

Universidade Estadual Paulista
“Júlio De Mesquita Filho”
Instituto de Artes

ANNE SYLVIE FRANCE COURTOIS

ANAGRAMAR

Presença do anagrama em obras *verbivocovisuais* e plásticas de língua francesa e portuguesa dos séculos XX e XXI

São Paulo
2021

ANNE SYLVIE FRANCE COURTOIS

ANAGRAMAR

presença do anagrama em obras *verbivocovisuais* e plásticas de língua francesa e portuguesa dos séculos XX e XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V648a	Courtois, Anne Sylvie France 1963- Anagramar: presença do anagrama em obras verbivocovisuais e plásticas de língua francesa e portuguesa dos séculos XX e XXI / Anne Sylvie France Courtois Vidal. - São Paulo, 2022. 163 f.: il. color. Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Artes. 2. Anagramas. 3. Poética. 4. Poesia visual. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 793.734
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ANNE SYLVIE FRANCE COURTOIS

ANAGRAMAR

Presença do anagrama em obras *verbivocovisuais* e plásticas de língua francesa e portuguesa dos séculos XX e XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em 17/02/2022

Presidente/ orientador: Prof. Dr. Omar Khouri
UNESP - Instituto de Artes

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP - Instituto De Artes

Prof. Dr. Júlio Mendonça
Pesquisador Independente

*À tous ceux qui de près ou de loin
accompagnent et nourrissent mon chemin.*

AGRADECIMENTOS

Realizar uma pesquisa de mestrado significa beneficiar-se do apoio de uma estrutura universitária. Só posso agradecer a toda equipe de professores e aos membros dos serviços administrativos do IA Unesp pela qualidade de seu envolvimento, além dos representantes dos alunos que, em tempo de pandemia, se dedicaram a manter uma dinâmica de acolhimento e de diálogo constante.

Meu profundo reconhecimento ao meu orientador, o Prof. Dr. Omar Khouri, pela sua abertura e rica transmissão artística, assim como aos professores José Spaniol, José Leonardo do Nascimento e Júlio Mendonça pelas suas sugestões inspiradoras durante a banca de qualificação e de defesa. Júlio Mendonça teve, em particular, um papel muito importante na expansão da minha experimentação poética dentro do laboratório da Cooperativa da Invenção, na Casa das Rosas, do qual tive a grande oportunidade de participar em 2017.

Agradeço calorosamente à Fernando Aguiar, à Christian Xatrec e à Galerie Loevenbruck, os quais responderam minhas perguntas com extrema gentileza, ampliando minha compreensão das obras de Ana Hatherly e Jean Dupuy, dois artistas cuja força criativa e gozo lúdico iluminaram meu mergulho na pesquisa acadêmica.

Aos queridos amigos que ampararam meus pedidos de ajuda: Beatriz Katinsky, fiel confidente, que envolveu inteligência, paciência e humor para salvar-me dos tormentos da redação. Maurizio Zelada, pelo apoio amoroso e indefectível prontidão criativa. Silvânia Neves, pelo aconchego quando mais precisou. Rita Balduino, cúmplice de prosa, versos e avessos, com quem é sempre bom caminhar poeticamente e cuja voz confiante conta muito para ir a diante. Celia Barros, Beth Ziani e Wagner Cini, pelas suas leituras emergenciais e encorajadores. Maysa Ribeiro, pela cuidadosa edição das imagens das minhas produções. Bruno Garcia, pelo seu generoso apoio na hora da formatação; André de Amaral por disponibilizar seu drive.

A Leonardo e Thales, filhos parceiros dos meus desafios, por estar aqui.

Anne, São Paulo, 2022

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo estudar o modo operatório do anagrama em obras plásticas e poético-visuais do século XX e XXI de língua portuguesa e/ou francesa. A escolha do tema e seu recorte foram instigados pela provocação criativa que a autora, artista plástica francesa radicada no Brasil, encontrou em anagramas da língua portuguesa. Seu estudo foi norteado pela reflexão da Poeta Experimental portuguesa Ana Hatherly (1929-2015), tendo como ponto de partida uma citação do encarte *Mapas do Imaginário e da Memória* de 1973, a qual sugere que o modo de construir um anagrama pode ser considerado paradigma do ato criador. Partindo da definição do anagrama e do levantamento histórico da sua função poética, o estudo exemplifica o papel desse jogo combinatório em obras de Ana Hatherly, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, Marcel Duchamp e Jean Dupuy, como também em produções da própria autora. Além da reflexão teórica desenvolvida por esses artistas, a discussão apoia-se em estudos de Ferdinand de Saussure, Jean Starobinsky, Abraham Moles, Jean Baudrillard, Michel de Certeau e Pierre-Yves Testenoire.

Palavras-chave: Anagrama. Poesia Visual. Poesia Experimental. Arte Combinatória.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'étudier l'anagramme en tant que processus créateur dans des œuvres en langue française et portugaise, issues du domaine de la Poésie Visuelle et des Arts Plastiques du XX et XXI^{ème} siècles. Le choix de ce thème et son découpage temporel ont été orientés par la pratique artistique de l'auteure, artiste plasticienne française vivant au Brésil où elle produit des jeux anagrammatiques *verbivocovisuels* en langue portugaise. Partant de l'hypothèse selon laquelle construire une anagramme constitue un paradigme de l'acte créateur, formulée par la poétesse expérimentale et chercheuse portugaise Ana Hatherly dans ses *Cartes de l'Imaginaire et de la Mémoire* (1973), cette étude parcourt l'histoire des relations entre le jeu anagrammatique et la création poético visuelle. L'analyse porte, en particulier, sur des œuvres de Ana Hatherly, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Marcel Duchamp et Jean Dupuy, ainsi que sur celles de la propre auteure, s'appuyant sur les écrits de Ferdinand de Saussure, Jean Starobinsky, Abraham Moles, Jean Baudrillard, Michel de Certeau et Pierre-Yves Testenoire.

Mots-clés : Anagramme. Poésie Visuelle. Poésie Expérimentale. Art Permutationnel.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: CAPA/ FRENTE ENCARTE EXPOSIÇÃO ANAGRAMAS (1969)	4
FIGURA 2: A ANA É A ESCRITA, A ESCRITA É A ANA -ANA HATHERLY 2003. PONTA DE FELTRO SOBRE CARTOLINA, 21x15cm.....	5
FIGURA 3: DEMO/LIÇÕES OU POEMAS ARITM/ ÉTICOS-PHILADELPHO MENEZES	11
FIGURA 4 VERBO ANAGRAMAR- PRODUÇÃO DA AUTORA 2021.....	15
FIGURA 5 : UNIVERSO SOUVENIR PHILADELPHO MENEZES (1988)	17
FIGURA 6: ENIGMA DE SATOR	20
FIGURA 7: ENIGMA DE SATOR -INTERPRETAÇÃO F. GROSSER	21
FIGURA 8: BEBA COCA COLA - DÉCIO PIGNATARI (1957)	26
FIGURA 9: AUGUSTO DE CAMPOS -CODIGO; 1973; IMPRESSÃO SOBRE TELA	28
FIGURA 10: EXTRATO DAS PROPOSIÇÕES BÁSICAS E SEU DESENVOLVIMENTO COMBINATÓRIO	30
FIGURA 11: OBRA ANÔNIMA DO SÉCULO XVII A PHENIZ DE PORTUGAL PRODIGIOZA EM SEUS NOMES MARIA SOFIA ISABEL RAYNHA SERENÍSSIMA & SRA NOSSA.....	32
FIGURA 12: KUNIBERT FRITZ (SEM DATA) ARTE DIGITAL	34
FIGURA 13: LEONORANA -ANA HATHERLY (1965-1970).....	37
FIGURA 14: LEONORANA ANA HATHERLY (1965-1970); VARIAÇÃO XXVII. -7º DESENVOLVIMENTO DO TEMA.....	40
FIGURA 15: ACASO (1963) - AUGUSTO DE CAMPOS	41
FIGURA 16: VARIAÇÕES SEMÂNTICAS- HAROLDO CAMPOS (1962/63).....	44
FIGURA 17: TORRE DE BABEL OU TORRE A ESMO - DÉCIO PIGNATARI (1962-63).....	46
FIGURA 18. MANIFESTE SUR L'AMOUR FAIBLE ET L'AMOUR AMER. TRISTAN TZARA 1920/1921	49
FIGURA 19: INSTALAÇÃO FONTES CILDO MEIRELES (1992).....	52
FIGURA 20: NON -MARCEL DUCHAMP, 1959. GRAVURA REALIZADA COM O EDITOR PIERRE-ANDRÉ BENOIT	58
FIGURA 21: CAIXA VERDE -1934.....	62
FIGURA 22: RROSE SÉLAVY POR MAN RAY-1920. AUTOGRAFADA RROSE SÉLAVY E M. DUCHAMP	63
FIGURA 23: CARTÃO DE RROSE SÉLAVY (1922)	64
FIGURA 24. BELLE HALEINE, EAU DE VOILETTE, 1921.....	67
FIGURA 25. ANÉMIC CINÉMA, 1926.	67
FIGURA 26: MARCEL DUCHAMP, ESBOÇO PREPARATÓRIO.	68
FIGURA 27: CARTAZES PUBLICITÁRIOS DE 1922 E 1924	70
FIGURA 28: RENVOI MIROIRIQUE- MARCEL DUCHAMP-1964.....	71
FIGURA 29: ARTIGO THE BLIND MAN DE LOUISE NORTON (1917).....	73
FIGURA 30: FRUIÇÃO/MIÇÃO, SORAYA BRAZ, POSTER OFFSET, 2010.	74
FIGURA 31: DESENHO/PAREDE EXPOSITIVA- JEAN DUPUY 2007-.....	76
FIGURA 32: SOUP AND TART AT THE KITCHEN, JEAN DUPUY (1974).....	78
FIGURA 33: WHERE- JEAN DUPUY 2010. AÇO 400X1200X14 CM.....	79
FIGURA 34: SÉRIE XILOPHAGE - JEAN DUPUY 1990-2011. PEDRA E GUACHE SOBRE MADEIRA14,5X25X3 CM	81
FIGURA 35: SERIE HERE - JEAN DUPUY 1987-88. ACRÍLICO E GRAFITE SOBRE TELA. 80X100CM	82
FIGURA 36: FOTOGRAFIA DA OPERAÇÃO UNIVERS ARDU EN MÉCANIQUE - JEAN DUPUY- 1973.....	84
FIGURA 37: SAGITTARIUS – VIDEO 5´ 07´´ REALIZAÇÃO AUGUSTIN E JEAN DUPUY.....	86
FIGURA 38: ANAGRAMMES–VIDEO 13´ 02" REALIZAÇÃO AUGUSTIN DUPUY. ANAGRAMAS ESCRITOS EM MODO ACELERADO	86
FIGURA 39: PERFORMANCE CLOTHESEXCHANGE OLGA ADORNO E JEAN DUPUY.....	88
FIGURA 40: ANOTAÇÕES ANAGRAMÁTICAS:- JEAN DUPUY,2011	91
FIGURA 41: JEAN DUPUY. 1985 – CANETA HIDRÁULICA SOBRE PAPEL; 28X21 CM.	92
FIGURA 42: SANS QUEUE NI TETE, JEAN DUPUY, 1990. GUACHE SOBRE PEDRA (11X25CM) E ACRILICO SOBRE TELA (92X66 CM) ..	93
FIGURA 43: NON NON , JEAN DUPUY, 1981 GUACHE SOBRE PAPEL, MADEIRA, MOTOR, 14X34X7,5 CM	94
FIGURA 44: J´Y VOIS DOUBLE, JEAN DUPUY, 1972-2007. IMPRESSÃO SOBRE PAPEL, TINTA E GRAFITE SOBRE PAPEL, 24X20,5 E 49X30 CM	95
FIGURA 45: UN NU – JEAN DUPUY, 1983. TABUA DE PINUS, ESPELHO DE DENTISTA E XEROX. 5X13X10 CM	96
FIGURA 46: UN NU -GUACHE SOBRE PAPEL 28,5X21, JEAN DUPUY,1985.	99
FIGURA 47: ORIGINE D´UN GENRE- JEAN DUPUY, 1993. MADEIRA, MOTOR, GUACHE SOBRE PAPEL,.....	100
FIGURA 48: TROU VERGE- JEAN DUPUY ,1991, MADEIRA, LENTE E SLIDE, 29X11,8X10 CM.....	101
FIGURA 49: J´ENVOIE SALUTS- JEAN DUPUY, 1958. CANETA ESTEREOGRÁFICA SOBRE PAPEL,.....	102
FIGURA 50: JAUNES VIOLETS, JEAN DUPUY, DESENHO IMPRESSO.	103
FIGURA 51: POTE DE GELEIA CONTENDO O MESMO QUEBRADO. J.DUPUY 2000/8 EXEMPLARES	104

FIGURA 52. I – J. DUPUY, 1991-2011. PRANCHETA DE PINUS E GUACHE SOBRE PAPEL, 19X21,5X07 E 42X29,5 CM.....	105
FIGURA 53. INSTALAÇÃO EXPOSITIVA VILA ARSON NICE-2008.	106
FIGURA 54. L´ANACYCLE, JEAN DUPUY,2006.....	107
FIGURA 55. L´ANACYCLE, GUACHE SOBRE PAPEL, JEAN DUPUY,2004-2006.	108
FIGURA 56: LAZY SUSAN 1978 ESCADA E PALCO GIRATÓRIO 350X150X50CM.....	110
FIGURA 57. JD, 2012. PEDRA, GUACHE, MADEIRA, 15X11,5X4 CM.....	112
FIGURA 58: SEM - ANNE COURTOIS, 2021-	115
FIGURA 59: PROJETOS PARA UMA PORTA/PARTO, ANNE COURTOIS 2014-2017	118
FIGURA 60: ISSO É UM ANAGRAMA. HOMENAGEM A JEAN DUPUY- ANNE COURTOIS, 2019	121
FIGURA 61: SERIE COLAPEGARATO - ANNE COURTOIS, 2014-2016.....	124
FIGURA 62 : SERIE CAOTIPOS - ANNE COURTOIS, 2018	127
FIGURA 63: SÉRIE LAVAR VARAL- ANNE COURTOIS (2014-2022).....	131
FIGURA 64:. SERIE LAVRA- ANNE COURTOIS, 2018-2022	133
FIGURA 65: SERIE CAOS- ANNE COURTOIS, 2016	136
FIGURA 66: SERIE DESBANDEIRAS - ANNE COURTOIS, 2016-2018	137
FIGURA 67: AÇÃO DES-VOTOS LEIGOS- ANNE COURTOIS,2018	139
FIGURA 68: ALVOS, ANNE COURTOIS 2018, IMPRESSÃO SOBRE PANOS.....	140
FIGURA 69. ATOATOA, ANNE COURTOIS,2015	141
FIGURA 70: SERIE ATOTAO- ANNE COURTOIS, 2016.....	142
FIGURA 71: ABRO OBRA RABO- ANNE COURTOIS,2019, IMPRESSÃO SOBRE PAPEL	144
FIGURA 72: SERIE IDEOGRAMÃE, ANNE COURTOIS 2021	146

