

OLHARES: a vanguarda DUCHAMPIANA como TRADUÇÃO do corpo.

Adriana Carolina Hipólito de Assis
Doutoranda em Literatura UFSC
adricarolbas@gmail.com

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 ready-made como proposta de liberdade e de transgressão estética.

PALAVRA-CHAVES: Corpo Poético. M. Duchamp. Octavio Paz. Poesia Concreta.

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

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

Octavio Paz era de certa forma uma espécie de “marchand crítico”¹ 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.

¹ 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.

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 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.

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 aqui e ali para ser recepcionado, para ser decifrado ou traduzido individualmente. 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 linguista 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 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 Bürger sobre a vanguarda de Marcel Duchamp: “Os *readymade* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações”. (BÜRQUER, 2012, p.100). Arte de prateleira de mercado que nada mais é que estímulo automatizado para se consumir produtos inúteis é o que afirma, em linhas gerais, Peter Bürger 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 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”, proposta também encontrada na ensaística *Conjunciones y Disjunciones* de Octavio Paz, como crítica ao ocultamento do olhar (“caras del culo”).

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 com o real, na 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”.

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. 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. 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 possibilitam o 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 voyeurista 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 Duchamp². Para os surrealistas o corpo erotizado na poética era sinônimo de 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 [...]” (PAZ, 1990, p. 58-59).

A vanguarda inaugurada por Duchamp trata do corpo objeto, readymade 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 Foster são, em certa medida, a tradição e ruptura de Paz. 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.

² 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 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.

O comércio cultural acaba por esvaziar as rupturas o que suscita o desejo pelo retorno à tradição (não como sinônimo de conservadorismo, mas como imagem que replica nas mídias). 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 (figura de linguagem) para suas análises analógicas literárias/artísticas. O próprio Peter Bürger explicita a alegoria como uma forma de isolar 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, fotografia, cinema, internet, etc) que traduzem o olhar.

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 yoga/tântrico; a abstração primitivista; a geometria do mundo como presença concreta são todas metáforas de um corpo-escritura traduzido pelo empuxe do olhar pansemiótico⁴ da poesia concreta.

A troca de olhares para o alheio é uma forma, como afirma Octavio Paz, de “tocar un cuerpo, de pecorrelo como un país, penetrarlo como las calles y las plazas de una ciudad” (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

⁴ Corrente segundo a qual a semiótica engloba todas as disciplinas, considerando que tudo é de alguma forma, um signo.

Marcel Duchamp, como as de Mallarmé com o “método prismográfico” de espacialidade em subdivisões da ideia; de James Joyce com o “método palimpséstico” 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, EUA, resolveu se inscrever em um curso de poesia ministrado por Octavio Paz. O curso, que depois se tornou livro: *Los Hijos del Limo*, 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 “apoltronamento⁶” 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 revista *Invenção* nº 3:

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.** (Revista *Invenção* 3). (grifo meu)

⁶ Expressão utilizada por Amálio Pinheiro em *Aquém da Identidade e Oposição* (1994) ao referir-se a posição cômoda da tradição.

A pregnância do olhar 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 180º” 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:

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 meu)

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

Essa condensação da palavra também está presente na obra “*La Boîte-en-valise*” de 1935, de Marcel Duchamp, na qual contém todas as obras de Duchamp em uma única caixa. Da mesma forma observa-se nos discos ópticos, nos quais Duchamp fez cinema (*Anemic Cinema*) com círculos concêntricos e excêntricos 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 em *Reduchamp*, 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 a partir 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 x tête-à-tête, e x é uma besta”. 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 a 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 travestir/fantasiar-se 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 paralelos⁸” feitos com 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 que compartilhavam 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 a literatura Merz ou merzduchampianda. Plaza convida o leitor a 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 Nô numa isomorfia com imagem do *Manto de Plumas*, de Tenin presente na tradução de Haroldo de Campos: *Hagoromo de Zeami* (2006). As

⁸ Conceito atribuído à paródia por Haroldo de Campos para - odos = canto paralelo.

