



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CAROLINY PEREIRA

FRAGMENTOS INSTANTÂNEOS –
um estudo do mecanismo cinematográfico bergsoniano na pintura *Nu descendo
uma escada*, de Marcel Duchamp

UBERLÂNDIA
2012

CAROLINY PEREIRA

FRAGMENTOS INSTANTÂNEOS –
um estudo do mecanismo cinematográfico bergsoniano na pintura *Nu descendo
uma escada*, de Marcel Duchamp

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Artes da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para
obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Fundamentos e
reflexões em artes

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio
Pasqualini de Andrade

UBERLÂNDIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436f Pereira, Caroliny, 1983-
2012 Fragmentos Instantâneos: um estudo do mecanismo cinematográfico
 bergsoniano na pintura Nu descendo uma escada, de Marcel Duchamp /
 Caroliny Pereira. -- 2012.
 131 f.: il.

Orientador: Marco Antônio Pasqualini de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Artistas franceses - Séc. XX - Teses. 3. Pintura
moderna - Séc. XX - Teses. 4. Nu na arte - Teses. 5. Duchamp, Marcel,
1887-1968 - Teses. I. Andrade, Marco Antônio Pasqualini de. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Fragmentos instantâneos: um estudo do mecanismo cinematográfico
bergsoniano na pintura Nu descendo uma escada de Marcel Duchamp.**

Dissertação defendida em 28 de fevereiro de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade
Presidente da banca

Prof. Dr. Renato Ferracini - UNICAMP
Membro externo

Profª. Drª. Cláudia Maria França da Silva
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dedico este trabalho aos meus filhos, que
fazem todos os sentidos fazerem sentido:
Pablo, que colore a vida com sua alegria
e Miguel que nasceu junto com a pesquisa e
aprendeu a subir os degraus enquanto eu
construía a escada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, à coordenadora Beatriz Rauscher e à secretária Regina.

Ao Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade, pela orientação gentil e precisa.

Aos professores Cláudia França e Jairo Carvalho Dias pelas contribuições valiosas no exame de qualificação.

Aos professores Heliana Ometto Nardin e Renato Palumbo pelas aulas oferecidas.

À minha mãe, pela ajuda de sempre, sempre.

Aos familiares que me incentivaram e estiveram comigo, Fauster pelo companheirismo, Janaína pela solicitude incomparável e Aline.

Aos colegas que se tornaram grandes amigos e cúmplices na pesquisa, Carlos Arthur Avezum Pereira e Vitor Marcelino.

Aos amigos Wagner Schwartz e Thiago Araújo pelo olhar cuidadoso.

À Rafael Reis Pombo pela revisão cuidadosa do texto.

E a tantos outros que de alguma maneira participaram dessa construção e estão contidos nas entrelinhas da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo incentivo financeiro.

Vejo a escrita como um trabalho não solitário, pois, me faz contactar com vários, e ficar rodeada por seres que me atravessam incessantemente, os autores dos livros dos quais me referencio, os sons que penetram minha pele fazendo vibrar cada célula, as imagens que me perfuram dilatando os poros, os cheiros, a temperatura que desenha e dimensionam a velocidade com que os acontecimentos são absorvidos, os pensamentos que transbordam em palavras transpostas em um texto.

A escrita performativa, microperformativa, que me possibilita a verbalização subjetiva através de uma objetividade formal, quando crio um texto que difere de um trabalho em arte apenas por sua estrutura formal, já que ambos nascem do mesmo ensejo e desejo, de me colocar para o outro o que não cabe em mim, a partir das relações cravadas entre artistas e teóricos e, artistas-teóricos e objetos poéticos e, objetos poéticos e textos de arte e, textos teóricos e motivações internas e sinapses. Numa conjunção que não é soma, mas multiplicação, pois não opera com unidades e sim multiplicidades, que sobram de tanto preencher.

Autora

RESUMO

A pesquisa intitulada *Fragmentos instantâneos, um estudo do mecanismo cinematográfico bergsoniano na pintura Nu descendo uma escada de Marcel Duchamp*, trata-se de uma pesquisa em fundamentos e reflexões em artes, no qual são realizados estudos da pintura *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp, e do conceito de mecanismo cinematográfico, do filósofo Henri Bergson. A pesquisa inicia-se a partir dos questionamentos sobre a possibilidade de haver um ponto de intersecção entre um trabalho em arte e um conceito filosófico, os quais foram profundamente relevantes na modernidade e profícuos de desdobramentos na contemporaneidade e, nas discussões tanto no campo das artes, quanto na filosofia. Em outras palavras este trabalho foi realizado objetivando-se verificar em quais aspectos há convergências e divergências entre a pintura de Duchamp e o conceito de Bergson. A pesquisa foi realizada visando possibilitar a instauração de um diálogo entre arte e filosofia, dado através de um elemento que seria o amplexo de ambos, o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: *Nu descendo uma escada*; Duchamp; mecanismo cinematográfico; movimento; Bergson.

ABSTRACT

The research called *Snapshots Fragments; a study of Bergsonian cinematographic mechanism in the Marcel Duchamp's painting Nude Descending a Staircase*, is based in arts and reflections in which paint is performed a study of the cinematic mechanism concept from the philosopher, Henri Bergson. The research starts from the questions about wich intersection point can exist between an art work and a philosophical concept, that were deeply relevant and fruitful in modernity with contemporary developments in both discussions: arts and philosophy. In other words, this work was done intending to find similarities and differences between Duchamp's painting and Bergson's concept. The research was developed aiming to enable the dialogue establishment between art and philosophy, given through an element that would be the embrace of both: the movie.

KEYWORDS: *Nude Descending a Staircase*; Marcel Duchamp; cinematic mechanism; movement; Bergson.

LISTA DE FIGURAS

1. DUCHAMP, Marcel. Encore à cet astre . 1911	19
2. DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n°2 . 1912	21
3. DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n°1 . 1911	22
4. MAREY, Étienne. Cronofotografia . 1883.....	35
5. MUYBRIDGE, Eadweard. Cavalo galopando . 1878	35
6. PICASSO, Pablo. Mulher e pera . 1909	40
7. BRAQUE, George. Natureza-morta com às de paus . 1911	40
8. LÉGER, Fernand. Soldado com cachimbo . 1916.....	44
9. DUCHAMP, Marcel. Sonata . 1911	47
10. DELAUNAY, Robert. Tour Eiffel . 1910	47
11. CARRÁ, Carlo. O cavaleiro . 1913.....	52
12. BOCCIONI, Umberto. Carica di Lancieri . 1915.....	52
13. BOCCIONI, Umberto. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço , 1912.....	55
14. SEURAT, George. Torre Eiffel , 1889	62
15. BALLA, Giacomo. Jovem executado na varanda . 1912.....	62
16. MAREY, Étienne. Estabelecendo um plano inclinado , cronofotografia, s/d. ...	67
17. MUYBRIDGE, Eadweard. Mulher descendo as escadas , cronofotografia, 1887.....	67
18. MAREY, Étienne. Estudo sobre a marcha da figura humana (detalhe). 1884....	68
19. DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n°2 . (detalhe) 1912.....	68
20. Marcel Duchamp descendo uma escada . 1952. Crédito: Elias Elisofon	68
21. DUCHAMP, Marcel. Jovem triste num trem . 1911–12.	72
22. TINGUELY, Jean. Homage to New York , 1960.....	74
23. Representação de um cubo quadrimensional	77
24. BALLA, Giacomo. Dinamismo de um cão na coleira , 1911	104
25. DUCHAMP, Marcel, Nu descendo uma escada n. 1 , 1911	109

26. DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n. 3 , 1916	109
27. DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n. 1; n. 2; n.3 , 1911; 1912; 1916.....	117
28. DUCHAMP, Marcel. Roda de Bicicleta , 1913/1964.....	111
29. DUCHAMP, Marcel. Anémic cinéma , 1926.	117
30. MIRÓ, Joan. Femme nue montant l'escalier , 1937.....	119
31. RICHTER, Gerhard. Ema (Nua em uma escada) . 1966	121
32. RICHTER, Gerhard. Ema (Nua em uma escada) . 1992	1

Erro! Indicador não definido.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
I. Preparando a escada, os degraus, o balaustre e o corrimão.....	16
II. A atenção, o instante, o fragmentário - intermitências do moderno.....	26
III. O cinema.....	33
IV. O cubismo.....	39
V. O futurismo.....	48
VI. Boccioni e Duchamp.....	53
VII. <u>1º Patamar</u> : Duchamp (<i>Nu...</i>) entre o cinema, o cubismo e o futurismo.....	60
VIII. O tempo em Duchamp.....	66
IX. O movimento em <i>Nu descendo uma escada</i>	71
X. As influências das descobertas científicas na pintura de Duchamp.....	76
XI. <u>2º Patamar</u> : Silêncio (intervalo) - 4'33".....	79
XII. O movimento em Bergson e suas propagações.....	86
XIII. O mecanismo cinematográfico.....	93
XIV. Fragmentos instantâneos.....	101
XV. Nu x 3 – as três pinturas <i>Nu descendo uma escada</i>	107
XVI. <u>3º Patamar</u> : “A osmose estética”.....	112
XVII. Descendo da escada e subindo na roda.....	115
XIII. Os graus – imagens ressonantes.....	118
XIX. Um espirro para a sequência.....	122
XX. Em movimento permanente.....	123
Referências.....	126

INTRODUÇÃO

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?[...] Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido.
(LISPECTOR, 1978)

Entre o que um objeto de arte revela e o perceptor que o experiencia, podem ser suscitadas questões que habitam fora do domínio matérico do objeto.

E se pretende-se apreender mais amplamente o objeto de arte, muitas vezes também é necessário reportar-se, nesse entremeio, a uma compreensão mais expansiva. O que habita nesse entre? Que movimento é esse que permite a interlocução da experiência? A que velocidade é preciso estar para entrar em frequência com o objeto? Qual a abertura necessária para que o fluxo da arte penetre? O quanto o desvio pode redirecionar? Que medida qualitativa de ilusão um instantâneo pode fornecer sobre um movimento que não cessa sem deixar de se tornar outro?

Questões genéricas que pertencem a inquietações específicas. Ao observar, olhar e refletir sobre *Nu descendo uma escada*, de 1912, do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), estas são algumas questões que movem o meu pensamento. E o que move o objeto em questão? Respostas com ponto final ou reticências?

Partindo desses questionamentos pretende-se, nesse estudo, efetuar uma reflexão sobre a pintura *Nu descendo uma escada* a partir do conceito de “mecanismo cinematográfico,” proposto pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941). Estaria aí a localização do ponto de inflexão da pesquisa.

O trajeto percorrido na presente pesquisa foi por vezes bifurcado, na tentativa de enveredar de modo mais profícuo da discussão desejada. O filósofo Henri Bergson coloca em seu texto *A intuição filosófica*¹ (1911) que a linguagem é insuficiente para adentrar a intuição filosófica, sendo a metáfora o meio mais próximo de atingir a intuição ou o cerne da ideia.

Atingir esse epicentro, no entanto, pode necessitar a retomada de questões que estejam vinculadas a outras áreas de conhecimento.

¹ O texto: *Intuição filosófica encontra-se* inserido no livro: BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A questão matricial da proposição do conceito com que operaremos, o “mecanismo cinematográfico”, foi elaborada para se discutir aspectos relacionados ao cinema dito “primitivo”, ou seja, aquele do início do século XX. A discussão da pesquisa suscita-se a partir de inquietações provocadas pela pintura *Nu descendo uma escada*. Há, pois, um elemento de ligação entre ambas as áreas, cinema e pintura. Esse fio integrativo é dado pelo movimento, que possibilita efetuar a interligação da relação entre o mecanismo cinematográfico e a obra pictórica.

A estrutura formal do texto foi pensada de maneira a propor uma coerência entre os conceitos abordados no estudo da pintura, a própria pintura e a forma do texto. Para tal, o texto foi construído de modo que cada “secção” remetesse à ideia de degraus da escada duchampiana, de instantes infinitesimais que constituem um movimento quando este é apreendido pelo intelecto.

Pensar e refletir sobre questões importantes na modernidade, como a fragmentação, a velocidade, o tempo, ajudam a se ter mais clareza na percepção e compreensão do período em que estamos inseridos – a contemporaneidade. Para isso buscamos, através da pintura *Nu descendo uma escada*, pensar como a arte pode se deslocar no tempo e ressoar em momentos posteriores de maneira tão penetrante e de modo a instaurar um caminho singular a partir de sua existência.

O interesse inicial da pesquisa estava alocado na discussão acerca do conceito de movimento virtual, proveniente da filosofia bergsoniana, conjuntamente com uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas.

Com o decorrer da pesquisa foi-se delimitando as questões conceituais, bem como o(s) artista(s), até se chegar a um ajuste sincrônico. Embora não signifique que a sincronia seja a condição necessária para que a pesquisa ocorra, ela foi importante para construir a possível convecção entre o objeto de arte e o conceito reflexivo.

Chega-se, enfim, à proposta de tomar não a generalidade do pensamento de Bergson, mas eleger um conceito, o de mecanismo cinematográfico, e delimitar o estudo a uma obra de arte, a pintura *Nu...*² de Duchamp.

² Sempre que aparecer no texto: *Nu...*, é referente à obra pictórica de Duchamp *Nu descendo uma escada n.2*.

O início do cinema, nas primeiras décadas do século XX, seria então, a conjunção que possibilita, uma conexão entre ambos, Henri-Robert-Marcel Duchamp e Henri Bergson.

Estudos a respeito da personalidade de Duchamp, assim como também de sua obra, geralmente são levados para o campo da psicologia e psicanálise, o que de fato é plausível e o próprio Duchamp deixa pistas para que tal abordagem seja coerente. O estudo que desenvolveremos, portanto, deter-se-á nos aspectos concernentes aos conceitos filosóficos que propomos, bem como em relações efetuadas com a própria arte e algumas passagens que tocam levemente outros campos, como a matemática, na qual Duchamp se mostrou influenciado.

Duchamp é um artista de grande relevância não somente para as artes plásticas, mas também para a música e para a literatura. Isso é perceptível nos vários movimentos artísticos que se sucederam a ele, nos quais, com bastante frequência, encontramos ressonâncias duchampianas. O crítico de arte Michel Archer aponta a influência de Duchamp nos artistas Robert Rauschenberg e Jasper Johns – artistas representantes do movimento artístico “Neodadá”.

Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles. (ARCHER, 2001, p. 3).

Na arte conceitual, percebe-se uma influência de Duchamp no que concerne à proposição da arte enquanto ideia. Na arte conceitual, o questionamento dos elementos que permitem a constituição do objeto de arte, bem como a própria definição de arte, eram levados a um alto grau de interrogação. Alguns artistas faziam desse próprio questionamento a sua arte.

Algumas pesquisas acadêmicas recentes tiveram como foco o estudo de obras de Duchamp, ou do próprio Duchamp. Dentre elas, há a dissertação de Gabriel Pedrosa, apresentada em 2010, na USP – Universidade de São Paulo, intitulada *Desfuncional*, em que o autor estuda, além de algumas pinturas de Magritte, obras de Duchamp, em sua maioria os denominados *readymades*, compreendidos entre os anos de 1913 e 1919. Nesta pesquisa, Pedrosa discute esses trabalhos em arte a partir da

desfuncionalidade da linguagem e da cultura, tendo como referenciais teóricos Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guatarri e Roland Barthes.

Outra dissertação, de 2008, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que inclui Duchamp na pesquisa, é *Arte Sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*, de Ricardo Cutz Gaudenzi. Nesta pesquisa, há uma interface entre as artes visuais e a música. O autor trabalha com o termo “arte sonora” e investiga os dispositivos sonoros que contribuíram para os processos de artistas como Duchamp, Jonh Cage, Pierre Schaeffer e Luigi Russolo.

Wilton Luiz Duque Lyra é um pesquisador cuja tese é intitulada *Intercomunicação entre matemática-ciência-arte: um estudo das implicações das geometrias na produção artística desde o gótico até o surrealismo*, defendida na Universidade de São Paulo, em 2008. Trata-se do estudo dos aspectos da geometria não euclidiana que influenciaram a arte, tomando como ponto de partida a arte do período gótico até o surrealismo, onde se encontram Duchamp, Salvador Dalí e Pablo Picasso.

Produções nacionais fora do contexto acadêmico também tiveram grande relevância, como o livro *Reduchamp*, publicado em 1976, de Augusto de Campos conjuntamente com a poesia de Julio Plaza. É um livro-poema em que Campos, teórico e poeta brasileiro concretista, faz um poema-ensaio, que abrange o período criativo de Duchamp e aspectos biográficos do artista. Plaza, que além de teórico também é artista, executa os desenhos, chamados de iconogramas.

Há um interesse em diversas áreas em estudar Duchamp, justamente por sua multidiversidade em pensar a arte. No entanto, existem valas nas discussões efetuadas entre os conceitos filosóficos tais como os bergsonianos, que são provenientes do mesmo período que Duchamp e a própria obra de Duchamp. A articulação de sua pintura *Nu descendo uma escada*, obra que foi e é de grande relevância no contexto artístico mundial, com o cinema, também não foram desenvolvidas com o devido aprofundamento e intensidade com que requisitam ser discutidas.

Como é perceptível pelas dissertações, teses e livros citados, o interesse por Duchamp leva a reflexões que borram as áreas de conhecimento, permitindo múltiplas abordagens de campos que se intercomunicam. Este trabalho se insere nessa perspectiva, unindo filosofia e arte.

Iniciemos a preparação da escada reflexiva duchampiana da pintura *Nu descendo uma escada*, para subi-la ao longo da dissertação!

I – Preparando a escada

*O papel é curto.
Viver é comprido.
Oculto ou ambíguo,
Tudo o que digo
tem ultrasentido
Se rio de mim,
me levem a sério.
Ironia estéril?
Vai nesse ínterim,
meu inframistério.*

(LEMINSKI, 1994)

Uma escada
um corpo - nu
em movimento.

Dispa-se do que é evidente e óbvio, não hesite, avante. Colora a vida com bastante ironia e metáfora, não tropece, fatie, e eis que nos é apresentada a despersonificação: Duchamp, em *Nu descendo uma escada n. 2*.

Henri-Robert-Marcel Duchamp, artista francês, nasceu em Blainville no dia 28 de julho de 1887. Filho de Marie-Caroline Lucie Nicolle e Eugène Duchamp, as inclinações artísticas vieram provavelmente de sua descendência materna, pois seu avô, Emile-Frédéric Nicolle, a certa idade, passou a dedicar muito do seu tempo à pintura e à gravura, além de, segundo Tomkins (2004), ter sido um desenhista de primeira ordem. Sua mãe, Lucie, se aventurava na pintura, apesar de não possuir muito talento.

Seus irmãos, Gaston Emile Duchamp (1875-1963), pintor, conhecido como Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), escultor. Na família foram os primeiros da geração de Duchamp a abrirem a Marcel as portas para a arte.

Em 1905, Marcel Duchamp começa a fazer desenhos humorísticos para as revistas *Le Rire* e *Le Courrier Français*, graças à influência de seu irmão Jacques Villon. Em 1906, muda-se para Paris, mas ainda continua a executar os desenhos humorísticos.

A ideia em pintar o *Nu...* é proveniente de um desenho (figura 1) que Duchamp realizou em 1911 para a ilustração do poema *Encore à cet astre*³ (Essa estrela novamente) de Jules Laforgue⁴.

⁴ Jules Laforgue, (1860–1887) foi um poeta e romancista pertencente à fase tardia do simbolismo, seu nome foi associado frequentemente ao decadente – fase cultural datada no final do século XIX e que se opunha ao naturalismo e ao realismo. Foi discípulo da filosofia pessimista de Shopenhauer.

Encore à cet astre

Espèce de soleil! tu songes : – Voyez-les,
 Ces pantins morphinés, buveurs de lait d'ânesse
 Et de café; sans trêve, en vain, je leur caresse
 L'échine de mes feux, ils vont étiolés! –
 – Eh! c'est toi, qui n'as plus que des rayons
 gelés!
 Nous, nous, mais nous crevons de santé, de
 jeunesse!
 C'est vrai, la Terre n'est qu'une vaste kermesse,
 Nos hourrahs de gaité courbent au loin les blés.
 Toi seul claques des dents, car tes taches
 accrues,
 Te mangent, ô Soleil, ainsi que des verrues
 Un vaste citron d'or, et bientôt, blond moqueur,
 Après tant de couchants dans la pourpre et la
 gloire,
 Tu seras en risée aux étoiles sans coeur,
 Astre jaune et grêlé, flamboyante écumoire!”
 Jules Laforgue (LAFORGUE, 1986, p. 442).

Essa estrela novamente

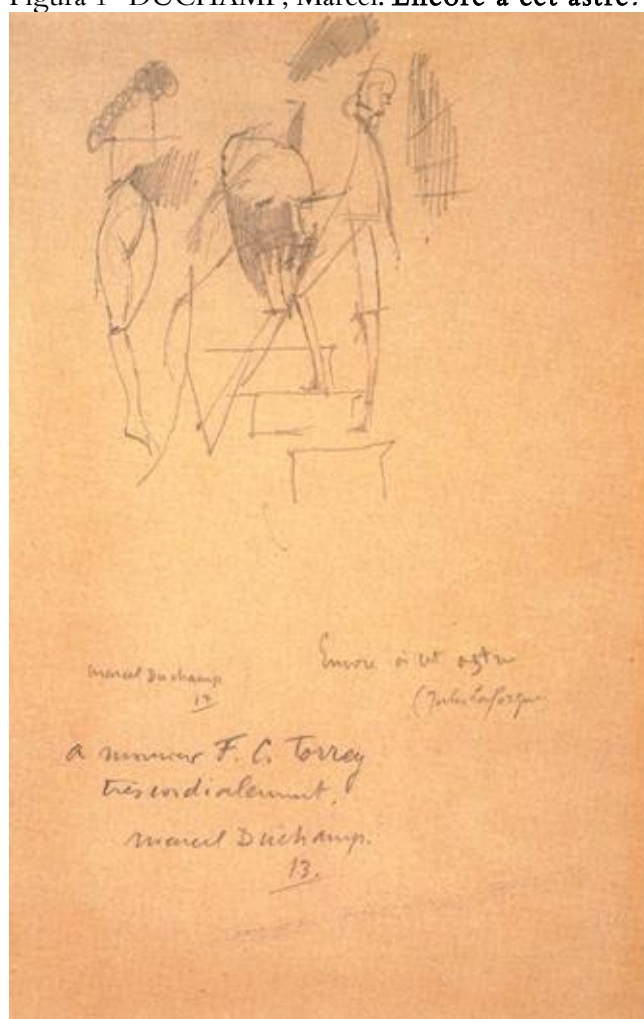
Tipo de sol! Você sonha: – Vê-los,
 Estes fantoches morfinados, bebedores de leite de
 asno
 E de café; sem trégua, em vão, eu os acaricio.
 A espinha de meus incêndios, eles serão estiolados! –

– Ei! É você que não possui mais do que raios
 congelados!
 Nós, nós, mas nós estamos morrendo de saúde, de
 juventude!
 É verdade, a Terra não é mais do que uma vasta
 quermesse,
 Nossos urros se curvam bem longe o trigo.

Você sozinho bate os dentes, porque suas manchas
 aumentam
 Te comem, ó Sol, também as verrugas
 Um vasto limão de ouro, e daqui a pouco, um loiro
 gozador,

Depois de tantos pôr do sol na austeridade e na
 glória,
 Você estará sorrindo para as estrelas sem coração,
 Astro amarelo e granizo, escumadeira em chamas!
 (LAFORGUE, 1986, p. 442, Tradução nossa).

Figura 1- DUCHAMP, Marcel. **Encore à cet astre.**



1911. Grafite sobre papel artesanal bege. 25.1 x 16.4 cm. Philadelphia, Museum of Art. Fonte: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51447.html?mulR=3437143>

Duchamp foi amplamente influenciado pela literatura, e Laforgue foi um dos poetas pelos quais Duchamp mais se interessou. Várias das ilustrações que ele fez para a revista *Le Rire* foram a partir de poemas ou narrativas em prosa de Laforgue. No entanto, ele afirmava que estava mais interessado nos títulos, como *Comice agricole* (Encontro agrícola) do que nos poemas propriamente ditos, pois os títulos davam a ele o jogo irônico das palavras, o que será uma característica visivelmente marcante em toda a sua obra. Parecia estar aí a origem verbal de sua criação poética.

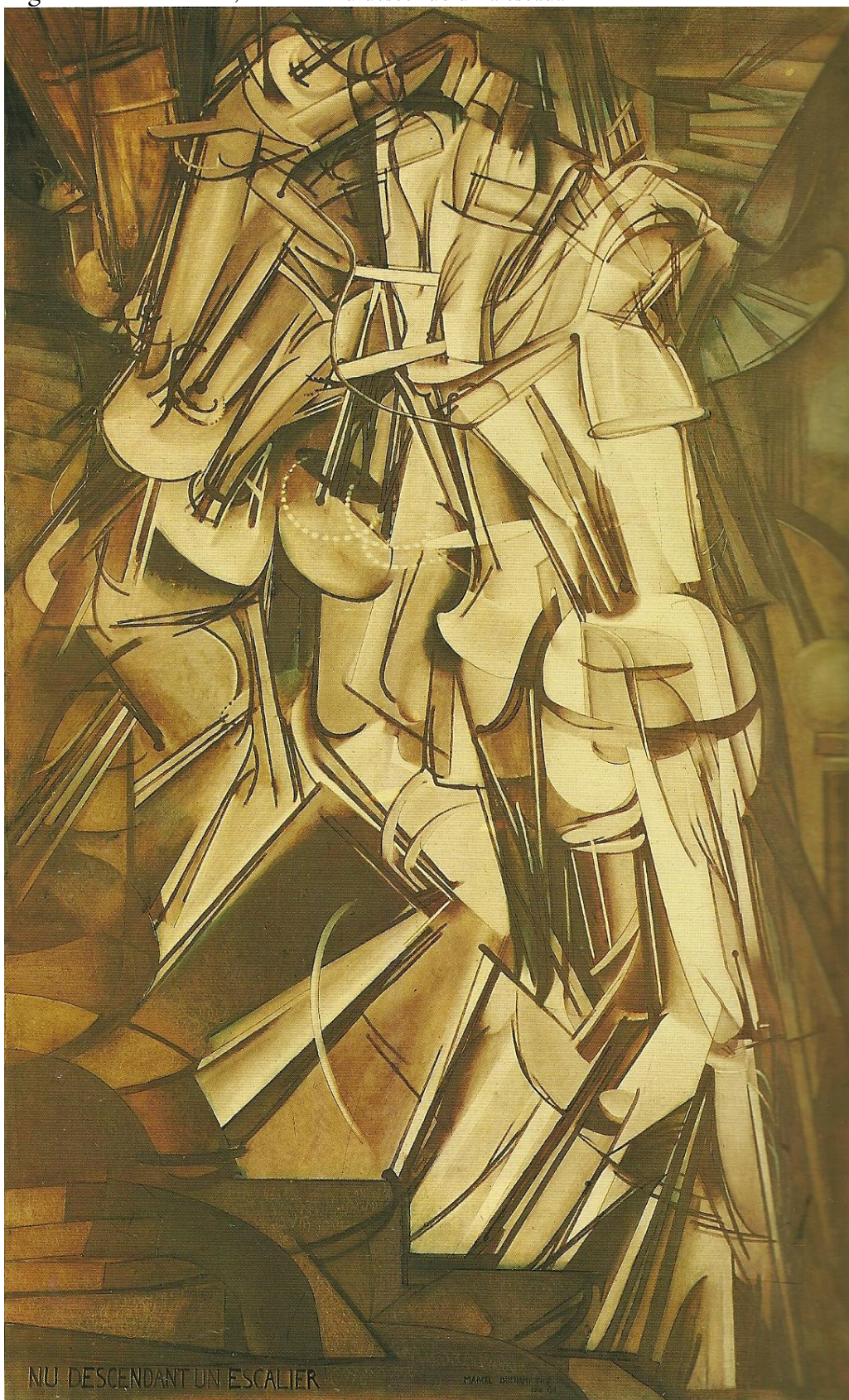
De acordo com o teórico Octavio Paz (1914 – 1998), Duchamp acreditava que todas as artes possuíam uma “metarionia” que era inerente a cada uma delas. “É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa.” (PAZ, 2002, p. 11). Com o jogo efetuado entre o título da pintura e a própria pintura, Duchamp atingia um grau ainda maior de ironia, pois, ao “deslocar” o título do objeto de arte, conferia à este um duplo sentido, um provocado pelo próprio objeto de arte e outro obtido pela aparente desconexão entre o título e o objeto de arte.

