

# 35 *criação e crítica* Travessias da crítica na América Latina

## DUCHAMP NA AMÉRICA LATINA, OUTRA VEZ: UM PERCURSO POR BOLAÑO, ANTELO E BELLATIN

Natalie Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Em *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos* (2010), Raúl Antelo realiza o que chama de “política do anacronismo”: articula ideias, personagens e procedimentos que transitam entre continentes no início do século XX; faz emergir um heterogêneo arquivo ficcional latino-americano em que os trabalhos de Duchamp funcionam como motores críticos para pensar a arte, a política e a literatura na América Latina. Juntamente com Antelo, traz-se dois escritores contemporâneos que operam procedimentos e questões duchampianas de maneiras distintas: Roberto Bolaño e sua apropriação do *Ready-made infeliz*, em 2666, e Mario Bellatin na ficção *El gran vidrio – Três autobiografias*. Ao articularem os jogos de Duchamp em torno do (in)visível, ambos apontam para o revolucionário em sua arte – uma operação que não é retiniana, plástica, mas crítica e filosófica; operação que faz da crítica uma criação. Nesse gesto, ele mesmo crítico, conferem historicidade às invenções do artista francês quando vistas desde a América Latina contemporânea, bem como às suas próprias ficções.

**Palavras-chave:** Marcel Duchamp; crítica; montagem; anacronismo; literatura latino-americana.

## DUCHAMP IN LATIN AMERICA, ONCE MORE: A ROUTE BY BOLAÑO, ANTELO AND BELLATIN

**Abstract:** In *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos* (2010), Raúl Antelo carries out what he calls the “politics of anachronism”: he articulates ideas, characters and procedures that transit between continents in the early 20th century; he gives rise to a heterogeneous Latin American fictional archive in which Duchamp's works function as critical engines for thinking about art, politics and literature in Latin America. Along with Antelo, this article brings two contemporary writers who operate Duchampian procedures and issues in different ways: Roberto Bolaño and his appropriation of the *Unhappy ready-made*, in 2666, and Mario Bellatin in the fiction *El gran vidrio – Três autobiografias*. By articulating Duchamp's games around the (in)visible, both point to the revolutionary in his art – an operation that is not retinal, plastic, but critical and philosophical; operation that makes criticism a creation. In this gesture, critical itself, they confer historicity to the inventions of the French artist when viewed from contemporary Latin America, as well as to their own fictions.

**Keywords:** Marcel Duchamp; criticism; assemblage ; anachronism ; latin american literature.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora associada do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF)

# 35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

I

Durante a escrita deste ensaio,<sup>2</sup> tive um sonho que guarda relação com aquilo que será lido daqui em diante. Gostaria de relatá-lo. Era um dia ensolarado, eu estava num quintal e tinha em mãos um grande lençol branco. O lençol estava seco, e à minha frente havia um varal vazio. Decidi pendurar o lençol com dois pregadores de madeira, como os que existem em minha casa, não sem antes desejar recortar, nele, um grande ponto de interrogação. Obedeci a esse desejo. Em seguida, pendurei o lençol, já singrado por uma enorme curva sinuosa e, dois palmos depois, por um buraco redondo pelo qual poderia passar um animal de pequeno porte, como um gambá. Não senti nada além de uma satisfação morna e uma difusa sensação de anestesia. Havia outras pessoas comigo, mas não consigo lembrar de seus rostos.

Quando acordei, não pude deixar de ligar meu sonho ao *Ready-made infeliz* de Marcel Duchamp, sobre o qual já estava escrevendo por conta do papel que desempenha em 2666, mais especificamente em “A parte de Amalfitano”. No romance de Roberto Bolaño, Amalfitano é um professor de literatura chileno que se instala na cidade mexicana de Santa Teresa e decide refazer, no quintal de casa, a rubrica proposta por Duchamp. O *Ready-made infeliz* consiste em pendurar um livro de geometria num varal, deixando-o exposto às intempéries, ou seja, à ação do tempo. Como se sabe, tal proposta de *ready-made* foi o presente de casamento enviado em carta por Duchamp à sua irmã, Suzanne, quando o artista estava em Buenos Aires.

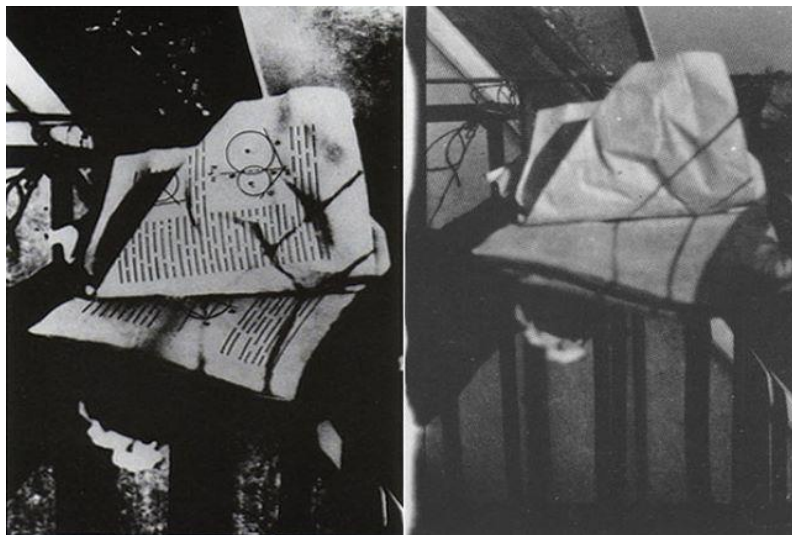
A ideia de algo pendurado num varal a céu aberto, sujeito à chuva, ao vento, ao sol ou à poeira é o que, obviamente, liga meu sonho ao *Ready-made infeliz*. Suzanne, por sua vez, chegou a realizá-lo na sacada de seu apartamento – há um registro fotográfico para comprová-lo. Pintaria, depois, um quadro chamado *O ready-made infeliz de Marcel*.

