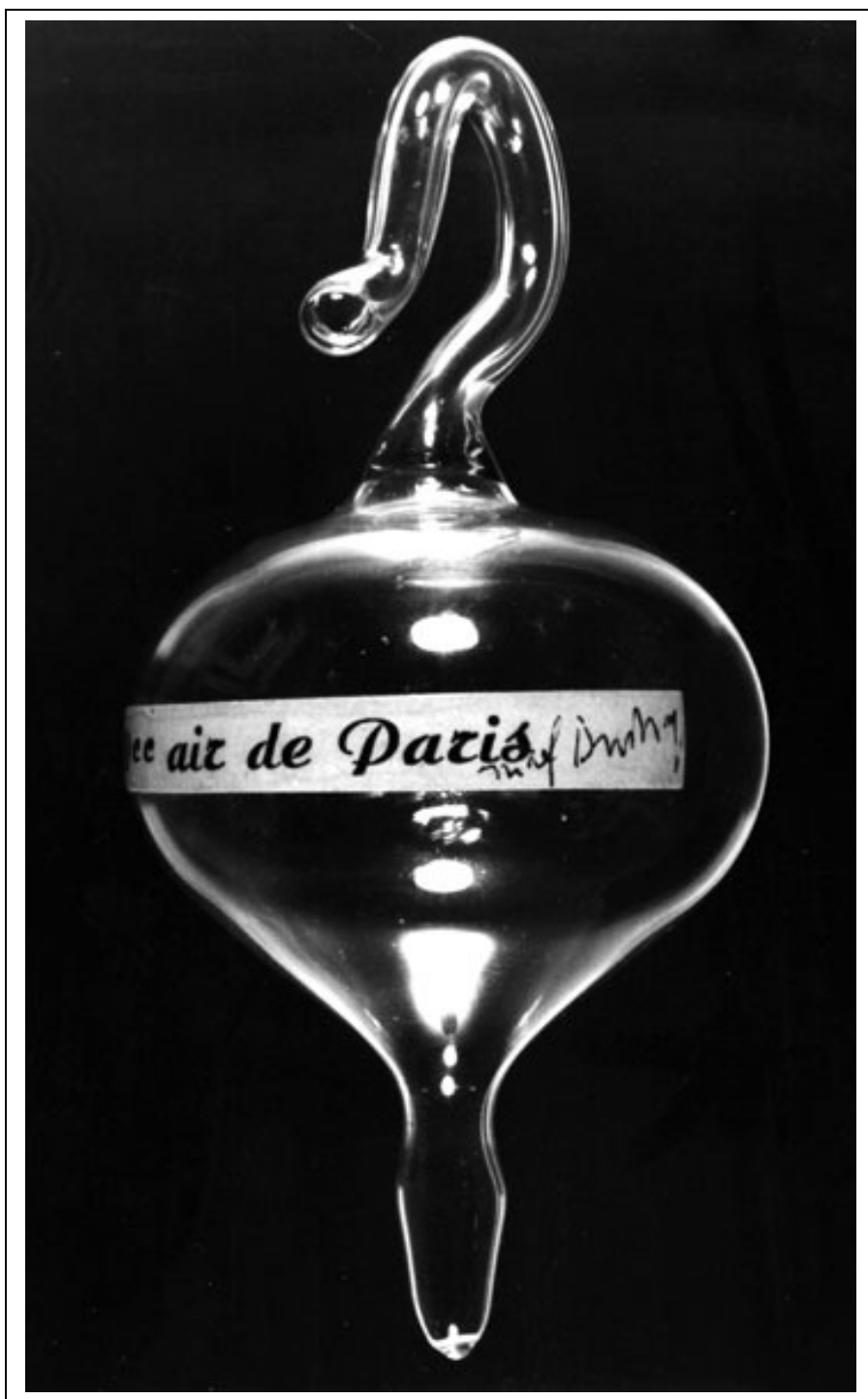




**Figura 90:** “Stéréoscopie à la main”, Marcel Duchamp (1887-1968), desenho a lápis sobre fotografia, 1918-1919 (5,7 x 5,7cm).<sup>166</sup>

**Local de Criação:** Buenos Aires, Argentina.

<sup>166</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



*Figura 91: “Air de Paris (50 cc de Paris)”, Marcel Duchamp (1887-1968), ampola de vidro de 50 cm<sup>3</sup>, 1919 (14,5 x 8,5 x 8,5cm).<sup>167</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

---

<sup>167</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. Para ouvir o *Air de Paris*, acesse o link: [http://ubumexico.centro.org.mx/sound/artsounds/Artsounds\\_02\\_duchamp.mp3](http://ubumexico.centro.org.mx/sound/artsounds/Artsounds_02_duchamp.mp3), site visitado em 22.05.2010.



*Figura 92: “Fresh Widow”<sup>168</sup>, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: janela em miniatura em madeira pintada de azul ciano, contendo oito retângulos de couro preto sobre uma placa de 1,9cm x 53,3cm x 10,2cm, 1920 (77,5 x 45cm).<sup>169</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Esta obra é a primeira que Duchamp assina como *Rose Sélavy*, *Rose* com apenas um “R” e depois ele passa a assinar *Rose Sélavy*.

De certo modo *Rose Sélavy* também se tornaria uma obra de arte, e, mesmo não sendo a bonita senhorita que um travesti poderia ter tentado criar, ele vestiu-se de mulher para ser fotografado por Man Ray em 1921, alimentando assim a curiosidade de seus admiradores.

Nesta obra nos colocamos diante de um jogo de ver ou não ver, pois trata-se de uma abertura feminina “fechada”, que nunca se abre, ou com uma “morte alegre”; na época Duchamp estava começando, em segredo, um caso com a renomada artista plástica Mary Reynolds, recém viúva.

Neste ano, Duchamp mandou imprimir um cartão de visita para a sua “*Rose*”, que dizia: “*Oculismo de precisão, Rose Sélavy – Nova Iorque/Paris – pêlos e pontapés de todos os gêneros*”.

---

<sup>168</sup> Tradução: “*Viúva Fresca*”, para fazer um trocadilho com “*French Window*” (*Janela Francesa*), ou ainda para denunciar o seu romance secreto com uma viúva fresca (Mary Reynolds). Duchamp criou o original em 1920 em Nova Iorque. Em 1964, foi produzida esta réplica pela Galeria Schwarz de Milan, com supervisão de Duchamp. Esta terceira versão pertence ao Centre Pompidou e foi adquirida em 1986.

<sup>169</sup> Obra exposta no MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



**Figura 93:** “Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)”, Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976), assemblage: cinco placas de vidro pintadas com metal sobre mecanismo giratório, obra para ser vista a um metro de distância (construção motorizada), 1920 (170 x 125 x 100cm).<sup>170</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

<sup>170</sup> Obra do acervo da Yale Center for British Art, New Haven, CT, Estados Unidos. Abaixo, na foto de Man Ray: Marcel Duchamp atrás das placas em movimento em 1920, a foto pertence ao acervo da Moderna Museet em Estocolmo, Suécia.





**Figura 94:** “*Rose Sélavy (Marcel Duchamp)*”, Man Ray (1890-1976) e Marcel Duchamp (1887-1968), fotografia em sépia, 1921 (15 x 11cm).<sup>171</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

**Rose Sélavy** foi o alterego feminino de Duchamp, criado em 1920 quando Duchamp assinou sua obra “Fresh Widow”, e se deixou fotografar por seu amigo Man Ray em 1921.

Há relatos de que esta foi uma forma que Duchamp encontrou de homenagear seu grande inspirador Raymond Roussel, seu laboratório de experimentação literária, que inovou com histórias para serem lidas começando por qualquer capítulo, à escolha do leitor, pois cada um abrigava palavras e frases que eram sementes de futuras histórias. Textos magistrais, onde os excessos da imaginação se igualam apenas à extrema maestria da complexa e densa escrita. Duchamp teria se utilizado das letras de **Raymond Roussel** para escrever **Rose**, como um trocadilho, parte dos jogos linguísticos que Roussel utilizava em sua vida... *c’est la vie*, pois esta forma de escrita realmente o impressionou.

Também há outras interpretações: “*arroser la vie*” (para fazer *um brinde à vida*), “*Eros c’est la vie*” (Eros é a vida) ou “*la vie en rose*”, ou talvez o condensamento e deslocamento de “*Le Roman de La Rose*”, ou de um anagrama com o nome do poeta e matemático britânico **Lewis Carroll**.

Mas **Rose** surge para tratar da luz entre os pólos opostos de nossa cultura, tratar o que cai na passagem e nos faz rir dos restos recusados, que também são nossos. Onde a exploração da feminilidade não foca o corpo, mas apenas a indecifrável expressão do rosto e das mãos... e ainda surge um questionamento: *estas mãos femininas seriam de quem? Seriam de uma de suas amantes?*

---

<sup>171</sup> Coleção particular, Paris (pertenceu à Alexina Duchamp, também conhecida por *Teeny*).



**Figura 95:** “*La Bagarre d’Austerlitz*”<sup>172</sup>, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: janela em miniatura: óleo sobre vidro e madeira. A obra vista de frente é uma porta e no verso é uma janela (à esquerda frente: uma porta e à direita verso: uma janela), 1921 (62,8 cm x 28,7cm x 6,3cm, base 5cm x 33 x 20,2cm).<sup>173</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>172</sup> Aqui surge o nome da famosa *Batalha de Austerlitz*, também conhecida como a *Batalha dos Três Imperadores*, foi uma das maiores vitórias de Napoleão Bonaparte, sendo que a vitória francesa em Austerlitz acabou definitivamente com a *Terceira Coligação* e, em 26 de dezembro de 1805, Áustria e França assinaram o *Tatado de Pressburg*.

<sup>173</sup> Obra exposta na Staatsgalerie, Stuttgart, Alemanha.



*Figura 96: “Why Not Sneeze Rose Sélavy?”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: termômetro, cuttlebone (osso de ave) e 152 cubos de mármore na forma de cubos de açúcar dentro de uma pequena gaiola de ferro, 1921 (12,4 x 22,2 x 16,2cm).<sup>174</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Dentre muitas, esta é uma das obras assinadas por **Rose Sélavy**, foi uma encomenda das irmãs Dreier como presente de casamento. Duchamp faz referência ao poema de Gertrude Stein<sup>175</sup>: “**Lifting Belly**” (1915-1917), onde a audiência é confrontada em uma série de ideias que não permitem a sua leitura lógica ou linear, e, as possíveis referências ao poema parecem ser mais pessoais que rigorosas.

De certo modo, o observador se vê perdido, pois o desafio que representa interpretar a obra de Duchamp já provocou centenas de entrevistas, livros e artigos publicados em diferentes línguas; servindo até mesmo como ponto de partida às tantas outras obras de arte.

Realmente é preciso virar o caleidoscópio da interpretação para descobrir que os fragmentos da vida de Duchamp e da sua obra, formaram um novo padrão. Ele próprio aceitava calmamente todas as interpretações, mesmo as mais fantasiosas, pois todas lhe interessavam tanto quanto a criatividade das pessoas que as formulavam, embora não correspondessem necessariamente à realidade.

<sup>174</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.

<sup>175</sup> Gertrude Stein nasceu dia 03 de fevereiro de 1874, em Pittsburgh, USA e faleceu dia 27 de julho de 1946, em Paris. Foi uma escritora, poeta e feminista. Tinha um apreciável círculo de amigos, como Pablo Picasso, Matisse, Georges Braque, Derain, Juan Gris, Apollinaire, Francis Picabia, Ezra Pound, Ernest Hemingway e James Joyce, entre outros. Miss Stein era realmente genial e tinha um estilo próprio.



**Figura 97: “Belle Hairine, Eau de Voilette”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: Frasco de perfume “Rigaud”, criado por Marcel Duchamp e Man Ray, adornado com foto de Rose Sélavy (Marcel Duchamp), protegido por caixa de papelão na cor roxa (de formato oval irregular), com rótulo dourado na frente e no verso da caixa, 1921 (16,3 x 11,2cm).<sup>176</sup>**

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

<sup>176</sup> Coleção particular, Paris - França.





*Figura 98: “Disques avec spirales”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: sete discos pintados a lápis sobre papel branco, de 21,6 cm a 31,7 cm de diâmetro, montados sobre folha de papel de 108,2 cm x 108,2 cm, 1923 (108,2cm de diâmetro).<sup>177</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

Os Rotorelief, que são da década de 20, sugerem a influência do “*Ubu Roi*”, pois temos que lembrar que nesta época Duchamp e Mary Reynolds estavam juntos e foi quando ela faz a encadernação desta preciosa obra de Alfred Jarry juntamente com Duchamp.

---

<sup>177</sup> Obra do acervo do Seattle Art Museum, Seattle, WA, Estados Unidos.



Figura 99: “Obligations pour la Roulette de Monte-Carlo - n° 12”, Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976), fotografia montada sobre litografia, criada por Marcel Duchamp e Man Ray, 1924 (108,2cm de diâmetro).<sup>178</sup>

Local de Criação: Paris, França.

Esta obra foi idealizada e realizada para ser utilizada como pagamento no Cassino de Monte Carlo.

<sup>178</sup> Coleção particular, Paris – França.



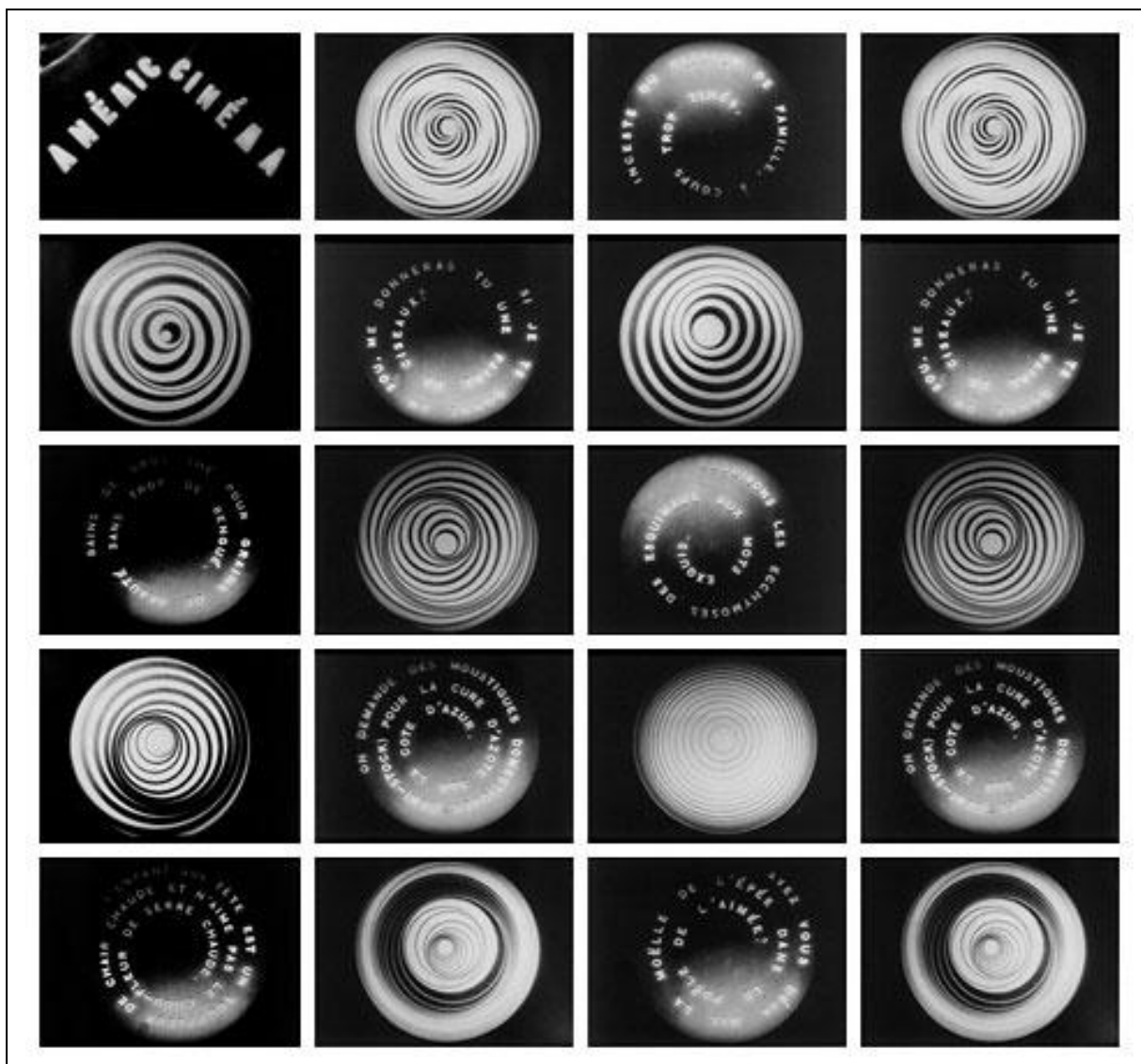
**Figura 100:** “Rotative Demi-Sphère (Optique de Précision)”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura-assemblage: demi-esfera de “papier-mâché” pintada e montada sobre motor giratório de metal (construção motorizada), assinado por Rose Sélavy, 1925 (148,6 x 64,2 x 60,9cm).<sup>179</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Esta obra de hora em hora é ligada e fica girando em torno de cinco minutos, o que desperta muita curiosidade aos visitantes do MOMA, de diferentes faixas etárias, notadamente nas crianças.

<sup>179</sup> Obra exposta no MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.





**Figura 101:** “Anémic-Cinéma<sup>180</sup>”, Marcel Duchamp (1887-1968), filme em 35mm, em preto e branco em silêncio, com aproximadamente 6 minutos de duração, assinado por Rose Sélavy, 1926 (148,6 x 64,2 x 60,9cm).<sup>181</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Este pequeno filme de Duchamp teve a sua estréia em agosto de 1926 em uma sala privada de um cinema em Paris, e sendo composto por uma série de trocadilhos e aliterações visuais e verbais, revelava frases desconexas montadas em padrões de rotação espiral, para criar um efeito quase

<sup>180</sup> Com a denominação que possui o jogo linguístico em forma de anagrama, esta obra revela o duplo do que o cinema representou em seu primeiro momento na história. Bill Nichols (2005: 123) em *Introdução ao documentário* cita o *Anémic-Cinéma* como exemplo de experimentação poética. Filmografia: duração de aproximadamente seis minutos, feito em colaboração com Man Ray e Marc Allégret. Trata-se de dez “Rotorlieds” alternados com nove discos pretos com inscrições. Foi impresso no último quadro do filme: “Copyrighted - Rose Sélavy (manuscrito)”. Datado de 1926. Câmera: 20,5cm x 15,1cm x 11,5cm, em caixa de madeira, fabricado pela Ernemann Werke, Dresden (Alemanha: nº 906383). Inscrito no quadrante superior direito: *Rose Sélavy. Silencioso*. Link acessado em 27.03.2011, disponível em: <http://www.dada-companion.com/duchamp/films.php>.

<sup>181</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos.



hipnótico e silencioso, que muitos estudiosos tentaram decifrar e analisar detalhadamente, Katrina Martin<sup>182</sup> foi responsável por um desses estudos.

Os dez “Rotoreliefs”, como são chamados estes discos com frases abstratas, foram alternados com nove discos rotativos contendo os seguintes textos na língua francesa:

- **“Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengue<sup>183</sup>”**
- **“L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre-chaude”**
- **“Si je te donne un sou, me donneras-tu une paire de ciseaux?”**
- **“On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la côte d'azur”**
- **“Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés”**
- **“Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis”**
- **“Avez-vous déjà mis la moëlle de l'épée dans le poêle de l'aimée?”**
- **“Parmi nos articles de quincaillerie par essence, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas”**
- **“L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale”**

A rotação produz um efeito tridimensional, e, os grafismos confundem pintura com escultura, dando a sensação de relevo e ilusão ótica quando colocados em movimento. Durante certas leituras tornam-se instáveis sugerindo um conjunto de cenários eróticos.

Duchamp, a nível material, minimizou o elemento do cinema mudo com um movimento ao produzir um jogo de profundidade e achatamento, proporcionado por esta ilusão cinematográfica, o que naquela época gerou uma perturbação marcante da função lexical deste *texto-imagem* e nas relações que, na década de 1920, pareciam ser muito seguras.

O Anémic-Cinéma é um convite para se chegar a um mundo que insiste em se manter oculto, levando-nos para outras dimensões.

---

<sup>182</sup> Marcel Duchamp's *Anémic-Cinéma*, in: *Studio Internacional*, vol. 189. n° 973 (jan-feb 1975) p. 53-60. Acessado em 16.04.2011 no site: <https://www.msu.edu/course/ha/850/katymartin.pdf>, acessado em 16.05.2011.

<sup>183</sup> Bengue [ou Bengay] é um analgésico tipo bálsamo [creme] que proporciona calor quando friccionado durante a aplicação tópica. Utilizado para aliviar as dores musculares e articulares. Foi desenvolvido na França pelo Dr. Jules Bengue e trazido para a América em 1898. O nome “Bengue” lá foi anglicanizado para Bengay. Este medicamento foi originalmente produzido pela Pfizer Consumer Healthcare, e mais tarde adquirido pela Johnson & Johnson.



**Figura 102:** “La Boîte Verte”, Marcel Duchamp (1887-1968), livro de metal: caixa de metal verde, que é um livro ilustrado com 94 (noventa e quatro) folhas soltas de aproximadamente 7,4 cm x 9,7 cm por 31,4 cm x 24,2 cm, publicado por: Édition Rrose Sélavy (trata-se de anotações, fotografias, cálculos e rascunhos diversos), 1934 (33,2 x 27,9 x 2,5cm).<sup>184</sup>

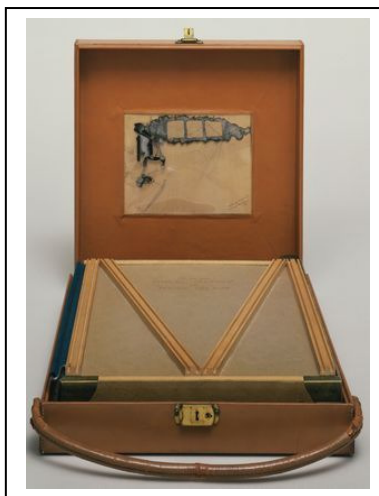
**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Esta obra é parte integrante do “Grande Vidro” (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), na *Caixa Verde* estão guardadas anotações fundamentais que orientam a leitura do *Grande Vidro*, como também da obra póstuma *Étant Donnés*, pois contém suas primeiras citações.

Vale ainda destacar que o “quarto verde” de sua residência de infância era o local reservado para hospedar a nobreza quando em visita à cidade de Blainville-Crevon, era um quarto especial, local onde poucos podiam circular, um lugar secreto, que as crianças não podiam entrar.

Verde também se associa à fruta que não está madura e por extensão à velhice. Também tem conotações sexuais, pois o *chiste verde* trata-se de um chiste obsceno. Etimologicamente a palavra verde deriva do latim *viridis*, que está relacionada à *virere*, de origem desconhecida, talvez tenha originariamente raízes com o significado de crescimento, brotar ou ainda de se propagar.

<sup>184</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.



**Figura 103: “La Boîte-en-Valise”, Marcel Duchamp (1887-1968), caixa-valise de couro com réplicas em miniatura, fotografias, reproduções coloridas das obras de Duchamp, e um desenho “original” do “Grande Vidro” em celulóide (19 x 23,5 cm). Édition Rose Sélavy: 300 exemplares não numerados (caixa de cartão com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores das obras de Duchamp), 1935-1941 (40,7 x 38,1 x 10,2cm).<sup>185</sup>**

**Local de Criação:** 1935: Paris, França e 1941: Nova York, Estados Unidos.

Esta obra é classificada por muitos estudiosos como um exemplo de “Livro de Artista”.

<sup>185</sup> Coleção particular (em diferentes países).



**Figura 104:** “La Boîte-en-Valise”, Marcel Duchamp (1887-1968), caixa-valise de couro com réplicas em miniatura, fotografias, reproduções coloridas das obras de Duchamp, e um desenho “original” do “Grande Vidro” em celulóide (19 x 23,5 cm). Édition Rose Sélavy: 300 exemplares não numerados (caixa de cartão com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores das obras de Duchamp), 1935-1941 (40,7 x 38,1 x 10,2cm).<sup>186</sup>

**Local de Criação:** 1935: Paris, França e 1941: Nova York, Estados Unidos.

A “Caixa-Valise” é o famoso “museu portátil” de Duchamp, era onde ele transportava suas réplicas em miniatura como também algumas de suas obras durante suas inúmeras viagens.

Museu representa a festa das Musas e surgiu do hábito de colecionismo da própria humanidade, com o tempo deixou de ser um passivo acúmulo de objetos e assumiu o importante papel na interpretação da cultura, educação e cidadania. Instituição de diversidade cultural e qualidade de vida.

Vale lembrar que *Mnemósyne* é aquela que nos preserva do esquecimento, a divindade da enumeração vivificadora frente aos perigos da finitude. Era uma das Titânides, filha de Urano e Gaia e a deusa que personificava a Memória. Esta “Musa das Musas” teve com Zeus as nove Musas: Calíope (Poesia Épica), Clio (História), Érato (Poesia Romântica), Euterpe (Música), Melpômene (Tragédia), Polímnia (Hinos), Terpsícore (Dança), Tália (Comédia) e Urânia (Astronomia).

Duchamp eternizou em sua *Mnemósyne portátil* e de forma incomum a sua passagem pela arte.

<sup>186</sup> Obra do acervo do Musée National d’Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França. Marcel Duchamp exibindo sua *Boîte-en-valise* em 1934, foto de Man Ray.





**Figura 105:** “Door for Gradiva<sup>187</sup>”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração desenhada e montada em vidro, 1937 (53,2 x 40,5cm).<sup>188</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

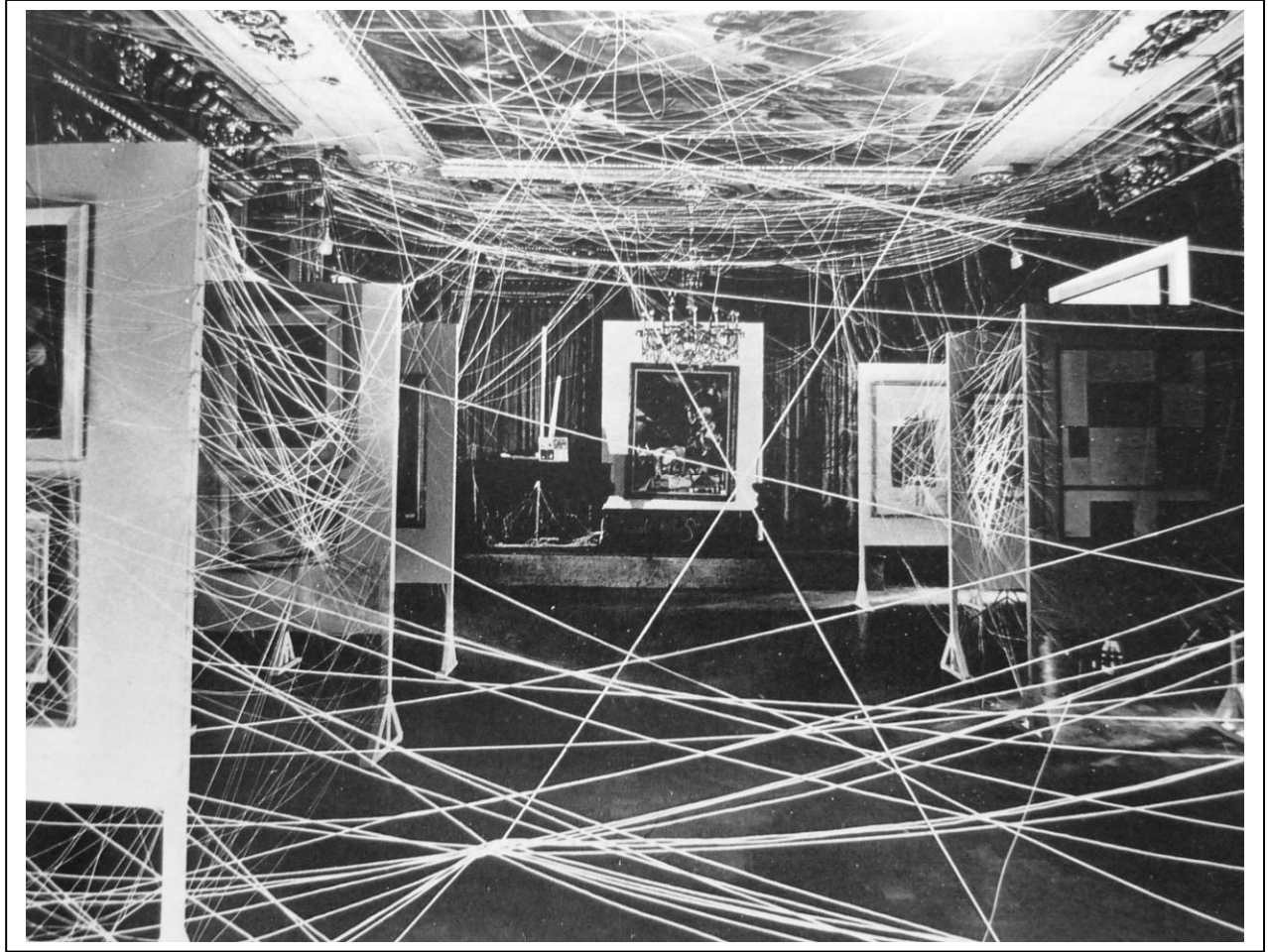
André Breton inaugurou em 1937 a *Art Gallery Gradiva* no número 31 da Rue de Seine, em Paris; esta porta *Gradiva*, com a silhueta de Duchamp abraçado a Breton, ficou em exposição até 1938.

André Masson (1896-1987), autor de *Metamorphosis of Gradiva* de 1939, explorou o caráter iconográfico sexual da personagem. Maurice Nadeau (1911-) considerou-a como a musa do Surrealismo, “a mulher que caminha através das paredes”, em sua publicação *A História do Surrealismo*, datada de 1965.

*Gradiva Award* é a denominação da premiação da associação americana “*National Association for the Advancement of Psychoanalysis*”, feita à partir da obra de Freud.

<sup>187</sup> Gradiva de Wilhelm Jensen de 1903, uma novela que inspirou Freud a se aprofundar na interpretação dos sonhos. Conhecida como “Gradiva de Jensen”.

<sup>188</sup> Obra do acervo do Musée National d’Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.

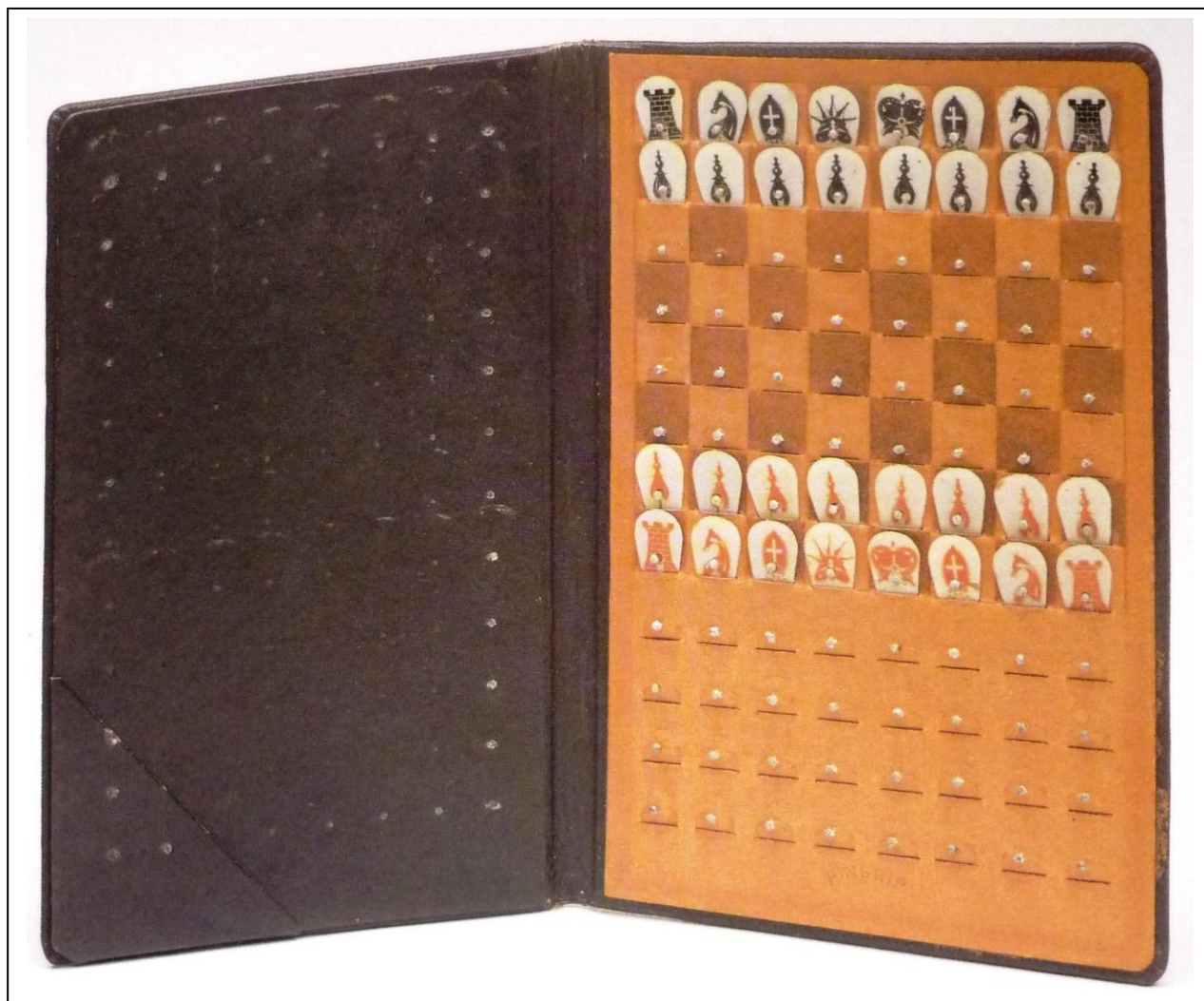


*Figura 106: “Sixteen Miles of String”, Marcel Duchamp (1887-1968), foto de parte da instalação dos “Primeiros Trabalhos do Surrealismo” feita durante exposição em Nova York, 1942 (53,2 x 40,5cm).<sup>189</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>189</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.



**Figura 107:** *“Pocket Chess Set”, Marcel Duchamp (1887-1968), tabuleiro portátil de xadrez elaborado em couro, celulóide e base de metal, 1943 (16 x 22cm).*<sup>190</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Esta obra feita foi feita para ser um *“Chess for all”* (xadrez para todos), pequeno, portátil, prático e útil.

<sup>190</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.





*Figura 108: “Allégorie de Genre” (Alegoria a George Washington), Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage de gaze embebida de iodo, fixada com pregos em papelão, finalizada com a colagem de 13 estrelas douradas, 1943 (53,2 x 40,5cm).<sup>191</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

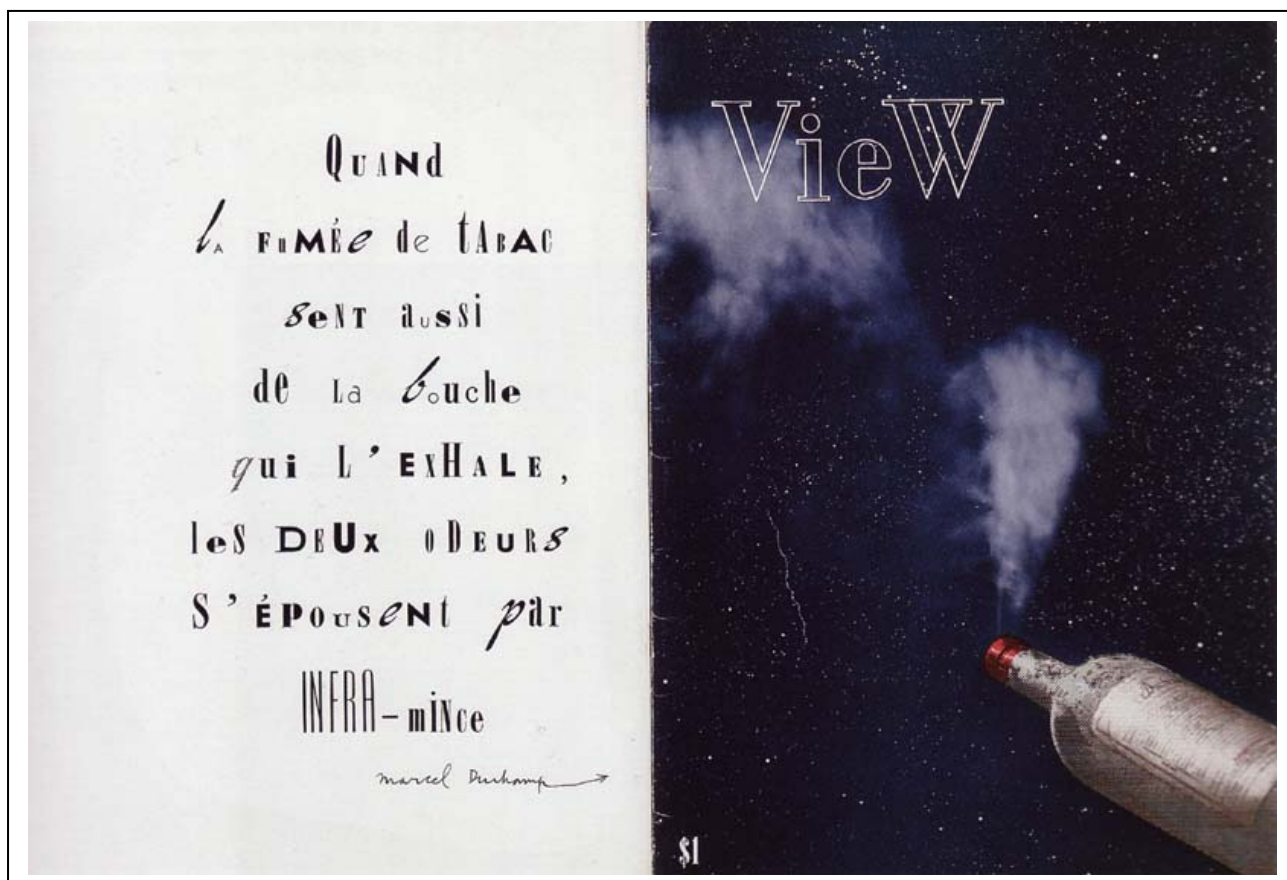
Esta obra feita com colagem de materiais incomuns é um projeto de Duchamp para cobrir um retrato do primeiro Presidente dos Estados Unidos da América, George Washington, foi elaborada para participar de um concurso organizado pela Revista Vogue.

Duchamp fez a fusão da silhueta do perfil humano (um perfil que sugere ser seu próprio perfil) com o mapa dos Estados Unidos, finalizando com 13 estrelas douradas e listras (feitas com iodo), mas a obra foi rejeitada pelos editores e descartada pelo júri, provavelmente por tê-los chocado com a alusão às ataduras manchadas de sangue.

---

<sup>191</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.





**Figura 109:** “View – Vol. V, nº 1”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: colagem de fotografias e letras, publicada pela Revista View Editions, março de 1945 (30,5 x 23cm).<sup>192</sup>

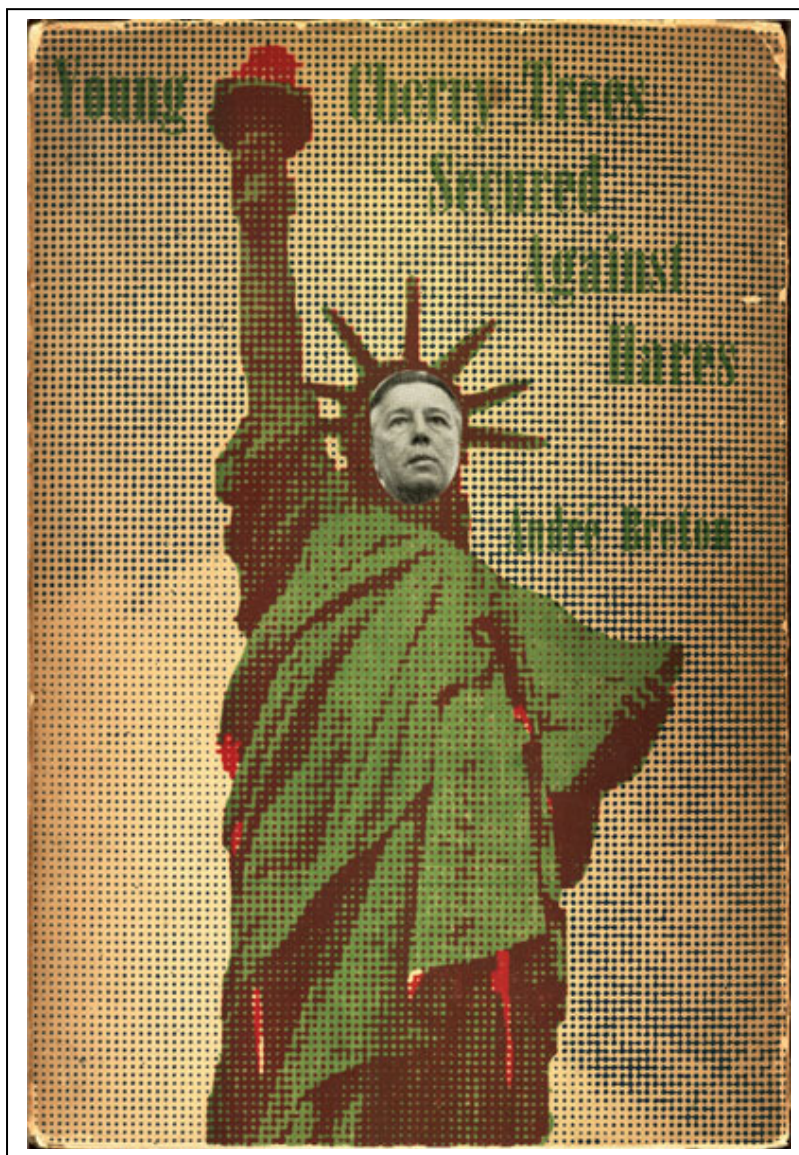
**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Capa e contracapa da edição da *Revista View* dedicada a Marcel Duchamp, contendo artigos de André Breton, com a sua primeira tradução para o Inglês de “*Phare de la Mariée*”.