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
<i>O caminhar da pesquisa</i>	2
1. DO ENCANTATÓRIO AO COMBINATÓRIO	10
1.1 O ANAGRAMA PRODÍGIO DA LÍNGUA.	16
<i>Ana, o quê? Etimologia e história</i>	16
<i>Por que anagramar?</i>	18
<i>Aspecto mágico: codificação e decodificação anagramática</i>	19
<i>Anagrama e linguística: a dúvida de Saussure.</i>	22
<i>Do factício ao factível: o poema objeto funcional</i>	25
<i>O código do código</i>	27
<i>O programa combinatório da Poesia Experimental</i>	29
<i>A fonte barroca</i>	31
1.2. ANAGRAMA E ARBITRARIEDADE.....	34
<i>Matemática e linguística: da probabilidade a improbabilidade</i>	34
<i>O poeta: um calculador de improbabilidades</i>	43
<i>Dada não morreu</i>	48
<i>Art Permutationnel</i>	49
<i>Considerações infinitas</i>	51
II. MARCEL DUCHAMP E JEAN DUPUY SOB O MINISTÉRIO DAS COINCIDÊNCIAS.....	54
2.1 O PAPEL ANAGRAMÁTICO DE ROSE SÉLAVY.....	55
<i>O campo verbal duchampiano</i>	56
<i>Influências e flatulências selavianas</i>	59
<i>Marchand du Sel</i>	60
<i>La Boite Verte</i>	61
<i>Rose Sélavy</i>	63
<i>Anémic Cinéma (1926)</i>	68
<i>RENVOI MIROIRIQUE</i>	71
<i>Readymade e anagrama.</i>	74
2.2 JEAN DUPUY, ARQUEIRO DAS COINCIDÊNCIAS.....	76

<i>A vida como flecha</i>	76
<i>Flechas e coincidências</i>	79
<i>A primeira flecha</i>	82
<i>Ypudu Sagittarius</i>	86
2.3 LE SYSTÈME D.....	90
<i>A história</i>	96
<i>Pintura de palavras</i>	97
<i>As cores</i>	98
<i>TROU VERGE</i>	100
2.4 Os OBJETOS	103
<i>O Anacyle</i>	107
<i>Gravitações infinitas</i>	109
3. DESTINO SENTIDO	114
3.1 EROS E ERROS: INSIGHT LINGÜÍSTICOS EM TERRA BRASILEIRA	115
3.2 OBJETS TROUVÉS READY MADES.....	122
<i>Objetos ditadores</i>	128
<i>A ata do ato</i>	141
3.3 ANAGRAMAR (CONSIDERAÇÕES FINAIS)	145
REFERÊNCIAS.....	147

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação de Mestrado propõe-se a investigar o papel do anagrama em obras plásticas e poético-visuais dos séculos XX e XXI de língua portuguesa e francesa.

Artista francesa radicada no Brasil, o tema dessa pesquisa me foi primeiramente sugerido pelo incentivo criativo que encontrei em anagramas da língua portuguesa, os quais passaram a habitar a minha produção poético-plástica. Encontrei na Poeta Experimental portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) um guia para orientar e aprofundar minha reflexão sobre esse jogo verbal, quando, no texto *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), a poeta vislumbra o modo de construir um anagrama como paradigma do ato criador. Partindo dessa premissa, esta pesquisa constitui um estudo sobre o ato criador anagramático através da sua presença em diversas obras intersemióticas, considerando também o exemplo da minha própria produção.

O anagrama é uma figura retórica baseada na permutação de letras de uma ou de várias palavras, que tem por intuito formar outras palavras ou texto, a partir das primeiras. Conhecido desde a antiguidade, esse modo alternadamente desconstrutivo e construtivo de significados vem alterar a arbitrariedade do sistema linguístico, instituindo suas próprias regras e finalidades.

Na ampla pesquisa que realizou sobre a poesia figurada barroca portuguesa, Ana Hatherly enaltece a construção anagramática enquanto programa combinatório e observa as afinidades desse programa com as pesquisas experimentais dos poetas visuais dos anos 60. Sua análise permite delinear um tracejado entre a tradição encantatória e o jogo combinatório profano, tema abordado no primeiro capítulo desta dissertação. Exemplificando relações entre procedimentos matemáticos e composição poética, o discurso reflexivo destacará a função criadora do anagrama de um ponto de vista historiográfico para, em seguida, analisar sua presença em certas obras da Poesia Concreta brasileira e da Poesia Experimental portuguesa, como: *Beba Coca Cola* (1957) e *Torre de Babel / Torre a Esmo* (1963) de Décio Pignatari (1927-2012), *Variações Semânticas* (1963) de Haroldo de Campos (1929-2003), *Acaso* (1963) e *Código* (1977) de Augusto de Campos, e a série *Leonorana* (1965-1970) de Ana Hatherly.

O segundo capítulo expõe o jogo irônico e mistificador do anagrama na obra de dois artistas, Marcel Duchamp (1887-1968) e Jean Dupuy (1929-2021), através das produções de seus respectivos alter egos. Rose Sélavy, personagem ambivalente inventada por Duchamp, pratica uma língua alterada por sutis permutações anagramáticas e YPUDU Anagrammiste, aliás Léon le Bègue, é o narrador do rico sistema de criação anagramático que Jean Dupuy desenvolve a partir de 1984.

O terceiro capítulo apresenta as experimentações anagramáticas híbridas que desenvolvo desde 2011. Essas produções foram reunidas em fichas numeradas, também citadas no decorrer da leitura do primeiro capítulo, pois testemunham o diálogo entre o fazer e a teoria do fazer que fundamenta essa pesquisa como experiência, pensamento caro a Ana Hatherly.

Além da reflexão teórica desenvolvida pelos artistas abordados no primeiro e segundo capítulo, a discussão apoiara-se nos estudos de Abraham Moles (1920-2019), Ferdinand de Saussure (1857-1913), Jean Starobinsky (1920-1992), Jean Baudrillard (1929-2007), Roman Jakobson (1896-1982) e Pierre-Yves Testenoire.

O caminhar da pesquisa

No encarte *Mapas do Imaginário e da Memória* (1973), a Poeta Experimental portuguesa e pesquisadora Ana Hatherly (1929-2015) apresenta as experimentações sobre o signo escrito, às quais se dedicou desde o início dos anos 60 e ressalta:

(...) intitulei estes trabalhos Anagramas, porque verifiquei que o processo da sua organização era semelhante ao empregado na realização do anagrama tradicional. Verifiquei também que o modo de construir um anagrama, processo combinatório altamente arbitrário, portanto rico de possibilidades, se poderia tornar, por uma generalização possível, paradigmático do acto criador: dentro do circuito fechado do que é uma língua ou um sistema de sinais ou de valores dados, o utente realizará a constante re-colocação dos elementos de que dispõe para fins determinados ou indeterminados, como seriam por exemplo, os dos actos poéticos criadores. (HATHERLY, 1973)

Esta pesquisa representou uma maneira de entender a premissa lançada pela poeta segundo a qual “o modo de construir um anagrama, processo combinatório

altamente arbitrário, portanto rico de possibilidades, se poderia tornar, por uma generalização possível, paradigmático do acto criador“. Encontrei esse curto extrato na pesquisa de Claudio Daniel Alexandre Teixeira Barros: *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly* (Hatherly *apud* DANIEL, 2009, p.61) e tive acesso ao texto integral do qual ele provém de forma gradativa, em três etapas.

Deparei-me primeiramente com as interrogações instigadoras que me causaram esse extrato, pois apesar de usar anagramas dentro de meu processo criativo, não lhe dava um papel tão central e, por outro lado, os poucos exemplos da obra de Ana Hatherly disponíveis na internet não me pareciam evidenciar relação com sua declaração. Naquele momento da minha pesquisa, estava procurando obras visuais e plásticas que apresentassem um jogo verbal anagramático, enquanto a declaração do poeta apontava, além da presença visível de anagramas, para o cerne do ato criador de toda obra. Deveria, a partir dessa observação, orientar minha busca sobre o processo criador? Considerar a criação artística a partir de uma generalização anagramática? Apesar de parecer-me interessante estabelecer um paralelo entre o gesto desconstrutivo anagramático e certas obras da primeira metade do século XX, nada me confirmava que esse era o sentido da declaração de Ana Hatherly. Precisava primeiramente deter-me a entender a figura antes de abstraí-la ao grau de sistema. Contudo, mesmo que de forma confusa naquele momento, a declaração da poeta faz eco ao estranhamento criativo que os anagramas me proporcionam.

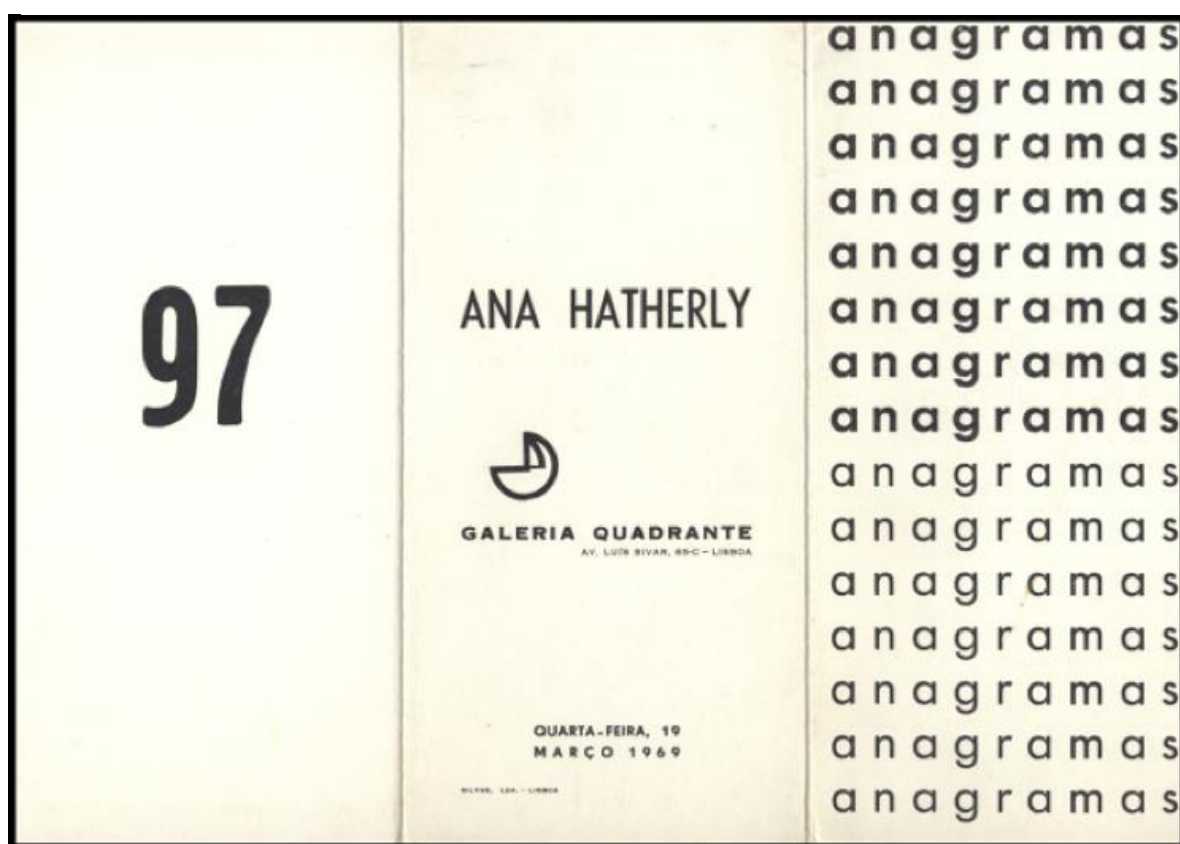
A segunda etapa da minha busca me levou em Lisboa, onde encontrei o poeta experimental Fernando Aguiar, amigo próximo de Ana Hatherly, hoje responsável pelo seu acervo, que me disponibilizou uma cópia do texto integral dos *Mapas do Imaginário e da Memória* e a maravilhosa antologia *Um Calculador de Improbabilidades* (2002). De acordo com Aguiar, a declaração da poeta não confere ao ato criador anagramático um papel central na sua obra e podia traduzir um momento experimental específico. Possuindo uma formação erudita eclética, Hatherly trilhou caminhos diversos: professora de filologia, cineasta, pintora, escritora e pesquisadora são atividades que assumiu com o mesmo espírito experimental e vanguardista.

Infelizmente para minha busca, o texto *Para uma Teoria do Anagrama*, que a artista evoca ter escrito em nota de rodapé dos *Mapas do Imaginário e da Memória*,

não consta no acervo e segundo Fernando Aguiar, provavelmente nunca chegou a ser publicado.

No contexto político e cultural conturbado do país sob a ditadura salazarista, diversas produções se perderam, entre essas, a maioria dos trabalhos da exposição intitulada Anagramas, organizada em 1969.

Figura 1: Capa/frente encarte exposição Anagramas (1969)



Fonte arquivo PoEx

Aguiar atentou-me ao sentido desse título, signo do jogo semântico que a poeta tramava com a construção da palavra anagrama, enfatizando o sentido de ana-escrita, escrita da Ana ou não escrita. No fac-símile da série Anagramático realizada entre 1965 e 1970, que integra a antologia *Um Calculador de*

Improbabilidades, a poeta especifica sua predileção pela palavra anagrama, como gesto de apropriação e marca autoral:

Composto por quatro capítulos, ou Livros, o conjunto ilustra uma fase aguda do meu percurso experimental. A escolha do título - axial para a obra - deve-se à importância que nela é dada ao processo clássico do anagrama, um processo de transposição que eu estudei em profundidade e utilizei largamente, inclusive em poemas visuais. Por outro lado, designa a ideia de uma gramática, ou seja, de uma poética, mas dado o radical an (ana), indica que se trata de uma anti-gramática, de uma gramática anti-tradicional, ou seja, de uma poética experimental. Mas é claro que aponta também para um recorrente jogo com o meu próprio nome, incorporando assim a minha marca de autoria em todo o processo. (HATHERLY, 2001, p.20)

São numerosos os títulos, nos quais, de forma tanto provocativa quanto irônica, *Ana* brinca com a prefixo ou sufixo *ana*: *Anátema*, *Anacrônica*, *Anacruz*, *Joyceana*, *Tisanas*, *Leonorana* etc. Esse último título, como cheguei a desenvolver, constitui uma digressão anagramática mais evidente e sistemática, em relação ao resto da obra.

