



Scan to know paper details and
author's profile

Gestures of the Spirit: Criticisme or Creation

Inês Oseki-Dépré

INTRODUCTION

Our reflection is based on Mallarmé's *Throw of Dice* (*Un Coup de dés*, 1897) considered as an inaugural gesture that is at the origin of several developments later artistic or poetic works. She tries to understand the consequences of this gesture of non-exhaustive, but constellar way, as a paradigmatic reference of manifestations artistic forms that we consider representative, such as Brazilian concrete poetry and its subsequent developments. In France we privilege the heritage of gesture not in poetry, but in the plastic arts through the example of Marcel Duchamp. We will try, from of these two artists, show that the gesture is at the same time a figure of criticism and corresponds to a "vital trait".

Keywords: NA

Classification: LCC Code: NX165

Language: English



Great Britain
Journals Press

LJP Copyright ID: 573325

Print ISSN: 2515-5784

Online ISSN: 2515-5792

London Journal of Research in Humanities & Social Science

Volume 24 | Issue 11 | Compilation 1.0



Gestures of the Spirit: Criticisme or Creation

Gestos do Espírito: Crítica ou Criação?

Inês Oseki-Dépré

I. INTRODUCTION

Nossa reflexão parte do *Lance de dados* de Mallarmé (*Un Coup de dés*, 1897) considerado como um gesto inaugural que se situa à origem de vários desenvolvimentos artísticos ou poéticos posteriores. Ela tenta apreender as consequências desse gesto de maneira não exaustiva, mas constelar, como referência paradigmática de manifestações artísticas que consideramos representativas como a poesia concreta brasileira e seus desenvolvimentos ulteriores. Na França privilegamos a herança do gesto não na poesia, mas nas artes plásticas através do exemplo de Marcel Duchamp. Tentaremos, a partir desses dois artistas, mostrar que o gesto é ao mesmo tempo uma figura da crítica e corresponde a um “traço vital”.

Os limites do presente trabalho não permitem, por outro lado, o tratamento da poesia performativa que tem ocupado a cena artística atual e através da qual o poeta utiliza o corpo e a voz para exprimir, de maneira efêmera, o gesto poético¹. Manifestação do extremo contemporâneo, a questão exigiria um desenvolvimento à parte, mais amplo.

Com efeito, segundo Thierry Roger, especialista de Mallarmé, “a palavra gesto é uma palavra da época” e convoca uma publicação intensiva de obras provenientes de horizontes de várias disciplinas (Roger, 2015, p. 1). Yves Citton chega a dizer que é uma palavra “que permite diagnosticar nosso presente”². Se, por um lado, o gesto se atrofia segundo o poeta Christian Prigent (2004, p. 29), para quem “*le corps s’en va*” (“o corpo desaparece”, em *L’incontenable*), por outro,

haveria, através do gesto, uma estetização de nossos modos de vida. O que dizer então da gestualidade poética moderna?

Thierry Roger prossegue: se o gesto se opõe à palavra vazia e inautêntica, o poético se confunde com o gestual. Aqui, ele convoca Agamben para quem, além disso, o gesto seria “o avesso da mercadoria”, a resistência à reificação.

Ora, em seu famoso artigo “Notas sobre o gesto” (2008), Giorgio Agamben estabelece um primeiro paralelo entre escrita e gesto para afirmar imediatamente a superioridade da descrição clínica de Gilles de La Tourette³ da caminhada (*la marche*) sobre aquela, proposta meio século antes por Honoré de Balzac, de sua *Teoria da caminhada* (*Théorie de la démarche*).

De fato, para o romancista francês, a caminhada é a “expressão de um caráter moral”, ela designa a personalidade do caminhante, ao passo que o estudo do doutor La Tourette é completamente descritivo e prefigura o cinema: os passos são descritos um a um do ponto de vista motor.

Essas tentativas científicas de descrição e deciframento dos gestos, contudo, acabam por não serem úteis na medida em que os gestos desaparecem (principalmente os descritos por La Tourette), como testemunha, segundo Agamben, o *Assim falava Zaratustra*, em que a humanidade perdeu seus gestos e como testemunham igualmente as tentativas de recuperação de uma linguagem corporal na dança ou no romance (com Proust). Warburg, com seu atlas *Mnemosyne*, reúne imagens que remetem a gestos imobilizados em imagens fixas⁴ e seu

¹ A performance se deixa filmar, seu roteiro é inscrito *a priori*. A atuação permanece efêmera.

² Cité par Thierry Roger, *Les Gestes du poème*, publicação numérica do CÉRÉdl, Actes de colóquio, n. 17, 2016, p. 1.

³ In *Études cliniques et physiologiques de la marche*, citado por Agamben.

⁴ Aby Warburg, historiador da arte e autor de um index de 63 imagens reunidas entre 1924 e 1929, *Atlas Mnemosyne*.

intento é o de “recuperar *in extremis* os gestos perdidos” (Agamben, 2002, p. 63).

A respeito da dança, Agamben (1992, p. 9) a distingue do gesto tendo em vista uma finalidade, como andar (para se chegar em algum lugar), ao passo que a primeira “tem em si mesmo o seu fim” (dimensão estética). A dança, prossegue, suporta e exhibe o “caráter medial dos movimentos corporais”. Nesse sentido, “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” e, desse modo, “faz aparecer o ser-num-meio do homem”, abrindo para ele “a dimensão ética”.

Agamben convoca aqui o Mallarmé da mímica (Agamben, 2002, p. 63), na qual “os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como tais, e, por isso, mantidos suspensos “*entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir*” (entre o desejo e a realização, a perpetração e sua lembrança), num “*milieu pur*” (num meio puro).

O problema se coloca sobre a questão da voz, saber se gesto e voz se combinam ou se excluem. Julia Kristeva (1968) recusa essa assimilação na medida em que, para ela, a voz se confunde com a racionalidade do Logos. Essa dicotomia parece perdurar, entre o materialismo do gesto e o idealismo da voz, salvo a considerar o gesto como um acontecimento da linguagem. Para evocar a poesia sonora, performativa, onde gesto e voz são combinados, Thierry Roger, citando Meschonnic, evoca o “efeito Dada” ou o “efeito Artaud” e a modernidade. Haveria traços de “carne” no poema, “traços da mão, da boca, mas também, além disso, os traços dos pulmões, das pernas, dos braços, dos pés, da pele, da laringe, os traços da ‘medula’, dos músculos, dos nervos?” (Roger, 2015, p. 2). Como não pensar em Christian Prigent e sua leitura de *Uma frase para minha mãe*, ou em Christophe Tarkos quando expira no microfone (“Je gonfle”⁵)? Nesse caso, poderíamos considerar que a voz é gesto? Seria, segundo Thierry Roger, o “efeito Celan” sobre a modernidade: invenção de si, “movimento de depersonalização-repersonalização”.

⁵ Performance de Christophe Tarkos (“Encho”) na qual ele assopra no microfone e simula seu inchamento.

No caso de Mallarmé, veremos que a questão é mais complexa. No texto “Mímica” (Mallarmé, 1945, p. 310), citado por Agamben, Mallarmé compara o silêncio (“único luxo após as rimas”), equivalente a uma ode calada que o poeta deve “traduzir”, e o silêncio em torno do mímico (Paul Margueritte). Mesmo se os gestos do mímico tendem a uma finalidade, a de representar o assassino da mulher, o meio que o ator utiliza, ou seja, a alusão, remete a gestualidade à ficção entre dança e representação, onde o silêncio se compara ao silêncio de uma leitura.

Aqui, contudo, se o gesto também comunica, ele deixa de ser gesto? Pois este último, segundo o filósofo: é “comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade” (Agamben, 2008, p. 13).