---

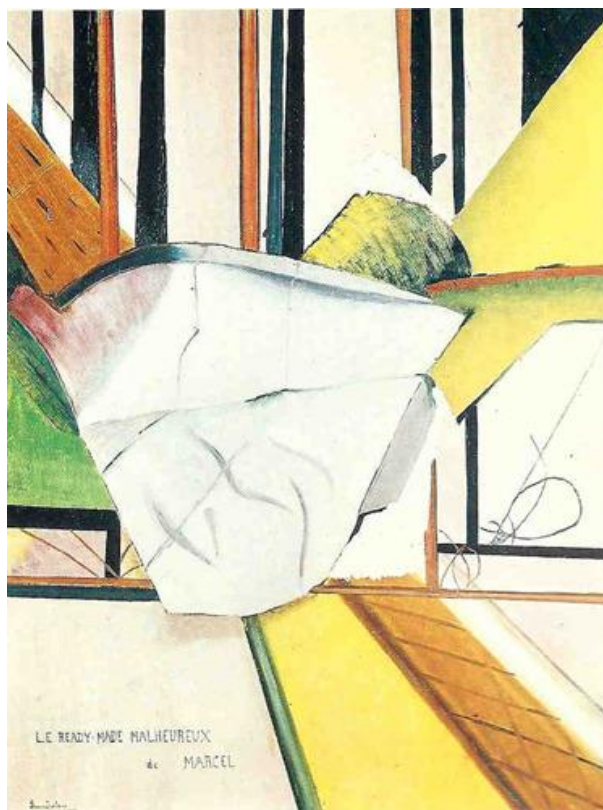
<sup>2</sup> Com algumas pequenas mudanças, além da inclusão das notas de rodapé, este texto é o mesmo que aquele apresentado no colóquio Travessias da Crítica Latino-Americana, realizado na Faculdade De Letras da USP, nos dias 23 e 24 de março de 2023, sob a organização de Claudia Amigo Pino e Paloma Vidal.

# 35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina



Registro do *Ready-made infeliz*



*O ready-made infeliz de Marcel*, de Suzanne Duchamp

No romance de Bolaño, Amalfitano acha graça na provocação: pendurar um livro de geometria e deixá-lo sujeito à própria sorte significa dar uma lição às

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

pretensões abstratas e totalizantes de tal disciplina, conferindo a ela certo teor de historicidade e de humor. Acontece que, escutando vozes e enlouquecendo dia após dia, o personagem de Bolaño encontra, no *ready-made* em questão, algo para além do riso irônico: há ali uma maneira de se ancorar naquilo que vulgarmente chamamos de realidade, ou seja, de confiar no que se pode ver concretamente.

O *ready-made do infeliz Amalfitano*, como gostaria de chamá-lo – Amalfitano é alguém muito infeliz! –, põe em jogo a relação do personagem com o espaço – seja com o próprio quintal, onde estão o varal e o livro, seja com a cidade de Santa Teresa, onde está seu quintal. Põe em jogo porque, para além de sua propriedade, estão os feminicídios em série e o risco que corre Rosa, sua filha de 17 anos.

O que Amalfitano faz, eu diria, é um ritornelo. Com o varal, o livro de geometria e os elementos naturais, compõe um território que o liga à realidade e expulsa, provisoriamente, as forças do caos: sua própria loucura, os assassinatos, uma cidade no meio do deserto. É certo que o quintal de sua casa já estava lá, mas não o território criado com o *ready-made*. Esse território não era um *a priori*: para que existisse, foi preciso inscrever-se junto com varal, livro e pregadores.

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (2008) definirão o ritornelo a partir do canto do pássaro que demarca o próprio território com folhas cortadas com o bico para depois dispô-las de um modo tal que suas faces mais pálidas fiquem, quando no chão, viradas para cima. Formam um contraste de cor com a terra e é sobre elas que a ave canta. Não por acaso, no platô sobre o ritornelo, a ideia do *ready-made* é um operador importante: o gesto de se apropriar de um objeto e em seguida marcá-lo e redefini-lo a fim de exibi-lo, para a dupla de pensadores franceses, produz efeitos inauditos.

