

## OLHARES: A VANGUARDA DUCHAMPIANA COMO TRADUÇÃO DO CORPO

### LOOKS: THE DUCHAMP FOREFRONT AS BODY TRANSLATION

Adriana Carolina Hipólito de Assis<sup>1</sup>  
Marcos José Müller<sup>2</sup>

**RESUMO:** O olhar anuncia para além do campo fenomenológico a crítica e a arte como tradução. O corpo estético vanguardista de Marcel Duchamp ganhou mundialmente força ao reatualizar a tradição poética com ironia, com paródia, com pastiches retirados de seus espaços habituais. O museu perde a aura e a arte se reconstrói como réplica da grande comédia da vida privada. O olhar se virtualiza diante da vitrine, do Carrefour de colagens, todos (clássico e popular) enfileirados na mesma prateleira: Bombril vendido por Monalisa. O olhar do ensaísta mexicano Octávio Paz, assim como da poesia concreta, sobre esse contexto é um olhar que buscou traços de semelhança com a vanguarda duchampiana com intuito de marcar a crítica e a poética latina dentro da ruptura dos readymades como proposta de liberdade e de transgressão estética.

**Palavras-chave:** Corpo Poético. M. Duchamp. Octavio Paz. Poesia Concreta.

**ABSTRACT:** The look announces beyond the phenomenological field criticism as translation. The avant-garde aesthetic body of Marcel Duchamp world gained strength to revitalized the poetic tradition with irony, with parodic, with pastiches taken from their usual spaces. The museum loses its aura and art reconstructed as great comedy replica of privacy. Virtualizes gaze on the window, the collages of Carrefour, all (classical and popular) lined up on the same shelf : Bombril sold for Monalisa . The look of the Mexican essayist Octavio Paz, as well as concrete poetry, on this context is a look that looked like traits with Duchamp forefront aiming to make a critical and Latin poetry in the breakdown of readymade as a proposal of freedom of aesthetic transgression.

**Keywords:** Poetic Body. M. Duchamp. Octavio Paz. Concrete Poetry

### 1 APALPAMENTO DO OLHAR: A VANGUARDA DE OCTAVIO PAZ...

*“O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valéry [...] É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.”*  
(M. M. Ponty)

A construção do olhar para uma paisagem é uma forma de apalpar, de sensorializar a percepção com aquilo que desejamos, buscamos no espaço que

<sup>1</sup> Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

habitamos e em outros espaços veios de identidade, de pertencimento (MERLEAU-PONTY, 2013). Essa foi nas entrelinhas de sua ensaística a postura crítica de Octavio Paz. Pintar paisagens mexicanas com constelações vanguardistas concomitantemente às principais discussões tecnológicas, políticas, econômicas e sociais constituídas em seu contexto. Grande parte de suas obras tratam da construção de um olhar que pretendia tal como a poesia concreta no Brasil, trazer linhas de discussão e procedimentos estéticos inovadores como uma ação política.

O sentido etimológico da palavra vanguarda traz consigo uma ação militar, a vanguarda de Paz, longe de se constituir como autoritária almejava muito mais ser *potlach*. De certa forma Octavio Paz era uma espécie de “marchand crítico”<sup>3</sup> desejoso de ver seu país engrenado em discussões democráticas iniciadas pela arte. Revistas, como *Vuelta* (1986), são um exemplo de dedicação ou de ação libertária/literária construídas por ele ao longo de seu percurso como poeta, tradutor, ensaísta e embaixador. Nesse sentido, o olhar de Paz buscou na transgressão poética elementos para construção de mudanças de paradigmas para que a tapeçaria, o quadro, o glifo tradicional mexicano fosse hibridizado por procedimentos modernos, vanguardistas e acima de tudo com uma atitude crítica.

Essa construção do olhar deriva como afirmamos acima, do desejo de pertencer a todas as paisagens, mas é também a forma como Paz concebia a poesia, essencialmente como imagem. O campo da visão para o ritmo, para o tato, para as sensorializações do corpo são todas formas de reintegrar a imagem poética à paisagem num eixo de seleção entre a tradição e a ruptura. Essa visão, na ensaística Paz, é de outro modo tradução. O corpo habitado pela vanguarda é traduzido pelo olhar latino. Essa afirmação possibilita a constituição de uma imagem-corpo cujas cores vibram em polifonia: a alegria, a dor, a vida, a morte, a dança carregam a palavra desde a origem com o contato com paisagens outras. Neste sentido a “Nova Espanha” (1992) mexicana já era tradução. As traduções para Octavio Paz são sempre criativas, posto que qualquer paisagem é sempre singular e

---

<sup>3</sup> O sentido de “marchand crítico” se deve a participação ativa de Octavio Paz no cenário mexicano. Paz não era, obviamente, um negociante de obras, sua ação pretendia trazer fomento artístico, crítico para seu povo.

impossível de ser traduzida ao pé da letra. Em *Corriente Alterna* (1975, p. 54-55) Octavio Paz verifica que palavras como

nivarna, dharma, tao, jen son realmente intraducibles; lo mismo ocurre con física, naturaliza, democracia, revolución y otros términos de Occidente que no tiene exacto equivalente [...]”. De forma mais radical em relação à tradução Paz afirma que traduzir é criar: “Traducción y creación son operaciones gemelas<sup>4</sup>” (PAZ, 1981, p. 16).

O que nos remete a eterna discussão acerca da figuração/reprodução que a arte e a crítica tanto discutiram desde advento da descoberta da fotografia (BENJAMIN, 1983). A arte precisou mudar a forma e o procedimento, pois não eram meros imitadores da natureza, eram tradutores que imprimiam a cor, a pincelada, a forma subjetiva (geometrizada ou não) ou o movimento de uma paisagem. A tradução nunca é a coisa em si. O que se vê é parte ou tudo que vê pelo desejo é tradução. A arte, a literatura, a tradução são visíveis, palpáveis, elas materializam desejos, que, por vezes, são invisíveis. O espaço do invisível na arte é palimpsesto indiciado para ser recepcionado, para ser decifrado ou traduzido. Traduzir para Paz é também um exercício de analogia poética, uma vez que os signos se movimentam, buscam formas possíveis de dizer o indizível. Haroldo de Campos poeta, tradutor e crítico brasileiro, contemporâneo a Paz, afirma em *Metalinguagem e Outras Metas* (1992) que traduzir é “*transcriar*” seu conceito foi burilado pelas teorias do linguísta Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação* (1995), como metalinguagem.

Essa discussão acerca da tradução aos moldes de Octavio Paz e Haroldo Campos passou por um “pano de fundo” de embates entre as teorias de Adorno e de W. Benjamin (1983), que *grosso modo* expressam a eterna briga acerca do domínio da técnica e sua conseqüente mecanização industrial que possibilitou a reprodutividade da obra de arte, da cultura privando o homem de sua autonomia ao reificá-lo. Derivada dessa discussão Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* (2012) concebe a arte por uma vertente marxista com conteúdos marcadamente engajados, de função social e presa a uma dimensão historicista. A arte que encara as

---

<sup>4</sup> “nivarna, dharma, tao, zen são realmente intraduzíveis; o mesmo ocorre com física, natureza, democracia revolução e outros termos do Ocidente que não têm o exato equivalente [...] De forma mais radical em relação à tradução Paz afirma que traduzir é criar: “Tradução e criação são operações gêmeas”. (legenda do original em espanhol)

vanguardas como “manifestações” individuais como pequeno-burguesas e que afirma o fracasso vanguardista por acreditar na falsa superação entre a arte e a vida oferecida pela indústria cultural. Afirma Peter Bürguer que os readymades de Marcel Duchamp “não são obras de arte, e sim manifestações”. (BÜRQUER, 2012, p.100). É arte de prateleira de mercado ou estímulo automatizado para se consumir produtos inúteis é o que afirma, em linhas gerais, Peter Bürguer acerca da vanguarda inaugurada por Duchamp.

