

# ANÉMIC CINÉMA

## uma experiência do avesso da linguagem

Márcia Arbex  
UFMG

### RESUMO

Este trabalho apresenta uma experiência cinematográfica de vanguarda, *Anémic cinéma*, realizada por Marcel Duchamp, e tem por objetivo demonstrar que tal experiência resulta de uma reflexão, aprofundada e subversiva ao mesmo tempo, sobre a linguagem, tendo o artista absorvido a poética de Mallarmé, Roussel e Brisset.

### PALAVRAS-CHAVE

vanguarda, cinema, discos óticos, jogo de palavras, Duchamp

No início do século XX, destacam-se várias fases na evolução das relações entre literatura e cinema. Num primeiro momento, certos cineastas e críticos manifestam o desejo de tirar o cinematógrafo do terreno popular no qual este se inscrevia; afirmavam que o cinema podia, sim, ser mais do que um simples divertimento, que podia contar histórias “sérias”, colocar em cena grandes temas históricos, explorar a alma humana e que, portanto, era digno de interessar uma elite intelectual e ser reconhecido como arte maior. Mas ao mesmo tempo, vários artistas — poetas, músicos, pintores — escolhem o caminho inverso: interrogar, subverter, questionar os fundamentos sobre os quais suas poéticas apóiam-se, romper com a “arte” com a qual sonham os primeiros. Em termos de vanguarda, numerosos são aqueles — em especial os dadá e os surrealistas, mas também Léger, Apollinaire, Satie e Cendrars — que se interessam pelo cinema, principalmente porque ele ainda não está contaminado pelos valores institucionais da “arte”, porque é jovem, popular e menor”.<sup>1</sup> O cinema surge pois como uma arte nova por excelência, a única capaz de realizar a “revolução” esperada por uma grande parte do mundo intelectual do início do século.

Entre esses artistas encontra-se Marcel Duchamp (1887-1968). O autor do *Nu descendant un escalier* (Nu descendo uma escada, 1911), responsável pelo enorme escândalo na primeira das grandes exposições que inauguraram os movimentos de vanguarda na América, a *Armory Show* (Nova Iorque, 1913);<sup>2</sup> o criador do *Grand*

---

<sup>1</sup> DE HAAS. Un heureux dénouement, p.85.

<sup>2</sup> Segundo COMPAGNON, o escândalo se deve à provocação contida na proposta pictórica: o quadro apresenta “conjuntos de lâminas chatas, dispostas paralelamente, como formas multiplicadas, como uma sucessão temporal e como a representação estática de um corpo em movimento; mas é provável que o título, que parece bem inofensivo hoje, tenha chocado também” COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p.92. Jean CLAIR atenta para o fato de que o quadro se opõe a uma tradição pictórica na qual a representação no “nu” está ligada à idéia de imobilidade. CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p.34.

*verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Grande vidro: A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo, 1915-1923), obra enigmática, inclassificável, deixada propositalmente “inacabada”; aquele que afirmou ter “abandonado” a atividade pictural, em 1923, para se dedicar unicamente ao jogo de xadrez, Duchamp é conhecido sobretudo pelo papel que exerceu na emancipação da arte moderna, como o empreendedor mais radical da dessacralização da arte, servindo de referência até hoje aos artistas contemporâneos.<sup>3</sup>

Duchamp também é conhecido como inventor do *ready-made*, objeto banal e utilitário promovido à categoria de “obra de arte” pela simples assinatura do artista. Ao retirar o objeto de seu “invólucro”, de seu contexto, ao consagrá-lo como obra de arte, o artista destrói conceitos como autenticidade e unicidade, que garantiam até então o valor da obra no contexto da tradição,<sup>4</sup> pois o *ready-made* pode ser reproduzido, tecnicamente, enquanto existirem tais objetos no mercado.

Discorrer sobre a obra de Marcel Duchamp é sempre um desafio. Apesar de seu caráter “econômico” (o artista não produziu em grande quantidade), sua obra é complexa e hermética. O *Grand verre*, por exemplo, começou a ser decifrado somente com a publicação, em 1934, das “notas” que o artista redigiu entre 1911 e 1915 e reuniu na *Boîte verte* (Caixa verde), ocasião em que ficou conhecido através do neologismo “*écrivain*”.