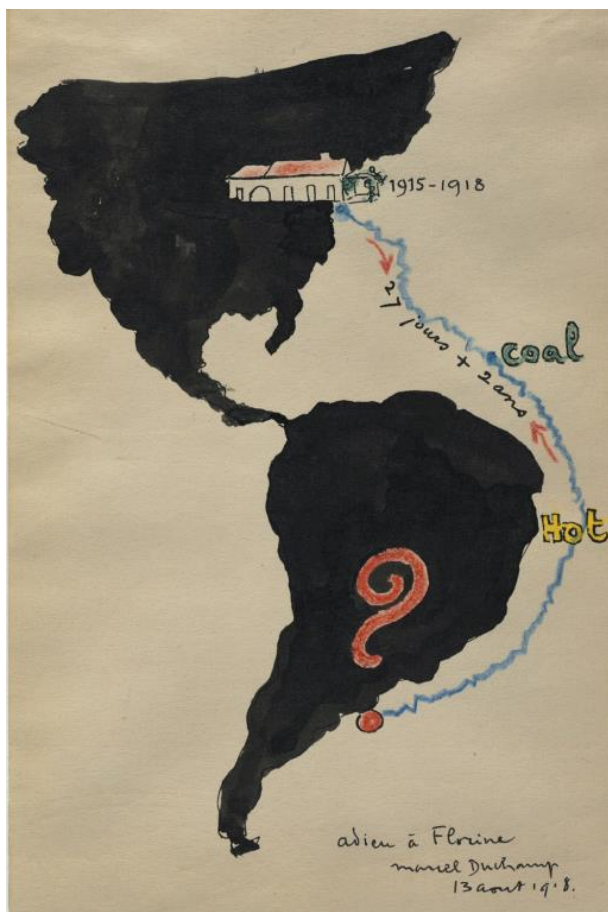
Deleuze e Guattari verão o *ready-made* como ato artístico por excelência: o ato de transformar uma matéria em matéria de expressão. E isso, como demonstra o pássaro “mágico ou de ópera”, não é prerrogativa apenas humana. (Deleuze e Guattari, 2008, p. 124)

A arte aparece então como um ato de força, algo que se dá num processo de apropriação, redefinição e transdução. Surge assim uma frágil proteção, um território sempre sujeito a intrusões, ao exterior. Nesse sentido, em *Mil platôs*, o *ready-made* é um impulso que demarca e lança signos para fora: isso vale, dizem Deleuze e Guattari, para os objetos de Duchamp, para Swann ouvindo uma frase de Vinteuil ao piano e lembrando-se do Bois de Boulogne (seu território) e de Odette (sua propriedade), bem como para o pássaro cantor. Gostaria de poder incluir Amalfitano nessa lista, entendendo também que, com esse personagem, realiza-se uma crítica cultural sutil graças à apropriação que se faz do *Ready-made infeliz*: ao citar a biografia escrita por Calvin Tomkins e as *Conversações* de Duchamp com Pierre Cabanne para fazer uma genealogia do *Ready-made infeliz*, o narrador de Bolaño não apenas confere lastro histórico ao ritornelo de Amalfitano, como rasura a noção de centro e periferia com que o senso comum costuma pensar a relação Norte x Sul, Europa/Estados Unidos x América Latina: os escritos do biógrafo estado-unidense e do historiador da arte francês se tornam *apenas* aspas, enunciados que integram uma malha discursiva

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

muito mais ampla na qual o México, e a América Latina, são pontos de convergência; embora afirmem a desimportância da cidade portenha para o processo criativo de Duchamp – que à época gestava *O Grande Vidro* –, Cabanne e Tomkins passam a integrar uma máquina ficcional que os coloca em trânsito junto com críticos europeus, um jornalista estado-unidense, um professor chileno recém-chegado da Espanha (Amalfitano) e um misterioso escritor autointitulado Archimboldi, todos convergindo para o “oásis de horror” (a expressão é de Baudelaire e está na epígrafe do romance) que é a cidade de Santa Teresa; todos trazendo a reboque de si uma série de leituras e pressupostos culturais.



*Adeus a Florine*, desenho feito por Marcel Duchamp pouco antes de sua partida à América do Sul

Ao fazer do *Ready-made infeliz* o eixo que articula “A parte de Amalfitano”, Bolaño rouba de Cabanne e Tomkins a palavra final sobre o procedimento concebido em solo argentino décadas antes, ou seja, dá a esse procedimento, e à estadia de Duchamp nos trópicos, a chance de um devir. Nessa chance está o próprio acaso, já

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

que parte do período de Duchamp em Buenos Aires coincide com a Semana Trágica, greve geral que parou o país, em 1919, mas também porque o livro de geometria, no romance, surge sem explicação, nas caixas de mudança de Amalfitano. Seu título é *Testamento geométrico*, sua edição é dos anos 1970, e seu autor, Rafael Dieste, um poeta e militante antifascista espanhol radicado na Argentina após a vitória de Franco.

Quero dizer, com isso, que Bolaño olha para a proposição de Duchamp a partir de uma perspectiva latino-americana contemporânea: recriar o *Ready-made infeliz* não é apenas citar, não é demonstrar obediência ao cânone vanguardista; é uma maneira de pensar a América Latina de hoje caso nos lembremos que os jogos de Duchamp se dão sempre em torno do (in)visível. Cito Bolaño:

Quando chegaram em casa não havia mais luz, mas a sombra do livro de Dieste pendurado no varal era mais clara, mais fixa, mais razoável, pensou Amalfitano, do que tudo o que havia visto nos arredores de Santa Teresa e na própria cidade, imagens inapreensíveis, imagens que continham em si toda a orfandade do mundo, fragmentos, fragmentos. (Bolaño, 2010, p. 206)

O livro de geometria é *exibido* no varal enquanto a loucura de Amalfitano avança e os crimes na cidade – cidade que ele não consegue compreender – se amontoam. O tempo metafísico e imutável da geometria sucumbe num mesmo espaço de (in)visibilidade – o varal. Bolaño escreve:

Naquela noite, quando Rosa voltou do cinema, Amalfitano estava vendo televisão sentado na sala e aproveitou para dizer a ela que tinha pendurado o livro de Dieste no varal. Rosa olhou para ele como se não houvesse entendido nada. Devo dizer, disse Amalfitano, que não pendurei porque antes o reguei com a mangueira nem porque caiu na água, pendurei simplesmente por pendurar, para ver como resiste às intempéries, aos embates da natureza desértica. Espero que você não esteja ficando maluco, disse Rosa. Não, não se preocupe, disse Amalfitano, fazendo uma cara de despreocupação, precisamente. Só avisei para que você não despendure. Simplesmente faça de conta que o livro não existe. Está bem, disse Rosa, e se trancou no quarto. (Ibidem, p. 192)

Ao contrário do que parece, pendurar um livro no varal de casa não significa enlouquecer. Mais até: no caso de Amalfitano, indica uma resistência à loucura, um desejo de permanecer junto às coisas concretas (um livro, o quintal) e mensuráveis (o clima, a poeira etc.), embora Rosa tenha disso uma impressão distinta. E é com a filha que o pacto em torno do visível se estabelece: “faça de conta que o livro não existe”.

Como se verá em “A parte dos crimes”, os corpos encontrados nos terrenos baldios e lixões, corpos ultravisíveis devido à violência, são os mesmos que desaparecem na porta das fábricas, das escolas, que são tragados por Camaros pretos à luz do dia. Caberia perguntar, então, por que aquilo que possui ampla

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

condição de visibilidade – o sequestro sistemático de mulheres – parece dotado de uma espécie de véu? Por que essas mulheres só retornam (ou passam) à visibilidade como corpos mortos/estuprados/mutilados? Não estamos falando de uma mesma condição espaço-temporal (uma cidade mexicana, os anos 1990)? Talvez não exatamente, e o que aparece aqui é o exercício de uma “transparência turva” (a expressão é de Raúl Antelo e vou retomá-la mais adiante): nem tudo o que há para ver é de fato visível.

Nesse gesto em aparência apenas intradieético do uso não subalternizado de um objeto cultural do *centro*, Bolaño olha para a invenção de Duchamp desde uma cidade mexicana: o *ready-made* é agora realizado em território latino-americano, num movimento que eu chamaria de anartístico à medida que não remete ao mundo da arte, i.e., à arte como instituição, mas a um estado de violência iminente. É sob essas condições que a invenção duchampiana *retorna* para o local (a América Latina) onde, no passado (o ano de 1919), foi concebida, instalando-se, do ponto de vista dieético, no presente (os anos 1990), mas instalando-se também no seu próprio futuro enquanto objeto cultural.

## II

O que fez dos jogos de Duchamp algo revolucionário no campo da arte foi o fato de darem condições à recepção de efetuar operações que não eram retinianas, plásticas, mas críticas e filosóficas, e se isso acontece na economia narrativa do romance – a questão de Amalfitano com seu *ready-made* não tem nada a ver nem com o belo, nem com o pictórico –, é preciso reconhecer que acontece também, talvez de forma consciente para Bolaño, com o próprio objeto de arte duchampiano: objeto histórico cuja potência está na possibilidade de operar autorreflexivamente, mas nunca sozinho, nunca sem a recepção, ou seja, nunca alheio ao espaço onde se encontra e ao olhar que recebe. E, aqui, a recepção é a de um público que se pergunta como os problemas colocados por Duchamp, no alto modernismo, podem fazer com que nos voltemos para as questões de nosso tempo.

Mas que tempo seria o nosso? No artigo “O arquivo e o presente” (2007), Raúl Antelo se vale de uma certa “política do anacronismo” (2007, p. 56) a fim de pavimentar sua estratégia teórico-crítica: aquela de aproximar, num gesto “anarquivista”<sup>3</sup> (p. *Ibidem*, p. 45), objetos culturais e artísticos diversos para então

---

<sup>3</sup> O termo deriva de outro, o próprio Antelo o identifica: vem de *anarquivista*, conceito proposto por Reinaldo Marques, professor associado em Teoria da Literatura da UFMG. No seu *Arquivos literários – Teorias, histórias, desafios*, Marques afirma: “Em seu percurso [o anarquivista], atua como um antilegisador, instaurando uma anomia no arquivo, de modo a desconstruir a ordem estabelecida, a desarmar a intencionalidade que a estruturou. É um sujeito desconfiado da solenidade das origens, dos protocolos da lei, da retórica do princípio, que busca subverter a ordem original, lendo os documentos de outra forma, dentro de outras (des) ordens possíveis. Ele quer, assim, deslocar as histórias já

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

encontrar lacunas e dissidências no modernismo latino-americano “autonomizado” (p. 49).

Três anos depois, vemos tal estratégia ser colocada em prática em *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos* (2010). Por ocasião da temporada que o artista francês passa em Buenos Aires, Antelo articula ideias, dados históricos, personagens e procedimentos que transitam entre continentes, fazendo emergir aquilo que ele mesmo chama de “arquivo ficcional latino-americano” (2007, p. 51), arquivo esse em que Duchamp convive com o barroquismo e o surrealismo de Maria Martins, mas não só: com a poética antropofágica e com questões políticas da América Latina de ontem e de hoje.