No desenho *Encore à cet astre*, a figura central representada está a subir uma escada, enquanto que em *Nu descendo uma escada n.2* (figura 2), ela desce. Duchamp afirma ter sido neste desenho que a ideia de trabalhar o nu, ou o título de *Nu descendo uma escada* foi introduzida.

Era apenas um croqui a lápis, simples e vago, de um nu que sobe a escada, e provavelmente olhando para ele eu devo ter me perguntado, por que não fazê-lo descer? Você sabe, como naquelas imensas escadarias que aparecem nas comédias musicais. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2004, P. 94).

Duchamp realizou, após esse desenho, um estudo em pintura à óleo intitulado *Nu descendo uma escada n.1* (figura 3), em 1911, e realizou a pintura que de fato é tratada como o *Nu descendo uma escada* (o *Nu descendo uma escada n.2*) em 1912. Quatro anos depois, em 1916, a pedido de seu amigo Walter Conrad Arensberg, Duchamp executou uma reprodução fotográfica do *Nu descendo uma escada n. 2*, que foi posteriormente intitulado *Nu descendo uma escada n. 3*.

Figura2 - DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n°2



1912, Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia, Museum of Art. Fonte: ARGAN, 1992. p. 440

Figura 3 - DUCHAMP, Marcel. **Nu descendo uma escada n° 1**



1911, Óleo sobre cartão em painel 95,9 x 60,3 cm. Philadelphia, Museum of Art. Fonte: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent>

A operacionalização do caráter humor-irônico de Duchamp já é visível em *Nu descendo uma escada*. A ironia está contida na pintura por vias que se fazem paralelas, mas que se encontram, como na ilusão provocada pela perspectiva. Uma é o aspecto da figura representada, que freneticamente se movimenta a descer a escada, mas que, aparentemente desacelera e coloca-se estática no último degrau, como que em câmera lenta. Uma ironia à frenética incitação à aceleração, produzida pela inserção em grande escala das máquinas na produção industrial, no início do século XX. Ao inverso dos futuristas, que estavam interessados na representação do movimento em aceleração.

A outra ironia está na relação do título da pintura com a imagem pintada. Duchamp intitula a figura representada de “nu”. Esse nu, porém é assemelhado a uma fuselagem, a uma carcaça metálica não orgânica. “Pessimismo e humor: um mito feminino, a mulher nua, convertido em um aparelho ameaçador e fúnebre.” (PAZ, 2002, p. 13).

Duchamp caminha na contramão da história da arte: desmonta o nu, subverte-o, fazendo com que ele desça uma escada quase que num tropeço.

Durante dois mil anos, o nu funcionou não propriamente como um tema na arte, mas como uma forma de arte, e como tal ele sempre seguiu certas convenções. Nus se masculinos, são vistos em poses heroicas, celebrando feitos de força, expirando nos campos de batalha ou simbolizando a autoridade divina ou secular; se femininos, eles aparecem reclinados, banhando-se, despejando líquidos de urnas ou (como as cariátides) sustentando tetos. Não se movem, e seguramente não descem lances de escadas. Que tipo de piada Duchamp estava querendo contar? (TOMKINS, 2004, p. 94).

Essa foi, possivelmente, uma das questões que impossibilitaram a entrada desta pintura no Salão dos Independentes de 1912, quando Duchamp a submeteu para a mostra cubista, organizada pelo grupo de Puteaux, e do qual os pintores Jean Metzinger e Albert Gleizes eram os líderes.

Um nu despencando escada abaixo, semelhante a uma maquinaria desajustada. Certamente foi inadequada para as proposições cubistas da época. “Eles tomaram o quadro como uma piada endereçada à estética cubista; acharam também que, em espírito, ele estava muito próximo de algumas pinturas futuristas.” (TOMKINS, 2004, p. 97).

A grande repercussão de *Nu...* não foi em Paris⁵, mas em Nova York, na Exposição Internacional de Arte Moderna, em 1913, conhecida como Armory Show, organizada por Walt Kuhn e Arthur B. Davies. Dentre as 1300 obras expostas na Mostra, a pintura de Duchamp foi a que causou o maior impacto. Foi a obra mais requisitada a ser vista, e o público ficou escandalizado ao ver o quadro. “Para muitos observadores, a pintura parecia um resumo de tudo que havia de arbitrário, irracional e incompreensível na nova arte europeia.” (TOMKINS, 2004, p. 136).

[...] the Cubist room – Know as the Chamber of Horrors – with the lines waiting to see Duchamp’s *Nude Descending a Staircase*. There were about 1300 works in the exhibition, a third European, and many a visitor must have echoed Prendergast’s remark when he came down from Boston to see the show: “Too much – O my God! – art here.”(ALTSHULER, 1994, p. 65)⁶.

Mas, ao contrário da reação ocorrida com as demais obras europeias, como as de Brancusi e de Matisse, que foram o maior alvo das críticas tradicionalistas, as reações e críticas endereçadas a Duchamp eram efetuadas com um certo bom humor. Duchamp acreditava que as reações a sua pintura estavam vinculadas principalmente ao título da pintura. Pois, “[...] presume-se que nus artísticos não desçam escadas e que pinturas não tenham seus títulos escritos na tela.” (TOMKINS, 2004, p. 136). Isso levava o público a acreditar, assim como supunham os cubistas, que Duchamp estava zombando dos cubistas e das regras tradicionais da arte europeia.

Duchamp se tornara um mito nos Estados Unidos sem mesmo ter a noção da repercussão que seu quadro havia causado, pois, na França, a exposição não havia sido muito bem divulgada e demorou pelo menos uma semana para que a notícia de que ele estava famoso nos Estados Unidos chegasse até ele.

⁵ Superando as dúvidas de Gleizes e Metzinger, a pintura de Duchamp, após ter sido recusada no Salão dos Independentes, foi exposta em março de 1912, na Dalmau em Barcelona, na primeira exposição cubista importante fora da França. Em outubro do mesmo ano a pintura também foi mostrada na importante exposição Section d’Or, organizada pelo grupo de Puteaux, em Paris. Em ambas as exposições, portanto, o quadro não teve grande repercussão.

⁶ [...] a sala cubista – conhecida como a Câmara dos Horrores – com filas de espera para ver *Nu Descendo uma Escada* de Duchamp. Havia cerca de 1.300 obras em exposição, um terceiro europeu, e muitos outros visitantes devem ter ecoado a observação de Prendergast quando ele desceu de Boston para ver o show: “Demais – Oh meu Deus! – A arte aqui.” (ALTSHULER, 1994, p. 65, tradução nossa).

Nu descendo uma escada é uma obra de ruptura em dois sentidos: primeiro porque, depois dele, Duchamp “abandona” a pintura e se propõe a pensar a arte não mais como uma “pintura-pintura”, “[...] que ele chama de olfativa (por seu odor a terembentina) e retiniana (puramente visual).” (PAZ, 2002, p. 9). Mas como uma substituição desta por uma “pintura-ideia”, na qual a capacidade de formular questões se torna o ato de criação, em detrimento do processo de expressão do artista. Estas questões desencadearão, em Duchamp, a elaboração da sua fecunda ideia da “beleza da indiferença”⁷.

Em *Nu descendo uma escada* também está contida a “dimensão-velocidade” que Duchamp irá adotar em sua produção artística: a vertigem do retardamento, facundo de uma potência avassaladora que irrompe o trajeto contínuo de uma tendência que segue em linha reta. Desvia o percurso, curva a linha criando espirais que se formam com o movimento da figura que desce a escada.

Os quadros de Duchamp são a presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade. [...] o espaço caminha, se incorpora [sic] e, tornado máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o *retarde*, o *retarde* com a ironia. (PAZ, 2002, p. 8).

Após essa pintura Duchamp se desloca; viaja a Munique e lá tem a ideia do trabalho que será a sua “obra-prima”, *Noiva despida por seus celibatários, mesmo*.

Abre-se a porta, um empurrão, e eis que começa a descida na escada.

⁷ A beleza da indiferença, na qual Duchamp se interessa, refere-se a uma experiência livre da noção de beleza como belo, ou seja, ele tenta escapar da noção de beleza vinculada ao juízo de gosto. Está “[...] equidistante do romantismo de Villiers e da cibernética contemporânea.” (PAZ, 2002, p. 15). Seria como uma nulificação do juízo de gosto. Essa noção foi mais amplamente desenvolvida em sua obra a partir dos *readymades*. Em palestra proferida por Duchamp em 1961, na qual ele fala sobre aspectos retrospectivos da sua produção artística, Duchamp caracterizará essa beleza: “[...] uma questão que quero muito estabelecer é que a escolha desses *readymades* nunca foi ditada pelo prazer estético, a escolha era baseada em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo ausência total de bom ou mau gosto... na verdade, uma completa anestesia.” (DUCHAMP apud DANTO, 2000, p. 9). O interesse de Duchamp era por uma arte que fosse reversa ao prazer estético. Aí estaria a beleza da indiferença.

Krauss (1998) coloca que a beleza da indiferença também estaria no irrompimento da subjetivação do sujeito-artista ao escolher o objeto, ao produzir, com os *readymades*, uma arte totalmente desvinculada dos sentimentos pessoais. Duchamp despersonaliza o objeto e essa despersonalização é transposta para o observador, que, confrontado com esse objeto “neutro” “tem a sensação de que este irrompeu na corrente do tempo estético de alguma parte.” (p.101).

II – A atenção, o instante, o fragmentário, intermitências do moderno

*Nós praticamente só percebemos o passado, o presente
puro sendo o avanço invisível do passado consumindo
o futuro.*
(BERGSON, 2006a)

Estudos e experiências sobre o movimento produzido cientificamente, remontam ao início do século XIX, com os desenhos de Parès, em 1825. Ele executou desenhos de um pássaro e uma gaiola em dois pequenos quadrados de papel-cartão, e que ao girá-los, produzia o efeito de um só desenho, como se o pássaro estivesse dentro da gaiola. “Esse fenômeno, que é em si mesmo todo o cinema, baseia-se no princípio da persistência das impressões da retina...” (BENJAMIN, 2006, p. 725). Porém, é somente no final daquele século, com o desenvolvimento do cinematógrafo que as experiências cinematográficas terão maior repercussão.

O início do século XX é um período representativo para o renascimento moderno. Henri Bergson (1859 – 1941) formula seus questionamentos sobre o movimento, principalmente em sua obra *Evolução Criadora*, de 1907. O físico alemão Albert Einstein (1879 – 1955) publica a *Teoria da Relatividade Especial* em 1905 e, em 1902, o matemático francês Jules Henri Poincaré (1854 – 1912) escreve o livro *A ciência e a hipótese*, em que irá abordar suas questões a respeito do espaço e da geometria não euclidianos.

Correntes de reflexão filosófica como o Logicismo e o Formalismo teorizam sobre a autonomia da matemática em relação aos conceitos de tempo e movimento. Predominava nesse período uma tendência positivista e cientificista, em que os dados obtidos através dos estudos de alguns fenômenos deveriam ser empiricamente observados, mensurados e inscritos em cadeias de causa e efeito. Os fenômenos analisados nessa perspectiva deveriam então repetir-se, meticulosamente iguais, para que o resultado permitisse a formulação de leis universais de funcionamento.

Teorias filosóficas como a fenomenologia⁸ começam a ser difundidas pela Europa. E, além das discussões acerca do movimento, Bergson desenvolve suas teorias a respeito da duração e da simultaneidade. “O idealismo e o espiritualismo reaparecem, pois, como um sério elemento de crítica às concepções maciças do positivismo.” (MICHELLI, 1991, p. 174).

Nesse período, a França, assim como praticamente toda a Europa, está numa fase de expansão com relação ao desenvolvimento tecnológico proveniente da Revolução Industrial, ocorrida inicialmente na Inglaterra em meados do século XVIII.

Com essa nova perspectiva de vida, muitas pessoas migram do campo para a cidade, gerando um aumento populacional dos centros urbanos, muitas vezes sem um planejamento prévio. O ritmo da cidade é alterado, assim como o estilo de vida de seus habitantes: aumenta também a quantidade de veículos nas ruas e isso demanda alterações na infraestrutura e na arquitetura da cidade; o ritmo de trabalho é acelerado em função da demanda da produção da indústria. Tudo isso irá alterar o modo como as pessoas vivem, pensam e se relacionam, assim como irá também modificar a maneira com que elas percebem o mundo.

Como necessidade de enfrentar esses problemas levantados pelo desenvolvimento urbano desordenado, em decorrência da Revolução industrial, nasce da convergência da arquitetura, sociologia e economia, o *urbanismo*, uma disciplina que estuda o planejamento da cidade, bem como seu desenvolvimento.

O que antes parecia ser uma questão basicamente quantitativa (o rápido crescimento demográfico), revela-se uma questão qualitativa e estrutural; já os primeiros urbanistas reconhecem que a cidade pré-industrial não é capaz de se adequar às exigências de uma sociedade industrial. [...] A história do urbanismo é, portanto, a história do conflito entre uma ciência voltada para o interesse da comunidade e a aliança dos interesses e privilégios privados. (ARGAN, 1992, p. 186).

O historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan (1992) sustenta que a transição do final do século XIX para o início do XX foi um período delicado

⁸ A fenomenologia foi uma vertente filosófica cujo início se deu no princípio do século XX, pelo filósofo Edmund Husserl (1859-1938). A fenomenologia é um método de investigação filosófica que toma como princípio o estudo da consciência e dos objetos da consciência.

porém importante para a cultura artística, pois começa-se a ter uma preocupação maior não mais apenas com o mundo externo apenas, mas também com a psicologia do indivíduo. Surge então, o Impressionismo, movimento artístico interessado na experiência de capturar a paisagem urbana ou rural, a partir do ponto de vista de como o artista vê o mundo, e não de como este é dado genericamente.

A experiência temporal é uma importante questão abordada nesse período e, em decorrência dela, vários estudos se desenvolvem, dentre eles os que se referem tanto ao “instante”, a “atenção” e a “fragmentação” quanto ao “movimento”, que nos deteremos mais incisivamente.

No final do século XIX, o conceito de “atenção”, por se tratar de um problema essencialmente moderno, será amplamente discutido nas ciências humanas e, mais precisamente, na psicologia científica. “A desatenção em especial no contexto das novas formas de produção industrializada, começou a ser vista como um perigo e um problema sério.” (CRARY, 2001, p. 83). O problema da atenção teve seu início desencadeado basicamente pela crise do sujeito perceptivo, ocorrida por volta de 1880, quando pesquisas no campo da psicologia tentam mensurar o limite qualitativo e a capacidade quantitativa da atenção de um sujeito.

O médico alemão Wilhelm Maximilian Wundt (1832 – 1920) associou seu modelo de atenção à vontade e concluiu que, nesse processo, as atividades sensoriais, motoras e mentais ficam inibidas, para que assim haja a focalização no ato da atenção.

Um observador normal é conceituado não apenas em relação aos objetos de atenção, mas também em relação ao que não é percebido, às distração, margens e periferias excluídas ou reprimidas do campo perceptivo. (CRARY, 2001, p. 87).

* * *

O modelo de atenção proposto por Wundt converge com o estudo sobre o processo da percepção desenvolvido no século XVII pelo filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, já que, para Leibniz, de acordo com Gil (1996), uma macropercepção, ou seja, uma percepção consciente é composta por infinitas

micropercepções, percepções inconscientes. Estas, por sua vez, seriam formadas por imagens anódinas que passam despercebidas.

Uma percepção macro, ou seja, uma macropercepção é composta por uma infinidade de pequenas percepções ou micropercepções, que são compostas de imagens-nuas. As imagens-nuas são aquelas que passam despercebidas diante da vastidão com que absorvemos as macropercepções. Segundo José Gil (1996, p. 15), são aquelas imagens despojadas da sua significação verbal. Elas compõem a maioria das percepções que temos cotidianamente. A elas se associam pensamentos fugidios e imperceptíveis a que Leibniz chamava “pensamentos voadores”; são elas que provocam os sonhos (Freud). São como imagens anódinas que passam despercebidas no fluxo das macropercepções.

Para Leibniz, “[...] o contínuo infinito das pequenas percepções assegura a passagem da clareza das macropercepções conscientes ao fundo obscuro da mônada.” (LEIBNIZ, apud GIL, 1996, p. 14). Pois a mônada finita não comporta em sua face consciente a expressão do universo infinito.

* * *

Como Jonathan Crary aponta: o conceito de atenção se trata de um conceito volátil e que contém em si todas as condições para a sua desintegração, ou seja, todas as possibilidades da desatenção. Atenção e desatenção, apesar de contrárias, existem em um único *continuum*, pois a atenção seria para o autor um “[...] processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis.” (2001, p. 87). A atenção é, portanto, duplamente volátil. O é enquanto significação, por se tratar de um instante fugaz, que muda incessantemente, e enquanto conceito, já que contém em si, por ser volátil, todos os aspectos que possibilitam a transição dela para seu contrário, ou seja, da atenção para a desatenção.

Descrita inicialmente na maioria das pesquisas do final do século XIX como aquilo que fixa a percepção, para que esta não se dilua no fluxo caótico das sensações absorvidas pelo excesso de informações cotidianas, percebeu-se posteriormente que a atenção estava mais associada à duração do que à apreensão da presença.

A atenção remete ao instante, momento fugaz que, ao ser capturado, esvai-se no tempo, movimento contínuo que escorrega ao se tentar capturar, pois sua presentificação é intensa e efêmera. A compreensão do instante também foi uma das grandes buscas de filósofos e críticos que, segundo Leo Charney, por meio da categoria do instante, “[...] procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade”. (2001, p. 387).

Pensar o instante, assim como a atenção, a fragmentação e a memória são importantes para o desenvolvimento de um pensamento relacionado a um novo mecanismo que também chegaria com a modernidade, no início do século XX: o dispositivo cinematográfico.

O instante é aquele momento que nos permite a experiência da sensação imediata e cuja intensidade e potência possuem tamanho grau que se esvanece assim que sentida. Na modernidade, a discussão acerca do instante estava intimamente ligada à experiência da sensação, devido ao fato de as intensas e constantes transformações ocorridas na sociedade como um todo afetarem as configurações imagéticas dos indivíduos, desviando, distraindo e superestimulando a percepção. “O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas [...]” (SIMMEL apud CHARNEY, 2001, p. 386) acabavam por requisitar a experiência de um instante como experiência fragmentária, capaz de abarcar uma vivência do instante como completude da presença sentida.

De acordo com Charney, teóricos como Walter Benjamin, Jean Epstein, Walter Pater e Martin Heidegger “[...] procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade.” (CHARNEY, 2001, p. 387). Isso permitiu pensar o conceito de instante como fixador da sensação, mesmo confrontando com o fato de que nenhum instante pode ser fixado. Segundo Charney, esse dilema levou os pensadores supracitados a bifurcarem para dois outros conceitos interligados e que trabalhariam a noção de moderno como aquilo que é momentâneo. O primeiro estaria ligado ao movimento, que esvazia a presença em sua natureza sempre mutável e, por isso, não detém o presente. Como consequência disjuntiva desse fluxo contínuo e incessante do movimento, estaria a

sensação, que capta o instante no instante, e a cognição, que apreende o instante somente após ele ter passado.

“Se a cognição do instante e a sua sensação não podem habitar o mesmo instante, então o presente está sempre perdido [...]” (CHARNEY, 2001, p. 389), pois só temos consciência do instante a partir do momento que a presença já se extinguiu, ou seja, deixou de ser presente. O que reconhecemos então é o passado da presença. Não podemos jamais estar presentes em um presente.

Essa ambivalência não quer dizer que o presente não exista, mas que a sua existência está mais sincronizada com a sensação do que com a cognição. Sua apreensão está ligada ao sentido experimentado da sensação corporal. Essa perspectiva permite pensar que a captura do momentâneo, ou seja, do presente, está na instantaneidade de uma sensação obtida através da visão quando esta não é dada de modo racional. “Essa experiência nos preenche com a sensação de estar presente no presente.” (CHARNEY, 2001, p. 390).

A atitude instantânea de apreender o presente fugidio acarreta uma percepção desse instante como fragmentário, em que a compreensão dos acontecimentos se dá sempre numa continuidade seccionada.

Pensar o moderno como momentâneo, uma estrutura fragmentária, foi o desenvolvimento do pensamento de Walter Benjamin acerca do ambiente da modernidade urbana – principalmente a parisiense – do fim do século XIX e início do século XX. Segundo Charney, para Benjamin, as mudanças ocorridas na estrutura da experiência na modernidade influenciaram as experiências do tempo, da arte e da história.

À sensação momentânea dada através da visão, Benjamin chamou de “o Agora da reconhecibilidade”. Seria o instante em que o que foi encontra-se com o agora. Aquele momento em que o presente funde-se com o passado, permitindo a experiência da reconhecibilidade através da visão. Essa percepção visual imediata seria como uma “percepção do choque” da imagem que está em constante movimento, sempre a escapar, “[...] pois a contemplação não é mais possível no tempo da reprodutibilidade técnica.” (SILVA, 2009, P. 30).

Para Benjamin, a imagem seria a dialética

[...] imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então como Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagística. (BENJAMIN apud CHARNEY, 2001, p. 393).

A dialética acontece porque o “agora”, instante da presença, rompe a continuidade temporal entre o passado e o presente, e a sua possibilidade acontece somente como reconhecibilidade quando um instante ocorre na forma de uma imagem, por ser a imagem “a melhor opção para a percepção imediata”.

Em seu *Trabalhos das passagens*, Benjamin explicita o desenvolvimento de seu pensamento sobre a modernidade ao construir um texto cujo próprio método é fragmentário, feito de colagens conceituais e citações descontínuas. Esse método fragmentário Benjamin associou à montagem, aludindo ao cinema.

A fotogenia existe no instante e nele define a sua possibilidade. E a significação mais ampla do instante surgiu do deslocamento de espaço e tempo característicos da modernidade e incorporados ao cinema. (CHARNEY, 2001, p. 396).

O desenvolvimento das técnicas cinematográficas também acontece nesse momento e essa nova arte contribui para estas reflexões acerca da modernidade como instante fragmentário, descontínuo e momentâneo.

III – O cinema

*Vsievolódovitch: -no Apocalipse, o anjo jura que não
haverá mais tempo.
- Sei. Isso é muito verdadeiro; preciso e nítido. Quando o
homem em seu todo atingir a felicidade, não haverá mais o
tempo, por que eu não sei. É uma ideia muito verdadeira.
Kiríllov: - Então onde irão escondê-lo?
Stravrogin: - Não irão escondê-lo em lugar nenhum. O
tempo não é um objeto, mas uma ideia. Vai extinguir-se na
mente.
(DOSTOIÉVSKI, 2005)*

Os estudos sobre o movimento incitaram a criação de um domínio técnico que posteriormente se qualificará também como artístico e que está imbricado nas questões concernentes à modernidade. Em meio aos questionamentos, reflexões e experiências vividas na modernidade, assim como o incessante desejo pelo estudo e análise do movimento, vários inventos são criados, dentre eles o fenacistiscópio, aparelho desenvolvido em 1833 pelo físico belga Joseph Plateau. O fenacistiscópio consiste em dois discos equidistantes, com uma abertura em seus radicais e com vários desenhos sequenciais cada um. Esses discos, ao girarem sincronicamente numa velocidade angular correta, produzem a ilusão de um movimento, resultado semelhante ao obtido na animação de desenhos. Posteriormente, verificou-se que esse mecanismo poderia ser aplicado à fotografia. Para essa aplicação, no entanto, foi necessário aguardar as placas de gelatino-brometo⁹, que possibilitaram a realização dos primeiros instantâneos.

Em 1874, o astrônomo Pierre Janssen (1824 - 1907) criou um revólver fotográfico para registrar a observação da passagem de Vênus sobre o sol em 1874, registrando uma fotografia a cada 70 segundo. Isso permitiu o ensejo para as experiências cronofotográficas posteriores, como o fuzil fotográfico de Étienne Marey (1830 - 1904) em 1882, que obtinha 12 imagens por segundo. Essas invenções, até então, destinavam-se puramente a uma análise científica do movimento, seja humano ou animal.

⁹ As placas de gelatino-brometo são compostas de gelatina e sais de brometo de prata. Utilizadas no processo fotográfico por substituir a chapa de colódio, foi usada primeiramente em chapa de vidro e posteriormente em película. Estas placas são muito mais sensíveis que as de colódio úmido e duravam mais tempo que as de colódio seco.