Entretanto, em 1958 o público pôde entrar em contato com os escritos de Duchamp através da publicação de uma antologia intitulada *Marchand du sel* (Mercador do sal, trocadilho sobre seu próprio nome). Constatou-se, então, que Duchamp sempre se preocupou com a linguagem, que a atividade poética sempre evoluiu paralelamente à atividade plástica, e que estas estão intimamente ligadas nas diversas formas adquiridas pelo trabalho artístico: títulos das pinturas, notas, inscrições nos *ready-mades* e nos discos óticos utilizados em *Anémic cinéma*.

## ACASO, ANTI-SENTIDO, HUMOR E IRONIA: OS PRECURSORES LITERÁRIOS

Desde os primeiros anos de atividade plástica, nota-se na obra de Duchamp a influência literária de Mallarmé (1842-1898), de Raymond Roussel (1877-1933) e de Jean-Pierre Brisset (1857-1923). Segundo a afirmação do próprio artista, Mallarmé o interessava pelo caráter hermético, enigmático de sua poesia; gostava ainda da sonoridade dos versos, da “*poésie audible*” e não unicamente da novidade da estrutura sintática ou do “pensamento profundo” do poeta.<sup>5</sup>

De acordo com Octavio Paz, Mallarmé seria o precursor direto de Duchamp e o *Grand verre* seria o equivalente de *Un coup de dés n’abolira jamais le hasard* (Um lance

---

<sup>3</sup> Ao focalizar os cinco paradoxos da modernidade, ligando cada um deles a um momento crucial da tradição moderna, Compagnon situa Marcel Duchamp, entre outros, no segundo momento de crise, em 1913. Mas a figura do artista, considerado “pivô e profeta de toda esta história do fim da arte”, e sua obra, “uma das reflexões mais aprofundadas sobre a arte no século XX, num mundo dominado pela técnica”, são analisadas principalmente no capítulo sobre a arte pop. COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p.82,91.

<sup>4</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p.169.

<sup>5</sup> CABANNE. *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p.68.

de dados jamais abolirá o acaso, 1897). A afinidade entre os dois artistas não se deve somente ao fato de que eles manifestam preocupações intelectuais em suas obras, mas ao radicalismo de suas propostas: “um é o poeta da Idéia, o outro, seu pintor.”<sup>6</sup> O acaso, em Mallarmé, encontraria seu equivalente no humor e na meta-ironia de Duchamp. A comparação de Paz é importante no sentido de colocar em evidência uma outra característica do *Grand verre*, reveladora da atitude do artista face à arte em geral e à linguagem mais especificamente:

o poema e o quadro afirmam simultaneamente a ausência de significação e a necessidade de se ter uma, e é nisso que se encontra a significação dessas duas obras. Se o universo é uma linguagem, Mallarmé e Duchamp nos mostram o avesso da linguagem: o outro lado, a face vazia do universo. São obras em busca de significação.<sup>7</sup>

O interesse pelo avesso da linguagem e pela “ausência” de significação deve-se igualmente a Raymond Roussel. Sua peça de teatro *Impressions d’Afrique* (Impressões da África), apresentada em 1911, foi considerada por Duchamp “a loucura do insólito”, opinião que reflete o interesse dos surrealistas em geral pelo aspecto absurdo e delirante da peça que abria um caminho para o mundo dos sonhos e para o imaginário. Ainda segundo o depoimento do artista, o espetáculo, em termos de representação visual, parece tê-lo interessado mais do que o texto ou os “métodos” de criação poética utilizados na escrita da peça, que Duchamp só veio a conhecer mais tarde. Um desses métodos, ou procedimentos, é revelado por Roussel em *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (Como escrevi alguns de meus livros, 1963): “Eu escolhia duas palavras quase iguais (...). Por exemplo *billard* et *pillard*. Depois acrescentava palavras semelhantes mas com sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas.” No caso das palavras citadas, as frases obtidas foram as seguintes: “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” e “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”. Na primeira frase, a palavra *lettres* significava signos tipográficos e na segunda, significava cartas, *blanc* significava giz e homem branco, *bandes* significava bordas e bandos (de guerreiros). Uma vez as frases definidas, o autor tratava de escrever um conto que começasse pela primeira e terminasse pela segunda.<sup>8</sup>