Crítica que ressoa na atualidade como as de Affonso R. Sant’Anna em *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão* (2003) e que põe em xeque as apologias da cópia ou da reprodução de pastiches sem qualquer intenção imaginária ou conceitual. Duchamp assinala Sant’Anna, com seu “urinol” assinado com o nome de um personagem em quadrinhos (R. Mutt) inventou um conceito, uma ideia transgressora, ao criar um *topos* de autoria virtual. Algo que para Sant’Anna é sinônimo de arte consciente. O conceito lúdico de Duchamp de assinar *R. Mutt* introduziu a crise na arte contemporânea no que se refere à autoria/assinatura e ao conceito sobre o que é arte. As referências à originalidade perderam, nesse contexto, totalmente a *aura* como afirma W. Benjamin (1983). Nesse embate Sant’Anna, ao buscar a intenção conceitual de Duchamp, retorna ao culto à originalidade em meio às reproduções, aos pastiches da atualidade. Na realidade o que Affonso R. Sant’Anna procura com sua desconstrução é uma espécie de “retorno” a ideia de uma arte que não seja “qualquer coisa”, uma arte que “indiretamente” tenha um encontro com a *aura*. Algo que, talvez, o aproxime da lógica adorniana. Sant’Anna crê que é preciso “reaprender a olhar” a obra de arte: um dos “pressupostos fundamentais da arte contemporânea diz que o público tem que aprender a ver de uma forma nova o novo” (2003, p. 38), e mais do que isso, Affonso R. Sant’Anna propõe uma crítica do “terceiro olho” que retomaremos mais a frente com Octavio Paz.

Essa mesma discussão encontra-se na obra de Hal Foster *O Retorno do Real* (2014), com base numa linha psicanalítica, Foster, verifica que há sempre um retorno daquilo que ficou reprimido. A compulsão à repetição como as obras de Warhol revela o automatismo/autismo do excesso de imagens que se replicam em suas obras. Parte da crítica que se destinou a ele ou ao seu trabalho vê na repetição

uma defesa ao Real. Embasado nos Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise - sobretudo no capítulo *O Inconsciente e a repetição*, no qual Lacan define o trauma como um encontro faltoso, no qual explicita que na “condição de faltoso, o real não pode ser representado, só repetido”-, Hal Foster verifica que quando se repete um trauma por meio de um sonho ou de uma alucinação, a imagem repetida é integrada a economia psíquica de forma a traduzir, simbolizar conscientemente o encontro faltoso com o real de modo a situá-lo no campo do simbólico e do imaginário. Quando, ao contrário, as repetições manifestam-se inconscientes, pulsionais a repetição do trauma ou da alucinação comparece como melancolia ou psicose alucinatória do desejo. Neste mesmo Seminário as repetições percorrem conceitos relacionados à repetição do *autômaton* e seu retorno traumático com o real como tiquê. Parte dessa discussão associa-se ao crescente mal estar crítico/artístico quanto à crise da arte contemporânea que vê pobreza simbólica derivada da automatização da era de reprodutividade. Affonso Romano Sant’Anna associa-se a esse grupo. Entretanto não se pode ser taxativo com essa “pobreza simbólica”. Gabriel Garcia Márquez ganhou o prêmio Nobel de Literatura por repetir *ad náusea* a genealogia dos Abuendia em *Cem Anos de Solidão* e o fez em um surto psicótico<sup>5</sup>, não havia um conceito como em Duchamp.

O retorno de Foster, por outro lado, é também uma luta entre concepções artísticas diacrônicas (historicistas) e sincrônicas (simultâneas). O que não se distancia da crítica de Paz, sobretudo na obra *Los Hijos del Limo – del romanticismo a la vanguardia* (1990) obra cuja virada de retorno na arte é tradição e ruptura iniciada desde o romantismo:

La vanguardia rompe con la tradición inmediata – simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura – y es a ruptura es una continuación de la tradición iniciado por el romanticismo<sup>6</sup> (PAZ, 1990, p. 161).

<sup>5</sup> Dasso Salvídar em *Gabriel García Márquez viagem à semente: uma biografia*. (2000), afirma que o autor colombiano trancou-se num quarto num surto para escrever *Cem Anos de Solidão*.

<sup>6</sup> “A vanguardia rompe com a tradição inmediata – simbolismo e naturalismo em literatura, impresionismo em pintura – e a ruptura é uma continuação da tradição iniciada pelo romantismo” (PAZ, 1990, p. 161). (Legenda do original em espanhol).

Romantismo e Vanguarda têm em comum o erotismo, o sonho, a inspiração, a rebeldia que destrói a realidade visível para inventar/fantasiar outra: mágica, sobrenatural, assinala Paz. A tradição alimenta a ruptura e vice versa, não haveria ruptura se não houvesse tradição a ser retornada. Nessa relação às formas artísticas são negadas para depois serem afirmadas. O que foi destruído pela ruptura sobrevive enquanto tradição. O canal televisivo ARTE1 é exemplo de tradição e ruptura. Ele carrega em si a *aura*: o espaço do museu, agora, midiático que ritualiza o velho e o novo de forma sincrônica (MCLUHAN, 2000). A arte minimalista é também tradição ideogrâmica. O minimalismo necessita da figuração para subverter-se, para retornar ao primitivo, para ser “garabato” (rascunho): poema ideogrâmico, caligrafia erotizada, sinuosa que se enrosca à paisagem-mundo-corpo, afirma Octavio Paz em *El Signos y el Garabato* (1989). As analogias por seu turno são filhas da antiguidade astrológica, alquímica que retorna nas rupturas constelares de Mallarmé em *Un Coup de Dés*. As analogias que possibilitam diálogo com a multiplicidade de signos em rotação: músicas, poesias, paixões, erotismo, corpos em rede mallarmaica. As analogias suscitadas das obras de Duchamp, para Paz, têm como procedimento a ironia, nas quais convergem tempos distintos: o primeiro é histórico e o segundo cíclico/mítico, e ambos jogam xadrez com ele. O resultado é a metaironia: uma “operación circular [...] el acto de ver una obra de arte convertido en un acto de voyeurismo”(PAZ, 1990, p. 156). A “mirada” ou olhar para Paz nunca é neutro, a ironia é tradução crítica de um topos virtual que comparece como metaironia. Tal como o brasileiro Oswald de Andrade, Duchamp vê no humor/amor uma saída divertida, mas extremamente crítica de traduzir a vida/política/arte em obras como o Grande Vidro. A ironia inicia com a revolução do corpo, com a rebeldia dos jovens iniciada desde o período romântico. As rupturas estéticas surgem com as transgressões do corpo e coincidem com as paixões incompreendidas que levaram ao arrebatamento, a morte. Todos os românticos falam do amor como transgressão e exaltam a mulher como objeto erótico. A maioria dos “ismos” foi partidária da liberdade sexual, da liberdade erótica, só não foi um “ismo” erótico como reclamava Duchamp<sup>7</sup>. Para os surrealistas o corpo erotizado na poética era sinônimo de