A imagem frontal representa uma garrafa cujo rótulo é o registro militar de Duchamp, e está projetando uma nuvem de fumaça para um céu estrelado, evocando tanto as máquinas celibatárias quanto a Via Láctea.

A contracapa é um aforismo se referindo ao conceito de “infra-mince”.

<sup>192</sup> Coleção particular, Paris, França.



*Figura 110: “Young Cherry Trees Secured Against Hares”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: colagem de fotografias e letras em papel, editadas com 56 páginas e publicados 1.000 exemplares pela Revista View Editions, 1946 (23,8 x 16,2cm).<sup>193</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Segundo Jean Clair (1977: 155), Duchamp teria se inspirado na Estátua da Liberdade do Porto de Nova York para montar *Étant Donnés*, mas esta é uma discussão longa, pois são muitos os detalhes que envolvem o assunto. Como por exemplo: André Breton teria emprestado seu rosto à esta alegoria libertária, do mesmo modo que a estátua (da Liberdade) “vazia” (que se pode subir por dentro), teria sido o “modelo” de inspiração para *Étant Donnés*.

<sup>193</sup> Obra do acervo do Moderna Museet, Stockholm, Suécia (coleção de Ulf Harald Linde).



*Figura 111: “Paysage fautif”, Marcel Duchamp (1887-1968), fluido seminal em astralon sobre cetim preto, 1946 (21 x 16,5cm).<sup>194</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

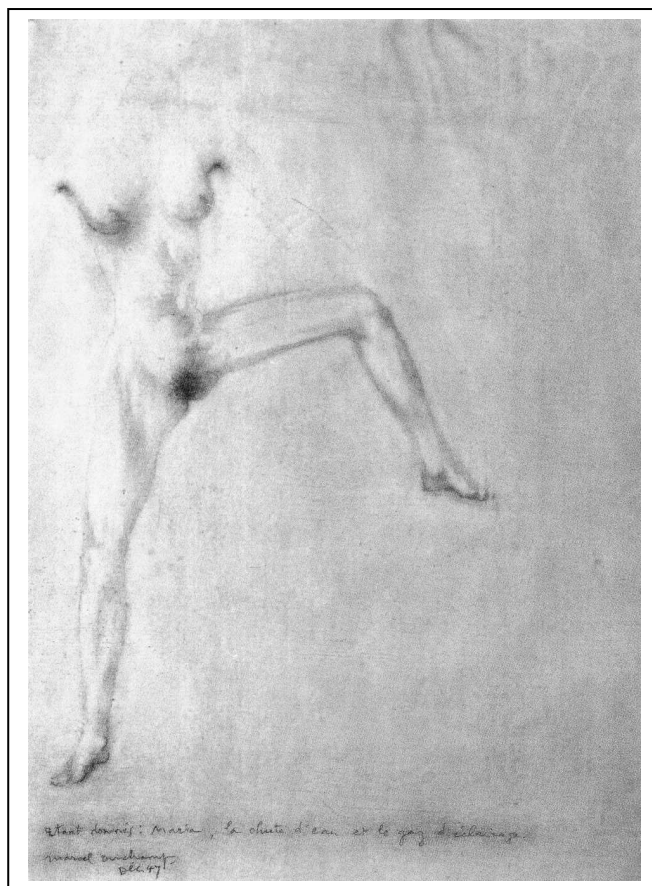
Duchamp, em 1947, incluiu este desenho em uma de suas *Boîte-en-Valise*, entre suas dezenas de réplicas e miniaturas de seus readymades, este original. Era um desenho sobre astralon, celulóide, uma forma amebóide, em um fundo de cetim preto. Um desenho diferente em gênero, número e grau de tudo que fizera até então. Atípico... *Sui generis*.

E, em 1989, quarenta e dois anos após de ter dado o desenho à Maria Martins, *Paysage Fautif* foi submetido à uma análise química no laboratório forense do FBI (*Federal Bureau of Investigation, Houston*), a surpresa foi geral, ao ser concluída a investigação descobriu-se que na “tinta” que cobria o desenho havia sêmen ejaculado. Duchamp homenageou Maria, entregando-se à ela através de sua arte.

Esta obra foi presenteada à Maria Martins e após a morte dela, em 1973, ficou com seus herdeiros, e, o que vem facilitando as inúmeras descobertas recentes são estas doações que as famílias estão realizando, considerando serem fundamentais aos estudos que envolvem estes artistas.

---

<sup>194</sup> Obra do acervo do Museum of Modern Art, Toyama, Japão.



**Figura 112:** “*Esquisse pour ‘Étant donnés: Maria, la chute d’eau, et le gaz d’éclairage’*”, Marcel Duchamp (1887-1968), *lápiz sobre papel, 1946 (40 x 29cm).*<sup>195</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

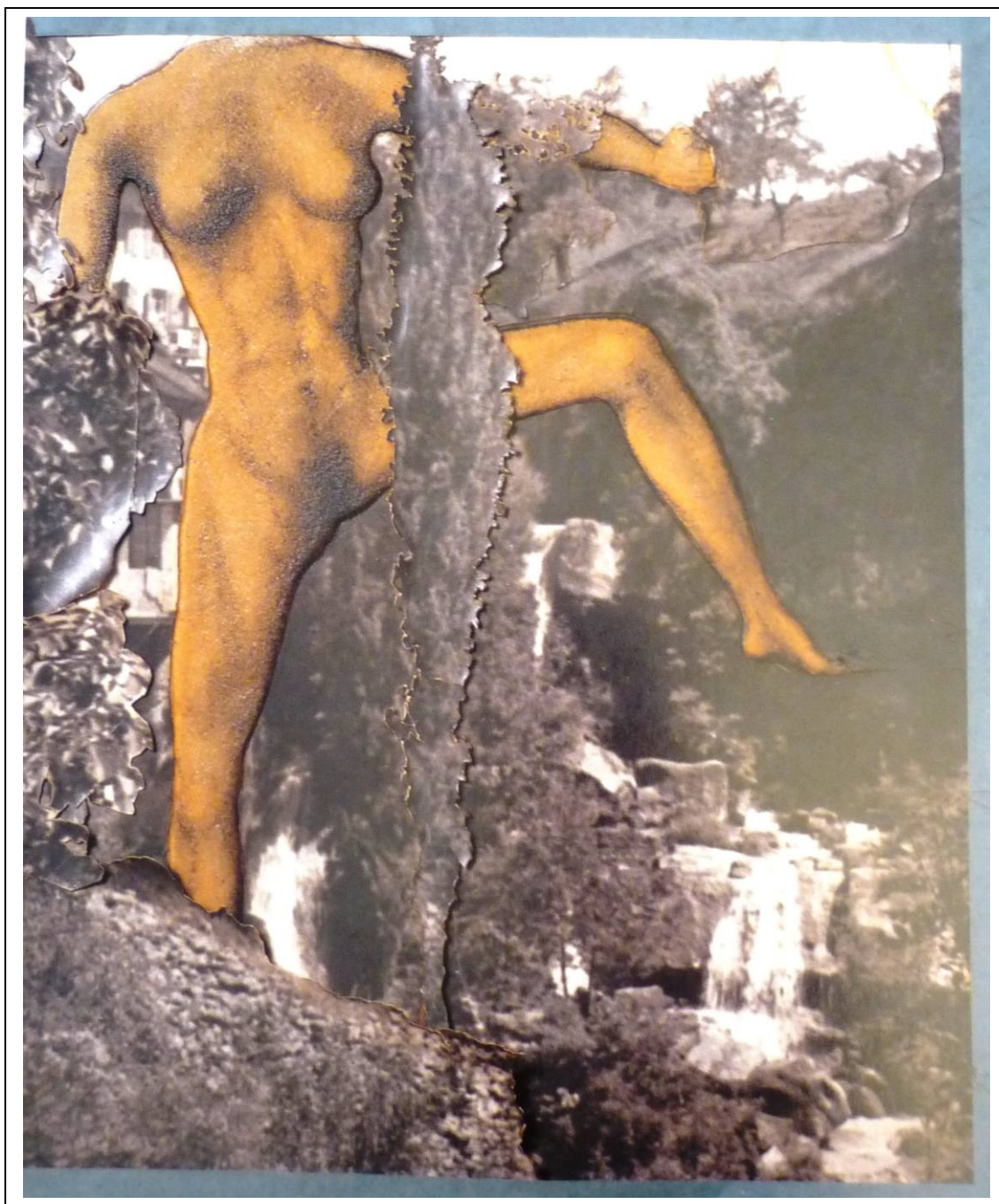
Primeiro esboço bidimensional de “*Étant Donnés*”, tendo como modelo Maria Martins.

Maria, em 1968, durante uma entrevista declarou à Clarice Lispector: - “*Um dia me deu vontade de talhar madeira e saiu um objeto que eu amei. E depois desse dia me entreguei de corpo e alma à escultura. Primeiro, em terracota, depois mármore, depois cera perdida que não tem limitações*”.

As esculturas de Maria possuem formas orgânicas, contorcidas, sensuais e evocam culturas arcaicas inspiradas em lendas e na natureza amazônica, o que atraiu a atenção dos surrealistas. Maria fez no início do século XX coisas que eram impensáveis para uma mulher, o que encantou Duchamp, como nos conta Tomkins ao dedicar um capítulo de seu livro para abordar o romance que eles viveram.

<sup>195</sup> Obra do acervo do Moderna Museet, Stockholm, Suécia (coleção de Ulf Harald Linde).





*Figura 113: “Untitled – photocollage landscape study for “Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: cera texturizada, lápis e tinta sobre papel, fotografias de gelatina e prata cortadas e montadas nas bordas, 1946 (43,2 x 31,1cm).<sup>196</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Primeira montagem bidimensional de “Étant Donnés”, tendo como modelo Maria Martins.

---

<sup>196</sup> Coleção particular.



**Figura 114:** “*Prière de toucher*”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: espuma de borracha, veludo preto, papelão e ilustrações. Cada da edição de luxo do catálogo da exposição “*Le Surréalisme de 1947*”, tiragem de 999 exemplares, 1947 (24,1 x 19,7cm).<sup>197</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

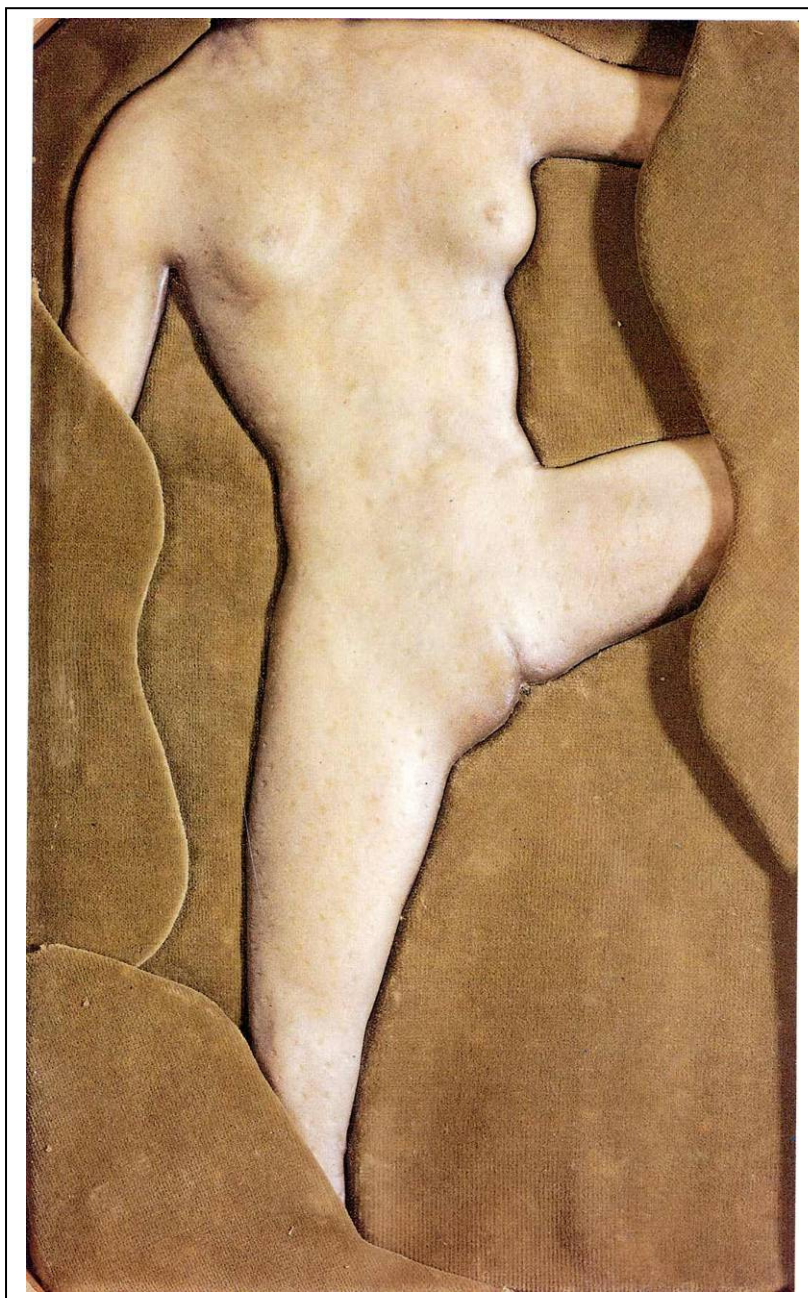
Edição de luxo do catálogo da exposição de *Le Surréalisme de 1947*, que aconteceu na Galerie Maeght, em Paris, foi editado por André Breton com textos de diversos autores.

O seio de espuma de borracha sobre o veludo preto compunham a capa do catálogo ilustrado por dezoito imagens (litografias, gravuras, uma fotogravura, duas xilogravuras, um objeto readymade e algumas reproduções).

A modelo desta “mama de espuma” foi Maria Martins, fato tornado de conhecimento público e ostensivo, somente no século XXI.

<sup>197</sup> Obra do acervo do Moderna Museet, Stockholm, Suécia (coleção de Ulf Harald Linde).





*Figura 115: “Study for Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: couro pintado com pigmento e grafite, esticado sobre modelo de gesso e montado sobre veludo castanho, 1946-1948 (50,2 x 31,1cm).<sup>198</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Este croqui<sup>199</sup> tridimensional de “Étant Donnés” pertenceu à Maria Martins e esteve com sua filha Nora Martins Lobo até 1977, como consta no catálogo da exposição do Centre Pompidou.

<sup>198</sup> Obra do acervo do Moderna Museet, Stockholm, Suécia (coleção de Ulf Harald Linde).

<sup>199</sup> Croqui ou “boceto” em espanhol, certamente residindo na Espanha durante tantos verões, Duchamp fez seus “esboços” e “croquis” sabendo qual era a sua denominação em espanhol.



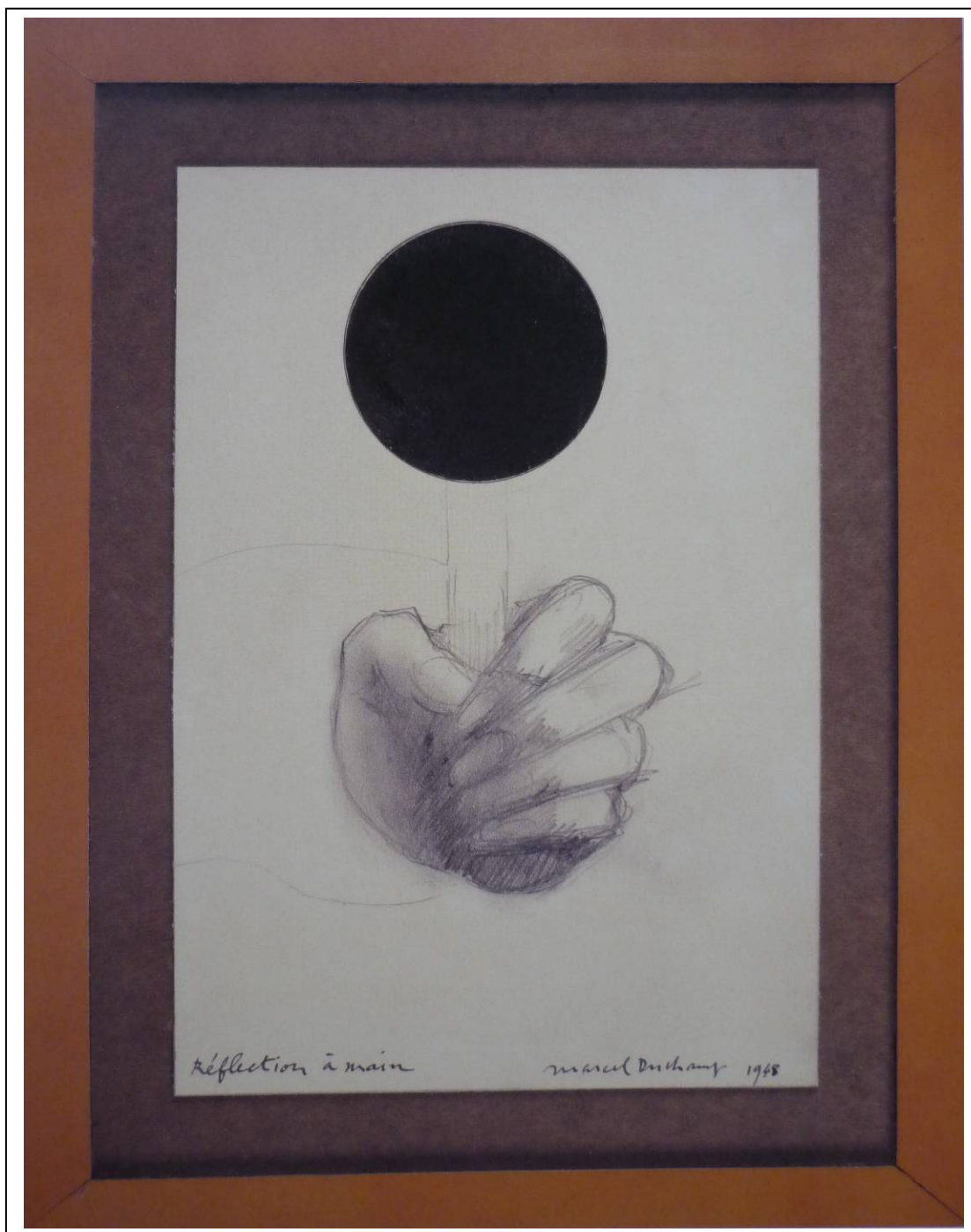
**Figura 116:** “*Feuille de vigne femelle*”, Marcel Duchamp (1887-1968), *assemblage*: gesso galvanizado (cobre eletrodepositado sobre o molde original de gesso), 1946-1948 (50,2 x 31,1cm).<sup>200</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

Molde tridimensional da região perineal de Maria Martins.

<sup>200</sup> Obra exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. A figura em preto e branco sugere um perfil humano masculino, um padrão que vai se repetir várias vezes na paisagem do fundo de Étant Donnés, onde podemos admirar “*mais de uma maravilha*”.





**Figura 117:** “*Réflexion à main*”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração original da edição de luxo de: *De ou Par Marcel Duchamp on Rose Sélavy (Boîte-en-valise) n° XVIII/XX*. Lápis no papel com colagem de espelho circular, 1948 (23,5 x 16,5cm).<sup>201</sup>

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>201</sup> Coleção particular.



Figura 118: “Through the Big End of the Opera Glass”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração, 07 de dezembro de 1948 (45,8 x 29,4cm de abertura total).<sup>202</sup>

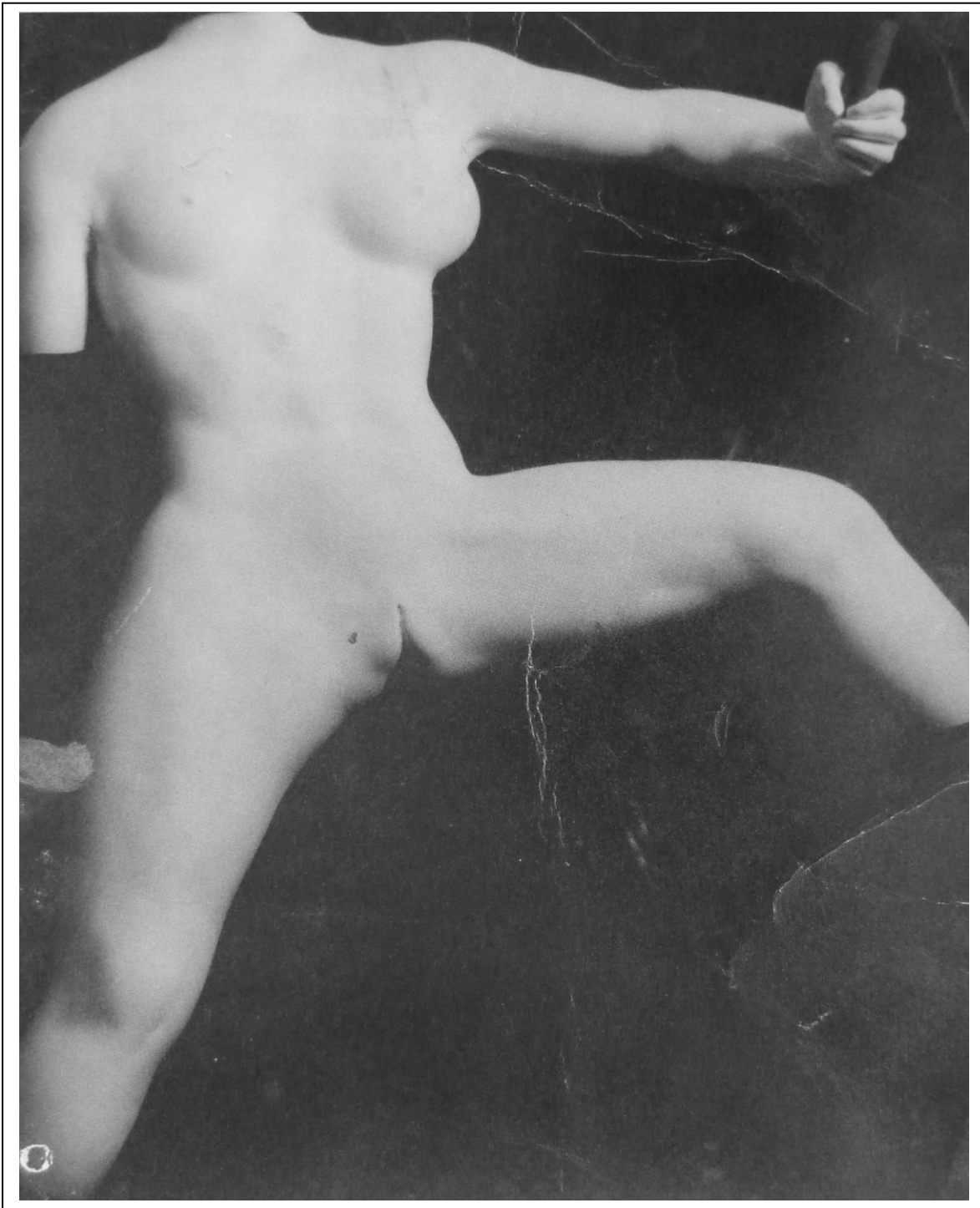
Local de Criação: Nova York, Estados Unidos.

No canto superior direito, vemos uma nota impressa dando impressão de uma escrita em espelho com o desenho de um tabuleiro de xadrez onde se lê: “olhe através do outro lado contra a luz”, do outro lado, em correspondência com o tabuleiro de xadrez, há uma assinatura de Duchamp e um cupido posicionado de cabeça para baixo, mirando uma peça no tabuleiro de xadrez.

Este convite também reproduz desenhos de Joseph Cornell e Yves Tanguy, além dos de Marcel Duchamp, pois trata-se de uma co-exposição destes três artistas.

A posição das duas rainhas sugere a mesma posição do modelo central de *Étant Donnés*, onde mais uma vez Duchamp sugere sua influência na leitura do *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* de Lewis Carroll (publicado no Brasil como “*Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá*” ou “*Alice no País do Espelho*”).

<sup>202</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.



*Figura 119: “Plaster Study for the figure in Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), foto em gelatina e prata. 1949 (23,5 x 19,1cm).<sup>203</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>203</sup> Coleção particular: Colletion of Norman and Norah Stone, San Francisco, courtesy of Thea Westreich Art Advisory Services.



*Figura 120: “Not a Shoe”, Marcel Duchamp (1887-1968), cobre eletrodepositado sobre gesso, 1950 (7 x 5,1 x 2,5cm).<sup>204</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>204</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França. Molde tridimensional erótico.





*Figura 121: Untitled “Erotic Object”, Marcel Duchamp (1887-1968), cobre gesso galvanizado com fio de chumbo e estanho e pintura flocos de alumínio, c. 1950 (18,7 x 7,3cm).<sup>205</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>205</sup> Coleção particular. Molde tridimensional erótico.



*Figura 122: “Object-dard”, Marcel Duchamp (1887-1968), cobre galvanizado com estruturas embutidas de gesso e chumbo, 1951 (7,5 x 20,1 x 6cm).<sup>206</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>206</sup> Coleção particular. Molde tridimensional erótico



*Figura 123: “Coin de Chasteté”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: gesso em duas seções, 1954 (6,9 x 10 x 6,1cm).<sup>207</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>207</sup> Obra do acervo do MOMA - Museum of Modern Art, Nova York - Estados Unidos. Molde tridimensional da região perineal feminina.



*Figura 124: “Coin de Chasteté”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura em duas seções, bronze e plástico dental, 1963 – replica do original de 1954 (5,4 x 9,5 x 4,4cm).<sup>208</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

<sup>208</sup> Coleção particular: Collection Jasper Johns. Molde tridimensional da região perineal feminina.



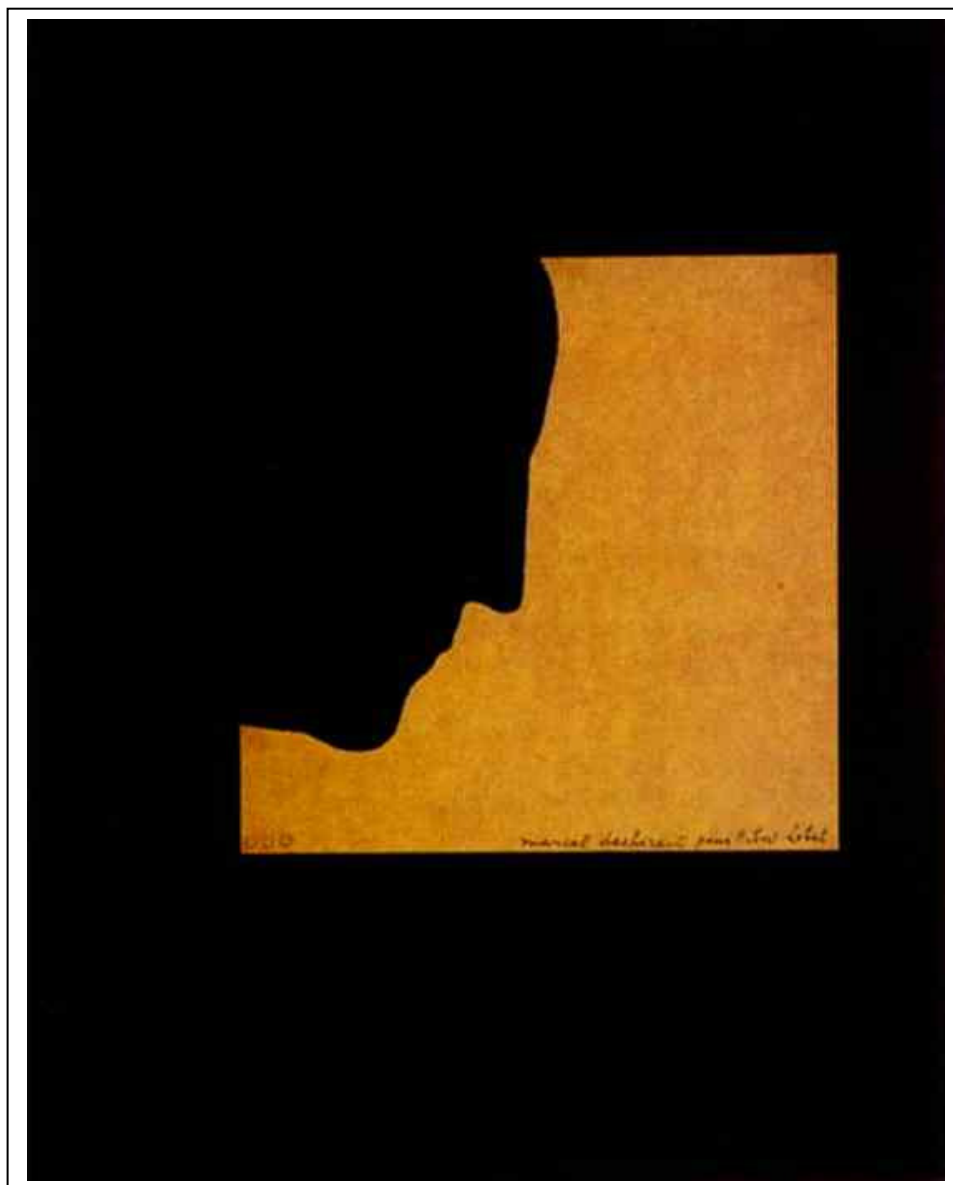


*Figura 125: “Le Surréalisme, même”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis e tinta sobre fotografia – Capa do catálogo da exposição do Surrealismo de 1956, 1956 (19,6 x 19,6cm).<sup>209</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

---

<sup>209</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. Há relatos de que a base desta capa é a foto do molde tridimensional da região perineal de Maria Martins.

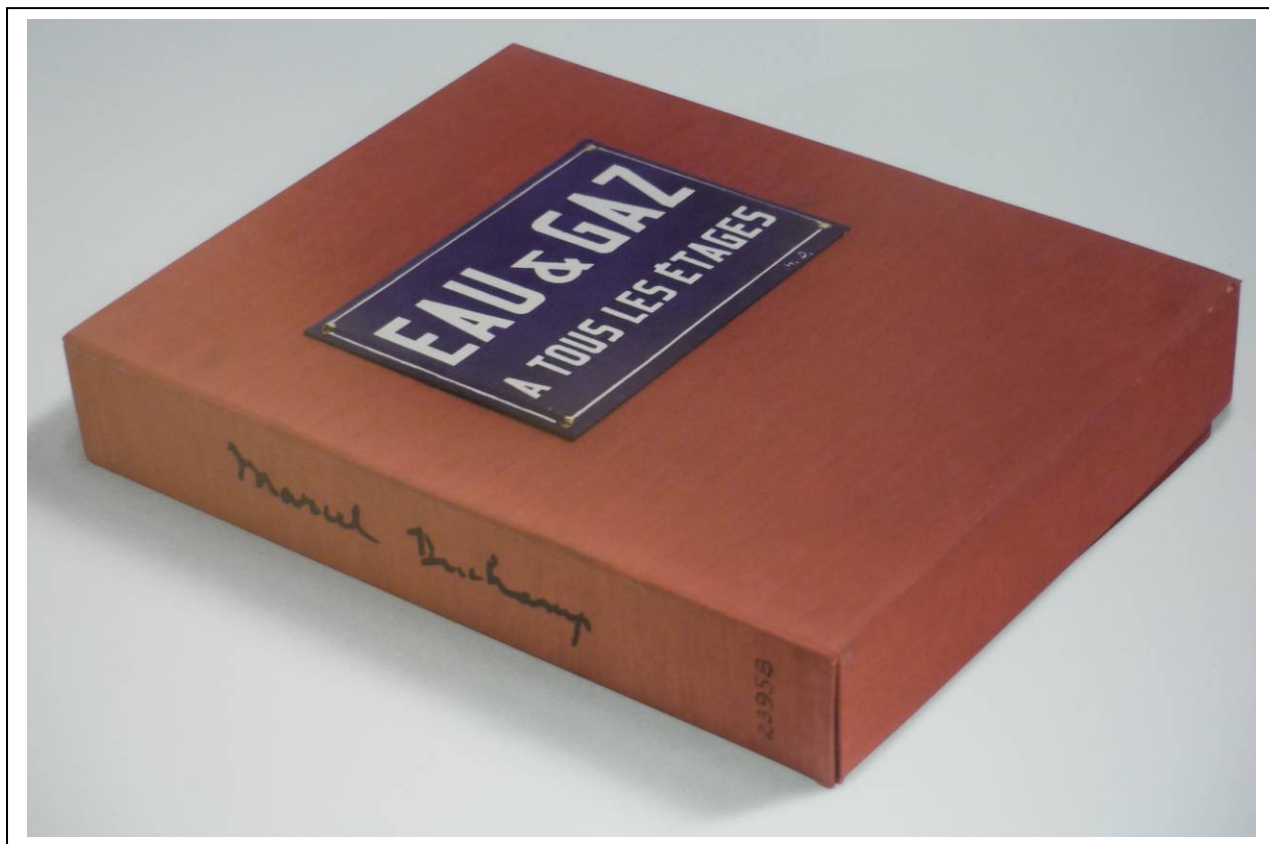


*Figura 126: “Self-portrait in profile”, Marcel Duchamp (1887-1968), composição com papel colorido rasgado sobre papel preto, delineando o perfil de Duchamp, 1958 (15 x 15cm).<sup>210</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>210</sup> Coleção particular, Colletion Robert Lebel - Paris, França.



**Figura 127:** “Eau & gaz à tous les étages”, Marcel Duchamp (1887-1968), capa de luxo da edição de Robert Lebel “Sur Marcel Duchamp (Paris: Trianon)”, caixa de papelão coberta com linho com detalhe de placa colorida impressa, 1959 (34,9 x 26,7 x 5,4cm).<sup>211</sup>

**Local de Criação:** Paris, França.

---

<sup>211</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos. Presente de Henri Marceau.



*Figura 128: “Couple de tabliers”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: composição múltipla de tecido, molde e pele animal com pelos (molde feminino e molde masculino), 1959 (20,3 x 17,7cm).<sup>212</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

<sup>212</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.



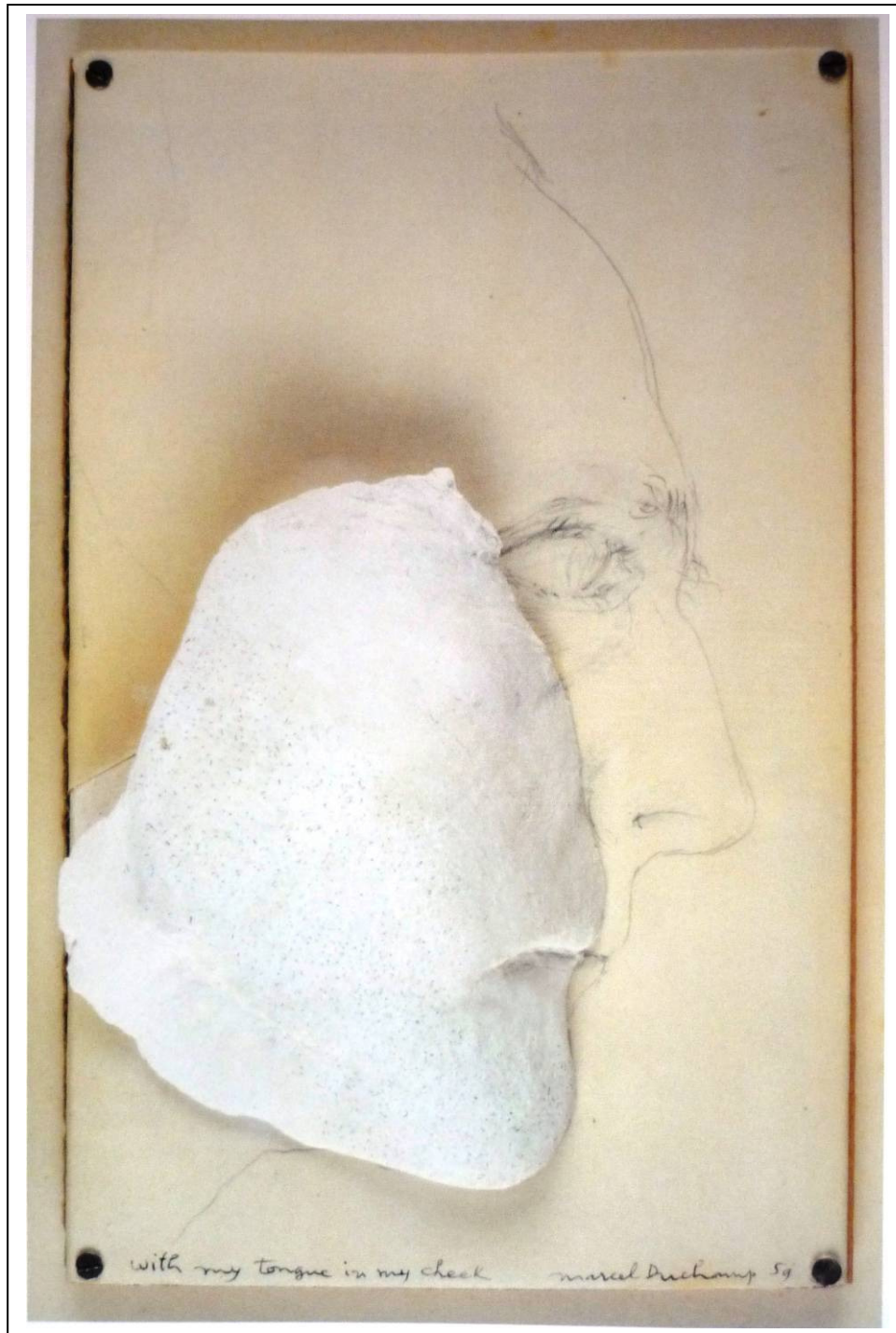


*Figura 129: “Éclairage intérieur”, Marcel Duchamp (1887-1968), bloco de zinco banhado a ouro, 1959 (7,3 x 3,5cm).<sup>213</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

---

<sup>213</sup> Coleção particular: Collection of Anne Sanouillet.



*Figura 130: “With My Tongue in My Cheek”, Marcel Duchamp (1887-1968), gesso e lápis sobre papel, montado em madeira, 1959 (7,3 x 3,5cm).<sup>214</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

<sup>214</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.



*Figura 131: “Torture- morte”, Marcel Duchamp (1887-1968), gesso pintado, moscas e papel sintético montado em madeira, com vidro, 1959 (29,5 x 13,4 x 5,6cm).<sup>215</sup>*

**Local de Criação:** Nova York, Estados Unidos.

<sup>215</sup> Obra do acervo do Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, França.

## *Psicanálise e arte bebem na mesma fonte*

*“[...] o corpo da mulher une, no imaginário social masculino, a desmedida erótica e a forma estranha. Para identificar este corpo que provoca medo e gargalhadas, apreensão e fascínio, dentro da problemática sexual, é então utilizado o conceito estético de ‘grotesco’.*

*[...] Inclusive a relação entre o feminino e o monstro é uma constante. Entendido da antiguidade a Freud como uma forma incompleta da versão masculina, mas necessário para a propagação da espécie, o corpo da mulher também é visto como possuindo algo de deformado, de desviado. Sendo a matriz de toda vida humana, é dentro da gruta secreta do útero que as formas ideais podem se contorcer formando os perfis grotescos”*

Jorge Leite Júnior (2006)





### 3.1 A Histórica Revolução Psicanalítica

Segundo o *Petit Larousse de la Psychologie* (2005: 29):

“Ao descobrir o inconsciente e ao afirmar que qualquer sintoma possui um significado, Freud revoluciona a Psiquiatria clássica, e a perspectiva organicista perde a sua importância, em benefício de concepções psicogenéticas. No entanto, a Psicanálise fica à margem das práticas psiquiátricas, que, centradas no asilo, dispõem de pouquíssimos meios terapêuticos: isolamento, banhos e duchas, assim como alguns sedativos não específicos. As principais terapêuticas de choque (eletrochoques, insulino-terapia) surgem por volta de 1930. É apenas com a psicoterapia institucional, nos anos 50, que a Psicanálise faz a sua entrada nos hospitais. Porém, o impacto freudiano e, posteriormente, lacaniano na França há de marcar profundamente a Psiquiatria e a teoria psicanalítica vê ser-lhe reservado um lugar preponderante no estudo psicopatológico das doenças mentais, ainda que se acredite menos do que antigamente na eficácia terapêutica da psicanálise”.