Desde 1911, entretanto, a reflexão de Roussel sobre uma escrita reveladora da função transgressora da linguagem e, principalmente, sua experiência essencialmente poética do texto como espaço onde se efetua uma experiência intelectual e como investigação sobre o “ser” da linguagem, certamente despertaram em Duchamp a idéia de que ele também podia tentar “algo naquele sentido ou melhor, naquele anti-sentido”.<sup>9</sup>

Roussel, na época, era um dos homens mais admirados pelos círculos de vanguarda, pelo delírio de sua imaginação. O outro foi Jean-Pierre Brisset. André Breton, em sua *Anthologie de l’humour noir* (Antologia do humor negro) observa a espantosa relação, a conexão estreita que se produziu entre a obra de Roussel e a de

<sup>6</sup> PAZ. *Marcel Duchamp, l’apparence mise à nu*, p.81. Tradução do autor.

<sup>7</sup> PAZ. *Marcel Duchamp, l’apparence mise à nu*, p.81. Tradução do autor.

<sup>8</sup> ROUSSEL. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, p.11-2.

<sup>9</sup> CABANNE. *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p.70.

Duchamp com a obra de Brisset, à sua revelia ou não, no que se refere ao “deslocamento poético da linguagem”.<sup>10</sup> O próprio Duchamp afirma sua admiração pela *Grammaire logique* (Gramática lógica, 1883), na qual Brisset empreendia uma “análise filosófica da linguagem — análise realizada através de uma incrível trama de trocadilhos”.<sup>11</sup> A gramática de Brisset, à primeira vista, apresenta um método pedagógico e propõe denunciar a inépcia da gramática tradicional, reabilitando a língua popular ; mas aos poucos, as afirmações tornam-se cada vez mais arbitrárias, os trocadilhos cada vez mais delirantes. Absurda e aberrante, mas perfeitamente normativa e rigorosa, a gramática de Brisset inspirou Duchamp para as descrições quase didáticas relativas ao bom uso da “nova linguagem” que este pretendia criar.

Desde 1911 percebe-se tais influências na elaboração dos títulos dos quadros, nos jogos de palavras, na manipulação fonética da linguagem nas inscrições dos *readymades*, em certas notas do *Grand verre*, assim como nos discos óticos. Esta investigação lingüística, marcada pela provocação e pela ironia, insiste, entretanto, na dissociação semântica entre a imagem ou o objeto e a inscrição que o acompanha.

### LUDISMO E SUBVERSÃO NOS JOGOS VERBAIS

Duchamp assume uma atitude subversiva em relação à linguagem e a tudo aquilo que ela representa, na sociedade e na arte, enquanto elemento estático, conservador e fechado. Sua iniciativa de renovação, ou melhor, de desvio da linguagem, consiste em atribuir a cada palavra ou letra um “valor semântico arbitrário” e “esgotar o sentido das palavras, (...) brincar com elas até violentá-las no que têm de mais secreto, (...) pronunciar enfim o divórcio total entre o termo e o conteúdo expressivo que lhe atribuímos de costume.”<sup>12</sup>

A palavra, na obra de Duchamp, passa por um processo no qual sua identidade é inteiramente questionada, através do qual ela é liberada do peso de sua significação com o objetivo de evidenciar sua “aparência abstrata”. Assim como René Magritte, Duchamp questiona o uso da linguagem cotidiana, revelando a deformação de sentido que o seu emprego usual e utilitário pode provocar. Desligada, isolada do seu contexto imediato e, às vezes, associada a outras de maneira inesperada, a palavra desafia o senso comum a fim de quebrar os limites lógicos do discurso. Há uma laboriosa transformação do material fornecido pela linguagem cotidiana de maneira a fazer surgir uma nova realidade, cuja significação encontra-se exclusivamente nessa mesma linguagem, sem referência a uma profundidade de sentido do qual a escrita seria apenas a portadora.