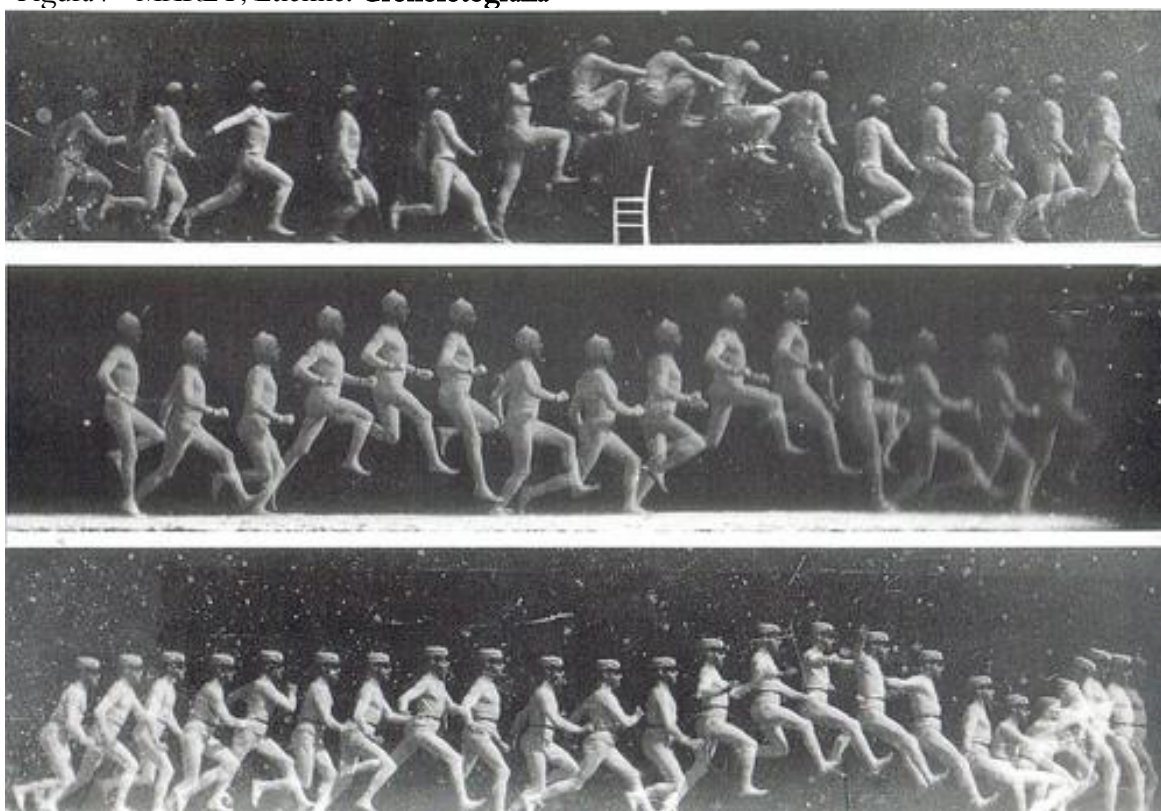
O fuzil fotográfico de Marey, além de registrar as imagens sucessivas, também as copiava em uma chapa de vidro e, com isso, ele transferia a ideia de sucessão para justaposição. Cada momento era justaposto ao próximo, criando uma colagem entre os instantes que antes eram seriais. De acordo com Charney, “Marey transformou momentos seriais em um tipo de colagem, cada momento sobreposto no próximo, o que recriava o movimento.” (CHARNEY, 2001, p. 401).

Essa técnica convergia para a ideia de Walter Benjamin sobre a estrutura fragmentária da modernidade. Charney, a respeito do trabalho de François Dagognet sobre Marey (figura 4), esclarece que o objetivo de Marey

[...] não era apresentar a superfície do mundo, como no positivismo, mas o de revelar o oculto, secreto e invisível. [...] Para Dagognet, “Marey de fato dedicou-se somente a uma questão: capturar e registrar o que escapa à nossa visão ... Ele exteriorizou, expôs ... o que se oculta ou, por sua pequenez, nos escapa.”(CHARNEY, 2001, p. 401).

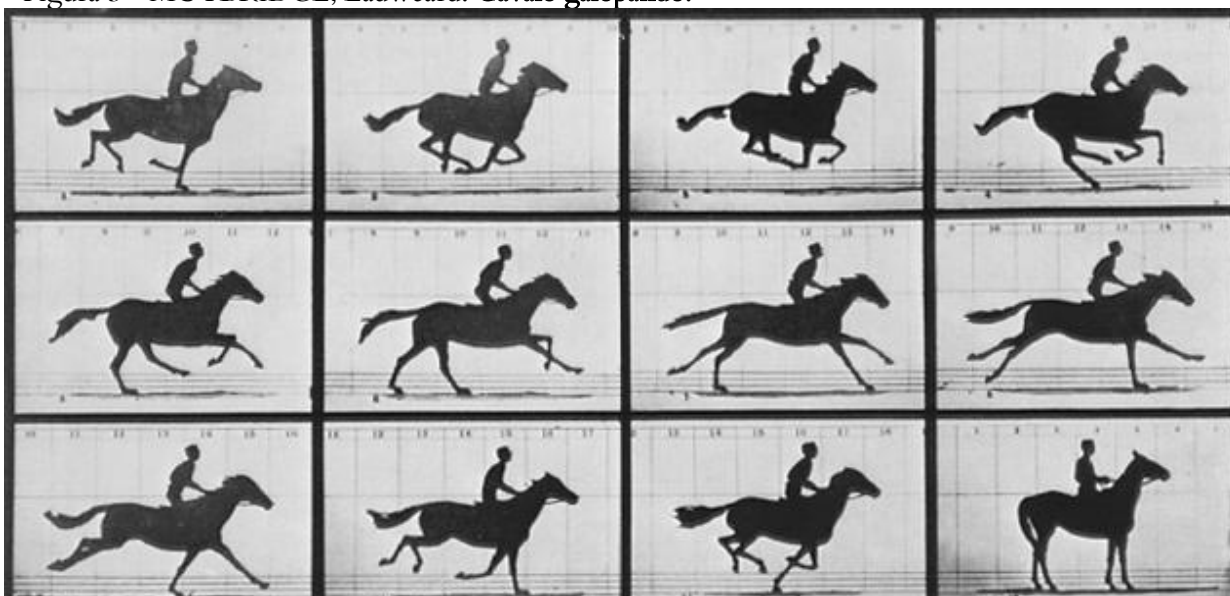
Porém, mesmo quando acelerada a sucessividade das imagens justapostas, ficavam lacunas, o que deixava a evidência e algumas vezes o desconforto de uma visualização de um movimento descontínuo, cortado. O fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830 – 1904) então soluciona essa questão ao introduzir um quadro preto entre um fotograma e outro. Muybridge já havia feito várias experimentações fotográficas e umas das mais relevantes foi seu estudo sobre um cavalo a galope (figura 5), em que ele disponibilizou 12 câmeras estereoscópicas distantes 21 polegadas cada uma. Elas registraram os 20 pés tomados por um passo do cavalo, capturando retratos em um milésimo de um segundo e que, depois, quando sobrepostos, davam a impressão do galopar do cavalo.

Figura4 - MAREY, Étienne. **Cronofotografia**



1883. Fonte: <http://stage.itp.nyu.edu/history/timeline/marey.html>

Figura 5 - MUYBRIDGE, Eadweard. **Cavalo galopando.**



1878. Fotografia. Fonte: <http://digitaljournalist.org/issue0309/lm20.html>

Através de um aparelho híbrido chamado cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière por volta de 1895, um aprimoramento dos aparelhos anteriores que consistia na captura, revelação e projeção de vários instantâneos fotográficos, ou fotogramas, dispostos sequencialmente e que produziam a ilusão de um movimento contínuo, o cinema ganha autonomia e começa a despontar como uma possibilidade artística.

O elemento específico do cinema, de acordo com Jean Epstein é a fotogenia, e ela seria para o cinema, o que a cor é para a pintura e o volume é para a escultura. “Essa fotogenia indefinível marcou a especificidade do cinema como uma forma de arte única da experiência moderna.” (CHARNEY, 2001, p. 395). A transposição do domínio fotográfico para o cinema se deu pela aceleração da passagem dos fotogramas, possível através do cinematógrafo.

A fotogenia é o momento fecundo, intenso, porém momentâneo: não dura mais do que alguns segundos, pois, se prolongasse, perderia o prazer que a instantaneidade fornece. “O aspecto fotogênico é um componente das variáveis espaço-tempo [...] um aspecto é fotogênico caso se desloque e varie simultaneamente no espaço-tempo.” (EPSTEIN apud CHARNEY, 2001, p. 396). Ela habita o instante e se presentifica enquanto duração na efemeridade.

Na fotografia, a fotogenia também existe, mas se refere àquela fotografia que possui a capacidade de capturar além dos elementos formais do espaço, que captura o instante capaz de atravessar a realidade e nos tocar. Nem todas as fotografias, no entanto, possuem fotogenia. Roland Barthes definiu a fotogenia na fotografia como o *punctum*, “[...] um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (BARTHES, 1984, p. 89).

A fotogenia, como *punctum* fotográfico, está contida na fotografia como uma incisão, um rasgo na dureza da realidade, Roland Barthes nos mostra que “[...] *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados.” (BARTHES, 1984 p. 46).

Como representação prática, *punctum* é o ponto que possibilita a falha, e segundo Paul Virilio, é a dimensão perdida, ausente de tempo e espaço, mas que

justamente por ser falta, possibilita ao reencontro, tornando-o ponto de referência do espectador.

Uma obscuridade tão necessária à revelação das aparências físicas quanto a câmera escura o é em relação às aparências objetivas da fotografia e do 'fotograma' cinematográfico. (VIRILIO, 1993, p. 83).

A fotogenia é aquilo que faz com que determinada cena salte aos olhos do espectador, trazendo o prazer sentido ao assistir a cena. Alocada no *punctum* do fotograma, onde o ponto de referência se faz através da falha que permite o reencontro do espectador com o instante fecundo do prazer, a fotogenia produz a presença do instantâneo.

Mas eis que, ao defini-lo dessa forma, Epstein depara-se com o paradoxo, pois ao tentar teorizar e formalizar a essência do cinema como algo que escapa à racionalidade e a compressibilidade, já que ela é indefinível por depender de sua intangibilidade, de seu estado de “sempre-indo-embora”, ele acaba por ter que assumir essa incapacidade de definição concreta na sua própria teorização. “A definição de fotogenia de Epstein desconstruía-se a si própria – alegando concretude, ela reconfirmava a intangibilidade da fotogenia.” (CHARNEY, 2001, p. 396).

A essência do cinema estaria, portanto, na fotogenia – capacidade de alojar a efemeridade – ou seja, na sua capacidade de constante movimento e mudança no espaço e no tempo, na sua “[...] interação entre a fixidez do instante e a mobilidade do tempo – imputação de um movimento contínuo por uma cadeia de instantes descontínuos.” (CHARNEY, 2001, p. 400).

O movimento para Marey, segundo Charney, era composto por uma série de fragmentos progressivos e os espaços localizados nos interstícios são, na realidade, o próprio movimento.

Marey e Muybridge anteciparam de um modo simples e esquemático a estética do cinema que estava por vir: ambos utilizaram novas tecnologias para representar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários. Seja pela forma de colagem de Marey ou pelo reconhecimento mais explícito de separação de Muybridge, os dois esforços deixaram claro que na constituição e reconstituição do movimento nunca é possível recapturar o movimento por completo. As

fissuras entre os instantes separados nos lembram que estamos vendo algo que simplesmente reproduz o movimento contínuo, mas que jamais poderá ser um. (CHARNEY, 2001, p. 402).

A impossibilidade de uma recapturação íntegra do movimento contínuo, a qual Marey e Muybridge anunciavam, converge como pensamento bergsoniano sobre o mecanismo cinematográfico, como veremos posteriormente.

IV – O cubismo

Em meio às tendências científicas predominantes no início do século XX e as fortes reminiscências de uma arte que se propunha enfaticamente a transposição retiniana da imagem observada para a pintura, como ocorria no impressionismo, surge o cubismo. Movimento artístico nascido na Europa, no início do século XX, mais precisamente em 1908.

Em sua negação à pintura apenas como capturação imediata do objeto observado, os cubistas incitavam à superação subjetiva da objetividade, numa pintura que fosse mais *cérebro* do que *olho*. E era justamente esse interesse o que aproximava Duchamp do cubismo, ou seja, sua abordagem intelectual.

É plausível afirmar que o cubismo tenha sido influenciado pelas novas ideias e reflexões elaboradas nas pesquisas sobre o tempo, tanto nos campos da matemática e geometria como da filosofia e da física, sobretudo quando o poeta Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) escreve, no que seria tratado como o manifesto do cubismo:

A geometria está para as artes plásticas assim como a gramática está para a arte de escrever. [...] Hoje os cientistas não se atêm mais às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados naturalmente e, digamos, intuitivamente a se preocuparem com novas medidas possíveis do espaço que, na linguagem dos modernos, são indicadas todas juntas com o termo de quarta dimensão. (APOLLINAIRE, apud MICHELLI, 1991, p. 174).

Na medida em que foram surgindo adeptos do cubismo, aumentava também a evidência de que haviam divergências estilísticas. A cisão se tornou clara com o livro *Du cubisme*, de Apollinaire, lançado em 1912.

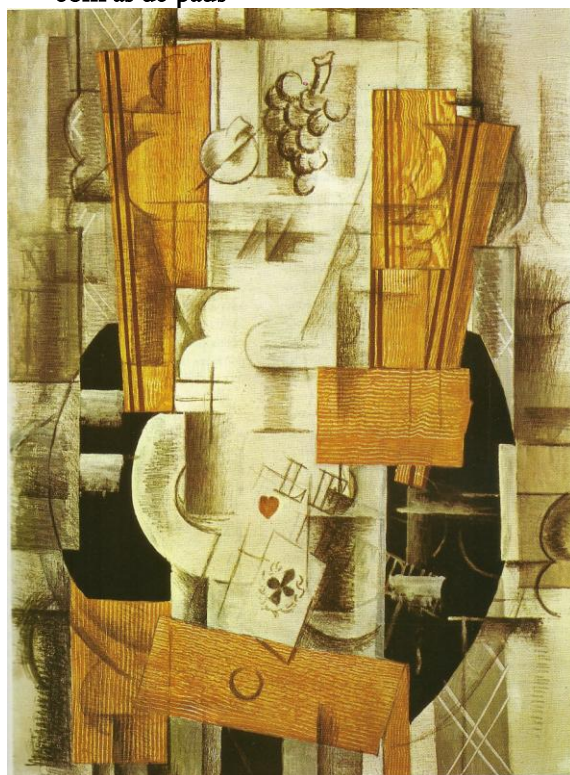
O cubismo foi dividido basicamente em quatro vertentes: órfico (posteriormente denominado apenas orfismo), analítico, sintético e instintivo, e apenas duas – analítica e sintética – foram tidas como puras. A vertente analítica ou científica é iniciada por volta do final de 1909. Apesar de ser contraditória a terminologia utilizada para nomear esse período, pois Picasso (figura 6) e Braque (figura 7), grandes expoentes do cubismo, repudiavam a ideia de uma abordagem

Figura6 - PICASSO, Pablo. **Mulher e pera**



1909; óleo sobre tela, 92,1 x 70,8 cm, Museum of modern art de Nova York – Moma. Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80394

Figura 7 - BRAQUE, George. **Natureza- morta com às de paus**



1911; óleo e papel colado sobre tela, 81 x 60 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne. Fonte: ARGAN, 1992. p. 429

intelectual e metódica, foi assim que essa fase foi difundida. Os principais expoentes dessa vertente são, além dos dois artistas citados, Albert Gleizes, Jean Metzinger.

Essa tendência cientificista remonta ao pintor Georges Seurat (1859–1891), que partira a princípio do objetivismo impressionista defendendo a prioridade do olho sobre o pensamento. No decorrer de suas pesquisas, aproximou-se do cubismo, pois chegara a uma pintura de “absoluto controle, completamente filtrada pela inteligência, dominada pela regra, ordenada no contraste geométrico das linhas que definem os volumes dos corpos e seguem os limites dos contrastes das tonalidades das tintas.” (MICHELLI, 1991, p. 176).

No cubismo analítico, há a predominância dos planos simples e contínuos, com uma ressonância de profundidade. O objeto pintado é desmembrado como se houvesse uma quebra em seu todo para que, fragmentado, pudesse ser analisado e fixado na superfície da tela. A cor é deixada para segundo plano, sendo preferencialmente utilizados tons neutros, cinzas, pretos, terras e verdes apagados, justamente para que pudesse haver evidência sobre a forma.

No cubismo, o objeto é desmontado, como se sua volumetria fosse planificada no espaço, eliminando a distinção entre o espaço e o objeto. Segundo Argan (1992), para o cubismo, a forma do espaço deveria ser homogênea. E, se o fosse, não poderia ser interrompida pela consistência material e impenetrável das coisas. Por isso, o objeto deveria ser justaposto ao espaço, de maneira que parecesse fundido a ele. “As únicas dimensões certas, na realidade, são a altura e a largura, que se traduzem respectivamente na vertical e horizontal; a terceira dimensão é ilusória.” (p. 427).

O problema da terceira dimensão, ou seja, da totalidade dimensional da forma, que se apresenta na ilusão da pintura através do artifício da profundidade, é solucionado por meio das “[...] linhas oblíquas (já indicativas de profundidade) e curvas (já indicativas de volume), assim trazendo para o plano o que se apresenta como profundidade ou relevo [...]” (ARGAN, 1992, p. 427), e não pela perspectiva. Há a intervenção da consciência e da memória para que possamos apreender o objeto planificado na pintura como remetendo ao objeto tridimensional real e, por

isso, usa-se sobretudo objetos de uso cotidiano e absolutamente comuns, como pratos, mesa, garrafa, frutas, para que essa noção do objeto tenha êxito.

Com a noção do objeto obtida anteriormente, por meio de um conhecimento dado em momento anterior, entra em jogo o fator tempo, já que, ao planificar o objeto sobre uma certa deformação, mesmo assim ainda conseguimos associá-lo ao objeto tridimensional, pois temos um prévio conhecimento dele e porque “[...] na ordem mental não há diferença de valor entre o que se vê e o que se sabe.” (ARGAN, 1992, p. 427). Utilizando o exemplo de Argan sobre uma pintura, do prato que é redondo, mas que ao planificar segundo as regras do cubismo torna-se elíptico,

é como se primeiro víssemos o prato como forma elíptica, e depois, mudando a posição no espaço, como forma redonda, ou como se movendo-nos em torno do objeto e mudando o ponto de vista, víssemos o prato primeiro elíptico e, depois, como redondo. (ARGAN, 1992, p. 430).

Seria como se nessa realidade, inteiramente mental, visualizássemos o objeto em vários momentos distintos e conseqüentemente em várias posições e formas distintas, o que seria impossível pela visão empírica.

Ao apresentar simultaneamente no espaço imagens sucessivas no tempo, a pintura cubista realiza “uma unidade espaço-temporal absoluta (quarta dimensão), de maneira que o mesmo objeto poderá aparecer em diversos pontos no espaço e o espaço se desenvolver não só em torno, mas também dentro e através do objeto.” (ARGAN, 1992, p. 304).

A estruturação da forma através da geometrização é evidente, conferindo à pintura, ou melhor, ao quadro cubista, um caráter de forma-objeto, que possui autonomia enquanto realidade e função específica, “[...] que nada mais exista a não ser por força própria da pintura.” (MICHELLI, 1991, p. 180). Essas proposições cubistas são advindas de Paul Cézanne (1839 – 1906), que já propunha de maneira ainda implícita, essas questões.

Cézanne foi uma referência para grande parte dos artistas que sobrevieram a ele, seja como convergência ou divergência, e no que concerne a sua ressonância nos cubistas estava no seu modo de ver e pintar o objeto:

O esforço de Cézanne de reproduzir a forma plástica das coisas para dar uma ideia do seu peso e substância levava-o inexoravelmente a olhar os objetos já não de um único, mas de vários pontos de vista. [...] Desse modo de “ver” resultava que, simultaneamente, um objeto tendia a mostrar mais lados de si mesmo. (MICHELLI, 1991, p. 181, 182).

Essa nova maneira de perceber o objeto confluía para que os cubistas criassem uma pintura em que a perspectiva, assim como uma dimensão espacial calcada na ideia da distância, do vazio e da medida, enfim do espaço material, fosse excluída, em favor de um único plano. Com isso, uma nova dimensão do espaço pictórico era criada, um espaço que possibilitava que o objeto se mostrasse aberto, sobreposto, estendido, ou seja, um espaço evocativo, não ilusório.

A outra grande vertente cubista foi o cubismo sintético, cujo maior defensor e representante foi Juan Gris (1887 – 1927). Segundo Argan, essa vertente era um desvio, em sentido “idealista”, do propósito “cognitivo” do cubismo analítico.

Juan Gris encontrou na luz o elemento fundamental para construir a sua síntese da forma. De acordo com Argan (1992), para Juan Gris, a luz era uma substância espacial que revela os objetos. Ela não existe em si, mas apenas como medida dos valores cromáticos.

Nessa vertente, o objeto já está livre da perspectiva, a imagem do objeto é reconstituída, desprendida da perspectiva, o espaço é representado como uma planificação. Se antes o objeto era representado como formas geométricas, essa representação passou a se modificar gradualmente, até ser substituída por formas mais livres: o objeto é resumido. “A síntese se dá levando em consideração todas ou apenas algumas partes do objeto, que aparecem no plano da tela em todos os seus lados.” (MICHELLI, 1991, p. 185).

Fernand Léger (figura 8) e Robert Delaunay retomam a utilização da cor como forma de explicitação dessa liberdade, antes severamente repreendida pelas rigorosas linhas retas e pelos tons e cores apagadas. Essa liberdade, porém, não está desconectada da realidade, pelo contrário, pois é a partir dela que a pintura suscitará uma outra realidade.

Ser livre, mas nem por isso perder o contato com a realidade, que o drama dessa figura épica que se chama ora inventor ora artista ou poeta. [...] A vida dos fragmentos: uma unha vermelha, um olho, uma boca. Os efeitos

Figura 8 - LÉGER, Fernand. Soldado com cachimbo



1916. 130 x 97 cm. Óleo sobre tela. Bruxelas, Coleção Philippe Dotremont. Fonte: READ, 2000.

elásticos produzidos por cores complementares que transformam objetos em alguma outra realidade. A vida dos fragmentos: uma unha vermelha, um olho, uma boca. Ele é preenchido por tudo isso, bebe na totalidade dessa instantaneidade vital que atravessa em todas as direções. Ele é uma esponja: sensação de ser uma esponja, transparência agudeza, novo realismo. (LÉGER apud READ, 2000, p. 88)

Fixar as diversas vistas de um objeto em um único plano. Possibilitar através da pintura que um objeto mostre todas as suas faces, momentos e variedades contínuas e ininterruptas.

Marcel Duchamp se vincula ao cubismo após sua rápida trajetória no fauvismo, e está interessado mais em “[...] inventar ou encontrar um caminho próprio em vez de ser simples intérprete de uma teoria.” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p.57). A primeira obra cubista de Duchamp foi *Sonata* (figura 9), mas ela não ficou pronta a tempo de participar da mostra cubista Salão dos Independentes, em 1911.

O interesse de Duchamp pelo movimento cubista estava na convergência do pensamento cubista, ao propor uma arte que negava a pintura retiniana, ou seja, aquela pintura que tem como fundamento principal apenas a captura e impressão da paisagem observada para a pintura.

É interessante observar que o cubismo, assim como veremos a seguir com o futurismo, é um movimento carregado de contradições, e essas contradições ressoam também nas críticas que foram elaboradas sobre esses movimentos. Isso porque todo processo dialético carrega em si o princípio de sua antítese.

No cubismo, sua antítese está ancorada na questão do movimento. A estaticidade com que as pinturas cubistas, principalmente as da fase analítica, são estruturadas, não condizem com o propósito de multifacetaldade temporal. O que acaba prendendo a pintura em um *locus* fechado.

O pintor Robert Delaunay (1885 – 1941) critica esse aspecto cartesiano de concepção da imagem racionalista, concebida pelo cubismo analítico, e cria uma pintura originada da captura do instante da decomposição e desintegração do objeto no dinamismo (figura 10).

Nesse aspecto, Duchamp se aproxima de Delaunay, já que ele também era opositor dessa tendência cartesiana do cubismo.

Segundo Argan (1992), a pesquisa de Delaunay, que desencadeia no dinamismo, tenderá para uma impressão de “[...] um caráter mais arrojado de ‘vanguarda’ ao Cubismo” (p. 306), aproximando-se do movimento futurista.

Figura 9: DUCHAMP, Marcel. **Sonata**



1911. Óleo sobre tela, 145x 113 cm. Philadelphia, Museum of Art. Fonte: <http://www.marcel Duchamp.net/Sonata.php>

Figura 10: DELAUNAY, Fernand. **Tour Eiffel**



1910, tela, 198x 136 cm. Nova York, R. Guggenheim Museum. Fonte: ARGAN, 1992, p. 432.

V – O futurismo

*Alerta, artista, alerta,
Não te entregues ao sono...
És refém da eternidade
E prisioneiro do tempo.*

(PASTERNAK apud TARKOVISK, 1998)

Em 1909, dois anos antes de Duchamp iniciar o estudo para *Nu descendo uma escada*, é escrito o *Manifesto futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti (1876 – 1944), após uma experiência automobilística que resultou em um capotamento no esgoto de uma fábrica. Iniciava aí o movimento futurista.

Nascido da conjunção entre o desejo incessante pela velocidade do avanço tecnológico e a síntese do movimento, o futurismo toma o conceito de velocidade como um valor artístico. Caracterizado principalmente pela celebração da velocidade e do avanço tecnológico e pela representação do movimento como um fluxo contínuo através da realização de uma pintura dinâmica.

A velocidade converteu-se numa metáfora do progresso temporal tornada explícita e visível. O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico. (KRAUSS, 1998, p. 51).

Como podemos observar na citação de Rosalind Krauss, o futurismo também está interessado na questão do tempo e do movimento, como um gerador que imputa o ensejo para a criação em arte. Nesse movimento artístico, porém, há um outro componente fundamental: a máquina. No futurismo ela será a protagonista que irá desencadear toda a discussão acerca do movimento e do tempo e na qual convergirá para a velocidade como um valor plástico.

Argan (1992) caracteriza o Futurismo como o primeiro movimento artístico que se pode chamar de *vanguarda*, pois as *vanguardas* são um “[...] fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos, apresentam-se como uma rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada.” (p. 313). Mas também por ser um movimento que exigiu um ímpeto voraz, uma ruptura total com os padrões tradicionais da arte ocidental.

Por volta de 1910, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu-se à consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida

e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. (ARGAN, 1992, p. 185).

O futurismo é um movimento sintomático de uma situação histórica, como já foi colocado anteriormente a respeito de como o desenvolvimento tecnológico e a aceleração da velocidade nesse período modificaram as relações entre os indivíduos. Contudo segundo Mario de Michelli, o erro do futurismo foi “[...] não considerar o destino do homem na engrenagem dessa era mecânica.” (MICHELLI, 1991, p. 212).

Tanto Argan quanto Michelli consideram o futurismo um movimento aplacado por contradições e falhas, e, de acordo com Michelli, apenas Carrá e Boccioni perceberam essa falha. Porém, a direção que o futurismo tomou foi a de colocar o progresso humano e o tecnológico no mesmo plano.

O dinamismo será o conceito chave que irá permear praticamente toda a discussão futurista, porque nele está contido a noção de movimento, na qual os futuristas estão interessados: a velocidade como aceleração que muda as coisas incessantemente.

Através do conceito de dinamismo, os futuristas entendiam que poderiam solidificar a impressão sem que fosse preciso isolar o aspecto dinâmico do objeto, ou seja, o seu movimento.

A busca no dinamismo da vida e do movimento das coisas já era incipiente nos impressionistas, mas estes não conseguiram solucionar essa questão, pois não chegaram a uma representação coesa da forma estática da pintura na qual transparecesse a ideia de movimento.

