



A NOIVA, VIRGEM E NUA: MARCEL DUCHAMP E O FURO

Luana Aguiar

Furo corpo
erotismo Duchamp

Este artigo propõe uma leitura acerca da produção duchampiana que se relaciona com a noção de furo, meu objeto de pesquisa: a ideia de que pelos furos do corpo, e por meio da arte, é possível estabelecer conexões com outros seres. Sendo assim, o erotismo de Bataille, bem como a teoria freudiana, é caro a este texto.

Acredito muito no erotismo porque é uma coisa realmente generalizada no mundo inteiro, uma coisa que as pessoas compreendem¹.

Aguardava ansiosa minha vez de olhar pelo atraente buraco na porta. Vi, enfim, pelo tal furo uma cena tão viva, que, ao me afastar, tive imediata vontade de olhar novamente: lá estava parte do corpo de uma mulher nua, deitada de pernas abertas sobre um monte de galhos secos. Sua vulva era esquisita, não havia pelos pubianos, e seu corpo estava deitado de tal forma que era possível ver, pelo buraco, apenas seu tronco com a vulva exposta, parte das pernas e o braço esquerdo que, suspenso, segurava uma lamparina acesa em plena luz do dia. O corpo parecia morto, mas um morto vivo. Lembro-me da paisagem luminosa ao fundo, um lago, uma cascata e céu azul. A legenda informava: *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*; 2. *Le gaz d'éclairage* (Sendo dados: 1. A cascata; 2. O gás de iluminação).

THE BRIDE, VIRGIN AND NAKED: MARCEL DUCHAMP AND THE HOLE | This article proposes a reading about the duchampian production that relates to the notion of hole researched by me: the idea that through the holes of the body, and through art, it is possible to establish connections with other beings. Thus, Bataille's eroticism as well as Freud's theory are important in this text. | **Hole, body, eroticism, Duchamp.**

Ao eleger a palavra furo como condutora de minha pesquisa de mestrado, recordei imediatamente dessa experiência com a réplica de *Étant donnés* – último trabalho de Duchamp, realizado clandestinamente entre 1946 e 1966 – exposta no MAM de São Paulo em 2008 na exposição Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra de arte. Entendi que o enigma de *Étant donnés* está intimamente ligado ao enigma do furo e que, para acessar tal enigma, é necessário percorrer o conjunto (ou parte considerável) da produção do artista. Este texto propõe, portanto, uma leitura erótica da produção duchampiana, mais especificamente uma leitura a partir da noção de furo que o artista deixa transparecer em seu trabalho.

Marcel Duchamp. *Étant donnés*: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . (Sendo dados: 1. a cascata, 2. o gás de iluminação . . .) 1946-66
Vista pela porta da instalação. Técnica mista. Philadelphia Museum of Art

C'est la vie

Quando perguntado por Pierre Cabanne sobre o papel do erotismo em seu trabalho, Duchamp afirma: "Enorme. Visível e vidente, ou, em todo caso, subjacente".² Appolinaire afirmou que Duchamp era o único pintor da escola moderna a se preocupar com o nu.³ Um nu distinto, no entanto, daquele tradicional relacionado aos cânones da pintura ocidental.

A partir de *Nu descendo a escada* (1912), Octavio Paz observa em Duchamp o desaparecimento da figura humana e diz que "seu lugar não é ocupado por formas abstratas, mas por transmutação do ser humano em mecanismos delirantes".⁴ O próprio título da obra, um nu que desce uma escada, é ação deveras banal para um nu, quando se considera a história da pintura. Segundo Octavio Paz, tudo que foi feito por Duchamp a partir de 1913 é "parte da tentativa de substituir a 'pintura-pintura' pela 'pintura-ideia'"⁵ e aí, segundo esse autor, residiria o início da sua verdadeira obra.

Dois *ready-mades* realizados por Duchamp, depois de sua partida para a América são aqui dignos de nota e importantes para uma leitura erótica de sua produção: *Fonte* (1917) e *L.H.O.O.Q.* (1919). Apesar de discordar de Jean Clair, para quem a obra de Duchamp dera início a nova etapa – repulsiva – da arte, Arthur Danto acredita que "é bem possível que uma das funções de usar um urinol [seja] (...) sua associação com o excitamento infantil vinculado com o ato de expelir".⁶ Para Danto, é por conta dessa associação com o ato de expelir, além das noções de gênero que o urinol, ou *Fonte*, pode ser considerado um *ready-made* especial, uma "piada ardilosa" do artista num esforço de revincular arte e vida ainda naquele tempo.