A maior parte dos críticos da obra de Duchamp observa a insistência dos jogos de palavras na sua obra. Observa-se que os “exercícios verbais” de Duchamp são próximos daqueles difundidos pela subcultura francesa e popularizados a partir do final do século XIX pelos almanaques, folhetins e magazines, sendo que sua principal característica, além do humor, é a “esterilidade estética”.<sup>13</sup> Seus jogos verbais, de

<sup>10</sup> BRETON. *Anthologie de l'humour noir*, p.237.

<sup>11</sup> Citado por SCHWARZ. *Qu'y a-t-il dans un mot?*, p.34.

<sup>12</sup> DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p.15.

<sup>13</sup> DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p.145.

maneira geral, são elaborados através de intervenções em estereótipos lingüísticos ( clichês, aforismos, provérbios, ditados, charadas, etc.), em dois níveis: o da palavra e o da frase. No nível da palavra, Duchamp inflige sobretudo mudanças baseadas nos eixos homofonia – homografia ou homonímia – paronímia. O título *Anémic cinéma* é, por exemplo, um palíndromo paronímico que traduz o espelhamento, imperfeito, das letras das palavras anêmico e cinema, além de se referir ironicamente ao caráter “fraco”, sem relevo e derisório de sua própria atividade cinematográfica como “arte”. No nível da frase, três mecanismos podem ser identificados: o primeiro é o trocadilho (*contrepèterie*), na maior parte das vezes irregular; o segundo, consiste em tomar por ponto de partida para o exercício um paradigma qualquer a fim de criar etimologias e famílias lexicais aberrantes, como por exemplo: “un mot de reine, des maux de reïns”;<sup>14</sup> o terceiro tipo de funcionamento coloca em cena uma “paralógica pervertida” (veremos adiante exemplos do primeiro e do terceiro tipos de mecanismo).

O interesse pelos jogos verbais não traduz apenas o intuito de reabilitar “formas poéticas” esteticamente esquecidas, populares, pertencentes a uma coletividade. O espaço da linguagem nos jogos e palavras é o espaço lúdico, e não semântico; é o espaço da subversão do sentido, e não da comunicação. Jean Clair afirma que Duchamp teria uma concepção do signo completamente empírica, admitindo que uma palavra seja capaz de se destacar da figura visível à qual ela está ligada pela significação, para se colocar sobre uma figura diversa. Isto explicaria igualmente seu interesse por escritores como Roussel ou Brisset que

brincaram no espaço da linguagem não mais semântico (...) mas num espaço brilhantemente qualificado por Foucault de tropológico, espaço plano, sem espessura, que é apenas a distância infinitesimal que abre no interior mesmo da palavra seu vazio insidioso.<sup>15</sup>

O espaço cinematográfico surge, nesta perspectiva, como mais um campo de possibilidades infinitas para as pesquisas óticas e poéticas que estão na base do trabalho de Duchamp: “o cinema, concluindo o trabalho começado pela fotografia, abre para o inconsciente da visão, abre para o domínio das percepções extra-sensoriais, o campo da arte “não-retiniana”, o domínio de uma arte de pura cerebralidade (...).”<sup>16</sup> Duchamp passa a associar, pois, reflexão intelectual e poética às suas experiências sobre o movimento e o cinetismo tomando por suporte os discos óticos.

## OS DISCOS ÓTICOS: RÉBUS VISUAL E VERBAL

Uma das primeiras experiências de caráter cinético empreendida por Duchamp, com a colaboração de Man Ray, foi a *Rotative plaque de verre* (Placa de vidro rotativa, 1920). O efeito ótico obtido com a rotação das placas consistia em uma espiral geométrica surgida a partir dos círculos branco e preto pintados nas extremidades de

---

<sup>14</sup> Jogo de palavras a partir da homofonia das palavras *mot* (em port. *palavra*) e *maux*, plural de *mal* (em port. *males*); entre *reine* (em port. *rainha*) e *reïns* (em port. *rïns*). Assim, foneticamente, *des maux de reïns* seria o plural de *un mot de reïne*.