<sup>7</sup> Em entrevista concedida a Pierre Cabanne em *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* (2012, p. 151), Duchamp afirma que o erotismo por estar presente em qualquer parte do mundo

imaginação e de paixão; outros “ismos”, entretanto, buscaram na racionalidade transgressiva a essência do erotismo e da liberdade do corpo como as violações libertinas iniciadas no século XVIII com Marquês de Sade. Esses dois movimentos passional e racional refletem as paixões corporais, pois tratam da

[...] lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas, en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro. Esse lenguaje es el de la poesía, no el de la razón. [...] En la obra más libre y osada de esse período, la de Marqués de Sade, el cuerpo no habla a través de esos cuerpos ensangrentados es la filosofía. Sade no es autor passional; sus delirios son racionales y su verdadera pasión es la crítica<sup>8</sup> [...]. (PAZ, 1990, p. 58-59)

A vanguarda inaugurada por Duchamp trata do corpo objeto, ready-made ou manequim de vitrine pela liberação do corpo-riso conceitual e pela revalorização da “arte como gesto, como decisión”, afirma Paz. Todos esses movimentos de idas e vindas, afirmação e negação que retornam como explicita Paz são, em certa medida, tradição e ruptura. Retornar a imagem que se fixou no sonho, no trauma é uma forma de (re)ver a tradição. Jacques Lacan (1985) na esteira de Maurice M. Ponty observa que há um empuxe do olhar para o espetáculo do mundo que também nos olha. Esse espetáculo comparece como “onivoyeur”: a mulher, afirma Lacan, sabe que é olhada, não necessariamente como exibicionista, mas porque é corpo no mundo, da mesma forma ocorre no quadro, ou através do vidro de uma janela, que pode ser também a do olhar.

O comércio cultural acaba por esvaziar as rupturas o que suscita o desejo pelo retorno à tradição (não como sinônimo de conservadorismo, mas com a intenção de romper novamente a tradição). Nesse sentido a tradição necessita do automatismo, da repetição para manter a memória cultural. Octavio Paz buscou na *Origem do Barroco Alemão* de W. Benjamin a alegoria como elemento tradicional

---

deveria ser considerado um “ismo”, uma escola: “[...] se o erotismo é usado como base principal, como objetivo principal, então, toma a forma de “ismo”, no sentido de escola”. Naquele período a repressão em torno do corpo e, sobretudo da mulher era muito forte, Duchamp achava importante ter o erotismo como tema em suas obras.

<sup>8</sup> “[...] linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, em uma estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro. Essa linguagem é da poesia, não da razão. [...] E a obra mais livre e ousada desse período, a de Marquês de Sade, o corpo não fala através de corpos ensanguentados é a filosofia. Sade não é um autor passional; seus delírios são racionais e sua verdadeira paixão é a crítica [...] (PAZ, 1990, p. 58-59)” (Legenda do original em espanhol).

(figura de linguagem) para suas análises analógicas literárias/artísticas. O próprio Peter Bürger explicita que a alegoria isola o conceito da totalidade para ser parte, fragmento, ruína, e, principalmente para ser “falsa aparência da totalidade que se extingue. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido” (BÜRGER, 2012, p. 127). Da alegoria como tradição à ruptura alegórica como fragmento-montagem, presente no cinema, foi um salto vanguardista.

A arte duchampiana inaugurou também um novo espaço para se pensar a obra de arte como tradução do olhar conceitual. W. Benjamin considera “que a natureza vista pelos olhos difere da natureza vista pela câmara.” (1983, p.11). O que não é difere do olhar para uma paisagem, uma vez que o instante captado, mediado pela linguagem, pela poesia, pela tinta em um quadro, ou pela câmara nunca é a coisa em si, mas tradução, metalinguagem. A *aura* é uma aparição de uma experiência longínqua, prolongada ou estendida por outros aparatos técnicos (escrita, quadro, fotográfica, cinema, internet, etc) que traduzem o olhar.

## 2 VANGUARDA CONCRETA: O EMPUXE DO OLHAR DUCHAMPIANO

A espacialidade gráfica explorada livremente; a isomorfia da palavra com ideogramas chineses e japoneses; a palavra designer; a extensão do corpo nas mídias como um lance de dados yogue/tântrico; a abstração primitivista; a geometria do mundo como presença concreta são todas metáforas de um corpo-escritura traduzido pelo empuxe do olhar pansemiótico<sup>9</sup> da poesia concreta.

A troca de olhares para o alheio são formas, como afirma Octavio Paz, de “tocar un cuerpo, de percorrelo como un país, penetrarlo como las calles y las plazas de una ciudad<sup>10</sup>” (1989, p. 52). Essa foi também a atitude crítica dos irmãos Campos e de Décio Pignatari ao trazerem para o Brasil linhas de discussão vanguardistas como as de Marcel Duchamp, como as de Mallarmé com o “método prismográfico” de espacialidade em subdivisões da ideia; de James Joyce com o “método

<sup>9</sup> Corrente segundo a qual a semiótica engloba todas as disciplinas, considerando que tudo é de alguma forma, um signo.

<sup>10</sup> “tocar um corpo, é percorrê-lo como um país, penetrá-lo como as ruas e as praças de uma cidade.” (1989, p. 52). (Legenda do original em espanhol)

palimpsestico” e de palavra-valise; de Cummings com o “método de pulverização fonética”; de Ezra Pound com o “método ideogrâmico” derivado da tradução de Ernest Fenollosa; e de ensaísticas como as de Octávio Paz que muito depois se vinculou ao grupo concreto. O encontro entre os poetas concretos e Octavio Paz foi mediado por Celso Lafer, hoje, professor de filosofia do direito da USP. Em 1966, como estudante de pós-graduação em Ciências Políticas da faculdade de Cornell, USA, resolveu se inscrever em um curso de poesia ministrado por Octavio Paz. O curso, que depois se tornou livro: *Los Hijos del Limo*, que discutia dentre outros aspectos a relação entre tradição e ruptura vanguardista numa perspectiva hispano-americana. O interesse de Celso Lafer pela poesia e a arte, assim como pela política e a filosofia o movimentava desde a graduação, iniciada em Letras, na USP, a buscar na literatura e na arte elementos para compreensão da realidade social. Oportunizar um encontro entre Brasil e México era uma forma de partilhar o sensível (RANCIÈRE, 2009) e entrelaçar política e arte. A mediação entre Haroldo de Campos e Octavio Paz possibilitou debates, trocas poéticas e traduções - sendo *Transblanco* a principal obra traduzida por Haroldo de Campos, de Octavio Paz. E mais do que isso trouxe discussões políticas que buscavam compreender a identidade latina americana em diálogo internacional. Essa ação militante literária de Lafer não deixava de ser uma ação militante dos concretos.