A psicanálise se expressa como uma ciência que tem como objeto de ação a linguagem; uma linguagem que permite expressar certas partes decodificadas do inconsciente. A linguagem na Psicanálise é utilizada em diversas obras Freud, como “*A Interpretação dos Sonhos*”, “*A Psicopatologia da Vida Cotidiana*” e “*Os Chistes e suas Relações com o Inconsciente*”, onde ele não só desenvolve sua teoria sobre o inconsciente da mente humana, como articula o conteúdo do inconsciente ao ato da fala, especialmente nos atos falhos. Para Freud, a consciência humana subdivide-se em três níveis, Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente – o primeiro contém o material perceptível; o segundo o material latente, mas passível de emergir a consciência com certa facilidade; e o terceiro contém o material de difícil acesso, isto é, o conteúdo mais profundo da mente do homem, que está ligado aos seus instintos primitivos. Os níveis de consciência estão distribuídos entre as três entidades que formam a mente humana, ou seja, o Ego, o Superego e o Id.

Segundo Freud, o conteúdo do inconsciente é, muitas vezes, reprimido pelo Ego. Para driblar a repressão, as ideias inconscientes apelam aos mecanismos definidos por ele o que em sua obra “*A Interpretação dos Sonhos*”, ele trata como deslocamento e condensação. Estes dois, mais tarde, seriam relacionados pelo linguista Roman Jakobson<sup>216</sup> à metonímia e metáfora, respectivamente. Portanto, as representações de ideias inconscientes manifestam-se nos sonhos como símbolos imagéticos, tanto

---

<sup>216</sup> Roman Osipovich Jakobson, nasceu em 11 de outubro de 1896 e faleceu em 18 de julho de 1982. Foi um pensador russo que se tornou num dos maiores linguistas do século XX, pioneiro na análise estrutural da linguagem, poesia e arte.

metafóricos quanto metonímicos. Aplicando o conceito à fala, e, o inconsciente expõe suas ideias através de chistes ou dos atos falhos.

Freud propõe que as piadas ou as “trocas de palavras por acidente” nem sempre são inócuas. Antes, são mecanismos da fala que articulam ideias aparentes com ideias reprimidas, são meios pelos quais é possível exprimir os instintos primitivos. Semelhante à análise dos sonhos, a análise da fala seria um caminho psicanalítico para investigar os desejos ocultos do homem e as causas das psicopatologias.

“*É na palavra e pela palavra que o inconsciente encontra sua articulação essencial*”, deste modo Freud cria uma inter-relação entre os campos da linguística e da psicanálise, as quais serão retomadas por estudiosos posteriores, como Jacques-Marie Émile Lacan.

Através de teorias, Freud afirma que os pensamentos humanos são desenvolvidos, obtendo acesso à consciência, por processos diferenciados, relacionando tal ideia à de que a sistemática do nosso cérebro trabalha essencialmente com o campo da semântica, isto é, a mente desenvolve os pensamentos num sistema intrincado de linguagem baseados em imagens, as quais são meras representações de significados latentes.

Na Teoria da Representação, o fenômeno representacional psíquico está relacionado ao *sistema nervoso* humano. As representações, segundo Freud, são analógicas e imagéticas. Estas se inter-relacionam através de redes associativas. As redes associativas das representações são provenientes do processo fisiológico cerebral, baseado em uma rede de neurônios. Esse processo ocorre através de um mecanismo reflexo: a informação parte por uma rede associativa de neurônios até chegar à região motora e sensorial. Ela provoca então, modificações nas células centrais, causando a formação das representações. Enquanto elementos, as representações são originadas da percepção sensorial do indivíduo. São unidades mentais tanto de objetos, como de situações, sensações e relações.

De acordo com Freud, a representação de objeto, também chamada de representação da “*coisa*”, é “[...] um complexo de associações, formado por uma grande variedade de apresentações visuais, acústicas, táteis, sinestésicas e outras”. As emoções, por exemplo, são processos de descarga de energia, que são percebidos como sentimentos. São as chamadas representações imagéticas, que não formam imagens psíquicas, e sim traços mnêmicos de sensações. É preciso destacar que as relações entre as representações não são a demonstração e a manifestação dos sentimentos, dos afetos e das

emoções. A relação entre os tipos de representação formam as ideias, ou seja, as relações associativas contidas nas representações de objeto (captadas pelos processos perceptivos) formam os complexos de sensações associados dando origem a uma representação completa. Portanto, um único objeto representado na mente é constituído por seus vários aspectos sensoriais da realidade externa: cor, forma, gosto, textura, cheiro, etc.

### ***3.2 Sigmund Freud e o processo de criação artística***

A arte fazia parte do cotidiano de Freud, ele tinha fascínio por obras literárias, no tocante às questões relacionadas ao processo de criação, que se pode constatar através de suas correspondências, desde a adolescência, carregadas de citações relacionadas à arte. Sua obra faz referência aos autores clássicos como também a alguns contemporâneos de sua época.

Como o processo de criação artística nos interessa, enfatizo elaborações de Freud que envolvem o artista, a obra de arte e o público, isso nos desperta um interesse ímpar, levando-nos a concluir que a arte teceu uma teia de fascinação e enigma em torno dos pensamentos de Freud, conduzindo-o a refletir, de tempos em tempos, sobre mecanismos inconscientes e pulsionais subjacentes ao processo de criação.

Vários são os textos com referência ao artista, à obra e ao público, e mesmo sem termos um texto específico abordando este assunto, o processo de criação artística é elucidado em toda sua obra, fundamentando reflexões com referências às obras de arte (literatura, escultura e pintura). Mas um texto nos intriga: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, escrito em 1905, com ampla circulação na Europa, onde nos é apresentado como o artista pode proporcionar prazer ao espectador, driblando a censura com os mesmos mecanismos que são utilizados em sonhos.

Através de observações clínicas, Freud constata ser o “inconsciente” algo que se diferencia do consciente, algo que realmente não conhecemos, mas que somos obrigados a admitir que exista.

Passamos nossas vidas contendo nossos impulsos, porém, enquanto espectadores e diante de uma obra, presenciamos a realização deles por um personagem e imediatamente os reconhecemos. O



que deixava Freud intrigado diante da obra de arte era a capacidade do artista em ‘tocar’ o público a ponto de levá-lo a viver ou reviver algo do passado.

Fantasias primitivas, mesmo as recalçadas na consciência, que permanecem no inconsciente, podem ser despertadas por meio dos textos criativos. Isso porque *“todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta”*. As escritas criativas contém fantasias e desejos criativos.

Com suas observações, surgem as primeiras reflexões do que são os desejos; e, ao se investigar os processos mentais mais profundos ele evidencia que o sonho é, como via régia, o caminho que nos leva até o inconsciente, ao sistema psíquico, sede dos desejos, a *“vivência de satisfação”*.

Aponta que o desejo não é da ordem da necessidade, embora fosse preciso sua presença num primeiro momento, pois se está ligado aos *“traços mnêmicos”* ele refere-se a *“algo”* que falta e atesta a incompletude do homem. Ora, se a vivência de satisfação implica em um desejo de algo que falta, a incompletude seria então aquilo que impulsiona o artista à criação? E o próprio Freud afirmativa: *“nada senão o desejo pode colocar nosso aparelho anímico em ação”*.

O desejo é a força que coloca nosso aparelho psíquico em funcionamento, mantendo-nos como seres desejanter. Desejo é a razão do querer, do sonhar e do criar e tem estreita ligação com o sonho, ambos são produtos do inconsciente e se, por um lado o desejo é a *“única força impulsora para a formação dos sonhos”*, por outro lado, os sonhos são manifestações das *“realizações de desejos”*.

Tanto a obra de arte quanto os sonhos são a realização disfarçada do *“desejar”* e da manifestação distorcida do inconsciente à procura de ter seus desejos satisfeitos. É onde os sonhos e a obra de arte tentam, cada um à sua maneira, realizar os desejos inconscientes como oportunidade de realizações.

O sonho é uma manifestação da estrutura psíquica que se apresenta distorcida pelos mecanismos de descolamento e condensação, Freud apontava duas de suas hipóteses: a primeira, a de que o *sonho se manifesta através de imagens*, enquanto expressão da realização de um desejo e, conseqüentemente evita o desprazer; e a segunda, que o sonho contém a representação de fantasias universais e é realização de desejos da infância. As fantasias inconscientes *“como qualquer outro componente dos pensamentos oníricos, são comprimidas, condensadas, superpostas umas às outras e*

*assim por diante*”, tratam-se de manifestações espontâneas do *desejo inconsciente de buscar satisfação por meio de imagens*. A obra de arte é uma manifestação do desejo, representado pelas fantasias e expresso numa imagem que tem sua concretização na cena teatral, no papel, na tela, no mármore, na argila, na madeira, etc.

Para Freud o processo de criação artística manifesto através dos sonhos não revela o sentido latente que se encontra escondido sob aspectos incoerentes e absurdos, e ele afirmava que a pintura e a escultura são limitadas com relação à escrita, *“que pode valer-se da fala; e aqui, mais uma vez, a razão de sua incapacidade está na natureza do material que essas duas formas de arte manipulam em seu esforço de expressar alguma coisa”*, ele destaca entre três modalidades da arte ter a poesia uma melhor expressão, pois carrega a escrita, a palavra e a fala. Mas na pintura e na escultura há o esforço de representar algo latente, fazendo-nos ouvir a “fala” através de técnicas, cores, contrastes, texturas, traços, enfim, não seria a poesia uma pintura com voz e a pintura uma poesia sem voz, sem sons? Ambas expressam conteúdos psíquicos e representam o “desejar”.

Para o escultor Amílcar de Castro (1920-2002): *“a escultura é silêncio vivo, fundadora de um reino onde a palavra é inútil”*, aqui vale comentar ainda a frase original de um provérbio japonês: *“Um poema é uma pintura com voz: uma pintura é um poema sem voz”* (MORAIS, 2000: 110).

Por pulsão, antes de tudo, não podemos designar outra coisa senão a representação psíquica de uma fonte endossomática de estimulações que fluem continuamente, em contraste com a estimulação produzida por excitações esporádicas e externas. A pulsão, portanto, é um dos conceitos de demarcação entre o psíquico e o somático (FREUD *apud* Plon; Roudinesco, 1997: 629).

A pulsão para Freud é uma energia psíquica indestrutível, que pode ser transformada e distribuída entre as várias formas de energia e *“em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como uma medida da exigência de trabalho feita à vida anímica”*. Ela provém dos órgãos do corpo que fornecem as excitações. E, diante da diversidade ou das múltiplas fontes de excitação sexual, as pulsões se distinguem entre si através de suas fontes somáticas e de seus alvos.

Ao utilizar a sublimação, o artista redireciona sua pulsão sexual para outras metas, elaborando-a em arte. Freud afirma que *“a progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das*

*partes ocultas*”, o artista revela em suas metas artísticas e, caso afaste o interesse dos órgãos genitais, pode “*voltá-lo para a forma do corpo como um todo*”. Sendo assim, no processo de criação artística, a pulsão sexual do artista deve ser desviada do objeto sexual, como um corpo não revelado que desperta a curiosidade sexual. O corpo desnudo, como um todo, sendo transformado em objeto não sexual, onde o artista dispõe sua moção pulsional, seu desejo de criar.

Para eliminar o desprazer, a energia sexual precisa ser liberada, onde entra a sublimação para dar vazão à essa energia que será utilizada para outros fins, escoada e aplicada em outros campos, dentre eles está o campo da arte. A energia sexual ou a pulsão ao ser sublimada dá início ao processo de criação artística.

### ***3.3 Freud, um artista das palavras***

Os escritos de Freud são canônicos, no estudo sobre os *chistes*, ele aponta suas origens nos aspectos sociais e no inconsciente, alicerçados nos mesmos mecanismos do sonho (condensação e deslocamento) que buscam inibir ou enganar a censura, deslocando a energia psíquica e representando-a de forma indireta. Sua expressão é o exercício da função lúdica da linguagem, ao contrário do sonho, que é o pensamento em imagens.

Chistes visam prazer, e sua essência está nos métodos técnicos empregados por cada artista. Freud chega a afirmar que o artista consegue submeter as emoções às fontes do prazer humorístico e, conseqüentemente, transformar em humor algo que nos traria horror ou aquilo que nos seria repulsivo, por se tratar de um deslocamento humorístico.

O aspecto social do chiste, que só atinge o seu objetivo na presença de, no mínimo de três pessoas: *do autor do chiste, de seu destinatário e do espectador*. Essas pessoas suportam o recalque, devido ao deslocamento e à condensação, que lhes conferem uma expressão socialmente aceitável. O artista, utilizando-se do chiste, permite a fruição de um gozo, em decorrência da suspensão momentânea do recalque. Algo que o recalque repeliria ou manteria no inconsciente torna-se expresso e oferece prazer às pessoas que participam do chiste.

Esta técnica empregada pelos artistas nos chistes, tem a finalidade, pelo trabalho intelectual, de extrair humor e prazer de situações repulsivas e que causam desprazer. Freud vai nos mostrar em *Tipos psicopáticos no palco*, que também no drama encontramos uma técnica artística com a finalidade de “*abrir fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva*”.

Freud demonstra como o drama propicia ao público um desabafo, um gozo ou alívio através da descarga da excitação sexual advinda de um afeto despertado, chega a comparar o envolvimento do adulto no drama ao brincar de uma criança, realizando suas expectativas de se igualar aos adultos.

Afirma que o artista-autor do drama intencionalmente propicia uma identificação do espectador com o herói. Dessa identificação o espectador extrai seu gozo de uma ilusão, na qual o desejo é realizado imaginariamente e entrega-se “*sem temor a seus impulsos sufocados, com a ânsia de liberdade nos âmbitos: religioso, político, social e sexual*”. Entrega-se porque sabe que ele faz parte de um jogo teatral que não lhe traz ameaça nem perigo e que, no palco, há um outro atuando e sofrendo em seu lugar.

O inconsciente do herói é compreendido pelo inconsciente do poeta, onde inferimos que a verdadeira obra de arte é aquela que nos leva a uma identificação inconsciente com o mundo subjetivo do artista, abrindo-nos às fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva.

Para Freud o verdadeiro artista conhece a mente humana, pois exhibe sensibilidade e é capaz de sentir, captar, descrever e expressar os estados psicológicos e psicopatológicos, sem a ajuda de um especialista, pois ele já detém esse saber. E, embora Freud não consiga explicar este fato, tenta investigar a origem e a função da criação, afirmando que o escritor criativo é capaz de se antecipar à ciência, revelando verdades, sem precisar conhecer conceitos da psicanálise para criar, mas, este artista, reconhece na sua obra os mecanismos psíquicos implicados no processo de criação.

Na tentativa de fazer uma “ciência psicanalítica”, Freud arrisca uma hipótese comum aos psicanalistas e aos artistas sobre a gênese do processo criativo:

*Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método. A concordância em nossos resultados parece garantir que ambos trabalhamos corretamente. Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis*



*manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. (FREUD, 1907: 83-84, apud JORGE, 2006)*

A psicanálise e arte bebem na mesma fonte, que estão no inconsciente, origem do desejo e das pulsões, no entanto, para Freud, o artista ao buscar as manifestações dos estados psicológicos na própria mente, experimenta, a partir de si mesmo, as leis do inconsciente, não precisando claramente se dar conta de detalhes específicos que já estão espontaneamente incorporadas à sua criação. Contudo, a obra de arte exprime algo novo, que foi transformado a partir do conteúdo psíquico que constitui sua personalidade e sua vivência pessoal.

Freud deixa explícito em *A interpretação dos sonhos*, que, na elaboração onírica, a fantasia está ligada ao desejo inconsciente por um lado e, por outro, está presente na elaboração secundária, já sob o efeito da censura.

Artistas transformam suas fantasias em obras de arte e, para Freud, existe um elo entre a fantasia e a criação e é por isso que a obra de arte pode ser apresentada ao público e passar pelo crivo dos valores sociais. A obra contém em si os conteúdos de fantasias proibidas e recalcadas do artista, mas, por terem tais conteúdos disfarçados, podem ser aceitos e valorizados socialmente.

Para Freud os dotes artísticos constituem-se em enigmas, mas mesmo que o artista possua dotes artísticos e conhecimento das técnicas do seu ofício, ainda não será suficiente para criar sua obra de arte. A presença destes é imprescindível, mas não suficiente. Para iniciar um processo de criação artística ele tem que ter uma moção pulsional e o ímpeto de criar. Efeitos poéticos e técnicas causam no público um ‘prazer preliminar’ que libera prazeres ainda maiores.

É o inconsciente que determina a atividade artística e aliado ao conteúdo psíquico, forma o material que, ao ser trabalhado, dá origem à criação. Estando o conteúdo psíquico representado na obra, o público dele se apropria e dele extrai o prazer, mas isso só é possível graças à ilusão artística. Na arte, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação, uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se encontram em pleno vigor.

As obras de arte, com exceção da música, sempre exerceram sobre Freud uma enorme atração. Segundo ele, era uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de qualquer coisa, no poderoso efeito, especialmente na literatura e na escultura e, com menos frequência na pintura, precisamente nas grandiosas e poderosas criações com seus enigmas de impossíveis descobertas.

Já no texto “*O estranho*”, Freud tenta nos mostrar que a sensação de estranheza surge na nossa vida cotidiana e na criação, sempre que certos sentimentos infantis recalcados são despertados. *O estranho* pertence “*a uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*”, algo familiar à mente e que foi alienado pelo recalque. Vários fatores sofrem transformação diante de algo assustador ou estranho, seja o animismo, a magia, a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a morte, a repetição involuntária, o complexo da castração e o fictício. O “reino da fantasia” de um conteúdo inconsciente que não precisa submeter-se ao teste da realidade, onde o artista provoca, intencionalmente, a incerteza, na medida em que não nos deixa perceber se fomos introduzidos ao mundo real ou ao mundo de fantasias por ele criado. Sua intenção é a produzir sentimentos estranhos na vida real, muito além do que poderia ser na realidade, passar da frágil fronteira que existente entre o *eu* do espectador e o *eu* do outro, ou seja, entre o real e o irreal.

Verificamos que, a partir de 1919, Freud avalia o princípio do prazer e a compulsão à repetição, acentuando que esta última é tão poderosa que pode desprezar o princípio do prazer. Enfim, como o próprio Freud afirmou: “*infelizmente, o poder criativo de um autor nem sempre obedece à sua vontade: o trabalho avança como pode e com frequência se apresenta a ele como independente ou até mesmo estranho*”.

Uma vez criada, a obra de arte abstrai a presença de seu criador e fala por si e por ele. Foi assim que a escrita de Freud conquistou, independentemente de sua vontade, o campo da arte, fazendo de Freud um artista das palavras.

### 3.4 A “*cosa mentale*” de Duchamp

Em 1916 Duchamp passa a conviver com Breton, depois de terem sido apresentados por Guillaume Apollinaire<sup>217</sup> em uma das “reuniões do grupo de vanguarda do pós-guerra”, que habitualmente faziam no *Le Café de Flore* em Paris. Inseridos numa espécie de “paz armada” que a Europa vivenciava, com Apollinaire ainda ferido por suas incursões durante a Primeira Guerra Mundial, tais ferimentos o levaram à morte por complicações, em 1918, depois que sua saúde se deteriorou por completo, como contam; Apollinaire jamais voltou a ser o mesmo depois da guerra.

Segundo Gregory Bateson (1904-1980) a informação é a diferença que faz diferença, e há valiosas informações nos registros históricos do convívio entre Duchamp e Gregory Bateson, este estudioso que foi um dos alicerces da epistemologia da comunicação. Bateson, conforme o *Petit Larousse de la Psychologie* (2005: 44), é considerado um dos importantes pilares da psicologia atual, escrevendo as páginas iniciais como sendo um dos Grandes Teóricos da História. Foi um famoso antropólogo e etnólogo americano de origem britânica que mostrou ser possível descrever as interações entre indivíduos em termos quer de simetria, quer de complementaridade. No primeiro caso, os pares adotam um comportamento em espelho, enquanto no segundo o comportamento de um completa o do outro. Elaborou igualmente a teoria do duplo constrangimento. Autor de: *Communication: The Social Matrix of Psychiatry* (com Jurgen Ruesch, 1951), *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (1972), *Mind and Nature: A Necessary Unity* (1979). Especializou-se em estudos da mente humana, focando a esquizofrenia, as terapias breves e o duplo constrangimento, trabalhos desenvolvidos na Escola de Palo Alto.

Segundo Bateson (1986: 37) podemos encontrar, no campo das teorias científicas, explicações para os atos criativos influenciadas pela coerência da perspectiva sistêmica. Estudos dos processos cognitivos são abordados pelas ciências biológicas, humanas e exatas, focando processos mentais formatados através de histórias, não existindo experiências objetivas, visto as percepções terem imagens características (lugar, início, fim e ambiente) que interferem na objetividade da percepção. A percepção opera somente sobre diferenças, sobre a informação de diferenças que podem ser vistas como anomalias ou surpresas no descortinamento de padrões.

---

<sup>217</sup> Ele alegava que Duchamp era alguém fadado a conciliar arte com o povo.

Objetos são criações das mentes individuais, que interseccionam diversos padrões, onde experiências surgem a partir de vivências subjetivas e não objetivas, tornando a correspondência exata entre o descrito e a descrição sempre inatingível, sem contexto, palavras e ações não têm qualquer significado.

*É significativo o fato de que toda a percepção – toda percepção consciente – tem imagens características. Uma dor se localiza em algum lugar. Tem um início, um fim, uma localização e se sobressai em um ambiente. Estes são os componentes elementares de uma imagem. (BATESON, 1986: 37)*

Para Bateson, o pensamento e a evolução são processos estocásticos e a unidade final é estética: “*ela se tornará um tema em suas mentes e na minha, e terá valor estético*”. Visualizado como um sistema de princípios sensoriais, o homem estabelece relações com o mundo por meio de planos de contato por um princípio de economia, elegendo o *modo icônico* por sua conveniência, razão pela qual também divide o universo em partes e em conjuntos. Bateson propõe que:

*[...] nos processos estocásticos sejam de evolução ou de pensamento, o novo só pode ser extraído do acaso. E para tirar o novo do acaso, se e quando ocorre ele se mostrar, é necessário um tipo de maquinaria seletiva para explicar a persistência da nova ideia. Deve ser obtida alguma coisa como seleção natural em toda sua banalidade e tautologia. Para persistir o novo deve ser de um tipo tal que resista mais que as alternativas. O que dura mais entre ondulações do acaso deverá durar mais do que as ondulações que não duram tanto. (BATESON, 1986, p. 52).*

António Rosa Damásio (2000) define a formatação do pensamento em imagens ou padrões mentais, distinguindo significados do emprego, das terminologias *imagem* e *padrão mental* em neurociências, de uso genérico comum:

*[...] padrões mentais com estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória, e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego soma, que significa corpo), inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor e muscular, visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens...[...] (DAMÁSIO, 2000: 402)*

Absolutamente todo o processo do pensar se constitui de imagens em ação; imagens divididas em conscientes e inconscientes e “retratam processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos” (DAMÁSIO, 2000: 402), as imagens também “retratam”:

*[...] as propriedades físicas das entidades e, às vezes imprecisamente, às vezes não, as relações espaciais e temporais entre entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam*



*nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente relacionadas. O fluxo avança no tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes não uma, mas várias sequências. Às vezes as sequências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas. Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens. (DAMÁSIO, 2000: 402-403)*

Produzimos imagens acordados ou dormindo, sonhando e incessantemente introjetando objetos externos; e, neste processo, um modo promove a ativação de outro; os conceitos se completam e se traduzem, de forma que possam ser exibidos mentalmente transformando absolutamente todos os símbolos concebíveis em imagens, inclusive o que Damásio denominou “resíduo mental”:

*Até mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de cada instante mental são imagens, no sentido exposto acima: imagens sômato-sensitivas, ou seja, que sinalizam principalmente aspectos do estado do corpo. (DAMÁSIO, 2000: 404)*

Imagens conscientes são percebidas como aprendizado e as imagens, conscientes ou não, estão em níveis mais profundos da mente, onde estão situados os padrões neurais e suas relações. A memória encontra-se em outro nível, no qual se fundamentam mecanismos operacionais de todo o processo: “um tipo de mecanismo neural que incorpora disposições implícitas, inatas e adquiridas”. (DAMÁSIO, 2000: 404).

O termo “representação” para Damásio é sinônimo de imagem mental e padrão neural, formas que interagem e introjetam estímulos exteriores sem necessidade de qualquer fidelidade de correspondência fiel à realidade, mas relacionada às mudanças provocadas nos indivíduos pela interação, como um mapeamento:

*[...] significa simplesmente “padrão que é consistentemente relacionado a algo”, quer se refira a uma imagem mental, quer a um conjunto coerente de atividades em uma região cerebral específica. (DAMÁSIO, 2000: 405)*

O mapeamento é que sinaliza aos órgãos sensoriais e motores ou regiões mais profundas de circuitos neurais específicos; para responder à situação interacional, cada cérebro trabalha no intervalo desta fenda, entre significante e significado como um sistema vivo criativo, processando informações de forma única, usando parâmetros próprios e comuns. Esse espaço de criatividade é também a parte que ainda permanece envolvida em mistério na produção das imagens mentais:

*Assim, as imagens originam-se dos padrões neurais, ou mapas neurais, formados em populações de células nervosas, ou neurônios, que constituem circuitos ou redes. Contudo, existe um mistério com relação a como as imagens emergem de padrões neurais. Como um padrão neural se torna uma imagem é uma questão que a neurobiologia ainda não resolveu. (DAMÁSIO, 2000: 407).*

Podemos identificar semelhanças nos estudos de Damásio (2000) e de Bateson (1986), quanto tratam os sistemas de integração informacional desenvolvidos pela atividade cerebral na criação de imagens mentais. Ainda segundo Bateson (1986), o padrão ou informação, dado seu caráter polissêmico e polifônico, pode ser facilmente absorvido pelo acaso, e as mensagens deixam de serem mensagens se e quando não se podem lê-las. Porém, toda regularidade para ser significativa - mesmo para ser reconhecida como padrão - deve ter regularidades complementares; talvez habilidades, e essas habilidades são tão imperceptíveis quanto os próprios padrões. Quem recebe a mensagem deve criar o contexto – a habilidade de receber é esse poder de criar contextos (co-evolução) por meio de aprendizagem ou de ataque do acaso. Os indivíduos devem estar preparados para a chegada do acaso, da descoberta apropriada, para que os seus componentes se tornem informação, nova-epigênese (ou informação nova), somada à evolução e ao aprendizado. Por outro lado, tais indivíduos são inseridos em um mundo de significados pelos hábitos que lhes propiciam sensação de pertencimento (*to belong to*). O processo de transmissão de cultura é uma espécie de hibridismo entre as duas esferas. Ao criar sistemas sígnicos, o homem passa a ser regulado por meio dos códigos culturais.

Bateson afirmava que há o deslocamento do foco da sobrevivência das criaturas para a sobrevivência das suas ideias, implicando-se aí um deslocamento na dicotomia paradigmática que lhe era contemporânea, entre natureza e cultura:

Com base no pensamento de Bateson e nos estudos em grupo iniciados no começo do século XX, esforços foram empreendidos na compreensão do mecanismo cerebral e sua interação com novos sistemas de informação e comunicação. Neles a cognição é traduzida por um processo de manipulação de representações regido por algumas regras operacionais; de onde se vislumbra uma tendência de análise em que se desloca a inteligibilidade dos conteúdos informacionais veiculados nas diferentes formatações proporcionadas pelas novas tecnologias, para os processos cerebrais acionados pelas diversas situações de interação, onde os seres humanos são encarados como sistemas que processam e armazenam informações recolhidas por meio dos órgãos dos sentidos; processadas e armazenadas para utilização posterior na produção de resposta comportamental inteligente.

### 3.5 Marcel Duchamp & Gregory Bateson: um histórico encontro de amigos

Vale destacar que há um encontro formal de Duchamp e Bateson; comentado pelo biógrafo Tomkins<sup>218</sup>, por se tratar de estudos multidisciplinares<sup>219</sup> da “*The Western Round Table on Modern Art*”<sup>220</sup> em 1949, e, que continua atraindo pesquisadores até a atualidade, e é este diálogo que Tomkins selecionou:

“*Bem Sr. Duchamp*”, interveio Gregory Bateson [...] “*o que você está dizendo é que o artista se confunde com a própria maneira do que está pintando. Esta é uma questão importante e faz sentido, mas, de certo modo, implica a admissão de que a obra de arte já existiria antes de ser executada sobre a tela*”.

- “*É uma espécie de disputa entre o artista e a obra de arte*”, disse Duchamp, deixando a questão em aberto.

Buscando mais informações sobre a reunião desta tarde, encontramos importantes registros sonoros e escritos desta discussão, onde Duchamp alega que existem vários tipos de princípios básicos; primeiro os princípios básicos que mudam a cada geração, como o conceito de “belo”, seguidos dos técnicos, relativos à “gravidade”, mas que não acreditava na existência de leis eternas que regem a arte metafisicamente. Afirmou que a qualidade comum a todas as obras de arte moderna desde os impressionistas que já utilizavam a palavra arte moderna, aplicando tal denominação pela primeira vez, estavam baseadas em um esteticismo comum que ele chamou de “retina”. E completou seu pensamento alegando que pela retina queria dizer que a imagem e objetivos param na retina, com exceção das obras da escola de sua época, visto os surrealistas mostrarem uma partida clara da estética da retina, e, mais

---

<sup>218</sup> Calvin Tomkins: “*Duchamp: uma biografia*”. Edição Numerada. Cosacnaify. 2004. 584 p. 88 il; p. 409.

<sup>219</sup> A “*The Western Round Table on Modern Art*” reunião que ocorreu em São Francisco nos dias 08, 09 e 10 de abril de 1949, foi editada por Douglas MacAgy e os escritos digitalizados encontram-se disponíveis on-line para amplos estudos e pesquisas (<http://www.ubu.com/historical/wrtma/index.html>).

<sup>220</sup> Participantes:

*George Boas (Moderator): Philosopher; Professor of History of Philosophy, John Hopkins University; Trustee, Baltimore Museum of Art.*

*Gregory Bateson: Cultural anthropologist, Lecturer, Langley Porter Clinic of the University of California Medical School; authority on Bali and New Guinea.*

*Kenneth Burke: Literary Critic, philosopher, novelist; Professor, Benning College, Vermont.*

*Marcel Duchamp: Artist.*

*Alfred Frankenstein: Critic; Music and Art Editor, San Francisco Chronicle.*

*Robert Goldwater: Critic and Art Historian; Editor, Magazine of Art; Associate Professor of Art, Queens College.*

*Darius Milhaud: Composer and conductor; Professor of Composition, Mills College.*

*Andrew C. Richie: Art Historian and critic; Director, Department of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art.*

*Arnold Schoenberg: Composer.*

*Mark Tobey: Artist.*

*Frank Lloyd Wright: Architect.*

uma vez pela retina, queria dizer que a emoção estética não ia muito além do que a retina, e era o que ele sentia, uma qualidade característica comum a todas as obras de arte moderna do seu tempo.

Foi quando Bateson interpelou: *“Certamente não parar na retina. Agora, isso é uma maneira metafórica de colocá-lo?”*.

Duchamp respondeu: *“É uma maneira metafórica de colocá-lo. No entanto, esta qualidade da retina é realmente a qualidade dominante dentro do impressionismo, pontilhismo, fauvismo, expressionismo, cubismo ou pintura abstrata, só os surrealistas introduziram a “massa cinzenta” de qualidade na pintura”*.

Tomkins (2004: 409) encerra a citação do evento com a seguinte nota:

*Mas onde entra o crítico na concepção de Duchamp? “O crítico transpõe, traduz uma emoção para outra forma de comunicação, a comunicação pela palavra”, disse Duchamp, “e eu me pergunto se tal tradução pode exprimir a essência poética desta outra língua comumente chamada de arte”. Quando George Boas perguntou-lhe o que, então, ele esperava que o crítico fizesse ou dissesse Duchamp respondeu com ar alegre: “Não muita coisa”.*

Duchamp, por ser um lançador de novas ideias, conseguiu atrair uma pluralidade de estudiosos ilustres e grandes pensadores, renomados ícones históricos do cenário intelectual de sua época. Segundo John Brockman, *para se chegar à beira do conhecimento do mundo, procure as mentes mais complexas e sofisticadas, coloque-as juntas em uma sala e peça para que umas façam perguntas às outras*.

### ***3.6 Arte e Psicanálise: início de um pequeno esbarrão***

Segundo a Psicanalista Tânia Rivera (2005), encontros e desencontros pontuam a Psicanálise e a Arte do século XX; pois são contemporâneas, não pararam de se atrair e de se distanciar ou de se esbarrar, muitas vezes desastrosamente, até os dias atuais.

Ela acrescenta que somos herdeiros da Revolução Cezanniana e Freudiana, como nos lembra o filósofo francês Jean-François Lyotard. Na aurora do século XX, a primeira rompe, na pintura, com a organização espacial tradicional e com as raízes renascentistas. O quadro deixa de se compor pela ótica inquestionável e centrada, obedecendo as leis da perspectiva. E Freud para complementar, revela o



conceito de inconsciente, onde nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa, ficará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está aos pedaços, e nele o *eu* se vê irremediavelmente fragmentado.

Produtos culturais que compartilham um mesmo “espírito da época”, nem sempre estão expostos de forma visível, neste cenário encontramos Freud, que não escondia sua antipatia em relação à arte moderna, tratando com ironia o que qualificava “arte” dita moderna. Com franca intolerância em relação aos expressionistas, afirmando não terem o direito de ser designados como artistas. Principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial, contudo, movimentos de vanguarda literária e artística farão referências explícitas para a psicanálise.

Alguns artistas se aproximarão das ideias de Freud, um deles, o poeta francês André Breton, que foi seu antigo aluno de psiquiatria, e, que lançará em 1924 o primeiro Manifesto do Surrealismo, revelando um papel decisivo para a influência freudiana no meio artístico. Breton que não abria mão de sua língua materna (francês), apenas em 1922 pôde ler algum livro do “pai da psicanálise”, visto que enfim eram publicadas as traduções para o francês da *Psicopatologia da vida cotidiana* e das Conferências introdutórias à psicanálise, mas vários anos antes ele já afirmava que as ideias de Freud lhe causavam “emoções intensas”.

Em 1921, o jovem André Breton faz uma visita ao seu Mestre em Viena. Freud o recebe entre suas sessões clínicas vespertinas, revelando-se um pequeno-burguês sem ares de importância. Ainda, sem demonstrar qualquer interesse pelo movimento dadaísta, ao qual Breton está então ligado, Freud afirma laconicamente que é bom poder contar com os jovens.

Colecionador de antiguidades, Freud foi um homem de grande erudição e gosto austero, que apreciava enormemente obras clássicas e nunca se aproximou das vanguardas artísticas e literárias da Viena de sua época, como também não percebeu a importância que Breton e seus companheiros teriam na divulgação da psicanálise na França.

“Dada”, é uma palavra de autoria e sentido controvertidos, que em francês designa o cavalo de pau ou em alemão uma outra brincadeira de criança. Eles próprios afirmavam que “Dada não significava nada”. Em meio a uma atitude antiguerra, há uma vigorosa rejeição das convenções artísticas vigentes, pois o dadaísmo foi uma espécie de anarquia e de radical recusa da arte, visando a uma explosiva liberação das potências criativas, fora de padrões estéticos preestabelecidos. Rompendo

o domínio da racionalidade, o acaso toma importante papel na criação dos artistas. Chegam a afirmar que somente se pode vivenciar o princípio do acaso ao se entregar “inteiramente ao inconsciente”. No entanto o pintor alemão Max Ernst considerará a leitura de textos freudianos que realizou no início dos anos 1910 fundamentais ao seu trabalho.

Há uma incessante procura com descobertas libertadoras que se processam pela descoberta contemporânea do inconsciente, havendo uma preocupação de reforçar essa tendência. A busca de uma pureza artística, uma retomada da arte em suas origens, ingênuas, loucas ou primitivas, integra em seu ideal revolucionário a noção de inconsciente como o que se oporia ao intencional, consciente ou racional, ponderado, e permitiria, portanto uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas.

Neste cenário, os surrealistas adotam a “escrita automática”, procedimento que consistia simplesmente em escrever, sem entraves, tudo o que lhes viesse à mente, livremente, como regra fundamental que guia a fala em análise. Foi uma empreitada impossível visto alguma elaboração ser necessária à escrita, para dar vazão às palavras vindas ao sabor do fluxo associativo.

Max Ernst já vinha colocando o procedimento plástico similar ao da escrita automática, fazendo colagens numa associação de elementos díspares encontrados em manuais científicos ou livros escolares, surgindo uma reunião de elementos de naturezas tão diversas que, segundo ele, o absurdo de seu agrupamento lhe teria perturbado a visão, desencadeando “alucinações e conferindo aos sujeitos representados uma sucessão de significados novos e mutantes”. Bastava então, para se ter uma obra, fixar tais elementos em algumas linhas, formando com alguma tinta um horizonte, um céu, etc.

Em 1925, Ernst inventa a *frottage*, recordando a lição de Leonardo da Vinci, segundo a qual se observássemos com atenção as manchas na parede encontraríamos nelas “*mais de uma maravilha*”, Ernst olha fixamente uma superfície de madeira e é tomado por uma lembrança de infância que o leva a pôr, ao acaso, folhas de papel sobre as tábuas e, em seguida, esfregá-las com giz negro. Tais procedimentos plásticos carregam em si uma concepção da criação artística que a aproxima do campo que a psicanálise designa como seu: o dos lapsos de linguagem, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas neuróticos, fenômenos julgados até então como absurdos e desprovidos de sentido, que o método psicanalítico recupera como preciosas fontes de conhecimento da alma humana.

Nestes encontros descombinados, às vezes claramente nonsense entre palavras e imagens, gerado pelos surrealistas, Breton via nascer a poesia, capaz de mudar o mundo e transformar a realidade, ao reconciliá-la com o sonho em uma espécie de realidade absoluta, de surrealidade, como ele declara em seu primeiro manifesto.

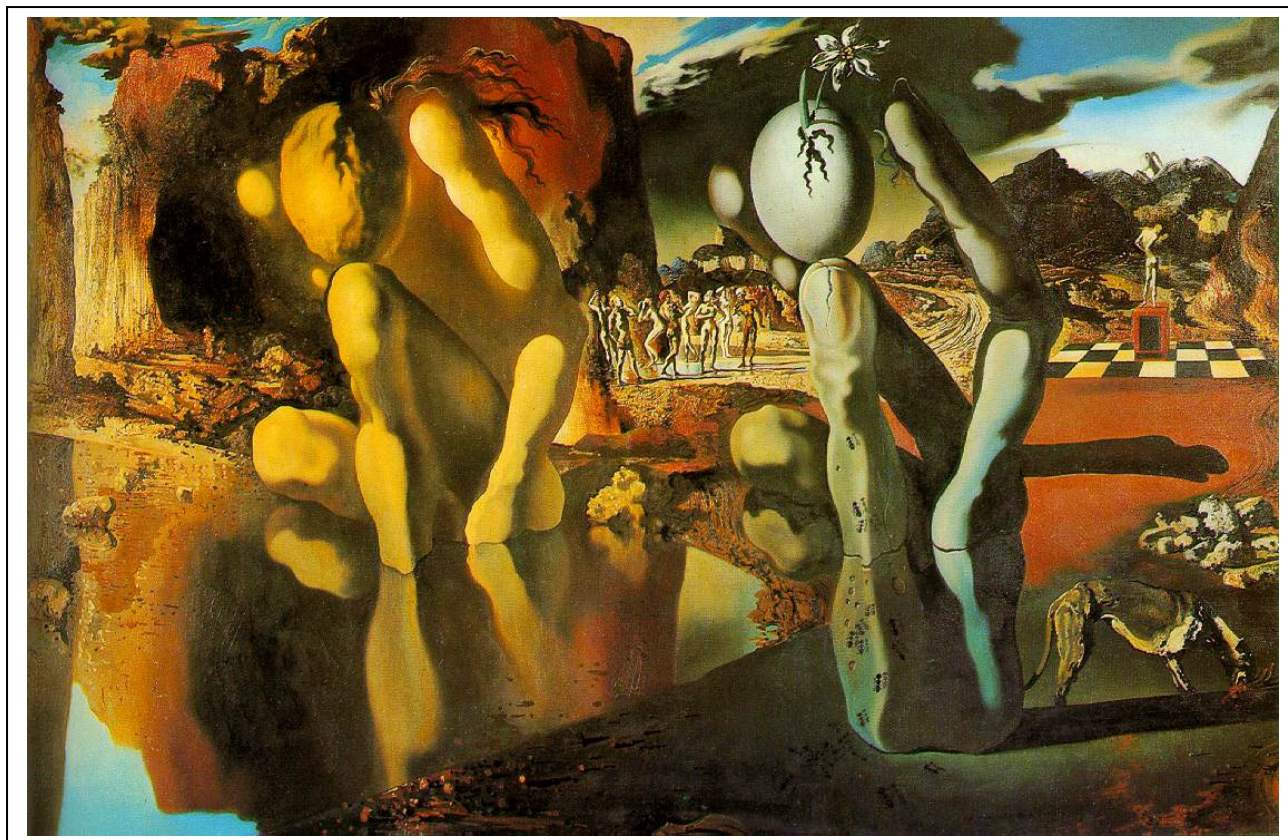
Ecoa a afirmação freudiana de que a arte forma um reino intermediário entre a realidade que faz barreira ao desejo e o mundo imaginário que o realiza, mas a psicanálise se mantém em conflito. Nem mesmo o longo e árduo trabalho de uma análise assegura com otimismo uma liberação final do inconsciente, e menos ainda que tal liberação seja maravilhosa e de fato libertária.