Figura 2: *A Ana é a escrita, a escrita é a Ana -Ana Hatherly*
2003. Ponta de feltro sobre cartolina, 21x15cm



Fonte Coleção Fernando Aguiar. Catálogo Poesia Experimental Portuguesa, 2021, p.117

Encontrei outras ricas informações relacionando anagrama e visualidade na extensa pesquisa que a poeta realizou sobre a Poesia Figurada Barroca, compilada em a *Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses Dos Séculos XVII e XVIII* (1983) e *A Casas das Musas: uma releitura da tradição* (1995). Sua análise revela coincidências de métodos entre essas produções e as da vanguarda poética dos anos 1950/1960.

O que me levou a partir do Experimentalismo literário e artístico para a investigação histórica do texto-visual foi a descoberta da surpreendente afinidade técnica que encontrei entre algumas das minhas composições dos anos 60 e algumas criações medievais e barrocas com que nessa altura entrei pela primeira vez em contacto. (HATHERLY, 1995, p.9).

Nesses volumes, Hatherly cita dois estudos que vem corroborar suas observações. A primeira, *Les mots Sous les Mots* (1970) de Jean Starobinski, divulga uma pesquisa inédita de Ferdinand de Saussure sobre a construção anagramática de versos da Antiguidade. A segunda, de Abraham Moles, define as bases de uma Arte Permutational assistida pelas novas tecnologia, no livro *Art et Ordinateur*, publicado em 1971. Tais pesquisas foram também amplamente comentadas por Haroldo De Campos, no seu ensaio *Diábolos no Texto* (1976) e na *Arte No Horizonte do Provável* (1977) e constituam o corpus teórico que embasa esta dissertação.

A última etapa da minha descoberta dos *Mapas do Imaginário e da Memória*, aconteceu recentemente, já no final desta pesquisa na exposição Poesia Experimental Portuguesa, no Centro Cultural São Paulo, por meio do vídeo apresentando a publicação original completa (Fig. 3). Um círculo se fechou e tive, finalmente, a oportunidade de traçar uma linha contínua entre o texto, que elege o anagrama enquanto ato criador e experimentações poéticas-gráficas que não oficializam sua presença, mas restituem algo que entendo hoje como fruto da sua dinâmica subliminar, no gesto de reescrever e recompor a escrita (e não o escrito):

(...) tornei a minha própria escrita "ilegível", a fim de poder observá-la apenas gestualmente. (...) à medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como "a minha mão tornar-se inteligente", quer dizer, experimentalmente observava, ao mesmo tempo que realizava, o ato de conhecer essa escrita. (HATHERLY, 1973, p.1)

Na *Casa das Musas*, a poeta esclarece a distinção que estabelece entre escrita e o escrito, levando consequentemente a entender o papel do anagrama na sua obra como ato de ruptura com a semântica verbal ou *Maldade Semântica* (título do Livro III da série Anagramática). Sua manipulação da escrita levada por combinações gestuais sucessivas a ser vista e não mais lida, impõe-se como ato de anti-escrito ou *anaescrito*:

(...) empenhei-me em tratar a escrita manual não como caligrafia, mas como uma forma de arte abstracta, conceptual. Como já muitas vezes disse: eu queria mostrar a escrita, não o escrito. Queria chamar a atenção para a escrita, de modo a apelar para uma nova forma de leitura. Compus textos praticamente (ou mesmo totalmente) ilegíveis para que não pudessem ser lidos apenas como puros objetos linguísticos. Mais do que caligramas esses textos deveriam ser entendidos, isto é, lidos, como ícones pluriformes. HATHERLY,1995, p.196)

Figura 4: Mapas do Imaginário e da Memória; Ana Hatherly- (1973)

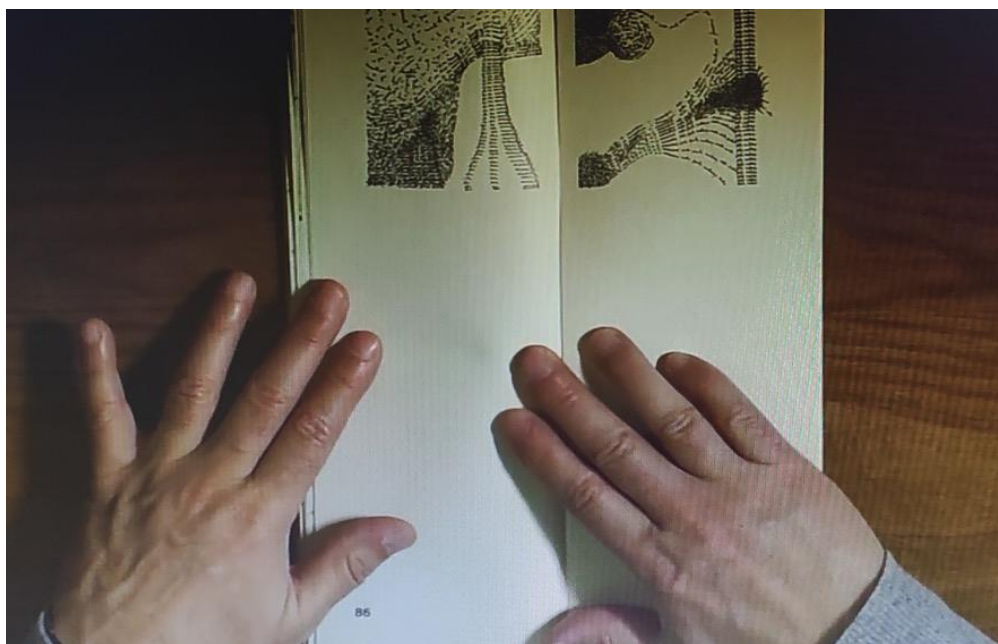


Foto da autora, tirada na projeção do vídeo realizado por Fernando Aguiar apresentando a publicação impressa dos Mapas. Exposição Poesia Experimental Portuguesa no Centro Cultural São Paulo. (novembro 2021).

Nos entremeios da descoberta dessa publicação, prossegui no meu caminho inicial, de certa forma contrária ao da poeta, buscando evidências da presença de anagramas verbais em obras visuais e plásticas dos séculos XX e XXI.

Surpreendida pela frequência de sua ocorrência fora do domínio literário ou poético verbal onde já era conhecido, deparei-me com a impossibilidade de estabelecer uma lista exaustiva e a difícil tarefa de traçar um caminho reflexivo coerente. O fascínio que provoca a figura anagramática impulsionou-me a percorrer o labirinto de domínios em que se encontra inserida e a abordar conceitos complexos que extrapolam minha formação, como os da matemática combinatória e da linguística. Consequentemente, o recorte temporal da pesquisa ampliou-se para contemplar mais detidamente as origens do anagrama, pois como Ana Hatherly, me pareceu essencial, além de apaixonante, traçar essa viagem, embora, necessariamente incompleta. Os desdobramentos semânticos inerentes ao jogo anagramático, inclinaram-me a privilegiar obras oriundas das duas línguas que me habitam, o francês, minha língua materna e o português, aprendido já adulta, mas que, repentinamente, me levou a *anagramar*.

1 Do encantatório ao combinatório

1. Do encantatório ao combinatório¹

Que estranhas combinações são essas que resultam naquilo a que chamamos POEMAS? Como é que se consegue, manipulando um código que, sendo comum a todos os integrantes de uma sociedade, erigir sequências verbais em verdadeiras joias, dentro do universo do inútil essencial? Os poemas são isto: JÓIAS DOS IDIOMAS (KHOURI, 2005)

Linguagens são sistemas combinatórios. Considerando a linguagem verbal e o alfabeto latino como base de reflexão, entende-se que o dicionário de uma língua circunscreve um sistema fechado de combinações de letras, as quais atribui significados correspondentes. Outras múltiplas combinações são descartadas. No início do século XX, o fundador da Linguística Estrutural Ferdinand de Saussure, apontou duas leis fundamentais que regem a construção das línguas.

A primeira institui a palavra como resultado da união indivisível de dois elementos: um significante, constituído pela imagem acústica da palavra (é dizer sua forma visual e sonora) e um significado (o conceito definido). Tal ligação é considerada por Saussure arbitrária, ou seja, fruto de uma convenção social que firma um princípio de equivalência entre o valor-significante e o valor-significado.

A segunda lei determina como indiscutível a linearidade dos elementos que compõem esse significante, isso é dizer, a ordem que rege a organização das suas letras ou fonemas:

O fato de os elementos que formam uma palavra seguirem-se uns aos outros é uma verdade que valeria a pena não considerar em linguística, uma coisa sem interesse porque evidente, mas como algo que, pelo contrário, fornece desde o início o princípio central de toda reflexão útil sobre as palavras. (SAUSSURE *apud* BAUDRILLARD, p.257)

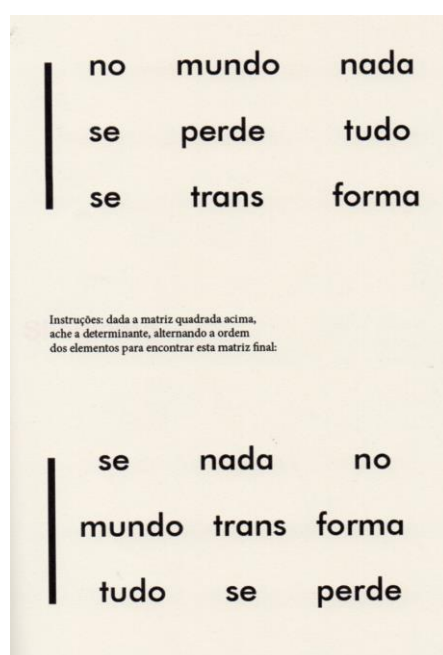
O modo de construir um anagrama desordena essa logística, pois considera o significante em si mesmo, constituído por signos autônomos móveis e permutáveis entre si. Sua forma de proceder também não leva em conta a construção etimológica da palavra, nem a decomposição morfológica silábica. Diante do arbitrário linguístico, o jogo anagramático responde pela arbitrária "re-colocação dos elementos de que dispõe para fins determinados ou indeterminados". (HATHERLY,

¹ Esse título me foi lindamente sugerido pelo prof. Dr. Júlio Mendonça na defesa da dissertação.

1973). Aplicado a palavras compostas, a versos ou a um texto, o utente irá propositalmente romper com a construção sintática e semântica estabelecida para criar outra, por meio de dois gestos simples, o de recortar e o de permutar, obedecendo a uma única regra: a lei do não desperdício.

A desordem que o anagrama aplica aos fatores é circunscrita e exata, como ilustra perfeitamente Philadelpho Menezes (1960-2000) quando propõe uma variação da famosa citação de Antoine Lavoisier (1743-1794).

Figura 3: DEMO/LIÇÕES ou poemas ARITM/ÉTICOS-Philadelpho Menezes



Fonte: ED. ARTE PAU-BRASIL/1988

Instruções destinadas ao leitor sugerem uma lógica matemática: “dada a matriz quadrada acima, ache a determinante alternando a ordem dos elementos para encontrar esta matriz final”. Seria possível encontrar uma determinante a partir da permutação proposta pelo poeta? Diversos artistas visuais e poetas da segunda metade do século XX, realizaram produções determinadas por leis matemáticas. Todavia, Menezes propõe ironicamente o desafio em sentido contrário: extrair uma regra matemática de um contexto poético. Interferir na ordem verbal promete alterar seu sentido original, jogo claramente desejado pelo poeta que, conjuntamente, enaltece a regra de ouro anagramática: transformar, sem nada perder.

O filósofo francês Jean Baudrillard (1996, p.83) compara o modo operatório anagramático a arte do corte de um açougueiro taoísta, retratado pelo filósofo chinês Chuang-Tzu (370 a 301A.C). Sua faca "opera sobre o vazio articulado do corpo" e "desafiando o corpo anatômico progride nele anagramaticamente - quer dizer, não avança de um termo a outro, de um órgão a outro justapostos, vinculados como as palavras no fio de uma linguagem funcional: assim agem o açougueiro comum e o linguista da significação". Distanciada da manifestação funcional da palavra, a faca anagramática prossegue no espaço "entre", que a linguagem funcional sedimentou. O corte é sábio, pois o mesmo movimento que dispersa os signos os reabsorve sem desperdiçar nenhuma letra. Isso constitui sua função poética nos diz Baudrillard. A precisão econômica do gesto anagramático, de forma comparável ao poema, condensa e reativa o poder simbólico da palavra.

A faca separa, o sopro dispersa, a mente associa. A permutação constitui o segundo gesto do modo operatório anagramático:

A permutação é um instinto fundamental do pensamento racional. Assim que a razão divide a realidade em categorias, o demônio do jogo sopra a permutação no homem. A permutação permite realizar a variedade na uniformidade que é um dos elementos fundamentais do trabalho artístico. (...) (MOLES, 1971, p. 103)²

Tomado pelo demônio da permutação, o ser humano criou a arte de jogar. O jogo anagramático move as letras como os peões de um tabuleiro, experimentando as diversas combinações, na busca de novas figuras possíveis. Considerando, por exemplo, a palavra **PORTA**, a língua portuguesa admite 7 outras combinações ou figuras verbais compostas pelas mesmas letras:

PARTO, TOPAR, OPTAR, RAPTO, TRAPO, PRATO, TROPA

Obtém-se uma lista de significantes, não concatenados por um significado, ou por um gênero verbal comum. Nenhuma dessas palavras pode ser considerada palavra matricial, pois qualquer uma delas tem a capacidade de produzir a variedade das outras. Interligadas por fonemas comuns, essas palavras apresentam

² As traduções das citações de Abraham Moles são da minha autoria.

consequentemente uma unidade de registro sonoro e formal, ou *verbivocovisual*,³ enaltecida pela Poesia Concreta.

Todavia, a peculiaridade que tornou esse jogo uma curiosidade requisitada desde a antiguidade é devida a seu poder de promover relações semânticas fortuitas e contundentes. Da lista acima, surge por exemplo a inesperada aproximação entre a palavra PORTA e a palavra PARTO, uma parindo a outra por permutação do A e do O. Associação metaforicamente e simbolicamente rica, considerando os diversos sentidos da palavra PARTO (parir, ir, dividir) e o aspecto funcional de uma porta. PORTA PARTO é, em si, uma “joia do idioma” português, intransponível em outra língua.⁴ **Fichas 1 e 1b**, p121 e 122.

O jogo da permutação tem também o potencial de promover o surgimento de combinações improváveis que não servem ao propósito da linguagem funcional.

Na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita; está limitada à situação marginal da criação de palavras. (JAKOBSON, 1967, p.39)

Conforme introduz Jakobson, o código verbal de uma língua é definido por regras destinadas a limitar e ordenar seu corpus. A ação de permutar letras não provém desse código, mas das matemáticas, que, como confirma Henri Poincaré (1854,1912), lida com elementos abstratos desvinculados de sentido e que podem, consequentemente, mudar de ordem, sem alterar o resultado final:

Os matemáticos não se preocupam com os objetos, mas com as relações entre os objetos; eles, portanto, permanecem livres para substituir certos objetos por outros, desde que suas relações permaneçam inalteradas. O conteúdo não interessa a eles, apenas a forma lhes interessa (Poincaré *apud* MOLES,1971, p.108).