Literatura, artes visuais, filosofia e política se acoplam, então. Tal gesto, por sua vez, já havia sido proposto no artigo de 2007: colocar em rede, em relação, “contemporizar” (Antelo, 2007, p. 56) objetos e interlocutores díspares. É de montagem e, com ela, da possibilidade de agrupar impossíveis, de reativar forças inauditas nos textos e objetos culturais quando em contato – é disso que se trata. Nesse gesto de leitura, Antelo parece operar na perspectiva da história aberta, mostrando-nos que o potencial especulativo da crítica pode ser ativado por sua capacidade de operar anacronicamente – ou, como ele mesmo diz, por sua capacidade de hipertemporalizar o próprio discurso. Não deixa de ser esse gesto, em certa medida, um gesto de ficção cujo objetivo é, cito Antelo, “reconstruir o sistema de saber de um conjunto heterogêneo, quando não abertamente miscelâneo, de objetos culturais que guarda estreita relação com a cultura latino-americana” (Antelo, 2010, p. 9). Daí a validade de fazer uma análise minuciosa dos trabalhos de Duchamp, perspectivando-os com elementos que estão em seu *fora*.

Parafraseando Lacan e Antelo, permito-me, então, um movimento de extimidade, trazendo para este texto alguém citado em *Maria com Marcel*: Octavio Paz. Em seu clássico *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, de 1968, o poeta e crítico mexicano afirma a importância da literatura para Duchamp, defendendo que os títulos de seus trabalhos precisam ser considerados também de um ponto de vista literário. E é com o moderno recurso da ironia – aqui em seu reverso, a autoironia – que o poder instituinte e abolidor da linguagem se faria notar em Duchamp. Este, nos diz Paz, graças à autoironia instila em todo mecanismo seu contraveneno. Em outras palavras, faz com que tudo seja reversível.

Com o *Nu descendo a escada* (1912), a operação de reversibilidade entre o que é dito e o que é visto pode ser pensada, primeiramente, a partir da noção duchampiana de *retard*. Esta tem início quando o *regard*, o olhar, já não dá mais conta de promover integralmente a recepção do objeto artístico. Para que isso de fato ocorra, será preciso, após a apreensão óptica, analisar mentalmente o que se vê, pois aquilo que se vê não entrega tudo. Não há pretensão, portanto, de dar a ilusão do movimento, mas de “decompô-lo e oferecer uma representação estática de um objeto cambiante (...)”. (Paz, 1977, p. 12) Ao contrário do que acontece no futurismo, aqui o

---

contadas e oficializadas, formulando outras maneiras de interpretar e compreender a realidade histórica, tanto a do passado quanto a do presente.” (Marques, 2015, pp. 25 e 26)



# 35 *ir*criação e crítica

## Travessias da crítica na América Latina

corpo maquínico da nudez feminina – nudez que, aliás, não vemos – é um mecanismo de autocrítica: simultaneamente o mito da mulher nua e a destruição desse mito.



*Nu descendo a escada*, de Marcel Duchamp

Juntamente com o *Nu* e com *Étant donnés*, a última obra de Duchamp, *O Grande Vidro – A noiva despida por seus celibatários, mesmo* é o trabalho em torno do qual gira o ensaio de Paz. Essas três produções formam uma espécie de tríptico a partir do qual o poeta mexicano tece considerações em torno da história da arte Ocidental e do projeto de Duchamp, sendo o tema da mulher/musa e a noção moderna de crítica eixos privilegiados de articulação.

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

Como se sabe, *O Grande Vidro* foi gestado ao longo de onze anos, a partir de 1912, e considerado inacabado por Duchamp, em 1923. Dividida em duas grandes partes, a tela de vidro que o constitui nos permite ver, entre outros elementos, a Noiva pairando como Musa no plano superior e, no inferior, os celibatários, com toda a parafernália maquínico-erótica que movem ao desejar a forma feminina acima deles; além, é claro, das testemunhas oculistas. Mas isso não é tudo. Ao olharmos para *O Grande Vidro*, vemos necessariamente nosso reflexo ali projetado sem deixarmos de ver através – afinal, o vidro é uma transparência.

O disparador desse trabalho teria sido a literatura: uma montagem baseada em *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel. Paz defende que esse seria mais um índice, em Duchamp, da transposição do método literário às artes visuais, algo que nesse caso representa um ataque à especificidade do médium pintura, com suas propriedades pictóricas amplamente defendidas e praticadas por vários nomes do alto modernismo, contemporâneos do artista: tratava-se de um ataque ao que Duchamp chamava de “pintura retiniana”.

Quanto ao período em que Duchamp permanece na América Latina, Paz o restringe, em seu ensaio, a oito linhas de uma mancha gráfica bastante estreita. Nessas linhas, afirma o consenso que Antelo, por meio da montagem que hipertemporaliza personagens, objetos culturais e fatos históricos, trata de refutar: a estadia de Duchamp em Buenos Aires teria sido improdutiva do ponto de vista criativo, como ele mesmo afirmou nas conversas com Cabanne e como Tomkins demonstrou na biografia que escreveu: durante cerca de um ano, Duchamp teria se limitado a dormir durante o dia, num luxuoso quarto de hotel, e a jogar xadrez à noite.

