



A *Fonte* é um urinol de porcelana branco, considerado uma das obras mais representativas do dadaísmo na França, criada em 1917, sendo uma das mais notórias obras do artista Marcel Duchamp.

## A obliquidade também pode ser a<sup>(s)</sup> cendente

ARTIGO APONTA A NECESSIDADE DE CAMINHOS RENOVADOS PARA INTELIGIR A OBRA DE DUCHAMP

Há 100 anos, inaugurava-se em Nova York a Exposição dos Independentes, que constituiria o marco da primeira mostra de arte vanguardista em território americano (1). Fato, por si só, merecedor de recordação comemorativa, principalmente pela grandeza do evento – 1.200 artistas e 2.125 obras de arte em mais de 3.000 m<sup>2</sup> –, não necessariamente pela pujança combativa e pioneira da maioria das obras expostas(2). Ao contrário, apesar da lembrança, poderia muito bem cair no esquecimento, não fosse uma singular ocorrência, tão subtrativa quanto digna de efeméride. A subtração fica por conta do que a mostra reprovou expor: a obra “acessório fixo de banheiro”(3), assim referida por alguns membros do conselho diretivo para não ferir o decoro. Ora, o referido “Acessório Fixo de Banheiro” (AF.B) tratava-se de um vaso de urinar (V.U)(4) – mictório, urinol –, autoria de Richard Mutt, pseudônimo utilizado por Marcel Duchamp, que fazia parte do próprio conselho. Já, a efeméride, fica por conta da obra inscrita, e recusada, *Fonte*, de Marcel Duchamp, sob o pseudônimo R. Mutt, datada de 1917. Eu poderia propor que a Exposição

dos Independentes reduzir-se-ia ao efêmero de uma circunstância histórica a mais, não fosse a polêmica subtração da não menos controversa obra de Duchamp. Portanto, exorto: um brinde à efeméride centenária “Urinol – Fonte”!(5)

Esclareço inicialmente que não pretenderei analisar detidamente a obra “Urinol – Fonte”. A matéria é por demais vasta para conter-se num artigo. Por outro lado, o requadro da matéria é deveras original para não merecer, de minha parte, questionamentos mais profundos na futura tese, quando, então, a ousadia do Mestre terá sido paga, com simetria, pelo atrevimento deste novato discípulo no revirar o seu próprio projeto, sim!, mas não sem antes revoltar os estudos duchampianos, mesmo.

Adotarei a seguinte estratégia: da reflexão sobre os vértices principais da entrevista que Duchamp concedeu a James Johnson Sweeney, em 1946, “Pintura... a serviço da mente”(6), caminharei ao redor de um centro imaginário, a centenária “Fonte”. E, de acordo com a estrutura de uma circunferência, confrontarei o centro aos vértices, e, vice-versa, os vértices com o centro. Destaco, a seguir, os dez vértices:

1 “A base do meu trabalho durante os anos



Luiz Alberto de Genaro.

LUIZ ALBERTO DE GENARO

imediatamente anteriores à minha vinda para a América, em 1915, foi o desejo de decompor as formas – ‘decompô-las’ mais ou menos nas mesmas linhas dos cubistas. Mas eu queria ir mais longe – muito mais –, na verdade, numa direção totalmente outra.”(7)

2 “Não, não me parece que havia alguma ligação entre o ‘Nu Descendo a Escada’ e o futurismo. [...] Naquele tempo, a cronofotografia estava na moda. Os estudos de cavalos em movimento e de cavalos saltadores de obstáculos em diferentes posições, como nos álbuns de Muybridge, eram bem conhecidos por mim.”(8)

#### HÁ 100 ANOS, INAUGURAVA-SE EM NOVA YORK A EXPOSIÇÃO DOS INDEPENDENTES, MARCO DA PRIMEIRA MOSTRA DE ARTE VANGUARDISTA EM TERRITÓRIO AMERICANO