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 nos convida a olhar a outra página para ver o desenho de uma estrela na cabeça de Duchamp.

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). 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. Embora muitos estudos o vejam como um legítimo dadaísta, Paz nos mostra um Duchamp 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 configuravam naquele período eram 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 perdiam o automatismo pela presença do 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 de Gregório de Matos o poema *Regra para a Noiva*: “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. Popularizar a arte com Duchamp, assim como a poesia concreta era um dos sonhos e desejos de Octavio Paz, seu olhar perscrutava o experimentalismo e a inovação social.

Referências:

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

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

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

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

- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo Perdido**. SP: Perspectiva, 2012.
- CAMPOS, Augusto, C. Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. SP: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Augusto, C. Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. SP: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto. **Poesia Antipoesia Antropofagia**. SP: Cortez & Moares, 1978.
- CAMPOS, Augusto. **Rimbaud Livre**. SP: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. **Reduchamp**. SP: ANNABLUME, 2009.
- CAMPOS, Haroldo. **Transblanco (em torno de Blanco de Octavio Paz)**. RJ: Guanabara, 1986.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do Provável**. SP: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo. **Hagoromo de Zeami: o charme sutil**. SP: Estação Liberdade, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. **Ideograma – lógica poesia, linguagem**. SP: EDUSP, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. **Invenção**. Revista n° 2, ano I, 2° semestre, 1962.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras Metas**. SP: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. **Vanguarda em Questão**. IN: *Vanguarda e Modernidade 26-27*. Revista Tempo Brasileiro. 26-27, S/N.
- CHIPP, Herschel Browing. **Teoria da arte moderna**. SP: Martins Fontes, 1996.
- COUTO, José Geraldo. **André Breton**. SP: Brasiliense, 1984.
- FILHO, Paulo Venâncio. **Marcel Duchamp: a beleza da indiferença**. SP: Brasiliense, 1986.
- FOSTER, Hall. **O Retorno do Real**. SP: Cosac Naify, 2014.
- GRUZINSKI, Serge. **A Colonização do Imaginário - sociedades Indígenas e ocidentalização no México espanhol**. SP: CIA das Letras, 2003.
- JACKSON, Kenneth D. **A prosa vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade**. SP: Perspectiva, 1978.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. SP: Cultrix, 1995.
- LACAN, Jacques. **O Semiário Livro 11 Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise**. RJ: Zahar Editor. 1985.
- LAFAYE, Jacques. **Quetzalcóalt y Guadalupe – la formación de la consciência nacional em México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- LAFER, Celso. **Conversa sobre Octavio Paz: Celso Lafer e Haroldo de Campos**. Revista USP. Dez./Jan./Fev.1990-1991.
- LAFER, Celso. **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.
- LEBEL, Robert. **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://www.toutfait.com/issues/issue_2/Art_%26_Literature/lebel.html&prev=search),
acessado em dez/2014.

MACIEL, Maria Esther. **Lições de Fogo: amor e erotismo de Octavio Paz** SP: Fundação da America Latina, 1998.

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

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o Invisível**. SP: Perspectiva, 2014.

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

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

PAZ, Octavio. **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.

PAZ, Octavio. **Conjunciones y Disjunciones**. México: Joaquin Mortiz, 1969.

PAZ, Octavio. **Corriente Alterna**. México: Siglo XXI, 1975.

PAZ, Octavio. **El Arco y La lira**. México: Fundo de Cultura Economica, 1973.

PAZ, Octavio. **El Signo y el Garabato**. México: Joaquín Mortiz, 1989.

PAZ, Octavio. **Los Hijos del Limo**. Barcelona, Talleres Gráficos HUROPE: 1990.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp o el castillo de la pureza**. México: Era, 1968.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

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

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

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

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

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

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão**. RJ: Vieira & Lent, 2003.

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