Calcular as possibilidades de permutações de unidades formando um conjunto fechado é do domínio das matemáticas combinatórias. Hoje em dia,

³ Expressão introduzida pelo romancista irlandês James Joyce (1882 - 1941) e retomada pelos poetas concretos brasileiros.

⁴ Ao consultar fichas iconográficas do capítulo 3, o leitor irá descobrir interpretações plásticas que me foram sugeridas por esse jogo anagramático.

algoritmos computadorizados realizam em segundos o cálculo fatorial determinando a quantidade de combinações anagramáticas de uma palavra.

Considerando novamente as 5 letras da palavra PORTA, o cálculo se faz da forma seguinte:

$$5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120 \text{ ou } 5! = 120$$

Subtraindo as 8 combinações consideradas palavras funcionais pela língua portuguesa, restam 112 outras combinações não registradas.

Embora sejam mais conhecidos como anagramas, palavras simples, o mesmo jogo aplica-se a nomes compostos, frases, versos ou textos, de forma consequentemente mais complexa e inesperada em termo de resultado. O corte realizado também seguira um caminho próprio, alheio as convenções gramaticais, circundando letras, ou grupos de letras, e não obrigatoriamente sílabas ou palavras, para desse corpus fechado, extrair novas combinações, potencialmente presentes, matematicamente calculáveis (embora possam alcançar quantidades inimagináveis), porém ainda não evidenciadas como mensagem poética em si-mesma:

A função poética se configura quando a seleção se superpõe à combinação e determina o arranjo, evidenciando a mensagem-ela-mesma, o que significa que em poesia a forma é fundamental, sendo que a função poética expõe a materialidade dos signos verbais: as palavras. (KHOURI apud JAKOBSON, 2000).

Agindo plasticamente sobre a materialidade dos signos, o ato anagramático desvenda, coincidentemente, novas relações entre esses, que subvertem o condicionamento linguístico no qual estão inscritos.

Figura 4 verbo anagramar- produção da autora 2021

2

ficha

ANAGRAMAR

INDICATIVO

Presente

eu	anagramo
tu	anagramas
ele/ela/você	anagrama
nós	anagramamos
vós	anagramais
eles/elas/vocês	anagramam

Pretérito perfeito

eu	anagramei
tu	anagramaste
ele/ela/você	anagramou
nós	anagramámos
vós	anagramastes
eles/elas/vocês	anagramaram

Pretérito imperfeito

eu	anagramava
tu	anagramavas
ele/ela/você	anagramava
nós	anagramávamos
vós	anagramáveis
eles/elas/vocês	anagramavam

Pretérito mais-que-perfeito

eu	anagramara
tu	anagramaras
ele/ela/você	anagramara
nós	anagramáramos
vós	anagramáreis
eles/elas/vocês	anagramaram

Futuro

eu	anagramarei
tu	anagramarás
ele/ela/você	anagramará
nós	anagramaremos
vós	anagramareis
eles/elas/vocês	anagramarão

CONJUNTIVO

Presente

que eu	anagrame
que tu	anagrames
que ele/ela/você	anagrame
que nós	anagramemos
que vós	anagrameis
que eles/elas/vocês	anagramem

Pretérito imperfeito

que eu	anagramasse
que tu	anagramasses
que ele/ela/você	anagramasse
que nós	anagramássemos
que vós	anagramásseis
que eles/elas/vocês	anagramassem

Futuro

se eu	anagramar
se tu	anagramares
se ele/ela/você	anagramar
se nós	anagramarmos
se vós	anagramardes
se eles/elas/vocês	anagramarem

IMPERATIVO

Afirmativo

---	---
anagrama	tu
anagrame	ele/ela/você
anagramemos	nós
anagramai	vós
anagramem	eles/elas/vocês

Negativo

---	---
não anagrames	tu
não anagrame	ele/ela/você
não anagramemos	nós
não anagrameis	vós
não anagramem	eles/elas/vocês

CONDICIONAL

eu	anagramaria
tu	anagramarias
ele/ela/você	anagramaria
nós	anagramaríamos
vós	anagramaríeis
eles/elas/vocês	anagramariam

INFINITIVO

Pessoal

eu	anagramar
tu	anagramares
ele/ela/você	anagramar
nós	anagramarmos
vós	anagramardes
eles/elas/vocês	anagramarem

Impessoal

anagramar	anagramando
-----------	-------------

GERÚNDIO

anagramando

PARTICÍPIO

anagramado

1.1 O anagrama prodígio da língua.

Ana, o quê? Etimologia e história

Em *A Experiência do Prodígio* (1983), Ana Hatherly analisa o complexo processo combinatório de enigmas visuais barrocos, entre eles, os 683 anagramas em prosa e em verso do *Jardim Anagramático de Divinas Flores* (Lisboa, 1654). Seu autor, Alonso de Alcalá y Herrera, apresenta a seguinte definição da palavra anagrama:

É pois ANAGRAMA nome Grego, composto de duas dicções - ANA - proposição, & GRAMMA - nome que significa letra - que dele também se deriva Gramática -, E assim ANAGRAMA vale o mesmo que transposição de letras, porque se deriva de Anagrammatizin, que he o mesmo que transposição delas, assim no escrever, como no falar: de sorte, que com as mesmas letras de um nome, ou nomes, & períodos, trocadas as sílabas, ou as letras, se pronuncie, ou escreva outro nome ou nomes, & períodos diferentes, sem que se tire nem acrescente letra alguma, porque em se lhe tirando ou acrescentando, já não fica verdadeiro Anagrama. (HATHERLY 1995, p.19)

A etimologia da palavra anagrama revela uma construção linguística bem posterior ao conhecimento da figura. A princípio, o termo anagrama parece diretamente oriunda do grego antigo. O radical grego *ανά*, em latim *ana*, indica a ideia de volta ou reversão, uma vez acoplado ao radical *γράμμα*, em latim *grama*, que significa letra, leva consequentemente a entender o anagrama como fruto de uma escrita girada ou revirada. Porém, essa perfeita coerência entre significante e significado é fruto de reformas linguísticas iniciadas por poetas e letrados do Renascimento francês, que encontravam em construções gregas e latinas um modelo para sistematizar e reformar a língua (TESTENOIRE, 2021). Dicionários atuais, como o Michaelis, consideram o *anagramatismo* a arte de fazer anagramas. De fato, como sublinha Alonso de Herrera, a perfeição que requer uma equação anagramática bem-sucedida foi considerada em diversas épocas, uma proeza de ordem linguística e aritmética.

Ao verbo anagramatizar, pouco empregado, preferi o neologismo *anagramar*⁵, que usei como título desta dissertação, por evidenciar um jogo com o verbo amar, fato que me designa consequentemente como *anagramante*, detentora de uma

⁵ Ao consultar a ficha 2 (página 146), o leitor irá encontrar a conjugação potencial do verbo *anagramar*.

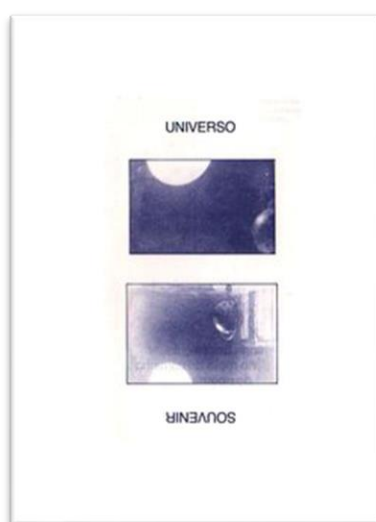
anagramente. Conjugar o verbo *anagramar*, o defini como ato cuja pratica, inerente a própria linguagem, está ao alcance de todos como mostra a Ficha 2, p15.

Considerando a possibilidade de permutar não só as letras, mas também os espaços entre essas, novos anagramas podem surgir além dos repertoriados. A palavra anagrama, por exemplo, não tem anagrama em português, a não ser subdivido em dois ou três blocos lexicais: A na grama, Ana Grama, Ana magra, ama grana, arma gana. O calculo fatorial não leva essas diferenciações semânticas em conta. Considerando as 8 letras da palavra anagrama e a tripla repetição do A, a quantidade de permutações possíveis é de 6.720.

$$\frac{8!}{3!} = \frac{8 * 7 * 6 * 5 * 4 * 3 * 2 * 1}{(3 * 2 * 1)} = \frac{40.320}{6} = 6.720$$

Alguns artistas exploram o jogo além das fronteiras linguísticas, criando anagramas bilíngues, como o famoso *UNIVERSO/SOUVENIR* de Philadelpho Menezes, que une visualmente e verbalmente uma palavra em português e outra em francês em um só verso.

Figura 5 : UNIVERSO SOUVENIR
Philadelpho Menezes (1988)



Fonte: COISAS REUNIDAS-
São Paulo Laranja Original Educ 2019, p.99

Por que anagramar?

De acordo com o linguista Pierre Yves Testenoire (2021, p. 1), apesar de ser conhecida desde a antiguidade, a figura anagramática não é descrita em textos retóricos gregos. O termo anagramatismo (citado na definição de Alonso de Alcalá y Herrera) aparece uma única vez, em um tratado do século II como método destinado, desde tempos remotos, à interpretação dos sonhos. Segundo Ana Hatherly, o processo de permutar a escrita encontra sua origem em práticas de ordem divinatória. A figura anagramática participa de uma visão criptografada do mundo e assume a função de desvelar ou ao contrário ocultar um significado reservado a iniciados. Associadas à simbologia sagrada das letras e dos números, suas permutações sugerem um caminho de acesso às origens sagradas do Verbo.

Atribuído aos hebreus, conhecido de gregos e romanos, praticado largamente durante a Idade Média, reemerge fulgurante no Barroco. Na Cabala, o anagrama diz respeito ao capítulo da Temura e também à Gematria. Os exemplos de escrita e até de pensamento anagramático são inúmeros na antiguidade. Citemos este conhecido exemplo da Bíblia: QUID EST VERITAS? EST VIR QUI ADEST.S. João XVIII: 38. (HATHERLY,1995, p.185)

O anagrama citado por Ana Hatherly é particularmente revelador do fascínio que produz esse jogo. A pergunta, feita em latim, contém a resposta, pois ambas são compostas pelas mesmas letras, porém em ordem diferente.⁶ No âmbito sagrado ou mágico, a prática anagramática está direcionada a desvendar algo do mistério original. A palavra contém uma resposta potencial, permutar suas letras representa uma chave para desvendá-la.

Da antiguidade à idade barroca, o gosto pelo enigma reverbera-se no campo da criação poética. A poesia circunscreve um terreno privilegiado dentro do qual jogo sagrado e profano se encontram. Utilizado para compor textos e versos, a proeza anagramática serve tanto uma retórica erudita edificante, quanto fins mundanos.

O enigma é uma das formas poéticas então correntes que ilustram claramente como o prazer intelectual se podia identificar com o prazer do

⁶ Tradução para o português: O que é a verdade? É o homem que está diante de si

jogo, entendido como uma derivação do prazer de saber, do prazer de penetrar o mistério. Porém, o que acontece com o poema-enigma barroco é o que acontece com muitas outras formas de arte: tendo tido uma origem sagrada, ao vulgarizar-se, torna-se veículo de jogo intelectual e, na sua fase mais esvaziada, em puro passatempo. (HATHERLY,1983, p.153)

Atribuídos ao poeta alexandrino Lycophron (-320 a -280 A.C), os primeiros versos anagramáticos conhecidos são destinados a elogiar o rei egípcio Ptolomeu Philadelpho e sua esposa Arsinoé, a partir da permutação das letras de seus nomes. A tradição, ligando a arte panegírica ao anagrama, prossegue até o século XVII, período durante o qual é visualmente enaltecida. A poesia visual barroca apresenta um jogo de conceitos e de imagens, todo um jogo verbal prodigioso a que se associa o efeito de transformação, de metamorfose, que um sábio tratamento da linguagem permite”. (HATHERLY,1983, p.178).

O anagrama emprega os caminhos labirínticos e inesgotáveis dos sentidos atribuídos aos signos. Dependendo do interprete, os desdobramentos semânticos proporcionados pelo jogo das permutações anagramáticas podem ser percebidos como frutos de uma inteligência cósmica, dos meandros da psique ou do acaso. Sua função experimental ambivalente explica o fascínio que provoca e suas repercussões nas artes, atestando a permanência da criação artística “como ato lúdico, de que deriva o gosto pela experimentação, e a transformação do jogo sagrado em jogo profano, sem que se perca de vista a sua origem mística ou mágica “ (HATHERLY, 1983, p.13).

Aspecto mágico: codificação e decodificação anagramática

Desde a antiguidade, os signos da escrita são associados a dispositivos de apresentação visual de ordem figurativa ou geométrica, que reforçam uma leitura combinatória e reúnem as virtudes do jogo, da ciência, da religião e da língua. A figura tradicionalmente chamada quadrado mágico é conhecida por agenciar números de forma a obter sempre a mesma soma. Provavelmente oriundos da China, esses prodígios aritméticos costumavam ter valor de amuleto.

Figura 6: Enigma de Sator



S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Fonte internet-domínio público

Aplicando o mesmo princípio a letras, o Enigma de SATOR (figura 7) evidencia a representação visual de anagramas desde a antiguidade. As 5 palavras de 5 letras, dispostas dentro do quadrado, podem ser lidas nos sentidos horizontal e vertical, de trás para frente, de cima para baixo e de baixo para cima.

Não se sabe muito sobre a origem e a função desse enigma. Ana Hatherly nota sua relação com outros quadrados verbais hebraicos que também inspiraram os anagramas barrocos.

O Enigma de Sator, cujo autor se desconhece e se julga datar do século III d.C., surge com frequência nas Miscelâneas portuguesas dos séculos XVII e XVIII, onde é geralmente referido como uma forma de «escrita diabólica», por se poder ler em mais dum sentido, inclusive o retrógrado. (HATHERLY, 1983, p.99)

Foram encontrados vários exemplares, geralmente gravados na pedra, em diversos sítios arqueológicos da Europa. Datado do ano 79, o mais antigo provém das ruínas de Pompeia. O enigma apresenta uma combinação de 4 anagramas (SATOR/ROTAS e AREPO/OPERA) e um palíndromo (TENET). Vista como um todo, essa figura visual e verbal tem as características de um palíndromo, pois pode ser lida em todos os sentidos, além de usar o sistema do acróstico.

Seu sentido interroga. AREPO não significa nada em latim, a não ser que seja um nome próprio, como considera a interpretação abaixo:

Gustav René Hocke fornece-nos uma chave para a interpretação deste labirinto acróstico e anagramático:

Sator-Semeador;

Arepo= Nome do Semeador;

Tenet-Conduz;

Opera -Trabalho;

Rotas Rodas (arado de rodas).

Significado religioso:

Deus (Sator) domina (tenet) a criação (rotas) e as obras dos homens (opera)

Outras leituras afins a estas, são as propostas por James Vogh (") para a palavra Rota, que também poderia ler-se Taro (Tarot) e Tora(...)