L.H.O.O.Q. é outro popular *ready-made* a suscitar conteúdo erótico. Em uma reprodução da



Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. 1919. Ready-made. Centre Pompidou. © Collection particulière © succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris 2014

Monalisa, de Da Vinci, Duchamp desenha um elegante bigode, um fino cavanhaque e escreve as letras *L.H.O.O.Q.*, cuja pronúncia em francês significa "ela tem fogo no cu". Duchamp deu, então, um cu a "ela", à *Monalisa*. Tal gesto constitui uma crítica ao culto das grandes obras do passado e à própria tradição pictórica ocidental. Mas quando por meio do jogo de palavras, texto e imagem juntos, confundem as noções de gênero,

Duchamp fala também, de alguma forma, do seu presente para além da pintura: a vida do seu próprio tempo.

*O curioso nesse bigode e nesse cavanhaque é que, quando se olha para a Monalisa, ela se transforma realmente num homem. Não é uma mulher disfarçada de homem; é um homem de fato e essa foi minha descoberta, sem que na época eu me desse conta.*⁷

O que Duchamp faz, ironicamente, é emoldurar um dos furos da face humana, mas não de uma face qualquer. Trata-se da face símbolo da cultura ocidental. Duchamp dá em palavras um cu sacana a essa face, e dá precisamente um cu – o furo do corpo que está mais longe da vista. E o que é o fogo senão a energia desejosa que perpassa por esse furo? Tal gesto não foi gratuito pois Duchamp compreendia o papel do erotismo na *psiqué* e na história social do homem e quando jogava, assim, com a ideia de representação – o retiniano – presente na tradição da pintura, tinha o erotismo como seu tabuleiro, sua escola particular. “Era uma espécie de clima erótico. Tudo está baseado em um clima erótico sem que se precise forçar muito” disse ele a Pierre Cabanne.⁸

Nesse clima surgiu Rose Sélavy, pseudônimo do alter ego feminino de Duchamp, fruto do mesmo jogo de confusão de gêneros expresso em *L.H.O.O.Q.* Fotografada por Man Ray em 1921, Rose Sélavy assinou as mais variadas produções duchampianas, verbais ou visuais, até 1941. “Muito melhor do que trocar de religião é trocar de sexo. Na França *Rose* era o nome mais banal de menina na ocasião. E *Sélavy* não passa de um trocadilho para *c’est la vie*.”⁹ A tradução de *c’est la vie* para português é esta é a vida, e, como se sabe, *Rose* é anagrama de *Eros*; logo, *Rose Sélavy*¹⁰ também pode significar *Eros* é a

vida. É pertinente, portanto, trazer aqui Bataille e Freud em relação à produção de Duchamp.

Eros e *Ananke* – Amor e Necessidade – seriam, para Freud, os pais da civilização, desde que o homem descobriu que, por meio do trabalho, poderia sobreviver no planeta, mas que sozinho não conseguiria. Para o autor, *Eros*, o Amor, foi de grande importância no desenvolvimento da civilização, uma vez que o amor genital formava novas famílias e o amor “inibido em sua finalidade”, ou seja, as amizades, uniam membros exteriores à família, de modo libidinal.¹¹

Freud mostra, assim, que a energia empregada no processo civilizatório é retirada da sexualidade e que o desenvolvimento da civilização seria comparável ao desenvolvimento libidinal de um indivíduo. Ele descreve, por exemplo, que o erotismo anal nas crianças, ou seja, “o interesse original pela função



Man Ray. Marcel Duchamp como Rose Sélavy. Fotografia. 1920-1921 Philadelphia Museum of Art. Coleção The Samuel S. White 3rd e Vera White

excretória” se transforma no indivíduo de alguma forma, em traços de caráter que podemos associar à civilização: em economia, em ordem, em limpeza.¹²

Para Bataille, o erotismo só existe por conta do interdito sexual e é esse interdito o que comanda todos os nossos comportamentos, ou permaneceríamos animais.¹³ Bataille resgata o comportamento das sociedades arcaicas para mostrar que o homem deixou de ser animal quando passou a se comportar de três formas fundamentais: trabalhando, tendo a consciência da própria morte e passando da sexualidade livre à sexualidade contida, de onde se origina o erotismo. Para ele, o erotismo no homem difere da mera atividade sexual animal, porque considera uma “experiência interior”, um problema, aliás, que toda religião colocou. De modo que, para esse autor, erotismo e religião estão intimamente conectados.