A posição de Mallarmé é paradoxal. Em *Crise de verso* (Mallarmé, 1945, p. 360), ele opõe o gesto estéril à poesia: “pegar ou colocar na mão de alguém em silêncio uma peça de moeda” é um gesto bruto. Mas o outro “efeito Mallarmé”, oposto, decorreria do *Lance de dados*.

Thierry Roger cita aqui as palavras de Jean Tardieu, no volume *A escrita como gesto* (“*Sentiers de la création*”) no qual este último manifesta sua fascinação pelo *Lance de dados*:

Enfim, quando descobri o admirável Mallarmé do *Lance de dados*, adorei essa arquitetura tipográfica na qual a proporção dos signos se substitui ao ritmo sonoro, na qual quer o isolamento das palavras, quer seu agrupamento produz no espírito o efeito de uma tempestade, distante [...]. Nesse imenso poema, tudo são gestos do espírito. (Tardieu, 1974, p. 62, *apud* Roger, 2015, p.5)⁶

⁶ No original: “Enfin, quand j’ai connu l’admirable Mallarmé du *Coup de dés*, j’ai révééré cette architecture typographique où la proportion des signes se substitue au rythme sonore, où tantôt l’isolement des mots, tantôt leur regroupement produit sur l’intelligence l’effet d’un orage, lointain [...]. Dans cet immense poème, tout est *gestes de l’esprit*”. Quando não houver referência a edições em língua portuguesa dos textos citados, a tradução é nossa.

Mallarmé já usa a expressão “gestos do espírito” para comentar seu poema. E o *Lance de Dados* foi esse gesto que revolucionou a poesia francesa e mundial, abrindo caminhos na poesia visual, na poesia partitura, na poesia cênica, como veremos mais adiante. Esse texto de 11 páginas duplas, soltas, é composto de versos livres em caracteres de impressão diferentes, os “*didones*” (de Didot), indo das maiúsculas às minúsculas, dos negritos aos itálicos, sobre fundo branco. Thierry Roger (2009) o considera como um texto-tipo, um *typotexte*, primeiro do gênero, que permitirá o desenvolvimento ulterior de pesquisas tipográficas (Sterne ou Nodier) ou poéticas (Reverdy) sem esquecer sua dimensão musical (partitura) ou pictural (estampa). Nesse caso, podemos desde já afirmar uma convergência com os últimos trabalhos de Marcel Duchamp, ou seja, o “Nu descendo as escadas” ou, principalmente, “A noiva e seus solteiros”, este, incontestavelmente único em seu gênero, como veremos mais adiante.

Com efeito, se Mallarmé instaura seu texto entre o poema em prosa e o verso livre, ele evoca outras direções tais como a sinfonia, o desenho, a estampa, o cartaz, eventualmente a dança. Em outros termos, trata-se de uma forma híbrida. E como lembra Jauss em *Pour une esthétique de la réception* (1978) segundo Thierry Roger (2009, p. 446), o poema vai se situar em recontextualizações sucessivas, mas também em recepções posteriores. Assim, prossegue o crítico, trata-se de um “instrumento espiritual”, um “protótipo de um novo cânone”, uma forma destinada a se tornar “oficial”, criada em torno de um triplo paradigma: filosófico, pictural e musical. Ele pertence ao domínio literário, ele é transformável e pode ser tido como um “objeto” a ser exposto numa galeria, num museu ou lido em voz alta para um público.

Já tivemos a ocasião de evocar a recepção totalmente negativa do *Lance de Dados* no momento de sua publicação pela revista *Cosmopolis* em 1897 (Oseki-Dépré, 2022, p. 105-133). Sua recuperação se deu graças à leitura de Paul Valéry que foi o primeiro entre tantos outros autores a comentar a obra de maneira

positiva e a insistir sobre o aspecto absolutamente inovador e revolucionário do poema⁷.

Para Valéry, “essa construção extra lúcida foi meditada com a preocupação de uma perfeição absoluta inseparável da obtenção de sua dimensão visível”⁸. Ele indica a dupla direção do poema, a do desenho e a da partitura, ou seja, uma estética da página que acrescenta à sucessividade da leitura linear a simultaneidade de uma leitura tabular. O *Lance de dados* desinventa a superfície ao mesmo tempo que cria uma poesia do Plano, transformando a página num céu estrelado.

II. O MESMO THIERRY ROGER CONCLUI

Prosseguindo essa leitura valeriana, o poema de *Cosmopolis*, triplamente reflexivo, seria não somente meta-literário (desvelando o sistema da literatura), e meta-linguístico (desvelando as propriedades da linguagem), mas também e sobretudo, meta-mallarmeano (desvelando uma poética verdadeiramente “desnudada” (*mise à nu*). (Roger, 2010, p. 269).

Ora, Thierry Roger não destaca aqui⁹ a qualidade mais relevante do poema, identificada por Valéry, ou seja, o aspecto nitidamente espacial do *Lance*, que será fundamental para a posteridade, principalmente para os poetas brasileiros, como já assinalamos, criadores de um movimento de vanguarda em 1950, a poesia concreta.

Segundo Jacques Scherer, citado por Haroldo de Campos (1969, p. 17), reiterando a ideia de um meio sem finalidade: “O Livro engendra seu conteúdo pois, construído sobre uma confrontação de páginas, não pode, se quer abolir todo acaso, falar senão de si mesmo e confrontar seres que terá criado na ordem da necessidade”. Em outros termos, acrescenta Haroldo, para

⁷ Para Thierry Roger, por outro lado, o livro de Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, (2005), é o primeiro a fornecer uma descrição formal precisa do poema.

⁸ Paul Valéry, *Œuvres*, t. 1, p. 624-627, citado por Thierry Roger in *L'Archive du coup de dés*, Garnier, julho 2010, p. 269

⁹ Thierry Roger consagra, por outro lado, grande parte de seu artigo “Sur le genre du *Coup de dés*” (2009), ao aspecto espacial e visual do *Lance*..

Scherer “o Livro de Mallarmé refoge completamente à ideia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais” (1969, p. 18); trata-se de um multilivro possibilitando milhares de leituras a partir da combinação de seus elementos de base.

No livro *Mallarmé* (1975), organizado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, Augusto de Campos compara o processo de organização poética do poema ao valor musical da “série”, descoberta por Schoenberg, “purificada por Webern, e através da filtragem desse último, transmitida aos jovens compositores eletrônicos, para presidir aos universos sonoros de um Boulez ou de um Stockhausen” (Campos, Augusto de, 1975, p. 177-178). É nesse sentido, diz o poeta, que deve se entender a expressão mallarmeana de “subdivisões prismáticas da ideia”. Que Augusto de Campos insista no aspecto sonoro de seus poemas visuais, como em “Lygia finge” ou na isomorfia formal, como em sua homenagem à Gertrude Stein (Campos, Augusto de, 1989, capa), “*a rose is a rose*”, seus poemas em diversas cores remetem da mesma maneira a instrumentos visuais, à maneira de um Weber criando, assim, poemas orquestrais ou “sinfônicos”, em referência a Mallarmé. Thierry Roger (2009, p. 57) observa que o poema mallarmeano apresenta “séries tipográficas distintas, articuladas entre elas segundo uma lógica sintáxica em expansão”.

Da música à partitura se chega ao programa de escrita visual, de tipografia funcional, como exigia Mallarmé em seu prefácio: emprego de caracteres de impressão diversos para o motivo principal e para os motivos secundários; posição das linhas na página que indicará o modo de entonação; os brancos, disseminados, cuja função é a de dispersar ou de surpreender; o uso especial da página, dupla que permite a leitura simples ou dupla, segundo a escolha de uma página ou de duas¹⁰.