3 “Meu interesse, porém, na pintura do *Nu...*, estava mais próximo do interesse dos cubistas na decomposição da forma que do interesse dos futuristas em sugerir movimento ou mesmo das sugestões de movimento do simultaneísta Delaunay. Meu objetivo era uma representação estática do movimento – uma composição estática de indicação das várias posições tomadas por uma forma em movimento – sem qualquer intuito de obter efeitos cinematográficos por meio da pintura.”(9)

4 “O futurismo foi um impressionismo do mundo mecânico. Foi rigorosamente uma continuação do movimento impressionista. Eu não estava interessado nisso. Queria afastar-me do aspecto físico da pintura. Estava muito mais interessado em recriar ideias pela pintura. Para mim o título era muito importante. Estava interessado em fazer com que a pintura servisse aos meus objetivos e em afastar-me de sua fisicalidade.”(10)

5 “Para mim, Courbet havia introduzido a ênfase física no séc. XIX. Eu estava interessado em ideias, e não simplesmente em produtos visuais. Queria recolocar a pintura a serviço

da mente. E minha pintura era, naturalmente, considerada ‘intelectual’, ‘literária’. Era verdade que eu tentava ficar o mais distante possível das pinturas ‘agradáveis’ e ‘atraentes’. Esse extremo era considerado literário. O meu ‘Rei e Rainha’ era um rei e rainha de xadrez.”(11)

6 “Na verdade, até os últimos cem anos, toda a pintura era literária ou religiosa; toda ela estivera a serviço da mente. Essa característica foi se perdendo pouco a pouco no século passado. Quanto mais sensual a atração oferecida por um quadro – quanto mais animal se tornava –, mais era valorizado.”(12)

7 “O dadá foi um protesto extremado contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica. Estava estreita e conscientemente ligado à ‘literatura’. Era uma espécie de niilismo com o qual ainda simpatizo muito. Era uma maneira de sair de um estado de espírito – evitar ser influenciado pelo ambiente imediato ou pelo passado – de afastar-se dos lugares-comuns – de libertar-se.”(13)

8 “O dadá foi muito útil como purgante. E creio que na época eu tinha perfeita consciência disso e de um desejo de purgar-me. Lembro-me de certas conversas com Picabia sobre o assunto. Ele era mais inteligente do que a maior parte dos nossos contemporâneos. Os outros eram a favor ou contra Cézanne. Não pensavam em coisa alguma além do aspecto físico da pintura. Não se ensinava nenhuma noção de liberdade. Não se introduziu nenhuma perspectiva filosófica.”(14)

9 “Os cubistas, decerto, estavam inventando muita coisa por esse tempo. Tinham muita coisa nas mãos para se preocuparem com uma perspectiva filosófica; e o cubismo deu-me muitas ideias para a decomposição das formas. Mas eu pensava na arte em escala maior. Houve, na época, discussões sobre a quarta dimensão e a geometria não-euclidiana. A maioria das opiniões, porém, eram amadoras.”(15)

10 “[Raymond] Roussel foi, fundamentalmente, o responsável pelo meu quadro *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo (...)* Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por um



O Rei e a Rainha Rodeados por Nus Rápidos (1912), Marcel Duchamp

outro pintor. E Roussel mostrou-me o caminho. (...) Essa é a direção na qual a arte se devia voltar: para uma expressão intelectual, e não uma expressão animal. Estou enjoado da expressão ‘bête comme un peintre’ – burro como um pintor.”(16)

Direto, conciso e muito lúcido é o depoimento de Marcel Duchamp, não é? E se eu reunir todos os temas destacados, a clareza do discurso ficará ainda mais reluzente. Para ser breve, vejamos os 10 vértices reagrupados em 7 argumentos principais:

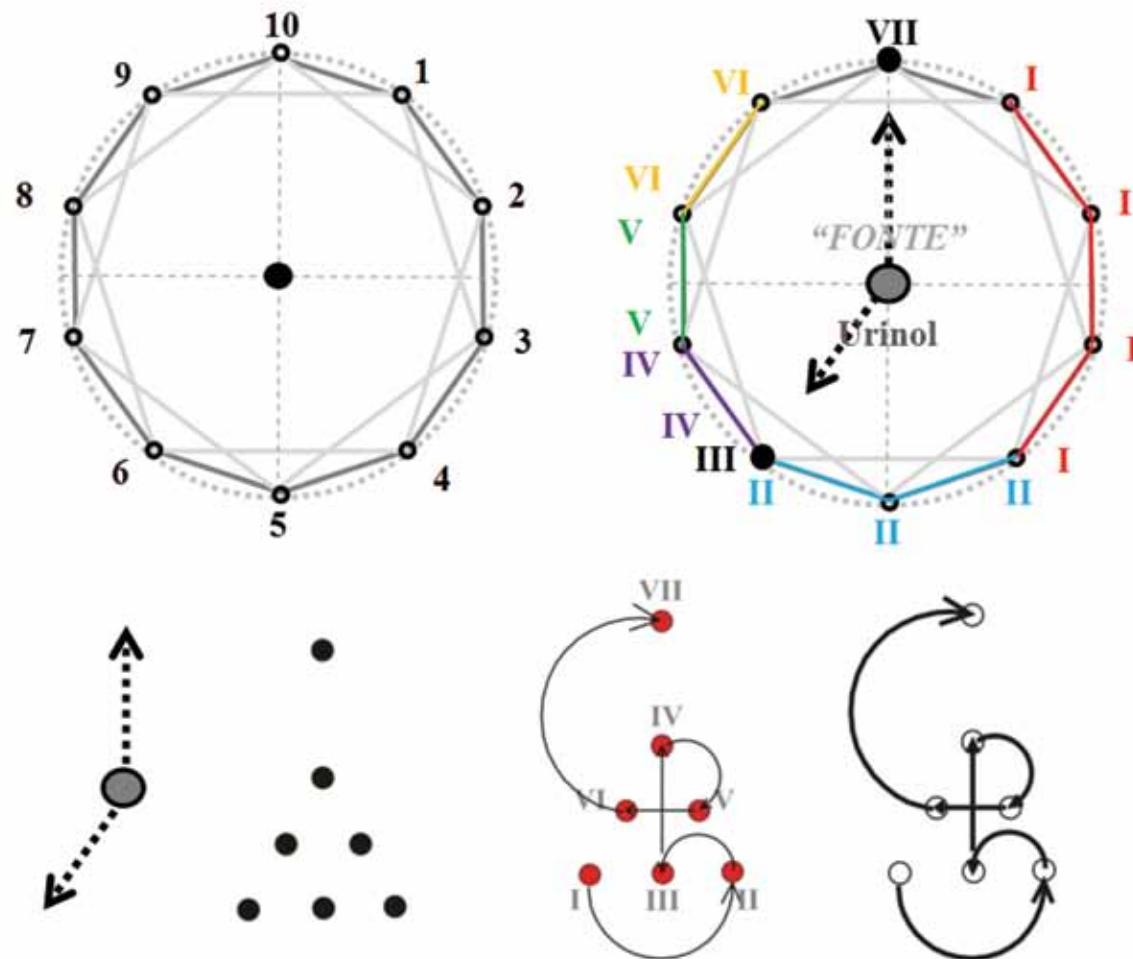
**GRUPO I) VÉRTICES 1-2-3-4:** Duchamp sublinha seu interesse pela decomposição das formas, como os cubistas, porém, para além deles, ainda que a estes se posicione mais próximo que aos futuristas, dos quais distancia-se. Também salienta o seu conhecimento da cronofotografia, no entanto, afirma que a sugestão de movimento é preterida pelo interesse na decomposição das formas, na composição estática e não-cinematográfica.

**GRUPO II) VÉRTICES 4-5-6:** aqui, o discurso

de Duchamp evolui lateralmente, no sentido de posicionar-se distante da fisicalidade da pintura inaugurada por Gustave Courbet(17); ou seja, coloca-se favorável à recriação de ideias pictóricas, pela recolocação da pintura a serviço da mente, consequentemente, na defesa da pintura literária e, digamos assim, de uma ‘pintura enxadrística’(18).