A opacidade subsiste sendo central à noção de inconsciente. Ao nos revelar o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, Freud nos fez entrever a fecundidade e a importância que isto tem em nossa vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos, mutilando-os, mas ao mesmo tempo permitindo-os de maneira disfarçada, sempre desviada.

Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalçamento, ou seja, ele só pode se manifestar de maneira indireta ou disfarçada. Mediante a questão “*o sonho não pode ser também aplicado à resolução das questões fundamentais da vida?*”, que consta do Manifesto do Surrealismo, Freud provavelmente daria uma resposta negativa. Além do sonho, eleito pelos surrealistas como terreno privilegiado de irrupção das maravilhas do inconsciente, notadamente na primeira fase da pintura surrealista, onde a histeria surge como tema recorrente na obra de muitos artistas, como Salvador Dalí, ao revelar uma leitura da mulher “louca” e de amor desvairado. Para Breton e seu colega Louis Aragon, contudo, a histeria constitui-se em um “supremo meio de expressão”, digno de defesa apaixonada e poéticos elogios.

Freud afirmava que o neurótico é alguém que se rebela contra a realidade, que se opõe à satisfação de seus desejos e se refugia na doença. Mas, se possuir talentos artísticos, ele encontrará na criação um desvio que o leva de volta à realidade, graças ao fato de que outros com ele compartilham sua obra. Em suma, o artista aspira uma espécie de autoliberação e através de sua obra ele a partilha com outros indivíduos os seus desejos. Enfatizando a capacidade que a arte possui de reconciliar o homem, que sacrifica seus desejos em prol da civilização, com a cultura, reforçando assim seus laços de pertencimento.

Em 1932, André Breton publica “*Vasos comunicantes*”, com fortes críticas a Freud, mas Freud parece dar o troco às impertinências de Breton, após estas explicações, ao afirmar que não está em condições de fazer uma ideia clara “*do que é e do que quer seu surrealismo*”. “Talvez”, conclui o mestre de Breton, “*eu não tenha que compreendê-lo, eu que estou tão distanciado da arte*”. Freud assume que não compreende a arte moderna. E paralelamente, os artistas compreendiam a psicanálise?



**Figura 132:**“*Metamorfose de Narciso*”, Salvador Dalí (1904-1989), óleo sobre tela, 1937 (51,1 x78,1cm).<sup>221</sup>

Freud chega a ser irônico após a visita<sup>222</sup> do grande escritor vienense Stefan Zweig em companhia do pintor catalão Salvador Dalí, em 1938. Estavam também presentes a este encontro Gala, mulher de Dalí, e o milionário Edward James, proprietário do quadro *Metamorfose de Narciso*, de 1937, levado para ser mostrado a Freud. Freud declarou a Zweig, no dia seguinte, que até então estivera inclinado a considerar os surrealistas, visto eles o terem adotado como “santo padroeiro”, mesmo que ele não tenha levado adiante esta intenção, Dalí, sempre reafirmou enfaticamente a influência do mestre

<sup>221</sup> Obra exposta na Tate Gallery, Londres – Inglaterra.

<sup>222</sup> Não há registros de que Sigmund Freud e Marcel Duchamp tenham se encontrado pessoalmente, mas pessoas próximas de Duchamp, como André Breton, Max Ernest e Salvador Dalí estiveram com Freud, para discutir sobre o Surrealismo.



de Viena em sua arte, e aproveitou a ocasião para fazer um estudo do psicanalista para um desenho posterior, Freud declara diante da *Metamorfose de Narciso*: “Nas pinturas clássicas procuro o inconsciente - em uma pintura surrealista, o consciente”. Este comentário significou, para Dalí, a sentença de morte do surrealismo.

Mais do que simples mal-entendidos, tais desencontros refletem o fato da psicanálise sofrer no surrealismo uma torção, uma distorção capaz de criar uma espécie de ficção de psicanálise.

A psicanalista Tânia Rivera (2005) ressalta a impossibilidade de conjunção, como um hiato que há entre o surrealismo e a psicanálise, pois ele nos incita transformações e criações, em um jogo de influências mútuas. Os entrecruzamentos dos dois campos vão além da utilização de “temas” psicanalíticos em obras de arte ou do eventual interesse investigativo da psicanálise, por determinada obra ou autor. E vão se enfrentando até surgir Jacques-Marie Émile Lacan, o maior teórico do descentramento do sujeito, tornando sensível este importante encontro.

### ***3.7 Diante de uma Psicanálise Surreal***

Tânia Rivera (2005) relata que o jovem Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) ao frequentar a livraria onde se reunia a vanguarda parisiense no início da década de 1920, foi despertado pelo dadaísmo, e ainda reconhece a influência surrealista que sofreu a sua obra.

Antes de começar a ler Freud, Lacan conheceu André Breton. A respeitada psicanalista e historiadora da psicanálise francesa Elisabeth Roudinesco, chega a considerar a teoria lacaniana como uma síntese equilibrada, resultante de três grandes tendências: o freudismo, a psiquiatria e o surrealismo, tendo sido a leitura de um texto de Salvador Dalí, na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, a base de sua teoria.

Segundo Dalí, “*De alguns de meus quadros cada espectador tem uma visão diferente*”, sendo que a *Metamorfose de Narciso*, quadro que foi levado para análise de Freud em 1938, atua como imagens intercambiáveis, de tal maneira que o contemplador vê o quadro se metamorfosear diante de seus olhos. Esta arte altera a percepção imediata das coisas, convocando assim uma potência interpretativa.

Dali afirma que as obras paranóicas fazem uma crítica radical à própria noção de realidade perceptiva: “Acabaremos por perceber oficialmente que a realidade que batizamos é uma ilusão maior que o mundo do sonho, como tornar-se paranóico-crítico”. Lacan pede a Dali, alguns anos antes de seu encontro com Freud, que o receba para uma conversa sobre esse seu método, e Dalí abre a porta ostentando um esparadrapo no nariz, para zombar do jovem médico.

A influência do catalão é sensível na tese de doutorado de Lacan, *Da psicose paranóica em suas relações à personalidade*, onde defende a proximidade entre o mundo da razão e o da loucura e acentua nesta, a existência de um método, na medida em que ela surgiria em função da história concreta do sujeito. Lacan adota aí algumas ideias de Freud e faz referência a diversos outros autores, evitando citar Dalí por temer a reação de sua banca examinadora. Mas é de artistas e escritores, como Dalí e René Crevel, que são escritas as resenhas que louvam seu trabalho, mesmo que a classe médica não demonstre qualquer entusiasmo, Lacan segue com o reconhecimento de seu talento pela vanguarda parisiense.

Vale destacar que em 1955 que Lacan adquiriu o quadro de Gustave Courbet (1819-1877) “*L’origine du monde*”<sup>223</sup> (1866) por 1.500,000 francos. Duchamp provavelmente ao visitar Lacan em setembro de 1958, viu secretamente este quadro, pois Duchamp juntamente com sua esposa Teeny foram convidados por Lacan e Sylvia<sup>224</sup> para um jantar na casa de campo do casal, local onde Lacan mantinha o quadro, sendo que o casal anfitrião sempre apresentava, reservadamente, a obra de arte aos seus convidados mais íntimos e especiais. Este quadro finalmente só pôde ser visto publicamente no *Musée d’Orsay* a partir de 1995.

Fica difícil estabelecer ao certo quais foram, e ainda continuam sendo, os contornos dos entrelaçamentos posteriores entre arte e psicanálise, pois os empréstimos iniciais, já retorcidos, vão se tornando complexos e sofrendo influências oriundas de outras fontes.

As resultantes dessas ressonâncias entre tais domínios revelam tanto familiaridade quanto estranheza, pois em tal aproximação não há a tranquilidade ou o júbilo do reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas cisão, irrupção da diferença, fragmentação das similitudes. Esse

---

<sup>223</sup> Esta obra foi mantida na sala da casa de campo de Lacan, protegida sob uma pintura de madeira de seu cunhado André Masson; após a morte da viúva de Lacan, o Estado francês aceitou *L’origine du Monde* como doação para resolver direitos de sucessão da família Lacan.

<sup>224</sup> **Sylvia Bataille** nasceu dia 01 de novembro de 1908 e faleceu em 23 de Dezembro de 1993. Atriz francesa nasceu **Sylvia Maklès**, aos 20 anos casou-se com Georges Bataille, com quem teve uma filha, a psicanalista Laurence Bataille (1930-1986), separados desde 1934 e divorciados em 1946. Em 1938 ela e Jacques Lacan começaram a se relacionar e em 1941 tiveram uma filha, Judith, hoje Judith Miller, também psicanalista. Em 1953 Sylvia e Lacan se casam.

desencontro é testemunha do que afirma Francis Ponge (1899-1988), ao se referir à obra de Pablo Picasso (1881-1973): “*No século XX, os espelhos voaram em pedaços*”.



*Figura 133: “L’origine du monde”, Gustave Courbet (1819-1877), óleo sobre tela, 1866 (46 x 55cm).<sup>225</sup>*

## ***2.8 O olhar e sua estranheza***

Seria trágico se não fosse cômico<sup>226</sup>, se este humor irreverente de Marcel Duchamp não provocasse tanto deslocamento e condensação.

---

<sup>225</sup> Obra exposta no Museu D’Orsay, Paris - França.

<sup>226</sup> De Sousa, apud Slavutzky e Kupermann, 2005, p. 311-324.

Rivera (2005) nos mostra ainda que se a enigmática e sedutora obra renascentista de Leonardo Da Vinci, a “Monalisa” reúne a dúvida entre os dois sexos, a superação da diferença sexual é o violento toque de humor que Duchamp faz em 1919, desenhando finos bigodes retorcidos para cima e um pontudo cavanhaque sobre um cartão postal que estampa o famoso quadro. Ele acrescenta o título, sarcástico, as letras L.H.O.O.Q., que se pode ler em francês: “*elle a chaud au cul*”<sup>227</sup>.



**Figura 134: “L.H.O.O.Q.”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis sobre estampa de cartão postal, 1919 (19,7 x 12,4 cm).**<sup>228</sup>

<sup>227</sup> Tradução: “*ela tem fogo no rabo*”.

<sup>228</sup> Coleção particular, Paris – França. Observação: Esta obra sugere ser uma homenagem ao francês Alfred Jarry.



Revelado em 1905 o mecanismo do chiste, como a liberação de conteúdos recalçados do inconsciente mostrados por Freud, já abordado anteriormente. Sabemos que são necessários três elementos para que o chiste funcione: quem faz o chiste, quem é o objeto de que trata o chiste, de maneira predominantemente agressiva ou libidinosa; e, quem ouve o chiste. Este último ri e na medida em que ri, libera conteúdos inconscientes quase que automaticamente, diferente do trabalho da fala que permite chegar aos pensamentos inconscientes. No chiste tipo *nonsense* ou puro jogo de palavras a manipulação da linguagem em si é prazerosa.

Duchamp explorou muitos tipos de humor em suas obras e com sua irreverência e ácida ironia, transformou-se em uma espécie de arauto da anti-arte. Juan Antonio Ramírez<sup>229</sup> nos lembra que:

Em 1855 Charles Baudelaire havia escrito o texto fundamental “*da essência do riso e em geral do cômico nas artes plásticas*”, em tempos mais recentes, as reflexões de Henry Bergson<sup>230</sup> sobre o significado de humorismo haviam chegado a um extenso público em sua publicação na *Revue de Paris* em 1900, onde o filósofo explicava que o riso não apela aos sentimentos (basear-se, no entanto, na indiferença, ou seja, na ausência de sentimentos em relação ao objeto), mas à inteligência pura.

Duchamp buscou em seus readymades a absoluta “indiferença visual”, um estado de “anestesia total”. “*É muito difícil escolher um objeto*”, afirmava ele, “*porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do readymade é sempre baseada na indiferença visual, e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto*”. O que nos remete a Lacan, pois ele nos lembra em seu Seminário II, que o pintor falaria ao “contemplador”: “*Queres olhar? Pois bem, então veja isso!*”, e, citando a obra do filósofo Georges Didi-Huberman, acrescentamos que este abandono do olhar exige que estejamos desarmados.

Há algo para “*fazer alguma coisa que os olhos não possam suportar*”, um humor ingênuo, fruto de um espírito anarquista, com uma face oculta nada risível, com terrível estranheza perto do suportável, um aparente absurdo.

---

<sup>229</sup> Juan Antonio Ramírez: “*Duchamp*”, volume 17 da coleção “*Los grandes genios del arte contemporáneo: Siglo XX*”. p. 27.

<sup>230</sup> Henri Bergson (1859-1941), foi um importante filósofo e diplomata francês. Recebeu o Nobel de Literatura em 1927 e é conhecido principalmente por *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *Matéria e memória*, *A evolução criadora* e *As duas fontes da moral e da religião*, sua obra ainda é atual e tem sido estudada em diferentes disciplinas (cinema, literatura, neuropsicologia, bioética, etc.), destaca-se ainda o fato de ter sido leitura obrigatória de muitas personalidades importantes de sua época..

Assim, *O estranho* de Freud convive em 1919 com a *Monalisa de bigodes* de Duchamp. Freud descarta categorias estéticas tradicionais e nos revela um conteúdo de grande força e beleza, substituindo a categoria do belo pela do estranho, um tipo assustador, que suscita angústia e horror, mas com uma especificidade linguística intraduzível da língua original (em alemão).

O termo *Unheimliche*, é o neologismo de *Un*, prefixo de negação, com seu oposto, *heimliche*, que significa familiar, confortável. Sim, algo “estranho” é ao mesmo tempo familiar e inquietante. Remete-nos a um sombrio que veio à luz. *Unheimliche* é paradoxal por ser familiar e ao mesmo tempo inquietante.

Na questão do duplo, por exemplo, muito explorado na literatura, há a repetição involuntária de situações que causam estranheza. A estranheza que nos leva à questão do olhar e dos instrumentos ópticos, que nos permitem “espiar” algo enigmático, como a bela Olímpia sendo admirada de longe e causando paixões no conto do Hoffman<sup>231</sup>, despertando incerteza quanto à sua humanidade e a estranheza suscitada pelo autor; temas como o do duplo ou do autômato, que determinam o surgimento de um efeito de estranheza.

A íntima ligação do olho com o olhar e o espiar através da porta nos trazem até o foco desta dissertação: *Étant Donnés*, a obra que expõe um segredo de um artista consagrado por ter passado sua vida repelindo tais afigurações. Onde nos espera um modelo com a mão estranhamente erguida, segurando firmemente uma lamparina acesa, e à maneira de “*A origem do mundo*” de Gustave Courbet, que, como já foi comentado anteriormente, pertenceu a Lacan, ambas as obras se mantêm com a genitália cruamente exposta, o que imediatamente nos remete a uma cena que Freud descreveu em 1927 em seu artigo “*Fetichismo*”. Há uma outra coisa que se olha, que se contempla sobre o que não se pode ver, pois não estando lá, só aparece em “*falta*”. Neste sentido o olho, como afirma Lacan em seu artigo sobre o filósofo Merleau-Ponty, “*é feito para não ver*”, é algo entre o espelho e a tela.

O filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1988), um dos mais importantes pensadores pós-modernos descreveu a última obra de Duchamp de forma arrebatadora:

---

<sup>231</sup> *O Homem de Areia* de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), conhecido por E.T.A. Hoffmann, considerado um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial.

*“Você põe seus olhos nos buracos da porta espanhola, você vê uma vulva iluminada ao ar livre por uma lâmpada de 150 watts, sem pêlos, e você acredita ver tudo que quer ver. O que você queria mesmo ver pelos buracos da porta? Justamente, após tê-lo visto, este buraco de mulher, você não sabe mais. Isto e não-isto. Buracos sobre buraco”.*

Lytard ainda acrescenta, fazendo referência ao alterego de Duchamp, *Rose Sélavy*: *“O que há para ver em um buraco? Um buraco, diz Madame Rose, é feito para ver, não para ser visto”.*

Este “buraco” que olha o sujeito e o coloca em sua posição subjetiva como castrado e como não-castrado, já que o reconhecimento completo é impossível, persistindo sempre uma possibilidade de recusa desta falta e de eleição de um objeto que venha tomar seu lugar.

*Étant Donnés* é uma espécie de avesso do famoso Estádio do Espelho de Lacan onde, sucintamente, no reconhecimento de sua imagem refletida no espelho há o surgimento de seu eu. A obra não possui espelho e sim uma porta, possui uma barreira visual, onde os pequenos buracos simbolizam os buracos de uma fechadura, e lembrando Jean-François Lyotard, o que olhamos não se pode ver. Ao invés de vermos, somos dragados pela cena, de *voyeurs* assumidos, passamos a ser parte da cena, sujeitos a um terrível olhar que dela partiria.

Para Lacan, *a imagem especular é o canal adotado pela transfusão da libido do corpo para o objeto*. O órgão erétil simboliza o lugar do gozo, enquanto *“parte faltante na imagem desejada [...] sendo igualável ao  $\sqrt{-1}$  da significação, do gozo que ele restitui, pelo coeficiente de seu enunciado, à função de falta de significante (-1)”*, estar entre o princípio do sacrifício, que é simbólico, e a função imaginária que se sacrifica a ele, que o vela ao mesmo tempo em que lhe dá seu instrumento. Com isso, Lacan quer distinguir entre o falo como simbólico, representado pela letra Phi maiúscula [ $\Phi$ ] e como imagem, representado pela letra Phi minúscula [ $\phi$ ], onde a função imaginária *“é aquela que Freud formulou como presidindo o investimento do objeto como narcísico [...]*.

Algo que não se vê denuncia a nossa posição de olháveis. Paul Klee dizia: *“os quadros olham para nós”*. Espelho ou porta, entre eu e o outro há a tela, o que faz de mim um sujeito irremediavelmente cinematográfico. Freud explora, em seu “O estranho”, a questão do duplo, o papel do espelho duplicador na constituição do eu, mostrando que quando ele ressurgir, em alguma situação da vida ou da arte, vem acompanhado de grande estranheza. Sua própria imagem refletida no espelho

pode ser uma aparição altamente desagradável. O espelho traz a dimensão de uma tela, sempre a espera da estranheza, sempre à espreita, e lembrando o poeta francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) “*Eu é um outro*”, a imagem do duplo é ao mesmo tempo uma garantia contra a morte do Eu ou o seu avessamento.

Rivera (2005) conclui, *olhar é se olhar*, fazendo-se presa de um suspense, um instante antes, mas já diante da terrível, inquietante e estranha percepção. Ou: *olhar é se fazer olhar e*, fazendo-se olhar, permitindo-se o fetiche ou “objeto de perspectiva”, como Guy Rosolato propôs chamá-lo: *uma verdadeira teoria do olhar, onde coincide com o ponto de fuga que organiza as leis de perspectiva*.

Vemos assim que a contemplação, mais do que remeter ao inconsciente em uma suposta e maravilhosa fecundidade na criação de imagens, aponta o hiato que a noção de inconsciente introduz no campo da visão, determinando a falta de nitidez, a defasagem, um desarranjo onde o sujeito deixa de ser o mestre de seu olhar, sendo desalojado, apartado da cena vista, para se ver tornado “estranho”. Neste sentido, parafraseando Duchamp, o quadro também faz o olhador.

Segundo Jung, o homem moderno não se individualiza, centralizando-se em equilíbrio dinâmico com seu inconsciente, dialogando de forma coerente com sua cultura e mundo, mas apenas se individualiza. Ao homem moderno, separado do outro, só lhe resta ser observador dessa identificação, que por vezes ainda emerge, só que agora como fenômeno sobrenatural ou assombração. É, assim, a delimitação desse sujeito, que permite que a eventual ausência de limites entre o real e o imaginário, onde isso não é mais possível, seja aterradora. É essa identificação parcial, esporádica, entre o eu e o outro onde ela não deve mais se dar, e não a identificação total (como na mitologia), que proporciona a aparição do “*unheimliche*”. Só a um sujeito distinto e diferenciado do mundo que o rodeia pode ocorrer eventuais aparições assombrosas, só para o ser unilateral, excessivamente consciente e racional.





## *Marcel Duchamp, aliás Marchand (Du Sel)*<sup>232</sup>

*“Je crois que l’art est la seule forme d’activité par laquelle l’homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule, il peut dépasser le stade animal, parce que l’art est un débouché sur des régions où ne domine ni le temps, ni l’espace”*<sup>233</sup>

Marcel Duchamp

---

<sup>232</sup> A escolha deste título foi para homenagear Bernard Marcadé, o estudioso que utilizou este mesmo título para um dos capítulos da Biografia de Marcel Duchamp; pois Bernard Marcadé me motivou com seu diálogo rápido, atencioso e eficiente. A saber: um Anagrama (do grego *ana* = “voltar” ou “repetir” + *graphein* = “escrever”) ou jogo de palavras, é o resultado do rearranjo das letras de uma palavra ou frase para se produzir outras palavras, utilizando todas as letras da palavra original. *Marchand du Sel* é um paragrama (Paragrama: um erro de grafia resultante do emprego de uma letra por outra) intencional de seu próprio nome, mas sem alterar o som das letras originais do anagrama resultante das letras do nome dele. Foi a forma que Duchamp utilizou para assinar suas primeiras publicações, sendo os escritos de Marcel Duchamp publicados com os títulos: *Duchamp du signe* (1958) e *Marchand Du Sel* (1958).

<sup>233</sup> Marcel Duchamp: *Duchamp du signe (suivi de Notes)* - édité par Michel Sanouillet et Paul Matisse. Paris: Flammarion, 2008. (Tradução dos editores) “Eu creio que a arte é a única forma de atividade pela qual o homem como tal se manifesta como verdadeiro indivíduo. Por ela, somente, ele pode ultrapassar o estado animal, porque a arte é uma saída para regiões onde não domina nem o tempo nem o espaço”.



## 4.1 O “Método Axiomático”<sup>234</sup>: raciocínio com derivação lógica

Para uns, a lógica é a ciência do raciocínio correto. Não uma ciência empírica que teria como objetivo resenhar, descrever, analisar os raciocínios reais – sejam eles escritos, expostos verbalmente ou pensados –, mas uma ciência das regras que todo raciocínio, para ser válido, deve respeitar. Supondo-se que essas regras existam e que a lógica seja a ciência dessas mesmas regras, ela é muito mais que uma ciência das ciências. Porque seu objetivo é, então estudar os pressupostos comuns a todos os conhecimentos aos quais chegamos por meio do raciocínio. Sendo assim considerada, a lógica tem como única função controlar a validade das inferências; ela tem ainda por tarefa estruturar o conjunto do saber. [...] Para outros, a lógica enuncia as leis mais gerais do pensamento, dado que o pensamento visa ao verdadeiro. Independentemente de todo o conteúdo, de todo objeto particular, essas leis valem então não só para tudo o que é, mas também para tudo aquilo que pode ser pensado em geral. O princípio do terceiro excluído, por exemplo, como todas as outras verdades lógicas, aplica-se a qualquer enunciado: segundo esse princípio, tanto o enunciado propriamente dito quanto sua negação são verdadeiros. [...] (Pierre Wagner, 2007)

Segundo Mortari (2001:2), lógica é a ciência que estuda princípios e métodos de inferência, tendo o objetivo principal de determinar em que condições certas coisas se seguem (*são consequências*), ou não, de outras. Além de considerar que existam argumentos válidos ou inválidos, e, tradicionalmente se faz uma distinção entre argumentos *dedutivos* e *indutivos*.

Axiomas e postulados são hipóteses básicas subjacentes a um corpo de conhecimento dedutivo, aceitos sem demonstração. Na lógica tradicional, um axioma ou postulado é uma sentença ou proposição que não é provada ou demonstrada e é considerada como óbvia ou como um consenso inicial necessário para a construção ou aceitação de uma teoria. Por essa razão, é aceito como verdade e serve como ponto inicial para dedução e inferências de outras verdades (dependentes de teoria).

Existe outra maneira de caracterizar a consequência lógica, ou maneira sintática, que é utilizar regras de inferência, abstraindo significados e trabalhando apenas com fórmulas (caracteres), sendo que cada sistema lógico possui um componente sintático, que, entre outras coisas, determina a noção de demonstrabilidade, e um componente semântico, que determina a noção de validade lógica. Ou seja, mediante as regras de produção de um sistema formal, onde a noção de “prova” ou “derivação” é provada com um sistema axiomático, com regras lógicas, temos que o sistema axiomático em que o raciocínio dedutivo está intimamente relacionado um com o outro, ou seja, conhecendo certo **fato** pode-se afirmar **outra declaração** como verdade; e, chegar à outra configuração.

---

<sup>234</sup> Método inventado pelos matemáticos gregos entre 600 a.C. e 300 a.C. Sites acessados: [http://mtm.ufsc.br/~msbraitt/capitulo\\_II.pdf](http://mtm.ufsc.br/~msbraitt/capitulo_II.pdf) e <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2414/000273882.pdf?sequence=1>, ambos em 20.10.2012.



## 4.2 Fundindo categorias humanas e não-humanas

Duchamp tende a fundir categorias humanas e não-humanas, misturando atributos geométricos e humanos em suas obras, seus propósitos são, em parte, bem-humorados, mas com fundo filosófico e lógico.



*Figura 135: “Tonsure”, Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976), fotografia de performance: corte de cabelo feito por Marius de Zayas, c. 1919 ou c. 1921.<sup>235</sup>*

**Local de Criação:** Paris, França.

Define-se tonsura (ou cisalhamento) como um rito sagrado instituído pela Igreja Católica no qual um cristão batizado e confirmado é recebido na ordem clerical pelo corte de seu cabelo entre outras obrigações.

---

<sup>235</sup> Coleção particular.

A Igreja Católica Romana praticou a “primeira tonsura” na era medieval, era o ritual de indução de um indivíduo ao clero, qualificando-o aos benefícios dos clérigos, visto ser pré-requisito para receber as ordens menores e maiores. De acordo com o direito canônico, todos os clérigos eram obrigados a ser tonsurados, e deixar de cumprir era o equivalente a tentar abandonar seu estado clerical.

No Código de Direito Canônico de 1917, qualquer clérigo de ordens menores (ou simplesmente tonsurados) que se recusassem a se manter tonsurados, seriam advertidos e depois de um mês, perderiam o estado clerical.

O indivíduo tonsurado tornava-se participante de privilégios e obrigações comuns, sendo que a tonsura em si não é uma ordenação propriamente dita, nem uma verdadeira ordem, mas uma atribuição simples de um indivíduo ao serviço divino.

Historicamente a tonsura não esteve em uso na igreja primitiva durante a era de perseguição, mas com o tempo, como rito sagrado, a tonsura foi originalmente ligada à primeira ordenação recebida.

É fato histórico, que por sua formação avançada em filosofia e teologia, Pierre Abélard<sup>236</sup> (1076-1142), conhecido como “*o peripatético de Le Pallet*”, tendo sido considerado um “funcionário” (clericus), era, juntamente com seus alunos, tonsurado conforme os hábitos. Ele foi o mais famoso dos tonsurados na França medieval, na verdade, ele um “escolástico” pioneiro. A escolástica resulta essencialmente do aprofundamento da filosofia, abordando as artes divididas em *Trivium*: gramática, retórica e dialética; e *Quadrivium*: aritmética, geometria, astronomia e música.

O romance proibido de Pierre Abélard com a bela Héloïse de Paráclito (1101-1164), dentro da Catedral de Notre-Dame<sup>237</sup> de Paris, foi descoberto pelo tio dela (Fulbert). Do romance resultou o nascimento do filho do casal, a quem Héloïse chamou romanticamente de Astrolabius<sup>238</sup>, e mesmo tendo Abélard se casado secretamente com Héloïse, a ira de Fulbert foi punir Abélard, atacando-o enquanto ele dormia e castrando-o, mutilando-o. Abélard sobreviveu, mas se tornou monge; e, no convento de Argenteuil, Héloïse tornou-se abadessa. O casal está mantido sepultado junto no *Cimetière*

---

<sup>236</sup> Autor de *Historia Calamitatum*, disponível em: <http://archive.org/stream/historiacalamita14268gut/14268.txt>, acessada em 10.11.2012.

<sup>237</sup> Notre-Dame é a denominação da arquitetura medieval Francesa do antigo templo galo-romano dedicada a Júpiter, passou a ser a Basílica de Saint-Étienne e hoje, é conhecida como “Notre-Dame” (Catedral de Notre-Dame de Paris). Construída em estilo gótico, é um exemplo de proporção áurea. Foi profanada durante a Revolução Francesa na década de 1790, quando se destruiu grande parte de obras e relíquias religiosas. Site oficial: <http://www.notredamedeparis.fr/>, acessado pela primeira vez em 20.03.2011.

<sup>238</sup> Astrolábio é a denominação de um antigo equipamento náutico, que era utilizado para medir a distância das estrelas.

du Père-Lachaise<sup>239</sup> em Paris, desde o século XIX, e, esta é considerada a mais bonita e mais trágica história de amor da história.

### 4.3 A Rosa de um romance: sonho alegórico para ‘pintar o mundo interior’



Figura 136: “Abélard et Héloïse”, Jean de Meung<sup>240</sup> (1240-1305). Iluminura do manuscrito “Le Roman de La Rose”(Miniature d'un manuscrit – siècle XIV).<sup>241</sup>

Local de Criação: Meung-sur-Loire, França.

Estamos diante de dois fatos: o piso da Catedral de Notre Dame de Paris é xadrez, e do romance de Abélard e Héloïse restou a famosa correspondência que o casal manteve durante toda a vida deles.

Constatamos que o piso de *Étant Donnés* é xadrez, tal qual o da Notre Dame de Paris, e ainda que do romance de Duchamp com Maria Martins restaram 35 cartas de Duchamp<sup>242</sup>, da correspondência que mantiveram secretamente. Nesta correspondência Duchamp trata o modelo central de *Étant Donnés*, denominando-a: “Notre Dame, ND ou Notre Dame des désirs” (Nossa Senhora dos

<sup>239</sup> Este é o maior cemitério de Paris e um dos mais famosos do mundo.

<sup>240</sup> Jean Clopinel ou Jean Chopinel nasceu em Meung-sur-Loire, estudou na Universidade de Paris. Foi um conhecido autor e sua primeira obra foi a continuação do *Roman de La Rose* de Guillaume de Lorris.

<sup>241</sup> Abélard et Héloïse, uma das cinco iluminuras que Jean de Meung inseriu no *Roman de La Rose*, obra do acervo do Musée Condé, Chantilly – França. Imagem acessada em 11.04.2012 no link: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr - Article/1009976>.

<sup>242</sup> Segundo Michael Taylor (2009), as cartas foram doadas pela família de Maria Martins e publicadas na íntegra pelo Philadelphia Museum of Art; sendo que as cartas de Maria Martins para Duchamp ainda não se tornaram conhecidas pelo público.

Desejos); segundo Michael Taylor (2009), Duchamp está sugerindo uma espécie de sacrilégio. Tais observações somadas à sua performance “Tonsure” nos levaram à Abélard e Héloïse, como também ao *Le Roman de La Rose*, onde encontramos na primeira iluminura deste famoso *Best seller Medieval*, um cenário peculiar, similar à *Étant Donnés*.

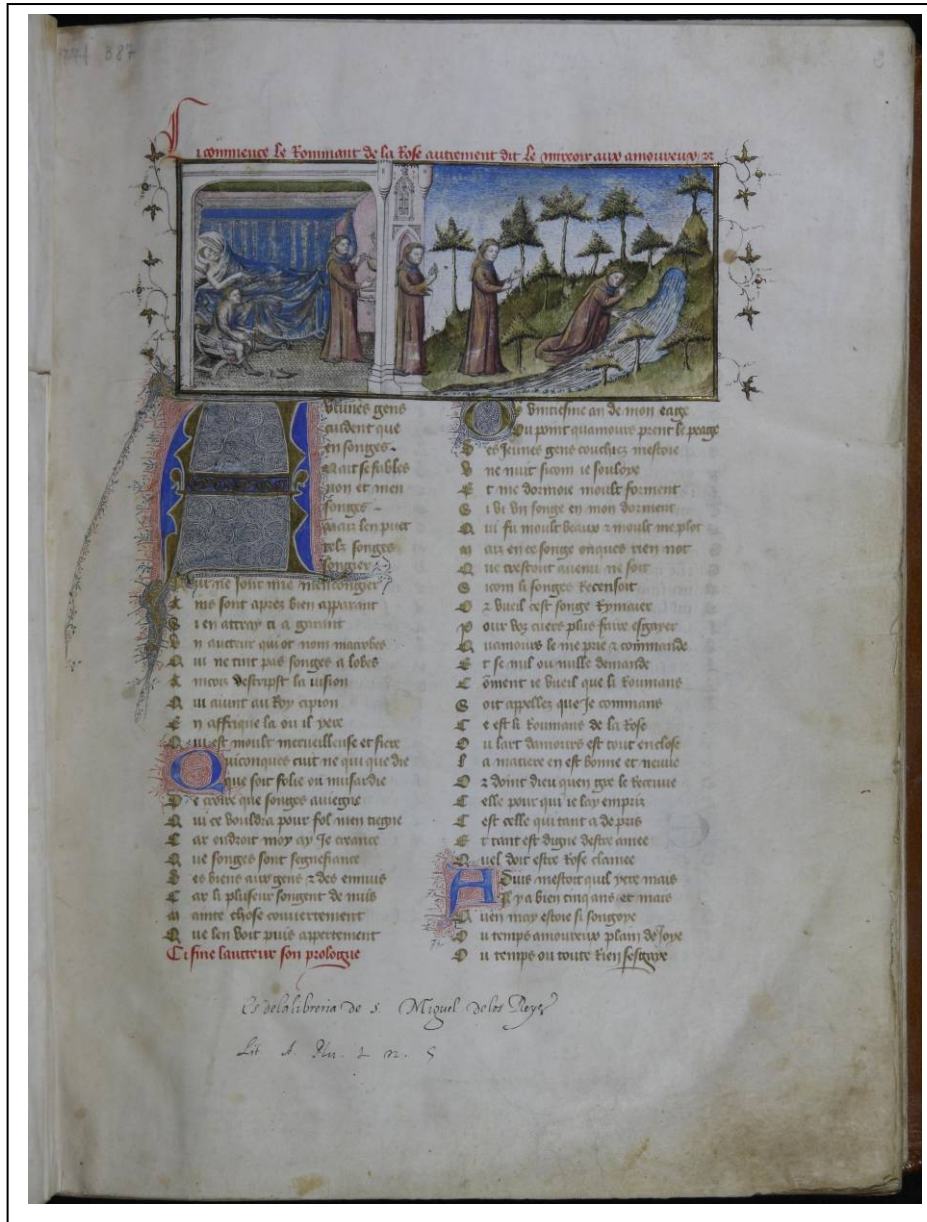


Figura 137: “Iluminura 387 do manuscrito ‘Le Roman de La Rose’”, de Guillaume de Lorris (1200-1240) e Jean de Meung (1240-1305), contendo 190 folhas e datado do século XIV (390 x 285 mm).<sup>243</sup>

Local de Criação: possivelmente na França.

<sup>243</sup> Iluminura BH Ms. 387, obra do acervo da Valencia Universitat de València, Biblioteca Histórica, página do *Roman de La Rose* de Guillaume de Lorris e Jean de Meung. Imagem acessada em 11.04.2012 no link: <http://www.europeanaregia.eu/nl/handschriften/valencia-universitat-valencia-biblioteca-historica-bh-ms-387/nl>





Figura 138: “Detalhe da Iluminura 387 do manuscrito ‘Le Roman de La Rose’”, de Guillaume de Lorris (1200-1240) e Jean de Meung (1240-1305).<sup>244</sup>

Local de Criação: França.

*Le Roman de La Rose* é um poema medieval francês, escrito por dois autores: Guillaume de Lorris (1200-1240) e Jean de Meung (1240-1305), a obra estava inacabada quando Guillaume de Lorris faleceu e somente quase meio século depois Jean de Meung deu continuidade. É considerado um exemplo notável de literatura cortesã. Possui um objetivo declarado, que é tanto o de entreter quanto o de ensinar as artes do amor. Em vários momentos a “Rosa”<sup>245</sup>, nome do título da obra, é vista como nome feminino e símbolo de sexualidade; do mesmo modo, os nomes dos outros personagens funcionam tanto como nomes regulares, como abstrações.

Esta imagem é a primeira iluminura do manuscrito 387 do “*Le Roman de La Rose*” da Universidad de Valencia (do final do século XIV). Possui cenas sobrepostas: à esquerda, a casa do poeta e seu despertar, exatamente como no texto; à direita, os primeiros passos de seu sonho, quando encontra o rio (uma alegoria do rio da vida) ao seguir até chegar ao jardim. Há o desejo de sair porque é maio (tempo de amor e de prazer, tempo em que tudo se alegra: os arbustos e as sebes<sup>246</sup> começam a se

<sup>244</sup> Iluminura BH Ms. 387, obra do acervo da Valencia Universitat de València, Biblioteca Histórica, página do *Roman de La Rose* de Guillaume de Lorris e Jean de Meung. Imagem acessada em 11.04.2012 no link: <http://www.europeanaregia.eu/nl/handschriften/valencia-universitat-valencia-biblioteca-historica-bh-ms-387/nl>

<sup>245</sup> A Rosa simboliza o dom do amor e a sua pureza. “A rosa tornou-se um símbolo do amor e, mais ainda, do dom do amor, do amor puro (...) a do *Romance da Rosa*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meung transformaram no misterioso tabernáculo do Jardim de Amor da Cavalaria, rosa mística das litânicas da Virgem, rosas de ouro que os papas oferecerão às princesas dignas, enfim a imensa flor simbólica que Beatriz mostra a seu fiel amante, quando este chega ao último círculo do Paraíso, rosa e rosácea ao mesmo tempo.” – CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1995, p. 789.

<sup>246</sup> Sebe (do latim *sepe*) – Cerca de arbustos, ramos, estacas ou ripas entrelaçadas, feita para vedar os terrenos (conhecida por “cerca-viva”).

cobrir de folhas), é a primavera no hemisfério norte, mês do início da vida, quando as árvores ficam verdes e os pássaros cantam melodiosamente, enfim, o momento ideal para o “desabrochar do amor”.

Situando os conceitos de *Cortesia* e *Amor Cortês*: A *cortesia medieval* era uma qualidade mundana, uma virtude essencialmente laica e que dizia respeito ao comportamento social daqueles que compartilhavam a vida nas cortes reais e principescas dos castelos que se multiplicaram no século XII. Cultura das elites, cortesia era visitar-se entre cortes, mais do que isso, era um refinamento de costumes, um controle mais rigoroso das pulsões, uma polidez, uma arte de viver, uma sociabilidade e, principalmente, uma fina educação para com a mulher. Ser amável, educado e fino. Saber expressar seu amor de forma gentil: essa foi a primeira e principal fase na transição do homem-guerreiro para o cortesão. Esse era o *novo-homem* cortês do século XII, um cavaleiro que caminhava a passos largos para se tornar um *cavalheiro*.

*Le Roman de La Rose* é um poema francês medieval escrito como um sonho alegórico sobre o amor. Foi um *Best seller* por mais de 200 anos, a obra está dividida em duas partes, muito diferentes entre si, sendo a primeira uma das principais obras literárias influenciadas pelo amor cortês escrita por Guillaume de Lorris na década de 1230 e descreve as tentativas de um cortesão para conquistar sua amada, representada por uma *Rosa*. É uma das obras mais copiadas e comentadas, mantendo o seu caráter enigmático através dos séculos. Esta obra é rica de significados e de esquivas de significados, o que gerou e ainda gera uma variedade de interpretações, notadamente nos séculos XIX e XX.

No *Le Roman de La Rose* os vários tipos humanos que não podem cruzar o muro do *Jardim do Amor*, são figuras alegóricas das atitudes que o poeta não deve ter se deseja se apaixonar, elas estão do lado de fora do Jardim murado. Algumas alegorias são oriundas de Prudêncio e outras foram elaboradas por Guilherme de Lorris no século XIII.

Guillaume deixou a obra incompleta, com 4058 versos e em 1275, 40 anos depois de concluída a primeira parte, o romance foi continuado por Jean de Meung, que lhe acrescentou 17724 novos versos, terminados por volta de 1280. A segunda parte adota um tom mais filosófico e mundano, muito diferente ideologicamente da primeira parte, descrevendo o amor e as mulheres sob uma luz negativa. A *Rosa*, inalcançada na inacabada primeira parte, termina sendo arrancada do jardim por meio da traição. Ao longo da segunda parte, Meung faz um resumo do conhecimento filosófico e científico da sua época.