Dos poetas concretistas, Augusto de Campos é o mais exclusivamente “visual” dentre eles, apesar

de Décio Pignatari ter consagrado uma grande parte de seus trabalhos à poesia espacial, e especialmente à produção de um conjunto hipertextual mallarmeano importante.

As referências de Augusto de Campos ao poeta francês são por vezes explícitas, como na “intraduction readymallarmade” (2009), na qual a frase de Mallarmé “*des contemporains ne savent pas lire*” (“contemporâneos não sabem ler”) aparece numa disposição triangular, a ponta do triângulo virada para baixo. Note-se a importância da palavra-valise do título, na qual *ready made* (Duchamp) e *mallarm(ade)* formam um único vocábulo. Outro detalhe interessante do poema: as letras, de caracteres diferentes, evoluem de maneira decrescente (da maior à menor, como num quadro de oftalmologista, de tal forma que a mensagem principal “*ne savent pas lire*” aparece em caracteres minúsculos quase invisíveis, impossibilitando a decifragem pelo leitor, remetido aos “con” da primeira linha (os idiotas)...

¹⁰ Há de certa forma uma analogia com a descrição da “Noiva”, de Marcel Duchamp, organizada sobre dois vidros sobrepostos, como veremos mais adiante.



O parentesco entre o *Lance de Dados* e a poesia concreta é afirmado mais uma vez por Décio Pignatari que lembra o aspecto espaciotemporal do poema mallarmeano cuja realização necessita o branco da página, palavras de diferentes tamanhos e caracteres, constituindo uma partitura. Chamando o poema de poema-código e semiótico, ele reitera o aspecto inovador original do *Lance* que “inaugura a interface poética com outros meios de expressão, característica de uma grande parte da produção artística contemporânea como o cinema e o teatro” (Pignatari, 1965, p. 61).

A homenagem de Pignatari ao poema se manifesta na série “*Stèle pour vivre*” (Pignatari, 1950-1955, p. 175), e “Mallarmé, Vietcong” (Pignatari, 1960, p. 191)¹¹, longo poema visual hipertextual não somente em relação ao *Lance*, mas a outros sonetos de Mallarmé, “*le vierge, le*

vivace et le bel aujourd’hui”, 1887 (1945, p. 67); “*ses purs ongles très haut*”, 1887 (1945, p. 68).

E em resposta ao *Lance*, Pignatari acrescenta: “Rigorosamente falando, uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo”¹² (Invenção, 1965, p. 147).

Mas é a Haroldo de Campos, co-criador do grupo *Noigandres*, e grande teórico do movimento concretista, que se deve a maior parte dos textos que os afiliam explicitamente ao *Lance de Dados*. Já na “Obra de arte aberta” (*Diário de São Paulo*, 3-7-1955), ele salienta a importância da “crise de verso” proposta por Mallarmé:

A concepção de estrutura pluridivida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de

¹¹ Ver Inês Oseki-Dépré, “Mallarmé en transit ou les subdivisions prismatiques de l’Idée” (2022).

¹² Essa observação de Pignatari conforta o que diz Mallarmé sobre o Acaso (ver mais adiante).

desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna perempta toda relojoaria rítmica que se apoie sobre a “*rule of thumb*” do hábito metrificante. (Campos, Haroldo de, 1955, p. 28-29).

Mallarmé liberta assim o verso e põe em evidência o branco (o silêncio). E, ao mesmo tempo, “pratica a redução fenomenológica do objeto poético”. Prossegue: “O *eidós* – ‘Um Lance de dados jamais abolirá o acaso’ – é atingido através da elipse dos temas periféricos à ‘coisa em si’ do poema” (Campos, Haroldo de, 1955, p. 29).

No artigo “Evolução de formas: poesia concreta”, ele reitera: “Mallarmé propõe a organização do espaço gráfico como campo de força natural do poema” o que faz de seu poema a matriz da poesia concreta: “A obra máxima de Mallarmé – *Um Lance de Dados* – (que) é sua matriz” (Campos, Haroldo de, 1975 p. 51).

Haroldo de Campos não se limita à análise e à tradução do poema enquanto forma originária (em seus componentes, função, etc.). Tal como Augusto de Campos, ele estabelece relações entre o poema e outras artes, seja a música (Weber, Stockhausen, Boulez), seja a literatura, as artes gráficas e visuais (Waldemar Cordeiro, 1963), a escultura (Lygia Clark, *Os Bichos*, 1963), para citar os brasileiros. Em todas elas, o acaso é um elemento primordial. Ou como diz Umberto Eco, que ele cita:

Não será, pois, impossível programar, com a pureza linear de um programa matemático, *campos de acontecimentos*, nos quais se possam verificar processos casuais. Teremos assim uma dialética singular entre acaso e programa, entre matemática e aleatório, entre concepção planificada e aceitação livre daquilo que sucederá, mas sucederá segundo precisas linhas formativas predispostas, que não negam a espontaneidade, mas que lhe põem limites e direções possíveis. (Campos, Haroldo de, 1963, p. 26, grifo nosso).

Haroldo de Campos é, igualmente, o autor de vários poemas-constelações dos quais merece

destaque “O âmago do ômega”¹³, poema em caracteres brancos sobre fundo negro que remetem às estrelas na noite¹⁴.

¹³ Poema exposto no Banco Itaú, SP, 17/02/2011.

¹⁴ O paradigma verbi-voco-visual decorrente prosseguiu até hoje, como já tivemos a ocasião de mostrá-lo. Dos concretistas, ele passou por Arnaldo Antunes, André Vallias, Antônio Moura (Oseki-Dépré, 2022, p. 71-96).

âmago do ômega

no

**â mago do ô mega
um olho
um ouro
um osso**

sob

**essa pe(vide de vácuo) nsil
pétala p a r p a d e a n d o cilios
pálpebra
amêndoa do vazio pecíolo: a coisa
da coisa
da coisa**

**um duro
tão oco
um osso
tão centro**

**um corpo
cristalino a corpo
fechado em seu alvor**

**ero
Z ao
ênit**

nitescendo ex-nihilo

Se a relação entre o *Lance de dados* e a poesia concreta e pós- não é mais discutível hoje, seria interessante aqui evocar uma relação entre o autor do *Lance* e um grande artista plástico francês, que, ao nosso ver, se aproxima do poeta. Trata-se de Marcel Duchamp (1887-1968), autor de várias obras precursoras da arte moderna e contemporânea. Tentaremos sugerir algumas pistas que permitam sustentar tal paralelo.

A razão dessa escolha se justifica em primeiro lugar pelo mesmo tipo de *impacto* que essas obras exerceram sobre a posteridade enquanto obras únicas, inimitáveis, insuperadas até hoje,

mas sujeitas a um questionamento constante. Como se não bastasse, apesar da distância temporal que os separa, existe entre os dois artistas uma afinidade, uma proximidade não só em cada percurso, mas igualmente em relação ao respectivo horizonte de espera: ambos inovadores, profundos conhecedores do próprio *métier*, críticos em relação à arte praticada e à Arte em geral.