Se Paz salta sobre a Argentina, numa concepção linear de tempo, para voltar aos Estados Unidos a fim de seguir as pistas da gênese d'*O Grande Vidro*, o que Antelo faz é decompor o movimento, ou melhor, os movimentos, que cercam a estadia de Duchamp na capital portenha. É certo que, em seus ensaios, ambos recorrem às notas, rascunhos e desenhos da *Caixa Verde*, conjunto de escritos e esboços elaborado por Duchamp, bem como às conversações com o artista até então publicadas, a fim de construir suas hipóteses; mas enquanto Paz, a partir de uma perspectiva que me parece ser autonomista, entende que o enigma d'*O Grande Vidro* precisa ser decifrado como texto, sendo as notas, e agora cito, “os signos dispersos que devemos reagrupar e decifrar”, em Antelo são as noções de texto e de arquivo que se expandem. Sobre *O Grande Vidro*, ele diz:

Pode acontecer que sejamos incapazes de ver o processo de mutação; mas o que nós vemos no vidro é um dos momentos do processo, que normalmente surge ligado a uma representação estática do movimento. Aquilo que permite a passagem da obra, seu *regard* transformado em *retard*, isto é, em sentido, é o caráter circular e duplo a que Duchamp recorre para mostrar que o invisível não é da ordem do obscuro, mas revela uma transparência turva que força o espectador a pensar. Por outro lado, Duchamp insinua, através do *retard* e da dimensão reflexiva infraleve, que o que se trata no interior/exterior do vidro é o percurso da “razão estética” que não é

# 35 *ir* criação e crítica

## Travessias da crítica na América Latina

prisioneira do claro e do distinto, mas máquina disseminada de proliferações. (Antelo, 2010, p. 18)



*O Grande Vidro – A noiva despida por seus celibatários, mesmo, de Marcel Duchamp*

# 35 *criação e crítica*

Travessias da crítica na América Latina



*Étant donnés*, de Marcel Duchamp

### III

Quanto a Bellatin e seu estranho livro (haveria algum trabalho de sua autoria que não o seria?), começo com a nota apócrifa que aparece na quarta capa da edição da Anagrama, de 2007. Ela não se relaciona diretamente a nenhuma das três autobiografias contidas no volume, mas acopla-se a elas, rasurando-as enquanto supostamente as explica. Cito parte da nota, com tradução caseira para o português:

O Grande Vidro é uma festa que se realiza anualmente nas ruínas dos edifícios destruídos na Cidade do México, onde vivem centenas de famílias. O fato de habitarem entre os restos deixados pelas estruturas quebradas representa um símbolo maior de invisibilidade social. Talvez seja por isso que, quando decidem pertencer ao resto, quando carnalizam, de alguma maneira, sua situação, decidem chamar a celebração de O Grande Vidro.

Chama atenção o fato de que as centenas de famílias habitantes de escombros/ruínas urbanas, famílias tornadas invisíveis na dinâmica social de uma grande cidade, optem por chamar sua festa anual de “O Grande Vidro”. Ora, ou bem isso nos faz crer que elas conheciam o trabalho de Duchamp – o que implicaria supor que teriam uma formação cultural geralmente restrita a camadas sociais com acesso sistemático ao repertório da arte moderna e à educação formal continuada, camadas que dificilmente encontrar-se-iam na situação de sem-teto –, ou precisaríamos nos lembrar daquele princípio deleuziano: tudo o que temos são, apenas, “palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente” (Deleuze, 1998, p. 11). Quero dizer,

# 35 *ir*criação e crítica

## Travessias da crítica na América Latina

com isso, que a obra-prima de Duchamp poderia ser totalmente desconhecida dos habitantes de ruínas na Cidade do México, mas os signos que compõem seu título, não.

Crer que centenas de famílias sem-teto escolheram chamar de “O Grande Vidro” a festa anual que reverte sua invisibilidade sem conhecer o trabalho de Duchamp é supor que poderiam ter uma percepção estético-política acurada e autodidata em certa medida, o que seria plenamente possível, talvez mais provável do que apostar na formação educacional continuada das classes populares como política de estado em um país latino-americano. Qualquer que seja a hipótese válida, as famílias nomeiam a festa que suspende o regime de exceção capaz de estruturar sua exclusão social – e visual – com palavras que dão a ver o quão evidentes suas vidas são ou deveriam ser.

Mas não haveria, na aposta por esse autodidatismo, uma utopia? Por outro lado, supor que centenas de pessoas em situação de extrema vulnerabilidade social e financeira tenham conhecimento do trabalho de Duchamp, ou seja, supor que tenham podido receber uma formação consistente no campo da arte do ponto de vista da educação formal não seria também uma utopia? Em ambos os casos, ela, a utopia, se encaminha para o mesmo não-lugar: aquele em que o povo, graças à união entre política e estética, pode se tornar um povo por vir.

As duas hipóteses são possíveis mas, como toda utopia, parecem distantes. E o salto de Bellatin residiria, a meu ver, justamente aí: não se trata nem de lutar contra, nem de corroborar um regime de verossimilhança – aqui o verossímil flutua sobre as possibilidades: embora o texto da quarta capa localize o referente das ficções encontradas dentro do livro, ele mesmo pode ser tomado como uma espécie de intervenção ficcional, uma interface, uma pele ou uma dobra, entre representação e mundo representado. Portanto, sequer podemos tomar a obra de Duchamp como referente estável.

A nota apócrifa é ao mesmo tempo informativa e teórica. Seu tom não é o de um texto “comercial” para tornar o livro vendável; tampouco assemelha-se ao de Bellatin. Quando terminamos de lê-la, vemos algumas fortunas críticas assinadas por nomes de relativa importância.

Se certamente não se trata de explicar, via referente, o conteúdo ficcional que aguarda leitoras e leitores, tampouco me parece que, com esse pequeno texto, Bellatin deseje desviar nossa atenção das narrativas do livro. E sim: estou atribuindo a Bellatin não a autoria da nota, mas alguma responsabilidade por ela. Talvez trate-se de querer expor, com sinceridade enigmática, uma maneira muito específica de fazer a linguagem operar. E aqui cito a continuação do texto:

A chave duchampiana da experiência dá a Bellatin a opção de abrigar-se numa retórica particular, a do ocultamento a partir do impossível – o que permite, precisamente, que haja uma exposição extrema –, para recriar 3 autobiografias que mostram, através de seu hermetismo, o que uma autobiografia tradicional é incapaz de transmitir.