<sup>15</sup> CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p.155. Tradução do autor.

<sup>16</sup> CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p.71. Tradução do autor.

cada uma das cinco placas de vidro. De acordo com a velocidade de rotação, o desenho criava a ilusão de uma espiral côncava ou convexa.

A espiral volta com a *Rotative demi-sphère* (Meia-esfera rotativa, 1925) acompanhada de um refinamento suplementar. Realizada em madeira pintada, a meia-esfera foi montada sobre um disco plano cuja borda contém a inscrição gravada: “Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis” (Rosa É Avida e eu esquivamos as equimoses dos esquimós com palavras raras). Sem tocar na questão da inscrição paronímica no momento, o que parece estar em jogo neste trabalho é o contraste entre a superfície plana da letra (sua bidimensionalidade) e o efeito de relevo criado pelo movimento da meia-esfera, pintada com espirais brancas sobre um fundo negro.

A intenção de Duchamp era utilizar esta máquina ótica em um filme feito em três dimensões — um filme estereoscópico,<sup>17</sup> utilizando duas câmeras presas uma à outra. Entretanto, esta idéia só se concretiza um ano mais tarde com *Anémic cinéma*, em 1926, curta-metragem realizado por Duchamp, Man Ray e Marc Allégret.

Inteiramente distante dos resultados das primeiras produções cinematográficas de vanguarda (*Entr'acte*, de René Clair e Francis Picabia; *Le ballet mécanique*, de Léger e Dudley Murphy, 1924) e dos filmes surrealistas de Buñuel e Dali (*Um cão andaluz*, 1929; *A idade de ouro*, 1930), Duchamp parece retomar, em *Anémic cinéma*, uma das técnicas dos cineastas dos primeiros tempos: posição frontal e horizontal da câmera, fixidez da objetiva,<sup>18</sup> mas com a intenção de obter efeitos óticos sutis. A importância do cinema revela-se mais perceptiva do que narrativa: a imagem fílmica vem confirmar a possibilidade de apreender o tempo e o espaço de modo inovador.

O filme mostra dez discos, cada um contendo a imagem de uma espiral alternando com nove discos contendo cada um uma inscrição. Os discos são filmados alternadamente — espirais e inscrições, o que nos leva a crer que o objetivo era evidenciar o efeito tridimensional provocado pelo movimento das espirais e a visão em duas dimensões do disco plano com inscrição, como na *Rotative demi-sphère*. Mas as próprias frases foram dispostas “em espiral” sobre os discos, sugerindo-nos a formação de linhas brancas com a rotação, e criando, assim, um efeito de relevo da espiral. Ao assistirmos ao filme, constatamos que a velocidade de rotação dos discos é de extrema importância: a rotação dos discos com inscrições é bem mais lenta que a rotação dos discos com espirais, de maneira que o espectador tem tempo de ler a frase. O disco só pára quando a espiral-frase se desenrola por completo sob nossos olhos, deixando então lugar ao próximo disco. Nessas condições, o efeito de relevo não se produz jamais, os discos não giram rápido o suficiente para que as frases tornem-se linhas sobre o fundo negro, como havíamos pensado. A intenção é, de fato, fazer ler as inscrições.

A espiral se duplica nas inscrições que, por sua vez, possuem uma estrutura circular: jogos de palavras ricos em aliterações, acúmulo de parônimos, trocadilhos...

---

<sup>17</sup> As experiências com os discos óticos e as espirais inscrevem-se numa perspectiva mais ampla que não poderá ser abordada nos limites deste trabalho. As máquinas óticas participam das pesquisas efetuadas sobre os diversos procedimentos de obtenção do relevo: a fotografia estereoscópica ou os anáglifos; pesquisas diretamente relacionadas, inclusive, com o interesse de Duchamp pela busca da terceira e quarta dimensões.

<sup>18</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p.114.