Freud também se refere a religião. Muito da atitude religiosa na vida do homem é para ele um mistério, mas o que ele supõe é que a intensa necessidade da proteção de um pai na vida infantil possa repercutir mais tarde no homem na necessidade de religião, de modo a protegê-lo do poder do destino. O medo do destino, das frustrações, do sofrimento, em suma, do desprazer é o que fez e faz o homem buscar o sentimento que ele chama de “oceânico”, ou seja, certa unidade com o mundo. Esse sentimento “oceânico” colocado por Freud e o sentimento de continuidade descrito por Bataille em *O erotismo*, o qual se configura como uma tentativa de superar o abismo existente entre os seres, guardam íntima relação, visto que o pensamento batailliano foi bastante influenciado pelo pai da psicanálise. Seria, assim, a arte de raízes eróticas, por meio dos furos do corpo, capaz de gerar no homem esse sentimento? Estaria Duchamp, consciente ou não, em busca de tal sentimento?

A NOIVA

O mesmo homem que inventou o *ready-made*, que se travestiu de mulher e que desenhou um bigode na *Monalisa* trabalhava, desde 1915, em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*A noiva despida pelos seus solteiros, mesmo*) ou o *Grande vidro*, pintura a óleo sobre um vidro de aproximadamente 2,72m de altura por 1,75m de largura que representa uma estranha máquina erótica desenvolvida pelo próprio artista. Sim, um curioso e contraditório retorno à pintura. Duchamp era consciente disso e afirmava existir diferença entre uma pintura puramente retiniana e aquela que usa o retiniano para ir mais além.¹⁴

Obra enigmática, escritura a ser decifrada segundo Octavio Paz, o *Grande vidro* necessita, para ser compreendido, da *Caixa verde* (1934), um catálogo formado por 93 documentos que, supostamente, explicam cada detalhe da obra, espécie de manual de instruções do funcionamento da máquina que concentra diversos elementos (figuras) criados anteriormente por Duchamp. O artista explica que o *Grande vidro* não é para ser contemplado, olhado com os olhos estéticos, e sim “acompanhado como um texto literário tão amorfo quanto possível, que jamais tomou forma”.¹⁵ Ele não queria que as notas da *Caixa verde* se tornassem um texto literário nem tampouco que a pintura no vidro ganhasse uma forma plástica, retiniana. Texto e imagem complementam-se e formam assim o enigma do *Grande vidro*, que foi deixado inacabado propositalmente pelo artista em 1923 e que ganhou rachaduras provocadas por um acidente em 1926. Duchamp assumiu esse acaso como parte da obra.

Marcel Duchamp. A noiva despida pelos seus solteiros, mesmo. (*O grande vidro*). 1915-1923. Técnica mista. Philadelphia Museum of Art. Doação de Katherine S. Dreier, 1952



Octavio Paz pontua que o título *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* já contém quase todos os elementos da obra: o significado de *mise à nu*, em francês vai muito além do nosso “despir-se”, de modo que é possível associar tal expressão à ideia de ato público ou rito. O sentido de *ses célibataires* indica que “o solteiro não é nem sequer pretendente e a noiva nunca será desposada”,¹⁶ enquanto o plural da expressão e o pronome possessivo “seus” conferem a ideia de inferioridade dos machos.