# 35 *criação e crítica*

## Travessias da crítica na América Latina

Na primeira autobiografia, *Minha pele, luminosa, em volta da tumba do santo sufi*, Bellatin é a criança que possui uma anomalia nos genitais e disso começa a ter consciência após estados febris em que se imagina perto da tumba de um santo sufi. Seus enormes testículos se tornam uma atração e o menino é exibido por sua mãe nas tradicionais saunas públicas mexicanas. O que cada um ganha em troca é muito claro: Bellatin, os olhares das mulheres, ávidas para contemplá-lo, jamais tocá-lo. Trata-se, ele mesmo diz, de “uma atividade meramente visual” (Bellatin, 2014, posição 108). Já sua mãe, com quem mora num cômodo, é agraciada com uma série de presentinhos: comida, objetos de plástico e um lápis de boca, com o qual se maquila obsessivamente, chamando, assim, tanta atenção, que chega a capturar para si os olhares até então destinados apenas ao filho.<sup>4</sup>

Se em Duchamp o segundo título de *O Grande Vidro, A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, implica a mulher/musa que, na parte superior do quadro, detona o desejo dos celibatários, todos homens, em Bellatin a máquina erótica não se atém às interações heterossexuais: o narrador e a mãe compartilham o lugar destinado à Noiva; os celibatários convertem-se em senhoras ávidas a contemplar a estranha morfologia de um menino, e o vidro agora dá lugar a uma matéria bem mais fluida, a água. Matéria, porém, que não é transparente: “A água se confundia com a lama”, diz o narrador. (Ibidem, posição 102)

Na segunda autobiografia, “A verdadeira doença da sheika”, Bellatin é maltratado por uma dama de alta sociedade depois de publicar um conto místico de sua autoria na revista *Playboy*. A mulher faz parte da mesma comunidade sufi que o autor-narrador; seu marido, a quem Bellatin aludirá várias vezes ao longo do relato, permanece deitado com um livro sobre o peito. A mulher também é dona de um cão feroz, mas banguela – cão, aliás, que engendra uma série de reflexões sobre a relação entre humanos e cães na religião muçulmana. Já o conto publicado na *Playboy* é um sonho de Bellatin com sua líder religiosa, a sheika. Ele tem duas partes e ocupa quase toda a narrativa. Na primeira, Bellatin tenta salvar a sheika no hospital onde faz os tratamentos de saúde que o mantêm vivo. A Noiva, neste caso, parece ser a religiosa que, desacordada, é colocada numa maca ainda com seus calçados. Ao tentarem desatar-lhe os cadarços, médico e enfermeiras são ferozmente censurados por uma dervixe chamada Duja. Não se pode desnudar os pés de uma sacerdotisa sufi, é o que ela afirma. (Ibidem, posição 128)

Basta um Google para descobrir que dervixes são os membros de uma confraria religiosa muçulmana de caráter místico. A maioria vive na Turquia. Sua marca registrada é girar durante muito tempo, coletivamente, num ritual que exprime sua devoção a Deus. Em certo momento, Bellatin afirma ter presenciado o ritual fúnebre de Nuh, um companheiro sufi vítima do vírus da Aids. Tendo se passado na presença de dervixes que rodopiavam, em transe espiritual, o episódio encanta o autor-narrador, que deseja ter os mesmos ritos fúnebres quando de sua própria morte. Bellatin então afirma querer transformar em cemitério sufi um terreno abandonado que

---

<sup>4</sup> De tanto frequentar a piscina, a pele de Bellatin se torna uma superfície luminosa. Sua mãe, porém, não nota essa mudança ao alcance da vista: uma pele que é capaz de brilhar até sob a luz mais fosca.

# 35 *criação e crítica*

Travessias da crítica na América Latina

lhe pertence. Mas logo em seguida ele hesita, duvida da própria fé, e se lembra de uma misteriosa frase dita certa vez pela sheika: “O olho deve ser do tamanho daquilo que avista”. (Ibidem, posição 132)

Bellatin garante que nunca compreendeu tais palavras, tampouco pôde entender como a sheika, de repente, levantou-se da maca em que estava, conduziu o próprio carro – aqui começa a segunda parte do sonho – para ir atrás de um bombeiro que estivesse disposto a consertar o sistema de canos da mesquita pela qual ela era responsável.

Quiçá as palavras misteriosas da sheika a Bellatin ao menos nos indiquem que há algo mais para ver nessa segunda autobiografia: um fio, uma máquina – “um brinquedo elétrico, uma cena infernal e burlesca” como diz Octavio Paz sobre o Grande Vidro de Duchamp (Paz, 1977, p. 61) –, algo capaz de conectar cães, um homem acamado, uma mulher da alta sociedade, médicos, enfermeiras e um hospital inteiro, um templo religioso, sacerdotes sufis que giram em transe e um bombeiro. Quanto à revista *Playboy*...

Por fim, em “Um personagem em aparência moderno”, Bellatin é uma narradora cuja família, no passado, viu-se às voltas com problemas de moradia repetidas vezes. Sempre que estavam prestes a ser despejados, o pai recorria à menina<sup>5</sup> Bellatin, a quem transformava, com cordas, em marionete dançarina. Com isso, ele esperava que a dança de sua filha fosse capaz de encantar os proprietários e evitar cada despejo – tratava-se de uma aposta no olhar masculino. Porém, ao contrário dos encarregados de retirar a mobília e colocá-la na rua, que demonstravam grande interesse pela performance de Bellatin, os arrendatários não funcionam como os celibatários de Duchamp: não reagem, não se agitam, não desejam.