Salvo o pintor Edgar Degas, que em sua pintura, *L'absinthe*, de 1876, que trabalha a cena da pintura à maneira de um fotograma, possibilitando que entremos no quadro pela sua diagonal, a partir de uma perspectiva enviesada. Efetua um desvio abrupto no ângulo pertencente a alguns objetos da pintura. “Assim Degas desfaz a ligação que ainda vinculava a sensação visual impressionista à emoção romântica.” (ARGAN, 1992, p. 109).

No futurismo, a tentativa de solução foi, de acordo com Read (2000), um tanto quanto ingênua, já que a concepção para tal representação buscada por eles se dava através da multiplicação serial ou radial da forma.

O som também podia ser representado como uma sucessão de ondas; a cor podia ser um ritmo prismático. Os diferentes aspectos da visão podiam ser combinados em um 'processo de interpenetração: simultaneidade-fusão (p. 110).

Esse aspecto de sucessividade dava a impressão de que o objeto se propagava como ondas que ressoam na atmosfera, fazendo com que os corpos se movam e se interpenetrem, o que, de acordo com Read (2000), levava a pintura futurista a ser mais um símbolo plástico do movimento do que propriamente uma representação dele.

A penetração dos planos, conquistada pelos futuristas através da herança cromática impressionista, fazia com que objeto e ambiente se fundissem, criando um espaço em que a construção do objeto estivesse imersa nele e vice-versa. “Essa ‘penetração de planos’ nada mais é que a simultaneidade da influência das diversas estruturas objetivas formais-cromáticas.” (MICHELLI, 1991, p. 222).

Nota-se que os futuristas também estavam atentos às pesquisas sobre o movimento que vinham sendo desenvolvidas tanto na França por Marey quanto na Inglaterra por Muybridge. Uma das cronofotografias mais difundidas foi o estudo do cavalgar, que podemos observar como recorrente em pinturas futuristas de Carrá (figura 11) e Boccioni (figura 12).

A representação desse dinamismo, que os futuristas se esforçaram em representar, continha muitas das ideias propostas por Bergson como a de intuição¹⁰.

Retomando o *Nu...* de Duchamp, um primeiro olhar para essa pintura pode indicar que ela tenha semelhanças com as propostas artísticas italianas, mas Duchamp difere essencialmente dos artistas futuristas e a similitude da aparência entre ambos não passa de ilusão de uma imagem fugidia de quando se percebe algo periféricamente. Duchamp advém do cubismo analítico e *Nu descendo uma escada* “[...] é um dos eixos da pintura moderna: o fim do cubismo e o começo de algo que

¹⁰ Aprofundaremos na discussão acerca da intuição bergsoniana na “secção” destinada a Bergson e ao movimento.

ainda não termina” (PAZ, 2002, p. 12), talvez justamente pelo movimento se propagar indefinidamente.

Duchamp e os futuristas se distanciam essencialmente porque, mesmo que o interesse pelo movimento esteja presente nos dois, os futuristas estão interessados na velocidade, na aceleração, no fluxo intenso e incansável que o desenvolvimento tecnológico e o industrialismo trazem para as grandes cidades, no “conceito de velocidade como um valor plástico”, sugerindo tornar-se “o objeto em movimento o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume o movimento mecânico” (KRAUSS, 2001, p. 52), ou seja, a busca da simultaneidade e da síntese do movimento.

A busca por essa síntese do movimento é visível nas experiências dos futuristas ao executarem o que denominam de pintura dinâmica, realizada através da justaposição de instantes do movimento em uma imagem fixa.

Se para os futuristas o movimento é velocidade, “uma força física que deforma os corpos até o limite de sua elasticidade, assim revelando, no efeito, o dinamismo invisível da causa” (ARGAN, 1992, p. 438), para Duchamp, o movimento “determina uma mudança não apenas em conformação, mas ainda na estrutura do objeto” (ARGAN, 1992, p. 438).

Sobre os futuristas, Duchamp dizia que eram como “impressionistas urbanos que buscam impressões da vida nas cidades e não nos meios rurais” (DUCHAMP apud TOMKINS, 2000, p. 93), e que, ao fazerem isso, estavam caindo em sua própria armadilha, ou seja, da pintura “retiniana”.

Figura 11 - CARRÁ, Carlo. **O cavaleiro**



1913. Milão, Civico Museo D'Arte Contemporanea Fonte:
<http://www.malaspina.com/jpg/carra.jpg>

Figura 12 - BOCCIONI, Umberto. **Carica di Lancieri**



1915. 32 x 50 cm. Milão, Museo del Novecento. Fonte:
http://www.artdreamguide.com/_arti/boccioni/_opus/513.htm

VI – Boccioni e Duchamp

Assim como Delaunay e Duchamp, Boccioni¹¹ percebe que a solução dialética proposta pelos cubistas está ancorada em uma racionalidade clássica que não consegue romper com a fixidez da imagem representada na pintura e “chega a definir o movimento físico, a velocidade, por exemplo, como fator de coesão que permite a fusão entre objeto e espaço” (ARGAN, 1992, p. 313), avançando com relação aos cubistas na solução da representação do movimento.

Boccioni lança, em 1910, o Manifesto das técnicas da pintura futurista, explicitando o ardor pela velocidade e pelo dinamismo:

Proclamamos: [...]

2. Que o dinamismo universal deve ser traduzido em pintura como sensação dinâmica; [...]

4. Que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos.

Combatemos:

1. Contra as tintas betuminosas pelas quais se tenta obter a pátina do tempo nos quadros modernos; [...]

3. Contra o nu na pintura, tão tedioso e opressivo quanto o adultério na literatura. (BOCCIONI, in CHIPPI, 1993, p. 296).

O contraponto principal entre a obra de Boccioni e a pintura de Duchamp, está na descoberta da “síntese dinâmica”, teorizada pelo próprio Boccioni, que seria divergente da análise cubista calcada na racionalização.

Boccioni, assim como Duchamp, interessa-se pelo movimento, mas a velocidade de ambos não é compartilhada. Boccioni estuda o movimento enquanto dimensão velocidade através de uma figura que caminha apressadamente, já Duchamp desacelera o movimento da figura para que possa, através do retardamento, analisá-lo em sua fusão imóvel/móvel.

A síntese dinâmica seria obtida através da emotividade imediata e traumática, que, para Boccioni, ainda era a condição primeira da arte. Isto ressoa nas questões abordadas anteriormente na “secção” sobre o “moderno”. Seria como uma analogia

¹¹ Dentre a vasta gama de artistas que possibilitam uma relação concisa com Duchamp, a escolha de efetuá-la com Boccioni deu-se por dois motivos principais: primeiro pela proximidade de interesse no estudo e representação do movimento e, em segundo lugar, pela aproximação de Boccioni com as teorias bergsonianas de intuição, duração e movimento.

ao instante que é ávido porém fugaz, saturado de intensidade, mas esvaído pelo tempo que não para.

O problema da síntese dinâmica, para Boccioni, estava em conseguir fundir dois modos distintos de existir de um objeto, ou seja, quando ele está em movimento e, conjuntamente, quando ele está em repouso, já que a forma do objeto em movimento difere da forma de quando o objeto está em repouso.

A primeira escultura de Boccioni que expressa essa síntese do movimento é *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912, (figura 13). Em suas pesquisas, Boccioni utiliza de dois conceitos para se chegar à síntese do movimento: “movimento absoluto” e “movimento relativo”.

Esses dois modos de movimento se referem aos modos de existência distintos do objeto. De acordo com Krauss (1998), o “movimento absoluto” envolve a essência estrutural e material do objeto, são suas características inerentes, independente se ele está em movimento ou não. Seria a imagem invariável, que não sofre alterações.

O segundo modo se refere ao “movimento relativo”, que são “[...] distensões e mudanças da forma que ocorreriam quando uma figura em repouso fosse precipitada em movimento” (KRAUSS, 1998, p. 52). Ou seja, são as variações que o objeto sofre quando se desloca em relação ao ambiente móvel ou imóvel. Em *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, o movimento relativo é representado por vários aspectos da obra, ainda segundo Krauss: “[...] as contingências da luz, a localização ou a casualidade do ponto de vista do observador” (1998, p. 54). Pois é a relação do ponto de vista em que o observador está localizado com o ambiente pertencente à escultura que irá definir esse movimento.

Figura13 - BOCCIONI, Umberto. **Desenvolvimento de uma garrafa no espaço**



1912, bronze; 39.5 x 39.5 x 32.8 cm. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea. Fonte:
<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-escultura-umberto-boccioni-1882-1916/>

A simultaneidade que cria a fusão dos movimentos – absoluto e relativo – também cria “linhas-força” que, de maneira similar à simultaneidade, criam direções opostas da mesma força. Do *conhecimento* que obtemos do objeto através da construção constituinte de sua massa e forma, há a direção centrípeta e ao reverso há a direção centrífuga, dada a partir da construção do *aparecimento* do objeto conjuntamente com suas relações com a atmosfera e os demais objetos. Essa simultaneidade de direções contrárias seria a totalidade do objeto.

Concebemos o objeto como núcleo (construção centrípeta) do qual partem as forças (linhas-forma-força) que o definem no ambiente (construção centrífuga) e determinam o seu caráter essencial. (MICHELLI, 1991, p. 220).

De acordo com Boccioni, com a fusão desses dois movimentos o observador conseguiria perceber a formação do desenvolvimento do objeto em repouso, concomitantemente com o mesmo em movimento a partir do seu deslocamento no espaço.

A síntese seria uma maneira de substituir o conceito de divisão consequente do conceito de continuidade, criando assim um signo, uma forma singular. E isso seria possível através do dinamismo, que seria a ação simultânea entre os dois movimentos: absoluto e relativo, ou entre o ambiente e o objeto.

É interessante observar que Boccioni propõe a síntese em sua escultura *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, mas concebe a forma da escultura como similar a um relevo, ou seja, mesmo imergindo a escultura em um espaço-tempo, ela é dada apenas para uma frontalidade. Boccioni trabalha a síntese para um observador que não precisa circundar a obra para que possa apreendê-la, pois ele a captará através de sua inteligência incorpórea. É como se Boccioni fundisse em um único espaço ideal todos os ângulos, remetendo à escultura neoclássica, que já se preocupava com essas questões – de deixar todos os pontos de vistas possíveis da escultura disponíveis para a visibilidade do observador – mas com recursos diferentes. O ganho da escultura futurista, de acordo com Krauss (1998), foi o de introduzir nesse idealismo o conceito de tecnologia.

Nessa escultura, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, é possível ver claramente a ideia de Boccioni a respeito dessa simultaneidade entre o movimento

absoluto e o movimento relativo, entre a as forças centrípeta originária do conhecimento que temos do objeto e a centrífuga originada do aparecimento do objeto em relação com o ambiente em que ele está inserido.

Sintetizando o movimento através da aceleração da velocidade ao ponto de deixar borrar o exterior do objeto, deixando apenas o seu interior intacto, Boccioni mantém o núcleo, mas deixa o oco, para que possa construir a partir desse centro estático, uma oposição à representação de um exterior em movimento. “Essa imagem de imobilidade, que corre pelo interior da obra como uma viga-mestra, se lê como um símbolo de invariabilidade.” (KRAUSS, 1998, p. 55). Age como correspondente ao movimento absoluto, enquanto que o movimento relativo seria dos invólucros externos do objeto que, da maneira como são dispostos, dão a ilusão de um movimento contínuo.

Muitas terminologias utilizadas por Boccioni são correspondentes às formuladas por Bergson. O intuito de Boccioni de sintetizar o movimento através da simultaneidade remete à ideia bergsoniana de duração e intuição. A sintonia com o conceito de duração estaria na maneira com que Boccioni pensava o modo como acessamos a realidade. Para ele, a apreensão desta se dava através de sua totalidade, e isso implica o abarcamento de todos os elementos que constituem o todo, tanto os contingentes quanto os essenciais, pois ele percebe o todo como uma multiplicidade, em seu movimento incessante.

Boccioni procurou representar o movimento a partir de um “conhecimento” intuitivo, o único capaz de acessar a realidade total porque também está em constante movimento ou desenvolvimento. Pois, a realidade jamais está pronta, fechada, está sempre em uma “evolução criadora,” localiza-se na integridade do seu devir. O conhecimento intelectual, estático e contemplativo, seria incompleto, pois perceberia o movimento sempre a partir de um contato fisiológico.

Para tal, a poética de Boccioni parte do entendimento do quadro como:

[...] a própria vida intuída em suas transformações dentro do objeto e não fora dele [...] concebendo o objeto a partir de dentro, isto é, vivendo-o, daremos a sua expansão, a sua força, a sua manifestação, que criarão simultaneamente a sua relação com o ambiente [...] o ato com que o artista mergulha no objeto vivendo o seu movimento característico,

revela-nos que não há na natureza linhas perpendiculares ou linhas horizontais absolutas. (BOCCIONI apud MICHELLI, 1991, p. 218).

* * *

O ambiente que a escultura de Boccioni habita assemelha-se, quanto a alguns aspectos topológicos ao *Nu...* de Duchamp: ambos são mundos onde a perceptiva de visibilidade do objeto é dada de maneira integral, ou seja, “[...] transcende a pobreza da visão parcial. É um mundo através do qual muitas visões são interligadas sinteticamente, sendo, nesse sentido, um modelo pragmático do aspecto da experiência de um observador.” (KRAUSS, 1998, p. 66).

Isso permite que o observador permaneça em um único local e possa apreender todos os movimentos e pontos de vista pertencentes ao objeto, sem que seja preciso se deslocar, no caso da escultura.

Quanto à pintura de Duchamp, o ambiente é similar na medida em que o mundo habitado por ela nos disponibiliza, através do retardamento do movimento que Duchamp provoca, uma totalidade das vistas e posições que não conseguiríamos acessar por pertencerem ao fluxo contínuo da “realidade movente”.

* * *

Duchamp desmembra a figura e esse desmembramento ocasiona uma multiplicação de seus componentes numa repetição rítmica como se a figura fosse ressoando, como ondas que se propagem na atmosfera. Já para Boccioni, a forma deve ser única, sintetizando a anatomia do corpo e a anatomia do espaço.

O movimento elástico que possibilita a deformação do objeto por meio de um alongamento da linha conferindo à esta um dinamismo que propulsa como um movimento de aceleração, Boccioni lança o movimento e encontra na sensação o eixo que estabiliza os vetores que atravessam e envolvem o artista.

Para ir em direção ao estilo plástico da nossa época é preciso viver a sensação que chega até nós da renovação impressionista, esquecer a fixidez da contemplação tradicional a partir do verdadeiro e conceber e determinar numa forma a relação plástica que existe entre *conhecimento*

do objeto e o seu *aparecimento*... A impressão viverá, portanto, na duração através da *forma única* do seu desenvolvimento. (BOCCIONI apud MICHELLI, 1991, p. 219).

A questão da simultaneidade, para Boccioni, também lança uma modificação quanto ao modo como as relações no geral são estabelecidas na modernidade, certamente provenientes de uma aceleração na realidade movente, e como isso, de certa forma, antecipa questões que serão elaboradas na contemporaneidade. A simultaneidade para Boccioni, então, seria “[...] como o expoente lírico da moderna concepção da vida, baseada na rapidez e na contemporaneidade de conhecimento e comunicação.” (MICHELLI, 1991, p. 222).

Outra similaridade entre *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, de Boccioni e o *Nu descendo uma escada* de Duchamp está no movimento espiral em que ambos estão inseridos. Em Boccioni, os perfis da garrafa em movimento estão representados em espiral porque isso os liberta,

[...] em termos conceituais dessa posição fisicamente estática. Permite-lhes tornar-se uma inteligência incorpórea circulando por um espaço ideal a fim de apreender o objeto simultaneamente de todos os ângulos. (KRAUSS, 1998, p. 56).

E apesar de estar construído para uma observação frontal do observador, o movimento relativo construído com a espiral cria o dinamismo necessário para que a escultura represente a ilusão de um movimento contínuo.

No *Nu...*, a espiral se refere à estrutura da escada em que a figura desce. Esse formato em espiral também confere à pintura uma dimensão dinâmica, mas não sintetiza as silhuetas do nu. Ela exalta o caráter fragmentário ocasionado pelo fatiar do movimento através das linhas horizontais e paralelas em ascendência.

VII – Duchamp (*Nu...*) entre o cinema, o cubismo e o futurismo¹²

Cubismo e futurismo são movimentos praticamente sincrônicos, distanciados pelo deslocamento geográfico: o primeiro localizado principalmente na França e o segundo na Itália e posteriormente na Rússia.

Tanto o cinema como os movimentos cubista e futurista, trazem semelhanças quanto a algumas referências conceituais discutidas. Conceitos esses que, por sua vez, estão diretamente ligados à operacionalização técnica dos trabalhos em artes criados dentro dessas correntes de pensamento e criação. No entanto, esses procedimentos operacionais e conceituais, os aproximam e distanciam simultaneamente, e esse mesmo movimento elástico de distanciamento e aproximação faz com que ambos se relacionem com a pintura *Nu...*

Iniciemos por alguns aspectos operacionais e conceituais que aproximam esses movimentos artísticos do *Nu descendo uma escada*:

A técnica do divisionismo, que consiste em “[...] pintar segundo as leis científicas dos contrastes simultâneos [...]” (MICHELLI, 1991, p.173), não devia misturar as cores, mas aproximá-las uma das outras na pureza de sua decomposição, para que assim, pudesse se chegar a uma ilusão retiniana. Essa técnica foi uma herança do movimento impressionista, mais precisamente advinda de George Seurat em suas conclusões obtidas a partir de experimentações pictóricas para chegar a uma pintura que fosse pura impressão objetiva da natureza.

Seurat (figura 14) dividia as cores para que estas pudessem ser sintetizadas através do mecanismo de associação retiniana, em que as cores fundem umas nas outras e, dessa maneira, percebermos não fragmentos, mas unidades chegando na harmonia de todos os elementos que vibram na luz. Essa operação se dava através da

¹² Poder-se-ia pensar em uma analogia com o termo “cubofuturismo”, porém, este suscita questões que são externas às proposições de Duchamp para a sua pintura *Nu descendo uma escada*. Cubofuturismo foi um movimento artístico de caráter literário e pictórico, que ocorreu principalmente na Rússia entre 1912-1915. Havia influências tanto cubistas quanto futuristas neste movimento e seu principal expoente foi o pintor Mikhail Larionov. Como a pintura *Nu descendo uma escada*, foi criada entre 1911 e 1912, é cronologicamente impossível que Duchamp tenha sido influenciado por este movimento, durante a criação de sua pintura, já o contrário não é improvável que tenha ocorrido. Mas, como o interesse histórico que sucedeu a pintura de Duchamp é secundário neste momento, a possível influência da pintura de Duchamp neste movimento será suspensa em detrimento de uma abordagem mais incisiva das influências que o *Nu descendo uma escada*, pode ter sofrido pelo cubismo, futurismo e pelo cinema.

possibilidade de ilusão que nossa retina tem de tomar com unitário o que são fragmentos, devido à distância espacial do observador em relação à pintura. Essa imagem seria composta como que de *pixels*, ou seja, pequenos elementos da imagem sintética que correspondem a grãos fotográficos.

Giacomo Balla, pintor futurista (figura 15), age diferentemente quanto à utilização da técnica divisionista e divide as cores para que a representação sintética do movimento seja independente do objeto em movimento.

São técnicas semelhantes que aproximam e distanciam, como num efeito óptico, pois a técnica divisionista que aproxima Seurat de Balla, também distancia-os, pelo fato de que, em Balla, ela é utilizada para exaltar o caráter sintético do movimento, que se dá como instantes infinitesimais, ou fragmentos repetidos, e em Seurat é utilizada para que a impressão da paisagem obtida pelo pintor pudesse ser transposta o mais objetivamente possível, de modo que associação entre as cores fosse feita pela retina e não por uma associação psicológica subjetiva.

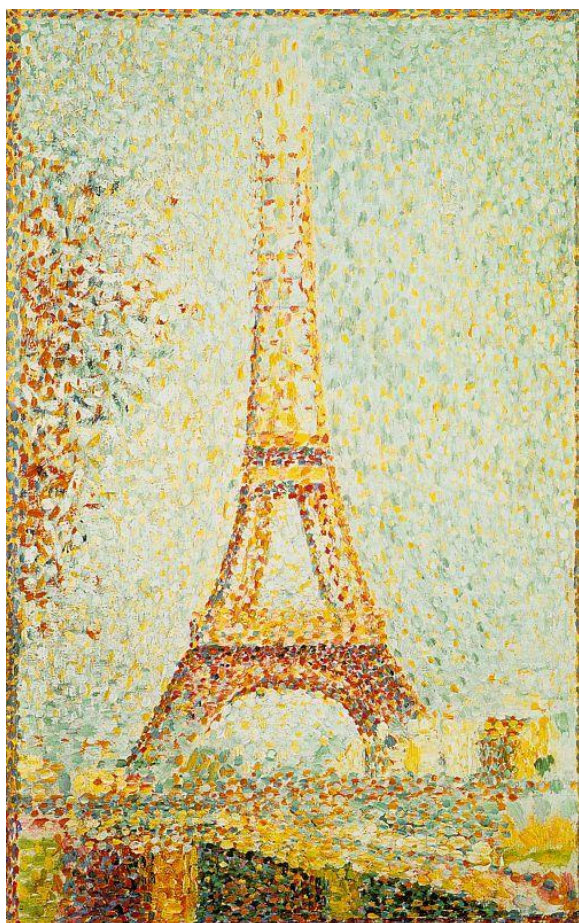
Isso era, de fato, o que Duchamp sempre se negou a realizar quando buscou o cubismo em detrimento do impressionismo. Porém utilizo esta técnica como associação à Duchamp na medida em que ela está inserida em um desvio que a leva para a outra margem.

Duchamp não utiliza a técnica divisionista, de fato, mas o conceito de divisionismo permeia por sua pintura, já que, quando secciona o movimento divide-o para criar uma multiplicação das silhuetas da figura que se desloca.

Fatiar o movimento através do cinematógrafo, para que através da inteligência possamos apreendê-lo como instantes sucessivos que se propagem como ressonâncias do som no espaço e no tempo.

Duchamp fatia, mas não porque quer obter a síntese. Ele fatia porque quer mostrar as “vísceras” do movimento através de sua estaticidade analítica, como se

Figura14 - SEURAT, George. **Torre Eiffel**



1889, tela. 24,1 X 15,2. Fonte:
<http://www.georgesseurat.org/The-Eiffel-Tower-1889.html>

Figura 15 - BALLA, Giacomo. **Jovem executado em uma varanda**



1912. 125 x 125 cm. Milão, Galleria d'Arte Moderna. Fonte: <http://ap.over-blog.org.over-blog.org/article-10999273.html>

através da análise do movimento pudesse penetrar na anatomia do corpo que se movimenta. E isso o faz divergir do futurismo.

De acordo com Michelli, Seurat havia estudado os textos científicos do fisiologista Hermann Helmholtz e de Maxwell, e aprendido com eles que “[...] o que atinge a retina e atinge o jogo cromático da natureza são os contrastes – contrastes de tom, de tinta, de linha.” (MICHELLI, 1991, p.175).

Em Duchamp, em *Nu descendo uma escada*, o divisionismo está presente na maneira como ele trata o movimento total, como fragmentações do todo. A imagem da pintura, dessa maneira, torna-se a representação de frações de um todo. Mas, divergente de Seurat, que utiliza a técnica do divisionismo como uma subversão da realidade movente para alcançar a ilusão. O deslocamento espacial requisitado na obra de Seurat é que permite que tomemos o todo, ou a unidade da pintura, a partir da ilusão provocada pela divisão das cores. Duchamp faz o reverso: subverte a ilusão do movimento fragmentado, para tomá-la como a própria realidade.

Robert Delaunay, assim como Paul Signac e Seurat, buscaram em textos científicos respaldo para as suas proposições plásticas. Ambos estudaram os textos científicos de Michel Eugène Chevreul a respeito da sua teoria das cores, principalmente em seu livro *De la Loi du Contrast Simultané des Couleurs* (A lei do contraste simultâneo das cores). De fato, Delaunay tinha um fascínio pela cor, e a maneira como ele se referia a ela, nos mostra que seu interesse por ela ia além do seu aspecto perceptível visual: “ [...] só a cor é ao mesmo tempo forma e tema.” (DELAUNAY apud READ, 2000, p.94).

Mesmo que Delaunay contivesse um espírito científico apurado, proveniente do neo-impressionismo de Seurat, havia nele características sutis que colocavam sua pintura para além das questões científicas e contribuía para uma intuição cristalina da realidade. Delaunay construía algumas de suas pinturas a partir de associações de imagens. Essas imagens distintas eram conjuntadas pela simultaneidade através da “ [...] compenetração dos planos coloridos, que fazem com que elas passem com incessante intercâmbio da realidade objetiva à realidade da imaginação.” (MICHELLI, 1991, p. 186).

O modo como Delaunay trabalhava a simultaneidade entre as imagens colocava-o mais próximo do futuristas. A ideia de movimento que Delaunay trabalha

em grande parte de suas pinturas e principalmente na pintura *Torre Eiffel*, de 1910, é um movimento que remete ao dinamismo. Esse dinamismo é criado a partir da sincronização entre dois ritmos antagônicos, gerados um, através do espaço urbano e outro, pelo espaço cósmico.

O dinamismo que aproxima os futuristas de Duchamp também é o mesmo que os afasta. Aproxima porque ambos encontram nele a técnica para construir uma pintura que rompa com a dialética cartesiana contida no cubismo, conferindo à pintura um caráter de mobilidade.

Porém afasta porque, enquanto os futuristas ancoram suas pesquisas do movimento na velocidade, como “ [...] uma força física que deforma os corpos até o limite de sua elasticidade, assim revelando, no efeito, o dinamismo invisível da causa [...]” (ARGAN, 1992, p. 438), capaz de sintetizar a forma, em Duchamp, o dinamismo permitirá que o objeto seja desmontado, provocando uma modificação tanto na sua estrutura interna quanto em sua morfologia.

Como pudemos constatar, os movimentos artísticos cubismo e futurismo são repletos de contradições. A contundência dessa característica surge quando nos deparamos com a pintura *Nu descendo uma escada*, de Duchamp, que nos aproxima e ao mesmo tempo também distancia desses dois movimentos. Ela traz questões dos dois e ao mesmo tempo diverge de ambos.

A ação repetitiva de uma pessoa que desce uma escada é uma ação mecânica quase maquinica. Ao executar esse movimento “ [...] a pessoa passa do estado do organismo vivo para o de engenho ou máquina: o funcionamento biológico se transforma em funcionamento mecânico.” (ARGAN, 1992, p.438).

Esse movimento repetitivo faz com que o sujeito tenha cada vez mais familiaridade com a máquina, pois, de acordo com Argan, numa civilização de técnica, “ [...] a transformação do funcionamento biológico em funcionamento tecnológico é o destino que nos aguarda.” (1992, p. 438). Movimento que, de tanto se repetir, fragmenta, descaracteriza a unidade e multiplica-se em fatias incompletas.