A começar pela fase inicial dos concretos que, em linhas gerais, manteve diálogo com o modernismo da semana de 22 que, ao estabelecer seu *paideuma* crítico presente na obra ícone *Teoria da Poesia Concreta* (1987), criou um plano piloto de construção poética com o intuito de tirar a poesia brasileira da “geleia geral” ou do “apoltronamento<sup>11</sup>” amorfo tradicional. Concomitantemente aos debates acirradíssimos entre poetas e críticos literários surgiram às revistas literárias: *Noigandres*, *Invenção* e *Código*. Espaços comunicacionais que promoviam a originalidade e o experimentalismo vanguardista da poesia concreta e de outras manifestações estéticas, afinal alguém tinha de fazer esse papel, afirma o editorial da *Invenção* nº 3:

---

<sup>11</sup> Expressão utilizada por Amálio Pinheiro em *Aquém da Identidade e Oposição* (1994) ao referir-se a posição cômoda da tradição.

Invenção não promove nomes ou glórias, nem por estas é promovida. **Favorece a arte criativa, de vanguarda, a coisa nova, original, em arte - vale dizer, experimental.** O experimental: lances do novo necessário. Aqui estão, lado a lado, trabalhos novos de adolescentes, moços e velhos, famosos, conhecidos ou totalmente desconhecidos - daqui e de fora. E é, de fato, uma alegria, poder apresentar um número como este, de Invenção, internacional. Entre tantas dificuldades. Por outro lado, na geléia geral da arte brasileira, **alguém ou algo tem de fazer a função de medula e osso.** Rigor: não-dogmatismo, não-sectarismo, não-oportunismo, anti-burocracia. Rigor revolucionário, dialeticamente. (Revista Invenção 3). (grifo nosso)

A pregnância com a estética de Marcel Duchamp iniciou, como assinala Haroldo de Campos, no modernismo. Na introdução do livro de *Poesia Reunida*, de Oswald de Andrade (1971), Haroldo de Campos observa a radicalidade poética de Oswald de Andrade que pretendeu dar uma “guinada de 180°” de renovação formal na poesia e na prosa brasileira. A linguagem oswaldiana anunciava tanto a redescoberta do Brasil com a poesia Pau-Brasil quanto à explosão mais radical com *Memórias Sentimentais de João Miramar*. “Ver com os olhos livres” e despojados de qualquer tipo de *aura* tradicional fez de Oswald de Andrade um poeta readymade, afirmam os concretos. Poesia de frase pré-moldada, de repertório cinético, de sintetização da forma, de destruição radical, assinala Haroldo de Campos:

[...] os poemas de abertura do Pau-Brasil [são] verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte\* e remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d’Abbeville, de Frei Vicente do Salvador, etc., se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico. Daí a importância que tem, para **o poeta, o readymade linguístico**: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. “A riqueza dos bailes e das frases-feitas”, como está no “Manifesto Pau Brasil”. O readymade contém em si, ao mesmo tempo, elemento de destruição e construção, de desordem e de nova ordem. O readymade plástico, é sabido, foi criado pelo pré-dadaísta Marcel Duchamp nos primeiros anos da década de 10: um porta-garrafa (1912), uma roda de bicicleta (1913) e o famoso urinol batizado com o título *Fonte* (1917). (ANDRADE, 1974, p. 29). (grifo nosso)

Oswald assim como os concretos e mesmo Duchamp traduziram para suas obras a cidade ou a nova era industrial cheia de aparatos técnicos (fotografia e

cinema) na época considerados inovadores. Décio Pignatari (1983) observa que Duchamp trouxe a dialética entre produção e consumo ou “produssumo”: uma dinâmica readymade de linguagem-objeto. Para o poeta concreto, ouvir Chopin conjuntamente ao *jingle* de “Só a Esso dá ao seu carro o máximo” – elementos constituídos no marketing que convivem num mesmo espaço comunicacional - tem influência fincada em Marcel Duchamp, continua Pignatari: “uma bacia sanitária, por exemplo, é lógica num banheiro, não numa galeria de arte” (1983, p. 138) e o mesmo se da na moda e no designer. O artista para Pignatari é um designer da palavra. Gonzalo M. Aguilar em *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005) situa a influência duchampiana na poesia concreta como poética do aleatório, de poesia pop ou “popcretos”: “os popcretos são poemas que combinam imagens e ícones que o poeta extrai do aleatório do readymade do maior parque gráfico e tipográfico do mundo: os jornais e as revistas” (2005, p. 108). Dentre os vários poemas concretos que apresentam “algo” de Duchamp, selecionei dois cujo conceito e forma circular os aproxima: o poema *PsIU*, de 1966, e o poema *Código*, de 1973, ambos de Augusto de Campos. O primeiro tem em comum a poética intersemiótica de readymades jornalísticos e de propagandas, todos colados num eixo aleatório circular: para todos os lados o *psiu* da sedução mercadológica. O poema *Código*, que depois virou logotipo da revista *Código*, apresenta três aspectos muito interessantes: a condensação ideogrâmica, o designer gráfico e as dimensões constituídas metalinguisticamente, o código contém a palavra código em um único dígito.



Na seqüência os poemas concretos *PsIU* e *Código* e as obras de Duchamp *La Boîte-en-valise* e os *Anemic Cinema*

Essa condensação da palavra também está presente na obra “*La Boîte-en-valise*” de 1935, de Marcel Duchamp (figura III acima), na qual contém todas as obras de Duchamp em uma única caixa. Da mesma forma observa-se nos discos ópticos (figura IV acima), nos quais Duchamp fez cinema (*Anemic Cinema*) com círculos concêntricos que “dão barato” de modo a criar dimensões na forma. Essa técnica dimensional-circular inspirou muitas obras de Augusto de Campos, como o poema *O Berro* que ressoa graficasonoramente o berro, assim como os poemas de Octavio Paz com seu *Discos Visuales*. Duchamp influenciou toda uma geração de artistas visuais e de arte designers presente até no marketing. Agora, a grande obra-homenagem à Duchamp feita em parceria com Augusto de Campos e Julio Plaza é *Reduchamp* (2009). Obra que repropõe a leitura duchampiana desde a capa do livro com miniaturas em série do urinol do artista, “reduchampiano” o conceito de reprodutividade à moda benjaminiana. O texto proposto por Augusto vem, como toda obra concreta, com uma proposta gráfica permeada por uma linguagem internaútica. Augusto de Campos foi e é um dos concretos que mais se dedicou ao experimentalismo tecnológico das mídias computadorizadas. Destaco da leitura de Augusto, os trocadilhos. Para o poeta concreto essa é uma característica importante da obra de Duchamp que possibilita tanto a ruptura quanto a reatualização da tradição pelo uso do gênero cômico. O humor, a ironia são para o poeta concreto uma das faces mais características de Marcel Duchamp. Os trocadilhos são jogos de palavras que desestabilizam ou invertem a ordem de uma visão tradicional. Associam-se ao chiste freudiano que busca compreender o prazer de acordo com a despesa psíquica economizada. O prazer, segundo Freud (2015), manifesta-se de um curto circuito de conexão de ideias análogas ou dispares. Os trocadilhos assim como os chistes produzem um juízo lúdico, por meio da condensação e do deslocamento de imagens e ideias. A brevidade contida em palavras/imagens/sons compostas (*verbovocovisual*) ou palavras-valises à moda joyceana são o corpo e a alma dos chistes. No contexto de Duchamp as analogias chistosas feitas nos readymades eram pastiches ou replicantes delirantes. O chiste também pode ocorrer em tipos de trocadilhos por espelhamento ou anagramas, como neste chiste observado por Freud: “Viajei com ele tête-à-tête. A redução oculta o sentido: “Viajei com aquela besta do x num tête-à-tête”. Outro aspecto importantíssimo acerca dos