.....

Voltando à nota apócrifa, mais especificamente à ideia de impossível ali proposta, caberia perguntar se ele, o impossível, reside no fato de que uma mesma pessoa possa escrever três autobiografias, ou seja, três versões de si. Ou o impossível dever-se-ia apenas às situações bizarras em que se encontram os personagens-narradores – todos Bellatin? Joga-se aqui com a impossibilidade da autobiografia enquanto desnudamento do eu: Bellatin se apresenta a nós a partir de narradores em primeira pessoa que, juntos, funcionam como *assemblages*: conforme mudam os contextos, trocam de gênero, idade, classe social... trocam de corpo.

Num jogo erótico em que o olhar (inclusive o nosso, como o das testemunhas oculistas n’O *Grande Vidro* de Duchamp) está sempre implicado, os corpos são prostituídos de uma maneira ou de outra, e parecem emergir e submergir a todo momento; também parecem metamorfosear-se uns nos outros. São esses corpos que, exibindo-se, nos impõem que o impossível é visível, ou seja, representável, e que o

---

<sup>5</sup> A estratégia de um narrador homônimo em primeira pessoa que assume uma mudança de gênero e de faixa etária lembra a de César Aira em *Como me tornei freira*.

# 35 *ir*criação e crítica

## Travessias da crítica na América Latina

visível pode ser transparente. Pelo fato de serem Bellatin, encontram-se alheios a um regime estrito de verossimilhança, como se estivessem submetidos a outras leis. E a fatura, o resultado desse processo é o seguinte: o que não pertence à “vida livresca” apresentada nas três autobiografias fica de fora. Mas não seria sempre assim? Não seria toda autobiografia também uma máquina de apagamento? Aquilo que está dentro, aquilo que é relato e que, no caso de Bellatin, é o impossível porque inverossímil, aquilo que vemos acaba ocultando, portanto, a vida mesma, ou seja, o “fora do livro”.

Quanto à exposição extrema a que a nota apócrifa alude, é ela o dispositivo com o qual se aponta para o gesto de escrita como “o momento mais vivo”. Afinal, o que “entrou” na escrita é tudo o que podemos enxergar. Nós, leitoras e leitores, vemos, porém, *en retard*: apenas lemos a “inscrição” de um gesto, o de escrever, e é esse atraso o que move nosso pensamento.

Tudo o que está dito é, voltando a Antelo, “de uma transparência turva”; é água e lama, como na autobiografia ambientada nas saunas públicas, e isso já se anuncia nos títulos: “O Grande Vidro” é referente enquanto ideia, nunca enquanto bem cultural de fato (à diferença do que ocorre com o *Ready-made infeliz* em Bolaño); há, aliás, algumas entrevistas de Bellatin em que o valor das vanguardas históricas é ferozmente questionado.<sup>6</sup> Quanto ao título da última autobiografia, “Um personagem em aparência moderno” seria em aparência moderno por quê? E qual seria “A verdadeira doença da sheika”, se sequer o mal súbito que a levou ao hospital se explica?

Assim como em Duchamp, Bellatin faz dos títulos enigmas. O mesmo se pode dizer de Bolaño, no caso da cifra 2666. Mas talvez agora, no contemporâneo, os enigmas possam existir sem que, para isso, precisem ser totalmente desvendados: ficam em suspensão, numa jogada de xadrez que parece não se consumir mas que está, em realidade, se efetivando virtualmente, junto à recepção. O enigma, afinal, é signo verbicovisual – transformou-se naquilo que sempre foi, como o ponto de interrogação em meu sonho: uma operação mental. É certo que, no meu quintal, ver o outro lado pelo rasgo do lençol não é o mesmo que contemplar uma tela; também não é ver a mim mesma pelo reflexo do vidro, tampouco é olhar pelos buracos da porta, como faz o público em *Étant donnés*, o trabalho que Duchamp gestou em segredo durante tantos anos. Mas continua sendo o gesto de ver através, ou seja, de ver com a mediação do enigma que recorto e converto em crítica.

## Referências

---

<sup>6</sup> Conferir, por exemplo, a entrevista dada em 2012 ao escritor brasileiro Cadão Volpato, por ocasião do lançamento de *Cães heróis* no Brasil: “(...) as vanguardas me aborrecem. Não acho que as obras surgidas naqueles períodos sirvam para ser apreciadas, mas sim para a gente se maravilhar com seus mecanismos. Quando entendemos os elementos que as sustentam, o encanto se acaba.” (VOLPATO, 2012, s/p)



# 35 *ir* criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. “O arquivo e o presente”, *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 22, pp.43-61, 1º sem. 2007.

BELLATIN, Mario. *El Gran Vidrio*. In: *Obra reunida 2. Versão digital*. Cidade do México: Alfaguara/ Penguin Random House, 2014.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos* (com Claire Parnet). Trad. Eloísa Araujo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários – Teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

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

VOLPATO, Cadão. “A vida contada em livros”, *Valor Econômico*, 3 de fevereiro de 2012. Disponível em <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/02/03/a-vida-contada-em-livros.ghtml>. Acessado em 06/04/2023.

Recebido em: 06/04/2023

Aceito em: 04/06/2023