

# *Duchamp e o sentido enviesado: Ainda sobre Le grand verre*

Jorge Lucio de Campos\*

*A poem is a machine made out of words.*

William Carlos Williams

## 1

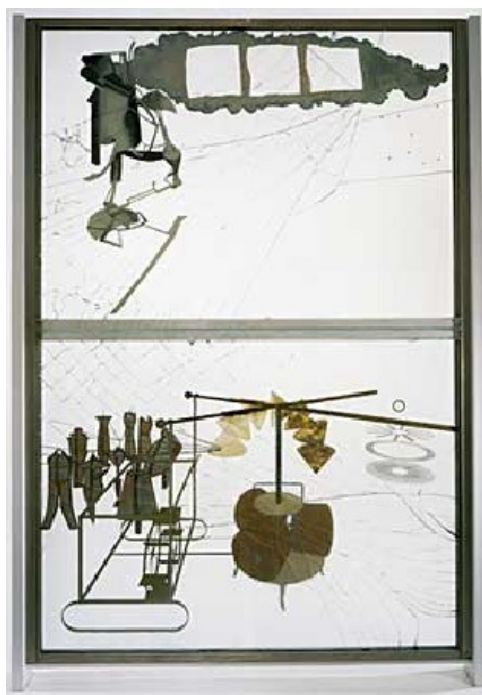
**D**ESCREVER *Le grand verre* (“O grande vidro”) – ou, como reza seu complemento operacional, a *boîte verte* (“Caixa verde”), de 1934,<sup>1</sup> *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (“A noiva desnudada por seus solteiros, mesmo”) – para muitos, a *opus magna* de Marcel Duchamp (1887-1968), é algo relativamente simples. Qualquer um pode fazê-lo *in loco*, bastando que se disponha a visitá-lo no Museu de Arte da Filadélfia (onde, por sinal, se encontra parte considerável da produção e da “antiprodução” artísticas duchampianas). Compõem-no, basicamente, dois painéis de vidro (o conjunto mede 1,76 cm de altura

---

\*Pós-Doutor em Comunicação e Cultura (História dos Sistemas de Pensamento) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Graduação em Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação (Mestrado) em Design da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

<sup>1</sup>Nela estão reunidas todas as notas sobre o projeto tomadas por Duchamp, entre 1912 e 1915, em Munique, Nova York e, principalmente, Paris. Em *Les machines célibataires* (Paris: Chêne, 1976), um de seus livros mais provocativos, Michel Carrouges a descreve como uma “coleção de noventa e quatro documentos, entre reproduções em fac-símile de folhas manuscritas, desenhos, fotografias, pranchas coloridas, que serviram para a composição do vidro e mais tarde foram reunidos numa caixa de papelão forrada com veludo verde”.

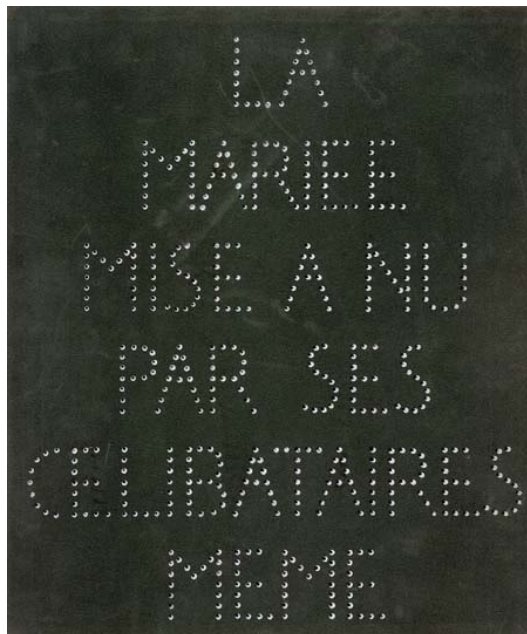
por 2,72 cm de largura) emoldurados em alumínio. Quanto às suas personagens esfíngicas<sup>2</sup> – como que hipostasiando uma nativa filosofia do amor e do desejo – no painel superior, se situa o mecanismo-mor que o artista designou como sendo a Noiva (ou a pura transcendência feminina) e, no inferior, os que chamou de Solteiros Coadjuvantes (ou a mera impotência masculina).<sup>3</sup>