(HATHERLY, 1993, p.99)

Em 1926, Felix Grosser, pastor e pesquisador amador, realiza uma espetacular interpretação do enigma, empregando uma metodologia anagramática para sua resolução. Desconstruindo por completo a forma original, ela permuta e reorganiza espacialmente todas suas letras, o que lhe revela uma nova organização semântica possível: o Pai Nosso, em latim, desenhando uma cruz (Fig. 8, abaixo):

Figura 7: Enigma de Sator -interpretação F. Grosser

P
A
T
E
R
R
A P A T E R N O S T E R O
O
S
T
E
R
O

Fonte internet-domínio público

Apesar de distinguir-se formalmente do padrão original, percebe-se que o pesquisador adotou uma medida conservadora, pois sua versão obedece a cruz inicial formada pela palavra TENET, cujo significado pode ser lido como: mantém ou detém em seu poder. As letras A e O, dispostas nas extremidades dessa cruz, remeteriam ao alfa e ao ômega.

A interpretação de Grosser constitui um anagrama perfeito, verbal, aritmético e visual do quadrado original. Infelizmente, nada comprova que essa leitura foi planejada pelo remetente da mensagem, autor do quadrado. A descoberta de Grosser é, aliás, imediatamente contestada por historiadores, que atestam a improbabilidade de uma presença cristã nas épocas e locais onde o quadrado foi encontrado. Todavia, seu gesto fica como uma magistral *transluminura* anagramática.

Anagrama e linguística: a dúvida de Saussure.

No seu ensaio *Diábolos no Texto*, Haroldo de Campos cita a definição do anagrama, do linguista brasileiro Mattoso Câmara JR (1904-1970): “Artifício que na base da forma escrita, consiste em disfarçar uma palavra pela troca da posição das letras e, pois, dos correspondentes fonemas” (CAMPOS, 1976, p.112). A palavra artifício, como a palavra arte, remete a algo realizado com habilidade ou grande maestria, que passou também a designar algo enganoso. Nesse sentido, Mattoso Câmara apresenta o anagrama como uma arte do disfarce.

De 1906 a 1909, antes de iniciar o *Curso de Linguística Geral*, Ferdinand de Saussure dedica-se a tentar comprovar a presença de uma estrutura anagramática disfarçada em versos saturninos e homéricos. Abandonado inconcluso, apesar de compor numerosos cadernos de anotações, o estudo só vem ao conhecimento geral 50 anos depois da morte do pesquisador, por meio da compilação publicada em 1971 pelo historiador suíço Jean Starobinski (1920-2019), sob o título *Les Mots Sous Les Mots - Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. A divulgação da pesquisa saussuriana encontra, por um lado, a incompreensão da sociedade científica, que não reconhece nela a fundamentação estruturalista, e por outro, o entusiasmo dos poetas, como testemunham Haroldo de Campos e Ana Hatherly:

(...). Hoje o sabemos graças a Starobinski- que (Saussure) paralelamente desde 1906 até 1909, preenchia 99 cadernos com laboriosos exercícios de decifração anagramática, na tentativa de individuar uma lei poética oculta a reger, qual segunda natureza factícia, toda a poesia antiga da tradição indo europeia. (CAMPOS. H, 1994, p. 24)

Quando nos anos 60 Jean Starobinski começou a divulgar os estudos de Saussure sobre o anagrama latino, mais tarde reunidos no célebre volume *Les Mots sous Les Mots*, essa publicação interessou vivamente tanto a linguistas e investigadores literários como a poetas, sobretudo poetas experimentais. (HATHERLY, 1995:15)

Com efeito, a pesquisa de Saussure confirma em diversos aspectos as teses do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) que defendem o rigor estrutural da composição poética e, em particular, sua organização fônica simétrica em volta de palavras-chave (*Mot-thème* para Saussure). O próprio Jakobson acolheu a pesquisa saussuriana como uma “intuição de gênio”, a comentando amplamente no seu livro em *Selected Writting* (1966).

O filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007) explica as razões pelas quais essa “intuição” abalou os fundamentos da linguística estabelecidos pelo próprio Saussure e seguidos pelos linguistas dos anos 60:

Os linguistas se refugiaram, diante dessa subversão de sua disciplina, num paradoxo insustentável. Eles reconhecem, com Roman Jakobson, que "o anagrama poético se sobrepõe às duas leis fundamentais da palavra humana, proclamadas por Saussure, a do vínculo codificado entre o significante e seu significado e a da linearidade dos significantes" ("Os meios da linguagem poética são capazes de nos fazer sair da ordem linear", ou, como o resume Starobinski. "sai-se do tempo da consecutividade própria à linguagem habitual") - mas ao mesmo tempo que "Saussure abre, com suas pesquisas, perspectivas inéditas ao estudo linguístico da poesia", (BAUDRILLARD, 1996, p.251)

O estudo de Saussure aponta para uma arquitetura fônica anagramática subliminar, sob os versos, unicamente perceptível por um leitor atento. De acordo com Jean Starobinski, a definição do anagrama saussuriano difere do anagrama clássico, pelo fato de basear-se na fonética e não na escrita, distinção que Saussure sublinha empregando o termo *anaphonie*.

Ana fonia seria mais justo, na minha maneira de ver: mas este último termo, se nós o criamos, parece antes apto a prestar um outro serviço, a saber, o de designar o anagrama incompleto, que se limita a imitar certas sílabas de

uma palavra dada sem ser obrigado a reproduzi-la inteiramente. A anafonia é, portanto, para mim a simples assonância a uma palavra dada, mais ou menos desenvolvida e mais ou menos repetida, mas não formando anagrama na totalidade das sílabas. (Saussure apud Starobinsky, 1974, p.21)

Em seguida, o linguista justifica a diferença que estabelece entre a anafonia e a assonância.

Digamos ainda que "assonância" não substitui anafonia, porque uma assonância, por exemplo no sentido da antiga poesia francesa, não implica que haja uma palavra que se imite (id).

A anafonia origina-se, como o anagrama, de um modelo fechado, palavra ou nome a imitar ou declinar, cujos fonemas estariam disseminados nos versos. A repetição rítmica desses fonemas, encontrada em versos arcaicos, incentivou o pesquisador a reconstituir palavras, em muitos casos nomes próprios, que constituem palavras-temas. De acordo com a análise saussuriana, a presença, silabicamente espaçada da palavra tema revela uma estrutura fônica subjacente que sustenta o poema. Verificando a presença do mesmo processo estendido ao texto inteiro, Saussure passa a chama-lo *hypogramme* ou *paragramme*. A palavra hypo+grama significa em grego, aludir, evocar por meio da escrita, o que Starobinski descreve como "sublinhar um nome, uma palavra, esforçando-se por repetir-lhe as sílabas, dando-lhe assim uma segunda maneira de ser, factícia, agregada, por assim dizer, à original do vocábulo" (SAUSSURE apud STAROBINSKY, 1971, p.27). O eco formado por essas sílabas, pode ser interpretado como perpetuação anagramática sonora.

Enquanto cientista, Saussure enfrenta o problema de comprovar a autenticidade da estrutura anagramática que acredita encontrar. Mas da "natureza factícia" do anagrama, citada por Haroldo de Campos, qual comprovação esperar se o artista não oficializar, de uma forma ou de outra, sua presença? Decifrar um código exige interferir sobre sua combinação original aplicando "a constante recolocação dos elementos de que dispõe para fins determinados", aponta Ana Hatherly na declaração que incentivou esta pesquisa. O resultado dessa ação pode levar a construir um "sobre-poema", ou seja, fabricar anagramas onde se acredita encontrá-los subjacentes. Por meio do anagrama a construção do discurso vacila e

com ela a validade das palavras que lemos. Em qual camada parar nossa leitura? “Para o observador predisposto a discernir estruturas significantes através da reunião de formas dispersas, a linguagem, por sua dinâmica interna, não as engendra quase que automaticamente?”, indaga Haroldo de Campos. (2013, p.120)

Saussure assumiu essa dúvida e diante a falta de um corpus de indícios fundamentados por outros textos da época, decidiu não infringir os limites dos métodos de comprovação científica. Estabelecendo um paralelo com o *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* (1897) de Stéphane Mallarmé (1842-1898), Haroldo de Campos vislumbra perfeitamente a angústia metafísica e metalinguística do cientista:

(...)tal como Mallarmé, perseguido por *Le Hasard* e tentando aboli-lo através (“talvez”) de uma constelação (*compte total em formação*), o mestre de Genebra (le maitre/hors d’anciens calculs) luta com o acaso, procurando aprisioná-lo na figura móvel (dispersão volátil) de seus paragramas, discipliná-lo na rede combinatória de suas “harmonias fônicas”. Em ambos os exemplos, o acaso, se não é eliminado, é incorporado irremissivelmente à reflexão de seus antagonistas (*si c’était le Nombre / ce serait le Hasard* adverte Mallarmé). (CAMPOS.H, 2013, p.120)

Com essa colocação, Campos insere o anagrama no cerne de uma discussão que atravessa o século XX, sobre o papel do acaso na produção artística. Papel que os autores do Plano Piloto da Poesia Concreta empenharam-se a limitar, por “microcronometragem”.

Do factício ao factível: o poema objeto funcional

No âmbito da Poesia Concreta o jogo anagramático não tem por função dissimular outra palavra e sua presença passa, de certa forma, do factício ao factível: “o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro para viver e vivificar a sua facticidade” declara o Manifesto de 1956. A palavra tema não é escondida sob os versos, mas evidenciada no corpo do poema e/ou pelo seu título. A pluralidade dos significados acontece por meio da simultaneidade *verbivocovisual* e não fora ou sob a materialidade poética.

- Funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada

à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível "verbivocovisual", de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.

- POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

(Extrato do Manifesto publicado originalmente na revista AD- arquitetura e decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20)

Observando as alíneas do manifesto à luz da operação anagramática, é possível deduzir a pertinência de seu papel no "campo relacional de funções" do poema. A construção anagramática procede, de fato, de um "colamento fenomenológico", rompe com a "silogística discursiva" e contribui a proporcionar "fatores de proximidade e semelhança" gráfico-fonéticas. Isso não significa que o anagrama stricto sensu se destaque de forma proeminente na Poesia Concreta, mas que integra os métodos *verbivocovisuais* da composição do poema. "O uso do anagrama como princípio estrutural permite ao poeta trabalhar com a manipulação criativa dos efeitos da simultaneidade para a produção de textos destinados a uma leitura não linear, mas plúrima." (CAMPOS *apud* ALEXANDRE, 2018, p.25).

Figura 8: Beba Coca Cola - Décio Pignatari (1957)



Versão original (a direita). Segunda versão (a esquerda). Fonte Concrete Poetry: A World View, 1971, p.108).

O poema *Beba Coca Cola* de Décio Pignatari (1927-2012) exemplifica o proveito *verbivocovisual* e subversivo das permutações anagramáticas. A composição segue os rigorosos princípios da Poesia Concreta “em que os poemas se utilizavam de poucas palavras, configurando formas geométricas e utilizando uma tipografia sem serifa (preferentemente a futura bold, caixa baixa), com valorização do branco da página (KHOURI, 2020). A base verbal condensada se limita as três palavras do slogan: Beba Coca Cola, evidenciadas no primeiro verso. O poeta procede a seu desmembramento, gerando uma série de combinações anagramáticas. Os “fatores de proximidade e semelhança” desejados pelo Plano Piloto são nitidamente promovidos pelas permutações anagramáticas. A repetição e degradação da frase tema, condensa a força semântica e fônica do poema e contribui para subverter a mensagem publicitária original. Num ato poético antropófago Décio Pignatari deglute e regurgita a identidade marqueteira, realizando uma *anapropaganda* do imperialismo estadunidense através de seu produto de consumo mais famoso, que alguns anos depois, em 1962, Andy Warhol leva iconicamente ao papel de “star”.

O nome Coca Cola faz o ofício de palavra tema. Formando um eco sonoro e visual, seus fonemas enfatizam a presença e a facticidade do nome, extraíndo da sua materialidade uma semântica que leva o leitor-consumidor do bucal ao anal. A simultaneidade ideogramática do poema não restringe os sentidos de leitura (vertical, horizontal e diagonal), mas ao contrário os favorece, preservando também sua clareza semântica. A densidade geométrica do bloco esquerdo, quiçá, sintetização geométrica de um copo cheio, declina um trava-língua fonético, enquanto o lado direito, trabalha por oposição e repetição simetricamente organizado como uma figura de xadrez. Os brancos, traduzidos em vermelho (fig.7) na segunda interpretação impressa do poema, não são tão silenciosos quanto os de Mallarmé. Entrecortando a deglutição fônica das palavras *beba*, *babe*, *caco*, *coca*, *cola*, *cloaca*, quase podemos ouvir o gás, arroto do poeta, sua crítica irônica.

O código do código

De acordo com P. Yves Testenoire (2021, p. 2), os processos combinatórios introduzem necessariamente uma reflexão sobre possibilidades e limites, que vem questionar o sistema no qual eles intervêm.

CONHEÇO OS MEUS LIMITES E O MEU CÓDIGO OU NÃO CONHEÇO
OS MEUS LIMITES E O MEU CÓDIGO. NÃO CONHEÇO OS MEUS
LIMITES E CONHEÇO O MEU CÓDIGO OU CONHEÇO OS MEUS
LIMITES E NÃO CONHEÇO O MEU CÓDIGO. NÃO CONHEÇO OS MEUS
LIMITES NEM O MEU CÓDIGO. O MEU CÓDIGO NÃO ME PERMITE
CONHECER OS MEUS LIMITES OU OS MEUS LIMITES NÃO ME
PERMITEM CONHECER O MEU CÓDIGO.
Registrei isto em minhas bobines e interrompi meu ato lúdico aqui.
(HATHERLY, 2001, p.105)

Na citação acima, extraída do poema em prosa, *Liberdade do Poeta Robot* TU-114-Ag (1965), Ana Hatherly encena humoristicamente a autonomia do poeta preso entre os limites do código linguístico, de um lado, e sua indefinição, de outro. O código do autor seria o do leitor? Em *A Reinvenção da leitura* (1975), a poeta reconsidera o ideal “fenômeno da metacomunicação”, enaltecido pelas teorias iniciais da Poesia Concreta, pontuando, ao contrário, que a simultaneidade *verbivocovisual* representa um desafio anagramático para o leitor.

Os teorizadores da poesia concreta, por exemplo, sempre proclamaram o seu desejo de universalização e a possibilidade de o poema concreto a realizar, uma vez que nele «ocorre o fenômeno da metacomunicação, coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal... visando a comum multiplicidade da linguagem»>. Trata-se, portanto, duma exigência de utilização criadora que implica uma leitura anagramática: isto é: é preciso saber ler o texto sob o texto. (HATHERLY, 1975,12)

Figura 9: Augusto de Campos -CODIGO; 1973; Impressão



Fonte galeria Luciana Brito

Com o poema *Código*, Augusto de Campos leva o fenômeno de metacomunicação até seus limites. A visualidade labiríntica e abstrata do poema questiona conjuntamente a linearidade da escrita e da leitura. Representação ideogramática e metalinguística, código do código, signo contendo outros signos, suas letras encaixadas umas nas outras formam a palavra código. Um código enigmaticamente fechado sobre si mesmo, que exige um trabalho de descodificação verbal, sonoro e visual por parte do leitor. Diante da fechadura, esse tem que experimentar diversas combinações até conseguir abrir a figura-poema, processo combinatório mental e visual de leitura, como aponta Ana Hatherly, de ordem anagramático.