A compreensão do funcionamento dessa máquina erótica criada por Duchamp não é unânime entre os diversos autores que fizeram leituras sobre ela. Reproduzo aqui, resumidamente, o funcionamento da máquina descrito por Octavio Paz: a parte superior do vidro é do domínio da *Noiva*, que também pode ser chamada de *Motor-desejo*, *Vespa* e *Fêmea pendurada*. No topo temos uma figura parecida com uma nuvem; é a *Via-Láctea*, e os três retângulos dentro dela se chamam *Letreiro de cima*. A parte inferior do vidro é o domínio dos *Solteiros*, que são apenas moldes, não possuem existência de fato. Os nomes associados aos *Solteiros* são: *Aparelho solteiro*, *Máquina de Eros*, *Nove moldes machos*, *Cemitério de libres* e *Uniformes*. Essa área do vidro possui ainda outros elementos: o *Carrinho* que aloja um *Moinho de água*, o *Tamis* que são os sete cones pendurados, o *Moinho de chocolate* abaixo do *Tamis* e as *Tesouras* entre o *Tamis* e o *Moinho de chocolate*. Na parte superior direita do domínio dos *Solteiros* estão as *Testemunhas oculistas*, espectadores de toda a operação erótica cuja origem está no *Motor-desejo*, um dos órgãos sexuais da *Noiva*, que é virgem.

A Noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico por meio do Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os moldes se inflama e emitem, por sua vez, um gás que (...) passa

*pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litanias. O fluido filtrado pelos cones é convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fechar-se e abrir-se, dispersam: uma parte na ‘região dos ‘salpicos’ [parte não pintada] e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro. Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato.*¹⁷

Tal mecanismo erótico é cíclico: inicia-se na *Noiva* e nela termina. A *Noiva* comanda e não há contato direto entre ela e seus *solteiros*. Duchamp explica que o propósito desse mecanismo é o de fazer desabrochar a virgem. O *Grande vidro*, mais do que uma ilustração ou representação, é um inventário desse desabrochar que trata da vida sexual da *Noiva*, plena de desejo, mas que nunca será desposada. Calvin Tomkins assinala que a *Noiva* fica nesse estado de “passagem” erótica entre o desejo e a satisfação sexual. Segundo ele, “a *Noiva* e os celibatários e, inevitavelmente, o observador estão suspensos em estado de permanente desejo”.¹⁸

É interessante associar o rito descrito por Duchamp no *Grande vidro* aos comentários de Bataille sobre o casamento em *O erotismo*: o casamento é um tipo de transgressão no sentido de que o primeiro ato sexual é uma violação sancionada, a infração permitida, tal como o assassinato dentro do sacrifício. Isso porque há sempre um pouco de perversidade no ato sexual, dentro ou fora do casamento, sobretudo quando é o primeiro ato, quando há uma virgem.

Duas notáveis influências para o desenvolvimento do vidro por Duchamp são o espetáculo *Impressões da África* do milionário excêntrico e viajante Raymond Roussel e as especulações sobre a quarta dimensão, tão cara aos artistas e intelectuais das vanguardas modernas. Duchamp diz que a *Noiva*

seria, aliás, a projeção de um objeto da quarta dimensão.¹⁹ Sobre *Impressões da África*, assistido pelo artista em 1912, o documentário de Phillippe Collin coloca que o espetáculo “abre uma janela que mostra algo novo a Duchamp. Uma influência espiritual substitui as influências formais impostas até esse momento”.²⁰

Duchamp deixa explícito, no entanto, que a origem do *Vidro* não pressupõe nenhuma preocupação religiosa ou antirreligiosa; tenta afastar qualquer ideia de concepção de divindade em sua obra de modo que não afirma, mas também não chega a negar a metafísica. Segundo Octavio Paz, o artista sabiamente, silencia, se abstém.

Octavio Paz lê ainda o *Grande vidro* como uma cena da família de mitos relativos à virgem, ideal de pureza, fertilidade, maternidade, doadora de vida.²¹ Não seria, porém, um mito moderno, mas a visão moderna do mito:

*O Grande vidro é uma pintura infernal e bufona do amor moderno ou, mais claramente, de tudo o que o homem moderno fez com o amor. (...) O erotismo vive nas fronteiras do sagrado e do maldito. O corpo é erótico porque é sagrado. Ambas as categorias são inseparáveis: se o corpo é mero sexo e impulso animal, o erotismo se transforma em monótona função de reprodução; se a religião se separa do erotismo, tende a tornar-se árida preceptiva moral.*²²

Paz conclui que a visão duchampiana do mito da virgem é irônica, crítica, uma vez que o artista não nega (ateísmo), não afirma e não é indiferente (agnosticismo) à metafísica. O *Grande vidro* seria, assim, para esse autor, um esforço para a renovação da ideia de pintura do passado (a janela que se abre para a contemplação do mundo) num contexto totalmente diferente: a modernidade, a era da crítica, pós-Kant. Para