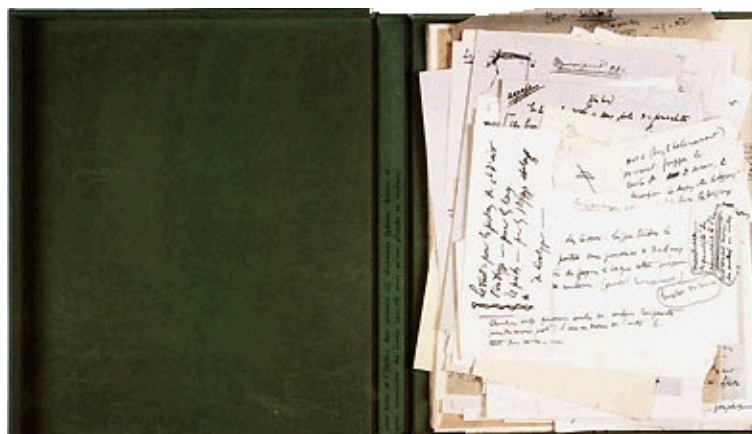
1. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1923).

<sup>2</sup>Boas descrições são oferecidas por Octavio Paz em *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza* (São Paulo: Perspectiva, 1977) e por Linda Dalrymple Henderson em “Etherial bride and mechanical bachelors: Science and allegory in Marcel Duchamp’s Large Glass” (*Configurations*, 4.1, 1996).

<sup>3</sup>Segundo Paz, “(esse) grupo de solteiros (possuiria) um repertório de nomes crepusculares: Aparelho Solteiro, Máquina de Eros, Nove Moldes Machos (*Neuf Moules Malics*) e, por fim, Cemitério de Librés e Uniformes. Com efeito, os machos são nove e são apenas moldes (“machomoldes”), trajes vazios inflados pelo fluido ou gás de desejo que a Noiva emite. Representam nove famílias ou tribos masculinas: gendarme, couraceiro, polícia, cura, servente de café, chefe de estação, mensageiro de grande armazém, lacaio e coveiro”, *op. cit.*, p. 30.



2. *Le boîte verte* (fechada).



3. *Idem* (aberta).

Assimilar, corretamente, suas regras intrínsecas de “funcionamento” não seria, por outro lado, nada fácil, se fazendo imprescindível, para

tanto e antes de mais nada, levar em conta as preciosas informações<sup>4</sup> – ou a *physique amusant* (“física jocosa”), como Duchamp as denomina – deixadas por ele na já referida *Caixa verde*. A tarefa mais espinhosa de todas é, sem dúvida, a decodificação de sua mensagem, a atribuição de um sentido que lhe esgote as possibilidades quase inesgotáveis de leitura.<sup>5</sup> O hermetismo de suas pretensões míticas se tornou um obstáculo – que, apesar de algumas tentativas heróicas (que o digam estudiosos do náipe de Octavio Paz, Thierry de Duve, Arturo Schwartz, Robert Lebel e Michel Carrouges) – quase que intransponível para uma leitura efetivamente crítica.

Duchamp trabalhou em *Le grand verre* por quase dez anos (deixando-o, ao que parece, propositalmente incompleto em 1923). Inspirou-o uma representação do romance-peça teatral *Impressions d’Afrique* (“Impressões da África”, 1910), do então ainda obscuro Raymond Roussel,<sup>6</sup> por ele assistida, em 1912, com Guillaume Apollinaire e Fran-

---

<sup>4</sup>Conferir, a respeito, o que nos informa Henderson no ensaio supracitado: “Entre 1912 e 1915, Duchamp fez centenas de anotações preparatórias para ‘O grande vidro’ registrada, em sua grande maioria, em pedaços aleatórios de papel. Com ele ainda vivo, foi publicada uma seleção fac-similada dessas notas ‘distribuída’ em três estojos ou ‘caixas’: a *Caixa de 1914* (dezesesseis notas), a *Caixa verde* de 1934 (noventa e quatro documentos, incluindo oitenta e três notas e desenhos) e a *Caixa branca* de 1966 (setenta e nove notas). Mais de uma década depois de sua morte em 1968, um conjunto de duzentos e oitenta notas inéditas foi publicado (org. Paul Matisse) pelo Centro Georges Pompidou sob o título *Marcel Duchamp, notes*” (Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980).