Sobre esse primeiro ponto, podemos citar um trecho de uma carta de Mallarmé endereçada a André Gide (22/11/1913), onde o poeta fornece algumas explicações sobre a concepção do *Lance*

de dados. Mallarmé é consciente de provocar um efeito:

O poema se imprime no momento atual, tal como eu concebi quanto à paginação, onde tudo é efeito. Tal palavra em letras grandes exige somente para ele uma página inteira em branco, e penso estar seguro do efeito... A constelação lhe atribuirá, segundo leis exatas, e na medida do possível para um texto impresso, fatalmente uma aparência de constelação. A nave se inclina, do alto de uma página até a parte inferior da outra, etc.; e aí está o (meu) ponto de vista [...], o ritmo de uma frase a propósito de um ato, ou mesmo de um objeto, só tem sentido quando o imita, e figurado (representado) no papel, retomado pela letra na estampa original, pode produzir, apesar dos pesares, alguma coisa. (Mallarmé, 1995, p. 1582 ou 631-632)¹⁵

Quanto a Marcel Duchamp, toda a sua obra sempre foi alvo de reações, críticas, elogios sem que ele se manifestasse quanto as suas intenções. Suas palavras evocam seus trabalhos em termos técnicos, plásticos, e revelam sobretudo uma grande distância em relação a si próprio, sua vida pessoal ou sua obra, salvo quando evoca seu apreço pelo jogo de xadrez, que ele opõe às artes plásticas. Sobre esse assunto, Duchamp é capaz de falar com ênfase e uma certa paixão:

Uma partida de xadrez é uma coisa visual e plástica, e se não é geométrica no sentido estático da palavra, é uma mecânica visto que se move; é um desenho, é uma realidade mecânica. As peças não são bonitas em si nem a forma do jogo, mas o que é bonito – se a palavra “bonito” pode ser usada – é o movimento. Portanto, é uma mecânica, no sentido, por exemplo de um Calder.

¹⁵ No original: “Le poème s’imprime, en ce moment, tel que je l’ai conçu quant à la pagination, où est tout l’effet. Tel mot en gros caractères à lui seul demande toute une page de blanc, et je crois être sûr de l’effet... La constellation y affectera, d’après des lois exactes, et autant qu’il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d’une page au bas de l’autre, etc.; car, et là tout le point de vue [...], le rythme d’une phrase au sujet d’un acte, ou même d’un objet, n’a de sens que s’il les imite, et figure sur le papier, repris par la lettre à l’estampe originelle, n’en sait rendre, malgré tout, quelque chose” (grifo nosso).

Há certamente no jogo de xadrez coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas absolutamente não no domínio visual. É a imaginação do movimento ou do gesto que produz a beleza nesse caso preciso. É inteiramente na massa cinzenta.¹⁶ (Duchamp, 2014-2018, p. 12).

Quanto à sua obra plástica, se Duchamp é loquaz quando descreve seus procedimentos, suas escolhas de tal ou tal material, nada é dito do ponto de visto estético (quanto aos seus objetivos), senão a ideia de um *questionamento da arte*. Ora, como nada é mais árduo do que estabelecer um paralelo entre ideias ou gestos do espírito e gestos plásticos, seguiremos num primeiro tempo os passos de Octavio Paz, autor de um belo livro consagrado à hermenêutica duchampiana: *O Castelo da Pureza* e que, melhor do que ninguém, conseguiu não “explicar”, segundo suas próprias palavras, mas “descrever” o processo criativo do artista à luz do poema mallarmeano. Ao mesmo tempo, tentaremos definir traços mais específicos, que possam ilustrar a hipertextualização mallarmeana na obra de Marcel Duchamp, para, *in fine*, aprofundar as concordâncias do ponto de vista da criação literária e plástica.

É verdade que a trajetória dos dois artistas tem pontos em comum, seja na multiplicidade de atividades exercidas (Mallarmé crítico de arte, poeta, professor de inglês, cronista de moda;

¹⁶ No original: “Une partie d’échecs est une chose visuelle et plastique, et si ce n’est pas géométrique dans le sens statique du mot, c’est une mécanique puisque cela bouge; c’est un dessin, c’est une réalité mécanique. Les pièces ne sont pas jolies par elles-mêmes pas plus que la forme du jeu, mais ce qui est joli – si le mot “joli” peut être employé – , c’est le mouvement. Donc, c’est bien une mécanique, dans le sens, par exemple, d’un Calder. Il y a certainement dans le jeu d’échecs des choses extrêmement belles dans le domaine du mouvement, mais pas du tout dans le domaine visuel. C’est l’imagination du mouvement ou du geste qui fait la Beauté, dans ce cas-là. C’est complètement dans la matière grise”. Duchamp realizou vários quadros sobre o motivo do jogo de xadrez (*La Partie d’échecs*, 1910; *Portrait de joueurs d’échecs*, 1911; *Le Roi et la reine entourés de nus vites* (1912) e foi consagrado Mestre da Federação francesa de xadrez em 1925.

Duchamp jogador de xadrez, grafista, bibliotecário), seja no seu profundo conhecimento dos movimentos artísticos, em literatura ou nas artes plásticas. O que reúne realmente os dois artistas, contudo, é a base do projeto criativo de cada um, ou seja, segundo Paz, a *Ideia*.

Já em 1911, Duchamp declara que dentre os escritores, o único que ele lê é Mallarmé (Gervais, 1989, p. 78), por quem nutre uma grande admiração. Mais tarde, numa declaração de 1946, ele chega a dizer: “Mallarmé era um grande personagem. Eis a direção que deve tomar a arte: a expressão intelectual, mais do que a expressão animal”¹⁷ (Duchamp, 1994, p. 174).

Octavio Paz (1977, p. 11) confirma esse fascínio do artista pela linguagem, de ordem intelectual, que Duchamp considera “como o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los”¹⁸. A figura que Duchamp prefere é a “meta-ironia”, que se traduz em sua obra pela alusão (ou hipertexto) e pela negação, presentes igualmente em Mallarmé.

Paz nota que desde suas primeiras obras (“Retrato ou Dulcinéia”, “Moinho de café”) os títulos constituem um elemento essencial à pintura, manifestando assim a inclinação do pintor pelas ideias, contra uma arte manual e visual. Ele nota ainda o paralelo entre o *Nu descendo uma escada*¹⁹ e *Igitur*²⁰ de Mallarmé. “Em ambos os casos há uma ruptura e uma descida a uma zona de silêncio. Nela o espírito solitário se defrontará com o absoluto e sua máscara: o acaso” (Paz, 1977, p. 11). Com efeito, no “Argumento” de *Igitur*, podemos citar: “Meia noite soa – a Meia noite na qual devem ser lançados os dados. Igitur desce as escadas, do espírito humano, ele vai até o fundo das coisas:

enquanto ‘absoluto’ que é”²¹ (Mallarmé, 1945, p. 434), razão que leva o crítico mexicano a apontar a diferença entre Duchamp e o futurismo ao qual ele é frequentemente assimilado: “O futurismo está cativo da sensação; Duchamp da ideia” (Paz, 1977, p. 12). Acrescenta: “O objeto (do *Nu*) é uma metáfora, uma representação de Duchamp: sua reflexão sobre o objeto é também uma meditação sobre si mesma” (Paz, 1977, p. 13). Ambas são obras baseadas em Ideias e comportam a marca da auto reflexividade. Poderíamos acrescentar, na medida em que as obras do artista são constituídas de relações, de figuras, de proporções, que elas declinam de certa maneira as “subdivisões prismáticas” da *Ideia*. Segundo Paz (1977, p. 15), são “máquinas de símbolos”, como é o caso dos *ready-made*.

Por outro lado, o crítico belga André Gervais (1989, p. 77-88) sugere vários intertextos nas obras de Duchamp e de Mallarmé. Assim, segundo ele, o *ready-made* “*La pelle*” (“*A pá*”, 1915) pode ser posta em relação ao soneto “*Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*” (Mallarmé, 1945, p. 67) em referência ao cisne cuja plumagem é prisioneira do solo gelado²². Ele estabelece relações entre *A Noiva*, inspirada pelas “*fêtes foraines*”²³ e a “*Déclaration foraine*” de Mallarmé (*Divagations*, 1897). Ele compara os fios que caem de modo aleatório no quadro da *Noiva* à “cabeleira voo de uma chama ao extremo/Ocidente de desejos para a inteira desvelar”²⁴ (Mallarmé, 1945, p. 282). Do mesmo modo, ele vê uma alusão entre o aforismo duchampiano “*Orchidée fixe*” (1914) e o soneto em -x de Mallarmé (em francês -iks).