chistes é a satisfação pela comicidade, o riso retira a repressão ao desnudar (ou travestir) os órgãos do sexo como uma forma de revelação do corpo, marcado, muitas vezes, pela falha de raciocínio, pela forma obscena de falar do corpo, pela hostilidade irônica, pelo cinismo, pelo ceticismo racional que possibilita um efeito seco-frio na comicidade. Duchamp foi um cartunista, logo a ironia e à crítica estão presentes em toda sua obra. Parte das técnicas desse artista, afirma Augusto de Campos, advém de uma lógica mallarmaica, de concisão hermética como as siglas/título presentes na releitura de Gioconda (L.H.O.O.Q – “elle a chauld ao cul”) na qual desvenda o “grande mistério” do olhar de Gioconda: ela queria dar o rabo. Em continuidade ao grande enigma do clássico de Gioconda, Augusto, destaca a “contra-homenagem” feita por Man Ray de uma nova Gioconda fotografada, agora, andrógina, travestida de Duchamp e totalmente dessacralizada por anagramas-palimpsestos presentes mais uma vez no título de sua obra: RROSE SÉLAVY (Eros c’est la vie). Esse mesmo conceito é depois reutilizado na embalagem de perfume-readymade criado por ele. Ao usá-lo o consumidor pode se travestir/fantasiar de Gioconda para ter o charme, o perfume e o sorriso da Monalisa. Derivada dessa fotografia, Duchamp, veste em uma exposição Internacional do Surrealismo, 1938, um manequim intitulado RROSE SÉLAVY. Há sempre um topos virtual estruturado por trocadilhos-títulos ou capsulas de frases-paródias que ressoam como “cantos paralelos<sup>12</sup>” feitos suportes de readymades diferentes. Grande parte dessa lógica paródica fazia parte do contexto de leituras e de conceitos do círculo de amigos de Duchamp: Francis Picabia, Man Ray e André Breton. Picabia era o amigo mais próximo de Duchamp e compartilhava o mesmo gosto satírico/profanador.

Já os iconogramas de Julio Plaza são coautorias ou traduções visuais do texto de Augusto de Campos. Plaza tem por característica fazer dobraduras, origamis. Os poemas visuais de *Reduchamp* são interativos. A recepção é bastante explorada: as imagens mexem sensorialmente com o leitor que brinca com o abrir e fechar do origami/boca, nele encontra-se o segredo da imagem: um enigma/desejo. A ludicidade, o jogo plástico e o designer condensado são marcas de Plaza. Duchamp é um enigma, suas obras são recorrentemente (re)lidas, (re)duchampiadas nas mídias como na literatura Merz ou Merzduchampiadas. Plaza convida o leitor a

---

<sup>12</sup> Conceito atribuído à paródia por Haroldo de Campos para - odos = canto paralelo.

entrar neste enigma, olhar por dentro ou através do Grande Vidro que pode ser um origami ou um *Parangolé* de Hélio Oiticica, reduchampiado em teatro Nó numa isomorfia com imagem do *Manto de Plumas*, de Tenin presente na tradução de Haroldo de Campos: *Hagoromo de Zeami* (2006). As influências citadas por Augusto de Campos em Duchamp: Mallarmé, Mondrian, Maliévitch são traduzidas por janelas simétricas que ora aproximam a lente em uma única janela, ora as distanciam. Além das várias fechaduras ambíguas (fálicas) que, por vezes, se confundem com as peças de xadrez de Duchamp e do buraquinho que convida ao olhar para o desenho de uma estrela na cabeça de Duchamp.

### 3 COROAÇÃO/DESTRONAMENTO PELO RISO AO AMOR METAIRÔNICO...

A originalidade, a invenção já dizia Haroldo de Campos, na esteira de Oswald e Andrade se dá pelo deslocamento do “amorfo pelo riso”. As águas heraclitianas do riso fluem e dificilmente se repetem, afirma Affonso Romano Sant’Anna (2003, p. 78). O riso tem historicamente uma marca social. Vladimir Propp em *Comicidade e Riso* (1992) afirma que o riso possibilita o desvelamento daquilo que está oculto e vê na paródia como um dos “instrumentos mais poderosos da sátira social” (1992, p.88). O que não significa que tenha uma “função social” no sentido estrito de ser discurso oficial, ao contrário, Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993) estabelece nos estudos da comicidade e do riso - no contexto de François Rabelais - um caminho para se pensar essa fronteira entre a literatura oficial e a não oficial. Para Bakhtin o riso inicia com a sátira minepéia<sup>13</sup> ou do riso elevado estabelecido entre os gregos ao opor a tragédia à comédia. O riso na Idade Média “tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura oficial” (BAKHTIN, 1993, p. 63). Esse tom sério se dava pelas festas oficiais, de cunho religioso como nas festas *pasqualis*, nos autos e

---

<sup>13</sup> Derivada do diálogo socrático a Sátira Minepéia guarda em si o cômico sério, na medida em que materializa por meio da provocação, do cinismo e da experimentação o encontro com a verdade. Esse gênero discursivo, próprio do carnaval, tem por característica a inversão do discurso oficial fazendo uso da fantasia, do sonho, da loucura com o intuito de “destruir” o discurso épico sacralizado. Ver mais em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 1991, p. 92-105).

farsas nos quais o riso era sinônimo de renascimento, de renovação, de alegria que se elevava ao espírito e, obviamente ao alto corporal, sagrado. O riso não oficial foi sancionado pelo discurso oficial, sobretudo pela igreja com o intuito de expurgar, uma vez por ano, pelo travestimento do corpo, pelo uso da máscara a “revelação do mundo através do jogo e do riso” (1993, p. 73), esse riso não pretendia ridicularizar, nem ser obsceno, era interdito. A carnavalização surge das festas oficiais dos loucos e do asno, segundo as quais todos podiam manifestar livremente a bufonaria e a tolice. As imagens das festas rabelaisianas dos estudos de M. Bakhtin tornaram-se folclóricas<sup>14</sup>, populares e têm por característica a ambivalência, elas expressam o baixo corporal, o grotesco, o corpo hiperbolizado, desnudado como forma de dessacralização do discurso oficial. Esse movimento do baixo para o alto era uma forma de destronar as figuras oficiais: o rei e sua corte, as instituições religiosas desciam para morte, para o inferno, para o baixo material e se elevavam com a verdade que se renovava na relação entre o sagrado e o profano. Esse sobe e desce corporal expressa um tipo de barroco bastante característico da Europa e por pregnância com a Espanha e o México. Nele há uma fusão entre o sublime e o vulgar, o sério e o cômico. Mas, é importante lembrar que essa dialética corporal do baixo e do alto na relação entre sagrado e profano se insere discursivamente em um mundo polifônico, carnavalizante aberto à inventividade, aos desejos do corpo e a materialização da carne. É a arte barroca do baixo corporal visível, palpável na medida em que expõe o invisível. Esse discurso, o polifônico, se opõe ao monológico pelo fechamento do corpo e da voz pela Lei e pelo autoritarismo oficial.