Os indícios cubistas nesta pintura estão no desmembramento da figura que “ [...] sugere as impressões múltiplas que temos de uma pessoa num dado momento” (TOMKINS, 2007, p. 78). A diferença é que Duchamp ao pintar o *Nu...* estava

interessado nesse desmembramento da figura em deslocamento, enquanto que os cubistas operavam com figuras imóveis.

O desmembramento que Duchamp faz na figura é para que possamos visualizar todas as silhuetas possíveis da trajetória do movimento no espaço e, dessa forma, difere da maneira cubista que, desmembra os perfis da figura para que possamos visualizar a todas as faces em só golpe de vista.

VIII – O tempo no Nu

Contrapondo-se às ideias futuristas de aceleração e do movimento como fluxo contínuo e dinâmico, Duchamp estava interessado nas experiências de análise e decomposição do movimento por meio da desaceleração e, por isso, buscou nas experimentações cronofotográficas do francês Étienne-Jules Marey (figura 16) as que ele teve acesso através da publicação na revista francesa *La Nature*, de 1883 e do inglês Eadweard Muybridge (figura 17), fontes para as suas análises.

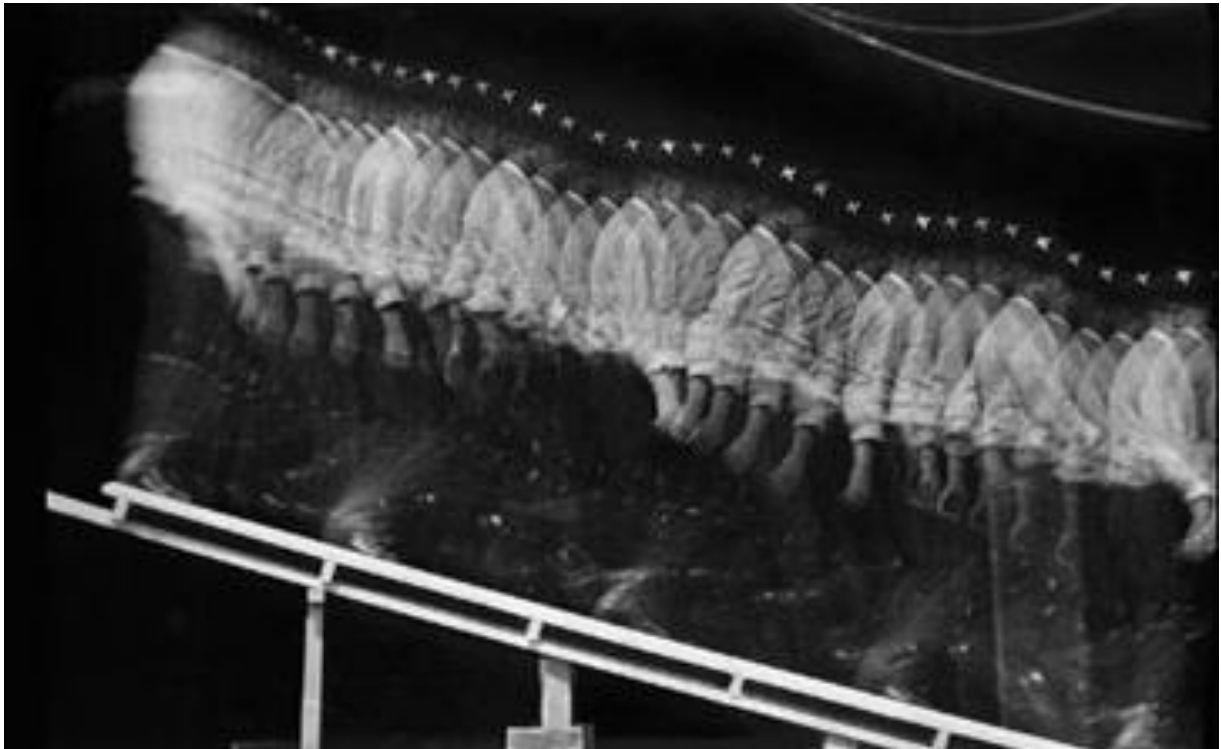
Vários elementos na composição do quadro *Nu descendo uma escada* remetem a elementos utilizados por Marey para estudar o movimento. Um elemento, cuja evidência é nítida, são os pinos e linhas (figura 18) que o fisiologista francês colocava em seus modelos para facilitar a visualização das posições que o corpo ocupa no deslocamento da linha percorrida no espaço. Em *Nu descendo uma escada*, esses elementos aparecem nas articulações da figura, (figura 19) e correspondem praticamente às mesmas localizações que aparecem em Marey.

Algumas experiências cronofotográficas consistiam em tirar sucessivas fotografias de vários instantes de um movimento, capturadas em uma única chapa fotográfica, utilizando uma câmera fotográfica que continha um obturador circular com fissuras que permitiam a exposição com vários intervalos regulares por segundo, o que possibilitava um registro realista da trajetória do movimento.

Com a cronofotografia, era possível analisar o movimento de modo mais preciso, pois ela efetuava uma espécie de decomposição deste, como se o tempo fosse desacelerado e recortado. Assim, era possível ver o que o olho não conseguia captar.

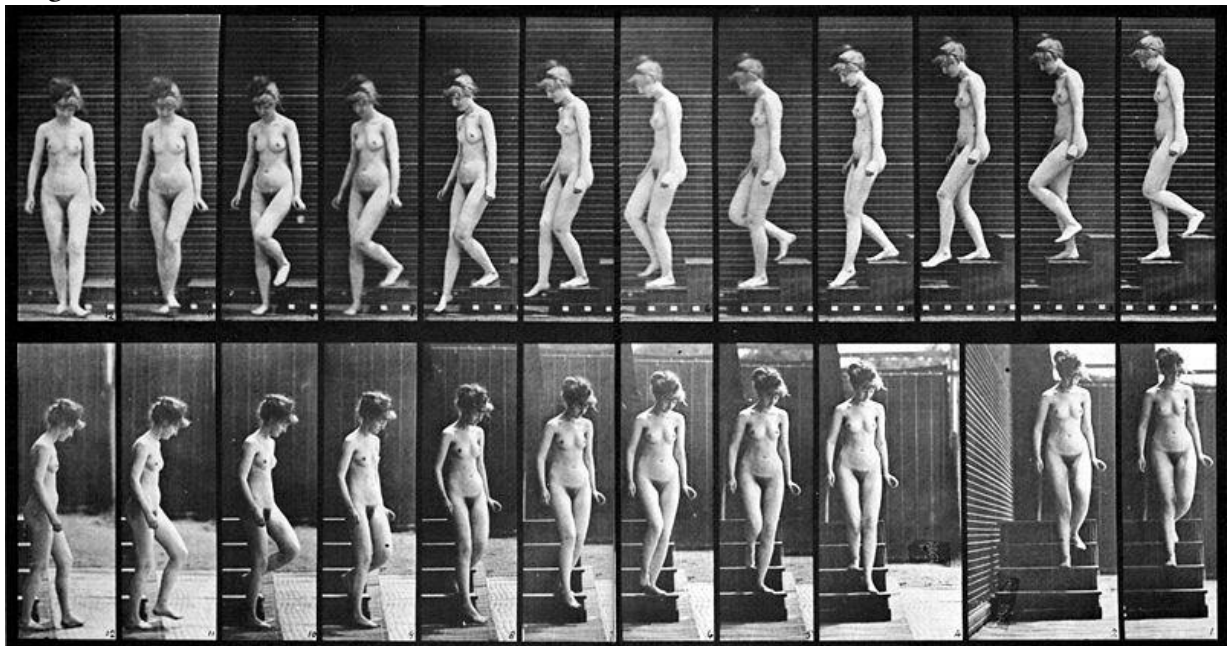
O tempo em *Nu descendo uma escada* é, assim como o tempo cronofotográfico, desacelerado, como se pertencesse ao que Duchamp chamava de *retarde*, um atraso, como se estivesse a um passo atrás, diferente do tempo futurista, amalgamado no tempo presente, e em favor do tempo que virá, e cujo passado é negado.

Figura 16 - MAREY, Étienne. **Estabelecendo um plano inclinado**



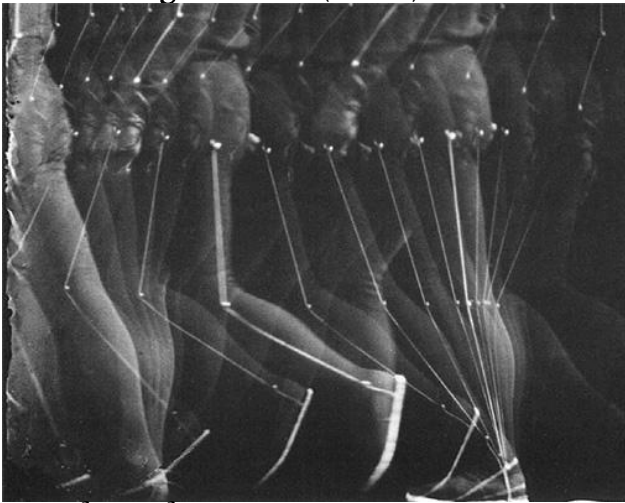
cronofotografia, s/d. Fonte: <http://www.expo-marey.com/novo4.htm>

Figura 17 - MUYBRIDGE, Eadweard. **Mulher descendo as escadas.**



1887. Fotografia. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Muybridge-1.jpg>

Figura 18 - MAREY, Étienne. **Estudo sobre a marcha da figura humana** (detalhe).



Cronofotografia.1884. Fonte:
<http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/VELAZQUEZ/FotoMarey.htm>

Figura 19 - DUCHAMP, Marcel. **Nu descendo uma escada n°2** (detalhe)



1912, Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Pormenor da pintura Nu descendo uma escada com inserção de pormenor da fotografia de Marey **Estudo sobre a marcha da figura humana**. Filadélfia, Museum of Art. Fonte: ARGAN, 1992.

Figura 20 - Marcel Duchamp descendo uma escada



Fotografia. 1952, Nova York. Crédito: Elias Elisofon. Fonte:
<http://bigblogis.blogspot.com/2008/01/descendo-escadas.html>

Duchamp também buscou referências no cinema, e mais especificamente no que o cinema é de fato, já que para ele havia uma distinção entre o que “ o cinema é” e o que são “ efeitos do cinema” . Duchamp “ [...] considera que o cinema permite explorar a decomposição e a análise do movimento, enquanto que o ‘ efeito de cinema’ apenas permite a realização da sua síntese ilusória.” (CASTELO BRANCO, 2010, p. 05).

O interesse de Duchamp pela análise do movimento, em detrimento da síntese, é perceptível nessa pintura, na qual ele decompõe o movimento em instantes sucessivos e estáticos e em uma sucessão de imagens fixas e, como ele mesmo diz: “ [...] o meu objetivo era a apresentação estática do movimento [...] sem tentar criar através da pintura efeitos de cinema.” (DUCHAMP, apud CASTELO BRANCO, 2010, p. 5-6).

O tempo de *Nu descendo uma escada* assemelha-se ao tempo cinematográfico, em que o presente não é um instante vinculado à sua própria atualidade. Ele se fixa na pintura, mas transborda em secções que se fundem, formando uma “ [...] espécie de estratos, que se comunicam entre si para afunilar-se, exercendo pressão sobre uma ponta do presente.” (PELBART in ALLIEZ, 2000, p. 90).

Mas também se diferencia do cinema, pois fixa-se sobre uma superfície plana que é dada de um vez só, enquanto que no cinema as imagens mostram-se a medida que a película cinematográfica é desenrolada. O fato de a pintura de Duchamp conter todos os seus elementos sobre um único plano, dado de uma só vez, faz com que seus presentes sejam encaixados, como que unidos por uma linha que segura todos os instantes amarrados entre si. Por isso, o tempo do *Nu...* não é o tempo puro, devolvido a si mesmo: uma ainda está subordinado à linha espacial.

Nu... enverga e arranha o tempo. Compreende este como vibrações que ressoam sobre uma superfície plana. Instala-se o paradoxo. A pintura se mostra por inteira, mas a mesma superfície que permite que a pintura seja vista de uma só vez, também a esconde sob as arranhaduras buracos e fendas.

Em uma superfície nada está escondido, mas nem tudo é visível [...] declinação infinita que, de um lado a outro da fenda, reencadeia todas as imagens, todas as cores, abrindo-as umas às outras, segundo uma conexão que transversal que afirma seus cortes e distâncias, uma conexão que vai romper os tons. (MARTIN in ALLIEZ, 2000, p. 102).

Duchamp faz do tempo gomos de instantes. Formalmente em seu *Nu...*, isso é visível nos contornos que ele faz entre uma silhueta e outra. Com isso, a superfície da pintura abre uma fenda, constituída por esses contornos escuros, como se o movimento se distendesse e ao mesmo tempo absorvesse todos os instantes não visíveis ao olho. Neles estão contidos tudo aquilo que escapa à fragmentação ao se tentar recompor o movimento total.

IX – O movimento em Nu

*A arte pictórica brota do movimento, é movimento
fixado e percebido através de movimentos.*

Paul Klee

O ensejo de Duchamp pelo movimento é visível a partir de sua pintura *Jovem Triste num trem* (figura 21), realizada em outubro de 1911. Nessa pintura, já estão contidos os procedimentos técnicos e operatórios que Duchamp utilizou para realizar o *Nu...*

O movimento que Duchamp apresenta em *Nu...* é o de uma ação repetitiva de um nu descendo uma escada. Imagens sucessivas de um corpo em movimento.

Duchamp fatia a figura em movimento e, através desse procedimento, decompõe-no. “ Transpassa imobilidade e movimento, fundi-os para melhor dissolvê-los.” (PAZ, 2004, p.12). Repete, funde os instantes do movimento transpassando a ideia de imobilidade e movimento. Ele consegue esse “ efeito” na pintura através da repetição de linhas curvas dispostas sucessivamente, que cortam em diagonal o espaço do quadro e o contraste da figura clara em relação ao fundo escuro, remetendo às experiências cronofotográficas, nas quais esse contraste é mais nítido e permite uma melhor visibilidade da análise do movimento.

O movimento em *Nu...*, é uma queda, é um movimento de declínio, e nos mostra o desdém de Duchamp com relação à tendência de exaltação à máquina. Por isso, o *retarde* do nu é um antimecanismo. Duchamp, “ [...] ao inverso dos futuristas foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruinoso da atividade mecânica moderna.” (PAZ, 2002, p. 13).

A sua estrutura, que não nos remete a um nu feminino, também não confere a ela uma figuração maquinária, está mais próximo de uma “ [...] fuselagem surpreendida não em pleno voo, mas sim em uma lenta queda [...]” (PAZ, 2002, p. 13) confirmando a ironia de Duchamp perante tantos aos modelos habitualmente utilizados na arte tradicional.

Figura 21- DUCHAMP, Marcel. **Jovem triste num trem,**



1911- 12, 100 x 73 cm. Veneza, Peggy
Guggenheim Collection,
Fonte: The Solomon R. Guggenheim
Foundation, Peggy

Entre Duchamp e os futuristas existe uma convergência no interesse de ambos pelo movimento. A semelhança entre *Nu descendo uma escada* e os futuristas é aparentemente coerente, mas outros fatos o levam a distanciar, portanto, é uma semelhança superficial. Um primeiro aspecto é cronológico: o primeiro esboço do *Nu...* é datado de 1911, e a primeira exposição futurista em Paris foi realizada em janeiro de 1912. Mesmo que o manifesto já tinha sido publicado, em 1909, no jornal francês *Le Figaro* e que Duchamp conhecesse Gino Severini, pintor e escultor pertencente ao grupo futurista, neste período ele trabalhava praticamente sozinho, apenas com seus irmãos Raymond Duchamp-Villon e Jacques Villon, e não frequentava os cafés parisienses, local onde aconteciam as frequentes reuniões entre os artistas.

O segundo sentido superficial da semelhança futurista está no fato de que, apesar de ambos se interessarem pelo movimento, Duchamp está envolvido por um movimento em *retarde*, em desaceleração. Como se essa desaceleração pudesse, ao invés de fazer com que a máquina alcançasse seu ápice de funcionamento em uma velocidade em ascendência, fosse a propulsora do desencadeamento de uma crítica à funcionalidade à máquina.

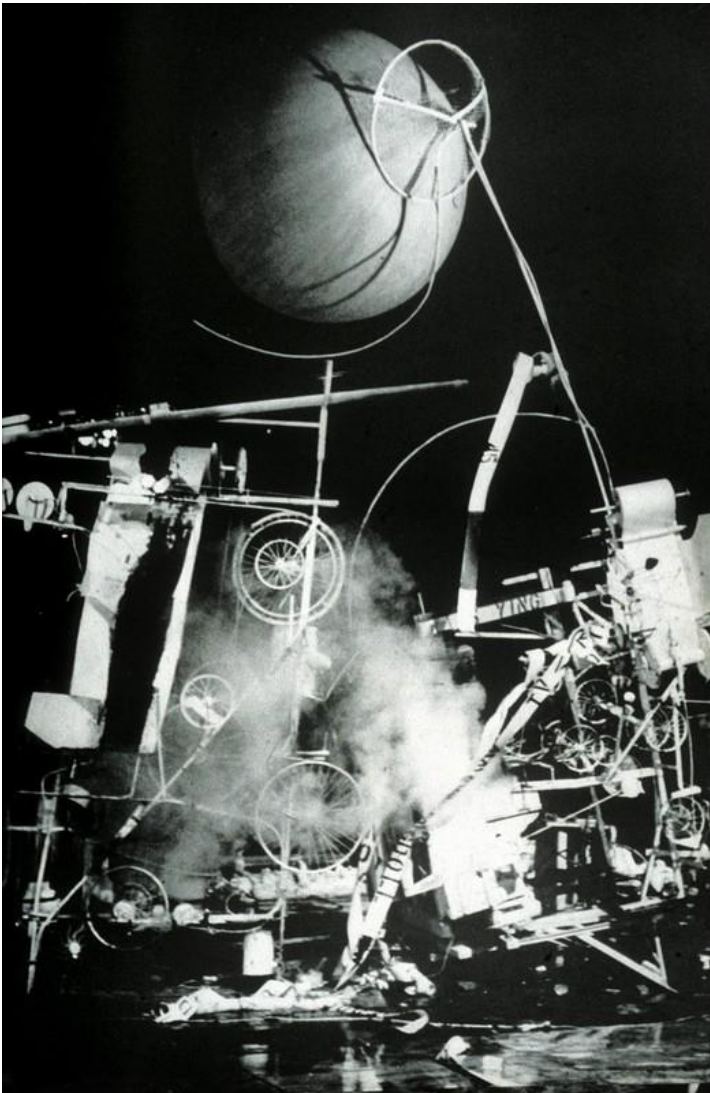
Talvez por esses motivos, Duchamp se interessaria, mais tarde, pelas máquinas autodestrutivas de Jean Tinguely¹³, (figura 22) cujo funcionamento opera-se de modo imprevisível. O movimento em desaceleração nulificava o sentido e a significação da máquina.

A redução da cabeça em movimento a uma linha nua parecia-me defensável. Uma forma passando pelo espaço atravessaria uma linha; e, ao mover-se a forma, a linha por ela atravessada seria substituída por outra linha – e outra e mais outra. Portanto, senti-me justificado ao reduzir a figura em movimento a uma linha e não a um esqueleto. Reduzir, reduzir, reduzir, tal era o meu pensamento – mas ao mesmo tempo meu objetivo estava interiorizando, e não voltando-se para o exterior. (DUCHAMP in CHIPP, 1993, p. 398).

Com a desaceleração, Duchamp reduzia. Essa redução provoca um movimento de preenchimento interior a partir da redução externa. Reduz-se a forma, que é a

¹³Em entrevista à Cabanne, Duchamp afirma seu gosto por Tinguely ao falar dos jovens artistas que estavam em evidência: “Gosto muito também de Tinguely, mas ele é mais mecânico.” (DUCHAMP em entrevista à CABANNE, 2008, p. 167).

Figura22 - TINGUELY, Jean. **Homage to New York**



1960. Nova York, Moma. Fonte:
<http://www.medienkunstnetz.de/works/homage-to-new-york/>

exterioridade do corpo. Ao se movimentar no espaço, essa forma atravessa uma linha¹⁴. Como o movimento é ininterrupto, a linha é substituída por outra cada vez que os instantes infinitesimais mudam de posição. Esse movimento, em que a redução externa, da forma, objetiva o interior, no sentido em que este começa a sobressair, poderia ser pensado como um movimento de endosmose¹⁵. Ou seja, a linha que antes era apenas uma fronteira de delimitação da forma, absorve elementos que eram externos, e ganha evidência sobre a forma.

Sobre a pintura *Nu descendo uma escada*, Duchamp escreveu:

[...] é uma organização de elementos cinéticos, uma expressão do tempo e do espaço através da apresentação abstrata do movimento. Pintura é necessariamente, uma justaposição de duas ou mais cores sobre uma superfície. Propositamente restringi o Nu ao colorido da madeira, para que não fosse suscitada a questão da pintura per se. Há, admito, muitos modos pelos quais essa ideia poderia se expressar. A arte seria uma musa muito pobre se assim não fosse. Mas é preciso lembrar que, quando consideramos o movimento da forma através do espaço em dado tempo, entramos no reino da geometria e da matemática, exatamente como quando construímos uma máquina para esse fim. Agora, se eu mostrar a subida de um avião, tentarei mostrar o que ele está fazendo. Não faço uma natureza-morta com ele. Quando a visão do Nu espocou em mim, eu sabia que ele quebraria para sempre as cadeiras escravizadoras do naturalismo. (DUCHAMP apud READ, 2000, p. 113,114).

Com essa afirmação, Duchamp mostra o interesse no movimento para além das artes ao elaborar *Nu descendo uma escada*. Há uma relação entre o movimento representado na pintura, através do deslocamento da forma no espaço, com o movimento pensado na matemática e na geometria.

¹⁴Veremos mais adiante, em secções subsequentes, que essa linha na qual o objeto em movimento perpassa corresponde à linha percorrida pelo móvel.

¹⁵A respeito da endosmose veremos a definição na secção que trata do movimento e do mecanismo cinematográfico.

X - As influências das descobertas científicas na pintura de Duchamp

O movimento da forma, em um dado tempo, leva-nos fatalmente a geometria e a matemática; é a mesma coisa quando se constrói uma máquina.
(DUCHAMP apud CABANNE, 2008)

De fato, é inegável que algumas descobertas científicas tenham influenciado a obra de Duchamp. A conexão entre ambos se torna plausível quando, além das fortes evidências em seus trabalhos, também tomamos consciência de que Duchamp se relacionava diretamente com Maurice Princet e não raro com textos de Henri Poincaré e Pascal Esprit Jouffret, dois grandes matemáticos franceses, que escreviam livros para leigos.

Princet foi um matemático francês que exerceu influência direta sobre os artistas. Estava associado a Picasso, assim como a todo o grupo de artistas de Puteaux, e teria sido o responsável pela introdução da teoria da quarta dimensão, advinda de Henri Poincaré no grupo cubista que Duchamp também frequentava.

Duchamp deixou algumas pistas de seu interesse pela geometria não euclidiana¹⁶ em algumas entrevistas e notas escritas por ele e publicadas na “caixa verde”. Algumas dessas notas que Duchamp escreveu teriam saído diretamente, segundo Tomkins (2004), da obra de Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrime dimension*, livro editado em 1912 a partir de uma série publicada em jornais franceses.

Linda Dalrymple Henderson, teórica de arte, escreveu em 1998 um livro intitulado *Duchamp in context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, em que ela explora esse interesse de Duchamp pela matemática e geometria não euclidiana e efetua um estudo dessa relação da matemática e da geometria em trabalhos de Duchamp, principalmente em *O grande vidro*.

Referindo-se ao momento em que pintou o *Nu...* e há algum tempo depois, quando fazia estudos para *O grande vidro* (*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*), Duchamp declarou: “interessava a quarta dimensão naquele momento. Na

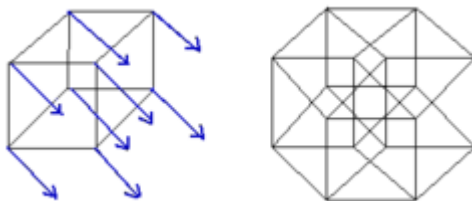
¹⁶A geometria não euclidiana é resultante da busca por alternativas ao 5º postulado euclidiano: o postulado das paralelas. Nele inscreve-se, segundo Greenberg, que “[...] não podemos estender segmentos de retas cada vez mais longe, para ver se elas se encontram, mas não podemos fazer isso para sempre. Nosso único recurso é verificar o paralelismo indiretamente, usando outros critérios, que não os da definição.” (GREENBERG in LYRA, 2008, p. 29).

caixa verde há uma pilha de notas sobre a quarta dimensão. (DUCHAMP apud CABANNE, 2008, p. 66).

O interesse de Duchamp por essas questões físicas e matemáticas, como a quarta dimensão e o uso da perspectiva, é, no entanto, mais poético do que matemático, pois ele queria criar suas próprias leis para a aplicação da quarta dimensão à arte. A princípio, Duchamp estava interessado na possibilidade de um ser tridimensional visualizar uma figura quadridimensional. Para isso, ele buscou referenciais teóricos que tratassem a quarta dimensão como um elemento espacial, tais como a análise sobre o espaço perceptivo de Henri Poincaré, as regras da perspectiva tridimensional e as leis da geometria quadridimensional.

Duchamp tentou criar a quadridimensão a partir da utilização do método de representação de uma figura quadridimensional, através da junção dos vértices de dois cubos. Esse método é de fácil entendimento matemático (figura 23), porém de difícil visualização. De acordo com Henderson (1998), o êxito de Duchamp foi tentar estabelecer modos através do qual a visão quadridimensional deveria operar.

Figura 23- Cubo quadridimensional.



Representação de um cubo quadridimensional, originando um hipercubo.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Quarta_dimens%C3%A3o

A ideia de Duchamp de reduzir a forma à linha e a linha ao ponto incita que não existe um desenvolvimento perspectivo do espaço, e corrobora para o *continuum* da quarta dimensão, “ [...] um corpo tridimensional quando visto em um *continuum* quadridimensional é visto como um todo” (LYRA, 2008, p. 94). Esse procedimento é visível no processo de redução que Duchamp realiza no *Nu descendo uma escada*, no qual não é mais visível o plano a partir da perspectiva, mas a partir das secções de linhas que constituem a figura que desce a escada.

Duchamp desenvolveu uma técnica que intitulou de “ paralelismo elementar” para pintar *Nu descendo uma escada*. Essa técnica foi elaborada a partir de seu acesso às fotografias ou melhor, às cronofotografias de Marey, que foram publicadas na revista francesa *La Nature*.

A primeira utilização dessa técnica por Duchamp foi na elaboração da pintura *Jovem triste num trem*, de 1911, em ele que trabalha com dois movimentos paralelos correspondentes um ao outro. Com essa operação, Duchamp consegue uma deformação da figura humana através de sua secção em lâminas paralelas, como se fossem “ frames¹⁷” dispostos sucessivamente. Cada lâmina subsequente, porém, é levemente deslocada da lâmina anterior.