Paz considera que em relação aos *ready-made* como *Roda de bicicleta* (1913); *Pente* (1916); *Um ruído secreto* (1916); *Fonte (Urinol)*, (1917); *Why Not Sneeze Rose Sélavy* (1921) assim como aos

¹⁷ Declaração feita em inglês a James Johnson Sweeney em 1946 (ver também Duchamp, *Ingénieur du temps perdu* (1998).

¹⁸ Paz, 1977, p. 11: “Seu fascínio diante da linguagem é de ordem intelectual: é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los”.

¹⁹ Quadro de Duchamp de 1912.

²⁰ Stéphane Mallarmé, 1945, p. 436 : “Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers”.

²¹ No original: “Minuit sonne – le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers, de l’esprit humain, va au fond des choses: en ‘absolu’ qu’il est”.

²² O título original desse *ready-made* era *In Advance of the Broken Arm* (Em previsão do braço quebrado), cf. Duchamp 2014/2018, p. 60.

²³ “*Fête foraine*” é o equivalente do parque de diversões brasileiro.

²⁴ No original: “La chevelure vol d’une flamme à l’extrême/Occident de désir pour la tout développer”.

cartazes: “Farmácia”, “Água e gás em todos os pavimentos”, *Apolinère enameled*, “Tabuleiro de xadrez de bolso”, Duchamp “exalta o gesto, sem cair nunca, como tantos artistas modernos, na gesticulação”²⁵ (Paz, 1977, p. 19).

Para Pierre Bourdieu (1992, p. 343-346): “ele (Duchamp) inventa o *ready-made*, esse objeto manufaturado promovido à dignidade de objeto por um ‘*coup de force*’ simbólico do artista, frequentemente significado por um jogo de palavras” ou, segundo André Breton: “objetos manufaturados promovidos à dignidade de objetos de arte pela escolha do artista (Breton, 1935, p. 48).

Paz conclui: “O *ready-made* é uma arma de dois gumes; se se transforma em obra de arte, malogra o gesto de profanação; se preserva a sua neutralidade, converte o gesto em obra” (Paz, 1977, p. 27).

Para o mesmo Paz, o quadro *Nu descendant l’escalier* (1912, óleo, 146 x 89 cm), por exemplo, é antes de mais nada uma metáfora, meditação sobre si mesma, gesto do espírito. Prossegue: “criação pura e meditação sobre a pintura e o movimento [...]”. Segundo Robert Lebel (1959, 2016, apud Paz, 1977, p. 13), “o nu representa o mesmo papel que o antigo esfolado nos livros de anatomia; é um objeto de investigação interna”. E segundo o próprio Duchamp, trata-se da “convergência de vários interesses, entre os quais o cinema... e a separação das posições estáticas nas cronofotografias de Marey na França, de Eakins e Myybridge na América” (Duchamp, 2014-2018, p. 34); “Não existe carne, apenas uma anatomia simplificada, em cima, em baixo, a cabeça, os braços e as pernas” (Duchamp, 2014-2018, p. 35).

Pintado na cor da madeira, o nu propriamente dito desaparece diante das diferentes posições (20) estáticas do ato sucessivo da descida²⁶ representadas através de uma forma humana

²⁵ Os “versos de circunstância” de Mallarmé (dedicatórias, álbuns, dons) poderiam constituir o equivalente dos “ready made” duchampianos (1945, p. 81-185).

²⁶ Tela recusada pelo Salão dos Independentes de Paris em fevereiro de 1912 e exposta ulteriormente no Salão da Seção de Ouro.

geométrica (de perfil) indo de um bege claro (com reflexos esverdeados) até uma totalidade mais escura, sobre fundo marrom escuro. Apesar de o quadro ter uma coloração futurista, ou certamente cubista²⁷, ele foi recusado na exposição de 1912 por “representar” um objeto (uma mulher nua?) em movimento, contrário aos cânones cubistas.

Para Octavio Paz ainda, a grande obra de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre*²⁸ (*A Noiva desnudada pelos seus solteiros, mesmo* ou *O Grande Vidro*), obra cuja concepção durou de 1915 a 1923²⁹, “é uma transposição, no sentido que Mallarmé dava a essa palavra, do método literário à pintura” (Paz, 1977, p. 16). Trata-se de uma obra inacabada e as 93 notas que a comentam, escritas entre 1912 e 1923, foram publicadas em 1934 na *Caixa Verde*, podendo ser lidas (quando isso é possível) de maneira aleatória³⁰. Constituída por duas placas de vidro transparentes sobrepostas em altura (2,75m por 1,75m de largura), ela é feita de pintura a óleo, verniz, folha e fio de chumbo, poeira. As cores dominantes são o cinza, o negro, o marrom, laivos de amarelo. Em entrevista com Robert Lebel, Duchamp faz alusão à noiva como um *conceito* nascido numa “*fête foraine*” onde jovens enviam projéteis sobre uma representação de uma noiva a fim de desvesti-la. Obra que se tornou mundialmente famosa, ela é a continuação da obra anterior: *Nu descendo a escada*.³¹

²⁷ Reprodução impossível devido aos direitos do autor inacessíveis ao público, mas visível na Internet.

²⁸ Idem.

²⁹ Obra exposta no Philadelphia Museum of Art.

³⁰ Comparáveis a essas notas são as notas preparatórias do “Livro” de Stéphane Mallarmé publicadas por Jacques Scherer em 1957.

³¹ A obra de Duchamp é um moto contínuo e antes da *Noiva*, entre 1912 e 1913, ele criou *Deux Nus, un fort et un vite* (*Dois nus, um forte e um depressa*); *Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse* (*O Rei e a Rainha atravessados por nus em velocidade*) e *Le Roi et la Reine traversées par des nus vite* (*O Rei e a Rainha atravessados por nus depressa*); *Le roi et la Reine entourés de nus vites* (*O Rei e a Rainha cercados de nus velozes*); *Vierge n°1* e *Vierge n°2* (*Virgem n°1 e Virgem n°2*); *Le Passage de la Vierge à la mariée* (*A passagem da Virgem à noiva*); o primeiro estudo de *La Mariée mise à nu par les célibataires* (o primeiro estudo de *A Noiva desnudada pelos solteiros*); as primeiras pesquisas para *La Machine célibaire* (*A Máquina solteira*); a primeira

O próprio Duchamp oferece uma descrição detalhada da obra no livro *Duchamp du signe* (num jogo de palavras como ele amava³²), que retoma suas notas de 1914, mas outra tentativa de explicação da *Noiva* é de André Breton (1935, p. 46).

Este último identifica 13 elementos constitutivos da obra:

1. A Noiva (ou um enforcado fêmea), reduzida a um esqueleto.
2. Inscrição superior (obtida por 3 pistões de ar envoltos numa espécie de via láctea).
3. Nove moldes machos (ou máquina de Eros ou máquina solteira, ou cemitério de uniformes e librés/ soldado, cavaleiro, policial, padre, garçom de café, entregador de grande loja, empregado, agente funerário, chefe da estação).
4. Faixa de segurança (ou carrinho ou trenó) apoiada em patins escorregando num cano.
5. Moinho.
6. Tesouras.
7. Peneira.
8. Moedora de chocolate.
9. Zona de respingos.
10. Testemunhas oculistas.
11. Zona do manipulador de gravidade (não figurada).
12. Traços.
13. Vestido de noiva.