Augusto de Campos realizou duas versões do poema: a tipografia bidimensional, acima (fig. 9) impressa e uma segunda, tridimensional e móvel, que reforça o aspecto efêmero da leitura, pois o reconhecimento visual de cada parte dissolve a percepção do todo, e vice-versa. Se por um lado o ideograma *Código* funde *Icon* e *Logos* em um só signo, por outro, ele exacerba um antagonismo entre dois modos de leitura, um sintético imagético e outro textual e analítico, que o leitor deverá empregar alternadamente, para permutar as letras até construir a palavra-chave.

O programa combinatório da Poesia Experimental

Como sublinha o título *A Experiência do Prodígio*, o interesse de Ana Hatherly pela poesia visual barroca não foi só historiográfico, mas partiu, antes de tudo, da sua atividade de Poeta Experimental.

O mais imediatamente interessante para mim - o facto de se tratar de composições em que o programa era um factor determinante, e outro, o facto de que esse programa, além de um valor estético, tinha um valor de experiência, tanto para o autor do texto, quanto para seu destinatário (HATHERLY, 1995, p.10).

A experiência está no centro do programa da Poesia Experimental, chamado também PO.EX. No Portugal dos anos 60, o movimento assume uma postura subversiva de “insubordinação estética e cívica” avessa ao ostracismo cultural do país, mas que também se posiciona como “recusa dos valores de um *establishment*”

internacional que se tornara intolerável para os jovens de então”. (Hatherly, 2001, p.9). O surgimento de movimentos poéticos vanguardistas em diversos países salienta a fratura cultural do país e impulsiona um grupo de artistas a levantar OPERAÇÕES, que sob o formato de publicações e atos performativos que reivindicam uma autonomia criativa portuguesa.

Primeiramente, incentivado pelas pesquisas da Poesia Concreta, a PO.EX encontra sua diferenciação na prática de uma dinâmica experimental constante que opõe a todo tipo de formalismo rigoroso. Em termos poético-visuais, a Poesia Experimental declara ser uma POESIA ESPACIAL (Castro, 1977) que expande a materialidade visual do poema a uma multiplicidade de suportes. O poeta Ernesto de Mello e Castro (1932-2020), explicita os termos Experiência e Experimentalismo nas duas primeiras *Proposições Básicas* do movimento, publicadas em 1965:

- 1.0 Experiência - Ato realizado com o objetivo de estudar as propriedades de um fenômeno ou ato humano.
 - 1.1 Experimental - Adjetivo que se refere ao ato de fazer experiências e ao resultado dessas experiências
- ASTRO, 1965, p.25)

Consequentemente as *Proposições Básicas e Seu Desenvolvimento Combinatório* (título do documento) não se apresentam como um manifesto:

Figura 10: Extrato das *Proposições Básicas e Seu desenvolvimento Combinatório*

Proposições Básicas

- 0.0. Poesia – Substantivo abstrato designando uma forma específica da atividade criadora do homem.
- 0.1. Poético – Adjetivo referente à qualidade específica do ato de criar poemas.
- 0.2. Poema – Objeto criado pelo homem.
- 1.0. Experiência – Ato realizado com o objetivo de estudar as propriedades de um fenômeno ou ato humano.
- 1.1. Experimental – Adjetivo que se refere ao ato de fazer experiências e ao resultado dessas experiências.

Desenvolvimento Combinatório

- 2.00. Poesia Experiência – Forma específica da atividade criadora do homem com o objetivo de estudar esse fenômeno ou ato humano.
- 2.01. Poesia Experimental – Forma específica da atividade criadora do homem com o objetivo de fazer experiências sobre esse fenômeno ou ato, estudando o resultado dessas experiências.
- 2.02. Poético Experiência – Qualidade específica de criar poemas com o objetivo de estudá-lo quanto às suas propriedades.
- 2.03. Poético Experimental – Qualidade específica de criar poemas como resultado de experiências.
- 2.04. Poema Experiência – Objeto criado pelo homem com qualidade poética cujo objetivo é o estudo das suas propriedades como objeto.
- 2.05. Poema Experimental – Objeto criado pelo homem com o objetivo de estudar o processo e o resultado dessas experiências.
- 2.06. Experiência Poesia – Ato realizado para estudar as propriedades específicas do ato humano de criar.

As definições enunciadas não impõem prioridades estéticas ou teóricas, mas procuram restituir e compartilhar a construção de um pensamento reflexivo experimental. De forma humanista, o homem criativo e sua experiência poética são posicionados no centro do discurso, em vez de normas as quais essa experiência deveria obedecer.

Depois da apresentação das 5 Proposições Básicas, a segunda parte do texto procede por combinação alternada das palavras Experiência e Experimental com os termos: poesia, poético e poema, como mostra a figura 10, acima. Tal forma aberta de redigir um texto unificador, deixa o intérprete livre na sua forma de criar e aplicando o que propõe, evidencia o caráter combinatório do modo de pensar e criar.

A fonte barroca

Os textos programáticos barrocos aparentam uma busca comum com a da Poesia Experimental, em particular pelo fato de promover uma experiência criadora compartilhada entre autor e leitor.

As prodigiosas construções que são os poemas-visuais da época barroca (e seus antepassados históricos, gregos alexandrinos e medievais), construções em que o processo de codificação (que é o da sua escrita, da sua construção) é tão complexo quanto o da sua des-codificação (que é a sua leitura), representando, uma, o poder de criar, e a outra, o poder de interpretar, igualmente criador. (HATHERLY, 2001).

Nessas composições verbais e visuais panegíricas, o jogo anagramático serve para construir uma retórica diretamente surgida da permutação das letras dos nomes dos soberanos, que vale como autenticação das suas qualidades prodigiosas. Para conferir a proeza linguística realizada, o poeta deve comprovar a exatidão da sua proposição.

A questão da transposição das letras complica-se quando o seu processo se aplica à construção de todo um texto. Sendo o anagrama um texto essencialmente programático, é necessário comprovar a sua exatidão, quer dizer, a sua fidelidade ao princípio estruturante, daí que os Anagramas Poéticos Aritméticos venham acompanhados do seu respectivo quadro de verificação. (HATHERLY, 2002)

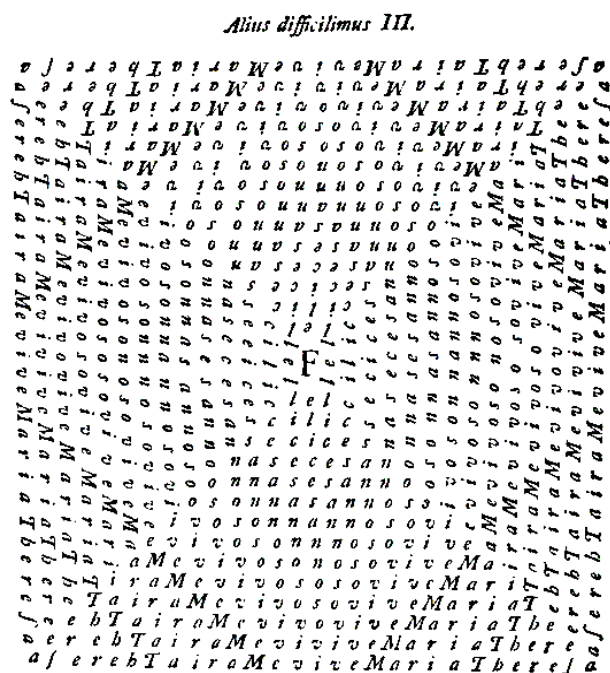
Figura 11: obra anônima do século XVII A Pheniz de Portugal
Prodigioza em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha
Sereníssima & Sra Nossa.



A Casa Das Musas, 1995, p.29

Chamado *Prova de Letras*, esse quadro observável no topo da figura 12, discrimina as letras empregadas e sua quantidade. Aliada a efeitos tipográficos, a tabela constitui também uma orientação para elucidar a construção anagramática, a qual convida a participação do leitor. A participação de instruções explícitas integradas a composição poética, oficializa o programa de invenção do autor e a vocação interativa da sua produção. Esse tipo de instrução objetiva é também presente em diversas produções poético-visuais do século XX, por exemplo, os poemas ARITHM/ÉTICOS de Philadelpho Menezes, *As Variações Semânticas* de Haroldo de Campos ou as pinturas anagramáticas de Jean Dupuy.

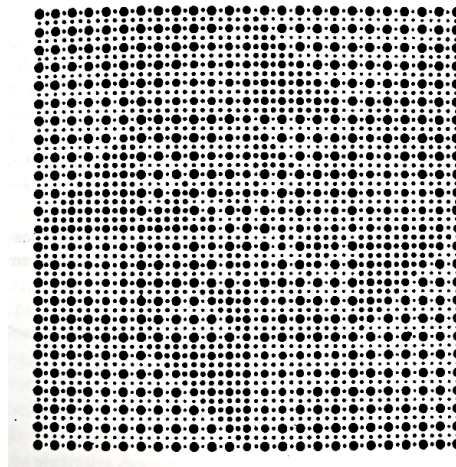
Figura 13: labirinto de letras Felices Annos ou Vive Maria Teresa



A Casa das Musas-Estampa Editorial Ana Hatherly 1995, p.54

Outro modo de resolução comum à poesia figurada barroca e às pesquisas de poetas experimentais e concretos, observado por Ana Hatherly, é a atomização espacial das letras na página, muitas vezes orientada por princípios geométricos. O labirinto anagramático da figura 13 apresenta a planificação das 6 faces de um cubo. Percebe-se o jogo de permutação rotacional das letras. Embora o *F* central indique uma orientação privilegiada, o poema demanda girar e até revirar o olhar. Assim, associada a um jogo anagramático caligráfico a resolução semântica do poema induz um movimento cinético que também remete a variações de orientação das letras inerentes a história da escrita. Pode se dizer que, de certa forma, as permutações anagramáticas contribuem para traduzir um estado transicional da linguagem verbal e da sua transcrição. O efeito visual produzido pela organização espacial das letras desse labirinto barroco é comparável ao de obras da Op Art ou da Arte Cinética surgidas nos anos 50, que propõem combinações de formas geométricas com efeitos óticos. produções assistidas, a partir dos anos 60 são por algoritmos computadorizados, como apresenta a figura 14.

Figura 12: Kunibert Fritz (sem data) arte digital



Fonte Art et Ordinateur (Moles, 1971, p.31)

1.2. Anagrama e arbitrariedade

Matemática e linguística: da probabilidade a improbabilidade

O aspecto aleatório e combinatório do anagrama interessa particularmente os filósofos matemáticos do século XVII, época marcada por descobertas científicas e matemáticas e pelo crescimento do racionalismo. O pesquisador belga Fernand Hallyn⁷ descreve as relações que a matemática barroca entretém com a poesia, por meio do jogo anagramático:

A moda do anagrama é contemporânea de um estilo de pesquisa científica: o século XVII é também a grande época da matemática combinatória, que permite precisamente calcular as possibilidades linguísticas das produções anagramáticas. A figura frequentemente aparece em trabalhos matemáticos, para fornecer exemplos e exercícios, enquanto os teóricos tentam desenvolver métodos para o censo metódico de todas as possibilidades de permutação das letras de uma palavra. As experiências poéticas, representam um aspecto barroco, ostentoso e lúdico, da prática matemática. (HALLYN,1996, p.243).

⁷ Todas as traduções das citações de Fernand Hallyn são da autora.

O anagrama constitui até hoje um exercício de aula sobre cálculo de probabilidades. As bases desse cálculo foram fundamentadas em 1654 pelos matemáticos Blaise Pascal (1623-1662) e Pierre de Fermat (? -1665) a partir da problemática dos lances do jogo de dados. A matemática probabilística tem por intuito medir a imprevisibilidade dos fenômenos, determinar o provável. Partindo do mesmo princípio, no final do século XVII, o filósofo holandês Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) inaugura métodos combinatórios aplicados à língua, visando um ideal linguístico a imagem de perfeição matemática e divina. A *Ars Combinatória* definida por Leibniz ira inspirar diversos artistas do século XX, a começar por Mallarmé e interessará, conseqüentemente, as vanguardas poéticas dos anos 50/60, sobretudo com o surgimento das novas tecnologias digitais.

Observando a diversidade dos processos combinatórios poéticos barrocos Hallyn (1996, p.245) aponta: “A prática do anagrama não pode ser reduzida aqui à única operação de permutação. O conjunto de operações que a matemática combinatória designa pelos termos de combinação (as *Complexiones* para Leibniz), permutação e variação, também ocorre”.

No contexto linguístico, o termo permutação designa o processo anagramático tradicional (permutação de unidades indivisíveis). O termo “variação” designa a permutação de conjuntos fechados dentro de outro conjunto maior, também fechado, no caso, as palavras de um mesmo grupo verbal. Para Leibniz, a frase é um conjunto combinatório cuja ordem muda pelo exercício da Lógica Inventiva: “Uma proposição é composta de sujeito e predicado; todas as proposições, portanto, são combinações” (Leibniz *apud* Franzon, 2016, p.9).

No artigo *O Poeta em Chamas* (publicado na Folha de São Paulo em 11/08/2002), Augusto Campos comenta a tradução que realizou do soneto 41 da coletânea *Beijos de Amor Celestes* do poeta e tradutor barroco alemão Quirinus Kuhlmann (1651-1689), “hoje considerado uma das figuras mais originais do barroco alemão, precursor da poesia digital “(id). O soneto é composto por uma variação de 26 versos, sendo que os 24 primeiros iniciam com uma proposição, por exemplo. Cada proposição inicial é seguida por uma lista de 13 palavras monossilábicas destinadas a serem combinadas pelo leitor: “Pós noite/ paz/ ardor/ gelo/ som/ mar/ sol/ sal/ gris/ raíz/ trom/ praga/ fogo/ e horror”.

O texto propicia milhares de outras combinações, todas elas contidas embrionariamente em seus 12 primeiros versos. Se permutarmos as 13 palavras centrais, deixando intactos, em suas posições, os primeiros e os últimos vocábulos de cada verso, são possíveis até 6.227.020.800 combinações. (CAMPOS A., 2002)

O texto se faz e se desfaz pela operação do leitor. A multiplicidade de leituras possíveis engaja sua participação subjetiva na composição do poema. Kuhlmann define sua proposição poética como “condensação de sentenças da logo-reto-eto-filo-ritmo-geo-acústico-astro-médico-fisio-jurídico-grafologia e, quanto mais for ele sondado, mais coisas se encontrarão aí”(id). Augusto de Campos discerne na inventividade combinatória de Kuhlmann uma antecipação do poema *Cent Mille Millions de Poèmes* (Cem Mil Bilhões de Poemas) de Raymond Queneau (1903-1976).