A mesma figura central e dois autores distintos, em versos octossilábicos num enredo que ocorre num jardim cercado por um muro, cujo interior representa o romance, enquanto o exterior representa a vida comum. O poema é narrado na primeira pessoa e os personagens, além do narrador, são alegóricos. Notadamente a primeira parte, pois é uma espécie de “manual sobre a arte de amar”.

Até os tempos atuais, esta obra com este tom e caráter “duplo”, ainda tem inspirado inúmeros artistas. Foi uma obra extremamente famosa na Idade Média francesa, conhecendo-se atualmente mais de 300 valiosos manuscritos, muitos dos quais belamente iluminados.

A misoginia e sensualidade da segunda parte despertaram severas críticas de personalidades da época como Cristina de Pisano e Jean de Gerson. Isso não impediu sua influência na obra de franceses como Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Eustache Deschamps e François Villon<sup>247</sup> e estrangeiros como os italianos Petrarca e Dante e os ingleses John Gower e Geoffrey Chaucer, este último chegou a traduzir uma parte do poema (*The Romaunt of the Rose*).

Pela tradução do Medievalista Ricardo Costa<sup>248</sup>, este poema começa com a seguinte estrofe: “*Alguns dizem que nos sonhos não existem senão engano e mentira, mas às vezes se podem ter sonhos que não mentem e que, com o passar do tempo, revelam-se verdadeiros. Para demonstrar isso, apresento um autor que se chamava Macróbio: ele não tomou os sonhos como brincadeiras, pelo contrário, escreveu uma obra sobre o sonho que teve o Rei Cipião*”<sup>249</sup>.

A água do *Le Roman de La Rose* representa o espelho, o autor comenta que esta água é como uma pintura de cristal que representa o infinito: “*Ao redor a erva crescia espessa, graças àquela abundante e generosa água, que sequer morre no inverno, e à fonte que nunca seca, nem escasseia*”.

---

<sup>247</sup> Gaston Emile Duchamp, irmão mais velho de Marcel Duchamp, mais conhecido como Jacques Villon (1875-1963), pintor e ilustrador francês do Cubismo, adotou seu pseudônimo em 1895 homenageando o poeta medieval francês François Villon (1431 ou 1432 e desaparecido em 1463). Sabe-se que o primogênito Jacques Villon teve suas primeiras primeiras aulas de arte com seu avô materno, Emile Nicolle.

<sup>248</sup> Prof. Dr. Ricardo da Costa é medievalista da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). *Academic correspondent* da *Reial Academia de Bones Lletres de Barcelona*. Site acessado em 11.04.2012: <http://www.ricardocosta.com/>.

<sup>249</sup> Macróbio, Ambrósio Teodósio (c. 400) – Juntamente com Caio Mário Vitorino, foi um dos chamados “cristãos neoplatônicos”. Macróbio exerceu considerável influência na Idade Média pela transmissão e elaboração de uma parte da tradição filosófica grega. A ele se deve uma compilação chamada *Saturnalia* (*Saturnaliorum libri VII*) e um comentário intitulado *In Somnium Scipionis* do célebre *Sonho de Cipião*, de Cícero. Nesse comentário, Macróbio tomou como base a visão do cosmos e a doutrina da imortalidade da alma apresentada por Cícero para elaborar ideias procedentes de Platão, Plotino e Porfírio. O que nos lembra *Metamorfoses* de Ovídio.





Figura 139: “Detalhe da Iluminura: Dança diante do Gênio do Amor (Cupido), iluminura franco-austriaca do “Le Roman de La Rose” (8,8 x 7,7cm), comparada à obra “Neuf moules mâliques”<sup>250</sup>

Segundo Craig Adcock (1987), Duchamp afirmava que todos entendem o erotismo, mas ninguém fala sobre o assunto, e que através do erotismo podemos nos aproximar de questões importantes que geralmente permanecem ocultas.

Aqui, ao compararmos estas imagens, constatamos, em ambas, movimento e erotismo. Duchamp replicou esta iluminura em duas obras: em “Neuf moules mâliques” e no Grande Vidro. Esta dança alegórica é a mais fiel comprovação do *Le Roman de La Rose* no raciocínio de Duchamp no percurso até chegar à *Étant Donnés*.

<sup>250</sup> Dança alegórica, cena: Dança diante do Gênio do Amor (Cupido) do manuscrito *Roman de La Rose*, detalhe que compõe o DVD *Meisterwerke der Malerei* (Tradução: obras primas da pintura) da Österreichische Nationalbibliothek. Imagem acessada em 11.04.2012 no link: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister\\_des\\_Rosenromans\\_001.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_des_Rosenromans_001.jpg).



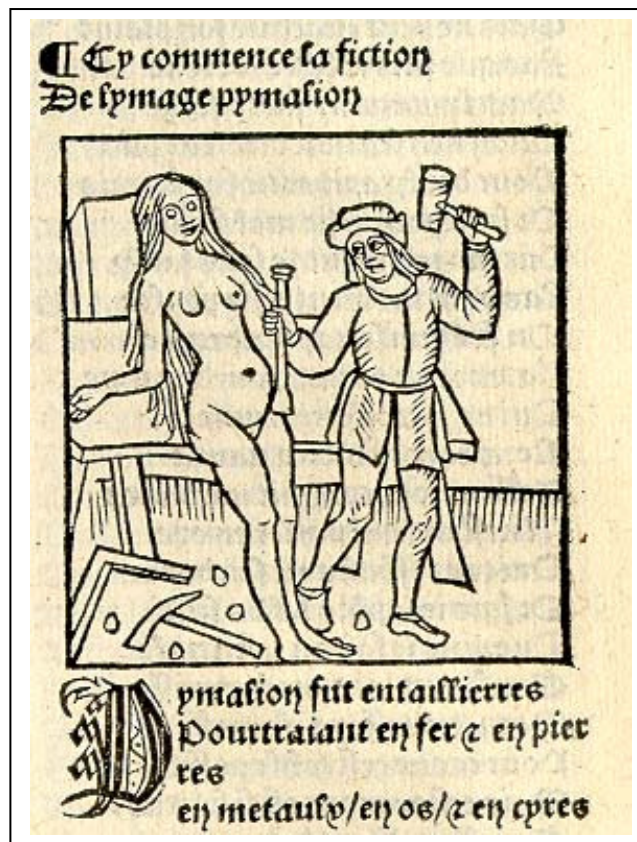


Figura 140: “Pygmalion: xilogravura da segunda parte do ‘Le Roman de La Rose’”, c 1505.<sup>251</sup>

Local de Criação: Paris, França.

Ovídio (44 a.C-17 ou 18 a.C) foi um poeta romano autor de *Ars Amatoria*, contendo três grandes coleções de poesia erótica e *Metamorfoses* (um poema hexâmetro mitológico), neste último é onde Ovídio conta a história de Pigmaleão, um escultor e rei de Chipre que se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal. Ele que havia decidido manter-se em celibato, na ilha em que vivia, por discordar da atitude libertina das mulheres que ali viviam e que deram fama à ilha como sendo um lugar de cortesãs. Mas, Afrodite apiedou-se de Pigmaleão, dando vida à estátua que ele esculpia.

Jean de Meung reconta o mito de Ovídio, em versos, na segunda parte do *Le Roman de La Rose*. Paz (1997), ao citar Ovídio, abre um diálogo com este mito, onde a *criação* ganha vida após passar pelas mãos do artista celibatário, e Duchamp ao recriar este mito, sobrepõe a realidade à fantasia em *Étant Donnés*.

<sup>251</sup> Xilogravura do manuscrito *Roman de La Rose*, imagem acessada em 11.04.2012 no site: <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/feb2000.html>.

#### ***4.4 Um banquete para os olhos e para a mente***

Através desta sua “Rose” “estendida” diante de nós, deixamos nossa imaginação desabrochar numericamente desde o florescimento cinemático, que expande do exterior e vem nos despertar para o erotismo, como também, com ele, nos reviramos geometricamente fundindo categorias humanas e não-humanas, não somente regados de humor, mas principalmente de conteúdos filosóficos.

Certa vez Duchamp agradeceu seu amigo Roché por lhe ter “enviado” um “buquê de três rosas” (três mulheres) para passarem uma noite com ele em Paris, ideia que se repete em *Étant Donnés*, “três rosas” no modelo central.

Nesta *mise-en-scène* de projeção peculiar e eclipsada, Marcel Duchamp, entre tantas histórias de sua vasta Biblioteca mental, reproduziu a primeira iluminura do *Le Roman de La Rose*, de forma tridimensional e inseriu nela um movimento sutil e luminoso.

Todey (2012) nos traz importantes análises do (considerado) obsceno e mundano... *Le Roman de La Rose*<sup>252</sup>, afirmando que se trata de uma relíquia universal, uma obra seminal de alegoria medieval que inspirou a proliferação de sucessivas obras alegóricas, que ainda é estudada e reinventada em várias línguas, pois possui significados profundos, que em grande parte derivam da profusão de imagens carregadas de símbolos psicodinâmicos compostos, em grande parte, pela Teoria Junguiana, pois a Teoria Junguiana trata do desenvolvimento da personalidade individual e evolução cumulativa da psique humana, ou seja, do inconsciente coletivo.

A mitologia do romance traz embutido: o sonho e o espelho, sendo que a presença do espelho culmina com escultor Pigmaleão, abordando o *animus* e o *anima*, e, expandindo ainda mais as interpretações junguianas. C.S. Lewis (1936, apud Todey: 2012) afirma que a alegoria serve para “*pintar o mundo interior*” dos indivíduos, revelando motivações complexas e muitas vezes contraditórias, sentimentos, valores e comportamentos que compõem a psique humana. Ele ainda lembra o poder que a alegoria tem de revelar aspectos importantes do nosso passado psicológico - “*Devemos entender o nosso presente e talvez o nosso futuro, num esforço para imaginar a*

---

<sup>252</sup> Segundo Todey (2012), a importância monolítica e a ampla influência do *Le Roman de La Rose* é auto-evidente na sua extensa tradição manuscrita. Existem hoje 310 exemplares no mundo todo, dos quais 230 estão totalmente iluminados, sendo que ela concentrou seus estudos no *Le Roman de La Rose* da coleção particular de Aberystwyth (País de Gales - Reino Unido), acessado em 10.06.2012, no link: [http://www.psyartjournal.com/article/show/todey-self\\_psyche\\_and\\_symbolism\\_in\\_the\\_roman\\_d](http://www.psyartjournal.com/article/show/todey-self_psyche_and_symbolism_in_the_roman_d).

*reconstrução do estado de espírito que há muito tempo está perdida, para o qual o poema de amor alegórico era um modo natural de expressão”.*

Jung acreditava que contos de fadas e mitos são partes indispensáveis de nossa anatomia psíquica, passados para nós no nascimento. Para Jung, o símbolo do espelho está intimamente ligado com o símbolo da água, e que ambos possuem propriedades reflexivas e significam a descoberta do inconsciente; o espelho encontra-se atrás da máscara e mostra a verdadeira face.

O processo de mudança triádica que culmina na ressurreição mágica da estátua de Pigmaleão, pode ser entendido pelo “*Axioma de Ostanés*”: “*a natureza é encontrada pela natureza, a natureza vence a natureza, a natureza domina a natureza*”. Através de um processo artístico, alquímico da criação, Pigmaleão deu vida a um objeto inanimado e ambos tornaram-se parte de uma maior unidade psicofísica.

Todey (2012) analisa *Le Roman de La Rose* demonstrando como os temas da vida podem ser entendidos através da análise psicodinâmica dos símbolos encontrados na mitologia, alegoria e arte. Os temas psicodinâmicos descobertos no *Le Roman de La Rose* demonstram como os psicólogos podem utilizar obras de literatura e arte como veículos para nos ajudar a entender melhor nos mesmos em nossos processos inconscientes. Reforçando a antiga crença de que o conhecimento em psicologia do inconsciente contribui para o alívio terapêutico; e ainda revelando à Psicologia que abordar os diversos aspectos anedóticos, e aspectos subjetivos da vida contribuem para a experiência humana coletiva.

Se Duchamp transformou em *Étant Donnés* a matéria neutra em uma figura esculpida do anima, precisamos rever o “*Axioma de Ostanés*”, lembrando que para empregar qualquer analogia, devemos rever os estilos de raciocinar e articular pensamentos e experiências (regras de derivação a partir dos axiomas), as conclusões e resultados alcançados (teoremas, lemas) e, eventualmente, paradoxos e questões indecidíveis.

*Étant Donnés* é como um baú de “geometrias” transbordando reflexões fundamentadas no *Princípio de Catoptria*<sup>253</sup> (do grego katóptron = espelho), princípio este com a base psicanalítica que

---

<sup>253</sup> Encontradas na Inglaterra, País de Gales, Escócia e Irlanda, estas espécies de mariposas da subfamília Crambidae, vivem na Europa entre junho e setembro e predominantemente se alimentam de *Tortula muralis*, uma espécie de musgo. Curiosamente foram encontradas, durante os estudos, muitas vezes com franja não-metálica brilhante, visivelmente xadrez, de cor ocre, marrom ou cinza. Os adultos eclodem entre julho e agosto, sendo seu habitat as regiões costeiras e interiores. São várias as mariposas: *Catoptria permutatella*, *Catoptria Pinella*, *Catoptria falsella*, *Catoptria verellus*, *Catoptria margaritella*, *Catoptria furcatella*, *Catoptria furcatellus*, *Catoptria lythargyrella*, *Catoptria osthelderi*, *Catoptria speculalis* e *Catoptria verellus*.

afirma que o que quer que haja suscita seu avesso ou enantiomorfo. Trata-se de uma competência inerente ao Ser Humano e destaca-se nesse funcionamento uma “vontade de simetria” como princípio primeiro e organizador do que quer que haja em qualquer tempo e lugar: destacando a simetria como possibilidade constante e sempre em busca de sua efetivação, mesmo quando impossível, pois tudo tem a propriedade de ser potencialmente simetrizável (ou reversível em seu avesso), contrário ou oposto, atingindo suas possibilidades de operação de reversibilidade.

O puro espelho como modelo de operação lógica de avessamento recorre à tradição lacaniana de tomar o espelho (Fita de Möebius) como modelo estrutural do sujeito, onde sistematicamente outros autores extraem entendimento de suas propriedades reflexivas, no sentido de sua lógica e competência de reflexão; sobretudo Marcel Duchamp (*Le Grand Verre* e *Étant Donnés*) e Lewis Carroll (em suas “Alices”). Na Nova Psicanálise esta competência de reversibilidade e seus avatares, recebe a denominação de “*Revirão*”, estudos do Dr. MD Magno (Alonso, 2009).

E se “*o real é puro espelho*”, como afirma MD Magno (2007), e a Mente-Espelho é *o inconsciente que por sua vez é uma máquina de Revirão*, de avessamento, podemos considerar que há uma função catóptrica como repetição de um “princípio alucinatório” constitutivo da mente. Mente esta, cuja base é sua competência de *indiferenciação*, de *neutralização* das polaridades ou diferenças que comparecem mediante a função catóptrica (que em tudo põe a possibilidade de avessamento). Os travamentos e emperramentos desta função resultam do que Freud chamou de resistência e recalque, os quais, de inúmeras maneiras, limitam o poder de indiferenciar ou neutralizar qualquer formação que se apresente.

Se o ponto de partida do pensamento psicanalítico é a ideia de pulsão e a utilização do conceito de pulsão transforma inteiramente a compreensão do psiquismo humano, temos que, a partir de tal definição, as orientações das condutas humanas passam exclusivamente do terreno biológico – ou seja, de uma programação inserida em seu código genético (instinto) – para um terreno considerado abstrato.

Devemos ainda destacar uma interessante história que envolveu viagens, mistério e até mesmo perigo, pois estes manuscritos, originalmente criados conjuntamente como parte de uma coleção, integravam um mesmo volume. A Universidade de Chicago adquiriu o “*Le Roman de La Rose*”, devolvendo a parte que faltava de “*Le Jeu de échecs moralise*” que já era parte da coleção da Biblioteca desde 1931. Manuscritos que permaneceram separados por quase um século.



As semelhanças físicas e artísticas entre os dois manuscritos são impressionantes: eles são do mesmo tamanho, cada um tem 39 linhas de texto em duas colunas, e as miniaturas e decorações são quase intercambiáveis. Cada um destes dois populares textos medievais, foram escritos e “iluminados” na França por volta do ano de 1365. Unidos logo depois que eles foram criados, permaneceram juntos por mais de 500 anos. Em 16 de março de 1907 eles tomaram cada um o seu caminho, mas estudiosos podem, hoje, experimentar a emoção de ver e trabalhar com esses manuscritos magníficos, pois desde o ano 2000 eles estão reunidos no que parece a viagem final deste percurso.



*Figura 141: “Importantes Manuscritos Medievais: “Le Roman de La Rose” e “Le Jeu des échecs moralisé”, ambos do XIII.<sup>254</sup>*

“Le Jeu de échecs moralise” foi escrito em latim medieval no século 13 por Jacobus de Cessolis, um frade dominicano italiano, que se utilizou do xadrez, um jogo relativamente novo, para descrever o perfil de uma sociedade ideal por meio do tabuleiro; e, foi facilmente compreendida a metáfora e as referências bíblicas clássicas, reforçando argumentos do que seria socialmente adequado.

<sup>254</sup> Disponível para leitura em: <http://roseandchess.lib.uchicago.edu/RomandelaRosehandout.pdf>.

## 4.5 Espelho e sonho: atravessando o nevoeiro com Alice

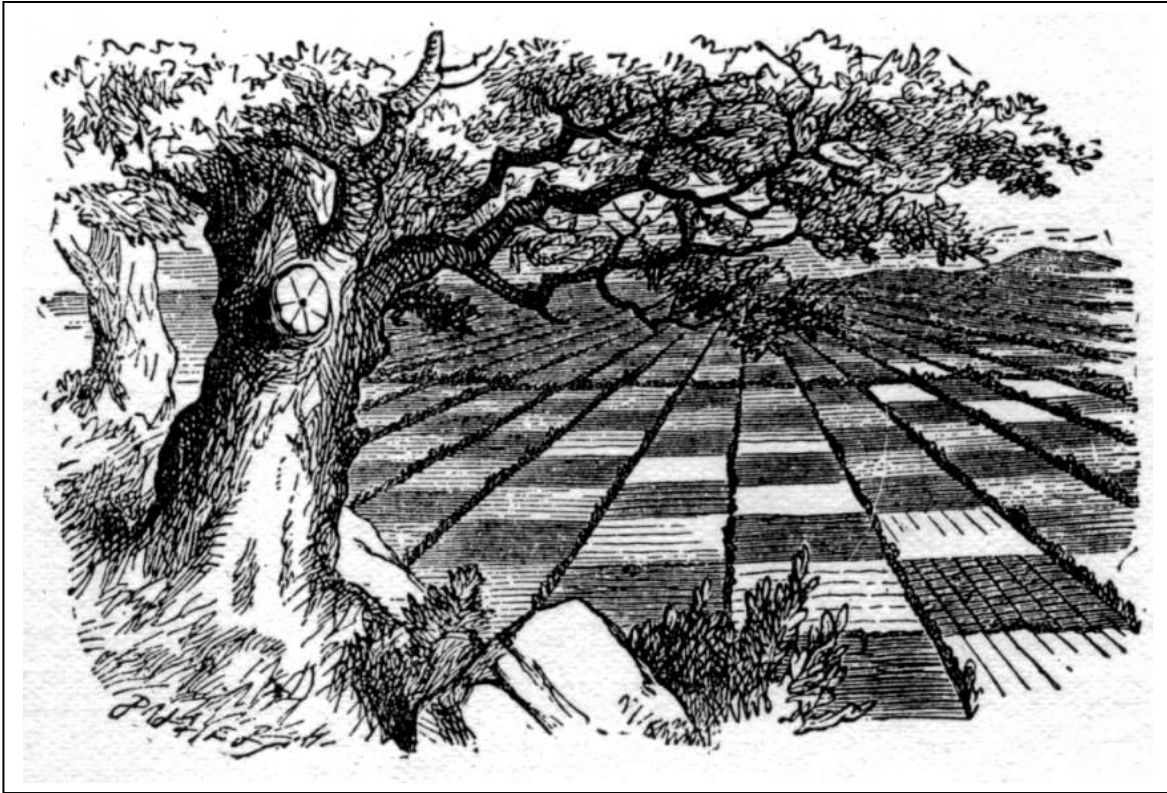


Figura 142: “Ilustração de John Tenniel (1820-1914) da página 44 de ‘Alice no País do Espelho’ ”de Lewis Carroll.<sup>255</sup>

Local de Criação: Londres, Inglaterra.

Em entrevista à Lúcia Nagib (2002: 312), Susana Moraes contou que passou a se interessar pelo trabalho de Duchamp a ponto de sonhar com ele algumas vezes. Ela relata que na obra de Duchamp existe inúmeras referências a espelhos, como no *Grande Vidro*, nas notas sobre essa obra existem

---

<sup>255</sup> Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll (1832-1898), foi um romancista, poeta, fotógrafo, lógico e matemático britânico. Foi um celibatário, lecionou matemática no Christ College, em Oxford. É o autor dos clássicos livros *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* (ou *Alice no País do Espelho*), o sucesso do primeiro volume foi quase como o de uma Bíblia! Sendo que “*Alice através do espelho*” foi publicado em 1871, quando a protagonista real Alice Liddell tinha 19 anos. Seus poemas de estilo nonsense, com disposição espacial das palavras, são precursores da poesia de vanguarda. Hoje ele é mundialmente famoso por sua peculiar *Literatura Fantástica*, um gênero literário que evanesce e é também conhecido como *Estranho* ou *Maravilhoso*. Carroll, considerado um gênio matemático, apreciava caracteres e números, com preponderância do número 42, espalhado em toda a sua obra. Dominou a lógica simbólica e possuía um senso artístico muito desenvolvido, tanto para o teatro como para o desenho. Mesmo sendo fotógrafo amador, seus trabalhos são cotados como os mais bem sucedidos do século XIX. Escreveu mais de 98 mil cartas durante toda a sua vida, além de escrever para revistas literárias e de matemática. Foi inventor de vários objetos. Autodeclarado como enxadrista apaixonado em seus diários particulares, anotava suas partidas com seus irmãos, irmãs e tias, e, até mesmo registrou uma excursão à Londres assistir um jogo de xadrez (agosto de 1866). Em sua biblioteca havia os seguintes livros: - *The Art of Chess-Play: A new treatise on the Game of Chess* (George Walker: 1846.), - *The Chess-Player's Companion: Comprising a new treatise on Odds, and a collection of games* (Howard Staunton: 1849) e - *The chess tournament, a collection of the games played at this celebrated assemblage* (ou seja – no Clube St. George durante a Grande Exibição, Howard Staunton: 1852). Mais detalhes em: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/2880>, acessado em 14.03.2013.

inúmeras citações sobre o espelho de Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*), e ela relata que Duchamp chegou a afirmar que: “*Só Alice poderá atravessar o Grande Vidro*”, e o *Grande Vidro* é uma máquina erótica.

Através da lógica conseguimos reunir todas as pistas para chegarmos à solução final das adivinhas<sup>256</sup> típicas de Lewis Carroll<sup>257</sup>, este autor que é uma referência obrigatória quando se fala em jogos e puzzles<sup>258</sup>.

*Alice no País do Espelho* resume-se em um dia de inverno, em que aborrecida por estar chovendo e ter de permanecer em casa, Alice adormece. Desta vez, atravessa o espelho<sup>259</sup> e encontra um mundo diferente: *O Outro Lado do Espelho*, um mundo novo e cheio de fantasia, onde conhece novos amigos e companheiros de aventuras: fala com ovos, com peças de xadrez, com animais e conhece os gêmeos *Tweedledee* e *Tweedledum*. Um jogo de xadrez, onde a aventura que não termina sem que Alice seja coroada Rainha.

Para além dos já habituais jogos de linguagem carrollianos, encontramos neste livro outros elementos matemáticos, tais como: a reflexão do espelho, o jogo de xadrez, a lógica de suas regras, observando que, ao se traçar uma reta vertical no tabuleiro de xadrez, unindo os dois jogadores (ou traçando uma reta no centro do tabuleiro pela horizontal), o tabuleiro é dividido em duas partes iguais, chegando à uma relação de simetria entre as figuras, como se estivessem refletidas num espelho. A duplicidade das peças brancas ou das peças vermelhas, exceto o Rei e a Rainha, é a mesma que ordena as ações de *Tweedledee* e *Tweedledum* e a imagem espelhada do poema *Jabberwocky*.

Na página 44 do capítulo “Jardim das flores falantes” de *Alice no País do Espelho* (1887: 44-46) de Lewis Carroll, vemos a figura 142 seguida do diálogo entre Alice e uma *Rosa*, quando ela encontra a Rainha Vermelha e vão para o topo de uma pequena colina e ficam ali por alguns minutos:

---

<sup>256</sup> Adivinhas (ou charadas) são desafios ao raciocínio correto.

<sup>257</sup> Como matemático e lógico, utilizava-se da matemática, que é uma teoria abstrata e formal, que se apresenta numa linguagem simbólica, na forma de axiomas, de definições e de teoremas. Em muitos contextos, “axioma”, “postulado” e “hipótese” são usados como sinônimos. Na matemática, um axioma é uma hipótese inicial de onde se derivam outros enunciados, gerando a construção de um sistema formal.

<sup>258</sup> “Quebra-cabeças”, abrangendo o sentido de defletir ou confundir mentalmente por apresentar ou ser um difícil problema ou questão, tratam-se de um tipo de jogos (passatempos) onde o raciocínio é bem mais importante que a agilidade e a força física, que, particularmente neste caso, pode ser entendido pela palavra enigma.

<sup>259</sup> Segundo Carroll (2009), neste momento o espelho se transforma: “*Ora, mas não é que o vidro está se transformando numa névoa, ora essa! Assim vai ser fácil passar para o outro lado... Neste ponto, Alice já estava em cima do tampo da lareira, embora não tivesse percebido como havia chegado lá. Sem a menor dúvida, o vidro estava derretendo com se fosse um neveiro prateado e brilhante. No momento seguinte, Alice havia atravessado o espelho e saltado com leveza para dentro da sala da Casa do Espelho*”.

“Alice ficou ali parada, sem dizer uma só palavra, olhando em todas as direções daquele país – que era mesmo um país muito curioso. Havia uma porção de minúsculos regatos que corriam em linhas perfeitamente retas, de um lado para o outro, e que cortavam o terreno transversalmente, em porções regulares. Estas, por sua vez, eram divididas por um grande número de pequenas sebes verdes, que iam de um regato até o outro e formavam pequenos quadrados como se fossem uma toalha de restaurante. – Mas esse campo está dividido perfeitamente tal qual um grande tabuleiro de xadrez! – afirmou Alice, finalmente. – Só que deveria haver algumas peças a se movimentar sobre os quadrados. Mas olhe só, existem mesmo algumas! – acrescentou, com a voz cheia de prazer, e seu coração começou a bater rapidamente com a excitação, enquanto ela prosseguia. – Mas é um grande jogo, um imenso jogo de xadrez que está sendo jogado – cobrindo o mundo inteiro. Quer dizer, se é que isto é *um mundo*, afinal de contas. Ah, mas que coisa mais divertida! Como eu *gostaria* de ser uma das peças do jogo! Não me importaria em ser apenas um *Peão*, desde que pudesse entrar na brincadeira”.

E finalmente, Alice torna-se *Rainha* em nove lances (na verdade o Peão Branco é promovido à Rainha) e continua o jogo até que no décimo-primeiro lance, Alice toma a Rainha Vermelha e vence a partida.

Parafraseando Mortari (2001: 233), para aumentar a motivação intuitiva, apresento um jogo que compõe o livro *Alice no País do Espelho*, e que foi inventado por Lewis Carroll, chamado ‘*Doublets*’, trata-se de uma brincadeira que objetiva chegar à uma palavra, partindo de outra, alterando-se apenas uma letra em cada jogada, mas sem gerar palavras sem significado em nenhuma jogada:

Por exemplo, um ‘*Doublet*’ que parta de “GATO” e chegue a “PAIO”, pode ser feito assim:

**G**ATO  
**R**ATO {trocamos G por R}  
**RA**IO {trocamos T por I}  
**PA**IO {trocamos R por P}

Os ‘*Doublets*’ são similares aos “poemas concretos”, com fundamentos lógicos, que partindo de um axioma, ou “palavra inicial”, utilizam regras que permitem passar de certas fórmulas (ou palavras) para outras, ou seja: usando as regras de produção de um sistema formal.

Curiosamente o personagem *Humpty Dumpty*<sup>260</sup> pode entender muito de semântica, como nos mostram outros excertos deste mesmo livro, porém ele representa todos aqueles que têm dificuldades

---

<sup>260</sup> Trata-se de uma peça vermelha do xadrez deste jogo, também chamado de *Daisy*, que representa o Peão da Torre da Rainha do xadrez.





## 4.6 A escrita constrangida de um enxadrista apaixonado

Masuko (2012) faz reinterpretações importantes, revelando-nos o que Duchamp deixou em suas anotações:

*“operar uma transformação no objeto, introduzir linguagem escrita para despertar a sua linguagem inerente, aquela adquirida na passagem da fabricação ao mercado e ao consumidor final (para uso)”. [...] No termo de cada partida de xadrez: o rei imobilizado. Todas as peças voltam ao seu lugar de repouso, até o início de uma nova partida... [...] No xadrez não se trabalha sozinho, a cada instante, as projeções são atualizadas por conta da movimentação do oponente, as peças se afastam e deslizam pelo tabuleiro, entre as outras peças”.*

Segundo Victor da Rosa<sup>262</sup>, no mundo do xadrez um jogador é estratégico ou tático. O estratégico é o que conduz a partida em ritmo lento, movendo as peças mais pela conquista de espaço e posição no tabuleiro até um arremate tranquilo. Já o tático é aquele que sugere, desde a abertura, linhas de movimento agressivas, chegando a sacrificar as próprias peças em nome do risco e lances definitivos. E, um grande jogador é o que consegue confundir, propondo equilíbrio entre tática e estratégia. Marcel Duchamp era, antes de tudo, um jogador de xadrez - enquanto artista ou enquanto jogador de xadrez mesmo. Como um estrategista que analisa posições, estuda o funcionamento de sistemas, Duchamp se prolongava em silêncios, fugindo para lugares distantes. Como um tático que golpeia para tornar o jogo instável, chocou a época sugerindo revisões no próprio conceito de arte.

Da Rosa afirma que entre a estratégia e a tática, entre os silêncios prolongados e os golpes táticos repentinos, entre aparições e desaparecimentos; ele foi responsável pela desconstrução do próprio conceito de arte. Foi responsável pela exposição radical do funcionamento de um sistema, mexendo com a composição de seus mecanismos de valores e poderes. Paralelamente ao jogo, numa possível metáfora da nudez; deixou o sistema nu; desfazendo-o, mostrando justamente seus mecanismos de construção, atravessando suas superfícies. [...] dentre outras coisas, como grandes metáforas do xadrez – sugeriu toda uma construção de jogo através da rainha, a peça mais versátil e poderosa do jogo. Ele foi um enxadrista que soube realizar lances certos no momento mais propício, tanto como estrategista, ao ganhar posições, quanto como tático, com poucos lances e certos, com dois ou três lances de atraso e indefinição.

---

<sup>262</sup> Victor da Rosa é ensaísta e bacharel em Letras pela UFSC. Artigo acessado em: 14.11.2012, disponível no link: [http://www.revistazunai.com/ensaios/victor\\_da\\_rosa\\_marcel\\_duchamp.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/victor_da_rosa_marcel_duchamp.htm).

## SECTION FINS DE PARTIE

### LE MAT DU FOU ET CAVALIER

#### FORMULE RAYMOND-ROUSSEL

Méthode nouvelle pour faciliter le mat du Fou et Cavalier expliquée par S. Tartakower.

♖+♘+♙ contre ♚

#### Introduction

Malgré les méthodes proposées ces derniers temps (par MM. Przepiorka, Delétang, etc.), on entend sans cesse les amateurs d'échecs se plaindre de ce que leur mémoire ne possède rien de précis et que le fil des événements leur échappe plus facilement qu'on ne le pense.

Les anciens manuels n'examinent, en effet, que la position où le ♚ se trouve déjà acculé à la barrière et ils cherchent par des manœuvres compliquées, à le pourchasser du « mauvais angle » jusqu'au « bon angle ».

Un pas en avant dans l'orientation, si nécessaire pour l'amateur, fut réalisé par M. Delétang avec son système des triangles (voir notamment *Le Traité Complet d'Echecs* de Chéron), qui permit de mieux manier le ♘, mais on n'a pas encore de points de repaire assez expressifs pour le maniement du ♙.

Dorénavant le travail des trois pièces blanches se trouve *profondément coordonné*. Les pédagogues pourront répondre aux plaintes de leurs élèves, grâce à la nouvelle formule Raymond-Roussel!

Cette formule magique s'imprègne d'elle-même dans notre esprit et nous mène presque automatiquement au mat!

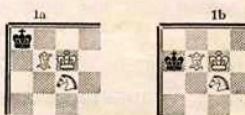
\*\*\*

#### Positions Finales

Avant d'énoncer cette formule, constatons que le mat du ♘ et ♙ ne se laisse forcer que dans un des angles de

L'auteur de cette formule, M. Raymond-Roussel, est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages (« *Locus Solus* », « *La Pousière de Soie* », etc., etc.) qui l'ont mis au tête du mouvement surréaliste. Le monde d'échecs peut donc s'honorer du fait qu'une des gloires littéraires de notre époque se plait aussi à approfondir les mystères échiquéens.

la couleur du ♘ — à savoir, soit sur, soit près de la case angulaire, comme le montrent, par exemple, les deux diagrammes N<sup>os</sup> 1a et 1b.



#### Le signe de cédille

Si nous examinons ces deux positions finales, nous verrons que le ♙ s'y trouve en sorte de cédille, opposé au ♘. C'est sous ce signe de cédille que se poursuivra le travail du mat de ♘ et ♙.

#### Les étapes

Avant de parvenir triomphalement à b7, les deux étapes importantes dans le maniement du ♘ sont celles des diagrammes N<sup>os</sup> 2a et 2b.



Placé à b3 (diagramme N<sup>o</sup> 2a), le ♘ tient le ♚ dans une prison large, mais définitive, si le ♖ coopère à l'action

Figura 144: “Formule Raymond-Roussel: Le Mat du Fou et Cavalier”, Raymond Roussel (1877-1933), jornal “L’Echiquier”, novembro de 1932.<sup>263</sup>

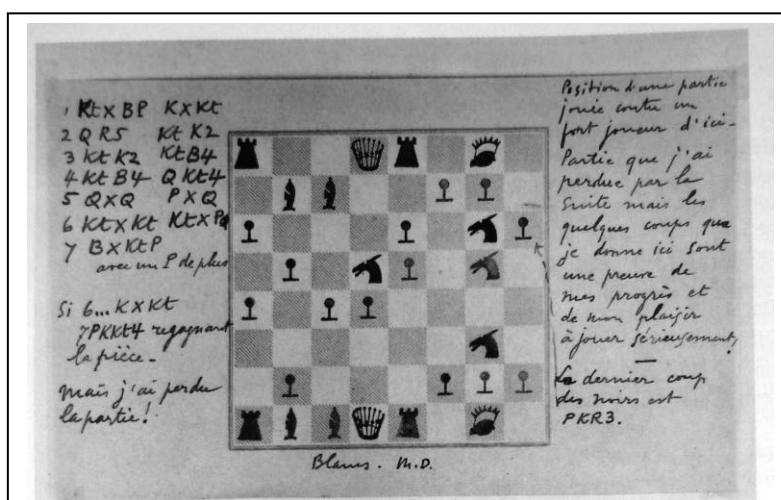
“No xadrez, a beleza não é uma experiência visual, como na pintura. Esta beleza é mais próxima à oferecida pela poesia. Por causa do meu contato muito próximo com artistas e jogadores de xadrez, cheguei à conclusão de que nem todos os artistas são jogadores de xadrez, mas todos os jogadores de xadrez são artistas” (Marcel Duchamp, 1952)

Marcadé (2008: 311-312) dá destaque ao relato de Raymond Roussel – “Em 1932 comecei a jogar xadrez. Ao cabo de três meses e meio, encontrei o seguinte método de chegar ao xeque-mate, tão difícil com o Bispo e o Cavalô”. Método que Tartakower chamou meses depois de “Fórmula

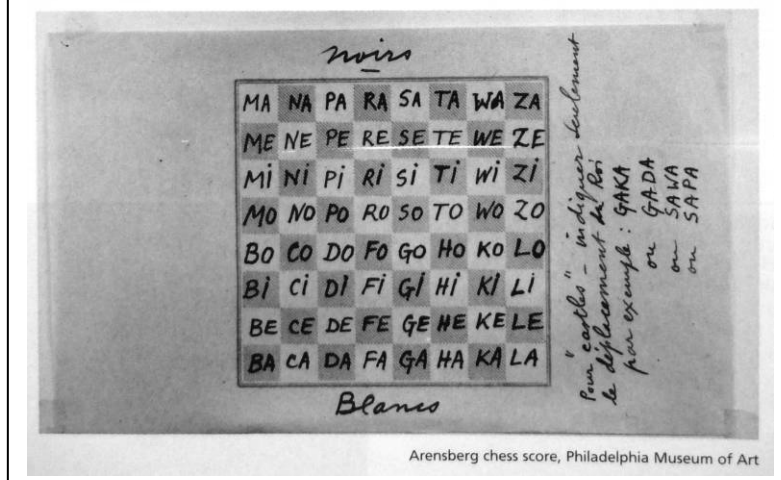
<sup>263</sup> Imagem disponível no link: <http://3.bp.blogspot.com/-JdzzxkVN-Sc/UILtH3ryrlf/AAAAAAAAABos/88q2AVxZKt4/s1600/mat%20fou%20cavalier.jpg>, acessada no dia 12.05.2011.

Raymond-Roussel” (“Mate do Louco e do Cavaleiro”), decisiva para a teoria do xadrez, mas possui implicações no plano do pensamento e da poesia; e, Duchamp em 1933 chega a comentar – “Segundo Raymond Roussel, as casas representam (sobretudo quando o Peão ao final está só) o tempo projetado no espaço”.

“Minha ambição é ser um jogador de xadrez profissional”, disse [Duchamp] em 1921 numa carta a Picabia. Dois anos mais tarde, iria sistematicamente trabalhar para atingir este objetivo. Partiu para Nova York em fevereiro de 1923 no SS Noordam, navio holandês com destino à Roterdã. Em vez de ir para Paris, ficou quatro meses em Bruxelas, jogando xadrez diariamente. [...] Escreveu para Ettie Sttetheimer, “talvez resolva algum dia ser campeão francês” (Tomkins, 2004: 281-282).



Arensberg chess score, Philadelphia Museum of Art



Arensberg chess score, Philadelphia Museum of Art

	a	b	c	d	e	f	g	h	
8	a8	b8	c8	d8	e8	f8	g8	h8	8
7	a7	b7	c7	d7	e7	f7	g7	h7	7
6	a6	b6	c6	d6	e6	f6	g6	h6	6
5	a5	b5	c5	d5	e5	f5	g5	h5	5
4	a4	b4	c4	d4	e4	f4	g4	h4	4
3	a3	b3	c3	d3	e3	f3	g3	h3	3
2	a2	b2	c2	d2	e2	f2	g2	h2	2
1	a1	b1	c1	d1	e1	f1	g1	h1	1
	a	b	c	d	e	f	g	h	

Figura 145: “Anotações: partidas de xadrez de Marcel Duchamp” e notações alfa-numérica do xadrez.<sup>264</sup>

<sup>264</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Estados Unidos. Nesta notação Duchamp parece sugerir a utilização de um jogo parecido com o *Doublet* de Carroll, já comentado anteriormente.



Em 1925 Duchamp desenhou o cartaz do Campeonato Francês em Nice, quando a *Fédération Française des Échecs* concedeu-lhe o título de *Mestre de Xadrez*. Duchamp recebeu um número crescente de honrarias, dentre elas foi eleito *membro do Instituto Nacional de Artes e Letras* em 1960, e, em 1961 recebeu o título honorário de *Doctor of Humanities degree da Wayne State University*.

Duchamp fez comentários fascinantes sobre o xadrez: “*Eu ainda sou uma vítima do xadrez [...] Ele tem toda a beleza da arte e muito mais*”. Embora sempre identificado como um artista é justo afirmar que o xadrez era tanto uma paixão para Duchamp quanto foi a arte.

O documentário em estudo foi gerado quando Duchamp teve sua primeira e maior exposição retrospectiva denominada “*By or of Marcel Duchamp and/or Rose Sélavy*”<sup>265</sup>, em 1963 no Pasadena Museum of California Art, sob curadoria do renomado Walter Hopps (1932-2005); neste evento marcante houve a famosa performance de um jogo de xadrez com Eve Babitz (nascida em 13 de maio de 1943, ela tinha 20 anos em 1963), que estava sentada em sua cadeira completamente nua.