Segundo André Breton, trata-se aqui de uma especulação mecanicista, cínica, do fenômeno amoroso do qual ele propõe uma descrição minuciosa, completada pela explicação do próprio Duchamp:

- Os solteiros servem de base arquitetônica à noiva, que representa a apoteose da virgindade. O motor-desejo não entra em contato direto com a Noiva, ao contrário, ele é

separado dela por um refrigerador. A Noiva recusa calorosamente a solicitação dos solteiros.

- A Noiva é um motor que transmite sua potência-tímida, que serve para o desabrochar dessa virgem ao termo de seu desejo. A comanda é elétrica.
- Nesse desabrochar a Noiva se apresenta nua sob duas aparências: a primeira, desnudada pelos solteiros, a segunda, a imaginativa, voluntária, da própria Noiva.
- Desses dois desenvolvimentos gráficos assim obtidos, deve-se encontrar a conciliação que seja o desabrochar (“*épanouissement*”) sem distinção de causa.

Breton admira o equilíbrio inédito e único entre a parte racional e a parte irracional da obra e esse “Atraso” (*retard*) que Duchamp chamou de “atraso em vidro” (“um atraso o mais geral possível, um atraso em (de) vidro, como se diria de um poema em prosa ou de uma escarradeira de prata”) e que guarda, segundo ele, intacto seu poder de antecipação³³.

Outra é a descrição que faz Octavio Paz da mesma *Noiva*: “(trata-se) de um vidro duplo, de dois metros e setenta centímetros de altura e um metro e setenta centímetros de largura, pintado a óleo e dividido horizontalmente em duas partes idênticas por um fio de prumo. Na parte mais alta da metade superior, domínio da Noiva, flutua uma nuvem de cor acinzentada. É a Via Láctea.”³⁴ Dentro dessa Via Láctea se encontram três tabuletas, que são os Letreiros de Cima e cuja função é a de transmitir aos solteiros “as descargas da Noiva”. A Noiva é uma máquina, espécie de esqueleto. Na metade inferior encontram-se os solteiros já mencionados, uma carreta dentro da qual se encontra um Moinho de Água.

O fluido magnético enviado pela Noiva a seus solteiros provoca um inchamento dos nove moldes que emitem um gás (que passa pelos

paginação do *Grand Verre*; *La Mariée mise à nu par les célibataires même* (A Noiva desnudada pelos solteiros mesmo) e, finalmente, *Trois stoppages-étalon* (Três paradores-modelo) e *La Broyeuse de chocolat* (O moedor de chocolate).

³² *Du champ du signe*, (Do campo/canto do signo/cisne...) Paris, Flammarion, 1994. A descrição vai da página 31 à página 102 (capítulo 1).

³³ No original: “un retard dans tout le général possible, un retard en verre comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent”. (Duchamp, *Ecrits*, p. 41)

³⁴ Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, op. cit., loc. cit., pp. 30-31.

cones da peneira enquanto o Carrinho recita suas litâneas). Nesse momento a Noiva se desveste. Obra autossuficiente, ela contém seus próprios espectadores (os Oculistas)³⁵.

As descrições/interpretações são diversas. Para Duchamp trata-se da “sombra em duas dimensões de um objeto de três dimensões que, por sua vez, é a projeção de um objeto (desconhecido) de quatro dimensões: *a sombra, a cópia de uma cópia de uma Ideia*” (Paz, 1977, p. 31).

Quanto à Ideia, se sua presença é essencial para Marcel Duchamp para quem uma obra provém forçosamente de uma ideia, gesto do espírito, para Mallarmé, a questão é bem mais complexa. Para citar apenas alguns exemplos: o enunciado da Ideia se confunde com o rito no ballet, em “Crayonné au théâtre” (1945, p. 295)³⁶. Em “Crise de Verso” (1945, p. 365), ela é articulada ao ato poético: [...] “o ato poético consiste em ver de repente que uma ideia se fracciona em um número de motivos iguais em valor...”³⁷. Em “A Música e as Letras” (1945, p. 649): “que a Música e as Letras são a face alternativa aqui ampliada em direção ao obscuro; lá cintilante, com certeza, por um fenômeno, o único, eu o chamei, a Ideia”³⁸. Em carta a Maurice Barrès (Mallarmé, 1995, p. 582): “Eu trabalho todas as manhãs com um certo furor e programo o ano; quem sabe sairá, mas enfim absoluto, um fragmento do único drama a ser feito, que é o do Homem e da Ideia”³⁹. O termo é omnipresente em sua obra,

designando não somente a inspiração, a origem, mas a essência da obra⁴⁰.

Enfim, os dois artistas obedecem ao mesmo projeto, o de propor uma obra inédita que ponha a arte em questão, ao mesmo tempo “viva”, presente e durável (infinita?) e na qual o acaso ocupa um espaço importante.

Ora, para Mallarmé (1945, p. 368), a alternativa para abolir o Acaso seria uma constelação (“EXCETO/TALVEZ/ UMA CONSTELAÇÃO”), ou seja, o poema (graças ao verso) que, “negando, por um traço soberano, o acaso fixado nos termos apesar do artifício de sua imersão alternada no sentido e na sonoridade [...]”⁴¹, cria uma nova atmosfera.

Na parte IV de Igitur, chamada “O lance de dados”, ele afirma:

Em suma, num ato em que o acaso está em jogo, é sempre o acaso que realiza sua própria Ideia ao se afirmar ou ao se negar. Durante sua existência a negação e a afirmação acabam fracassando. Ele contém o Absurdo – ele o implica mas em estado latente e o impede de existir: o que permite ao Infinito ser.⁴² (1945, p. 441).

Mais adiante: “[...] e o Ato (qualquer que seja a força que o guiou) tendo negado o acaso, ele conclui que a ideia era necessária”⁴³ (p. 441).

³⁵ Uma descrição bastante detalhada do quadro é proposta por Christophe Cirendini, fotografo e professor de artes plásticas: <arplastik-simoneveil.blogspot.com/2015/04/marc-el-duchamp-en-quelques-leçons-meme_12.html>.

³⁶ No original: “- rien qu’au travers du rite, là, l’énoncé de l’Idée [...]”.

³⁷ No original: , “une régularité durera parce que l’acte poétique consiste à voir soudain qu’une idée se fractionne em un nombre de motifs égaux par valeur [...]”.

³⁸ No original: “que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur: scintillante là, avec certitude, d’un phénomène le seul, je l’appelai, l’Idée”.