Na época barroca, o campo infinito das variações é sobretudo investigado para louvar o nome de Deus. Até o século XVII muitos letrados dependem de uma ordem religiosa, entre eles os poetas anagramatistas. Fernand Hallyn, cita as 1022 variações de um verso de 8 palavras dedicado a Maria, pelo jesuíta Bernard Bahusius na sua obra *Pietatis Thamata* (1627). O poeta declarar ter interrompido sua busca combinatória no número 1022, não por fechar a quantidade de variações possíveis, mas porque corresponde à quantidade de estrelas nomeadas por Ptolomeu: “É belo, diz, transformar um único verso pela ordem das suas palavras quantas vezes tem de estrelas, observadas desde tempos antigos, no céu”(Hallyn, 1996, p.249). A constelação mallarméana já brilha no céu barroco. Do poeta do *Lance de Dados*, Paul Valéry (1841-1945) diz: “ele tentou elevar uma página à potência do céu estrelado” (1957).

Na sua série *Leonorana* (1965-1978), Livro III do volume *Anagramático*, Ana Hatherly desenvolve um Programa a partir do qual realiza “Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís Camões”. Realizando um exercício de estilo dedicado a um único verso:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura
Vai formosa e não segura (CAMÕES apud HATHERLY, 2001, p. 195)

Figura 13: Leonorana -Ana Hatherly (1965-1970)

VARIAÇÃO XV

```

aaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaaaaaaaaaaaaaaa
uuuuuuuuuuuu I A N O R L aaaaaaaaaaaaaaaaaa
ssssssssssss A N O R L I aaaaaaaaaaaaaaaaaa
qqqqqqqqqqqq N O R L I A aaaaaaaaaaaaaaaaaa
zzzzzzzzzzzz O R L I A N aaaaaaaaaaaaaa
rrrrrrrrrrrr R L I A N O aaaaaaa
tttttttttttt L I A N O R aaaaa
nnnnnnnnnnnn R L I A N O aaaaaaa
pppppppppppp O R L I A N aaaaaaa
kkkkkkkkkkkk N O R L I A aaaaaaaaaaaaaa
llllllllllll A N O R L I aaaaaaaaaaaaaa
mmmmmmmmmm I A N O R L aaaaaaaaaaaaaa
ananananana L I A N O R anananananananana

```

*Fonte: Um calculador de improbabilidades
A.Hatherly.Quimera Editora ,2001, p.211*

A composição das variações “faz eco de processos combinatórios barrocos e de técnicas de composição musical” (Hatherly, 2011, p.18). A poeta exercita o processo combinatório em todos os elementos verbais (do verso a letra) e na composição visual e espacial desses. As intervenções são classificadas de forma crescente, da “Variação I - Discurso sem interferência” a “variação XXXI - Obscurecimento por logicização e submissão formal”. (HATHERLY, 2002, p.194).

Investigando à dinâmica espacial e visual do texto, de forma primeiramente linear e depois multidirecional, a poeta procede consecutivamente por atomização das letras ou sílabas, agrupamento por simetria axial, diagonal ou ortogonal, repetição, sintetização ideogramática, destaque tipográfico, cromático etc. Do verso inteiro, ela passa, em seguida, a concentrar sua ação sobre a palavra chave do poema, o nome Leanor (que também declina foneticamente como Lianor).

Os poucos recursos tecnológicos e estéticos empregados, conferem uma unidade visual à série. A maioria das Variações parece ter sido digitada com máquina de escrever, meio comum na época, que ainda valoriza o gesto da mão, caro a artista.

A *Variação XV* (Fig.14) emprega uma única fonte tipográfica em dois formatos, minúsculo e maiúsculo, e duas cores, o preto e o vermelho. O poema apresenta uma geometria compacta bicolor parecida com a de um brasão ou de uma bandeira. O fundo cromático é formado unicamente com o **a** minúsculo vermelho, na exceção da última linha que repete **ana** de **anagrama** e de Leonor**ana**, transmitindo a ideia de transmutação da artista em musa inspiradora e inspirada *anagramando* Camões.

Destaca-se visualmente do fundo uma geometria dinâmica preta, em forma de flecha apontando para a direita, cuja largura é determinada pelas 6 letras capitais que compõem o nome LIANOR. Considerando um modo de leitura horizontal, de cima para baixo, percebe-se que o formato da flecha é resultado da permutação sistemática da primeira capital à esquerda para o sexto e último lugar à direita, formando consequentemente variações anagramáticas do nome Lianor. Chegando no centro, a mesma proposição muda de direção, deslocando, ao revés, a última letra à direita para o primeiro lugar à esquerda.

A leitura vertical apresenta o alinhamento dos dígitos repetidos de forma sistemática e sucessiva, respeitando a ordem tradicional de leitura. Dessa forma a palavra-chave Lianor encontra-se legível em três pontos-chave da composição.

Ana Hatherly define ironicamente a *Variação XV* como “absolutização concreta” e “semantização visual”, destacando sua rigorosa obediência as prerrogativas do Plano Piloto concreto, do qual costuma criticar o rigor absolutista. O espírito provocador da poeta deixa entrever, como ponto de partida da sua experimentação variacional, a vocação de subverter qualquer convenção preestabelecida do que seria um poema, sem deixar de mencionar sua admiração pelo poeta barroco.

Aplicando o gesto permutacional a um único verso de Camões, Leonor Ana vai literalmente à fonte do ícone poético barroco. Vai e volta à fonte estética, linguística, tipográfica, até quebrar o vaso semântico pela força do gesto experimental. Seu gesto será um eco àquele que Marcel Duchamp aplicou em 1917 a outra fonte/vaso, isolando um objeto-signo de seu contexto semântico, revertendo-o para lhe dar a liberdade do nonsense?

Além da noção de permutação e de variação, a série Leonorana exemplifica o terceiro procedimento combinatório descrito por Hallyn, as combinações ou *complexiones*. “Variabilidade de uma associação chamamos ‘*complexiones*’, por exemplo, quatro coisas podem ser juntadas de quinze maneiras diversas” (LEIBNIZ apud FRANZON, 2012, p.7). A pesquisadora brasileira Carmen Franzon explicita de forma mais detalhada essa noção:

Se tomarmos o conjunto formado pelos elementos: A, B, C e D, temos as seguintes combinações: Combinações de quatro elementos tomados um a um (A, B, C, D); combinações de quatro elementos tomados dois a dois (AB, AC, AD, BC, BD, CD); combinações de quatro elementos tomados três a três (ABC, ABD, BCD, ACD) e finalmente combinações de quatro elementos tomados quatro a quatro (ABCD), que são quinze combinações, ou seja, as quinze maneiras diversas que quatro coisas podem ser juntadas, conforme as palavras de Leibniz. (Franzon, 2016, p.7)

Entende-se que, a partir de um mesmo conjunto fechado de letras, criam-se subgrupos que poderão ser combinados entre si de diversas formas. A *Variação XXVII* de *Leonorana* (Fig.16) exemplifica o procedimento. A poeta procede por divisão do nome Leonor, criando grupos silábicos de 3 e 4 e 2 letras, ordenadas em colunas de 6 linhas que correspondem às 6 letras no nome. A essas divisões ela associa permutações anagramáticas sistemáticas.

A primeira coluna da esquerda, por exemplo, aplica sempre a permuta da segunda letra para a esquerda, enquanto na segunda coluna a letra L parece ser o mote permutacional, formando um zig zag, de esquerda para direita e de direita para esquerda.

A organização formal rigorosamente alinhada, do poema contrasta com a desconstrução arbitrária aplicada ao nome LEONOR. Gradativamente levados a esgotamento da sua capacidade semântica pelo jogo combinatório, o sujeito e o objeto do poema são desqualificados por decomposições sucessivas até não subsistir resquícios etimológicos.

Mas, se é certo que para analisar temos de decompor, a etimologia no-lo ensina assim como a prática laboratorial, nesse processo arriscamo-nos a recolher as partes de que se compõe o todo, objecto da análise, perdendo-se assim, eventualmente, o objecto, já que é sabido que o todo é diferente de suas partes. Ficaria assim perante um objecto atomizado, ponderalmente desqualificado. (HATHERLY, 2002, p.79)

Figura 14: Leonorana, Ana Hatherly (1965-1970); VARIAÇÃO XXVII. -7º desenvolvimento do tema

VARIAÇÃO XXVII

LEO nor	LEN oor	LON eor	EON lor	OLO ren	NER olo
ELO nor	ELN oor	OLN eor	OEN lor	LOO ren	ENR olo
LOE nor	LNE oor	LNO eor	ENO lor	OOL ren	NRE olo
OLE nor	NLE oor	NLO eor	NEO lor	OOL ren	RNE olo
EOL nor	ENL oor	ONL eor	ONE lor	LOO ren	ERN olo
OEL nor	NEL oor	NOL eor	NOE lor	OLO ren	REN olo
	LENO or	LNOE ro	LONO er	LORE no	REOL on
	ELNO or	NLOE ro	OLNO er	OLRE no	EROL on
	LNEO or	NOLE ro	LNOO er	LROE no	ROEL on
	NLEO or	ENOL ro	NLOO er	RLOE no	OREL on
	ENLO or	NEOL ro	ONLO er	ORLE no	EORL on
	NELO or	NOEL ro	NOLO er	ROLE no	OERL on
		LNOOE r	EONOL r	ORELN o	RONOL e
		NLOOE r	OENOL r	ROELN o	ORNOL e
		NOLOE r	ENOOL r	OERLN o	ONROL e
		OONLE r	NEOOL r	EORLN o	NOORL e
		NOOLE r	ONEOL r	REOLN o	ONORL e
		ONOLE r	NOEOL r	EROLN o	OONRL e

Fonte: Um calculador de improbabilidades
A.Hatherly. Quimera Editora ,2001, p.229

O procedimento combinatório empregado evidencia a arbitrariedade do gesto que o poeta aplica sobre o signo. Por efeito do que o teórico Abraham Moles esclarece como *liberdade*, o ato criador permutacional lida de forma assumida com componentes aleatórias:

A liberdade é o excesso de parâmetros (elementos) sobre a quantidade de relações (regras) destinadas a definir o sistema. A arte permutacional materializa essa liberdade. O universo lúdico baseia-se na gratuidade, a qual é deliberadamente aceita pelo artista permutacional. A consciência desse “mecanismo” criador e do papel que confere ao acaso é algo explícito para ele. (MOLES, 1971, p 104).⁸

Em um famoso poema intitulado Acaso (1969), Augusto de Campos aplica provocativamente o jogo permutacional a desconstrução do seu objeto verbal, a própria palavra acaso.

⁸ Tradução da A.

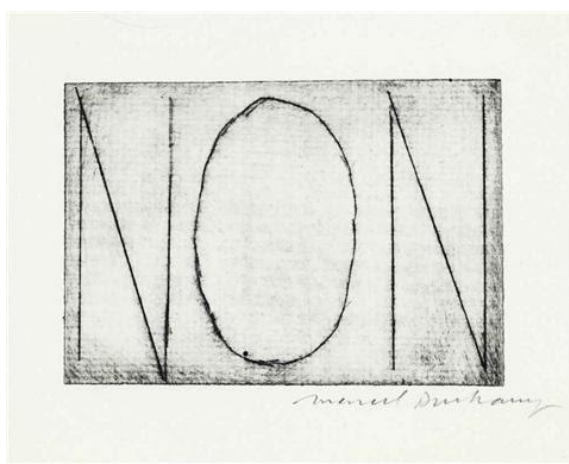
título, encontraram-se invertidas. Tal jogo de espelhamento e inversão vem acentuar a *mise en abyme* anagramática, probabilisticamente calculada, da palavra acaso.

(..)o indivíduo que pratica um acto poético criador, procurará antes as combinações não-úteis, isto é, procurará para além da necessidade. Quero dizer: joga. Provoca o acaso, suscita o fortuito, colhe o inesperado mesmo dentro do conhecido, não rejeita o inexplicável, o ambíguo, o incompreensível. (HATHERLY,1973, p.3)

Os dígitos são organizados em dez blocos, compostos por seis anagramas cada um, configurando um levantamento matemático exaustivo das sessenta permutações possíveis. Todas, entretanto, extrapolam os limites linguísticos. Ironia do destino, as letras da palavra acaso não formam nenhum anagrama semanticamente inteligível em português, a não ser desconsiderando o “A” duplo, (desconsiderado pelo cálculo fatorial), fazendo surgir as palavras: saco, soca, caso, asco, caos que usei na minha produção, apresentada nas **Fichas 3 e 8**, p 139 e 140,

O poema de Augusto de Campos submete a palavra Acaso à rigorosa ordem "microcrometrada". O caos anagramático é racionalmente organizado. A última coluna de cada bloco, por exemplo, repete a mesma letra. Contudo, os vazios entre os blocos sugerem um equilíbrio precário. Sua organização piramidal lembra um empilhamento de latas de “acaso em conserva”, cuja queda irá provocar um amontoado de letras embaralhadas por um acaso “jamais abolido”, resistindo à matemática probabilística e à toda “microcrometragem”.

Uma vez afastado o sagrado e aberta a multiplicidade matemática dos possíveis, abre-se o abismo de um mundo surgido de um caos infinito. O ano de composição do poema, implacavelmente legível, pondera, ao contrário, nossa finitude, à maneira de uma *Vanitas* renascentista.



O poeta: um calculador de improbabilidades

O poeta é
um calculador de improbabilidades limita
a informação quantitativa fornecendo
reforçada informação estésica.
É uma máquina eta-erótica em que as discrepâncias
são a fulgurância da máquina (...)
(HATHERLY, 2001, p.61)

O poema *Acaso*, faz parte das novas pesquisas poéticas concretas que Haroldo de Campos apresenta no seu ensaio *a Arte no Horizonte do Provaível* (1977). O leve deslocamento do acento do A da palavra provável, suspenso no ar, parece questionar as probabilidades de um horizonte em perpétua mutação.

No início dos anos sessenta, o trio concreto brasileiro encontra-se menos empolgado pelo formalismo geométrico e verbal que defendeu desde 1956. Haroldo de Campos considera a progressiva integração do relativo e do transitório no processo de criação como processo de atualização da arte “produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação” (CAMPOS de, H., 1977, p.15)

O poeta discorre sobre “o probabilismo integrado na fatura mesma da obra de arte, como elemento desejado da sua composição” e observa que “no campo das artes visuais, o problema do provável, da integração estrutural do elemento aleatório, se vem pondo em pesquisas recentes” (id, p.17 e 23). O poema de Ana Hatherly, *Um calculador de Improbabilidades* (1965), cujo trecho está citado acima, evoca a mesma perspectiva. O controle *microcrometrado*, do acaso, princípio de base da exigência concreta nos anos 50, prossegue à tona, porém revisitado pelas novas descobertas científicas e tecnológicas que influenciam as pesquisas artísticas.