Octavio Paz em *Conjunciones y Disjunciones* (1969) utiliza como metáfora do riso crítico o “terceiro olho” ou o “ojo del culo” da picardia mexicana. O que não significa que estejamos entrando numa ótica teórica batailliana, posto que Octavio Paz tinha restrições quanto as suas teorias<sup>15</sup> por serem violentas, além das

---

<sup>14</sup> O gênero cômico sério tem raízes no folclore e na arte popular, entretanto é preciso esclarecer o sentido da “experiência” folclórica. Segundo Bakhtin “os gêneros cômicos sérios não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência [...] do fantasiar livre; na maioria dos casos seu tratamento é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmacarador.” (BAKHTIN, 1990, p. 93).

<sup>15</sup> Maria Esther Maciel em *Lições de Fogo: amor e erotismo de Octavio Paz* (1998) explica que a relação de Octavio Paz com o corpo e o erotismo é uma constante em suas obras, mas existem três obras: *Cárceles de razón*, *La mesa y el lecho: Charles Fourier e Claude Levi-Strauss o el Nuevo Festín de Esopo*, que criticam as teorias de Georges Bataille. Para mim não são só três, quase toda

restrições culturais. O ensaísta verifica a partir do sentido etimológico da palavra, que picardia deriva de “piche de cocina” (ajudante de cozinha), picador de touros, que mais tarde virou sinônimo de ladronagem/corrupção nos quais se picava, mordida de forma escusa, o *moderlón mexicano*. O gênero picaresco está associado à picaresca espanhola: narrativa cômica que conta as peripécias de Lazarillo de Tormes. Mas, essa não é a questão de Paz. A ação do pícaro se estende a piada, a anedota, ao trocadilho, ao desenho humorístico e satírico. A picardia mexicana é para Octavio Paz uma coleção de fantasias e delírios verbais dos mexicanos que funcionam como uma flecha comunicacional cuja intenção é picar, ferrar o invisível, por isso apresenta dois espaços: um visível e outro invisível. O ensaísta insiste que a picardia é puramente imaginária, seu corpo não é, ou se é, é uma estrutura ausente que vive do imaginário popular, das festas dos mortos, do grotesco, etc. Mas que, por outro lado, diz exatamente o que se deve dizer. E dizer o quê? O segredo. A picardia de Paz é uma literatura ou uma arte de segredo, que esconde uma identidade oculta ou uma cara de bunda/vulva/falo. Há uma ambivalência barroca, quando se ri daquilo que se esconde, entre o alto/sacro e o baixo/profano nas explosões do corpo. Quando rimos a cara e a bunda/vulva/falo se conjugam ou se estendem em readymades satíricos duchampiano:

[...] La risotada no solo suprime la dualidade sino que nos obliga a fundirnos con la risa general, con el gran estruendo fisiológico y cósmico del culo y el falo: el volcán y el monzón. La carcajada es también una metáfora: la cara se vuelve falo, vulva o culo. Es el equivalente, en el nivel psicológico, de la que son en el nivel verbal las expresiones de poetas y sátiros<sup>16</sup>. (PAZ, 1969, p. 14)

O que Paz deixa nas entrelinhas de sua crítica ensaística é que o corpo mexicano - que também pode se estender ao da América Latina/Sul -, tende a rir das burlas ocultas, mas que é preciso capturar criticamente a realidade e a arte a partir do “terceiro olho”. Não por um olhar aurático de Polifemo que só tinha um único

---

ensaística de Paz marca o terreno para um erotismo latino e distinto de Bataille, parte dessa discussão encontra-se em um artigo no prelo *Corpoético: a palavra em potlach*, de Adriana C. H. de Assis.

<sup>16</sup> “[...] A risada não só suprime a dualidade como nos obriga a nos fundir com o riso geral, como um grande estruendo fisiológico e cósmico do cu e do falo: o vulcão e a tempestade. A gargalhada é também uma metáfora: a cara retorna ser falo, vulva ou cu. É o equivalente ao nível psicológico, do são em nível de expressão verbal dos poetas e sátiros.” (PAZ, 1969, p. 14). (Legenda do original espanhol)

olhar. A picardia de Octavio Paz não deixa de ser um pouco a de Affonso Romano Sant'Anna, uma epifania do olhar. A obra deve nos arrebatrar em termos de inventividade não aos moldes auráticos, pois o riso, o humor, a arte estão lado a lado com a cultura popular e, sobretudo com a cultura de massas. Amálio Pinheiro em *Aquém da Identidade e da Oposição* (1994) assevera que as obras inventivas são as que derivam do humor. Um humor artístico construído culturalmente que não é “qualquer coisa”, a menos que a “cultura do mesmo” nos faça rir da própria repetição para abrir espaço à crítica.

Importa para essa questão é que Paz desejou a arte de Duchamp para seu país justamente por ter características pícaras/satíricas/críticas, dessacralizadoras do discurso oficial, emancipadoras na relação com o corpo e os vizinhos brasileiros concretos também o fizeram por pregnância. As vanguardas apontavam para um mundo vertiginoso que se anunciava e os readymades eram consequência disso. Paz destinou dois ensaios à Duchamp: *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza* (1968) e *Apariencia Desnuda: la obra Marcel Duchamp* (2008). A atenção dedicada às obras duchampianas me deixaram curiosa, principalmente pelo desejo de Paz em partilhá-las esteticamente com o México e em suas obras poéticas. *El Castillo de la Pureza* foi o primeiro ensaio, nele Paz procurou enfatizar a metaironia de sobrevoos metalinguístico, principalmente na obra *El Gran Vidrio*. Nessa edição Paz editou um belíssimo livro com formato de *Boîte en Valise* cheio de encartes com as principais obras do autor e com capa de tabuleiro de xadrez. Essa edição raríssima - exemplar pertencente a Haroldo Campos - encontrei no reduto paulista da poesia concreta, a Casa das Rosas, espaço de arte que, gentilmente, me cedeu o exemplar para pesquisa. Dentro *del Castillho de la Pureza* há também outro livro (Textos) que descreve o processo criativo e, principalmente a autonomia de Duchamp com relação aos “ismos”. Embora muitos estudos vejam Duchamp como um legítimo dadaísta, Paz nos mostra um artista com vanguarda própria, com um tempo só dele: em *retard*. O procedimento estético do artista estava associado à pesquisa, sobretudo na área da matemática. Era uma forma de racionalizar os objetos explorando dimensões distintas na área da óptica até chegar ao conceito que desejava. As máquinas advindas do processo de industrialização e mecanização que se configuraram naquele período foram influência não só para Duchamp, mas

para toda arte futurista. As diversas máquinas: as de solteiros celibatários e das noivas a espera de marido eram, antes da crítica/ironia às instituições oficiais destacadas por Octavio Paz em suas análises, formas de reduzir o desejo criando janelas virtuais de voyeurismo. Essas máquinas, para Paz, tornaram-se hilariantes, elas saiam do automatismo pelo riso. No riso não há ocultamento só transparência, mas uma transparência mediada por um vidro, uma interdição desautomatizada pela picardia. E o que se esconde? As relações e os desejos oficiais que são, em sua maioria, convencionados culturalmente pela proibição. Não se trata de uma arte pornográfica para praticantes pedófilos voyeuristas, onde há riso, há destronamento de poder em relação a qualquer objeto.