Esse procedimento é o mesmo utilizado por Duchamp em *Nu descendo uma escada*. A figura ressoa como se uma força elástica distendesse sua silhueta, multiplicando-a. A multiplicação da figura faz com que a imagem ganhe o aspecto de que está ressonando no espaço, distendendo-se e multiplicando os planos do quadro.

O dualismo entre objeto e espaço [...] não se resolve com uma operação dialética, que ainda consiste na introdução de uma estrutura lógica *a priori* no contexto da realidade. Ele se resolve na realidade física do movimento. Espaço e objeto não são duas entidades definidas e imóveis, que se põem em movimento quando entram em relação recíproca: são dois sistemas em movimento relativo, e o que vemos não é uma forma antes imóvel e depois decomposta e recomposta por um ritmo de movimento, mas é a própria forma do movimento. É significativa a coincidência cronológica entre a pesquisa figurativa de Duchamp e a pesquisa científica de Einstein sobre a relatividade dos movimentos. (ARGAN, 1992, p. 306).

¹⁷Frames são os fotogramas, o quadro, as imagens estáticas nas quais é constituído o movimento cinematográfico.

XI - (silêncio) Intervalo 4' 33'' 13

A palavra não tem a menor possibilidade de expressar alguma coisa. Tão logo começamos a por nossos pensamentos em palavras e frases, tudo sai errado.
(DUCHAMP apud TOMKINS, 2004)

They did not speak. They did not sing, they remained, all of them, silent, almost determinedly silent; but from the empty air they conjured music. Everything was music...
(KAFKA, 1971)

¹³A cisão efetuada pelo branco, 4 páginas e 33 linhas em branco, refere-se a dois aspectos.

O primeiro aspecto refere-se à obra do músico norte-americano Jonh Cage (1912-1992) intitulada *4'33"* (quatro minutos e trinta e três segundos), e cuja partitura faz com que o intérprete fique sentado diante do piano, sem tocar nenhuma nota musical durante os 4'33". O que o público ouve são os sons que o ambiente disponibiliza, como: tosses, rangidos, sussurros etc. Era nesse som cotidiano que Cage estava interessado.

Para Cage, o silêncio tem uma importância fundamental nesse momento de sua produção poética. Nele é possível instaurar o tempo enquanto categoria musical, não mais como objeto-tempo, metáfora da dimensão da existência ou representação do mundo. O tempo passa a ser uma experiência do movimento da vida. O silêncio seria como uma abertura para a fruição do fluxo da vida, gerado por outros tipos de sons que são "abafados" pelos sons definidos pela tradição musical. O silêncio, portanto, seria o campo de possibilidades em que os sons se interpenetram: "[...] na poética cageana, o silêncio é indissociável da noção de tempo." (TERRA, 2000, p. 83).

Cage se opunha ao sistema tonal temperado, composto pela escala cromática, que divide a oitava em 12 semitons cromáticos iguais. Ele estava interessado na arte que se baseasse no acaso, e que a personalidade do artista ficasse cada vez mais desvinculada do trabalho em arte – isso converge com a proposta duchampinana para a obra de arte e o processo de criação em arte, introduzida mais explicitamente com os *ready-mades*. O pensamento de Cage de que o objeto de arte deveria ser excluído da personalidade do artista o distanciava das propostas expressionistas abstratas e o aproximava mais de Duchamp. Convergia para uma elaboração do processo de descobrimento da criação em arte a partir dos elementos da vida cotidiana.

Os *readymades* são objetos industrializados de uso cotidiano que Duchamp escolhia "ocasionalmente", e que inferia sobre eles dois deslocamentos: alterava-lhes o nome, efetuando uma transferência de sentido, como o exemplo mais popular da *Fonte*: um urinol cuja interferência de Duchamp se dava pela alteração da posição do objeto no espaço. O segundo deslocamento é uma transferência espacial, Duchamp deslocava os objetos de seu contexto utilitário, colocando-os em espaços artísticos institucionalizados. Com isso, ele colocava em xeque várias questões relacionadas à arte. A que nos interessa no momento é a que diz respeito à questão autoral do trabalho de arte.

Os acontecimentos da vida cotidiana são obtidos através de ações quaisquer, ou seja, desprovida de uma significação particular ou transcendental. Ao colocar que o descobrimento da arte pode ser pensado a partir desses acontecimentos corriqueiros, é como se Cage e Duchamp, pensassem a criação em arte não mais como aquele evento "divino", executado pelo artista, como um ser provido de um dom e que suas ações são diferentes da de uma ação cotidiana. O objeto de arte, ao se tornar um objeto advindo do acaso, da vida cotidiana, desvincula-se de seu criador, que perde o caráter autoral, o artista pode ser qualquer um.

Pois bem, pensar que esse objeto ou esse "som" cotidiano pode ser pensado como um trabalho em arte aproxima-se do pensamento do estudo do movimento na modernidade, em que o movimento não é pensado mais como instantes privilegiados, como se pensava na antiguidade, mas sim como instantes quaisquer, sucessivos.

Cage acreditava que a arte deveria colocar o artista em sincronia com a natureza, com a maneira com que ela atua, e não com sua aparência exterior. Deveria ser uma "[...] brincadeira sem propósito [...]", não era uma tentativa de ordenação do caos, nem sugeria melhorias à criação [...] mas simplesmente a de despertar-nos para a própria vida que estamos vivendo." (CAGE apud TOMNKS, 2004, p. 454).

A aproximação mais intensa entre Duchamp e Cage se deu quando, em 1960, Cage pediu a Duchamp que lhe ensinasse xadrez e, durante 1 a 2 vezes por semana eles se reuniam na casa de Duchamp para que Duchamp lhe desse as aulas.

Posteriormente, Cage convidou Duchamp a participar de um evento musical, *Reunion*, em 5 de março de 1968. O evento consistia em jogar xadrez. Primeiro jogavam Cage e Duchamp, foi a única vez que Cage ganhou de Duchamp, depois Cage jogava com Teeny, esposa de Duchamp. Todos os integrantes estavam equipados com microfones de contanto conectados à placa de som e, quando alguém movimentava uma peça do xadrez "[...] ouvia-se uma gama de barulhos eletrônicos amplificados, enquanto imagens osciloscópicas apareciam em televisores que ficavam à vista do público." (TOMKINS, 2005, p. 494).

O intervalo efetuado através das páginas em branco, está relacionado a "amostra temporal" e também à explicitação do que ocorre entre uma imagem e outra, ou entre um frame e outro, que constituem o filme cinematográfico, com a diferença de que, na película cinematográfica, o intervalo entre os fotogramas é preto.

O intervalo, pensado como aquele momento não apreensível pelo intelecto quando este, em sua busca pela fixidez do movimento real, fragmenta-o. Porém, ao fragmentar o movimento, a inteligência não consegue reconstituir o movimento total, pois lhe escapa justamente o elemento constituinte da fragmentação, o intervalo. Momento em que a guilhotina é acionada e efetua-se o corte, rompendo toda a duração real. O intervalo é o instante em que a borda de um fotograma toca a do outro, escapando à captura fotográfica, como uma paragem virtual e escorrega no espaço. Mais uma vez, o intervalo é vazio, mas não ausência, pois se localiza no entre e abrange uma força que tenciona ambas as partes nas quais intervala. É vazio e profícuo de som, oriundo das páginas passadas pelo dedo do leitor.

XII – O movimento em Bergson e suas propagações

A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando.

(Bergson, 2006a)

Antes de abordarmos o conceito de movimento pelo viés bergsoniano, cabe efetuarmos uma breve definição geral do conceito. Platão pensa o movimento a partir da imobilidade. Segundo Rossetti (2004), a filosofia das ideias, e nela particularmente o platonismo, nega o movimento e pensa a realidade a partir de imutável.

No pensamento platônico, o movimento possui duas formas: alteração – que é a modificação interna das coisas – e translação – deslocamento das coisas no espaço, ou seja, mudança de posição. A ciência moderna se valerá desta segunda forma para pensar o movimento, o que reduz a mudança apenas ao deslocamento dos objetos no espaço.

Para a matemática, assim como na física, o movimento corresponde a uma linha. Escapa-lhe, com isso, o tempo real, pois a linha é imóvel, e o movimento, assim como o tempo, é movente. A linha é algo pronto; o tempo se refaz a todo instante porque não para.

A ciência só incide sobre o tempo e o movimento eliminando os seus aspectos: essencial e qualitativo, ou seja, a duração do tempo e a mobilidade do movimento. Os tratados de mecânica, no entanto, tiveram o cuidado de definir apenas a equivalência entre duas durações, ao invés de definir a duração propriamente dita, trabalhando assim com a simultaneidade, e não com a duração.

Dois intervalos de tempo são iguais, quando dois corpos idênticos, colocados em idênticas circunstâncias no começo de cada um destes intervalos, e submetidos às mesmas influências de todo gênero, tiverem percorrido o mesmo espaço no fim destes intervalos. (BERGSON, 1988, p. 82).

Medir o tempo ou o movimento, na física, significa medir a sua trajetória no espaço, na linha percorrida: “[...] contamos apenas um certo número de extremidades de intervalos ou de *momentos*, isto é em suma, paradas virtuais do tempo.” (BERGSON, 2006b, p. 6). Acelerá-lo, mesmo que infinitamente, em nada mudaria a medida do tempo da qual a ciência tende a mensurar, porque ela não penetra na

própria duração. Seria o mesmo que constatar apenas uma simultaneidade entre o espaço percorrido e o ato puro do movente.

Algo diferente ocorre se efetuarmos uma modificação na velocidade da duração na evolução. A mudança da velocidade do tempo, do ponto de vista da consciência, acarreta uma modificação profunda: o tempo percebido hoje é diferente do percebido ontem. Por ser o conteúdo a mesma coisa que a sua duração, qualquer aceleração ou desaceleração no fluxo modifica totalmente a estrutura interna da evolução. Ou seja, modificar a velocidade do tempo vivido implica uma mudança no interior da vida, porque esta se dá não em imagens estáticas sucessivas, mas em imagens que se compõem e se criam na medida em que o tempo age sobre elas.

O tempo não mensurável, mas vivido e sentido, pertence ao domínio da vida interior. Penetrar nesse fluxo é deixar que o tempo se apresente sem querer medi-lo, apreendê-lo ou detê-lo, deixar que a sincronia entre a atenção que se fixa e o tempo que escapa aconteça para que seja possível a investigação da duração.

O problema do movimento formulado por Bergson está diretamente ligado ao problema do tempo, que por muito ficou renegado a uma mera transposição dos conceitos espaciais. Espaço e tempo eram tratados no mesmo plano, como teorias espelhadas.

Desde o princípio da metafísica com Zenão de Eléia (cerca de 504/01-? A.C.)¹⁴, o tempo foi pensado como um correspondente terminológico do espaço. Pensava-se o espaço e, a partir de então, transferia-se as mesmas conclusões para o tempo, substituindo apenas a “justaposição” espacial por “sucessão” temporal.

A ciência, interessada na mensuração, quantificação e análise do tempo e do movimento, detém-se nos aspectos que a inteligência fornece para que tal operação ocorra, o que para Bergson é natural. O que não é compreensível, para ele, é a filosofia de Herbert Spencer (1820 – 1903), calcada na doutrina da evolução, não se ater na natureza da própria duração.

A formulação bergsoniana de movimento, portanto, está relacionada à introdução da ideia de tempo, que Bergson injeta a partir de sua reformulação da

¹⁴Bergson data o início da metafísica no dia em que Zenão de Eléia “[...] assinalou as contradições inerentes ao movimento e à mudança tal como a inteligência se os apresenta.” (BERGSON, 2006b, p. 10).

teoria de Spencer sobre a evolução, e na qual este não se detém no estudo da própria mudança.

Na filosofia bergsoniana, pensar o tempo implica em pensar a duração. Essa foi a grande contribuição de Bergson para a filosofia, pois, apesar de o conceito já existir, Bergson traz uma outra abordagem para ele. É a partir da “duração” que Bergson irá instaurar as suas questões a respeito da intuição filosófica, realidade movente.

A essência da duração é o fluir, é a própria mudança, dada na continuidade da transição. É indivisível e substancial, é criação contínua, jorro ininterrupto de novidade. Acessar a duração pura possibilita “[...] figurar-se toda e qualquer criação, novidade ou imprevisibilidade.” (BERGSON, 2006b, p. 13).

Para Bergson, o movimento não nasce de algo imóvel¹⁵: o princípio do movimento é intrínseco ao seu próprio mover-se. Para ele, a realidade é movimento, ou seja, “[...] mudança contínua e constante de um devir que dura modificando-se incessantemente” (ROSSETTI, 2004, p. 51). O movimento é indivisível e, por isso, constitui uma totalidade que é uma.

A partir do momento em que Bergson caracteriza o movimento como sendo indivisível, isso pode levar à confusão entre o movimento e o espaço. Pois, quando se diz que o movimento é indivisível, ele é também distinto do espaço, do espaço percorrido pelo móvel. Ao passar, o móvel desenha uma linha, chamada de linha imaginária. Ela é espacial, composta por infinitos pontos, é a linha percorrida, e a confusão está em achar que o móvel pode deter-se em algum desses pontos, que são apenas paradas virtuais do movimento, ou seja, o que pode ser dividido e habitar o espaço é a linha percorrida e não o movimento.

Da confusão entre o movimento e o espaço percorrido pelo móvel, derivaram, na nossa opinião, os sofismas¹⁶ da escola de Eléia; porque o intervalo que separa dois pontos é divisível indefinidamente, e se o

¹⁵ A respeito da distinção entre a metafísica da intuição de Bergson e a metafísica da inteligência, sobretudo a “Teoria das Ideias” de Platão, que pensa o movimento a partir da imobilidade ver: capítulo II – Movimento, do título: ROSSETTI, Regina. **Movimento e totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente**. São Paulo: Edusp, 2004.

¹⁶ Sofismas ou sofistas foi um grupo de mestres filósofos gregos, datando o seu auge na segunda metade do século V a.C. Tinham o hábito de discursar sobre suas ideias através de aparições públicas. Eles realizavam muitas viagens para propagarem seus discursos e atraírem jovens estudantes. Os ensinamentos sofistas baseavam-se nas estratégias de argumentação do discurso. Com o intuito de conquistar fama e riqueza, tornaram-se grandes mestres da retórica e da eloquência. Nota da autora.

movimento fosse composto de parte como a do próprio intervalo, nunca o intervalo poderá ser ultrapassado. (BERGSON, 1988, p. 80).

O movimento é presente, ato puro de percorrer, heterogêneo e irreduzível, enquanto o espaço percorrido é passado, divisível, é a trajetória percorrida pelo móvel. Esta, segundo o filósofo Gilles Deleuze (1985), é a tese fundamental de Bergson sobre o movimento, que também é enunciada por Deleuze da seguinte maneira: não se pode reconstituir o movimento com cortes imóveis, ou seja, uma sucessão de posições no espaço ou uma sucessão de momentos, de instantes no tempo – que são apenas as suas paradas reais ou virtuais. Isso seria decalcar o tempo sobre o espaço, espacializar o tempo.

Um movimento somente é único quando ele é um movimento inteiro entre duas paragens. Se houver alguma parada entre uma paragem e outra, já se constitui outro movimento. Podemos dividir a trajetória criada pelo movimento, mas não a criação do movimento, “[...] que é um ato de progresso e não uma coisa.” (BERGSON, 2001, p. 274).

A percepção do movimento se faz, na maioria das vezes, através de um misto espaço-temporal, mistura endosmótica em que o espaço, que é externo, mistura-se com o tempo, duração pura, interna. Como se as multiplicidades quantitativa – ao qual o espaço pertence – e a qualitativa – em que o tempo está inserido – fundissem-se.

Ocorre uma mistura entre a duração pura e o espaço. O espaço, de um lado, fornece a forma de “[...] suas distinções extrínsecas” justapostas e a duração, por outro lado, introduz as suas “sucessões internas heterogêneas e contínuas¹⁷”, no movimento, por este ter sido submetido à mesma análise da duração, para Bergson e Deleuze também ocorre uma mistura:

[...] de uma parte, o espaço percorrido pelo móvel, que forma uma multiplicidade numérica indefinidamente divisível, da qual todas as partes, reais ou possíveis, são atuais e só diferem em grau; de outra parte, o movimento puro, que é *alteração*, multiplicidade virtual qualitativa, como a

¹⁷ Da divisão desse misto originam-se as multiplicidades: virtual e atual. Para um aprofundamento maior do conceito de multiplicidade abordado por Deleuze ver o capítulo 2: A duração como dado imediato, do título de Deleuze: DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

corrida de Aquiles, que se divide em passos, mas que muda de natureza toda vez que se divide. (DELEUZE in ALLIEZ, 1996 p, 36).

Deleuze, em *Cinema 1: a imagem-movimento*, livro em que o filósofo irá trabalhar com questões específicas do cinema a partir de conceitos bergsonianos, como movimento e imagem-movimento, apresenta as três teses principais de Bergson a respeito do movimento a partir de seu livro *A evolução criadora*, de 1907.

A primeira seria a fundamental, e dela derivam as outras duas. Enuncia-se: o movimento não é o espaço percorrido e por isso não se confunde com este. O movimento é indivisível e pertence à multiplicidade qualitativa, onde qualquer reconstituição efetuada através de cortes imóveis, ou seja, posições no espaço e no tempo, implica uma variação do todo. E, por mais que essa reconstituição fosse feita com acréscimos da ideia abstrata de instantes sucessivos, ainda assim essa reconstituição seria uma representação decalcada de um tempo mecanizado e homogêneo, à maneira do nu duchampiano que desce as escadas como que tropeçando.

Essa fragmentação descaracteriza o movimento a ponto de torná-lo outro. “Por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas. [...] Cada movimento terá, portanto, sua própria duração qualitativa.” (DELEUZE, 1985, p. 9).

A segunda tese de Bergson, como foi mencionado, provém da primeira. Inscreve-se da seguinte maneira: a reconstituição do movimento por meio de instantes sucessivos não reduz tudo a uma mesma ilusão do movimento total apenas, mas duas que são distintas entre si, uma antiga e outra moderna.

A antiguidade toma o movimento como eterno e imutável, a partir de formas e ideias, remetendo a elementos inteligíveis. “O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma à outra, isto é, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados*, como uma dança.” (DELEUZE, 1985, p. 12).

Na modernidade, a partir da revolução científica, o movimento ainda é remetido à passagem de instantes, mas não a instantes privilegiados, e sim qualquer instante. Substitui-se a ideia de poses, que são formas transcendentais, nas quais efetuam uma síntese inteligível, por cortes, materiais imanentes, onde se executa a

análise sensível. Desta concepção última do movimento derivam a astronomia moderna

[...] ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana [...] (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, a partir do momento em que se experimentou levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz). (DELEUZE, 1985, p. 12).

Todos esses avanços científicos compartilham a ideia da substituição das poses por formas instantâneas quaisquer. Nessa perspectiva, o cinema, na visão de Bergson, parecia ser o último desencadeamento dessa linhagem. Os elementos e condições do cinema são determinantes. Primeiramente é necessário que haja a fotografia instantânea; em segundo lugar, que cada instantâneo seja equidistante um do outro e, finalmente, que essa sequência equidistante seja transportada para um filme, onde será requisitada por um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière), e então esses momentos “quaisquer” dão a impressão de um movimento contínuo.

A terceira tese, também contida em *A evolução criadora*, é a de que o instante é um corte em duas instâncias, um corte imóvel do movimento, e o movimento um corte móvel do Todo, ou da duração. Esse corte móvel ocorre porque o movimento é uma translação no espaço, e, segundo Deleuze (1985), toda vez que há transição de parte do Todo, há uma mudança qualitativa que modifica o todo.

Poderíamos dizer, então, que o movimento possui duas faces inseparáveis, como verso e o anverso e que não podem existir uma sem a outra. “O movimento reporta os objetos de um sistema fechado a duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem. [...] Pelo movimento o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo.” (DELEUZE, 1985, p. 20).

Portanto, não há apenas cortes imóveis do movimento, que seriam as imagens instantâneas. Há também as imagens-movimento “[...] que são cortes imóveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento.” (DELEUZE, 1985, p. 20).

Esse aspecto que salta ao movimento, ou que caracteriza a mobilidade do corte incidido na duração, Deleuze chamará de “extracampo.” É aquilo que está presente no quadro, ou em cada frame, mas não se ouve, nem se vê. O quadro tratado no cinema

refere-se ao “[...] enquadramento, a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem.” (DELEUZE, 1985, p. 21). Ele é sempre geométrico ou físico “[...] em relação às partes do sistema que ele ao mesmo tempo separa e reúne.” (DELEUZE, 1985, p. 23).

Duchamp trabalha as imagens sucessivas à maneira de frames e que, por isso, levam à ideia de propagação pelo espaço. Seu movimento é interrompido pela fatiação. Suas secções do movimento são instantes quaisquer. São cortes móveis do movimento total, ou seja, na duração do tempo que se desenrola, e cortes imóveis da linha percorrida no espaço da pintura.

Assim como na duração só é homogêneo o que não dura, isto é, o espaço, em que se alinham as simultaneidades, assim também o elemento homogêneo do movimento é o que menos lhe pertence, o espaço percorrido, isto é, a imobilidade. (BERGSON, 1988, p. 81).

XIII - O mecanismo cinematográfico

O que é real é a mudança contínua de forma: a forma é apenas uma fotografia de uma transição.

(BERGSON, 2001)

Bergson foi um dos primeiros filósofos a introduzir o cinema no pensamento filosófico¹⁸. E, mesmo que tenha ocupado um lugar secundário em relação à sua filosofia, Bergson teve uma relevância notável na teoria do cinema e na estética, e foi o primeiro a utilizar a expressão “imagem em movimento”.

O conceito de mecanismo cinematográfico é introduzido por Bergson para sua reflexão sobre o cinema. Esse conceito, no entanto, sofrerá muitas críticas, mas não diminuirá a importância da reflexão de Bergson nas artes e na filosofia.

Para se chegar ao mecanismo cinematográfico, partiremos de duas “ilusões teóricas da inteligência” colocadas por Bergson em *Evolução Criadora*. A primeira é relacionada à imutabilidade e “[...] consiste em acreditar que é possível pensar o instável por intermédio do estável, o movente por intermédio do imóvel.” (BERGSON, apud ROSSETTI, 2004, p. 270). A segunda refere-se à idéia do nada, pensar o ser a partir do nada, ou seja, servir-se do vazio para se pensar o pleno. Deteremo-nos somente na primeira ilusão para abordar o mecanismo cinematográfico.

A abordagem bergsoniana de mecanismo cinematográfico inscreve-se sobre a dualidade epistemológica que Bergson coloca entre o intelecto e a intuição. O intelecto é por natureza espacializado, é o mecanismo de aquisição de conhecimento absoluto, através da quantificação, fragmentação, análise e abstração.

Para Bergson, a inteligência é um modo de conhecimento parcial e limitado da realidade e “[...] somente tem uma apreensão instantânea e, portanto, paralisada, do movimento. Isso ocorre porque a inteligência utiliza-se de um mecanismo de conhecimento que resume os movimentos a um certo número de vistas estáveis e distintas.” (ROSSETTI, 2004, p. 59). Escapa à inteligência o fluxo real e natural do

¹⁸ Outros filósofos posteriormente também efetuaram reflexões acerca do cinema, dentre eles estão: Jean Epstein, Gilles Deleuze, Roland Barthes, entre outros.

movimento que é o constante devir, e, justamente porque ela está voltada para o resultado da ação, que é a ação exterior do movimento, a inteligência não consegue captá-lo.

Divide-se o movimento, obtêm-se pontos sucessivos, o que se passa entre um intervalo e outro dos pontos? A inteligência mais que rapidamente intercala novas posições, e assim indefinidamente, até que estas intercalações desapareçam no infinitamente pequeno, não deixando “espaço” para a mobilidade penetrar e se fazer movimento contínuo. A inteligência busca a fixidez, guarda apenas as posições oriundas da fragmentação efetuada no movimento e deixadas como pontos na linha percorrida. “Nada mais natural se a inteligência estiver destinada, sobretudo a preparar e a iluminar nossas ações sobre as coisas.” (BERGSON, 2006b, p. 8).

Ainda que anote o momento da passagem, ainda que pareça se interessar então pela duração, limita-se, ao fazê-lo, a constatar a simultaneidade de duas paradas virtuais: parada do móvel que ela considera e parada de um outro móvel cujo curso seria supostamente o do tempo. (BERGSON, 2006b p. 8).

Como a inteligência busca somente a fixidez, ao invés de conceber que o movimento que se desenrola sobre o tempo também é móvel, supõe que ele se aplica sobre o espaço e que o movimento, ou o móvel, está nos pontos sucessivos da linha percorrida. O movimento, enquanto passagem de um ponto a outro, é uma síntese mental, inextenso, é uma ilusão de movimento contínuo produzida pela mente.

* * *

{Existem dois fenômenos de ilusão de movimento produzidos pela mente, similares à ideia de mecanismo cinematográfico com que Bergson trabalha. Ambos foram descritos por Max Wertheimer (um dos pioneiros da teoria da Gestalt), em 1912, em sua obra *Estudos Experimentais na Visualização do Movimento*. Um é denominado de “movimento beta” (β): é uma ilusão da percepção. Essa ilusão é produzida pela maneira com que as imagens são apresentadas à visão. Dispondo-se duas ou mais imagens, colocadas uma ao lado da outra com certo distanciamento e apresentadas alternadamente, sucessivamente, dão a ilusão que estão se movimentando.

O outro fenômeno se refere ao “movimento phi” (ϕ). Este é semelhante ao descrito no movimento Beta, a diferença é que, neste fenômeno, a velocidade da

alternância das imagens apresentadas é acelerada. A aceleração nesse fenômeno modifica a qualidade da ilusão, se no movimento beta tínhamos a ilusão de que o objeto se deslocava no espaço, no movimento phi a aceleração produz duas variações de ilusão, a ilusão de que as formas estão no mesmo lugar, mas que estão piscando, e através da produção de um ponto fantasma, temos a ilusão de que este ponto fantasma está perseguindo as formas.

Ação pura, independente, é rara, mas existe. Wertheimer descobriu em seus experimentos com movimento estroboscópico que o que seus observadores percebiam sob certas condições não era um objeto que se movia de uma posição para outra, mas, ao invés, ‘movimento puro’, ocorrendo entre dois objetos e sem relação com nenhum deles. [...] uma experiência semelhante àquela de ouvir um som musical deslocar ao longo dos movimentos ascendentes e descendentes de uma melodia. (ARNHEIM, 2004, p. 365).