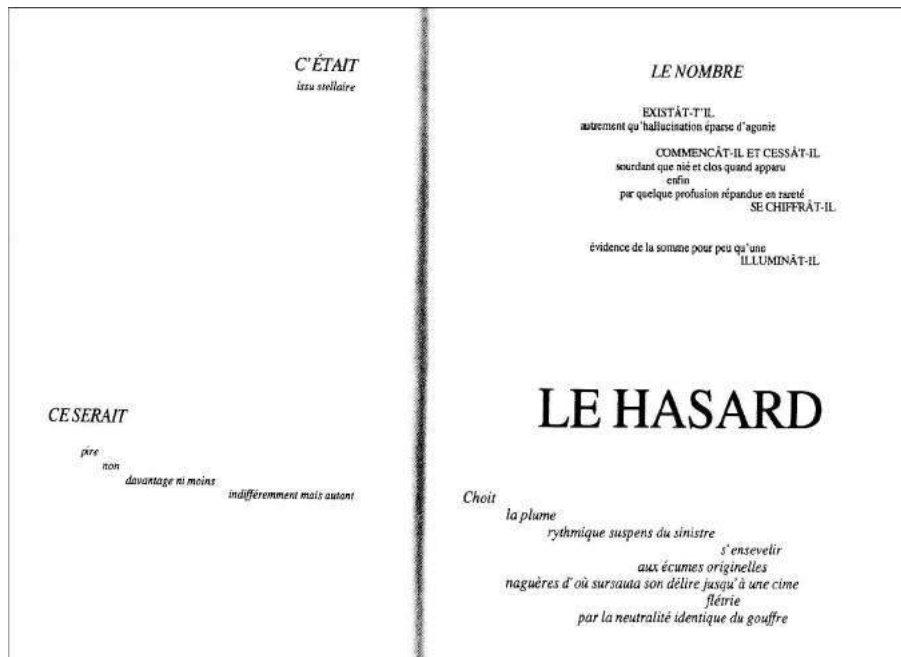
³⁹ Carta n. 262. No original: “Je travaille chaque matin avec quelque fureur, et j’ébauche mon année: peut-être en sortira-t-il, mais absolu enfin, un fragment d’un seul drame à faire, qui est celui de l’Homme et de l’Idée [...]”.

⁴⁰ O filósofo Jean-François Marquet dedica um ensaio ao tema: “Mallarmé et la mise-en-scène de l’Idée”, in *Miroirs de l’identité*, 1966. Para Duchamp, diga-se de passagem, o termo não tem o exato valor que em Mallarmé: Paz o declina em “metáfora”, “transposição”, “transformação”, “jogo de linguagem”...

⁴¹ No original: “niant, d’un trait souverain le hasard demeuré aux termes malgré l’artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité [...]”.

⁴² No original: “*Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c’est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s’affirmant ou se niant*” (em itálico no original).

⁴³ No original: “[...] et l’Acte (quelle que soit la puissance qui l’ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l’Idée était nécessaire”.



Assim, se, para Mallarmé, o acaso seja talvez abolido se uma constelação vier ocupar o seu lugar, para Duchamp, o acaso ocupa um lugar de grande importância na realização dessa obra pintada num vidro cujo fito era o de se afastar da pintura “retiniana” pelo uso do desenho industrial. Os fios que compõem a obra caem de maneira aleatória e a poeira que aí se acumula é deixada intencionalmente. Para Marcel Duchamp, a *Noiva* é o resultado da acumulação de todas as experiências e experimentações praticadas pelo artista: “A ideia geral era pura e simplesmente a execução, além das descrições do tipo catálogo das armas de Saint-Étienne em cada parte...” (Duchamp, 2014-2018, p. 44). Segundo ele: “A ideia do acaso, pensado por muita gente naquela época, tinha me impressionado. A (minha) intenção consistia principalmente em esquecer a mão, visto que, no fundo, mesmo a mão, é o acaso”⁴⁴ (Duchamp, 2014-2018, p. 50). O acaso interveio igualmente na queda sofrida pelo “Vidro”, cujas duas placas sobrepostas se racharam de maneira similar.

Enfim, para os dois artistas, a presença do outro, do público, é essencial. Do ponto de vista material, Duchamp decide pintar em vidros porque isso facilita o olhar, o espectador vê

⁴⁴ No original: “L’idée du hasard, auquel beaucoup de gens pensaient à cette époque-là, m’avait également frappé. L’intention consistait surtout à oublier la main, puisqu’au fond, même votre main, c’est du hasard”.

através. Mas ele insiste na necessidade do olhar do outro: “[...] o artista só existe se é conhecido. Por conseguinte, podemos imaginar a existência de cem mil gênios que se suicidam, que se matam, que desaparecem, porque não souberam fazer o que era preciso para serem conhecidos, para se imporem e conhecerem a glória”⁴⁵ (Duchamp, 2014-2018, p. 83), ou “No final das contas, o público representa a metade da questão” (Duchamp, 2014-2018, p. 22).

Nos dois casos, a presença de um olhar é necessária. Ou melhor, de um público. De um lado, a “máquina” de Duchamp, de outro, o “Livro” de Mallarmé, ambos necessitam a intervenção de um “operador”, segundo a expressão de Pascal Durand⁴⁶ (2019, p. 21-36 e sq.): “Para Mallarmé, o Livro, segundo suas notas, é uma ‘grande máquina (a) ativar’” que necessita

⁴⁵ No original: “[...]l’artiste n’existe que si on le connaît. Par conséquent, on peut envisager l’existence de cent mille génies qui se suicident, qui se tuent, qui disparaissent, parce qu’ils n’ont pas su faire ce qu’il fallait pour se faire connaître, pour s’imposer et connaître la gloire”.

⁴⁶ Pascal Durand é sociólogo da literatura, professor na Universidade de Liège, autor de “De Mallarmé à Duchamp”, in *Formalisme, jeu de formes* (2001).

a intervenção de um operador ou “operário” [...]⁴⁷. Lembremos que em sua concepção, trata-se de folhas soltas que o leitor pode ler em qualquer ordem, ou, de certa forma, uma máquina de livros, de textos infinitos... e para o qual o autor imaginou um preço e uma operação de venda junto a um público seletivo, que nunca ocorreu...

Os dois artistas, apesar do intervalo que os separa, apresentam, portanto, características semelhantes, conhecedores do que Pascal Durand (2019, p.21-36), seguindo Bourdieu, chama de “as regras da arte”: autotelismo crítico, ironia, uma virtuosidade sem objeto, e principalmente “a dimensão frequentemente indecível das propostas teóricas”: sacralização e dessacralização da arte. Para os dois artistas, igualmente, trata-se da última grande obra antes do silêncio: um desaparece, o outro se cala.

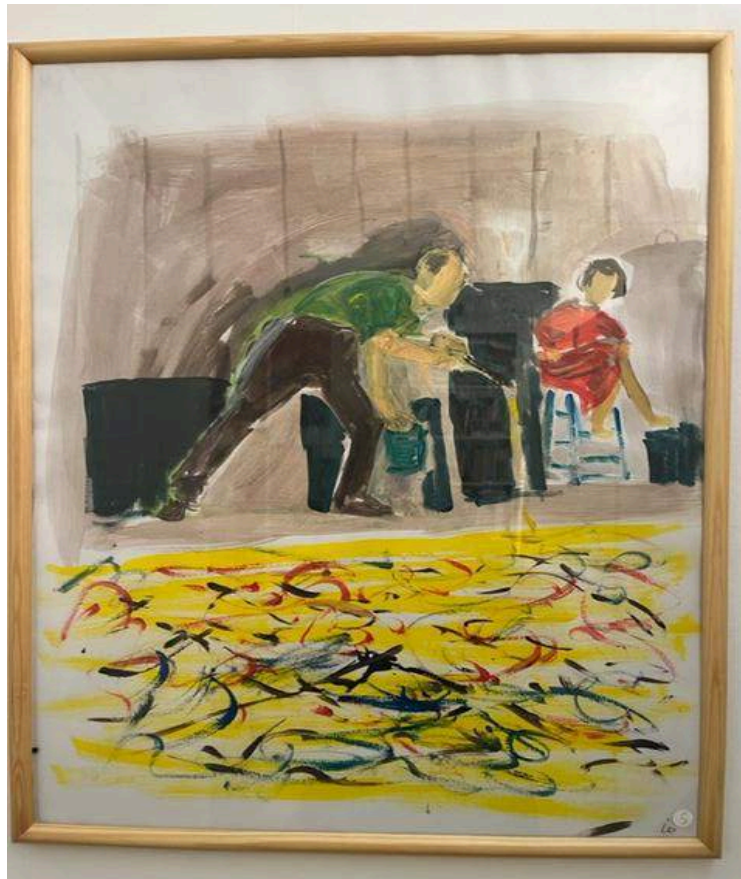
Concluindo, podemos dizer que o traço comum aos dois artistas é a realização de uma obra “crítica”, crítica do passado, crítica da crítica, uma obra múltipla, polissêmica, mas cuja significação final escapa pelo próprio modo como elas são agenciadas, enquanto obras “in-significantes”. Nesse sentido, são também obras *mediais*, obras irônicas, onde o acaso é a personagem principal. Octavio Paz chega a dizer que *Un coup de dés* é a obra gêmea do *Grande Vidro*⁴⁸: “A semelhança entre ambos os artistas não provém de que ambos revelem preocupações intelectuais em suas obras, mas de seu *radicalismo*: um é o poeta e o outro é o pintor da Ideia” (Paz, 1977, p. 49). Ambas suscitam uma pluralidade de leituras e constituem uma metáfora do vazio. Paz prossegue: “assim como cada um de seus instantes (do poema) é definitivo em relação aos