O *Grande Vidro* era, para Paz, um castelo de pureza higienizado pela razão, pelo conceito. O celibato nesse sentido tem um caráter popular, os solteiros x casados. Grande parte dessas convenções foi constituída na cultura cristica, o casamento como uma via autorizada do desejo era sinônimo de enforcamento e responsabilidades acima de tudo monetárias. Duchamp tinha reputação de ser celibatário: “atraído pelas mulheres, mas alérgico ao casamento”. Augusto de Campos em *Poesia Antipoesia e Antropofagia* (1978) dedica um capítulo de sua obra para tratar dessa característica advinda da cultura popular brasileira que também se associa ao riso em Gregório de Matos. Segundo Augusto, Gregório de Matos foi um dos primeiros a fazer readymades linguísticos em montagem “clichês deslocados do seu contexto e acionados por um mecanismo de equívocos” (CAMPOS, 1978, p.93). Destaco dessa cultura popular observada por Octavio Paz de solteiros x casados como pretexto para satirizar o poema *Regra para a noiva*, de Gregório de Matos:

Será primeiramente ela obrigada,  
Enquanto não falar, estar calada,  
Item por nenhum caso mais se meta  
A romper fechaduras da gaveta,  
Salvo, se por temer algum agouro,  
Quiser tirar de dentro a prata e o ouro.  
(*apud* CAMPOS, 1978, p. 97)

A cultura popular estende simbolicamente replicas dessas Noivas em novelas, revistas, etc a partir de conceitos arraigados desde a religião: “o homem é a imagem

de Deus, a mulher não é mais do que o simulacro” (DEBY, 2001, P. 57), esse seria um excelente trocadilho (machista) para Duchamp satirizar e fazer readymades. A *Novia del Gran Vidrio* é uma máquina automatizada para exercer a função de mulher casada, sua estrutura/engrenagem é sobrevoada por celibatários voyeuristas. Parte dessa representação advém da infância de Duchamp. Numa entrevista a Pierre Cabanne (2012), Duchamp, recorda que a ideia inicial (ele colecionava ideias e trocadilhos) da execução do *Moedor de Chocolate* veio da infância. Ele e os pais frequentavam uma Chocolataria que produzia doces com uma máquina. Duchamp adorava esse espaço. As associações mais comuns, para não dizer clichês, sobre esse aspecto revelam o desejo no cruzamento entre chocolate e excremento.

O sobrevoio fenomenológico dos celibatários sobre a *Noiva* remonta duas possíveis leituras. A primeira se associa pela ausência de uma presença visível de um Eros, como do mito de *Eros e Psiqué*. Eros é noturno, ele só aparece à noite à Psiqué, pois havia um segredo: outra face de Eros. Esse, talvez, seja o primeiro *retard-desejo*, a retenção de um movimento ou gesto erótico numa anamorfose invisível com o intuito de esconder o desejo ou o corpo grotesco. Projeta-se no vidro somente a imagem/estrutura/engrenagem óptica, do olhar sobre o objeto (mulher) ou a cena toda do Grande Vidro. Psiqué, como afirmamos anteriormente acerca dos conceitos voyeuristas de Lacan, se sente olhada, desejada e assim como no mito, repetia o mesmo gesto de casar sem conhecer seu marido e a si mesma. O segundo aspecto que destaco do ensaio de Paz é o desdobramento sógnico de uma de suas fontes: Jules Laforgue em *Moralidades Lendárias* (1989). Essa obra foi uma das fontes literárias, além de Raymond Roussel e Mallarmé, mais utilizada por Duchamp na construção do *Grande Vidro*. A paródia de um mundo perfeito, destronado de suas funções oficiais eis o campo de Laforgue. Paz faz referência a Hamlet, de Laforgue como subtexto utilizado por Duchamp, mas vejo como influência maior a lenda de *Lohengrin Filho de Parsival*, da obra *Moralidades Lendárias*. Nessa lenda a personagem principal implora para casar-se com o intuito de salvar sua vida:

[...] Gentil Cavaleiro, ainda não completei dezoito anos. Vinde-me assumir como noiva, certamente não vos arrependereis. *Angelus! Angelus!* Eu sou Sulamita! Tenho apenas a pudicícia de uma flor. [...] E saberei tecer para ti armaduras sobressalentes. Ouvi-me, vou

confessar-vos, o gosto do meu vestido fará eclodir em vós muita papila famélica. E as luas de meus flancos que cintilam às cotovias recaídas! Ah! ah!... O adorável Cavaleiro me deixaria envelhecer cega e pária nesta sociedade burguesa? Eu sou bela, bela, bela! Como um Olhar encantador! Oh! Eu vos compreendo de antemão! Oh! Seguir-vos-ei por toda a parte com olhos alucinados! [...]  
(LAFORGUE, 1989, p. 68)

Em um detalhe observado do texto *A Arte como Contra Arte* (1996), de Janis Wink observei que Duchamp fez uma pesquisa inusitada, buscou na cor da carne medieval elementos para fazer os nove celibatários. A associação com a lenda de *Lohengrin* e com o celibato - como elementos que nos situam na Idade Média -, me levou, conseqüentemente a pensar em vassalagem amorosa. O “terceiro olho crítico” ou uma quase epifania do olhar surgiu para essa questão, até mesmo *Étant Donnés* obra que estranhamente não virou um readymade em estilo *Grande Vidro* tem uma porta com a rusticidade medieval, com pequenos buracos para os voyeuristas recepcionarem a obra. Todos podem olhar e partilhar do segredo e depois rir pela experiência de fantasiar aquela mulher, fetichizá-la. Em meio aos devaneios medievais li *Maria com Marcel*, de Raul Antelo (2010) e qual não foi minha surpresa ao descobrir que Duchamp teve um amor impossível, uma dama que o dominou no período em que fugia da guerra e se fixou por alguns meses em Buenos Aires. Pela lente do amor, pelo buraco da porta, pela janela, pelo vidro. Duchamp via tudo enquadrado como na música de Adriana Calcanhoto para fantasiar. Essa Maria “não saiu de uma lata”<sup>17</sup> readymade, ela é uma idealização que, mesmo desconstruída em uma imagem em “Flor de Lis”, não tem pelos na vagina e não mostra o rosto. A vulva é a extensão do corpo, o foco do desejo de Duchamp centra-se não só no sexo, mas na subjetividade do feminino de Maria, sua vulva guarda segredos da alma. O distanciamento é constituído por barreiras (portas e janelas fechadas, muros, vidros) podem ser traduzidos como casamento. Em outras obras os motivos para construção de portas e muros ou mediações do olhar, podem ser outros. Em *Étant Donnés* o rosto não aparece, talvez, para preservar a identidade da amante, Maria, embora nietzschiana como Duchamp, era casada e,

---

<sup>17</sup> Referência à propaganda de óleo de cozinha Maria dos anos 70 cujo slogan era: “Maria, sai da lata!”. A associação que fiz se deve ao nome e ao readymade que Duchamp costumava fazer com objetos cotidianos.

além disso, havia a distância de países. Após o retorno de Duchamp aos USA, o casal de amantes trocava cartas de amor permeadas por temas artísticos. Todos esses elementos colaboram para pensarmos em uma fixação (*retard*) idealizante regado a amor cortês em Duchamp. As cantigas de amigo dão de certa forma, o tom para esse “novo” olhar sobre Duchamp. As cantigas de Martin Codax<sup>18</sup> são um exemplo arquetipal de lamento da partida do “amigo” para terras distantes:

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo!  
E ai, Deus!, se verrá cedo!  
Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado!  
E ai Deus!, se verrá cedo!  
Se vistes meu amigo,  
o por que eu sospiro!  
E ai Deus!, se verrá cedo!  
Se vistes meu amado,  
por que hei gran cuidado!  
E ai Deus! se verrá cedo!