Esses fenômenos têm sido utilizados para explicar a ilusão de movimento produzida pelas imagens cinematográficas. Interessante notar que Beta (β) também se refere à versão de um produto que ainda não está pronto, que se encontra na fase de desenvolvimento. Introduzindo essa significação ao fenômeno Beta, poderíamos pensar que ao produzir a ilusão de movimento, a alternância das imagens produz em nossa mente uma espécie de ausência, inacabamento da forma. Pois só temos a ilusão do movimento a partir do momento em que a alternância das imagens é dada a tal velocidade que conseguimos perceber a ausência da imagem e supomos que existe um descolamento.

Phi (ϕ), além de se referir ao movimento “phi”, também se refere à proporção áurea, que na arte é utilizada desde a antiguidade para se chegar à proporção ideal de uma forma, é representada matematicamente pelo número aproximado: 1,618. No cinema o diretor russo Sergei Eisenstein utilizou o número phi no filme *O Encouraçado Potemkin* para marcar os inícios de cenas importantes da trama, medindo a razão pelo tamanho das fitas de película.

A frequência com que os dois fenômenos são confundidos incita a efetuarmos uma relação possível entre ϕ e β , na qual o produto esboçado, inacabado, mas já disponibilizado, é também aquele em que, se acelerarmos a velocidade, obteremos o “equilíbrio perfeito” da “forma ideal”. Ou seja, a transição do esboço para a finalização da ideia ou do objeto, no caso em evidência da pesquisa, do objeto de arte, ocorre por meio de uma modificação em grau da matéria.

No caso de Duchamp, pensar essa transição é pensar que a variação foi ainda mais aguda. Ocorreu não só na transição da dimensão virtual, da ideia, para o trabalho em arte, mas também na própria modificação da figura representada no quadro. O esboço de *Nu descendo uma escada* e o desenho *Encore à cet astre* sofreram um deslocamento brutal. No esboço, a figura sobe a escada está quase a sair da cena.

Ao passar para o primeiro estudo, *Nu descendo uma escada n.1*, a figura vira-se de volta, decide descer a escada “novamente” e faz dos degraus descidos graus de ressonância que não cessam, mas que, ao invés de acelerar o movimento, aceleram o tempo e por isso modificam-se. Veste a carapaça metálica e justifica o título com uma ironia perspicaz.

Ao alcançar o avanço numérico, *Nu descendo uma escada n. 2*, começa o desequilíbrio. Tropeça, escorrega e despenca escada abaixo. O intervalo temporal 1912-1916 – data em que é executada a cópia fotográfica intitulada de *Nu descendo uma escada n. 3* – é suficiente apenas para a modificação cromática, mas não para deter o possível tombo do nu a descer a escada, que irá finalizar sua trajetória enquanto materialidade quando ocorre a bifurcação serial, quando o tempo cronológico se descola do tempo da pintura.}

* * *

Nosso entendimento do movimento percebe este como instantâneos da continuidade do movimento e da duração. As vistas seccionadas e justapostas, obtidas pela decomposição do movimento a partir de instantes sucessivos, tornam o movimento uma recomposição artificial, possível de dobrar-se “[...] às exigências da linguagem esperando que se preste às do cálculo.” (BERGSON, 2006b, p.9).

Ao invés de apreender o movimento através da intuição – fluxo contínuo do devir do movimento nas suas variadas formas – a inteligência fragmenta o movimento e o vê surgir a partir da imobilidade. Bergson pensa esse método e mecanismo de conhecimento da inteligência como semelhante ao mecanismo cinematográfico. No cinema, o movimento da imagem é reconstituído a partir de fotografias, ou seja, instantâneos tirados previamente e que, justapostos sequencialmente e projetados

numa tela, obtêm a ilusão de movimento. Esse artifício do cinema é análogo ao nosso mecanismo de conhecimento.

Mas é preciso que haja o movimento em algum lugar. Assim, as fotografias que são imóveis ganham mobilidade a partir do aparelho cinematográfico. “A fita cinematográfica se desenrola, fazendo com que, uma a uma, as fotografias da cena se sucedam uma às outras, que cada ator da cena readquira as suas atividades sucessivas no movimento invisível da fita cinematográfica.” (BERGSON, 2001, p. 271). O cinema utiliza, mais precisamente, 24 exposições de fotos paradas por segundo de movimento, sendo que cada fotograma é projetado duas vezes através de um mecanismo chamado obturador.

De acordo com Bergson, a inteligência interessada na fixidez, ao observar o movimento, acaba buscando apenas a linha percorrida, ou seja, o espaço percorrido pelo móvel. Isso é possível porque o observador, quando utiliza esse mecanismo de conhecimento – cinematográfico – mantêm-se fora do movimento e isso o faz crer na possibilidade de que a linha percorrida seja o próprio movimento.

Há algo, porém, que escapa ao mecanismo cinematográfico, do que se passa entre uma fotografia e outra, ou seja, da transição, nada apreendo. “Na transição há mais do que a série de estados, cortes possíveis.” (BERGSON, 2001, p. 277). Por mais que multipliquemos o intervalo, “[...] entre dois estados consecutivos: face ao movimento intermédio, sentiríamos sempre a decepção [...]”, pois “[...] o movimento desliza pelo intervalo, porque qualquer tentativa para reconstituir a mudança com estados implica a proposição absurda segundo a qual o movimento é feito de imobilidades.” (BERGSON, 2001, p. 273).

O fato de a reconstituição bergsoniana do movimento no cinema ser por meio de cortes imóveis não o difere da percepção natural ou do que fazia o pensamento antigo, como exemplificado por Zenão, “para o qual o cinema sempre romperia com as condições da percepção natural.” (DELEUZE, 1985, p. 10).

Mas, assim, o cinema seria apenas uma reprodução da ilusão universal da percepção natural. Deleuze (1985, p. 10), então, objeta para o fato de que a ilusão produzida pelo cinema é desencadeada pelo corte que existe entre um fotograma e outro. Desse corte se origina a imagem média na qual o movimento não é

acrescentado, pois o movimento pertence a ela como um dado imediato, é uma imagem-movimento. O mesmo ocorre com nossa percepção natural. “Mas aí a ilusão é corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito. Enquanto no cinema ela é corrigida ao mesmo tempo em que a imagem aparece, para um espectador fora de condições.” (DELEUZE, 1985, p. 10).

Bergson coloca que o cinema nunca conseguirá representar a duração como uma pintura, isso se deve ao fato de que a pintura é dada de uma vez, então apreendemos ela totalmente de uma só vez, enquanto no cinema as imagens vão se mostrando à medida que o filme cinematográfico vai se desenrolando. Neste, então, a apreensão do todo se faz por etapas, e a linearidade do conjunto só é possível pelo acesso incessante da memória, que faz a ligação das imagens sucessivas.

Esta análise e crítica que Bergson faz sobre o cinema, utilizando o conceito de “mecanismo cinematográfico”, são referentes ao cinema primitivo, e principalmente ao que foi realizado até a primeira década do século XX. Lendo teóricos que desdobraram os conceitos bergsonianos, podemos apreender que, para Deleuze, de acordo com Roberto Machado, a respeito da crítica de Bergson,

[...] o cinema leva ao extremo a ilusão da falsa reconstituição do movimento, pois o que apresenta como imagens são cortes instantâneos submetidos à sucessão de um tempo uniforme e abstrato: o tempo da câmera. (MACHADO, 2009, p. 248).

Quando tentamos recapturar o movimento, nós o reproduzimos e acessamos através da ligação que o fotograma efetua com o real, a zona da representação, o que torna o movimento reapresentado. O deslocamento entre o movimento contínuo, da realidade movente, e a sua reprodução através do mecanismo cinematográfico, infere sobre a maneira como o movimento é percebido. A partir do momento em que a representação do movimento é inscrita sobre lacunas, o movimento se torna fragmentário, e aí está a diferença entre a representação e a rerepresentação do movimento.

A diferença da rerepresentação (do movimento) está inscrita na representação do movimento pelas lacunas que o tornam descontínuo e fragmentário, ao passo que o movimento original – o movimento presente – era aparentemente contínuo. (CHARNEY, 2001 p. 402).

A fragmentação ocorre porque a representação é dada sempre num momento posterior ao acontecimento, ou o movimento presente. A inteligência que permite a

visualização desse movimento recapturado age como um *retarde* sobre o movimento contínuo, que é apreendido de maneira integral apenas pela intuição.

A representação é sempre artificial e não consegue captar o movimento real. Isso porque está atrasada e opera com o instante que já se passou. Representar o movimento é apreendê-lo pela cognição, o que implica tomá-lo como uma série de posições, sucessivas e justapostas, similares às imagens de um filme cinematográfico, no qual o filme pode se desenrolar em uma velocidade muito mais rápida que em nada afetaria nas imagens que constituem o filme.

O que percebemos como nosso movimento, na verdade, já aconteceu: nossa cognição do fato físico do movimento está sempre deslocada.

Mas deve-se atentar para o fato de que o cinema, além de reproduzir o movimento de forma artificial, através dos cortes que efetua na duração e no seu processo de capturação e fixação da imagem, na composição e decomposição, segundo Deleuze, o movimento também disponibiliza um movimento que não é artificial.

Os meios de reprodução são artificiais, mas não os resultados. O cinema inventa a percepção de um movimento puro. Do ponto de vista da percepção cinematográfica, o movimento não é acrescentado à imagem, ele se encontra em cada imagem. Uma síntese perceptiva imediata apreende a imagem como movimento, uma imagem-movimento. (MACHADO, 2009, p. 250-251).

Esse movimento inventado e que não é artificial, pelo fato de que nossa percepção corrige o “erro,” ou a ilusão no momento em que esta se dá através da síntese efetuada pelas imagens apresentadas à percepção, que são cortes móveis na duração. Quando o espectador está diante da tela, ele experimenta um movimento contínuo. Na pintura *Nu descendo uma escada*, o observador vê, ao contrário, uma sucessão de instantes, em que o intervalo entre uma fatia e outra do movimento, dado pelo contorno preto entre uma silhueta e outra da figura representada na pintura, age como uma arranhura, deixando pequenos rasgos do movimento real aparecerem. Pois ali, no intervalo, está apenas a paragem virtual. Essa sucessão de instantes também está presente nas cronofotografias de Marey e Muybridge em que:

Na tentativa de captar a continuidade do movimento, Marey e Muybridge indicaram com sucesso sua impossibilidade – eles captaram a natureza do movimento como uma série de instantes e fragmentos, como uma descontinuidade ilusória. (CHARNEY, 2001, p. 401).

As lacunas que existiam no processo cronofotográfico de Marey indicavam a visibilidade de algo que está embutido no movimento, mas que não é disponibilizado pela visão, “revelam que o movimento é na realidade movimentos, que o movimento de seres humanos e de outros animais ocorre somente por meio da mesma série de fragmentos progressivos em última instância associados ao cinema.” (CHARNEY, 2001, p. 401).

Portanto, o movimento estaria na imagem média, produzida pelo intervalo existente entre os fotogramas.

XIV – Fragmentos instantâneos

Os olhos vêem o café preto, há um controle dos sentidos, é uma verdade; mas o resto, é sempre tautologia.

(DUCHAMP apud TOMKINS, 2004)

Se a concepção de movimento em Bergson está relacionada a um devir contínuo, e que está em constante mudança e duração, a maneira que temos de acessar esse movimento real e total seria através da “intuição”. Jean-Louis Vieillard-Baron (2009), estudioso de Bergson, coloca que a intuição em Bergson trata de uma

[...] simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com sua qualidade própria. Essa maneira de apreender o real não nos é natural no estado atual do nosso pensamento; ela demanda uma ruptura com os hábitos, uma conversação com o espírito e um trabalho de reflexão. (VIEILLARD-BARON, 2009, p. 108).

Duramos, da mesma forma que o movimento da totalidade e todo o universo dura, e estamos em constante mudança, porque também somos movimento. Para Bergson, só existe um único movimento, mas que possui direções internas contrárias, o que permite existir a matéria, numa distensão do movimento – e que também dura, mesmo que de maneira tênue, quase evanescente – e o espírito, numa contração da matéria.

A intuição, então, é o método que nos possibilita acessar o movimento real e total, porque ela nos permite conhecer o movimento da vida interior e entrar no fluxo interno do movimento. Esse movimento da vida interior a que Bergson se refere é o que primeiramente nos é dado. Ele é “[...] o acesso privilegiado para o movimento da totalidade por ser a forma mais evidente de duração por nós sentida.” (ROSSETTI, 2001, p. 116). Ou seja, ele é o ponto de partida para a intuição do todo movente. Dessa maneira, compreenderíamos a verdade da realidade movente e total, pois, segundo Bergson, a descrição do movimento da vida interior é semelhante à descrição do movimento da totalidade.

Mas, geralmente, nos damos conta da mudança de um estado para outro somente quando ela atingiu um grau de mutabilidade elevado, ou seja, “[...] quando já houve um acúmulo suficiente de mutação no interior do próprio estado, e afirmamos que ele foi substituído por outro.” (ROSSETTI, 2001, p. 119). Para Bergson,

utilizamos a inteligência como método de conhecimento, ou seja, o que ele denominou mecanismo cinematográfico, e esse método só permite que tenhamos acesso ao movimento na sua exterioridade, já que a inteligência está fora do movimento. E, por isso, acabamos por compreender o movimento como uma sucessão de instantes imóveis, fragmentos que recompõem de maneira ilusória o movimento.

Uma percepção macro e atual é composta por uma infinidade de pequenas percepções. De acordo com Deleuze (1996), uma percepção atual se rodeia de uma nebulosidade de imagens virtuais, que são lembranças de ordem diferente, e que se distribuem sobre círculos moventes cada vez mais distantes, cada vez mais amplos, que se fazem e se desfazem no plano em que habitam. “Com efeito, como mostrava Bergson, a lembrança não é uma imagem atual que se formaria após o objeto percebido, mas a imagem virtual que coexiste com a percepção atual do objeto.” (DELEUZE, in ALLIEZ, 1996, p. 49).

Como só conseguimos apreender a percepção quando esta se tornou macro, devido à “limitação” de nosso intelecto, ao deixar escapar os virtuais que compõem as percepções micro – como se estas escorregassem nos intervalos que a inteligência não consegue penetrar – apreendemos o movimento somente como imagens seccionadas de uma linha percorrida.

Como já foi abordado anteriormente, Duchamp diverge claramente das proposições futuristas acerca do interesse destes, pela aceleração do movimento em seus trabalhos em arte. Há, porém, distinções sutis que devem ser trabalhadas com cautela. Duchamp se interessa pela desaceleração e pela análise do movimento, os futuristas pela velocidade e pela síntese do movimento.

Bergson e Duchamp estavam interessados nos avanços que as pesquisas sobre o movimento, advindas do cinematógrafo, haviam suscitado. E também nas primeiras projeções cinematográficas, ocorridas no final de 1895.

Bergson foi uma grande influência no pensamento e na cultura do século XX, assim como para o grupo de artistas de Puteaux, que encontrou na estética bergsoniana elementos importantes para suas formulações poéticas. Dentre as questões bergsonianas que instigaram os cubistas está: a percepção da vida como uma incessante mudança, devir contínuo, e que é acessada através da intuição.

Patrícia Castello Branco (2010) aponta a influência de Bergson nos futuristas “[...] no que diz respeito à ideia de fluxo, de duração e de simultaneidade” e percebemos que o método de construção da pintura futurista provinha da justaposição de instantes sobre uma imagem fixa. Ou seja, os instantes capturados do movimento e sobrepostos um sobre o outro produzem uma espécie de fusão dos instantes em uma única imagem fixa, o que dava a sensação de uma percepção simultânea do objeto estando em dois pontos diferentes.

A técnica futurista efetua uma multiplicação dos membros. Na pintura de Balla (figura 24), isso é perceptível na maneira como ele pintava as patas do cachorro e a mão que segura a cólera, ocasionando uma visualização da forma representada como se ela tivesse parada. Como se o movimento retilíneo uniformemente fosse de tal maneira acelerado, sendo a aceleração é demasiadamente constante e veloz, que o objeto em movimento parece estar parado ou até mesmo retrocedendo.

A síntese do movimento que os futuristas buscavam relaciona-se diretamente com a síntese formulada na filosofia bergsoniana, pois, para Bergson, o espaço é homogêneo, e mesmo quando se divide só há partes do próprio espaço, essas partes serão sempre pontos do espaço. Mesmo que se considere a existência de um móvel sobre esse espaço, obter-se-á apenas posições. “Se a consciência percebe outra coisa além de posições é porque se lembra das posições sucessivas e as sintetiza.” (BERGSON, 1988, p. 79).

A síntese que ocorre na consciência é qualitativa, porque não se desdobra em um meio homogêneo. Se assim ocorresse, ter-se-ia que unir as posições entre si, indefinidamente. A síntese qualitativa é, portanto, “[...] uma organização gradual das nossas sensações sucessivas umas com as outras, uma unidade análoga à de uma frase melódica.” (BERGSON, 1988, p. 79).

Figura 24 - BALLA, Giacomo. **Dinamismo de um cão na coleira**



1911: tela, 0,91 x 1 m. Buffalo, coleção George Goodyear. . Fonte:
<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/03/22/pintura-dinamismo-de-um-ca-na-coleira-1912-276550.asp>

É importante ressaltar que há distinção entre dois elementos no movimento quando este está em síntese, um se refere ao espaço percorrido, que é uma quantidade homogênea, o segundo é o ato pelo qual percorremos. Este é uma intensidade ou qualidade e só tem realidade em nossa consciência.

De acordo com Bergson, nessa síntese ocorre um fenômeno parecido com o que ocorre na física, chamado endosmose. Seria como uma mistura entre o exterior – espaço percorrido – e o interior – sensação puramente intensiva da mobilidade.

Assim como Bergson faz a sua crítica ao mecanismo cinematográfico, os futuristas também se posicionam quanto ao cinema e,

[...] consideram que o cinema, constituído por imagens fixas sucessivas, não reproduz o movimento. Apenas dá uma ilusão de movimento. [...] Desloca-o nos fotogramas do filme, contrariamente ao fotodinamismo que analisa o movimento nos seus detalhes. E o cinema também não sintetiza o movimento. Não faz mais do que reconstruir fragmentos de realidade dispersos. (BRAGAGLIA, apud CASTELO BRANCO, 2010, p. 4-5).

Duchamp se interessa pelas novas possibilidades que o desenvolvimento do cinema permite, mas não está interessado nos efeitos de ilusão que o cinema produz. Para ele, a sua relação de aproximação com essa nova arte é devida à sucessão de imagens fixas, ou seja, os instantes estáticos que constituem as imagens do cinema. Na elaboração de *Nu...*, o método para a composição da pintura parte dessa sucessão de imagens fixas, como se o movimento fosse fragmentado em sucessivos instantes estáticos e como se, ao recompor esses fragmentos, Duchamp decompusesse o movimento.

Contudo, percebe-se uma aproximação da pintura *Nu descendo uma escada n.º 2* com o conceito de mecanismo cinematográfico trabalhado por Bergson, pois o que Duchamp recorta são os instantes, ou pontos que a linha percorrida pelo móvel deixa na trajetória percorrida no espaço, nos dando a visibilidade de uma sucessão de imagens estáticas. Ou, ainda, poderíamos dizer que Duchamp, ao analisar o movimento através da decomposição de imagens fixas sucessivas, nos abre o tempo para uma visualização do trajeto que o móvel percorre com a linha imaginária captada pelo que Bergson denominou mecanismo cinematográfico.

Meu objetivo era a representação estática do movimento – uma composição estática de indicações das diversas tomadas por uma forma em movimento – sem qualquer intuito de obter efeitos cinematográficos por meio da pintura. (DUCHAMP in CHIPP, 1993, p. 398).

Um movimento sanfonado, em espiral, que se desenrola enviesado, deixando sempre alguma coisa entre as dobras, que mesmo abertas deixam vincos de um movimento que foi transposto artificialmente para um espaço emoldurado.

XV – Nu x 3 – as três pinturas *Nu descendo uma escada*

É sempre a ideia de diversão que me levava a fazer as coisas, e repeti-la três vezes... Pra mim a cifra três tem uma importância [...] do ponto de vista da numeração: um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade e três é o resto. Desde que você chegou à palavra três, você terá três milhões e é a mesma coisa que três.

(DUCHAMP apud CABANNE, 2008)

O primeiro *Nu*, a pintura *Nu descendo uma escada n. 1* (figura 3, p. 22), Duchamp realizou em 1911, como um estudo para a pintura *Nu descendo uma escada n. 2*. Em *Nu... n. 1*, a figura representada assume uma postura ereta. A escada e a figura aparecem nesta pintura como elementos independentes, como se a escada pertencesse a um movimento diferente daquele da figura que a desce. A figura é alinhada, apesar de visivelmente seccionada. Ela segue uma linha que conseguimos acompanhar com o olho. A harmonia das cores utilizadas ainda possui uma influência cubista, assim como a composição do quadro.

O *Nu descendo uma escada n. 2* (figura 2, p. 21) é a pintura difundida como sendo o “Nu descendo uma escada” de Duchamp, ou seja, a “obra”. Ela foi elaborada em janeiro de 1912. Seus tons tendem para uma variação em escala do castanho, mantendo ainda uma harmonia advinda das influências do cubismo sobre Duchamp. Há uma variação da forma em relação à versão n. 1: a postura da figura nesta pintura apresenta um desequilíbrio. A linha percorrida por ela é mais seccionada, não conseguimos seguir a trajetória do movimento em espiral do nu a descer a escada de forma tão nítida como ocorre na pintura n. 1. Duchamp insere alguns elementos gráficos, como linhas semicirculares e semicírculos seccionados, que acentuam a intencionalidade do movimento na forma.

O terceiro, *Nu descendo uma escada n. 3* (figura 26, p. 109), Duchamp pintou a pedido de seu amigo Arensberg – o detentor da pintura *Nu descendo uma escada n. 2* – que lhe pediu uma cópia fotográfica. Duchamp a fez retocada com pastel e nanquim, entre 1912 e 1916.

Neste *Nu... n. 3*, as cores são mais claras e frias, tendendo para o azul. Essa tonalidade remete ao alumínio, o que enfatiza o caráter (anti)mecânico e industrial em que Duchamp ainda estava interessado nesse período.

Figura 25: DUCHAMP, Marcel. **Nu descendo uma escada n°1**



1911, Óleo sobre cartão em painel 95.9 x 60.3 cm. Filadélfia, Museum of Art.
Fonte:
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent>

Figura 26: DUCHAMP, Marcel. **Nu descendo uma escada n°3.**



1916, Óleo sobre cartão em painel 147 x 89,2 cm. Filadélfia, Museum of Art.
Fonte:
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent>

1911, 1912, -1916, variações temporais que permitem a recontinuação do movimento iniciado em uma escada em espiral. Variações temporais que transformam a pintura, inferindo sobre a variação cromática e composicional do quadro.

De fato, os “Nus” de Duchamp não são um tríptico, mas o devido ao fato de ambos possuírem o mesmo título e praticamente a mesma composição formal, além da maneira como as três pinturas são dispostas no Museu da Filadélfia (figura 27), instigam-nos a uma abordagem conjuntiva das três pinturas.

O intervalo espacial e temporal que existe entre as três obras efetua um deslocamento na natureza de cada pintura. Os passos são escamoteados pelos intervalos espacio-temporais e a cada recomeço da descida na escada, a pintura sofre modificações.

O salto maior é dado no intervalo de tempo mais curto, entre o *Nu descendo uma escada n. 1* e o *Nu descendo uma escada n. 2*. Há entre ambos uma ampliação da dimensão do quadro e a composição deste possui uma variação contundente.

Cada pintura pertence a um mundo, e requisita um ambiente específico que condensa toda uma gama de elementos espacio-temporais que dão a ela um caráter singular perante os demais objetos artísticos.

Os três Nus possuem especificidades que são inerentes a cada um. Possuem seus próprios movimentos e durações, mas ambos se relacionam entre si. Há uma confluência entre as três pinturas. Apesar de cada uma ser um mundo possível e possuir uma ambientação própria, cada pintura ressoa na outra, como séries ressonantes.

Portanto, o espaço pertencente a cada quadro não se limita ao enquadramento da moldura, extrapola as delimitações formais e eles esbarram uns nos outros, como se o espaço existente entre cada um fosse como um intervalo entre um instante e outro do movimento fragmentado.

Figura 27 - DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada n. 1; n. 2; n.3



1911; 1912; 1916. Filadélfia. Museum of Art. Fonte: *Palettes Marcel Duchamp – Le Temps Spirale....*

XVI – “A osmose estética”

A arte é uma abertura para regiões que não são governadas pelo espaço e tempo.

(DUCHAMP apud TOMKINS, 2004)

No posicionamento de Duchamp perante a velocidade no seu processo de criação, observa-se uma confluência entre a maioria de seus trabalhos de arte com o *Nu descendo uma escada*, no que diz respeito à desaceleração profícua.

Ao colocar questões importantes da arte em xeque, como o “ato criador” do trabalho de arte, Duchamp, reformula a concepção do conceito de “criação” na arte.

Após pintar *Nu descendo uma escada*, Duchamp, em 1913, realizou um ato que de certa maneira desestabilizou a estrutura do pensamento da arte até então produzida, no que concerne ao processo de criação em arte e ao que se refere o objeto de arte. Seus efeitos ressoaram indefinidamente no âmbito artístico.

Duchamp “escolheu” um objeto, um objeto “qualquer”, e o deslocou de seu contexto, ou seja, de seu ambiente de origem. Colocou-o em uma galeria de arte, e batizou-o como um *ready-made*. Esse ato de escolher um objeto qualquer e instituí-lo como artístico abre uma fenda no plano em que a arte estava amalgamada e insere uma série de novas reflexões para o domínio da arte.

Para Duchamp, a criação artística ia além da concepção de criação como um meio de expressão do artista. Ele acreditava que o artista seria como um médium, o intercessor entre o objeto de arte e o público. “É um produto de dois pólos; há o polo daquele que faz a obra e o polo daquele que a vê.” (DUCHAMP em entrevista a Cabine, 1997, p. 122). Portanto, a arte só se instauraria como tal na medida em que houvesse a intersecção entre os dois polos. Esse processo de transferência que ocorre entre o artista e o público é o que Duchamp chama de “osmose estética”.

O desejo de inserir o espectador no processo criativo da obra de arte foi uma característica inaugurada principalmente no século XX, questão essa que se tornou essencial no pensamento de Duchamp a partir de 1912. Mallarmé, poeta simbolista, foi

um dos primeiros a aliciar o leitor como participante do processo criativo de uma obra de arte.

Essa comunicação osmótica, existente entre o artista e o espectador, “[...] envolve o inconsciente do espectador, mas a elaboração do juízo consiste numa atividade consciente que exerce sobre esse fundo inconsciente no qual participa o próprio inconsciente do público.” (GIL, 2005, p. 143).

De acordo com Duchamp, o ato criador possui uma zona de indiscernibilidade, na qual o artista não consegue ter a consciência de como funciona.

No ato criativo, o artista passa da intenção à realização, por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, in TOMKINS, 2004, p. 518).

O resultado dessa transferência subjetiva de intenções é uma diferença, diferença entre a intenção do ato de criação e a realização do objeto de arte. Essa diferença Duchamp chama de “coeficiente artístico”, e ela independe da qualidade da arte, “[...] é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.” (DUCHAMP, in TOMKINS, 2004, p. 518).