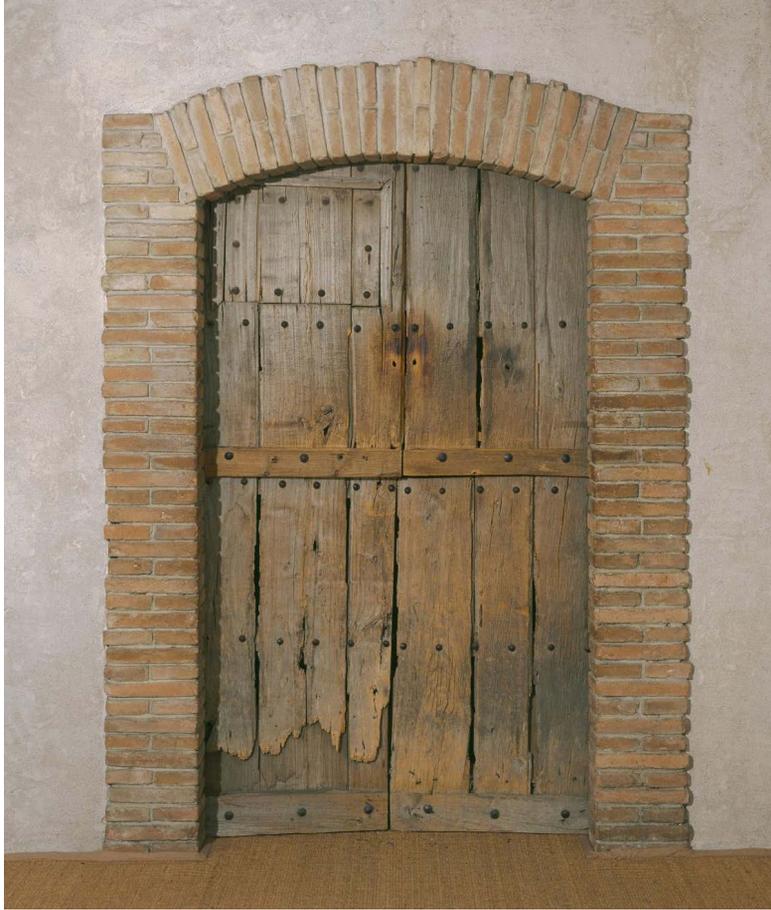
Paz, o empreendimento de Duchamp reconcilia a arte com o espírito de sua época, a era da crítica.

Voltando ao desabrochar da *Noiva* no *Grande vidro*, Duchamp explica que esse é “o último estágio da Noiva nua antes de acontecer o orgasmo que pode (ou poderia) causar-lhe a queda”.²³ Seria esse o prenúncio a *Étant donnés*? Octavio Paz acredita que sim. Enquanto a *Noiva* é uma aparência, uma ideia a ser decifrada no *Grande vidro*, em *Étant donnés* ela se converte em presença.

Esse, porém, não é o único paralelo entre as duas grandes obras de Duchamp. É como se em *Étant donnés*, nós, espectadores, *voyeurs*, ao espiar pelo furo na porta, encarnássemos as *Testemunhas oculistas* do *Grande vidro*. *Étant donnés* não existe, assim, sem a nossa presença, sem nosso olhar, que reflete também a *Noiva*. A operação permanece circular: a *Noiva* desejosa se exhibe, atrai nosso olhar de desejo e olhamos a *Noiva* que se vê nua em nosso olhar. O olhar sai dela e a ela regressa. Desse modo, segundo Paz, *Étant donnés* só se completa com o olhar do espectador:

*O enigma deixa-nos entrever o outro lado da presença, a imagem una e dual: o vazio, a morte, a destruição da aparência e simultaneamente a plenitude momentânea, a vivacidade no repouso. Presença feminina: verdadeira cascata em que se manifesta o escondido, o que está dentro das dobras do mundo. (...) A condenação de ver-se converte-se na liberdade da contemplação.*²⁴

Pelo furo da porta, vemos outro paradigma de furo: a vagina da *Noiva*. Buraco sobre buraco, furo sobre furo. O furo que comporta nossos olhos – a órbita ocular – se conecta ao buraco na porta para ver o furo da vagina. Duchamp parece atento à energia que perpassa nossos furos. Não



Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...* (Sendo dados: 1. a cascata, 2. o gás de iluminação...) 1946-66. Porta da instalação. Técnica mista. Philadelphia Museum of Art

se pode apresentar essa energia, mas é possível apresentar os furos do corpo que lhe servem de base. É o que faz o artista em *Étant donnés*.