As assonâncias e as repetições não cessam, criando a ilusão de frases sem começo nem fim, cujos sons parecem girar como numa espiral. A estrutura circular da frase é, pois, reforçada pela disposição desta sobre o disco. Os trocadilhos (*contrepets*), isto é, a interversão das letras ou das sílabas de um conjunto de palavras especialmente escolhidas a fim de obter outras palavras com sentido burlesco ou malicioso, são os mais freqüentes:

L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude.<sup>19</sup>

Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée?<sup>20</sup>

L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spirale.<sup>21</sup>

No que diz respeito a este último trocadilho, Duchamp afirma não ser o autor. Jean Clair confirma que este trocadilho obscuro era conhecido em todas as casernas francesas há algumas gerações, Duchamp tendo-o simplesmente retomado, citado, e não por acaso, atento que era aos produtos da subcultura francesa, triviais e populares, desprovidos de “valor estético”, além do trocadilho se fundar sobre a palavra “espiral”.

Nos outros casos, os trocadilhos ou as acumulações paronomásticas resultam em frases aparentemente ilógicas, insensatas, que projetam unicamente a circularidade lúdica das assonâncias:

Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis.<sup>22</sup>

On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la côte d'azur.<sup>23</sup>

Muitas vezes os enunciados são morfologicamente e sintaticamente corretos mas seu conteúdo é banalizado ou comporta uma idéia paradoxal, segundo a “paralógica pervertida” de Duchamp:

Parmi nos articles de quincallerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas.<sup>24</sup>

Si je te donne un sou, me donneras tu une paire de ciseaux?<sup>25</sup>

A noção de “palavras que giram sobre si mesmas”, considerando o sentido próprio (nos discos óticos) bem como o sentido figurado (nos trocadilhos), traduz de modo pertinente a idéia de uma linguagem sem significação objetiva que brinca de se auto-

---

<sup>19</sup> Apresentamos uma tradução literal dos jogos de palavras por estarmos conscientes da impossibilidade, em alguns casos, de reproduzir o trocadilho em português. Na medida do possível, explicaremos a formação do trocadilho. Os três exemplos que se seguem fundam-se sobre a interversão de letras e sílabas de palavras parônimas: 1) A criança que mama é um soprador de carne quente e não gosta de couve-flor de estufa: inversão das sílabas *sou/chou*, *chair/serre* de “*souffleur de chair chaude*” e “*chou-fleur de serre-chaude*”.

<sup>20</sup> 2) Você já colocou a medula da espada no forno da amada?: inversão das sílabas de *moelle/poêle* e *l'épée/l'aimée* de “*moelle de l'épée*” e “*poêle de l'aimée*”.

<sup>21</sup> 3) O soldado-aspirante habita javel e eu tinha o sexo/traje em espiral: palíndromo paronímico; a palavra *l'habite* pode ser lida *la bite* (nome vulgar para o sexo masculino) e *l'habit* (o traje, a roupa).

<sup>22</sup> Esquivemos as esquimosas dos esquimós com palavras raras.

<sup>23</sup> Pedimos mosquitos domésticos (meio-estoque) para a cura de azoto sobre a costa do azul.

<sup>24</sup> Dentre nossos artigos de quinquilharias preguiçosas, recomendamos a torneira que pára de escorrer quando não a escutamos.

<sup>25</sup> Se eu te der uma moeda, você me dará um par de tesouras?

refletir, que só remete a si mesma, característica própria aos jogos de palavras. “Um discurso sem nenhuma espessura corre sobre a superfície das coisas”, diz Foucault sobre Roussel.<sup>26</sup>