<sup>5</sup>A obra descreveria, pelo menos a princípio, um peculiaríssimo universo (e suas leis particulares) no preciso momento em que, na metade superior, a Noiva – espécie de máquina-vespa ainda virgem — estaria prestes a ser desvirginada por ação do desejo magnético emanado pelos Solteiros-pretendentes, da metade inferior, após este ter sido sublimado por um complicado sistema de ajustamentos mecânicos.

<sup>6</sup>Muitos autores creditam à influência decisiva de Roussel o impulso “mecanográfico” de alguns trabalhos realizados por Duchamp entre 1911 e 1912 – caso, por exemplo, de *Mecânica da modéstia*, *A passagem da virgem à noiva* e *O rei e a rainha rodeados por nus rápidos*. Em “Sex machine art: Repetition into electronic flicker”, Joseph Nechvatal afirma que “no exato momento em que Freud explicava em suas conferências que, nos sonhos, as máquinas complexas sempre significavam os órgãos genitais, Roussel inventava suas máquinas de linguagem, feitas para produzirem textos mediante o uso de repetições e permutações combinatórias. Essa lógica maquinica lhe proporcionaria uma variedade infinita de jogos e combinações textuais em constante circulação em sua obra na qual descreveu um número de máquinas fantásticas – inclusive uma ‘máquina de pintar’ em *Impression d’Afrique*. Tal aparato descreve

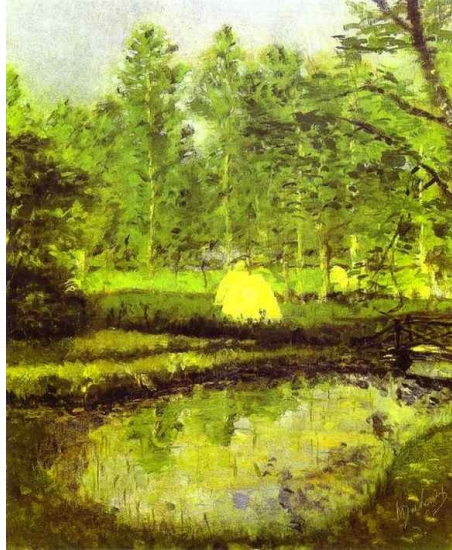
cis Picabia no Théâtre Antoine de Paris. Trata-se de um dos marcos de sua *Obra*, ou como diria Paz, de “uma obra sem obras: (onde não há) quadros, a não ser os *ready-made*, alguns gestos (...) e um grande silêncio”<sup>7</sup>, da qual acabou sendo excluído o seu flerte retínico inicial, mais notável nas primeiras telas nabis – cf. *Paradise* (“Paraíso”), de 1910-1, impressionistas – cf. *Paysage à Blanville* (“Paisagem em Blainville”), de 1902, pós-impressionistas – leia-se lautrequianas, cf. *Femme-cocher* (“Mulher cocheira”), de 1907 e fauves – leia-se matissianas, cf. *Portrait du Dr. R. Dumouchel* (“Retrato do Sr. R. Dumouchel”), de 1910, do que no período intermediário – quase que totalmente consagrado à expressão cronofotográfica do movimento – cubo-futurista e kupkiano – cf. *Jeune homme triste dans um train* (“Jovem triste num comboio”) e *Dulcinée* (“Dulcinéia”), ambos de 1911.



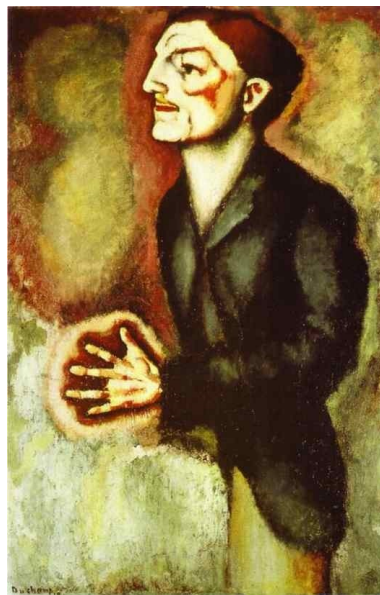
4. *Paradise* (1910-11).

e antecipa, admiravelmente, o advento da tecnologia robótico-computacional e sua aplicação às artes visuais de hoje chega a ser impressionante. A partir de Roussel, é possível mapear uma certa linhagem que atravessou a arte de vanguarda em nosso século e que, passando por Duchamp, os futuristas e os produtivistas, chegaria a Jackson Pollock, Tony Smith, Ad Reinhardt, Andy Warhol, Donald Judd, Sol Le Witt, Yves Tanguy e Joseph Kosuth”.