O xadrez foi tema de várias de suas obras, mas a Figura 66 (*Portrait de Joueurs d’Échecs*), ele afirmou em entrevista, foi o resultado de uma fase de estudos sobre a incidência luminosa, criado sob influência do estilo cubista. Duchamp alegou ser um retrato de seus irmãos Raymond Duchamp-Villon (à esquerda) e Jacques Villon (à direita), seus companheiros de xadrez desde a infância.

Acerca do prazer, ele afirmou que o xadrez não tende a agir como uma droga, pois as drogas não são simbólicas, mas o vício é semelhante. E continuou: “- *Se você começa a jogar xadrez desde jovem, vai envelhecer e morrer jogando xadrez. É uma paixão*”. Paixão por movimento; em resposta à pergunta: “- *o xadrez é uma constante em sua vida?*”, ele respondeu: “- *a lógica, ou se você preferir, a constante cartesiana*”. Duchamp estudou matemática por paixão e citou a influência de Descartes<sup>266</sup>, pois o pensamento está em constante movimento; similar às peças de xadrez, que se movem, e onde Duchamp enxergava poesia: “[...] *estão em constante movimento e é isso que me atrai. Peças de xadrez colocadas em posição passiva não têm apelo visual ou estético. São os movimentos possíveis que podem ser jogados a partir dessa posição que as tornam mais ou menos bonitas*”.

---

<sup>265</sup> Esta exposição foi seguida de outra grande exposição *One-man-show: “Not Seen and/or Less Seen off/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy 1904-64”*, dois anos mais tarde na Cordier & Ekstrom Gallery, em Nova York. Site visitado: [http://www.philamuseum.org/pma\\_archives/ead.php?c=MDP&p=hn](http://www.philamuseum.org/pma_archives/ead.php?c=MDP&p=hn), acessado em 20.05.211.

<sup>266</sup> **René Descartes** (1596-1650), filósofo, matemático e físico francês. Notável por seu trabalho revolucionário na filosofia e ciência, como também por seu trabalho na matemática ao sugerir a fusão da álgebra com a geometria. Foi um revolucionário, por vezes chamado de fundador da filosofia moderna e “pai da matemática moderna”, considerado como um dos pensadores mais importantes e influentes do pensamento da História do Pensamento Ocidental. Mentor da frase: *Cogito, ergo sum*, que significa: “**penso, logo existo**”; ou ainda *Dubito, ergo cogito, ergo sum*, que significa: “**Eu duvido, logo penso, logo existo**”.

#### 4.7 ‘Ad libitum’: uma charada no Large-Chess, entre incontáveis trivialidades

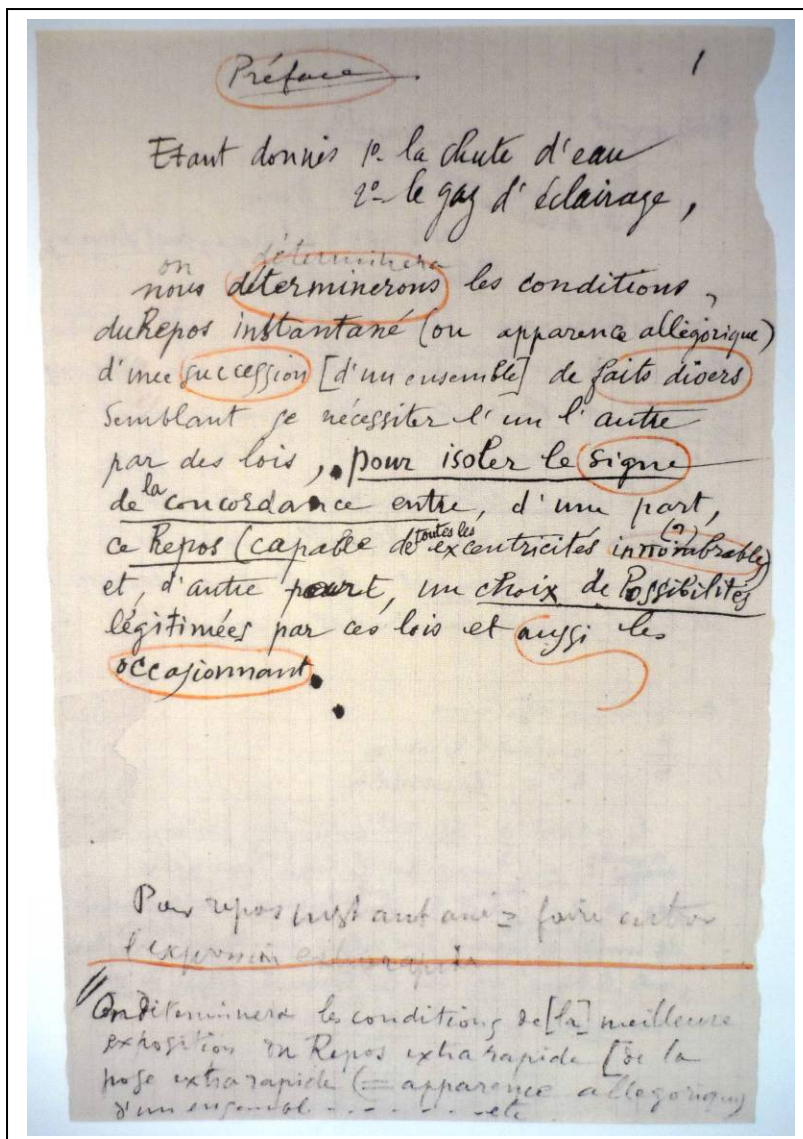


Figura 146: “Préface: Étant donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage”, Marcel Duchamp (1887-1968), fac-símile do manuscrito da Caixa verde, 1934 (21 x 12,7cm).<sup>267</sup>

Local de Criação: Nova York, Estados Unidos.

Esta foi a primeira citação<sup>268</sup> que Duchamp fez, oficialmente, à *Étant Donnés*. Segundo Paz (1997), Marcel Duchamp ainda deixou em suas anotações:

“A água e o gás, diz a Caixa Verde, operam na escuridão, e na escuridão aparecerá a ‘aparência alegórica’, a Noiva, como uma ‘exposição ultra-rápida’ ”<sup>269</sup>

<sup>267</sup> Documento exposta no Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos.

<sup>268</sup> Masuko (2012: 154). O artista plástico Wallace Vieira Masuko, mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP em 2012, investigou os estudos e notas de Marcel Duchamp de 1914, reproduzidos em 1934 (Boîte Vert) e em 1967 (Boîte Blanche), uma pesquisa de importantes reinterpretações gráfico-linguísticas para o português.

Ao interpretarmos somente o que está em destaque na anotação, e depois montarmos uma frase com sentido, temos: *prefaci*ar é *determinar uma sucessão de incontáveis trivialidades*. Masuko (2012) aponta para duas reinterpretações importantes: “*Não criar neologismos*” e “*A possibilidade de ter vários ‘desencadeamentos’ de um mesmo objeto ao mesmo tempo*”. Sendo assim, vamos reunir alguns dos axiomas disponíveis para “jogar”, visto este ser um dos objetivos que Duchamp colocou em *Étant Donnés*.

Acredita-se que a origem do método axiomático<sup>270</sup> se encontra nos *Elementos de Euclides*, em que há axiomas (verdades evidentes) e postulados (fatos geométricos óbvios, cuja validade pode ser admitida sem discussão); consistindo na escolha de um conjunto qualquer de axiomas como fundamentais e, a partir deles (todos ou só alguns), deduzir proposições (ou fazer uma derivação lógica) chamadas teoremas, que possam ser demonstradas. Ou seja, baseados no raciocínio lógico dedutivo é possível provar a veracidade de uma declaração exclusivamente baseada na veracidade de outras declarações, com o uso de regras de inferência bem delineadas.

Segundo Tomkins (2005: 12), *a dimensão verbal da obra de Duchamp é tão verbal quanto visual, ele que desprezava as palavras como forma de comunicação, era fascinado pela outra vida delas, na poesia*. Tomkins alega que Duchamp inventou uma Física nova para explicar suas “leis” e uma Matemática nova para fixar as unidades de suas medidas; algumas de suas anotações são simplesmente impossíveis de se decifrar.

Por outro lado, alguns estudos nos levam a pensar que o “*Large Glass*” de Duchamp tenta “parafrasear” o “*Large-Chess*” (*de Alice no País do Espelho*) de Carroll; que é o que de fato acontece em *Étant Donnés*.

Mediante sugestão explícita do próprio Duchamp, que foi inserida no Manual de Instrução de *Étant Donnés*, utilizaremos o “*Ad libitum*” (*ou ad lib*), ficando à vontade, à nossa livre escolha, ao “bel-prazer”, para mostrarmos um jogo particular, que ora inventamos, inspirado nas “*Alices*” de Lewis Carroll. Ao fundir categorias humanas e não-humanas, chegamos às possibilidades de encontrar

---

<sup>269</sup> Octavio Paz: “*Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*”, 2ª ed. Perspectiva. 1997; p. 75.

<sup>270</sup> Em 1888 e 1889, Richard Dedekind e Giuseppe Peano lançaram as bases para a axiomatização da teoria dos números e, desde então, o método axiomático passou a ser empregado em matemática cada vez com maior frequência. A teoria dos conjuntos foi axiomatizada pela primeira vez em 1908, e quase todos os ramos receberam tratamento análogo. A moderna matemática mostrou que é possível deduzir todo um corpo doutrinário a partir dos mesmos postulados, sem discutir o significado dos termos empregados. Essa nova atitude partiu principalmente de Moritz Pasch e David Hilbert, que publicou, em 1899, *Grundlagen der Geometrie* (Fundamentos da geometria), em que estuda criticamente o sistema axiomático de Euclides. Acessado em: 14.11.2012, disponível no link: <http://www.estudantedefilosofia.com.br/conceitos/fundamentosdamatematica.php>.

peculiaridades no enunciado axiomático: *Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...* Lembrando ainda que o pentagrama “tonsurado”, da figura 135, norteará este “jogo”, passando a ser entendido como uma pista (ou dica) do artista.

Adotamos como primeira regra a *Numerologia Pitagórica* para fazer correspondência numérica do alfabeto, como era na Escola Pitagórica, pois o pentagrama é o símbolo que representa esta Escola. A Numerologia Pitagórica baseia-se nos fundamentos matemáticos de Pitágoras, não é considerada divinatória e é muito popular, devido ao fato de ser menos complexa, podendo ser praticada por orientação da seguinte *Tabela Pitagórica*:

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>
A	B	C	<b>D</b>	E	F	G	H	I
J	K	L	<b>M</b>	N	O	P	Q	R
S	T	U	V	W	X	Y	Z	&

*Figura 147: “Tabela Pitagórica de correspondência numérica do alfabeto”.*<sup>271</sup>

Vale enfatizar que a página **44** do livro *“Alice no País do Espelho”*, da figura 142, possui uma imagem que lembra o piso de *Étant Donnés*, e o número 44 correspondente às letras **“M”** e **“D”** (**MD**<sup>272</sup>).

Como segunda regra, adotamos que, em se chegando a um total com a soma dos valores de cada letra, partimos para o cálculo do número Capícuia; sendo que neste momento do jogo, o objetivo é alcançar o número capícuia com o máximo de números “4”.

A saber, capícuia é palavra de origem catalã (“cap i cua” = “cabeça e cauda”) ou número palíndromo. É um número (ou conjunto de números) cujo reverso é ele próprio. O mesmo é empregado às datas e às horas, sendo um exemplo de escrita constrangida, que na matemática significa “simetria”.

A técnica para obtenção de números capícuas consiste em eleger um determinado número, inverter a ordem de seus dígitos e somar o número obtido ao número original, obtendo um novo número e repetindo-se este processo até obter um número capícuia.

<sup>271</sup> Tabela também utilizada pela atual Numerologia ou Ciência dos Números. Os seguidores acreditam que esta ciência vá além do valor quantitativo dos números, atingindo um universo simbólico ou metafísico que leva à revelação de características ocultas.

<sup>272</sup> Historicamente o monograma “MD” vem sendo amplamente utilizado na correspondência e autoridades e significa *“Mui Digno”*; é interessante salientar a peculiaridade observada de que “LC” (Lewis Carroll) é o monograma que precede “MD” (Marcel Duchamp), sendo aqui interpretado como outra “dica”.



Exemplo:

Tendo-se 8, obtém-se  $8+8 = 16$

Tendo-se 16, invertendo-se obtém-se 61 >>  $61+16 = 77$

Tendo-se 77, invertendo-se obtém-se 77 >>  $77+77 = 154$

Na sétima soma (observando esta técnica de obtenção) chega-se ao número capícua: **4444**

Começando nossa “Charada Duchampiana”, temos:

<b>É</b>	<b>t</b>	<b>a</b>	<b>n</b>	<b>t</b>		<b>D</b>	<b>o</b>	<b>n</b>	<b>n</b>	<b>é</b>	<b>s</b>	<b>:</b>
5	2	1	5	2		4	6	5	5	5	1	
13						26						
1+3 = 4						2+6 = 8						
4444						4444						
<b>MDDM</b>						<b>MDDM</b>						

Figura 148: Aplicação da Tabela Pitagórica somada à técnica de obtenção do número capícua.

Na sequência temos:

<b>1º</b>	<b>L</b>	<b>a</b>	<b>c</b>	<b>h</b>	<b>u</b>	<b>t</b>	<b>e</b>		<b>d</b>	<b>'</b>	<b>e</b>	<b>a</b>	<b>u</b>	
1	3	1		3	8	3	2	5		4		5	1	3
26								13						
2+6 = 8								1+3 = 4						
4444								4444						
<b>MDDM</b>								<b>MDDM</b>						

Figura 149: Aplicação da Tabela Pitagórica somada à técnica de obtenção do número capícua.

E finalmente:

<b>2º</b>	<b>L</b>	<b>e</b>	<b>g</b>	<b>a</b>	<b>z</b>		<b>d</b>	<b>'</b>	<b>é</b>	<b>c</b>	<b>l</b>	<b>a</b>	<b>i</b>	<b>r</b>	<b>a</b>	<b>g</b>	<b>e</b>	
2	3	5		7	1	8		4		5	3	3	1	9	9	1	7	5
26								47										
2+6 = 8								4+7 = 11 => 1+1=2										
4444								4444										
<b>MDDM</b>								<b>MDDM</b>										

Figura 150: Aplicação da Tabela Pitagórica somada à técnica de obtenção do número capícua.

Observando os resultados que atendem o “jogo” para se chegar ao número capicua com o máximo de “números 4”:

***Étant:***

Pode resultar um total de: **13** ou um total de: **4** (soma de 1+3), podendo chegar ao objetivo:  
44044, desenvolvendo o resultado com o número 13; ou  
4444, desenvolvendo o resultado com o número 4.

***Donnés:***

Pode resultar um total de: **26** (13+13) ou um total de: **8** (2+6), podendo chegar ao objetivo:  
44044, desenvolvendo o resultado com o número 13; ou  
4444, desenvolvendo o resultado com o número 8.

***1º la chute:***

Pode resultar um total de: **26** (13+13) ou um total de: **8** (2+6), podendo chegar ao objetivo:  
44044, desenvolvendo o resultado com o número 13; ou  
4444, desenvolvendo o resultado com o número 8.

***d'eau:***

Pode resultar um total de: **13** ou um total de: **4** (soma de 1+3), podendo chegar ao objetivo:  
44044, desenvolvendo o resultado com o número 13; ou  
4444, desenvolvendo o resultado com o número 4.

***2º le gaz***

Pode resultar um total de: **26** (13+13) ou um total de: **8** (2+6), podendo chegar ao objetivo:  
44044, desenvolvendo o resultado com o número 13; ou  
4444, desenvolvendo o resultado com o número 8.

***d'éclairage...:***

Pode resultar um total de: **11** ou um total de: **2** (soma de 1+1), podendo chegar ao objetivo:  
44044, desenvolvendo o resultado com o número 11; ou  
4444, desenvolvendo o resultado com o número 2.

Interpretando: ao invertemos da correspondência numérica para a alfabética, lemos o seguinte:

**4444= MDDM**, ou, a simetria de um reflexo espelhado (invertido ou não) das iniciais do nome de Marcel Duchamp.

e/ou

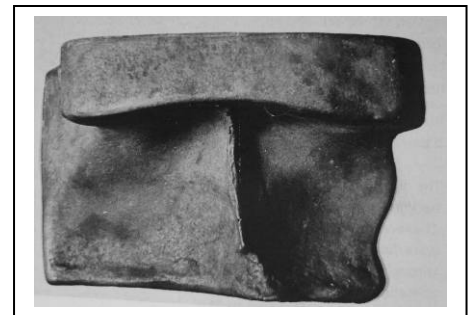
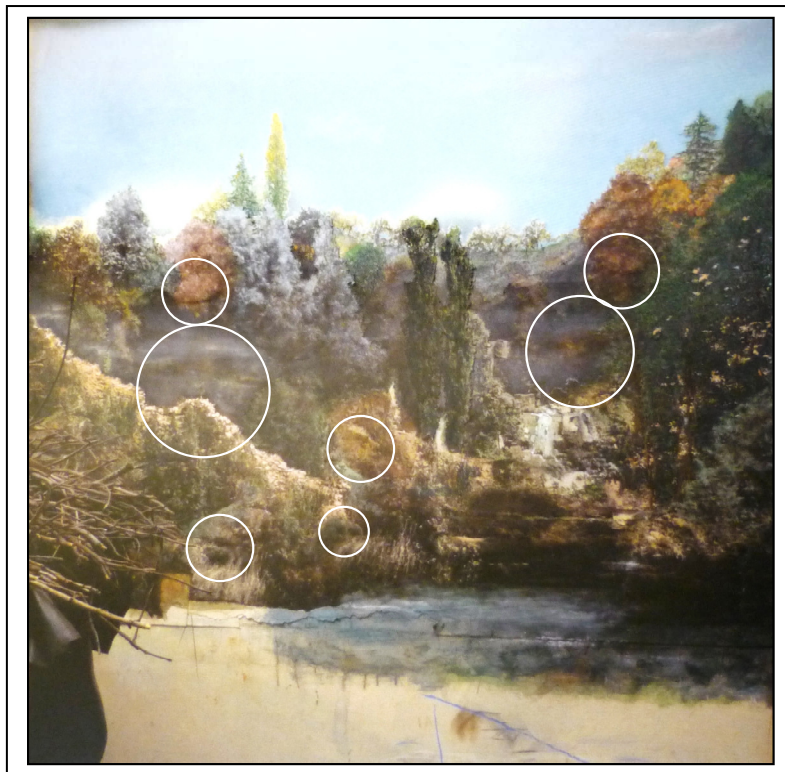
**44044 = MD0DM**, ou, a simetria de um reflexo espelhado (invertido ou não) das iniciais do nome de Marcel Duchamp.

Com regras simples, neste jogo pudemos: 1º) obter um resultado que envolve as iniciais do nome do próprio artista, 2º) constatar sua forma singular de citar Lewis Carroll, através do espelho deste seu “*Large-Chess*” e ainda 3º) *não criar neologismos* e encontrar vários ‘desencadeamentos’ dentre incontáveis trivialidades.

#### 4.8 A t ne neblina da Mente-Espelho: um real que é puro espelho

Lembrando as anota es de Duchamp (Masuko, 2012) sobre *Estados do Objeto*, ou os três estados da água, conseguimos atravessar o nevoeiro para observar atentamente a paisagem do fundo de * tant Donnés*; e, como nos orientou Leonardo da Vinci, degustamos no “horizonte” mais de uma maravilha. “Faces humanas” dialogando com a figura 116 (*Feuille de vigne femelle*), sombras humanas, várias sombras da face do próprio Marcel Duchamp; fato este que confirma o *Le Roman de La Rose* e as interpreta es junguianas em * tant Donnés*. Nesta passagem do manuscrito, água e/ou espelho d’água (ou o reflexo) revelam o momento em que Narciso se depara com a sua própria imagem refletida; aqui um fragmento deste raro poema medieval se abre para encantar nossos olhos e mentes.

  pungente encarar tais sombras l  no Philadelphia Museum of Art, algumas em tamanho real. Em meio   t ne neblina, onde brilha uma cascata, há uma quietude, um pedaço de tempo detido. O espectador se retira da porta com um sentimento feito de alegria e culpabilidade de quem surpreendeu um segredo e conclui que o que vemos nos coloca frente a frente com nós mesmos (Paz, 1997: 66-67).



**Figura 151: “Backdrop de ‘ tant Donnés: 1  la chute d’eau 2  le gaz d’ clairage...’”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.<sup>273</sup>**

<sup>273</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, desde 1968.

## *Considerações finais*

*“D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent”<sup>274</sup>*

Marcel Duchamp

---

<sup>274</sup> Tradução: *“Aliás, são sempre os outros que morrem”*, epitáfio que segue a orientação póstuma de autoria de Marcel Duchamp, para constar em sua lápide no Cemitério Monumental de Rouen, França.





## *Considerações finais*

O documentário, mesmo sendo uma representação parcial da realidade, é uma importante ferramenta para a construção e divulgação do conhecimento. Por ser um gênero videográfico que registra, interpreta e comenta fatos, ambientes ou situações, torna-se uma preciosa fonte para diferentes estudos.

O filme documentário “*Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp*” tornou-se fundamental, pois possibilitou o desenvolvimento cognitivo para um raciocínio lógico, bem como o alcance do método axiomático e o efetivo direcionamento do presente estudo.

A Dissertação tendo sido iniciada pela obra póstuma *Étant Donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage*, que é o foco desta pesquisa, exigiu que votássemos nossos olhos e mentes para o conjunto da vida e obra de Marcel Duchamp, como tentativa não somente de entender o erotismo, os segredos e códigos expostos nesta obra, como também de compreender o percurso deste artista, consagrado por ter passado sua vida repelindo tais afigurações expostas nesta obra póstuma.

Ao afirmar em entrevista a Cabanne (2008: 180) que para os lógicos de Viena tudo era tautologia<sup>275</sup> (menos o café), Duchamp poderia estar fazendo uma analogia à matemática, visto o contrário de tautologia, em matemática, ser a “contradição”, e a contradição é nítida neste seu verdadeiro “*Large-Chess*”. Vale enfatizar ainda que mesmo tendo alegado (na metade do documentário<sup>276</sup>) “*não ter talentos naturais para a matemática*”, vemos muitas de suas obras impregnadas de uma matemática que se repete.

Duchamp encerrou o documentário com a frase: “*Eu vivi o que eu queria e como eu queria*”. E diante de muitos motivos para exagerar ao se abordar Duchamp, tendo em vista a sua “cosa mentale” ser norteadora para estudos interdisciplinares, vemos transformado o conjunto de sua vida e obra num valioso transbordamento de significados:

---

<sup>275</sup> Conforme já foi destacado no capítulo II: *Marcel Duchamp: sua vida e sua arte*, para Lucien Sfez (1994) tautologia é “*repito, logo provo*” ou “*repito, logo demonstro*”, mas vale enfatizar que Masuko (2012) investigando os estudos e notas de Marcel Duchamp, fez importantes reinterpretações gráfico-linguísticas de anotações sobre a “repetição” presente nas anotações e estudos de Duchamp.

<sup>276</sup> Filme Documentário “*Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp*”, de 16 mm, Francês, dirigido por Jean-Marie Drot, datado de 1964, com 56 minutos de duração, gravado em Pasadena, Estados Unidos, durante a exposição “*One Man-Show*” de Marcel Duchamp. Especificação no link: [http://www.film-documentaire.fr/Jeu\\_%C3%A9checs\\_avec\\_Marcel\\_Duchamp.html.film.17232](http://www.film-documentaire.fr/Jeu_%C3%A9checs_avec_Marcel_Duchamp.html.film.17232), acessado em 20.05.2010.

“Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos, mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si [...]. Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai além da impressão retiniana – uma pintura que se serve do tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe [...] a pintura pura não me interessa em si nem como finalidade. Para mim a finalidade é outra, é uma combinação ou, ao menos, uma expressão que só a matéria gris pode produzir” (Marcel Duchamp<sup>277</sup>)

Em *Étant Donnés* há algo que perturba (como na “Monalisa de bigodes”), fato que durante a pesquisa foi sendo esclarecido, pois esta imagem que inicialmente e particularmente não nos remetia às sensações mórbidas (violação, estupro, etc.), como alguns espectadores ainda fazem associação, pode estar representando, de forma transgressora, chegando à subversão (citando Jacques Lacan), a mutilação de Abélard, pois se trata de um chocante e aterrador capítulo da história da Igreja Católica que a França vivenciou, e que mobiliza, até hoje, uma multidão de apaixonados ao *Cimetière du Père-Lachaise*, com o objetivo de render homenagens aos amantes, que permanecem lá enterrados, juntos.

Através do romance de Abélard com a bela Héloïse, chegamos ao *Le Roman de La Rose*, uma obra monolítica da literatura, uma raridade que foi traduzida para muitos idiomas e que persiste em ser foco de inspirações multidisciplinares desde o século XIII, uma obra ambígua e de especial beleza.

Por outro lado, o tema “castração” nos remete a Jacques Lacan, que aponta a letra  $\Phi$  (maiúscula) para representar o falo simbólico (Phallus<sup>278</sup>, com **Phi**), enquanto  $\phi$  (minúscula) para representar a castração; e voltando à *Étant Donnés*, temos a letra  $\phi$  (minúscula), representada por: *1º la chute d'eau* e a letra  $\Phi$  (maiúscula), representada por: *2º le gaz d'éclairage*, confirmando um sistema axiomático de verdades expostas nesta arquitetura de Duchamp. Não podemos nos esquecer da palavra “Philadelphia”, que possui uma letra  $\Phi$  (maiúscula) e uma letra  $\phi$  (minúscula); a capital da liberdade e escolha do próprio Duchamp para “instalar” sua obra póstuma, seu “*Large-Chess*”, sua iluminura tridimensional, que em conjunto com seu “*Large Glass*”<sup>279</sup> formam um verdadeiro banquete de maravilhas para nos tornar, sem qualquer consentimento prévio, cinematograficamente “*voyeurs*”.

Muitos foram os esforços para tirar a blindagem de tanta “quietude”, mas nenhum foi suficiente forte para rompê-la e deixar emergir as tantas significações que possui, pois diante desta inquietante

<sup>277</sup> Conversação com famoso escritor e poeta francês Alain Jourfroy (1928-) em “*Une Révolution du Regard*”, apud Paz (1997: 45). Para ouvir a entrevista na íntegra: <http://ubu.com/sound/duchamp.html>

<sup>278</sup> Ver artigo na íntegra em: <http://www.sunypress.edu/pdf/60926.pdf>, acessado em 18.03.13.

<sup>279</sup> O “*Large-Glass*” é uma iluminura transparente, como já foi comentado na figura 82; nesta obra também há uma projeção que nos torna cinematograficamente “*voyeurs*”, porém não está tão evidente quanto em *Étant Donnés*.

*mise-en-scène* póstuma nos deparamos com a afirmação de Henri Bérghson: “*Perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar*”, ou ainda com a de Didi-Huberman (2010: 117), que explorou a *dessemelhança* das imagens:

“A ‘dialética’ que falo não é feita, [...] para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica. Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho – no jogo – da figurabilidade. E nesse jogo ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição. A todo instante expõe, a faz viver e vibrar, a dramatiza. Ela não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas – mas é uma modéstia muito mais ambiciosa – justificar uma dimensão ‘verbal’, quero dizer atuante, dinâmica, que *abre* uma imagem sem repouso. Aqui não há portanto ‘síntese’ a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe. ‘Findo o sólido. Findo o contínuo e o calmo. Uma certa dança está em toda parte’. Em toda parte, portanto, esse batimento *anadiômeno* que faz prosseguir o fluxo e o refluxo; em toda parte, o mergulho nas profundezas e o nascimento que sai das profundezas. Uma certa dança que está em toda parte [...]”.

O “Xeque-Mate” deste “*Large-Chess*” anadiômeno, enoda o “chiste verbo-visual” provocativo tanto para a Psicanálise, quanto para a produção artística e vida de Marcel Duchamp, um desafio que nos evoca Gregory Bateson afirmando que se os atos criativos são influenciados pela coerência da perspectiva sistêmica, ou seja, que devemos estar mais conectados com os contextos e com a história, envolvendo nossa percepção com ideias, conceitos, princípios, crenças, etc.; ampliando nosso conhecimento, nossas interações e nossa criatividade. Enfatizo aqui o documentário, que nos permitiu reunir, à vasta bibliografia, fragmentos essenciais para preencher as lacunas desta trabalhosa conexão.

Enfim, se o verdadeiro artista conhece a mente humana e seus dotes constituem-se em enigmas, entendemos que *Étant Donnés* é uma poderosa criação com enigmas e impossíveis descobertas, arquitetada sigilosamente ao longo de 20 anos por alguém que sobrevive através da sobrevivência de suas ideias. Trata-se de um jogo anadiômeno de avanço e recuo, de aparecimento e desaparecimento, que faz o que vemos se tornar uma potência visual que nos olha (Didi-Huberman, 2010: 33).

***“A morte não existe para o sábio: a morte é um fantasma tornado horrível pela ignorância e a fraqueza do vulgo”<sup>280</sup> (Eliphas Lévi Zahed).***

---

<sup>280</sup> Frase do capítulo 20 do livro *Dogma e ritual* do mestre gnóstico e ocultista francês Eliphas Levi Zahed (1810-1875), nascido Alphonse Louis Constant. Ele não era judeu, mas transcreveu seu nome em hebraico. Foi precursor de cerimoniais mágicos, é autor do “Tetragrammaton”, que também representa o corpo humano, conhecido como “estrela do microcosmo” (pequeno universo), simbolizando o mago dominando o espírito sobre a matéria, a inteligência sobre instintos, a mente sobre o corpo. Lembrando que Tomkins (2005), no último capítulo da biografia de Duchamp, aborda a dificuldade de estudar o ocultismo, que o próprio Duchamp refere no documentário.





### **Filmografia:**

DROT, Jean-Marie. Filme Documentário “*Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp*”, de 16 mm, Francês, dirigido por Jean-Marie Drot, com 55’27” de duração. Foi filmado para a Radio Télévision Française (RTF), no fim de 1963 em Pasadena (na exposição “*One Man-Show*” com Marcel Duchamp) e em Nova York. Exibido em 8 de junho de 1964 no Festival Internacional de Filmes Artísticos e de Arte (Bérgamo, 19 de setembro de 1964), a versão em inglês foi televisionada em setembro de 1964 na série “Art and Man”. Este documentário está disponível na íntegra no site: [http://www.ubu.com/film/duchamp\\_chess.html](http://www.ubu.com/film/duchamp_chess.html), foi acessado em 25.05.2010.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Marcel Duchamp: Artists of the 20<sup>th</sup> Century*. Color DVD. 50 minutes. Official video-documentary of the Philadelphia Museum of Art. USA-NJ. Kultur<sup>®</sup>: <http://www.kultur.com>. (DVD adquirido durante a visitaçao ao Museu em fevereiro de 2012).

### **Bibliografia**

ABELARDO, Pedro. *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ABELARDO, Pedro. *Lógica para principiantes*. Tradução do original em latim de Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 1994. 95 p.

ADCOCK, Craig. *Duchamp's Eroticism: A Mathematical Analysis*. Dada/Surrealism Magazine. Vol. 16 (1987): p. 149-167.

ADES, Dawn; COX, Neil; HOPKINS, David. *Marcel Duchamp*. New York. Thames and Hudson, 1999. 224 p. il.

ALBERTI, Verena. *Riso e o Risível na História do Pensamento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Ed UFMG. Belo Horizonte. 2010. 385 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

AUGUSTO SILVA, Yara dos Santos. *Por uma Escritura Pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2011.

---

<sup>281</sup> Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- ÁVILA, María Jesús. *Encontros Perdidos: objectos surrealistas destruídos*. Revista de História da Arte, nº 8. Espanha: 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A Filosofia do não. O novo espírito científico. A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984. 355p.
- BAILLY, Jean-Cristophe. *Marcel Duchamp*. Paris: Fernand Hazan, 1984.
- BANZ, Stefan. *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*. Symposium, concert intervention, exhibitions. May 6-9, 2010 / May 6 – June 13, 2010. Cully and Bellevue-Chexbres, Switerland. JRP|Ringier, 2010. 408 p. il.
- BARROS, Bruno Oliveira. *Em busca da malandragem tipográfica*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes & Design – PUC-Rio. Orientação Prof. Dr. Rafael Cardoso. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-RJ. 2009. 150 p. il.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 231 p.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP): Volume*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Área de Concentração: Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann. São Paulo: USP, 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 255 p.
- BATESON, Gregory. *Mente e Natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998. 85 p.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENSMANN, Burkhard. *How to Survive as an ARTIST: Examples from the Life of Marcel Duchamp*. Workshop: Art Institute of Boston. October, 1998. Revised in 2005. 59 p.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. 1ª ed. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1979. 317p.
- BERGSON, Henri. *Cartas, Conferências e Outros Escritos*. Os Pensadores. Seleção de textos de Franklin Leopoldo e Silva. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo-SP: Abril Cultural, 1979. 238 p.

- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. A propósito da Teoria de Einstein. Duração implica consciência. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 238 p.
- BERGSON, Henri. *La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1953. 152 p.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 291 p.
- BLAMIRE, Alcuin; HOLIAN, Gail C. *The Romance of the Rose Illuminated*. Manuscripts at the National Library of Wales, Aberystwyth. Medieval and Renaissance Texts and Studies. Volume 223. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies. Tempe, Arizona, 2002.
- BONDER, Nilton. *A alma imoral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 135 p.
- BONDER, Nilton. *O sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 135 p.
- BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Redactado 1989-90. Primera edición como libro impreso, 1991. Editorial TECNOS, Colección Metrópolis. 2009. 132 p.
- BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Aventura Interior. Rio de Janeiro-RJ: Moraes Editores, 1969. 356 p.
- BULLEN, Matthew [et al], *National Geographic: Guia Visual da Mitologia no Mundo*. Tradução de Mara Gênova, Andréia Moroni. São Paulo-SP: Editora Abril, 2010. 480 p. il.
- BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CABANNE, Pierre. *Duchamp & Cie*. Éditions Pierre Terrail. Paris, 1997. 206p. il.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. 2ª ed. Editora Perspectiva. São Paulo. 2008. 205p.
- CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins: uma bibliografia*. Gryphus. Belo Horizonte. 2004. 189p.
- CARRETO, Carlos F. Clamote. *Da Mimesis ao Amor: o poder da mediação textual em Jean Renart*. Universidade Aberta. Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (FCSH da UNL). Cadernos do CEIL. Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário, nº 1. Narrativas e Mediação. Figuras, 2011. p. 53-64.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho*. Edição Comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País do Espelho*. 2ª ed. Porto Alegre-RS: L&PM Pocket, 2009. 188 p.
- CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. MATRAGA nº 10, agosto de 1998.



- CHARAUDEAU, Patrick. *Para uma nova análise do discurso*. In: CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996, p. 5-44.
- CLAIR, Jean. *L'Ouvre de Marcel Duchamp: 31 janvier – 2 mai 1977*. Marcel Duchamp: Catalogue raisonné. Musée National d'Art Moderne. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Paris: 1977. 208 p. il.
- COOK, Albert. *The "Meta-Irony" of Marcel Duchamp*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1986.
- COSAC, Charles, MELLO, Vicente. *Maria Martins*. São Paulo: Cosac Naif, 2010. 336p. 197 il.
- CROS, Caroline. *Marcel Duchamp: Critical Lives*. London-UK: Biddles Ltd, Kings Lynn, 2006. 196 p. il.
- CZIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A descoberta do fluxo – a psicologia do envolvimento na vida cotidiana*. ISBN: 8532510140. Editora Rocco. 1999. 168p.
- DAMÁSIO, António Rosa. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DE LORRIS, Guillaume. *Le Roman de La Rose*. Etablissement du texte par Daniel Poirion. Flammarion, Paris. 1999. 322p.
- De SANT'ANNA, Affonso Romano. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent. 2003. 202p.
- DÉCIMO, Marc. *Marcel Duchamp and eroticism*. Edited by Marc Décimo. Cambridge Scholars Publishing: 2007. 300p. il.
- DECIMO, Marc. *Marcel Duchamp mis à nu: A propós du processus créatif*. Dijon: Les presses du réel, 2004. 317p. il.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Catalogue Exposition. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. 19 février au 19 mai 1997. Paris: 1997. 336p. il.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo-SP: Editora 34, 2010.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 67p. il.
- DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Ed. 70, 1986. 191p.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp Du signe: écrits*. Nouvelle édition. Flammarion, Paris. 1975. 314 p.

- DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp - Manual of Instructions: Étant donnés*. ISBN: 9780300149807. Revised edition. Philadelphia Museum of Art. 2009. 76 p., 137 color il.
- DUCHAMP, Marcel. *O Acto Criativo (1957)*, trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table*. Criticism and interpretation. Massachusetts Institute of Technology and October Magazine: Edited by Martha Buskirk and Mignon Nixon, An October Book, 1996. 227 p. il.
- DUCHAMP, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp*. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. 1973. 196 p.
- DUCHAMP, Marcel. *Where Do We Go From Here?* Symposium at Philadelphia Museum College of Art. March 1961.
- ECO, Umberto & MARMO, Constantino. *On the Medieval Theory of signs*. Volume 21. University of Bologna. John Benjamins Publishing Company. Philadelphia, 1989. 224 p.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução António Guerreiro. 2ª ed. Lisboa-Portugal: Editorial Presença, 2000. 200 p.
- ECO, Umberto. *O signo*. 5ª ed. Lisboa-Portugal: Editorial Presença, 1997. 190 p.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro-RJ: Editora Nova Fronteira, 1989. 345 p.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Editora perspectiva. 4ª ed., São Paulo-SP. 2005. 282 p.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 179 p.
- ELIADE, Mircea. *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 p.
- FERNANDES, Sérgio Augusto Franco. *Freud, Lacan e o Witz: a dimensão do prazer e do significante*. Tese de Doutorado. Orientador: Luiz Roberto Monzani. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH). Campinas, SP, 2008.
- FERREIRA NETO, Geraldino Alves. *Doze lições sobre Freud & Lacan*. Pontes Editores. Campinas-SP. 2010.
- FERREIRA, Cláudio Roque Buono; PUGLIESE, Márcio; TORRIGO, Marcos; COSTA, Wagner Venaziani. *O livro completo dos heróis, mitos e lendas*. São Paulo-SP: Madras, 2004. 268 p.

- FILIPOVIC, Elena (org.) [et.al.]. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. 1ª ed. Buenos Aires: Fundação PROA; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. 360 p. il.
- FINKE, R. A. WARD, T. B. and SMITH, S. M. *Creative Cognition: Theory, Research, and Applications*. MIT. Press, Cambridge, MA, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. *Martins Fontes*. São Paulo, 2000. 422 p.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, S.A. 1973. 189 p.
- FREUD, Sigmund. *A História do movimento psicanalítico*. (1914). In: FREUD, Sigmund. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos (1900)*. In: FREUD, Sigmund. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: v.4: A interpretação de sonhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. O Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente. In: *Obras Completas de Sigmund Freud Volume VII*. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1905, p. 7-246.
- FREUD, Sigmund. *O estranho (1919)*. In: FREUD, Sigmund. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: v.17: Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume V. Editora Delta S.A. Rio de Janeiro. 1905.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *19ª Bienal Internacional de São Paulo: Marcel Duchamp*. São Paulo-SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1987. 91 p. il.
- GARCÍA-BERMEJO, José Maria (org.). *Marcel Duchamp*. Colección. Barcelona-Espanha: Ediciones Polígrafa, 1995. 64p. il.
- GIL, José; GODINHO, Ana. *O humor e a lógica dos objectos de Duchamp*. Lisboa-Portugal: Relógio D'Água, Maio de 2011. 155 p.
- GOLDSMITH, Steven. *The Readymades of Marcel Duchamp: the ambiguities of an aesthetic revolution*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1983.
- GOODYEAR, Anne Collins & McMANUS, James. C. *Inventing Marcel Duchamp: the Dynamics of Portraiture*. National Portrait Gallery Smithsonian Institution Washington, D.C.: The MIT Press, April 10, 2009. 320 p. il.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *A Imagem da Palavra*. 1ª ed. Teresópolis, RJ: Novas Ideias, 2007.

- GUGGENHEIN MUSEUM. *The Guggenheim Museum Collection*. Third revised Edition. Nancy Spector Editor, 2009. 344 p. il.
- HALADYN, Julian Jason. *Marcel Duchamp: Étant donnés (One Work)*. ISBN: 1846380596. Mit PR. 2010. 107 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Ed. 70, 1999. 73 p.
- HILMO, Maideie. *Medieval images, icons, and illustrated English literary texts: from de Ruthwell Cross to the Ellesmere Chaucer*. University of Victoria – Canada. Asgate, 2003. 236 p.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1999. 222 p.
- JORENTE, Maria José Vicentini. *Tecnologias, mídias, criação e hipertextualidade na transformação da informação em conhecimento interativo*. Tese de Doutorado. Orientadora: Plácida L. V.A.C. Santos. Faculdade de Filosofia e Ciências, Departamento de Biblioteconomia e Ciência da Informação Universidade Estadual Paulista (UNESP). Marília: UNESP, 2009. 244 p.
- JORGE, Sandra Regina. *O processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower: convergências e divergências*. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Orientador: Luis Flávio Silva Couto. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Instituto de Psicologia. 2006. 144 p.
- KATO, Gisele. *O homem que reinventou a roda*. Artes Plásticas: p. 36-44. São Paulo-SP: Revista Bravo. Julho de 2008.
- KAUFMAN, James C. *Creativity 101*. Psych 101 Series Editor. Learning Research Institute California State University at San Bernardino. Springer Publishing Company. 2009. 257 p.
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Editora Akal, 1997.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. 110 p.
- LEITE, Nina V. de Araújo; AIRES, Suely; VERAS, Viviane (orgs). *Linguagem e gozo*. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2007. 215 p.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 89-92, 259-61, 265-8, 271.
- MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp: la vida a crédito – Biografía*. Traducción de Laura Fólica. 1ª ed. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.