que o precedem e relativo diante dos que o sucedem” (1977, p. 50), o quadro de Duchamp é um quadro em vidro transparente, “um quadro inacabado em perpétuo acabamento” (1977, p. 51).

Lance de dados? Cheque e mate?

⁴⁷ Citação completa e no original: “Pour Mallarmé, le Livre, selon ses notes, est une ‘grande machine (à)mettre em branle’, réclamant dans sa structure propre, l’interaction de plusieurs genres et de formes diverses (le journal, le Théâtre, le livre, le ballet, la symphonie, l’hymne, le tréteau forain, le diorama, etc.) et, dans sa mise en jeu, l’intervention d’un opérateur, d’un ‘ouvrier’ qui n’est autre, collectif ou singulier, public ou privé, que le lecteur, chargé de combiner les feuillets, d’opérer des rapports ou des raccords, de prendre activement part à un événement textuel et symbolique qui sans lui n’aurait pas lieu, ni lieu d’être”, inspirado por Jacques Scherer, *Le “Livre” de Mallarmé*, 1977.

⁴⁸ “Le Grand Verre” é o outro nome da “Mariée”...



(Pollock painting, by IO)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGAMBEN, Giorgio. "Le geste et la danse". *Revue d'esthétique*, N°22, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1992, p. 9-12.
2. AGAMBEN, Giorgio. "Notes sur le geste », in *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, Payot & Rivages, 2002, p. 63-68.
3. AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução Vinícius Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 9-14.
4. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, Seuil, 1992, pp. 343-346.
5. BRETON André. Le Phare de la Mariée. *Minotaure*, n. 6, 1935.
6. CAMPOS, Augusto de. "Lygia finge". *Poetamenos*. São Paulo: Itáu cultural, 1953.
7. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia concreta*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
8. CAMPOS, Augusto de. "Poesia, Estrutura". In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.177-180 - .
9. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
10. CAMPOS, Augusto de. « intraduction ready mallarmade » <antoniocicero.blogspot.com>, 2009.
11. CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. 2. ed. São. Paulo: Annablume, 2009.
12. CAMPOS, Haroldo de, *Invenção*, n.4, Editora Obelisco, dezembro 1964.
13. CAMPOS, Haroldo de, "A obra de arte aberta", *Diário de São Paulo*, 03/07/1955.
14. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
15. CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
16. CAMPOS, Haroldo de. *A ReOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
17. CITTON, Yves. *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris: Armand Colin, 2012.

18. DAMISCH, Hubert. "La défense Duchamp", in Colloque de Cerisy (sur M.D.), Paris, 10X18, 1979.
19. DECIMO, Marc. *Marcel Duchamp mis à nu à propos du processus créatif*. Dijon: Les Presses du réel, 2004.
20. DUCHAMP, Marcel. *Écrits*, Flammarion, 1976.
21. DUCHAMP, Marcel. *Ingénieur du temps perdu*. Paris: Belfond, 1998.
22. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.
23. DUCHAMP, Marcel. *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Marseille: Ed. André Dimanche, 1994.
24. DUCHAMP, Marcel. *Entretiens avec Pierre Cabannes*. Paris: Allia/Sables, 2014/2018.
25. DUCHAMP, Marcel. *Abécédaire*. Musée National d'Art Moderne, janvier, 1977.
26. DURAND, Pascal. De Mallarmé à Duchamp : Formalisme esthétique et formalité sociale In : *Formalisme, jeu des formes* [en ligne]. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2001. Disponible em: <<http://books.openedition.org/psorbonne/15027>>. Acesso em: 10 mar. 2023.
27. ECO, Umberto. "Arte programmata", *A definição da Arte* (tradução Eliane Aguiar), R. J., 2016, p. 271.
28. GERVAIS, André. L'intertexte Mallarmé/Duchamp. *Études littéraires*, v. 22, n. 1, 1989, p. 77-90.
29. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* Paris : Gallimard, 1978.
30. KRISTEVA, Julia. Le geste, pratique ou communication?. *Langages*, n. 10. *Pratiques et langages textuels*, 1968, p. 48-64.
31. LEBEL, Robert. Sur Marcel Duchamp. Paris: 1959, re-édition Mamco, 2015.
32. MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1945.
33. MALLARME, Stéphane. *Correspondance/Lettres sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1995.
34. MARQUET, Jean-François. "Mallarmé et la mise-en-scène de l'Idée". In: MARQUET, Jean-François. *Miroirs de l'identité*. Paris: Hermann, 1966, p.21-78 .
35. MURAT, Michel. *Le Coup de dés de Mallarmé – un recommencement de la poésie*. Paris: Belin, 2005.
36. OSEKI-DEPRE, Inês. "Mallarmé en transit ou les subdivisions prismatiques de l'idée", *Poésie en transit entre la France et le Brésil*. Textes réunis par Bénédicte Gorrillot, Marcelo Jacques de Moraes et Marcos Siscar. *Revue des Sciences Humaines*, n. 346 / avril-juin 2022, Presses universitaires du Septentrion, p. 105-133.
37. PAZ, Octavio. *O Castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
38. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*, Ed. Perspectiva/USP, 1975.
39. PIGNATARI, Décio. « Stèle pour vivre ». In: PIGNATARI, Décio. *Poesia Pois é Poesia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
40. PRIGENT, Christian. *Une phrase pour ma mère*. Paris: P.O.L, 1996.
41. PRIGENT, Christian. *L'incontenable* (ensaios). Paris: P.O.L, 2004.
42. RANCIERE, Jacques. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Fayard, 2012.
43. ROGER, Thierry. "Mimiques : notes sur le geste poétique". In: *Les Gestes du poème*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015, publiés par Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger (CÉRÉDI).
44. ROGER, Thierry. Sur le genre du *Coup de dés*. *Poétique*, v. 160, n. 4, 2009, p. 443-470.
45. ROGER, Thierry. *L'Archive du Coup de dés*. Paris: Classiques Garnier, 2010.
46. TARDIEU, Jean. *Obscurité du jour*, Genève, Skira, 1974, p. 62.
47. SCHERER, Jacques. *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957.
48. STEIN, Gertrude. *Porta-Retratos*. Prosa. Introdução, tradução e título da coletânea de Augusto de Campos. Edição bilingue. Capa de Augusto de Campos. Florianópolis, SC: Noa Noa, 1989.
49. TARDIEU, Jean. *Obscurité du jour*. Genève: Skira, 1974.
50. VALERY, Paul. *Œuvres* (éd. Jean Hytier). Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1957.
51. VIAL KAYSER, Christine. *Marcel Duchamp, Le Grand Verre, la Grande Guerre*, col. Arts. Marseille: PUP, 2019.