Esses elementos contribuem para pensarmos na obra *Aparência Desnuda* ou no *Castelo de Pureza*, de Octavio Paz. Aparentemente essa imagem se desnuda, mas nosso olhar vem carregado de sentido. *Étant Donné* desliza de uma imagem idealizante, fixada em um *Castelo de Pureza* para se libertar, para desnudar o corpo e o erotismo. Percebe-se, assim que a ensaística de Octavio Paz mantém nessa relação entre Idade Média e Vanguarda, a tradição e a ruptura. A tradição quando rompida é reinvenção, quando se repete é *retard-readymade* ou fixação de uma cena/quadro do passado que retorna. Para Octavio Paz a ruptura só existe quando há crítica, quando há alteridade. O “terceiro olho”, neste sentido, é tradução criativa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas modernistas*. SP: EDUSP, 2005.

ANDRANDE, O. *Obras Completas 7 – Poemas Reunidos Oswald Andrade*. RJ: Civilização Brasileira, 1974.

ANONIMO. *Lazarillo de Tormes*. Espanha. Grupo UAM/ SGEL, 2008.

<sup>18</sup> Cantigas Medievais Galego Portuguesas. Disponível em:  
<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1308&pv=sim>.

ANTELO, R. *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. RJ: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, W. et al. *Textos Escolhidos: W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas*. SP: Abril Cultural, 1983.

BÜRQUER, P. *Teoria da Vanguarda*. SP: Cosac Naify, 2012.

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo Perdido*. SP: Perspectiva, 2012.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D.. *Mallarmé*. SP: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Poesia Concreta*. SP: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, A; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. SP: ANNABLUME, 2009.

CAMPOS, A. *Poesia Antipoesia Antropofagia*. SP: Cortez & Moares, 1978.

\_\_\_\_\_. *Rimbaud Livre*. SP: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Psiu e Código*. Disponível no site: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, acessado em dez/2014.

CAMPOS, H. *Transblanco (em torno de Blanco de Octavio Paz)*. RJ: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do Provável*. SP: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. SP: Estação Liberdade, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ideograma – lógica poesia, linguagem*. SP: EDUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. *Invenção*. Revista nº 2, ano I, 2º semestre, 1962.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras Metas*. SP: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda em Questão*. In: *Vanguarda e Modernidade 26-27*. Revista Tempo Brasileiro. 26-27, S/N.

CHIPP, H. B. *Teoria da arte moderna*. SP: Martins Fontes, 1996.

- COUTO, J. G. *André Breton*. SP: Brasiliense, 1984
- DUCHAMP, M. *Imagens La Boîte-em-valise e Animec Cinema*. Disponíveis nos sites: <https://news.artnet.com/art-world/chapman-brothers-sheffield-cathedral-333031>, e <http://dimensaoexperimental.blogspot.com.br/2010/09/dimensao-experimental-musica-cinema-e-14.html>. Acessado em 2014.
- DUBY, G. *Eva e os Padres Damas do século XII*. SP: Cia das Letras, 2001.
- FILHO, P. V. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. SP: Brasiliense, 1986.
- FOSTER, H. *O Retorno do Real*. SP: Cosac Naify, 2014.
- GONZÁLEZ, M. *O romance Picaresco*. SP: Ática, 1988.
- JACKSON, K. D. *A prosa vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. SP: Perspectiva, 1978.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. SP: Cultrix, 1995.
- LACAN, J. *O Seminário Livro 11 Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. RJ: Zahar Editor. 1985.
- LAFAYE, J. *Quetzalcóatl y Guadalupe – la formación de la consciência nacional em México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- LAFER, C. *Conversa sobre Octavio Paz: Celso Lafer e Haroldo de Campos*. Revista USP. Dez./Jan./Fev.1990-1991.
- \_\_\_\_\_. *Sua palavra se ajustava à criação e à crítica-entrevista ao Jornal Estado de SP*. Disponível site: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/opaz.html>, 30-10-2014.
- LAFORGUE, J. *Moralidades Lendárias*. SP: Iluminuras, 1989.
- LEBEL, R. *O inventor gratuito do tempo*. Revista Art & Literature, Vol.1/ISSU2, May. 2000. Disponível no site: [http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.toutfait.com/issues/issue\\_2/Art\\_%26\\_Literature/lebel.html&prev=search](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Art_%26_Literature/lebel.html&prev=search), acessado em dez/2014.
- MACIEL, M. E. *Lições de Fogo: amor e erotismo de Octavio Paz*. SP: Fundação da América Latina, 1998.
- MCLUHAN, M. *Os meios de Comunicação como extensões do homem*. SP: Cultrix, 2000.
- MENEZES, P. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. SP: Ática, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. SP: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *O visível e o Invisível*. SP: Perspectiva, 2014.

MINK, J. *Marcel Duchamp 1887-1968 A arte como Contra-arte*. Lisboa: TASCHEN, 1996.

PAZ, O. (trad. Haroldo de Campos). *Signos em Rotação*. SP: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. *Apariencia Desnuda: la obra de M. Duchamp*. Madrid: Alianza, 2008.

Disponível no site:

<ftp://ftp.icesi.edu.co/jllorca/Vanguardias%20y%20neovanguardias/Readymade.pdf>,  
acessado em jan./2015.

\_\_\_\_\_. *Conjunciones y Disjunciones*. México: Joaquin Mortiz, 1969.

\_\_\_\_\_. *Corriente Alterna*. México: Siglo XXI, 1975.

\_\_\_\_\_. *El Arco y La lira*. México: Fundo de Cultura Economica, 1973.

\_\_\_\_\_. *El Signo y el Garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1989.

\_\_\_\_\_. *Los Hijos del Limo*. Barcelona, Talleres Gráficos HUROPE: 1990.

\_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. México: Era, 1968.

\_\_\_\_\_. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

PERRONE-MOISES, L. *Raymond Roussel e o multiculturalismo*. Disponível no site:  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2511200107.htm>, acessado em jan./2015.

PIGNATARI, D. *Informação, Linguagem, Comunicação*. SP: Cultrix, 1983.

PINHEIRO, A. *Aquém da Identidade e da Oposição – formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994.

PROPP, V. *Comicidade e Riso*. SP: Ática, 1992. PDF.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível – estética e política*. SP: EXO/Editora 34, 2009.

*Revista Vuelta I*, volume I, nº 01, Agosto de 1986.

SANT'ANNA, A. R. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. RJ: Vieira & Lent, 2003.

\_\_\_\_\_. *Paródia, paráfrase & Cia*. SP: Ática, 1991.

SIGMUND, F. *Os Chistes e sua relação com Inconsciente – Volume VIII. IN: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. RJ: Imago, 1996.*