- MARCONDES FILHO, Ciro. *A linguagem da sedução: a conquista das consciências pela fantasia*. 2ª ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1988. 193 p.
- MARTINS, Maria. *Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru*. Rio de Janeiro-RJ: Editora Civilização Brasileira S. A. 1961. 282 p.
- MARTINS, Maria. *Ásia Maior: O Planeta China*. Prefácio de Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro-RJ: Editora Civilização Brasileira S. A. 1958. 330 p.
- MARTINS, Maria. *Deuses Malditos I - Nietzsche*. Rio de Janeiro-RJ: Editora Civilização Brasileira S. A. 1965. 99 p.
- MARX, Murillo. *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo: EDUSP, 1989. 219 p. il.
- MASUKO, Wallace Vieira. *HRMD: Rr*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo. ECA-USP: 2012. 254p.
- MEDEIROS, Afonso. *O imaginário do corpo: entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia*. ISBN: 978-85-87191-13-7. Raimundo Martins (ed.). Goiânia: FUNAPE, 2008. 1v. (Coleção desenredos; 4). 2008. 84 p.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Translated by Sophie Hawkes. New York-NY: Zone books, 2007. 402 p.
- MINDLIN, Betty. *O fogo e as chamas dos mitos*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados/IAMÁ, nº 16 (vol 44), 2002. p. 149-169.
- MINISTERE FRANÇAIS CHARGE DE LA CULTURE. *Petit Larousse de la Psychologie: Les grandes questions, notions essentielles*. Tradução, notas e adenda bibliográfica: Hélder Viçoso. Paris: Larousse, 2005.
- MINK, Janis. *Duchamp: A Arte como Contra-Arte*. Taschen, 1996. 95 p.
- MIRANDA, Maria Adelaide. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antonio*. Coleção História da Arte. Edições INAPA. 1996. 117 p. il.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo-SP: Editora Iluminuras Ltda., 2002. 237 p.
- MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2000. 320 p.
- MORAN (CRUZ), Jo Ann Hoepfner. *The Roman de La Rose and Thirteenth-Century Prohibitions of Homosexuality*. Georgetown University Cultural Studies Conference, "Cultural Frictions". Department of History, Georgetown University, Washington, D.C. October 27-28, 1995)

- MORTARI, Cezar A. *Introdução à lógica*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 393p.
- MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp: Works, Writings, Interviews*. Ediciones Polígrafa. 2009. 160 p. il.
- NAGIG, Lúcia. *O cinema da retomada*. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. Prefácio de Ismail Xavier. Depoimento de Susana de Mello Moraes – São Paulo: Editora 34 1ª ed., 2002. 528 p.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Editora Papirus. 2005.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. Editora Ática. 1991. 128 p.
- OGDEN, Charles Kay & RICHARDS, Ivor Armstrong. A. *O significado de significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo*. Tradução Álvaro Cabral. 2ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Zahar Editores, 1976. 349 p.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura*. São Paulo: UNESP, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Editora perspectiva. 3ª ed., São Paulo-SP. 1991. 439 p.
- PARABON, Muriel. *A tese sem antítese ou a dialética caolha da arte pós-moderna*. Reportagem jornalística. s/a.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. 95 p.
- PECCININI, Daisy. *Viagem com Duchamp pela América do Sul: roteiro de irreverência*. América: Revista do Memorial da América Latina, 2º semestre, nº 29: São Paulo-SP, ano 2008. p 18-23.
- PEDROSA, Gabriel. *Desfuncional*. Dissertação de Mestrado, Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura. Orientador: Prof. Dr. Giorgio Giorgi Jr. São Paulo-SP: FAU-USP, 2010. 116p. il.
- PEDROSA, Gabriel. *Desfuncional*. Semeiosis. Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista. Transdisciplinary Journal of Semiotics, dezembro de 2010. 30 p.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 337 p.
- PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *MAP: Guide Visitors*. Official folder, jan 2012.
- PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*. Official folder, 2012.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *O sincretismo entre as semióticas verbal e visual*. Revista Intercâmbio, volume XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Semiótica visual, os percursos do olhar*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

- POR QUE DUCHAMP? *Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, Paços das Artes, 1999. 191 p.
- PRAZ, M. *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1970/1974.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp - Los grandes genios del arte contemporáneo: Siglo XX*. Vol. 17 da coleção. Biblioteca El Mundo. 2006. 190 p.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. 2ª ed. Madri: Ediciones Siruela, noviembre de 1994. 309 p.
- RANDAZZO, Sal. *Criação de mitos na publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*. Tradução Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 404 p.
- RICO, Diana del Pilar Parra. *El chiste como relato gracioso em La prédica de una congregación cristiana y las actitudes lingüísticas frente a este*. Forma y función. Vol. 22, nº I. Bogotá Colômbia: enero-junio del 2009. p. 45-65.
- RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. Psicanálise Coleção passo-a-passo: 13. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2005. 76p.
- ROCHA, Guilherme Massara. *Figuras do deslocamento: Danto, Freud, Duchamp*. Colóquio Estéticas do Deslocamento. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 18 de maio de 2007. p. 108-118.
- ROLNIK, Suely. *A Multiplicação da Subjetividade*. Artigo: Folha de São Paulo, 19 maio de 1996.
- ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 888 p.
- ROUSSEL, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Livre de Poche. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1963. 351 p.
- ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Livre de Poche. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1965. 307 p.
- SANTAELLA, Lúcia & WINFRIED, Nöth. *A poesia e as outras artes*. Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 9. nº 2, dezembro de 2011.
- SANTAELLA, Lúcia & WINFRIED, Nöth. *Imagem*. Cognição, semiótica, mídias. São Paulo: Iluminuras, 2009. 221 p.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2008. 153 p.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus. 3ª ed. 2008. 161p.

- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2009. 431 p.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. Publicidade, Arte, Mídia, Vídeos, Literatura, Instituições. São Paulo: Cengage Learning, 2008. 186 p.
- SCHIMMEL, Annemarie. *The mystery of numbers*. NEW YORK OXFORD. OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1993. 325 p.
- SCHWARZ, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*. New York-NY: Delano Greenidge Editions, 2000. 973 p. il.
- SIMONTON, Dean Keith. *Genius 101*. Psych 101 Series Editor. Learning Research Institute California State University at San Bernardino. Springer Publishing Company. 2009.
- SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel. Seria trágico... se não fosse cômico. Humor e psicanálise. Edson Luiz Andrade e Sousa. *O humor irreverente de Marcel Duchamp*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 2005. 351p.
- SOUSTELLE, Jacques. *O Sagrado e o profano*. Duas faces da arte meso-americana. O Correio da UNESCO: Ano 12. nº 9, Set-1984.
- STEINER, Wendy. *Image and Code*. Ann Arbor, MI: University of Michigan, 1981.
- STERNBERG, R. J. *Creativity as a Habit*. New York. Worldscibooks, 1999.
- STERNBERG, R. J. *Handbook of Creativity*. New York. Worldscibooks, 1999.
- TACCA, Fernando. *Imagem Fotográfica: aparelho, representação e significação*. Psicologia & Sociedade. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). set/dez: 2005. p. 09-17.
- TAYLOR, Michael R. et col. *Marcel Duchamp: Étant donnés*. ISBN: 9780876332108. Philadelphia Museum of Art. 2010. 448 p., 343 color & 117 black-and-white il.
- TEIXEIRA COELHO, José Roberto. *Moderno pós Moderno: modos e versões*. 4ª ed. Revista e ampliada. São Paulo-SP: Editora Iluminuras Ltda., 2001. 227 p.
- THE SOLOMON ROBERT GUGGENHEIN FOUNDATION. *Guggenheim Museum Collection A to Z*. Third revised Edition. Nancy Spector Editor, 2009. 413 p. il.



- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. 188 p.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Edição Numerada. Cosacnaify. 2004. 584p. 88 il.
- VASCO, Nuno Miguel Chuva. *Arte: comunicação ou não comunicação? Da objectividade elementar à subjectividade artística*. Tese de Doutorado em Estudos de Arte. Orientadora: Prof. Dra. Rosa Maria Pinho de Oliveira. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro, 2009.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp: A beleza da indiferença*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 90 p.
- VERAS, Viviane. *Lingüistèria: um chiste*. Tese Doutorado em Linguística. Orientador: Prof. Dr. Kanavillil Rjagopalan. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Campinas-SP, 1999.
- WAGNER, Pierre. *A lógica*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 128p.
- WEST, Kevin R. *Reading the signs: desire in the apocalyptic text*. Doctor of Philosophy Thesis. Department of Comparative Literature. Supervisor Rosemarie McGerr, Ph.D. Indiana University. November, 2004. 427 p.
- YATES, Frances Amelia. *A Arte da Memória*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2010. 497 p.
- ZAPPA, Polyana. *Étant donnés: a construção de uma contradição*. Dissertação de Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Orientador: Dr. Martim Cezar Feijó. São Paulo. 2007. 89 p.

### ***Publicações on-line:***

- ALONSO, Aristides. *O Revirão do universo: reversibilidade e irreversibilidade na física, cosmologia e psicanálise*. Revista Tranz, edição 4, dezembro 2009. Disponível no link: [http://www.tranz.org.br/4\\_edicao/artigos/TranZ09-AristidesArtigoRevisto.pdf](http://www.tranz.org.br/4_edicao/artigos/TranZ09-AristidesArtigoRevisto.pdf), acessado em 20.05.2010.
- ALONSO, Aristides. *Os Neurônios-Espelho e a Mente-Espelho da Nova Psicanálise*. Revista Tranz, edição 2, dezembro 2007. Disponível no link: [http://www.tranz.org.br/pdf\\_2/aristides\\_neuronios\\_v2.pdf](http://www.tranz.org.br/pdf_2/aristides_neuronios_v2.pdf), acessado em 20.05.2010.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Gênio, etc. Viso - Cadernos de estética aplicada*, Nº 7: Revista eletrônica de estética. Publicação de jul-dez/2009. Artigo disponível no link: [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_7\\_RicardoBasbaum.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_7_RicardoBasbaum.pdf), acessado em 23.08.2012.

- BROWN, Constance. *The Mystery of Phi (1.618) and phi (0.618)*, in Fibonacci Analysis. disponível no link: [http://media.johnwiley.com.au/product\\_data/excerpt/13/15766026/1576602613.pdf](http://media.johnwiley.com.au/product_data/excerpt/13/15766026/1576602613.pdf), acessado em 01.11.2012.
- COTTER, Hollland. *Landscape of Eros: Through the Peephole*. New York Times. Published: August 27, 2009. Artigo disponível no link: <http://www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=1>, acessado em 10.03.2011.
- Da ROSA, Victor. *Dois ou três lances de atraso*. ZUNÁI - Revista de poesia & debates. Artigo disponível no link: [http://www.revistazunai.com/ensaios/victor\\_da\\_rosa\\_marcel\\_duchamp.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/victor_da_rosa_marcel_duchamp.htm), acessado em 15.11.2012.
- DE LORRIS, Guillaume. *A primeira parte de: O Romance da Rosa*. Tradução de Sonia Regina Peixoto, Eliane Ventorim e Ricardo da Costa, c. 1225. Tradução disponível no link: <http://www.ricardocosta.com/textos/rosa1.htm>, acessado em 12.05.2012.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. Editora Brasiliense. 1983. 244 p. Livro disponível no link: <http://filoczar.com/filosofia/Giles%20Deleuze/deleuze-a-imagem-movimento.pdf>, acessado em 10.09.2011.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval*. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA [En ligne], Hors série n° 2. 2008, mis en ligne le 28 février 2009. Artigo disponível no link: <http://cem.revues.org/index9152.html>, acessado em 13.05.2012.
- GODLEWSKI, Susan Glover. *Warm Ashes: the life and career of Mary Reynolds*. Boston, Massachusetts. Artigo disponível no link: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/godlewski.PDF>, acessado em 10.04.2012.
- GUIMARÃES, José Fernando *O Lugar do espectador em Courbet*. Revista da Faculdade de Letras. Série de Filosofia. 1ª série (anual), vol.1 - Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1970. Artigo disponível no link: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1845.pdf>, acessado em 10.03.2011.
- LEFFA, V. J. *Aspectos externos e internos da aquisição lexical*. In: LEFFA, Vilson J. (Org.). As palavras e sua companhia; o léxico na aprendizagem. Pelotas, 2000, v. 1, p. 15-44. Artigo disponível no link: <http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/vocabulario.pdf>, acessado em 11.09.2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON Didier. *De perto e de longe*. Tradução de Léa Mello e Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 235 p. Livro disponível no link: <http://sal.uniriotec.br/livros/LE%CC%81VI-STRAUSS,%20Claude%20,%20ERIBON,%20Didier%20-%20De%20Perto%20e%20de%20Longe-completo.pdf>, acessado em 14.11.2011.
- MAGNO, M.D. *A psicanálise, novamente: um pensamento para o Século II da era freudiana*. Conferências introdutórias à Nova Psicanálise (1999) / M. D. Magno; preparação de texto:

Potiguara Mendes da Silveira Jr., Nelma Medeiros. Rio de Janeiro: Novamente, 2004. 192p. Disponível em: [http://www.novamente.org.br/download/Psi\\_Nova.pdf](http://www.novamente.org.br/download/Psi_Nova.pdf), acessado em 10.06.2010.

MARTINS, C. S. *Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica*. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2010. 243 pg. il. Artigo disponível no link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-08112010-165408/pt-br.php>, acessado em: 11.09.2012.

MEIS, Morgan. *Peep Show: Marcel Duchamp's "Étant donnés"*. The Smart Set. Oct. 7, 2009. Artigo disponível no link: <http://www.thesmartset.com/article/article10060901.aspx>, acessado em 18.05.2010.

MOLESWORTH, Helen. *My Funny Valentine: Étant donnés*. Artigo disponível no link: <http://textosetextos.wordpress.com/2010/03/04/etant-donnes/>, acessado em 13.07.2010.

OLIVEIRA, Filipe. *Introdução a Teoria de Números*. FCT, Universidade Nova de Lisboa. Livro disponível no link: <http://www.arquivoscolar.org/bitstream/arquivo-e/42/1/tNumeros.pdf>, acessado em 15.11.2012.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Outside view of Étant donnés*. Artigo disponível no link: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>, acessado em 18.05.2010.

RIVERA, Tânia. *Kosuth com Freud: imagem, psicanálise e arte contemporânea*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ, 2006. Artigo disponível no link: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\\_Tania\\_Rivera.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Tania_Rivera.pdf), acessado em 13.04.2012.

SAN MARTÍN, F. J. *La mujer desmontable. Dalí-Duchamp: una fraternidad oculta*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. 2004. Artigo disponível no link: [http://www.alianzaeditorial.es/catalogos/capitulos\\_promocion/LU00054601.pdf](http://www.alianzaeditorial.es/catalogos/capitulos_promocion/LU00054601.pdf), acessado em 17.05.2012.

SARDO, Delfim. *Cinema transcendental*. In: idearte – Revista de teorias e ciências da Arte. Ano I, nº 1. Portugal: jan/mar – 2005. p. 2-10. Artigo disponível no link: <http://www.idearte.org/texts/11.pdf>, acessado em 15.11.2011.

SHIPE, Timothy. *Marcel Duchamp: A Selective Bibliography*. Dada/Surrealism: Vol. 16: Iss. 1, Article 16: 1987. p. 231-265. Artigo disponível no link: <http://ir.uiowa.edu/dadasur/vol16/iss1/16>, acessado em 15.11.2011.

TODEY, Amy Kincaid. *Self, Psyche and Symbolism in the Roman de La Rose*. PsyArt is an online, Journal for the Psychological Study of the Arts. On-line desde 01.05.2012. Artigo acessado 10.06.2012, disponível no link: <http://www.psyartjournal.com/article/show/today-self-psyche-and-symbolism-in-the-roman-d>.

## *Lista de imagens*

- Figura 01: Guia do PMA, as galerias 181, 182 e 183 são de Marcel Duchamp e Étant Donnés está montada na 183.
- Figura 02: Frontão dedicado a Phideas na fachada das galerias 181, 182 e 183, Carl Paul Jennewein (1890-1978).
- Figura 03: Reconstituição moderna do frontão oeste do Parthenon a partir de uma proposta de K. Schwerzek.
- Figura 04: “Beatrice Wood - 1908”, fotógrafo desconhecido.
- Figura 05: “Mary Reynolds, entre 1910-1920”, fotógrafo desconhecido.
- Figura 06: “Lydie Sarazin-Levassor - 1927”, Man Ray (1890-1976) (14 x 9.4cm).
- Figura 07: “Maria Martins - 1941”, fotógrafo desconhecido.
- Figura 08: “Marcel e Teeny Duchamp”, Henri Cartier-Bresson (1908-2004), 1968 (17 x 25cm).
- Figura 09: “Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), instalação artística multimídia motorizada, 1946-1966 (242,6cm x 124,5cm x 177,8cm).
- Figura 10: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).
- Figura 11: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).
- Figura 12: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).
- Figura 13: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).
- Figura 14: “Modelo de papel de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), encarte tridimensional do Manual de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966 (dimensões máximas: 30,5 x 11,1 x 5,1cm).
- Figura 15: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).
- Figura 16: “Manual de Instruções de Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966 (30 x 27cm).





- Figura 33: “Detalhe: braço e mão em *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 34: “Modelo central - *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 35: “Detalhe de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 36: “Detalhe de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 37: “Detalhe de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 38: “Detalhe de *Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 39: “Detalhe do Backdrop de '*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*' ”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 40: “Detalhe do Backdrop de '*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*' ”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 41: “Detalhe da chute d'eau de '*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*' ”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 42: “Detalhe do gaz d'éclairage de '*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*' ”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 43: “Porta espanhola de '*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*' ”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 44: “Paysage à Blainville”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, c. 1902 (61 x 50 cm).
- Figura 45: “La Suspension (Bec Auer)”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis sobre papel com assinatura com caneta, c. 1902 (22,4 x 17,1 cm).
- Figura 46: “Flirt”, Marcel Duchamp (1887-1968), tinta-da-china, aquarela e lápis azul sobre papel, 1907 (31,5 x 45cm).
- Figura 47: “Femme-Cocher”, Marcel Duchamp (1887-1968), tinta-da-china, aquarela e lápis azul sobre papel, 1907 (31,7 x 24,5cm).
- Figura 48: “Conversation”, Marcel Duchamp (1887-1968), caneta, tinta e aquarela sobre papel, 1908 (30,5 x 25,4cm).

- Figura 49: “Peau Brune”, Marcel Duchamp (1887-1968), aquarela sobre papel, 1910 (52,1 x 49,2cm).
- Figura 50: “La Partie d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (114 x 146 cm).
- Figura 51: “Bateau-Lavoir”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (64 x 72cm).
- Figura 52: “Nu aux bas noirs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (116 x 89cm).
- Figura 53: “Paradis”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (114,5 x 128,5cm).
- Figura 54: “Nu debout”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (60 x 38cm).
- Figura 55: “Deux nus”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 (71,5 x 91cm).
- Figura 56: “Le Buisson”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1910 - 1911 (127,5 x 92cm).
- Figura 57: “Baptême”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (91,2 x 72,7cm).
- Figura 58: “Paysage”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (46,3 x 61,3cm).
- Figura 59: “Jeune homme triste dans un train”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (100 x 73cm).
- Figura 60: “Jeune homme et jeune fille dans le printemps”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (65,7 x 50,2cm).
- Figura 61: “Yvonne et Magdeleine déchiquetées”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (60 x 73cm).
- Figura 62: “Étude pour une partie d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), tinta marrom e aquarela sobre papel de carta, 1911 (21,2 x 18,4cm).
- Figura 63: “Étude pour les Joueurs d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), carvão sobre papel, 1911 (43,1 x 58,4cm).
- Figura 64: “Étude pour les Joueurs d’Échecs ou pour une partie d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), Tinta nanquim e carvão sobre papel, 1911 (45 x 61,5cm).
- Figura 65: “Les Joueurs d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (50 x 61cm).
- Figura 66: “Portrait de Joueurs d’Échecs”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1911 (108 x 101cm).
- Figura 67: “Nu descendant un Escalier n° 1”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre cartão, 1911 (96,7 x 60,5cm).
- Figura 68: “Mariée”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (89,5 x 55cm).

- Figura 69: “Nu descendant un escalier N°2”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (146 x 89cm).
- Figura 70: “Moulin à café”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre cartão, 1912 (33 x 12,5cm).
- Figura 71: “Le Roi et la Reine traversés par des nus vites”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis sobre papel, 1912 (27,3 x 39cm).
- Figura 72: “Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse”, Marcel Duchamp (1887-1968), aquarela e guache sobre papel, 1912 (48,9 x 59,1cm).
- Figura 73: “Le Roi et la Reine entourés de Nus vites”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (114,5 x 128,5cm).
- Figura 74: “Le Passage de la Vierge à la Mariée”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo sobre tela, 1912 (59,4 x 54cm).
- Figura 75: “Roue de bicyclette”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: roda de metal montada sobre banco de madeira pintado, 1912 (126,3 x 64,1 x 32cm).
- Figura 76: “Erratum Musical”, Marcel Duchamp (1887-1968), Jogo musical: escrito em folha de papel específico para música, 1913 (32 x 48cm).
- Figura 77: “Trois Stoppages-Étalon”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: lâminas de vidro, lâminas de madeira e caixa de madeira, 1913 - 1914 (Caixa medindo 28,2 x 129,2 x 22,7 126,3 x 64,1 x 32cm).
- Figura 78: “Glissière contenant un moulin à Eau en métaux voisins”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: fio de óleo, folha de chumbo folha e duas lâminas de vidro semicircular, 1913 - 1915 (147 x 79 cm).
- Figura 79: “Porte bouteilles ou Séchoir à bouteilles ou Hérisson”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura de metal, 1914 (59 x 37 cm).
- Figura 80: “Broyeuse de chocolat n° 2”, Marcel Duchamp (1887-1968), petróleo, fio de grafite sobre tela, impresso em letras de ouro sobre fita preta na parte inferior esquerda do quadro, 1914 (65 x 54 cm).
- Figura 81: “Neuf moules mâliques”, Marcel Duchamp (1887-1968), fio de óleo, folha de chumbo folha e duas placas de vidro, 1914 - 1915 (75 x 101,2 cm).
- Figura 82: “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”, Marcel Duchamp (1887-1968), óleo, verniz, folhas de chumbo, arame e poeira fixados entre dois painéis de vidro, 1915 - 1923 (277,5 x 175,9cm).
- Figura 83: “Pliant... de voyage”, Marcel Duchamp (1887-1968), readymade: capa de máquina de escrever (réplica de 1963-1964), 1916 (30 x 40 x 24cm).



- Figura 84: “Apolinère Enameled”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: placa de zinco, propaganda da SAPOLIN, metal e tinta, 1916 - 1917 (24,5 x 33,9cm).
- Figura 85: “À bruit secret”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: rolo de fio de bronze entre duas placas, parafusos (com um ruído secreto que poucos conhecem a origem), Páscoa de 1916 (12,9 x 13 x 11,4 cm).
- Figura 86: “Fountain”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: Mictório masculino de porcelana modelo “Bedfordshire” comprado na loja J. L. Mott Iron Works em New York, localizado na esquina da Quinta Avenida com a Rua 17 no Distrito de Flatiron, 1917 (~60cm).
- Figura 87: “Porte-chapeaux”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura em madeira, 1917 (44cm de diâmetro).
- Figura 88: “Five-Way Portrait of Marcel Duchamp”, Marcel Duchamp (1887-1968), foto em sépia feita com espelhos, 1917 (8.9 x 13,3cm).
- Figura 89: “A regarder (l’autre côte du verre) d’un oeil, de près, pendant presque une heure”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: óleo, folha de prata, cabo, e lupa em vidro (rachada), montada entre placas de vidro em uma armação de metal padrão, 1918 (51 x 41,2 x 3,7cm).
- Figura 90: “Stéréoscopie à la main”, Marcel Duchamp (1887-1968), desenho a lápis sobre fotografia, 1918-1919 (5,7 x 5,7cm).
- Figura 91: “Air de Paris (50 cc de Paris)”, Marcel Duchamp (1887-1968), ampola de vidro de 50 cm<sup>3</sup>, 1919 (14,5 x 8,5 x 8,5cm).
- Figura 92: “Fresh Widow”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: janela em miniatura em madeira pintada de azul ciano, contendo oito retângulos de couro preto sobre uma placa de 1,9cm x 53,3cm x 10,2cm, 1920 (77,5 x 45cm).
- Figura 93: “Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)”, Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976), assemblage: cinco placas de vidro pintadas com metal sobre mecanismo giratório, obra para ser vista a um metro de distância (construção motorizada), 1920 (170 x 125 x 100cm).
- Figura 94: “Rose Sélavy (Marcel Duchamp)”, Man Ray (1890-1976) e Marcel Duchamp (1887-1968), fotografia em sépia, 1921 (15 x 11cm).
- Figura 95: “La Bagarre d’Austerlitz”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: janela em miniatura: óleo sobre vidro e madeira. A obra vista de frente é uma porta e no verso é uma janela (à esquerda frente: uma porta e à direita verso: uma janela), 1921 (62,8 cm x 28,7cm x 6,3cm, base 5cm x 33 x 20,2cm).
- Figura 96: “Why Not Sneeze Rrose Sélavy?”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: termômetro, cuttlebone (osso de ave) e 152 cubos de mármore na forma de cubos de açúcar dentro de uma pequena gaiola de ferro, 1921 (12,4 x 22,2 x 16,2cm).

- Figura 97: “Belle Haleine, Eau de Voilette”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura: Frasco de perfume “Rigaud”, criado por Marcel Duchamp e Man Ray, adornado com foto de Rose Sélavy (Marcel Duchamp), protegido por caixa de papelão na cor roxa (de formato oval irregular), com rótulo dourado na frente e no verso da caixa, 1921 (16,3 x 11,2cm).
- Figura 98: “Disques avec spirales”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: sete discos pintados a lápis sobre papel branco, de 21,6 cm a 31,7 cm de diâmetro, montados sobre folha de papel de 108,2 cm x 108,2 cm, 1923 (108,2cm de diâmetro).
- Figura 99: “Obligations pour la Roulette de Monte-Carlo - n° 12”, Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976), fotografia montada sobre litografia, criada por Marcel Duchamp e Man Ray, 1924 (108,2cm de diâmetro).
- Figura 100: “Rotative Demi-Sphère (Optique de Précision)”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura-assemblage: demi-esfera de “papier-mâche” pintada e montada sobre motor giratório de metal (construção motorizada), assinado por Rose Sélavy, 1925 (148,6 x 64,2 x 60,9cm).
- Figura 101: “Anémic-Cinéma”, Marcel Duchamp (1887-1968), filme em 35mm, em preto e branco em silêncio, com aproximadamente 6 minutos de duração, assinado por Rose Sélavy, 1926 (148,6 x 64,2 x 60,9cm).
- Figura 102: “La Boîte Verte”, Marcel Duchamp (1887-1968), livro de metal: caixa de metal verde, que é um livro ilustrado com 94 (noventa e quatro) folhas soltas de aproximadamente 7,4 cm x 9,7 cm por 31,4 cm x 24,2 cm, publicado por: Édition Rose Sélavy (trata-se de anotações, fotografias, cálculos e rascunhos diversos), 1934 (33,2 x 27,9 x 2,5cm).
- Figura 103: “La Boîte-en-Valise”, Marcel Duchamp (1887-1968), caixa-valise de couro com réplicas em miniatura, fotografias, reproduções coloridas das obras de Duchamp, e um desenho “original” do “Grande Vidro” em celulóide (19 x 23,5 cm). Édition Rose Sélavy: 300 exemplares não numerados (caixa de cartão com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores das obras de Duchamp), 1935-1941 (40,7 x 38,1 x 10,2cm).
- Figura 104: “La Boîte-en-Valise”, Marcel Duchamp (1887-1968), caixa-valise de couro com réplicas em miniatura, fotografias, reproduções coloridas das obras de Duchamp, e um desenho “original” do “Grande Vidro” em celulóide (19 x 23,5 cm). Édition Rose Sélavy: 300 exemplares não numerados (caixa de cartão com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores das obras de Duchamp), 1935-1941 (40,7 x 38,1 x 10,2cm).
- Figura 105: “Door for Gradiva”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração desenhada e montada em vidro, 1937 (53,2 x 40,5cm).
- Figura 106: “Sixteen Miles of String”, Marcel Duchamp (1887-1968), foto de parte da instalação dos “Primeiros Trabalhos do Surrealismo” feita durante exposição em New York, 1942 (53,2 x 40,5cm).
- Figura 107: “Pocket Chess Set”, Marcel Duchamp (1887-1968), tabuleiro portátil de xadrez elaborado em couro, celulóide e base de metal, 1943 (16 x 22cm).

- Figura 108: “Allégorie de Genre” (Alegoria a George Washington), Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage de gaze embebida de iodo, fixada com pregos em papelão, finalizada com a colagem de 13 estrelas douradas, 1943 (53,2 x 40,5cm).
- Figura 109: “View – Vol. V, nº 1”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: colagem de fotografias e letras, publicada pela Revista View Editions, março de 1945 (30,5 x 23cm).
- Figura 110: “Young Cherry Trees Secured Against Hares”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: colagem de fotografias e letras em papel, editadas com 56 páginas e publicados 1.000 exemplares pela Revista View Editions, 1946 (23,8 x 16,2cm).
- Figura 111: “Paysage fautif”, Marcel Duchamp (1887-1968), fluido seminal em astralon sobre cetim preto, 1946 (21 x 16,5cm).
- Figura 112: “Esquisse pour ‘Étant donnés: Maria, la chute d’eau, et le gaz d’éclairage’ ”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis sobre papel, 1946 (40 x 29cm).
- Figura 113: “Untitled – photcollage landscape study for “Étant Donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração: cera texturizada, lápis e tinta sobre papel, fotografias de gelatina e prata cortadas e montadas nas bordas, 1946 (43,2 x 31,1cm).
- Figura 114: “Prière de toucher”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: espuma de borracha, veludo preto, papelão e ilustrações. Cada da edição de luxo do catálogo da exposição “Le Surréalisme de 1947”, tiragem de 999 exemplares, 1947 (24,1 x 19,7cm).
- Figura 115: “Study for Étant donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: couro pintado com pigmento e grafite, esticado sobre modelo de gesso e montado sobre veludo castanho, 1946-1948 (50,2 x 31,1cm).
- Figura 116: “Feuille de vigne femelle”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: gesso galvanizado (cobre eletrodepositado sobre o molde original de gesso), 1946-1948 (50,2 x 31,1cm).
- Figura 117: “Réflexion à main”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração original da edição de luxo de: De ou Par Marcel Duchamp on Rrose Sélavy (Boîte-en-valise) nº XVIII/XX. Lápis no papel com colagem de espelho circular, 1948 (23,5 x 16,5cm).
- Figura 118: “Through the Big End of the Opera Glass”, Marcel Duchamp (1887-1968), ilustração, 07 de dezembro de 1948 (45,8 x 29,4cm de abertura total).
- Figura 119: “Plaster Study for the figure in Étant Donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...”, Marcel Duchamp (1887-1968), foto em gelatina e prata. 1949 (23,5 x 19,1cm).
- Figura 120: “Not a Shoe”, Marcel Duchamp (1887-1968), cobre eletrodepositado sobre gesso, 1950 (7 x 5,1 x 2,5cm).
- Figura 121: Untitled “Erotic Object”, Marcel Duchamp (1887-1968), cobre gesso galvanizado com fio de chumbo e estanho e pintura flocos de alumínio, c. 1950 (18,7 x 7,3cm).

- Figura 122: “Object-dard”, Marcel Duchamp (1887-1968), cobre galvanizado com estruturas embutidas de gesso e chumbo, 1951 (7,5 x 20,1 x 6cm).
- Figura 123: “Coin de Chasteté”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: gesso em duas seções, 1954 (6,9 x 10 x 6,1cm).
- Figura 124: “Coin de Chasteté”, Marcel Duchamp (1887-1968), escultura em duas seções, bronze e plástico dental, 1963 – replica do original de 1954 (5,4 x 9,5 x 4,4cm).
- Figura 125: “Le Surréalisme, même”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis e tinta sobre fotografia – Capa do catálogo da exposição do Surrealismo de 1956, 1956 (19,6 x 19,6cm).
- Figura 126: “Self-portrait in profile”, Marcel Duchamp (1887-1968), composição com papel colorido rasgado sobre papel preto, delineando o perfil de Duchamp, 1958 (15 x 15cm).
- Figura 127: “Eau & gaz à tous lês étages”, Marcel Duchamp (1887-1968), capa de luxo da edição de Robert Lebel “Sur Marcel Duchamp (Paris: Trianon)”, caixa de papelão coberta com linho com detalhe de placa colorida impressa, 1959 (34,9 x 26,7 x 5,4cm).
- Figura 128: “Couple de tabliers”, Marcel Duchamp (1887-1968), assemblage: composição múltipla de tecido, molde e pele animal com pelos (molde feminino e molde masculino), 1959 (20,3 x 17,7cm).
- Figura 129: “Éclairage intérieur”, Marcel Duchamp (1887-1968), bloco de zinco banhado a ouro, 1959 (7,3 x 3,5cm).
- Figura 130: “With My Tongue in My Cheek”, Marcel Duchamp (1887-1968), gesso e lápis sobre papel, montado em madeira, 1959 (7,3 x 3,5cm).
- Figura 131: “Torture- morte”, Marcel Duchamp (1887-1968), gesso pintado, moscas e papel sintético montado em madeira, com vidro, 1959 (29,5 x 13,4 x 5,6cm).
- Figura 132: “Metamorphose de Narciso”, Salvador Dali (1904-1989), óleo sobre tela, 1937 (51,1 x 78,1cm).
- Figura 133: “L’origine du monde”, Gustave Courbet (1819-1877), óleo sobre tela, 1866 (46 x 55cm).
- Figura 134: “L.H.O.O.Q.”, Marcel Duchamp (1887-1968), lápis sobre estampa de cartão postal, 1919 (19,7 x 12,4 cm).
- Figura 135: “Tonsure”, Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976), fotografia de performance: corte de cabelo feito por Marius de Zayas, c. 1919 ou c. 1921.
- Figura 136: “Abélard et Héloïse”, Jean de Meung (1240-1305). Iluminura do manuscrito “Le Roman de La Rose”(Miniature d'un manuscrit – siècle XIV).



- Figura 137: “Iluminura 387 do manuscrito ‘Le Roman de La Rose’ ”, de Guillaume de Lorris (1200-1240) e Jean de Meung (1240-1305), contendo 190 folhas e datado do século XIV (390 x 285 mm).
- Figura 138: “Detalhe da Iluminura 387 do manuscrito ‘Le Roman de La Rose’ ”, de Guillaume de Lorris (1200-1240) e Jean de Meung (1240-1305).
- Figura 139: “Detalhe da Iluminura: Dança diante do Gênio do Amor (Cupido), iluminura franco-austríaca do “Le Roman de La Rose” (8,8 x 7,7cm), comparada à obra “Neuf moules mâliques”.
- Figura 140: “Pygmalion: xilogravura da segunda parte do ‘Le Roman de La Rose’ ”, c 1505.
- Figura 141: “Importantes Manuscritos Medievais: “Le Roman de La Rose” e “Le Jeu des échecs moralisé”, ambos do XIII.
- Figura 142: “Ilustração de John Tenniel (1820-1914) da página 44 de ‘Alice no País do Espelho’ ”de Lewis Carroll.
- Figura 143: “Prefácio de ‘Alice no País do Espelho’ ”de Lewis Carroll.
- Figura 144: “Formule Raymond-Roussel: Le Mat du Fou et Cavalier”, Raymond Roussel (1877-1933), jornal “L'Echiquier”, novembro de 1932.
- Figura 145: “Anotações: partidas de xadrez de Marcel Duchamp” e notações alfa-numérica do xadrez.
- Figura 146: “Préface: Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage”, Marcel Duchamp (1887-1968), fac-símile do manuscrito da Caixa verde, 1934 (21 x 12,7cm).
- Figura 147: “Tabela Pitagórica de correspondência numérica do alfabeto”.
- Figura 148: Aplicação da Tabela Pitagórica somada à técnica de obtenção do número capícu.
- Figura 149: Aplicação da Tabela Pitagórica somada à técnica de obtenção do número capícu.
- Figura 150: Aplicação da Tabela Pitagórica somada à técnica de obtenção do número capícu.
- Figura 151: “Backdrop de ‘Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...’ ”, Marcel Duchamp (1887-1968), 1946-1966.
- Figura 152: “Bec Auer”, Henri Meunier (1873-1922), c. 1895 (128 x 87,5 cm).
- Figura 153: “Bec Auer - postcard”, autor desconhecido, sem especificações.
- Figura 154: “Étude pour cimetière des uniformes et livrées”, Marcel Duchamp, 1913.
- Figura 155: “O triângulo áureo obtuso”.

Figura 156: “Demonstrando o Phi ( $\Phi$ ) presente no pentágono regular”.

Figura 157: “Pentágono regular com o pentagrama inserido”.

Figura 158: “Demonstrando o triângulo áureo obtuso, parte do pentágono regular”.

Figura 159: “Destacando o triângulo áureo obtuso, parte do pentágono regular”.

Figura 160: Vista Aérea do Cimetière Monumental em Rouen.

Figura 161: “A assinatura cartográfica de Marcel Duchamp”.



*Anexos*





## Anexo I - “O Ato Criativo”<sup>282</sup>

Publicado em: Robert Lebel: Marcel Duchamp. New York: Livros Paragraphic, 1959, p. 77-78.

Sessão sobre o ato criativo da Convenção da Federação Americana de Artes de Houston, Texas - abril, 1957.

Participantes: Professor Seitz (Princeton University), Professor Arnheim (Sarah Lawrence College), Gregory Bateson, (antropólogo) e Marcel Duchamp (“mero artista”).

Por: Marcel Duchamp

“Consideremos dois fatores importantes, os dois pólos da criação da arte: de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade.

Segundo tudo indica, o artista age como um ser mediúnico que, num labirinto fora do tempo e espaço, procura o caminho que o conduzirá à uma clareira.

Se emprestarmos os atributos de um médium ao artista, temos de negar-lhe o estado de consciência do plano estético e, nesse caso, ele não saberá o que está fazendo ou por que está fazendo. Todas as suas decisões durante a execução da obra de arte repousam somente na intuição e não podem ser traduzidas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.

T. S. Elliot, em seu ensaio *Tradição e talento individual*, escreve: *‘Quanto mais perfeito o artista, mais separado, nele, estará o homem que sofre da mente que cria; e melhor ainda sua mente sintetizará e transmudará as paixões que constituem seu material’*.

Milhares de artistas criam, apenas alguns são discutidos ou aceitos pelo espectador e uma quantidade muito menor é consagrada pela posteridade. Depois de tudo considerado, o artista pode anunciar que é um gênio; ele tem de esperar pelo veredicto do espectador para que suas declarações passem a ter um valor social e para que, por fim, a posteridade o inclua nos livros de história da arte.

Sei que o que aqui digo não é aprovado por muitos artistas, que recusam o papel mediúnico e insistem na participação da consciência no ato criativo; contudo, a história da arte tem identificado com coerência as virtudes de uma obra artística por meio de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista.

Se o artista, como ser humano, que tem as melhores intenções sobre si e sobre o mundo, não representa papel nenhum no julgamento de sua obra, como alguém poderá descrever o fenômeno que induz o espectador a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras, como essa reação viria à tona?

Esse fenômeno é comparável à transferência do artista para o espectador na forma de uma osmose estética, que acontece através de certas matérias inertes, como pigmento, piano ou mármore.

Mas, antes de passarmos adiante, gostaria de precisar melhor o que entendemos pela palavra ‘arte’ - mas de forma alguma pretendendo uma definição.

A ideia que faço de arte é a de que tanto ela pode ser ruim, como boa, como indiferente, mas de qualquer modo continua sendo arte, da mesma maneira que uma emoção, por ser ruim, não deixa de ser uma emoção.

---

<sup>282</sup> *Session on the Creative Act. Convention of the American Federation of Arts.* Houston, Texas - April 1957. Site acessado em 25.05.2010, disponível para se ouvir esta gravação original em: <http://ubumexico.centro.org.mx/sound/aspn/mp3/duchamp1.mp3> e demais gravações em: <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>.