<sup>7</sup>Paz, *op. Cit.*, p. 8.



5. *Paysage à Blainville* (1902).



6. *Portrait du Dr. R. Dumouchel* (1910).



7. *Jeune homme triste dans um train* (1911).



8. *Dulcinée* (1911).

*Le grand verre* pode ser considerada a mais emblemática de suas antipeças – mais ainda que a curiosa instalação *Étant Donnés: 1º La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage*<sup>8</sup> (“Sendo dados: 1º A queda d’água, 2º O gás de iluminação”) – isso porque talvez seja a única a cumprir, totalmente, o desígnio de especularidade simbólica ambicionado por Duchamp. Embora enfatizando, mesmo que enviesadamente<sup>9</sup>, a temática do sexual, tornaram-se célebres as suas várias dubiedades, pois, dobrada sobre si mesma, a sua mensagem encontrar-se-ia, o tempo todo, diante do espectador, refletindo (virtualizando), desafiadoramente, a rostidade observante deste último. Quem se dispõe a interpretá-la vê-se, inevitavelmente, diante de um “espelho-armadilha” que, ao buscar fabricar toda uma realidade (poética) autônoma, o faria, contudo, dentro um paralelismo absoluto com o concreto, numa espécie de competição dialética com a realidade. Ou, como assevera Paz, a encontra sempre “voltada sobre si mesma, empenhada em destruir (e, simultaneamente, reconstruir) aquilo que ela própria cria”.<sup>10</sup> Por outro lado, é profundamente sintomática a transparência vítrea que lhe serve de álibi: nada mostrar, para nada servir, nem como um simples empecilho à visão.

---

<sup>8</sup>Idem, p. 65.

<sup>9</sup>Segundo Laura Henderson, “Embora o tema de *A noiva desnudada por seus solteiros*, mesmo seja, (de fato), o ato sexual, Duchamp concebe seus protagonistas como criaturas biomecânicas ou simplesmente mecânicas: uma Noiva tubular paira no painel superior acima dos Solteiros, centrados, no painel de baixo, nos “Nove moldes machos”, à esquerda, acompanhados por órgãos acessórios como o “Moedor de chocolate”, à direita’. No fim das contas, contudo, nenhum contato físico ocorre entre a Noiva e os Solteiros, sendo o seu relacionamento, segundo Duchamp, caracterizado (apenas) pelo onanismo e por orgasmos imaginados”, *op. cit.*

<sup>10</sup>Paz, *op. cit.*, p. 47.





9. *Étant Donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage* (1966).



10. *Idem* (detalhe).

## 2

Sobre esta obra peculiaríssima e já tão devassada, gostaria de deixar aqui registradas duas observações. Em primeiro lugar, chamar a atenção para o fato de como, até hoje, ela, privilegiadamente, ilustra – ou melhor, encarna – uma das questões mais centrais da arte de nosso século, ou seja, a das *coordenadas (quer conflitantes, quer complementares) de relação epistemológica entre a sensibilidade e a razão*. Em função desta afirmativa, seria bom lembrarmos que a crítica duchampiana da pintura-pintura (ou “olfativa”) objetivou, sobretudo, ressituar o fenômeno artístico para além das fronteiras de uma transgressão meramente formal ou “epidérmica” (coisa que Paul Cézanne, de certa forma, já tentara fazer quando de suas querelas pessoais com os impressionistas).<sup>11</sup> Somente com Duchamp, contudo (ou a partir dele e de alguns poucos adeptos do mesmo projeto poético – René Magritte, por exemplo, e, mais recentemente, Joseph Kosuth e os artistas conceituais), pôde “o delineamento dos problemas artísticos abrir espaço para uma problemática extra-artística que apontasse para a consciência (idéia)”,<sup>12</sup> ou seja, voltar-se antes para o contexto (reflexão) do que para o apelo fenomênico do objeto (percepção). Sob este aspecto, *Le grand verre* remeteria, como nenhuma outra obra de seu tempo (melhor até que os próprios *ready-made*, em função de sua complexidade programada), a alguém que “aspirou ser mais um filósofo (ou um especulador) do que um artista propriamente dito”.<sup>13</sup>