Nessa perspectiva, Duchamp aponta para um aspecto nebuloso no processo de criação em arte. Essa nebulosidade opera como uma dimensão do objeto que possui duas variantes. Uma é o que está contido no objeto, porém não foi intencionado pelo artista. Outra é o que foi intencionado, mas não foi realizado. Entre esses dois aspectos nebulosos, no ponto x – variável – dessa zona de indiscernibilidade, estaria o “coeficiente artístico”. É um estado bruto da arte, “[...] ainda num estado bruto que precisa ser ‘refinado’ pelo público como açúcar puro extraído do melado; o índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto.” (DUCHAMP, in TOMKINS, 2004, p. 518). Ainda é necessário um burilamento, ocorrido através da osmose estética.

Há no ato criativo de Duchamp uma incipiência do virtual contido no plano indefinível, no qual o artista não tem consciência do que de fato é.

Duchamp costumava dizer que o artista nunca sabia realmente o que estava fazendo, ou porque o fazia. Uma de suas teorias prediletas era que o artista

executava somente uma parte do processo criativo, já que cabia ao observador completar esse processo por meio da interpretação da obra, além de estabelecer-lhe o valor permanente. (TOMKINS, 2004, p. 22).

Há dois aspectos singulares no que diz respeito ao posicionamento de Duchamp diante do ato criativo. Um se refere ao caráter dissociativo do objeto de arte com o autor, no que concerne ao ato de criação como um ato de pura expressão do artista através da arte. O outro, no qual Duchamp traz uma novidade, refere-se à parcela essencial do espectador na significação da arte a partir da percepção dele no objeto de arte.

A percepção da obra de arte, segundo José Gil,

[...] é um tipo de experiência que se caracteriza precisamente pela dissolução da percepção. O espectador vê primeiro como espectador para depois entrar num outro tipo de conexão com o que vê e que o faz participar da obra. (GIL, 1996, p. 18).

O que possibilita a construção de um sujeito criador, “[...] da ‘osmose’ que se estabelece entre eles (sujeito e obra), da própria lógica das formas.” (GIL, 1996, p. 18).

“Os conjuntos são fechados, e tudo o que é fechado é artificialmente fechado.” (DELEUZE, 1985, p. 19). Com relação ao *Nu descendo uma escada*, podemos perceber esse sistema fechado na fragmentação do movimento que artificialmente é reproduzido através da pintura. Isso porque, como apontamos, ao representar o movimento, perdemos o movimento real, que sempre escapa à cognição. Então, quando representado, está em atraso, como um *retarde*.

Porém “[...] o todo não é um conjunto fechado, mas, ao contrário, aquilo pelo que o conjunto nunca é absolutamente fechado, nunca está completamente isolado, aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se fosse um fio tênue o ligasse ao resto do universo”. (DELEUZE, 1985, p. 19).

A relação que o observador de *Nu descendo uma escada* mantém com a pintura, através da “osmose estética”, confere a ela um novo sentido. A pintura, que antes poderia ser entendida como um conjunto fechado, liga-se ao ambiente e ao observador por meio da percepção, que age como uma linha que conecta a arte, a realidade movente e o observador.

XVII - Descendo da escada e subindo na roda

Depois de 1912,

[...] não só os métodos e materiais tradicionais, mas também toda a noção relativa à sensibilidade do artista – como princípio norteador da criação – simplesmente desapareceram de sua abordagem para dar lugar ao desenho de mecanismos, anotações escritas, ao espírito de ironia e a experiências com o acaso, tudo como um substituto que antes era controlado conscientemente pelo artista. (TOMKINS, 2004, p. 143).

Após suas experimentações e estudos sobre o movimento na pintura, Duchamp ainda continua interessado nas possibilidades que o movimento pode oferecer, porém, através de outras materialidades. Em muitos trabalhos que Duchamp realizou após 1912 é visível esse inesgotamento. A diferença acentuada se dá na característica do movimento.

Em 1913, Duchamp “cria” o *ready-made* intitulado *Roda de bicicleta* (figura 28). O ato de escolher “aleatoriamente” um objeto cotidiano não excetua, portanto, o movimento. Mesmo que a roda não esteja em movimento efetivo e esteja disposta no espaço de maneira diferente da habitual, a imagem de uma roda de bicicleta contém a ideia de movimento intrínseca a ela.

Duchamp modifica a característica do movimento com o qual trabalhará. Se antes ele estava interessado na decomposição do movimento espiralado, com o *Nu...*, posteriormente, com *Roda de bicicleta*, o movimento é curvilíneo, movimento cíclico, trajeto em si mesmo. O círculo da roda, porém, não fecha, ou detém o movimento de Duchamp, que o desdobra em espiral novamente. Algum tempo depois, Duchamp retoma o interesse pela espiral, porém, ela é desenvolvida a partir de outras possibilidades, através do movimento óptico curvilíneo.

O movimento em espiral desenvolvido no *Nu descendo uma escada* continua a acontecer na obra de Duchamp e, pouco mais tarde, quando ele se interessa pelos efeitos ópticos, ele irá aparecer novamente.

Em *Anémic Cinéma* (cinema anêmico), de 1926, (figura 29) um filme que Duchamp realizou conjuntamente com Man Ray e Marc Allégret, havia um efeito óptico obtido por meio de uma relação contraditória com a forma. “Anemic” é um

anagrama de “Cinema”. E os efeitos ópticos de espirais criados por Duchamp eram resultados de “[...] uma pequena coisa que girava, que criava um efeito visual de um saca-rolhas.” (DUCHAMP em entrevista com CABANNE, 2008, p. 126).

Duchamp estava instigado com os efeitos das espirais que ele conseguia nesse pequeno filme e que, pelo deslocamento do ponto de vista – em perspectiva cavaleira¹⁹, isto é, vista de baixo, ou do teto – davam um efeito de terceira dimensão.

Essas espirais, porém, não eram espirais de fato, mas círculos concêntricos que se inscreviam um dentro do outro e que formavam uma espiral, no sentido visual, mas não geométrico.

A contradição está em obter um efeito por meio de uma simulação de algo que seria apenas um efeito visual, pois foi justamente a veemência no desinteresse pela pintura puramente visual que o distanciou dos impressionistas. Mas Duchamp se retifica justificando que eram coisas para serem feitas poucas vezes: “[...] não se pode ficar fazendo durante quinze anos ou durante dez anos. Depois de algum tempo acaba.” (DUCHAMP apud CABANNE, 2008, p. 128).

Em *Anémic cinema*, Duchamp trabalha com movimentos curvilíneos. Há, além do movimento óptico originado pelos círculos concêntricos, o movimento em espiral produzido pelas palavras. Ambos os movimentos são espiralados, porém, são obtidos de maneiras diferentes, o primeiro é resultante de uma ilusão produzida pela mente do observador, o segundo por meio da disposição das palavras.

Nota-se em Duchamp um interesse pelo transitório, pelo movimento: ele é um artista nômade; sua produção, apesar de relativamente pequena, é de tamanha heterogeneidade e força que ganha dimensões que se amplificam indefinidamente. Duchamp transita em vários movimentos artísticos, colocava-se como ele próprio diz: “[...] um protótipo de sua geração²⁰”.

¹⁹ Perspectiva paralela oblíqua, também chamada de cavaleira, é uma perspectiva que ocorre quando o observador está situado no infinito e a partir dele são geradas retas paralelas também dispostas ao infinito que incidem de forma não perpendicular no Plano do Quadro.

²⁰ Em entrevista a Cabanne (2008), Duchamp comenta que toda geração possui um protótipo, e que ele seria um protótipo da sua geração.

XIII - Os graus – imagens ressonantes

*O mecanismo de Duchamp só funciona somente
quando lubrificado pelo humor.*

(SUQUET apud TOMKINS, 2004)

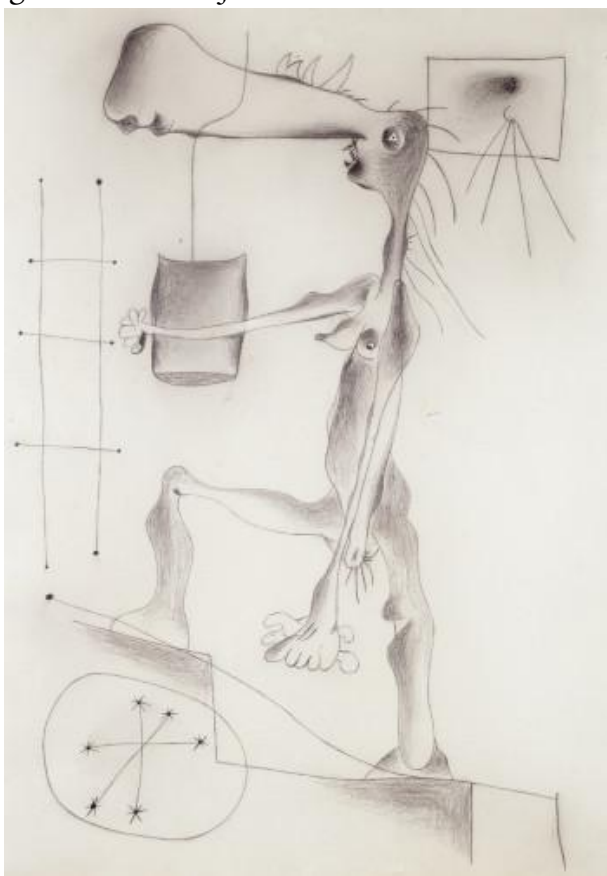
A personalidade excêntrica, assim como seu posicionamento singular diante da arte e da vida, fez de Duchamp um ícone referencial para diversos artistas, de diversas áreas de atuação e diferentes localizações espaço-temporais. *Nu descendo uma escada*, além da grande repercussão no Armory Show, foi referência para vários artistas, na arte moderna e contemporânea, que desenvolveram essa ressonância a partir de graus diferentes de materialidades.

Em 1924 e 1937, Duchamp é ressoado no pintor espanhol Joan Miró (1893 – 1983). Nessa época, Miró morava em Paris, mas seu primeiro contato com *Nu descendo uma escada* de Duchamp foi em abril de 1912, quando a pintura foi mostrada em Barcelona, na primeira grande exposição cubista fora da França. Joan Miró, então com então dezenove anos, ainda estudante de arte, ficou um tanto quanto impressionado com a pintura de Duchamp. Doze anos mais tarde, sua inquietação resultou em dois trabalhos: *Nu descendo uma escada*, de 1924, e, mais tarde, *Mulher nua subindo uma escada* (figura 30), de 1937.

Mulher nua subindo uma escada diverge do posicionamento da figura representada no *Nu descendo uma escada* de Duchamp e aproxima-se mais do desenho *Encore a cet astre*, que Duchamp realizou anteriormente ao Nu.

Miró criou este desenho durante a Guerra Civil Espanhola, ocorrida entre 1936 e 1939. É um desenho que se aproxima do de Duchamp quanto às características formais. O movimento em ascendência, no entanto, é mais uma crítica a esse período do que uma exaltação. A mulher representada por Miró possui distorções e um esforço para subir a escada que espelham esse período histórico.

Figura 30 - MIRÓ, Joan. **Femme nue montant l'escalier**



1937. Lápis e carvão sobre cartolina. 78 x 55,8 cm. Barcelona, Fundación Joan Miró. Fonte: http://fundaciomiro-bcn.org/coleccio_obra.php?idioma=2&obra=745.

Mas seria a partir do final dos anos 1950 que a obra de Duchamp viria a se tornar uma referência influente, principalmente nos movimentos *neo dada*, *neo realismo* e *pop art*. Em 1966, o pintor alemão Gerhard Richter (1932 -) executou *Ema* (*Nua em uma escada*), uma pintura a óleo (figura 31).

Antes de se dedicar à pintura, Richter teve algumas experiências com a fotografia, que utilizará como ferramenta para compor suas pinturas.

A influência de Duchamp sobre a pintura de Richter, *Ema* (*Nua em uma escada*), é nítida, mas há distância em alguns aspectos formais. A figura nua representada na pintura de Richter aparece na posição frontal e é borrada, diferentemente do que ocorre no nu de Duchamp. A escada não é em espiral e o borrado na pintura não interfere que visualizemos que seja uma figura feminina.

Richter utiliza da pintura de Duchamp, assim como os outros dois artistas que veremos a seguir, como uma obra de referência, citando-a, seja através de alguns indícios formais elaborados e/ou pelo título da pintura. A citação algumas vezes utiliza alguns elementos-chave que caracterizam a obra, mas não necessariamente discute os mesmos temas ou conceitos. Algumas obras de citação utilizam a própria obra referência como tema e elemento de discussão.

Ema (*nua em uma escada*) é uma pintura hiperrealista, baseada em uma fotografia. A impressão de *retarde* também acontece nesta pintura de Richter por meio do recurso esfumado no lado esquerdo do quadro. Outro aspecto que aproxima Richter de Duchamp é o fato de que, anos mais tarde, Richter apresentou na Bienal de Sydney (2000) um trabalho, no qual ele realizou uma reprodução fotográfica a partir da pintura *Ema...*, (figura 32) assemelhando ao *Nu descendo uma escada n. 3* de Duchamp.

Nota-se, nestes trabalhos ressonantes do *Nu* duchampiano, que este se tornou uma imagem significativa, recorrente, icônica, para vários artistas contemporâneos.

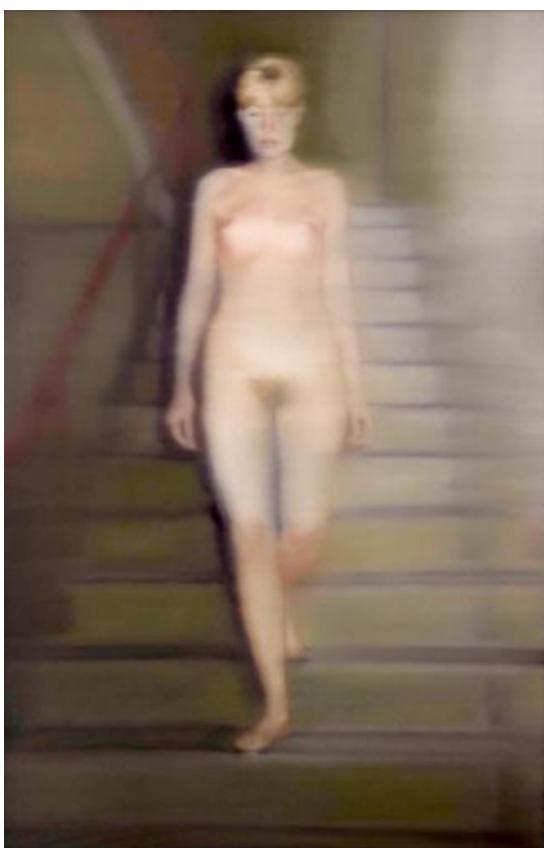


Figura 31:
 RICHTER, Gerhard. **Ema (Nua em uma escada)**. 1966. 200 x 130 cm. Óleo sobre tela. Cologne, Museum Ludwig. Fonte: http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5778



Figura 32:
 RICHTER, Gerhard. **Ema (Nua em uma escada)**. 1992. 194 x 126 cm. Fotografia. Sydney, Biennale of Sydney. Fonte: http://www.gerhard-richter.com/exhibitions/detail.php?exID=170&show_per_page=32&page_selected=1&paintID=12772

XIX – Um espirro para a sequência

Pensar o tempo atual, o tempo em que estamos inseridos, ou seja, a contemporaneidade requer uma série de investimentos profundos. Pois, a apreensão deste “momento” se revela mais nebulosamente do que quando voltamos nosso olhar para trás. Mesmo que esse tempo passado não se dê por inteiro, já que o tempo em si é uma multiplicidade, e que sendo assim, não é dada como um percurso linear, mas como um emaranhado, e, portanto, não podemos segui-lo como um *continuum*.

A ideia do tempo cronológico (cronos), contínuo, mensurado através do relógio, como uma linha, é válida quando se quer tentar deter o tempo através de uma mensuração. Mas essa ideia sempre estará deslocada da ideia do tempo acontecimento (aion), amorfo, tempo puro, “[...] na sua lógica não dialética, impessoal, impassível, incorpórea: ‘a pura reserva’, virtualidade pura que não para de sobrevir.” (PELBART in ALLIEZ, 2000, p. 89).

Há diversas maneiras e pontos de vistas variados de abordagens sobre o que é contemporâneo. Deteremo-nos na perspectiva de reflexão do contemporâneo que mais se aproxima de um desdobramento dos conceitos que discutimos no decorrer do texto. Ser contemporâneo na perspectiva de Giorgio Agamben (1942 -), filósofo italiano, é aquele sujeito que está fora do seu tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Antevendo o porvir, Duchamp se desloca de seu tempo, e ao retardar o movimento em sua pintura ele se coloca em uma outra dimensão temporal, habita a lentidão. Interessante perceber que essa será a velocidade com que a produção poética de Duchamp irá se caracterizar.

XX – Em movimento permanente

[...] há escadas para subir e escadas para descer; o que não foi dito na ocasião é que também pode haver escadas para ir para trás.

(CORTAZÁR, 2008)

Eis que o movimento desacelera e, entre subir e descer a escada, é necessário uma paragem para o reposicionamento corporal. Nesse instante de movimento ínfimo, possibilita a retomada algumas questões importantes que foram discutidas com a pesquisa.

Inicialmente, a pesquisa se propunha a efetuar uma interlocução entre a arte contemporânea e o conceito de movimento virtual em Bergson. Visto que o tema estava alargado, efetuamos um afunilamento até se chegarmos ao estudo da pintura *Nu descendo uma escada* e o conceito bergsoniano de mecanismo cinematográfico.

O afunilamento foi se dando a partir dos estudos sobre o movimento em Bergson, bem como seu de conceito de virtual. Sobre o conceito de virtual, verificou-se que, quando se tentava estabelecer a sua relação com o objeto de arte já realizado, ou seja, pronto, a conexão ficava desajustada, incongruente.

Pois bem, isso ocorre porque o virtual opera com o esboço, é um vir a ser, está em latência. Então, sempre quando tentávamos relacioná-lo ao objeto de arte, algo ficava alocrônico. Percebemos que o objeto, por estar realizado, se relacionava com o possível. O virtual⁸ pode estar contido em outra dimensão da arte: no processo de criação. Por isso, todas as leituras e estudos realizados nessa direção forma suspensos, para que possa ser desenvolvido posteriormente, num possível desdobramento da pesquisa.

Vimos, na pesquisa, que Bergson utiliza o conceito de movimento cinematográfico para efetuar a sua crítica à metafísica da inteligência,

⁸ Sobre o conceito de virtual e possível, ver: Bergson (2006b), capítulo III; Deleuze (1999) e (1996); Levy (1996).

proveniente de Platão. E, em decorrência dela, o filósofo francês desenvolve a sua metafísica da intuição, calcada na duração como realidade movente.

Contraposta à intuição, estaria a inteligência e, conseqüentemente, o conceito que Bergson formula de mecanismo cinematográfico.

Intuição e inteligência representam duas direções opostas do trabalho consciente: a intuição marcha no sentido da própria vida, a inteligência em sentido inverso, e acha-se, pois, naturalmente regulada sobre o movimento da matéria. (BERGSON apud PAIVA, 2009, p. 57).

O mecanismo cinematográfico seria então equiparado à inteligência, seria uma direção contrária do mesmo movimento, total, da intuição.

Duchamp, ao pintar *Nu descendo uma escada*, está interessado na análise do movimento e se utiliza de possibilidades que o cinema disponibiliza, ou seja, a sucessividade de imagens fixas, provenientes dos estudos de movimentos de Marey e Muybridge para compor sua pintura.

Com isso, Duchamp se aproxima de Bergson na contramão da via. Ele se conecta a Bergson justamente através do que o filósofo critica: a ilusão de movimento provocada pelo cinema, que se dá como análoga ao processo que a inteligência “utiliza” ao apreender o movimento, que Bergson chamou de mecanismo cinematográfico.

Como a linha textual seccionada pelo espaço que existe entre as palavras, assim é *Nu descendo uma escada*: uma linha percorrida fatiada em intervalos infinitesimais, já que não conseguimos perceber o movimento em sua totalidade senão através da intuição. Deparamo-nos com uma pintura análoga a um texto que apreendemos primeiro a partir da inteligência e que só depois transforma-se em acesso intuitivo através da experiência entrópica que efetuamos.

Duchamp intui, vive e cria a partir dessa intuição, mas, ao traduzir o movimento em uma pintura, ele também o apreende através da inteligência e esta só capta a linha percorrida, pois não absorve a realidade movente, que é movimento total.

Podemos observar a descontinuidade em *Nu descendo uma escada* em algumas linhas retilíneas que Duchamp pinta e que são seccionadas. Em outras ele nos oferece uma precisão certa, mas evoca o contorno e não deixa dúvidas de que o que ele fatia não se funde em uma simultaneidade de acontecimentos. Deixa claro que o que busca é a análise do movimento através de sua secção.

“Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível.” (PAZ, 2002, p. 9). Seria essa zona invisível a zona virtual do processo de criação, que é real, mas não é atual, e que por isso não podemos vê-la, ou percebê-la? Esta zona invisível estaria contida de forma nebulosa, como imagens virtuais que a todo o momento estão reagindo sobre o atual, atualizando-se, produzindo uma diferença no conjunto, já que ao se moverem mudam toda a configuração do todo, devido a seu aspecto de multiplicidade qualitativa.

Portanto, a descida chega ao seu momento de paragem, movimento mínimo, como um *retarde* ínfimo. Uma paragem virtual, de um todo que não cessa, “*non finit*”, pois, o movimento total se propaga indefinidamente. E, mesmo quando a linha textual é interrompida pela racionalização que se faz necessária, devido às contrações que o espaço requisita no tempo, há a reverberação através da ressonância quântica de nossa memória, que se propaga como o som, ou como a luz pelo universo.

Todos os movimentos de contração e distensão efetuados pela descida na escada duchampiana, através dos estudos, reflexões, conexões entre os conceitos abordados e a arte, transformam-se por ora em uma dança microperceptiva que continua latente, porém não visível. Degraus esboçados de um estado em desaceleração: “era só começo o nosso fim”...

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALLIEZ, Éric. **Deleuze: Filosofia Virtual**. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ALTSHULER, Bruce. **The avant-garde in exhibition**. New art in the 20th century. New York: Harry N. Abrams, 1994.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, [s/d].

_____. **La pensée et le mouvant**. Paris: PUF, 1969.

_____. **Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit**. Paris: PUF, 1999.

_____. **O pensamento e o movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARVALHO, ANTÓNIO J. O. C. de. **O campo da arte segundo Marcel Duchamp**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.

CARVALHO, J. D. Multiplicidade e Virtual em Deleuze. In: Guilherme Castelo Branco. (Org.). **Filosofia Pós-Metafísica**. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2005, v. 1, p. 89-109.

CASTELLO BRANCO, P. S. **Cinema abstracto**: da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem. *BOCC: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Covilhã: University of Beira Interior, 2010.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993

CORTAZAR, Júlio. **Ultimo Round** – Tomo II. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

DANTO, Arthur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 set. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze: Filosofia Virtual**. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Trad. Stella Serna. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os demônios**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. **Marcel Duchamp**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Notes**. Paris: Flammarion, 1999.

FERRAZ, M. C. F. Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter. (Org.). **Imagens da imanência**; escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v.1, p. 39-58.

GIL, José. **O movimento total** – o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia.** Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 1996.

_____. **Sem título:** escritos de arte e artistas. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 2005.

GODOY-DE-SOUZA, H. A. Marey e a Visibilidade do Invisível. In: Capisani, Dulcemira. (Org.). **Transformação e Realidade – Mundos Convergentes e Divergentes.** Campo Grande: PROPP/CAD/UFMS/DEPTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES, 2002, v. 1, p. 295-315.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea** – do cubismo à arte neo-concreta. Rio de Janeiro: Raven, 1999.

HENDERSON L. D. **Duchamp in context:** science and technology in the Large Glass and related works. Texas: University of Texas Cooperative Society, 1999.

KAFKA, Franz. **The complet stories.** Nahum N. Glatzer. New York: Schoken, 1971.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da scultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAFORGUE, Jules. **Ouevres complètes.** Tome I. Lausanne: L'Age d'Homme, 1986.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma;** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439 p.

LEMINSKI, Paulo. **La vie em close.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

LYRA, W. L. D. **Intercomunicação entre matemática-ciência-arte:** um estudo das implicações das geometrias na produção artística desde o gótico até o surrealismo. (Tese de doutorado). São Paulo: USP, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** (2ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 2009.

MICHELLI, Mario de. **As vanguardas artísticas.** Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MINK, Janis. **Duchamp.** Köln. Taschen, 2006.

PAIVA, Rita. Da intuição à imagem como contato de interioridades. In: PINTO, D. C. M.; MARQUES, S. T. (orgs.) **Henri Bergson:** Crítica do negativo e pensamento em duração. São Paulo: Alameda, 2009. p. 55-74.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In. ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

READ, Herbert. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ROSSETTI, Regina. **Movimento e totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente**. São Paulo: Edusp, 2004.

SILVA, L. S. D. Leituras do historicismo antes e depois do holocausto: Benjamin e Rüsen. **Revista de Teoria da História**, Goiânia. v. 1, p. 32-42, 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TOTARO, Donato. **Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism**. Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/Bergson_film.html acesso em: 20/11/2011. (Revista eletrônica off screen).

VALÉRY, Paul. Primeira aula do Curso de Poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 187-200.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração**. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 6028: informação e documentação: resumos: apresentação**. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **NBR 10520: informação e documentação: citação em documentos: apresentação.** Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação.** Rio de Janeiro, 2011.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BLAUTH, L. Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal – **Revista de Artes Visuais /Porto Arte/IA-UFRGS.** Porto Arte (UFRGS), v. 1, p. 99-107, 2005.

CARVALHO, ANTÔNIO J. O. C. de. **O campo da arte segundo Marcel Duchamp.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Lógica do sentido.** Trad. Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade.** São Paulo. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FERRACINI, Renato. Fronteiras, paradoxos e micropercepções. In: Karin thrall e Adriana Vaz Ramos. (Orgs.). **Artes Cênicas sem fronteira.** Guararema/SP: Anadarco editora, 2007, v. 1, p. 07-134.

FERRAZ, M. C. F. Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter. (Orgs.) In: **Imagens da imanência:** escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v1., p. 39-58.

_____. Filosofia e dança: do movimento ilusório ao movimento total. **Revista Sinais Sociais**, v. 4, p. 86-105, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439 p.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

PLAZA, Júlio. Arte, ciência, pesquisa: relações. **Trilhas**, IAR – UNICAMP, n. 6, p. 21-32, jul/dez. 1997.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero : metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SOUSA, João Cardoso. A Quarta Dimensão. In: **Duas Colunas** n°11, maio 2004. Disponível em: <<http://www.virose.pt/tudela/tex4dimensao.html>> acesso em: jun. 2010.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do Curso de Poética. In. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 187-200.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.