Portanto, quando me referir ao ‘coeficiente artístico’, fica entendido que não estou me referindo somente à arte maior, mas também tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz arte no estado bruto - ruim, boa ou indiferente.

No ato criativo, o artista passa da intenção para realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a realização, uma diferença da qual o artista não tem consciência.

Consequentemente, na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna - que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido - é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na obra.

Em outras palavras, o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética<sup>283</sup> entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso.

Para evitar qualquer equívoco, lembramos que esse ‘coeficiente artístico’ é uma expressão pessoal da arte, isto é, em estado bruto, que precisa ser ‘refinado’, como o melaço em açúcar puro, pelo espectador; o número expresso nesse coeficiente nada tem a ver com seu veredicto. O ato criativo adquire outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação: através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte é que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que tem a obra na escala estética.

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos”.

---

<sup>283</sup> A aritmética é o ramo da matemática que lida com números e com as operações possíveis entre eles. É o ramo mais antigo e mais elementar da matemática, usado por quase todos, seja em tarefas do cotidiano, nos cálculos científicos ou nos de negócios. Matemáticos profissionais, por vezes, usam o termo “aritmética superior” para se referir aos resultados mais avançados relacionados à teoria dos números, mas isso não deve ser confundido com a aritmética elementar.

## Anexo II - 'Ad libitum': fantasias masturbatórias e o gás de iluminação



Figura 152: “Bec Auer”, Henri Meunier (1873-1922), c. 1895 (128 x 87,5 cm).<sup>284</sup>

Local de Criação: Paris, França.

Ilustração estilo realista, em cromolitografia, que é a impressão gráfica que fazia parte da propaganda da S. F. Auer, uma empresa Belga, que na época a ideia de “gás de iluminação” possuía uma carga sexual e se conectava as fantasias masturbatórias da adolescência de Duchamp. Esta conexão psicológica ao desejo talvez tenha surgido dos belos cartazes que estampavam belas mulheres erguendo um objeto fálico incandescente, gerando uma surpresa erótica (Taylor, 2009: 77); esta é uma parte importante do imaginário popular que esteve presente em toda a adolescência de Duchamp, como também afirmou Jean Clair (1977: 186).

<sup>284</sup> Obra do acervo da Bibliothèque Du Musée des Arts Décoratifs, Paris, França. Imagem acessada em 13.05.11 no link: <http://www.paintingsoncanvas.net/print-36416-395801/bec-auer-giclee-print/>.





### Anexo III - 'Ad libitum': charada geométrica, o Phi ( $\Phi$ ) no reino da fantasia

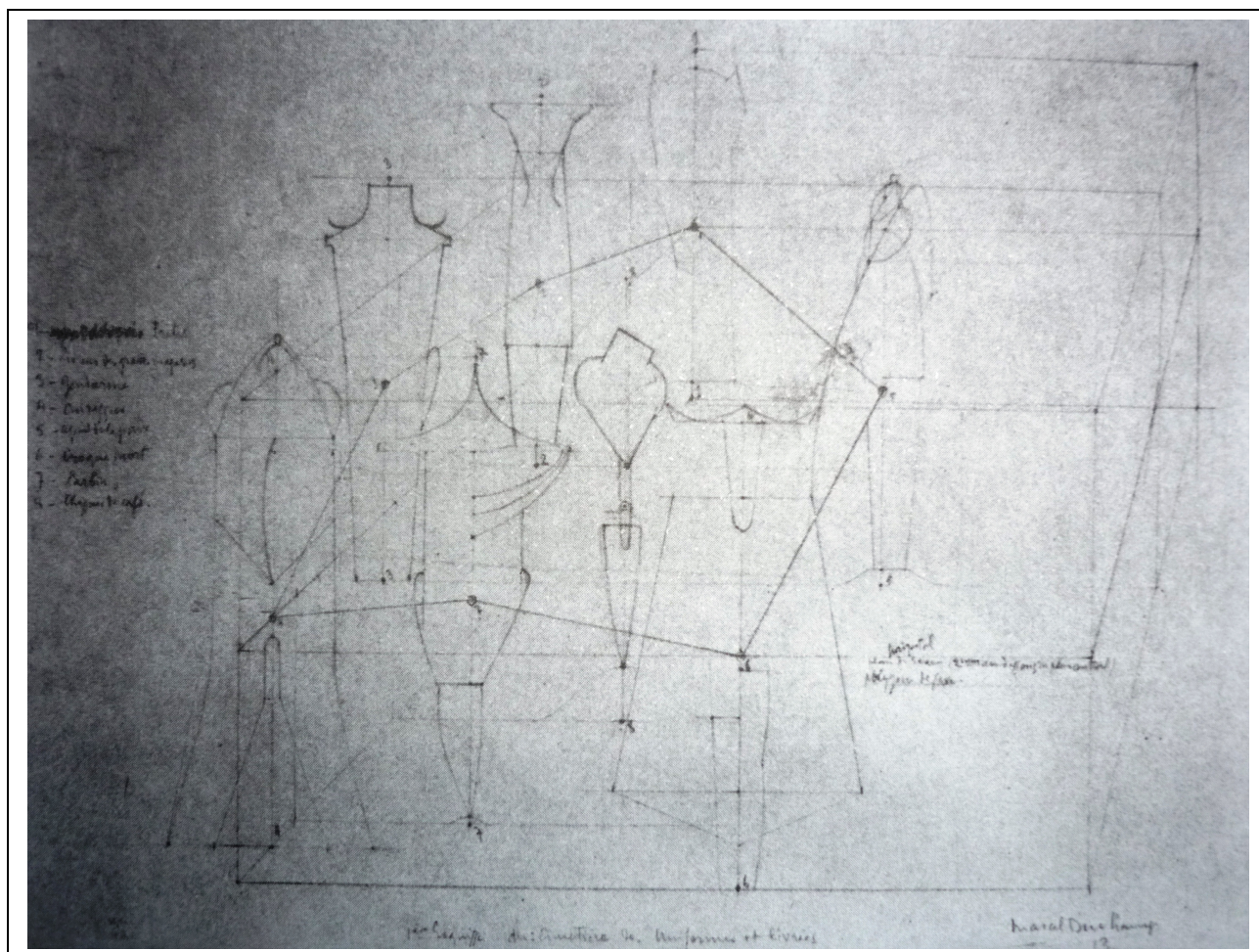


Figura 154: “Étude pour cimetière des uniformes et livrées”, Marcel Duchamp, 1913.<sup>286</sup>

Local de Criação: Paris, França.

Gil e Godinho (2011: 101) enfatizam esta figura no capítulo *Duchamp hors-champ*, destacando que os “uniformes ficarão vazios... [...] e que, há uma matéria que se escapa”, onde podemos ver parte de um pentágono sobre os cálculos deste estudo original. Ao associá-la ao aviso (com grifo do próprio Duchamp): “*pode ser qualquer coisa*”, destacado no trabalho de Masuko (2012: 156) e ao diálogo do documentário “*Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp*”, pudemos descortinar este estudo como sendo um detalhe do provável padrão da “nova matemática” que Tomkins (2005) e Paz (1997) citam em seus trabalhos.

<sup>286</sup> Obra do acervo do Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania - Estados Unidos, que compõe a “Caixa-verde”. Foto da página 101 do livro: *O humor e a lógica dos objectos de Duchamp* dos autores José Gil e Ana Godinho, 2011.



Anteriormente já comentamos que no documentário em questão, Duchamp ao ser questionado sobre o “*seu amor pela matemática*”, responde: “*com certeza, eu talvez tenha interesse pela matemática, mas não é sério. Eu não tenho talento natural para a matemática, mas o pouco que envolve o xadrez talvez me interesse*”.

Na pesquisa para este ensaio, encontramos a seguinte definição de “matemática”: *é uma teoria abstrata e formal, que se apresenta numa linguagem simbólica, na forma de axiomas, de definições e de teoremas. Em muitos contextos, “axioma”, “postulado” e “hipótese” são usados como sinônimos. Na matemática, um axioma é uma hipótese inicial de onde se derivam outros enunciados, gerando a construção de um sistema formal.*

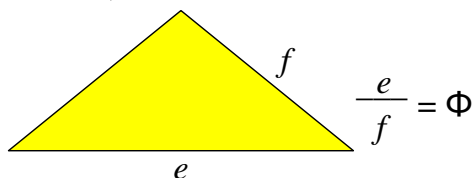
Ainda, ao abrir a *Janela de Euclides (2008)* de Leonard Mlodinow<sup>287</sup>, visualizamos o esforço de Euclides (360 a.C – 295 a.C) para axiomatizar a geometria com os meios que dispunha na época, sendo que na Geometria Euclidiana Plana, existem dois requisitos que devem ser cumpridos para que uma prova esteja correta:

- Requisito 1: Aceitar como verdadeiras certas afirmações chamadas “axiomas” ou “postulados”, sem a necessidade de prova.
- Requisito 2: Saber como e quando uma afirmação segue logicamente de outra.

O trabalho de Euclides destaca-se pelo fato de que com apenas 5 postulados ele foi capaz de deduzir 465 proposições, muitas complicadas e não intuitivas, mas, particularmente, somente dois postulados nos interessam para este ensaio, e são eles:

- *Postulado 1º: Pode-se traçar uma (única) reta ligando quaisquer dois pontos.*
- *Postulado 2º: Pode-se continuar (de uma única maneira) qualquer reta finita continuamente em uma reta.*

De posse destes dados e sabendo que a partir do *triângulo áureo obtuso*, cuja medida  $e$  de sua base dividida pela medida  $f$  de suas laterais, encontramos o *número de ouro*, ou seja: Phi ( $\Phi = 1.618$ ):



*Figura 155: “O triângulo áureo obtuso”.*

---

<sup>287</sup> Dr. Leonard Mlodinow nasceu em Chicago no ano de 1954, é físico, escritor e roteirista. Site: <http://www.its.caltech.edu/~len/>, acessado em 12.12.12.

Partimos para encontrar o *número de ouro* presente no pentágono regular, considerando que seus lados medem **1**, onde a diagonal **d**, encontramos o *número de ouro*, ou seja: Phi ( $\Phi = 1.618$ ):

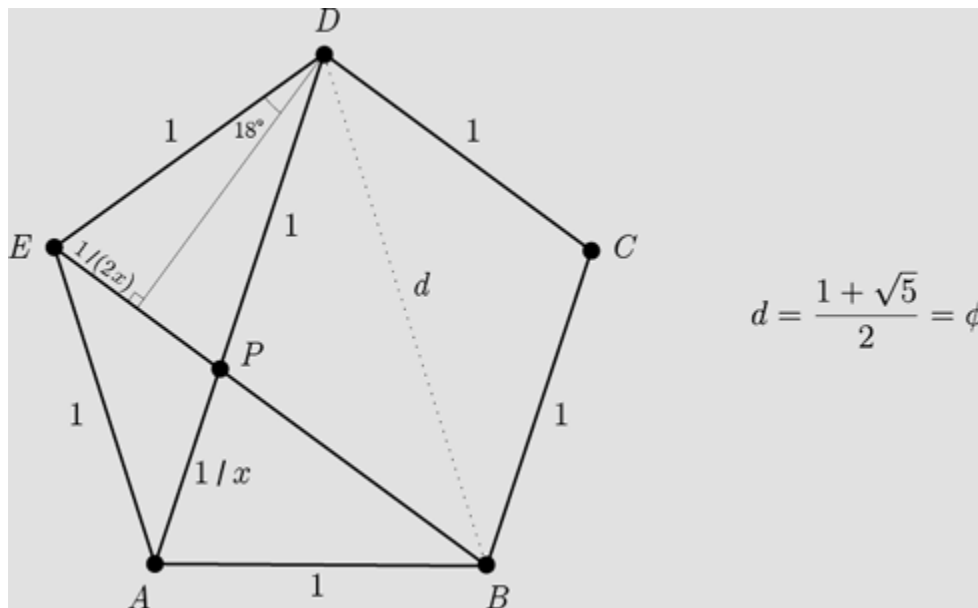


Figura 156: “Demonstrando o Phi ( $\Phi$ ) presente no pentágono regular”<sup>288</sup>

De fato, considerando a figura acima, o pentágono regular **ABCDE** tem lado **1** e P é o ponto de interseção das diagonais **AD** e **BE**. O triângulo **PDE** é isósceles, com **DE = DP = 1**. Podemos escrever **AP = 1/x**, temos que:

$$d = 1 + 1/x$$

É o comprimento da diagonal do pentágono. Observe que o triângulo **APE** é isósceles e, portanto:

$$EP = \frac{1}{x} \quad \text{e} \quad \text{sen}(18^\circ) = \frac{1/(2x)}{1}$$

Como os triângulos **ABD** e **PDE** são semelhantes, temos que:

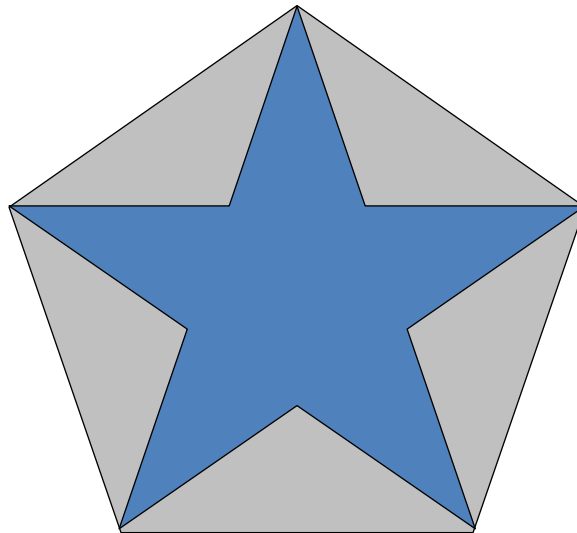
$$\frac{d}{1} = \frac{1}{1/x}, \quad \text{isto é,} \quad d = x$$

<sup>288</sup> Demonstrações e textos retirados do link: <http://www.uff.br/cdme/rza/rza-html/rza-math-br.html>, acessado em 15.11.2012.

Aplicando:  $d = 1 + 1/x$ , chegamos à equação quadrática  $x^2 - x - 1 = 0$ , encontrando o Phi ( $\Phi = 1.618$ ):

$$x = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = \Phi$$

O Pentagrama tonsurado da figura 135, já comentada anteriormente, possui um pentágono regular inserido, esquematicamente demonstrado na imagem:



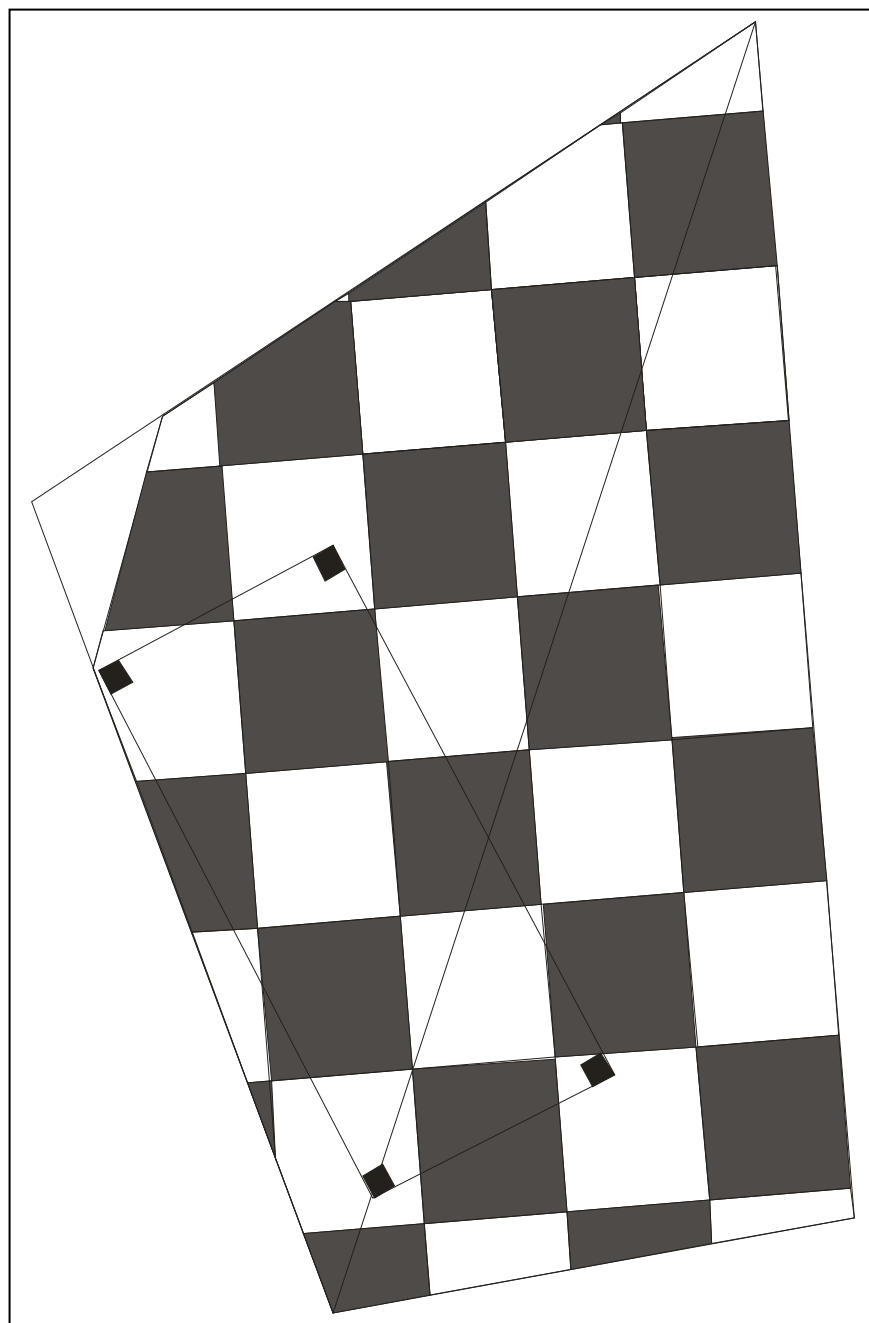
*Figura 157: “Pentágono regular com o pentagrama inserido”.*<sup>289</sup>

No filme documentário “*Jeu d’echecs avec Marcel Duchamp*”, Duchamp mesmo afirmando que “*o xadrez é a escola do silêncio*”, consegue imprimir, com seu silêncio, certo suspense notadamente em torno de conceitos sobre matemática, poesia e movimento, fato que nos chamou a atenção para realizarmos a revisão de conceitos, que acabamos de mostrar. E quando somamos o ‘*Ad libitum*’, inspirados em sua anotação (figura 154), destacamos as seguintes peculiaridades elaboradas em CorelDraw Graphics (previamente comentada na figura 15) que ilustram este ensaio.

Com base no nome axiomático da obra: “*Étant Donnés: 1º la chute d’eau, 2º le gaz d’éclairage*”, e julgando ser mais uma “*dica dada*” relativa ao “*1º postulado de Euclides = 1º la chute d’eau*” e ao “*2º postulado de Euclides = 2º le gaz d’éclairage*”, chegamos à seguinte imagem:

---

<sup>289</sup> Vale comentar que o dodecaedro regular é um dos “Sólidos ou Poliedros de Platão”, representava, de forma *não-científica*, o símbolo do Éter (ou do “Universo”), trata-se do *quinto elemento*; o dodecaedro regular é formado pela reunião de 12 pentágonos regulares.

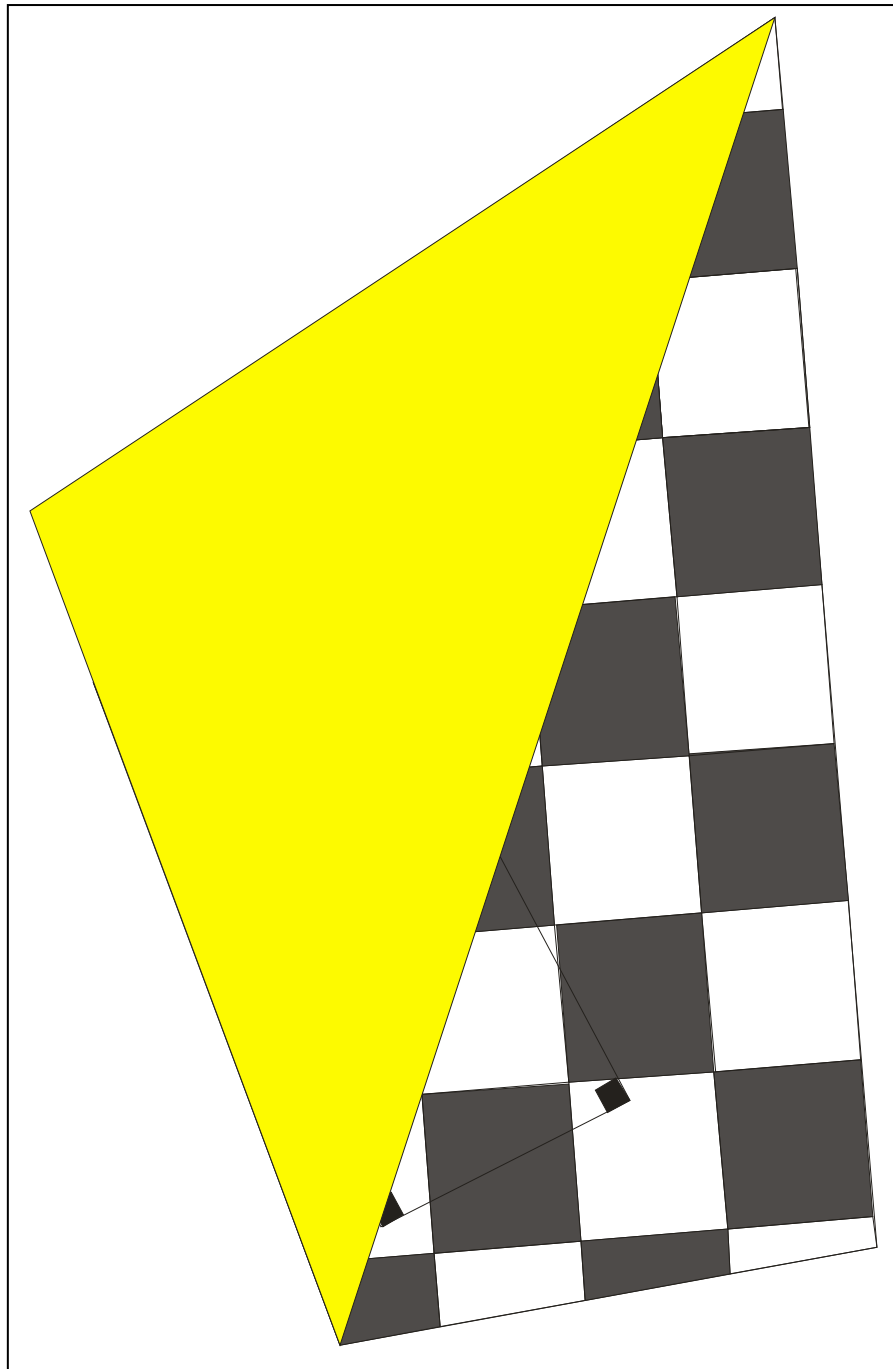


**Figura 158: “Demonstrando o triângulo áureo obtuso, parte do pentágono regular”.<sup>290</sup>**

Seguindo os postulados 1º e 2º de Euclides, ao unirmos dois pontos na planta baixa de *Étant Donnés* e alongarmos duas de suas retas, chegamos ao triângulo obtuso regular (base de um pentágono regular), chegamos ao “*número de ouro*”, já demonstrado na figura 155.

---

<sup>290</sup> Demonstrando o triângulo áureo obtuso (o Phi =  $\Phi$ ) inserido na Planta baixa de *Étant Donnés*, imagem feita em CorelDraw Graphics.



*Figura 159: “Destacando o triângulo áureo obtuso, parte do pentágono regular”.<sup>291</sup>*

Aqui destacamos em amarelo os postulados 1º e 2º de Euclides na planta baixa de *Étant Donnés*, depois de alongar duas retas e obter o triângulo obtuso regular e chegar ao Phi ( $\Phi = 1.618$ ) da figura 155, parte do pentagrama que está inserido no pentágono regular, como vimos na figura 157.

---

<sup>291</sup> Demonstrando o triângulo áureo obtuso (o Phi =  $\Phi$ ) inserido na Planta baixa de *Étant Donnés*, imagem feita em CorelDraw Graphics.



## ***Anexo IV - ‘Ad libitum’: Monumental, uma inescrutável charada cartográfica***

Neste ensaio será dado destaque a Rouen, capital da Normandia, cidade natal de Pierre Corneille (1606-1684), dramaturgo de tragédias, um dos três maiores produtores de dramas na França durante o século XVII, ao lado de Molière (1622-1673) e Racine (1639-1699). É também a capital do Bovarismo, pois é a cidade natal de Gustave Flaubert (1821-1880), autor de *Madame Bovary* (1857); mas é a histórica cidade que é palco da trágica morte de Joana d'Arc (1412-1431), em francês: Jeanne d'Arc<sup>292</sup>, conhecida por “*La Pucelle d’Orléans*” (A Virgem de Orléans) ou “*La Vierge de Domrémy*” (A virgem de Domrémy), uma heroína da *Guerra dos Cem Anos*; período em tomou partido dos Armagnacs, na longa luta contra os Borguinhões e seus aliados ingleses.

Joana foi queimada viva aos dezenove anos (numa pira construída por gravetos<sup>293</sup>, semelhantes aos da obra póstuma de Duchamp) na Praça do Velho Mercado (*Place Du Vieux Marché*) de Rouen, às 9 horas do dia 30 de maio de 1431. Após a leitura de seu veredicto e depois dela ter se confessado com Jean Totmouille e Martin Ladvenu e ter recebido os sacramentos da Comunhão, entrou vestida de branco na praça repleta de gente, foi colocada na plataforma montada para a cerimônia; sendo suas cinzas, juntamente com suas vísceras (que não se queimaram), jogadas no Rio Sena para não se tornarem objeto de veneração pública. De 1455 a 1456, a pedido de sua mãe, iniciou-se o processo de sua reabilitação em Rouen, mas séculos se passaram até sua beatificação em 18 de abril de 1909. Foi canonizada em 16 de maio de 1920 e proclamada padroeira da França, pelo Papa Bento XV, em 1922.

A história de Joana sempre foi inspiradora, vale aqui citar que o poeta François Villon, nascido em 1431, no ano da morte de Joana, evocou sua lembrança na bela ***Ballade des dames du temps jadis*** (*Balada das Damas de Outrora*<sup>294</sup>):

---

<sup>292</sup> Acreditando no que foi lido, “assinou” sua sentença como: ***Jehanne***. Vale dar destaque à denominação: ***Jeanne d’Arc (1902)***, um famoso cruzador francês blindado, incorporado em 1902 à Marinha Francesa; foi o maior e mais poderoso de todos os cruzadores franceses de sua época; e esteve em Rouen por várias vezes, visto Rouen ser o centro do “Departamento do Sena Marítimo”.

<sup>293</sup> Como “***pira***”, Paz (1997: 66) categoriza estes ramos e folhas, esta uma espécie de leito onde está estendido o corpo nu de *Étant Donnés*. Uma pira semelhante à do Museu Jeanne d’Arc, um museu de cera que representou a vida privada de Joana d’Arc, local que esteve aberto para visitação na Rua Crosne de Rouen (na Place du Vieux Marche de Rouen, local de sua morte) de 1953 até 2012, quando foi fechado. O diorama exibido neste Museu era similar ao quadro do francês Jules Eug ne Lenepveu Boussaroque de Lafont, conhecido por Jules Eug ne Lenepveu (1819-1898), tal quadro denominado “***Jeanne d’Arc au bécher***” (1886-1890), Joana d’Arc na fogueira, está exposto no Panthéon de Paris, juntamente com outros desta mesma cole o: “***Joana d’Arc pastora***” (1889), “***Joana d’Arc vestida com armadura diante de Orléans***” (pintura mural, 1886-1890) e “***Joana d’Arc na coroa o de Carlos VII em Reims***” (1889-1890).

<sup>294</sup> **François Villon** (nasceu em 1431 ou 1432, tendo desaparecido em 1463)   o pseudônimo de François de Montcorbier ou François des Loges; um dos maiores poetas franceses da Idade Média. Ladrão, bo mio e  brio, considerado precursor dos poetas malditos do romantismo. Sabe-se que Pierre Abélard teve múltiplas varia oes em seu nome, e neste mesmo texto de François Villon, *Ballade des dames du temps jadis*, Abélard é citado como: “***Pierre Esbaillart***”, na mesma estrofe onde também   citada a sábia H lo se: ***O  est la tr s***



O “*Cimetière Monumental*” de Rouen foi o endereço escolhido para serem depositadas as cinzas de Marcel Duchamp, este local possui a letra “D” no formato original de sua planta baixa; e, curiosamente, se somada ao “M” da planta baixa do Philadelphia Museum of Art, teremos cartograficamente as imagens das iniciais do nome de Marcel Duchamp:



**Figura 161: “A assinatura cartográfica de Marcel Duchamp”.**<sup>297</sup>

Vale lembrar que Blainville-sur-Crevon, cidade natal de Marcel Duchamp, fica a aproximadamente 26 km de distância de Rouen.

Enfim, Rouen é uma cidade charmosa e elegante onde Marcel Duchamp viveu desde os seus 10 anos e passou toda a sua adolescência, foi onde ele se tornou artista, e passou um período inserido num contexto rico de históricas transformações e tradições; convivendo com acontecimentos marcantes, cercado de inspirações, segredos e códigos que ainda preservam a blindagem original; uma blindagem tão inescrutável quanto o próprio Marcel Duchamp.

*Concílio de Rouen* ameaçou de excomunhão quem dançasse nos cemitérios. O hábito estava tão arraigado nas culturas europeias da época que em 1405 nova ameaça papal foi lançada, para os que insistiam nas festas e danças profanas nos cemitérios. Rodrigues (1983) afirma que não apenas os cemitérios eram espaços sociais, como em muitas cidades representavam o centro da vida social local.

<sup>297</sup> Imagens acessadas no Google Maps em 10.01.2013.



## *Anexo V - ‘Ad libitum’: ‘Rosa’, ensaio de um pequeno ensaio*<sup>298</sup>

“*A rose is a rose is a rose*”  
Gertrude Stein<sup>299</sup>

Inúmeros são os mitos sobre a rosa, em geral significando o amor, seja espiritual, carnal ou virginal. Símbolo da pureza, a rosa possui suas propriedades não só simbolicamente, mas tem aplicações na medicina, cosmética, culinária, entre outras aplicações. A rosa tornou-se a representação do amor, sendo para muitas pessoas chamada como *flor do amor*. A rosa (*Rosa sp*) é uma das flores mais populares no mundo, cultivada desde a antiguidade como a flor de maior simbolismo cultural.

O nome vem do latim rosa e do grego rhodon. A primeira rosa cresceu nos jardins asiáticos há 5.000 anos, mas em sua forma selvagem, a flor é ainda mais antiga. Fósseis de rosas datam de há 35 milhões de anos. Muitas variedades de rosas foram perdidas durante a queda do império romano e a invasão mulçumana na Europa. Após a conquista da Pérsia no séc. VII, os mulçumanos desenvolveram o gosto pelas rosas e, à medida que seu império se estendia da Índia à Espanha, muitas variedades de rosas foram novamente introduzidas na Europa.

Cientificamente, as rosas pertencem à família Rosaceae e o gênero possui mais de 100 espécies, milhares de variedades, híbridas e cultivadas. Apresentam-se sob forma de arbustos ou trepadeiras, providos de acúleos. As folhas são simples, partidas em 5 ou 7 lóbulos de bordos denteados. As flores, na maior parte das vezes, são solitárias. Apresentavam originalmente 5 pétalas, muitos estames e um ovário ínfero. Os frutos são pequenos, normalmente vermelhos, algumas vezes comestíveis.

Durante a idade média as rosas eram muito cultivadas nos mosteiros, sendo regra que pelo menos um monge fosse especialista em botânica e estivesse familiarizado com as virtudes medicinais da rosa e das flores em geral.

---

<sup>298</sup> Resumo baseado em pesquisa nos links: <http://gilvanalmeida.blogspot.com.br/2010/06/simbologia-da-rosa.html?m=1>, <http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/341369>, <http://www.ancorador.com.br/casa-familia/jardinagem/rosa-historia-e-curiosidades-das-rosas> e <http://www.brasilecola.com/mitologia/o-simbolismo-rosa.htm> todos acessados em: 15.11.2012.

<sup>299</sup> “Miss Stein” era realmente genial e tinha um estilo próprio. “*A rose is a rose is a rose*” é a frase mais famosa da escritora, poeta e feminista americana. Frase que sintetiza a modernidade, e, que é considerada o “*to be or not to be*” do século XX. Aparentada à reiterante pedra drummondiana como também à afirmativa e intransitiva “*flor é a palavra flor*” de João Cabral de Melo Neto, nesta frase, Stein afirma a autonomia do verbo nos níveis sintático e semântico.



Shakespeare, em Romeu e Julieta, definiu poeticamente seu sentimento por esta flor:

*“O que há em um nome?  
Pois aquilo que chamamos de Rosa  
Por qualquer outro nome  
Exalaria o mesmo doce perfume”*

A rosa é uma flor consagrada a muitas deusas da mitologia, sendo assim, existem muitos mitos, lendas e curiosidades com relação às rosas. Na mitologia grega é símbolo de Afrodite e de Vênus (deusa grega e romana do amor), e, há uma história de que Afrodite deu uma rosa ao seu filho Eros, o deus do amor, transformando a rosa em um símbolo de amor e desejo. Eros, por sua vez, deu a rosa à Harpócrates, o deus do silêncio, para induzi-lo a não falar das indiscrições de amorosas de sua mãe; e foi assim que a rosa se tornou um símbolo do silêncio e do segredo. Ainda de acordo com o mito grego, Afrodite ao nascer das espumas do mar, transformou as espumas em rosas brancas, dando o significado de pureza e inocência à rosa branca.

Conta também o mito, que quando Afrodite viu Adônis ferido, pairando sobre a morte, a deusa foi socorrê-lo e se picou num espinho e seu sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas. Assim, na antiguidade as rosas passaram a ser colocadas sobre os túmulos, sendo uma cerimônia chamada pelos antigos de “Rosália”, e todos os anos no mês de maio enfeitavam-se os túmulos com rosas. Os romanos acreditavam que, ao decorar seus túmulos com rosas, apaziguariam os Manes (espíritos dos mortos) e os ricos incluíam em seus testamentos, que jardins inteiros de rosas fossem mantidos para fornecerem flores às suas sepulturas.

Mas os romanos tinham mais ideias sobre a origem da flor, de acordo com uma antiga lenda, muitos pretendentes foram escolhidos para casar com uma bela mulher chamada Rodanthe, mas ela não se interessou por nenhum. Estes homens estavam tão cheios de amor e desejo que se tornaram violentos e invadiram a casa de Rodanthe, episódio que enfureceu a deusa Diana, transformando a mulher em uma flor e os pretendentes em espinhos.

Já para os romanos as rosas eram uma criação da Flora (deusa da primavera e das flores), quando uma das ninfas da deusa morreu, Flora a transformou em flor e pediu ajuda para os outros deuses. Apolo deu a vida, Bacus o néctar, Pomona o fruto, as abelhas se atraíram pela flor e quando

Cupido atirou suas flechas para espantá-las, se transformaram em espinhos e, assim, segundo o mito diz ter sido criada a rosa. A rosa é, igualmente, consagrada à Ísis, que é retratada com uma coroa de rosas.

O miolo da rosa, fechado, fez com que a flor significasse em muitas culturas o símbolo do segredo. Na idade média, uma rosa era suspensa do teto da câmara municipal, comprometendo todos os presentes ao silêncio, o que fez logo surgir o costume de pintar rosas no teto das salas e assim levou tal decoração para as casas na arquitetura clássica.

Nero foi um admirador das rosas, durante seus generosos e fartos jantares, pétalas de rosas choviam do teto para enriquecer seus banquetes.

Na idade média a rosa passou a ser símbolo da virgem Maria por significar pureza. Os rosários originais eram feitos com pétalas de rosa. A palavra “rosário” deriva do latim “Rosarium” que significa roseiral. A rosa vermelha significa o ápice da paixão, o sangue e a carne. A rosa possui ainda a tripla conotação de amor, segredo e fragrância. Tudo isso reunido daria a fragrância de uma vida santa, como é representada a Virgem da Rosa Mística. Fernando Pessoa se refere à rosa em um de seus poemas: Rosa, Vida, Cristo encoberto. As catedrais góticas, construídas segundo os preceitos da geometria sagrada, tinham a planta baixa em forma de cruz e seus vitrais com desenhos de rosáceas (rosas estilizadas) ficavam ao sul para que deixassem entrar a luz do sol em todo o seu esplendor. Tais rosáceas foram dedicadas a Maria como emblema do feminino em oposição à cruz. Lutero usava a rosa em seu selo, chamado de Selo de Lutero ou Rosa de Lutero e costumava dizer uma frase: *“O coração está sempre em rosas quando está sob a cruz”*.

O nome Rosa-cruz está associado ao símbolo hermético do Cristo, a regeneração universal e o segredo da imortalidade, constituíam a preocupação máxima dos alquimistas ligados à fraternidade dos Rosa-cruzes. Com a justaposição da rosa na intersecção dos ramos da cruz, simbolizavam eles, como se entendeu das inscrições hieroglíficas encontradas no grande triângulo descoberto no templo de Benares<sup>300</sup>, a junção dos dois sexos, que levava, afinal, ao segredo da imortalidade. A rosa era o gracioso emblema de mulher, a imagem da discrição e, portanto o símbolo do silêncio; enquanto a cruz significava a virilidade do Sol, pois era a junção que forma a eclíptica com o equador, com os pontos em “Píscis” e “Áries” e outro no centro da Virgem. Dessa união resultaria a regeneração universal,

---

<sup>300</sup> Explicação constante no link: [http://www.mat.uc.pt/~jaimecs/nonius/nonius22\\_1.html](http://www.mat.uc.pt/~jaimecs/nonius/nonius22_1.html), acessado em 15.11.2012.

ponto mais alto da doutrina secreta e de partida para a imortalidade. Neste aspecto, a rosa também significa ressurreição.

Para os adeptos da Rosa-cruz, a cruz contém os opostos em suas partes: Feminino e Masculino, Lua e Sol, Morte e Vida. Quando esta vivência de opostos (o horizontal e o vertical) se encontra em um ponto de intersecção, acontece a Iluminação. Esta intersecção (centro, ponto de unidade) da cruz (corpo), saúda o Sol e uma rosa colocada neste centro, no peito, permite que a Luz ajude o espírito a se desenvolver e florescer. Na representação por vezes colocam a rosa na intersecção, em outras no alto da cruz.

Para os esotéricos a Cruz é um signo masculino e espiritual, divina energia criadora que fecundou a matéria da substância primordial cuja imagem é a rosa, que se inscreve nas quatro dimensões: comprimento, largura, espessura e tempo. A mente associada à rosa apresenta sub-dimensões e forma: matéria, cor e perfume, reunidos na mais completa harmonia sendo defendidos pelos (guardiões) espinhos.

Em 1818, o francês Jean-Pierre Vibert (1777-1866) estudioso, hibridizador e mestre no cultivo de rosas antigas, descobriu e classificou a espécie *Alba centifolia*, registrando-a com a denominação: “*Jeanne d’Arc*”; espécie branca, sombreada de rosa claro, que possui fragrância forte e floresce na primavera ou no verão.

Segundo Robert Charroux (1909-1978) em seu livro “Os mistérios da rosa”, a história da rosa é tão secreta que somente raros iniciados podem compreender o seu sentido profundo. A rosa é o símbolo do segredo guardado, pois é uma das raras flores que se fecha sobre seu coração; quando abre a sua corola, está na hora da morte.

Talvez a rosa, seja a flor mais enigmática e simbólica de toda a botânica, em sua geometria há a proporção áurea e ainda assume significados diversos de acordo com as cores que suas pétalas apresentam; e a roseira é uma planta tão emblemática, que até mesmo suas folhas possuem o significado de esperança. Os pagãos reverenciavam as rosas e acreditavam no seu misticismo de acordo com a coloração de cada flor, a cor da rosa indicava a energia emanada por ela.

Na tradição Hindu, a deusa Lakshmi (deusa do amor), que nasceu de uma rosa, é simbolismo da beleza e da pureza, da perfeição em todos os sentidos.

“*Descobrir uma taça de Rosas*” é a expressão utilizada para “*desvendar um segredo*” e é ainda usada em alguns lugares da Europa. Se um anfitrião colocasse um ramo de rosas numa taça, significava que o bom tom e a honra deveriam prevalecer e que todos que estivessem à mesa manteriam rigorosamente secreto tudo que ali se dissesse.

*[...] nós, de modo algum, queremos que os nomes universais existam, quando tendo sido destruídas as suas coisas, eles já não sejam predicáveis a respeito de muitos, porquanto eles não são comuns a quaisquer coisas, como ocorre com o nome da rosa, quando já não existem mais rosas, o que, entretanto, ainda é significativo em virtude do intelecto, embora careça de denominação, pois de outra sorte não haveria a seguinte proposição: nenhuma rosa existe. (ABELARDO, 1984: 246)*