Tal ruptura no nível estético com a *sensibilia* (ou o que Duchamp, por vezes, chamou de condição *l’art pour l’art* da própria arte)<sup>14</sup> demandaria, necessariamente, uma outra concepção do sujeito-artista e do objeto-obra. Se este último deixou de ser proposto como um *signo* (reduzido, sob este aspecto, a um sistema de projeções do tipo essência/aparência, forma/conteúdo, etc.), para ser pensado como uma significância pura, livre, portanto, da opressão pragmática do jogo hermenêutico, o sujeito-artista, por um lado, deixou de ser simplesmente

<sup>11</sup>Vale a pena conferir, a respeito, o agudo ensaio de Jeremy Gilbert-Rolfe, “The impressionist revolution and Duchamp’s myopia” (*Arts Magazine*, setembro de 1988).

<sup>12</sup>Uwe Schneede, *René Magritte*. Barcelona: Labor, 1978, p. 3.

<sup>13</sup>Idem, p. 4.

<sup>14</sup>Janis Mink, *Marcel Duchamp: A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 1996, p. 34.

“aquele que une as idéias num contexto (ou numa ordem) e faz da imagem (aparência) algo que revela a forma das coisas (a sua essência)”,<sup>15</sup> o objeto-obra, pelo outro, também não pôde mais “ser visto como simulacro (assim como) seu sentido relacionado a uma idéia como garantia de seu existir”.<sup>16</sup>

O escopo de Duchamp foi implementar uma nova tentativa (decerto, a mais radical de todas) de afrouxamento da camisa de força do *socius*, ou seja, de sua imposição milenar à arte dos rigores da *lei* e da *função*. Como que complementando a proposta dadaísta que “inaugurou uma velocidade experimental, uma mobilidade com vistas à criação de novos esquemas, que acabou por se tornar para o artista contemporâneo uma necessidade imediata: (sendo) sua obrigação andar mais depressa do que o mercado, aprofundar o seu trabalho, de modo a adiantar-se ao inevitável processo de absorção e transformação ideológica de seu produto”,<sup>17</sup> a de Duchamp se propôs, sobretudo, mostrar como “a arte (em sua condição de) instituição social, (de) história, se impunha, autoritariamente, ao seu servidor, mascarando as verdadeiras relações (fantasmáticas) que com ele mantinha”,<sup>18</sup> e denunciar como, sob tal ótica, “o objeto de arte se tornava, para o seu produtor, (apenas e tão-somente) o lugar onde se projetavam, confusa e imaginariamente, as questões levantadas por sua própria prática e que só podiam emergir daquela maneira – como projeções inconscientes, como indagações metafísicas, etc.”<sup>19</sup>

Em segundo lugar, seria bom atentar também para o fato de que a eloquência cifrada de *Le grand verre* permite que possamos considerá-lo *uma das mais bem-sucedidas alegorias do imaginário moderno*. Todas as senhas descali-brantes do mundo da velocidade maquínica a que, há muito, nos submetemos são ali sabiamente aludidas. Cáustico ou não, é inegável o interesse que Duchamp nutriu (à maneira de Leonardo Da Vinci que, por sinal, também teve os seus apontamentos publicados, isso nos anos 1880) pelo elemento tecnológico. Este foi, sem dúvida,

<sup>15</sup>Maria A. C. Barbosa, *Marcel Duchamp: Os limites da imagem*. Pontifícia Universidade Católica, 1996, p. 5.

<sup>16</sup>Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: Ruptura e vértice do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 28.

<sup>17</sup>Idem, p. 29.

<sup>18</sup>Idem.

<sup>19</sup>Idem.

um interesse compartilhado na época por outras personalidades mitodesconstrutoras – caso do já aludido Roussel, em *Locus solus* (1914) e por Alfred Jarry, em *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (“Gestos e opiniões do Doutor Faustroll”), de 1911 – e que, na verdade, exprime toda uma inquietação, por parte da cultura da virada de século, pelas alvíssaras científicas.

Como bem chama a atenção Henderson, não são poucas as citações aferíveis de descobertas científicas da época

De um modo ou de outro, a sua funcionalidade “solteira”, absurdamente gratuita, quase que só nos diz respeito, por refletir, aos olhos mais atentos, a parte de nós que estamos talvez sempre pondo a perder – o que realmente somos e insistimos em dissimular num mundo em que as senhas de um tecnologismo desenfreado parecem não só se sobrepor, como também desbaratar toda a visceralidade do dado antropológico.