**GRUPO III) VÉRTICE 6:** momento central da entrevista, Duchamp faz a defesa da pintura literária e religiosa como expressões a serviço da mente – subentendendo-se até o séc. XVIII –, sendo que, a partir do XIX, passou-se a valorizar a sensualidade e a animalidade.

**GRUPO IV) VÉRTICES 6-7:** grupo alto do depoimento, completando o ciclo dos auto-posicionamentos anunciados nos grupos I (entre cubistas e futuristas, aproximava-se dos cubistas) e II (entre pintores literários e pintores físicos, aderiu aos primeiros), Duchamp, na evolução do vértice 6 para o 7, distingue, sub-repticiamente: a) proximidade da atitude



Acima, diagrama com duas propostas básicas de estruturação geométrica referentes à articulação dos 10 tópicos e dos 7 argumentos.

metafísica do dadá em relação à arte anterior ao XIX; e b) distanciamento libertador do dadá perante os lugares-comuns do presente e do passado.

**GRUPO V) VÉRTICES 7-8:** Duchamp reitera o dadá, mas, principalmente, emparelha os lados antagônicos da metafísica(19) e do niilismo(20), ressalta o caráter purgativo e de protesto contra o aspecto físico da pintura, e reprova, tanto o dualismo simplista ao redor da obra de Cézanne, quanto a carência de perspectiva filosófica na pintura.

**GRUPO VI) VÉRTICES 8-9:** prosseguindo o raciocínio, desfere o lance que põe em xeque a inventividade cubista, pois, com tanto perspectivismo formalista em mãos, faltava-lhe autêntica perspectiva filosófica para nortear o

amadorismo opinativo sobre a geometria não euclidiana e a quarta dimensão.

**GRUPO VII) VÉRTICE 10:** a entrevista culmina com os créditos concedidos a Raymond Roussel como responsável intelectual por uma de suas mais representativas obras, todavia, gostaria de salientar que, aqui, a entrevista transcende, pois, para Duchamp, a superioridade da influência literária é a verdadeira causa da expressão intelectual artística.

De maneira que, para escapar em definitivo à “burrice do pintor”, os 7 argumentos são: I) defesa da decomposição estática do movimento; II) combate à fisicalidade pictórica; III) defesa da pintura literária e da pintura religiosa como expressões mentais; IV) afastamentos: do futurismo, da fisicalidade e dos lugares-

-comuns do presente e do passado; V) dadá é atitude metafísica e niilista; VI) necessidade de perspectiva filosófica na pintura; e VII) literatura como fonte(21) da expressão intelectual. Chega a ser quase inacreditável que, se passarmos a limpo esses argumentos com espírito rejuvenescido, poderemos vislumbrar um Marcel Duchamp mais surpreendente e escandaloso que a materialidade do urinol foi em 1917 ao ser vetada para a Exposição dos Independentes!

Quero dizer que precisamos de caminhos renovados para entender a obra de Duchamp, e – perdoem-me a só aparente tautologia – o começo é seu Princípio: a “Fonte”. Penso que nada melhor para a ocasião da centenária efeméride, senão o considerar de uma dimensão inteira, sistematicamente ignorada, em meio a seus cultores e detratores, mas que também é característica da lógica das operações do artista-antiartista. Para isso, é preciso alinhar os tópicos com espírito jovem, como eu disse acima, ou seja, com espírito relativamente distanciado, para dizer o mínimo – todavia, crítico, e... crítico da crítica –, dos habituais, repisados e, pior, já previsíveis e institucionalizados lugares-comuns aos quais a obra – como um todo – de Duchamp tem sido interpretada.