Uma chave importante para decifrar o enigma de *Étant donnés* encontra-se, da mesma forma que no vidro, no próprio título: *Sendo dados: 1. A cascata; 2. O gás de iluminação*, espécie de equação na qual Duchamp nos oferece um par de contrários: a água e o fogo. Encerro este texto, portanto, com uma citação de *O Livro segundo: o material*, do I-Ching:

Há um espírito misterioso presente em todos os seres, e que atua através deles. Entre tudo que movimenta as coisas, nada é mais veloz que o trovão. Entre tudo que curva as coisas,

nada é mais rápido que o vento. Entre tudo que aquece as coisas, nada resseca mais que o fogo. Entre tudo que alegra as coisas, nada traz mais contentamento que o lago. Entre tudo que umedece as coisas, nada é mais úmido que a água. (...) Por isso a água e o fogo se complementam, o trovão e o vento não atrapalham um ao outro, as forças da montanha e do lago atuam convergindo. Somente assim é possível a modificação e a transformação.

(...) Cada uma dessas forças atua numa determinada direção, mas há movimento e mutação apenas porque essas forças não se anulam uma a outra mas, agindo como pares complementares de opostos, impulsionam a dinâmica cíclica da qual depende a vida do mundo.²⁵

NOTAS

1 Marcel Duchamp apud Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução Paulo José. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987:150.

2 Duchamp apud Cabanne, op. cit.:50.

3 Apud Cabanne, op. cit.:61.

4 Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977:14.

5 Paz, op. cit.:8.

6 Clair, Jean. Femalic molds. Traduzido por Taylor M. Stapleton. *Tout_fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal 2*. Disponível em: <http://toutfait4.wpengine.com/femalic-molds/>. Acesso em: 2017. (Originalmente publicado em *Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Galimard, 2000).

7 Danto, Arthur Coleman. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *ARS Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP*, n. 12, 2008:23.

8 Duchamp apud Tomkins, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004:246.

9 Duchamp apud Cabanne, op. cit.:150.

10 Duchamp apud Tomkins, op. cit.:256.

11 "Rose Sélavy apareceu pela primeira vez nos anais da arte em 1920 como Rose Sélavy (...). Em 1921, ela adquiriu o 'r' extra quando acrescentou a sua assinatura para *L'oeil cacodilato*, uma pintura de Francis Picabia." Jones, Jonathan. *Rose Sélavy, Man Ray (1921)*. Culture. Portrait of the week. *The Guardian*, 2001. Disponível em: <http://www.theguardian.com/culture/2001/oct/27/art.surrealismatthevanda>. Acesso em jan. 2016.

12 Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997:65.

13 Freud, op. cit.:62-63.

14 Bataille, Georges. *O erotismo*. Trad. de António Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987:55.

15 Duchamp apud Paz, op. cit.:45.

16 Duchamp apud Paz, op. cit.:14.

17 Duchamp apud Paz, op. cit.:30.

18 Duchamp apud Paz, op. cit.:33.

19 Tomkins, op. cit.:21.

20 Mais elevada do que a realidade tridimensional, a quarta dimensão foi objeto de interesse de muitos artistas modernos. Para mais detalhes, ver Henderson, Linda Dalrymple. *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1983.

21 *Marcel Duchamp en vingt-six minutes*. Realização: Philippe Collin. Direção de produção: Emmanuelle Koenig. Coprodução: Lapsus, La Cinquième, La Réunion des Musées Nationaux. Paris: 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hcd-Cmrhryul>. Acesso em: ago. 2017.

22 Paz, op. cit.:36.

23 Duchamp apud Tomkins, op. cit.:21.

24 Paz, op. cit.:95.

25 Livro segundo: o material. *I-Ching do UOL*. Versão online do *Livro das mutações*, publicado pela Editora Pensamento. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/iching/livro2.htm>. Acesso em: abr. 2015.

Luana Aguiar é artista visual, doutoranda e mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Este texto é parte de sua dissertação de mestrado *Borda, Penetrantes e Negro Escuro, defendida em 2015, orientada pelo professor doutor Felipe Scovino.*