Nos discos intitulados *Roto-reliefs* (Roto-relevos, 1935), apesar de não apresentarem inscrições, a relação entre a linguagem visual e a verbal fica ainda mais clara. O artista pintou formas geométricas planas, como espirais e círculos, em vulgares discos de gramofone. Com o movimento de rotação dos discos, cria-se uma ilusão ótica que faz surgir formas inesperadas de objetos em relevo: um aquário com peixinhos vermelhos, uma taça de champanha, um ovo, etc. Gabrielle Buffet observa justamente que os *Roto-reliefs* são como rébus visuais comparáveis aos rébus verbais que tanto interessaram o artista.<sup>27</sup> A comparação encontra-se também em Raymond Roussel que, em *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, diz: “Fui conduzido a tomar uma frase qualquer da qual eu extraía imagens deslocando-a, assim como se tratasse de extrair desenhos de um rébus”.<sup>28</sup> Nos textos de Roussel, bem como nos discos de Duchamp, a linguagem é arruinada para que seus blocos dispersos figurem imagens-palavras, imagens portadoras de uma linguagem que falam e escondem ao mesmo tempo, de maneira a fazer surgir um segundo discurso no qual a trama do verbal já está cruzada com a trama do visível.<sup>29</sup>

## A ESTÉTICA “CARACOL”

Ao projetar um filme experimental cujo motivo central é a alternância de discos contendo espirais pintadas e discos contendo frases-trocadilhos, Marcel Duchamp coloca em cena, duplamente, num espaço tropológico, a questão do anti-sentido, ou da ausência de significação de todo pretense enunciado. Em *Anémic cinéma* reina

o espaço puramente conceitual, sem espessura, sem profundidade que constituem os jogos óticos e os jogos de linguagem, ou melhor, graças ao qual esses jogos podem se desenrolar. (...) Espaço plano no qual as figuras e as palavras giram sobre si mesmas, indefinidamente, sem início nem fim, espaço onde reina nada mais do que o espelhamento infinito dos efeitos de sentido, na ausência definida de qualquer sentido.<sup>30</sup>

*Anémic cinéma*, ao contrário do que afirma Jean Clair, tem mais sentido que nos quer fazer crer. Naturalmente, o que está sendo evidenciado é a confrontação de dois espaços — bi e tridimensional, bem como a equivalência estrutural do jogo de palavras e da imagem em espiral. Para além do paralelismo das experiências visual e verbal, não se trata sobretudo de questionar as falsas evidências da linguagem e da imagem? Nas frases dos discos de *Anémic cinéma* alternam-se sentido e não-sentido, o sentido dessa ou daquela palavra sobrevivendo ao não-sentido do enunciado como um todo. De enunciados aparentemente ilógicos e sem “profundidade semântica” surgem imagens verbais repletas de humor e de malícia. Já as espirais pintadas, ao girar, ganham profundidade e relevo, abrindo caminho para uma outra dimensão.

<sup>26</sup> FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p.44. Tradução do autor.

<sup>27</sup> BUFFET-PICABIA. *Rencontres*, p.87.

<sup>28</sup> FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p.44. Tradução do autor.

<sup>29</sup> FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p.44. Tradução do autor.

<sup>30</sup> CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p.155.



Tal poética do “anti-sentido” pôde ser detectada desde os primeiros títulos atribuídos por Duchamp a seus quadros: eles não servem mais para designar ou nomear o motivo do quadro. As notas projetadas para o *Livre* (Livro) que deveria acompanhar o *Grand verre* seriam escritas numa língua nova, visual e abstrata, especialmente concebida para este fim. As inscrições presentes nos *ready-mades* e nos discos óticos, por sua vez, brincam com as palavras e os sons, e colocam em derisão a linguagem convencional ou mesmo a “literária”. *Anémic cinéma* dá continuidade a essa anti-poética, desdobrando e dando prosseguimento à reflexão sobre a linguagem empreendida por exemplo, no *Grand verre*. Se o *Grand verre*, segundo o artista, é uma projeção em duas e três dimensões de uma “quarta dimensão invisível”, os discos óticos de *Anémic cinéma* são como a projeção em duas dimensões de uma terceira dimensão “escondida”, mas passível de tornar-se visível quando os discos começam a girar. Da mesma forma, as frases tropológicas são como o resultado da idéia do *Livre* “circular”, sem início nem fim, que gira sobre ele mesmo.<sup>31</sup> À noção de profundidade/não-profundidade espacial, Duchamp justapõe, sempre, a de profundidade/não-profundidade do sentido na linguagem.