Contudo nos alerta Carrouges, a despeito de toda essa sensação geral de distanciamento – típica da hegemonia férrea da *Gestell* heideggeriana – que, há muito, não deixamos de exacerbar frente aos aspectos mais primevos de nossa genealogia (fenômeno este que antes se revela fruto de um pretensão cultural enciclopedista do que qualquer outra coisa), “os mitos permanecerão agindo, como sempre fizeram, no conjunto de nossas atividades. Tanto os jornais, os esportes, a vida cotidiana, as artes, a literatura, a ciência, a política e as técnicas quanto os sonhos continuarão a ser comandados em segredo por um imensa trama mítica cujas constelações imagéticas, por mais insólitas ou banais que possam parecer, (inexoravelmente) governam o mundo moderno”.<sup>20</sup>

Felizmente, apesar de toda a rigidez de tal bloqueio perante uma mentalidade que hoje, mais do que nunca, é tratada como pré-científica, é possível diagnosticar uma certa tomada de consciência, senão da carnadura protoconceitual dos próprios mitos modernos e pós-modernos (Carrouges destaca, entre os primeiros, os do progresso, dos paraísos perdidos, da greve geral e do super-homem), ao menos de sua focalização entre outros *pontos cegos* que não os da política e da religião.

Walter Benjamin foi um dos primeiros a nuançar, teoricamente, o terrível *páthos* de transitoriedade que acabou tomando de assalto o homem deste século, quando de suas agudas disquisições sobre Charles

---

<sup>20</sup>Carrouges, *op. cit.*, p. 12.

Baudelaire.<sup>21</sup> Sob este aspecto, não seria complicado aninhar ambos, juntamente com Duchamp, num clã poético (integrado por nomes como os de Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Isidore Ducasse, Egon Schiele, Franz Kafka e Francis Bacon),<sup>22</sup> precioso porque urgente, mas fatal porque fadado aos caprichos do desencanto.

## Referências Bibliográficas

Adcock, C. (1983). *Marcel Duchamp's notes from the Large Glass: Na n-dimensional analysis*. An Arbor: UMI.

Barbosa, M. (1996). *Marcel Duchamp: Os limites da imagem*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Carrouges, M. (1976). *Les machines célibataires*. Paris: Chêne.

Duve, T. (1990). *Cousus de fil d'or*. Villerbanne: Art-Edition.

\_\_\_\_\_. (1991). (org). *The definitively unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT.

\_\_\_\_\_. (1986). "The ready-made and the tube of paint", in: *Art Forum*, (May).

Gilbert-Rolfe, J. (1988). "The impressionist revolution and Duchamp's myopia", in: *Arts Magazine*, (september).

Golding, J. (1973). *Marcel Duchamp: The bride stripped bare by her bachelors, even*. New York: Viking.

Henderson, L. (1998). *Duchamp in context: Science and technology in the Large Glass and related works*. Princeton University Press.

\_\_\_\_\_. (1996). "Ethereal bride and mechanical bachelors: Science and alegory in Marcel Duchamp's Large Glass", in: *Configurations*, 4.1.

---

<sup>21</sup>Walter Benjamin. "A Paris do Segundo Império em Baudelaire". In: *Walter Benjamin*, São Paulo: Ática, 1985.

<sup>22</sup>Para um (mais do que aconselhável) aprofundamento desse aspecto, recomendo, uma vez mais, a leitura de *Les machines célibataires*, de Carrouges.

- Krauss, R. (1990). "Bachelors", in: *October*, 52, (Spring).
- Lebel, R. (1959). *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Trianon.
- Leenhardt, J. (1994). "Duchamp: Crítica da razão visual", in: Novaes, A., *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Matisse, P. (ed. e org.). (1980). *Marcel Duchamp, notes*. Centre National d'Art et de Paris: Culture Georges Pompidou.
- Mink, J. (1996). *Marcel Duchamp: A arte como contra-arte* (trad. Zita Morais). Köln: Taschen.
- Nechtaval, J. (s.d.) "Sex machine art: Repetition into electronic flicker". *Internet*, Dom.
- Paz, O. (1977). *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza* (trad. de Sebastião Uchoa Leite). Perspectiva, São Paulo.
- Sanouillet, M. & Peterson, E. (eds) (1973). *Salt seller: The writings of Marcel Duchamp*. New York: Oxford University Press.
- Schwarz, A. (1969). *Notes and projects for the Large Glass*. New York: Abrams.