Portanto, para melhor integrar a síntese dos argumentos agrupados, proponho a seguinte leitura do campo de interesse mais intenso(22) de Duchamp:

- I: a decomposição estática fortalece a imobilidade, típica da pintura tradicional;
- II: o combate à fisicalidade fortalece a imaterialidade espiritual da representação;
- I x II corroboram o conclusivo III: tanto o literário quanto o religioso são mentais;
- segue IV: liberta-se do passado, mas não sem antes libertar-se da poeira do presente;
- ora, [(I x II) + (III x IV)] resulta  $[\frac{V}{VI}]^{VII}$ , isto é, o quociente da atitude metafísico-niilista cindida pela necessidade de perspectiva filosófica na pintura, elevado à potência pela literatura como verdadeira *Fonte* do intelecto artístico(23). uc

REFERÊNCIAS

(1) Cfr. TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013. p. 204 e 210.  
 (2) Id., *ibid.* p. 204. Tomkins diz: “A maior parte das obras expostas estava longe de ser de vanguarda”.  
 (3) Id., *ibid.* p. 207.  
 (4) Formulamos, então, inicialmente:  $VxU = AFxB$  ou,  $VU = AF.B$ , ou seja, o produto do vaso com a urina é igual ao produto do acessório fixo de banheiro.  
 (5) Tim-tim!  
 (6) In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 396-401. Cfr. também TOMKINS, Calvin, op. cit., Cap. A Noiva Despida, n. 10, p. 524: “Marcel Duchamp, apud James Johnson Sweeney, “Eleven Europeans in America”, Museum of Modern Art Art Bulletin, 13, no 4-5, 1946, pp. 19-21”.  
 (7) CHIPP, Herschel B., op. cit. p. 396 e 398.  
 (8) (9) Id., *ibid.* p. 398.  
 (10) (11) (12) (13) (14) Id., *ibid.* p. 399.  
 (15) Id., *ibid.* p. 400.  
 (16) Id., *ibid.* p. 401.  
 (17) Essa pintura física, sensualista e animalesca seria seguida, conforme Duchamp sugere, pelos impressionistas, e, posteriormente, por seus autômatos continuadores, os futuristas: “O futurismo foi um impressionismo do mundo mecânico”, no seu sagaz aforismo.  
 (18) A essência da frase: “O meu ‘Rei e Rainha’ era um rei e rainha de xadrez”, eu proponho que seja compreendida na chave de que Duchamp pleiteava uma “pintura-teorema”, no melhor estilo geométrico quatrocentista dos tratados de perspectiva.  
 (19) Dada a polissemia do termo ‘metafísica’, seja como ela se apresenta ao longo da sua história – como teologia, como ontologia e como gnosiologia – e seja na sua abordagem contemporânea – as correntes que atacam a metafísica e nela vêem a ficção de um mundo “verdadeiro”, ou como discurso sem sentido, ou como esquecimento do ser, diferenciando-se das correntes que a reabilitam, das correntes que retomam a metafísica clássica, das correntes que propõem um pensamento pós-metafísico e das correntes que defendem o “agnosticismo” metafísico – pois bem, dada a complexidade polissêmica, valorizo o interesse de Marcel Duchamp pela metafísica tomando como suposto o seu sentido original, ou seja, como “ciência primeira, por ter como objeto, o objeto de todas as outras ciências, e, como princípio, um princípio que condiciona a validade de todos os outros”. Cfr. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 766-776.  
 (20) Como era de seu costume, o fleumático Duchamp aproxima dois conceitos antagônicos com a maior naturalidade, e quase nos persuade que ambos poderiam coexistir amistosamente sem que, no entanto, um fosse a radical contestação do outro. É, portanto, de se ponderar com muita profundidade o sentido dessas inesperadas e consecutivas frases: “Foi uma atitude metafísica. [...] Era uma espécie de niilismo...”. Atente-se que nestas duas passagens, Duchamp aponta para dois lugares diametralmente distintos.  
 (21) Pergunto: fonte ou... mais apropriadamente “F o n t e”?  
 (22) De fato, contrariamente ao habitual destaque concedido ao desinteresse como à suposta indiferença de Duchamp, já é hora de desnudarmos, enfim, outra perspectiva: a do interesse “intensista” do Mestre.  
 (23) Em pouquíssimas palavras, voltemos a formular:  
 $[(I \times II) + (III \times IV)] = [\frac{V}{VI}]^{VII}$ .