Mesmo que Marcel Duchamp insista em afirmar que seu único objetivo é divertir-se, atingir a ausência de significação e a “esterilidade estética”, tornar a linguagem cotidiana inútil, esgotar o sentido das palavras a fim de que a linguagem perca toda e qualquer referência ao real e adquira uma “aparência abstrata”, na qual só perceberíamos “o espelhamento infinito dos efeitos de sentido, na ausência definida de qualquer sentido”, resta perguntar se as conotações eróticas, o insólito e o humor que se depreendem dos enunciados dos discos de *Anémic cinéma* criam somente, e verdadeiramente, uma “ilusão de sentido” ou “efeitos de sentido” que nos distanciariam do deleite estético. Permaneceria o espectador indiferente?

Um terceiro sentido, ou sentido obtuso, apresenta-se pois, aquele que é como um suplemento, um a mais, que abre para o infinito da linguagem. Sentido obtuso que segundo Barthes, se desenvolve fora da cultura, do saber, da informação; sentido que contém algo de derisório, da raça dos jogos de palavras, indiferente às categorias morais ou estéticas.<sup>32</sup> *Anémic cinéma* não colocaria, assim, a questão de uma linguagem em movimento espiralar, que possa existir numa outra dimensão, ou num outro espaço que não o da significação?

Mais do que nunca, *Anémic cinéma*, como obra híbrida, interroga a linguagem em sua utilização lógica e racional que fundava até então séculos de cultura ocidental. É em torno desta problemática da linguagem que se cristalizam as relações entre as artes.



---

<sup>31</sup> Nota-se ainda a influência de Mallarmé na concepção do *Livre*: “Fazer um livro circular, isto é, sem começo nem fim (seja que as folhas estejam destacadas e colocadas em ordem pela última palavra da página repetida na página seguinte (nada de páginas numeradas), ou que a lombada seja feita de círculos em torno dos quais as páginas giram.” DUCHAMP, Notes, n.66.

<sup>32</sup> BARTHES. *L'obvie et l'obtus*, p.45.

## ABSTRACT

This paper presents an avant-garde cinematographic experience, Anémic cinéma, undergone by Marcel Duchamp, who has assimilated Mallarmé's, Roussel's and Brisset's poetics. The experience results from a simultaneously deep and subversive reflection on language.

## KEY-WORDS

avant-garde, cinema, puns, optical discs, Duchamp

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBEX, Márcia M.V. *De l'image de la lettre à la poésie peinte. Étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels: 1910-1930*. Paris: Université de la Sorbonne, Paris III, 1992. (Tese de doutorado.)
- BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves. La littérature comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision. In: *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989. p.263-298.
- BUFFET-PICABIA, Gabrielle. *Rencontres*. Paris: Pierre Belfond, 1977.
- CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond, 1967.
- CLAIR, Jean. *Duchamp et la photographie*. Paris: Chêne, 1977.
- CLAIR, Jean. *L'oeuvre de Marcel Duchamp/Exposition*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977. 4 v. V.III: Abécédaire.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DE HAAS, Patrick. Un heureux dénouement. A la recherche d'un cinéma pur dans les années 10 et 20. In: VIATTE, Germain e alli (org.). *Peinture - cinéma - peinture*. Paris: Hazan et Direction des Musées de Marseille, 1989.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Écrits de M. Duchamp réunis et présentés par M. Sanouillet. Paris: Flammarion, 1975.
- DUCHAMP, Marcel. *Marchand du Sel*. Paris: Ed. du Terrain Vague, 1958.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Préface de Pierre Macherey. Paris: Gallimard, 1963.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- METZ, Linguagem e cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, l'apparence mise à nu*. Paris: Gallimard, 1977.
- ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- SCHWARZ, A. Qu'y a-t-il dans un mot? In: *Opus International*. Paris, n. 49, mars 1974.
- VIATTE, Germain e alli (org.). *Peinture - cinéma - peinture*. Catalogue de l'exposition réalisé au Centre de la Vieille Charité, Marseille, 15 octobre 1989 à 14 janvier 1990. Paris: Hazan et Direction des Musées de Marseille, 1989.