O próprio Mallarmé, cita Campos, tinha por projeto estender a pluralidade de leituras do seu poema ao formato de um livro, o *Bloc*, que seria composto por páginas soltas, sem ordem predefinida pelo autor, mas deixadas livres aos arranjos sucessivos e aleatórios do leitor, anunciando antecipadamente a noção de *Obra Aberta*, teorizada em 1962 por Umberto Eco. Estabelecendo paralelos com obras musicais e plásticas, cuja forma mutante é determinada por permutações aleatórias (por exemplo os *Bichos*, inventados por Lygia Clark em 1960/1961), Haroldo de Campos apresenta as mais recentes explorações linguísticas do trio concreto “com alta improbabilidade estatística em relação a uma semântica inteligível” (CAMPOS

de. H, 1977, p.31). Além do poema *Acaso*, vêm duas composições datadas da mesma época: *Alea I- Variações Semânticas* do próprio Haroldo e *Torre de Babel/Torre a Esmo* de Décio Pignatari, ambas usando um programa de invenção baseado em permutações anagramáticas.

Em *Alea I- Variações Semânticas*, Haroldo de Campos conduz ironicamente a semântica em direção a um fim que se encontra além da finita paciência humana.

Figura 16: *Variações Semânticas- Haroldo Campos (1962/63)*

ALEA I — VARIAÇÕES SEMÂNTICAS
(uma epicomédia de bolso)

*O ADMIRÁVEL o louvável o notável o adorável
o grandioso o fabuloso o fenomenal o colossal
o formidável o assombroso o miraculoso o maravilhoso
o generoso o excelso o portentoso o espaventoso
o espetacular o suntuário o feerífico o feérico
o meritíssimo o venerando o sacratíssimo o sereníssimo
o ímpoluto o incorrupto o intemerato o intimorato
O ADMERDÁVEL o loucrável o nojável o adourável
o ganglioso o flatuloso o fedormenal o culossádico
o fornicaldo o ascumbroso o iragulosso o matravisgoso
o degeneroso o incéstuo o pusdentoso o espasmventroso
o espertacular o supurário o feezífero o pestífero
o merdentíssimo o venalando o cacratíssimo o sifelíssimo
o empaluto o encornupto o entumurado o intumorato*

*D I V O L
I V R E M
L U N D O
U N D O L
M I V R E
V O L U M
N E R I D
M E R U N
V I L O D
D O M U N
V R E L I
L U D O N
R I M E V
M O D U L
V E R I N
L O D U M
V R E N I
I D O L V
R U E N M
R E V I N
D O L U M
M I N D O
L U V R E
M U N D O
L I V R E
programa o leitor-operador é
convidado a extrair noutras
variantes combinatórias*

*dentro do parâmetro semântico dado
as possibilidades de permutação
entre dez letras diferentes
duas palavras de cinco letras cada
ascendem a 3.628.800*

Em Revista Invenção 5 (dez.1967, jan.1968)

O Subtítulo do poema: *Uma épicomédia de bolso*, sublinha um ato auto irônico por parte do autor, enquanto *Alea I* sugere a introdução de um elemento aleatório na sua composição. O elogio enfático, exacerbado no início do texto, dá rapidamente lugar a um pastiche destinado a louvar o ridículo.

Todo sistema que se aproxima de uma operacionalidade perfeita está perto da ruína. Quando diz A é A" ou "dois mais dois são quatro", o sistema se aproxima ao mesmo tempo do poder absoluto e do ridículo total, isto é, da subversão imediata e provável -basta encostar o dedo para fazê-lo desmoronar. Conhecemos a força da tautologia quando duplica essa pretensão do sistema à esfericidade perfeita (o barrigão de Ubu). (BAUDRILLARD,1996, p.10)

O cúmulo do ADMIRÁVEL se torna antagonicamente o cúmulo do ADMERDAVÉL. De palavras semanticamente corretas, enunciadas de forma estereotipada, a enumeração desliza em direção a significantes inventados que fogem de significados repertoriados. Esses superlativos absurdos fonicamente contingentes formam "sequências altissonantes de adjetivos (para efeito grotesco e de paródia)", diz o autor (1997, p.32). Contudo, sua combinação sonora comunica algo ainda inteligível, por meio de associações metafóricas e miméticas com outras palavras conhecidas. A ênfase fonética brinca com nossa apreciação estética e capacidade de articular significantes grotescamente concatenados.

Uma coluna de variações anagramáticas sustenta o discurso artificioso. Sua base é constituída por duas palavras-chaves (ou palavras-tema): "MUNDO LIVRE". Para chegar até um fundamento inteligível, o leitor tem que atravessar um corpo significativo sem significado. É o princípio de base da alfabetização, cujo aprendizado é baseado na decodificação do código e raramente na liberdade combinatória. Ante ela os signos verbais aparentam uma mera acumulação hieroglífica. A promessa de libertação promovida pelas dez letras do "parâmetro semântico dado" por Campos, é ilusória, pois o código linguístico limita essa liberdade a duas palavras entre 3.628.800 de possibilidades. Num gesto dadaísta, o

poeta expõe a liberdade ao risco da inteligibilidade e põe à prova “a situação marginal da criação de palavras”, citada por Jakobson.

Afastando-se voluntariamente dos cânones concretos que privilegiam poucas palavras e um arranjo espacial geométrico, o poeta usa a prolixidade do sistema linguístico, provocando o leitor a extrapolar as fronteiras do poema. A fonte tipográfica serifada, atípica para um poema concreto, evoca um ditado gravado na pedra, contudo o tom irônico de Haroldo lembra que um amontoado de palavras não constitui uma arquitetura poética, mas um empilhamento condenado ao desmantelamento.

No mesmo espírito e momento, Décio Pignatari compõe o poema *Torre de Babel* (figura 18, abaixo), que Haroldo de Campos também identifica com o título *Torre a Esmo*. O poema lista monumentos arquitetônicos internacionais, nas suas línguas respectivas, apresentados como um empilhamento de substantivos do qual a base, de menor tamanho, confere uma certa instabilidade. O primeiro bloco do poema é semanticamente inteligível, enquanto o segundo, se torna, propositalmente, ininteligível. Um vão separa dois campos verbais espelhados, anagramas um do outro, ambos reflexos da vã tentativa da palavra em existir sem representar.

Figura 17: *Torre de babel ou Torre a Esmo - Décio Pignatari (1962-63)*

TORRE DE BABEL
TORRE DE BELÉM
TURRIS EBURNEA
TOUR EIFFEL
TOUR DE FORCE
TOWER OF LONDON
TOUR DE NESLE
TORRE DI PISA
TORRE A ESMO

ENEREATLRIE
TBOIOCRDEFO
EARREEDBTSF
RRUSIOSOEEO
OTEBEDTTALO
ULORBTEOAOF
ROOSLNRRETE
MNPDERFRRLM
ETDEUWEREIN
URUD

A lista aparenta um “tour” que elenca o roteiro pela fama dos monumentos. Entre as torres reais, o poeta intercalou a mítica Torre de Babel e três expressões figuradas. Os nomes, que escolheu o poeta, podem ser interpretados como a declinação irônica de construções míticas de ordem arquitetônica e linguística.

O mito da Torre de Babel simboliza a pretensão humana de querer alcançar o verbo criador divino. O povo humano antes unido e monolíngue recebeu a diversidade linguística como castigo, condenado a desentender-se até o fim dos tempos. O mito permite entender a função tradicionalmente hermenêutica do anagrama como tentativa de remediação e a provocação tramada pelo Decio Pignatari, no seu poema, fundindo anagramaticamente as palavras num simulacro de língua universal.

Uma primeira expressão aponta o latim, pedra angular do elitismo culto. *TURRIS EBURNEA* significa torre de marfim e designa metaforicamente:

Um mundo ou atmosfera onde intelectuais se envolvem em questionamentos desvinculados das preocupações práticas do dia-a-dia. Como tal, tem uma conotação pejorativa, indicando uma desvinculação deliberada do mundo cotidiano; pesquisas esotéricas, super especializadas ou mesmo inúteis, e elitismo acadêmico.

(https://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_marfim)

A segunda expressão, francesa, reforça a mesma crítica. “Tour de force” designa uma proeza, como pretendem ser as torres da lista. A terceira expressão, “Torre a esmo” é fruto da invenção do poeta. Podemos entendê-la como uma torre errática, construída sem rumo objetivo, à imagem da ilusória coerência linguística. Logo abaixo dessas torres, o poeta passa a desconstruir os nomes listados, mesclando suas letras em um “verdadeiro processo de trânsito entre desbabelização e babelização da linguagem” (CAMPOS. H, 1977, p.31).

O gesto anagramático dessas produções concretas enfatiza a mecânica arbitrária da construção da língua. Às regras arbitrárias, o poeta responde por uma desconstrução arbitrária, à imposição do código, ele ecoa sua reversibilidade:

Uma reversibilidade minuciosa, eis a obrigação simbólica. Que cada termo seja exterminado, que o valor seja abolido nessa revolução do termo sobre si mesmo - essa é a única violência simbólica equivalente e triunfante diante da violência estrutural do código. (BAUDRILLARD, 1996, p.11)

Para Baudrillard, o poema representa uma resolução simbólica que desafia a discursividade ilimitada e a indeterminação do sistema linguístico. O jogo anagramático exemplifica uma economia perfeita de resolução, pois trabalha dentro de um sistema economicamente fechado de signos, levados até o esgotamento semântico.

Dada não morreu

As digressões concretas dos anos 60 reatualizam o gesto erguido pelo movimento Dadaísta, no início do século XX, contra “a violência estrutural do código» afirmada por Baudrillard. No auge do horror da primeira guerra mundial, um pequeno grupo de artistas pacifistas reunidos em Genebra, responde à violência e à absurdidade de um sistema que leva o mundo para o caos, atacando a coesão verbal e icônica. Virando o espelho contra as regras determinadoras de sentido, os dadaístas procedem por desestruturação da linguagem verbal e visual. Um dos exemplos mais explícitos de permutações anagramáticas provocativas, foi enunciado, alguns anos mais tarde em Paris, pelo poeta Tristan Tzara (1896-1963). Sua receita subversiva “Para fazer um poema dadaísta” (1920) (Figura 19) convida a recortar e a permutar de forma aleatória as palavras de um texto, para servir a desorganização sintática e semântica do discurso. Uma vez cortadas e mescladas num saco, as palavras são retiradas uma a uma (sem desperdício), para deixar o acaso compor um poema, à medida que surgem do saco. Apesar de louvar ironicamente a fatura do poeta, Tzara despreocupa-se com “a originalidade” da sua produção. A subversão absolutista Dadaísta reside na reversibilidade de qualquer discurso e de qualquer sentido. A tesoura corta, o acaso faz o resto.

Em 1960, Tristan Tzara surpreende a Academia Francesa de Letras, não mais exacerbando um gesto arbitrário em prol ao absurdo, mas apresentando uma pesquisa erudita sobre anagramas que revela tem encontrado sob os versos do poeta medieval François Villon (1441-1463). Apesar de estabelecer relações

contundentes com a vida do poeta, sua pesquisa *Le Secret de Villon* é derrubada pela ciência probabilística. Estudos matemáticos desmontam a legitimidade do estudo, pois verificam a mesma probabilidade em encontrar anagramas sem relevância nenhuma, que os apontados por Tzara como reveladores de uma intenção poética. O acaso vence do poeta que o cultuou, o qual falece sem conseguir publicar sua pesquisa.

Figura 18. Manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amer. Tristan Tzara 1920/1921

POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Copiez consciencieusement.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà " un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. "

AA L'ANTI-PHILOSOPHE ET TRISTAN TZARA.

Littérature 15, juillet-août 1920

Fonte internet

Art Permutationnel

O homem do século XX descobre o segredo cabalístico de dominar a combinatória por meio de máquinas de ordenação.
(Moles ,1971, p.103)

A segunda parte do século XX vê surgir novas tecnologias que ampliam as possibilidades combinatórias. No seu livro *Art et Ordinateur* (1971), o teórico da informação francês Abraham Moles (1920-1992) examina as perspectivas do processo criativo assistido por algoritmos computadorizados nos domínios da imagem, música e poesia. Segundo esse autor, a era digital enaltece a permutação

como base de uma nova concepção da arte, que intitula *Art Permutacionnel*. Moles define a permutação como “uma combinação de elementos simples de variedades limitadas que abrem à percepção da imensidão do campo das possibilidades” (MOLES, 1971, p.102).

De acordo com o cientista, a arte combinatória instaura uma nova concepção da obra, não mais semanticamente tributária de um tema, mas fomentada pela aplicação de regras conceituais internas: “o criador empenha-se com experimentos sistemáticos destinados a levar à exaustão todas as possibilidades subjacentes da ideia”. (MOLES, 1970, p.108). Uma vez mecanizadas, virtualizadas e destituídas de sentido, as combinações não espelham mais o céu estrelado barroco, mas o abismo vertiginoso de probabilidades improváveis que ultrapassam as possibilidades de experimentação humana. A precisão do cálculo fatorial realizada, hoje, em segundos, por qualquer programador de anagrama, nos defronta com a sensação de improbabilidade diante do sistema. Sua velocidade exacerba a discrepância entre as potencialidades do sistema combinatório e a dimensão do tempo humano. Jean Baudrillard cita uma maravilhosa ficção de Arthur Clarke que ilustra essa fratura:

OS NOVE MILHÕES DE NOMES DE DEUS

Uma confraria de lamas perdidos nos confins do Tibete dedica toda a vida à recitação dos nomes de Deus. Esses nomes são numerosos: nove milhões. Quando todos eles tiverem sido pronunciados e declinados, o mundo vai se acabar, todo um ciclo do mundo vai chegar ao fim. Levar o mundo ao fim passo a passo, palavra por palavra, esgotando o corpus total dos significantes de Deus: eis o seu delírio religioso- ou a verdade da sua pulsão de morte.

Mas os lamas decifram lentamente; sua tarefa dura séculos. É então que eles ouvem falar de misteriosas máquinas ocidentais que podem registrar e decifrar a uma fabulosa velocidade. E um deles encomenda um poderoso computador da IBM a fim de apressar sua tarefa. Técnicos americanos vão às montanhas do Tibete instalar e programar a máquina. De acordo com eles, três meses serão suficientes para chegar ao fim dos nove milhões de nomes*. Quanto a eles, naturalmente, não creem numa só palavra sobre as consequências proféticas dessa contagem e, pouco antes do término da operação, temendo que os monges se voltem contra eles diante do fracasso de sua profecia, os técnicos fogem do mosteiro. Então, descendo de volta ao mundo civilizado, eles veem as estrelas se extinguirem uma depois da outra....

Dois sistemas combinatórios se opõem, um simbólico e outro numérico, ambos criações humanas. Todavia, se o algoritmo não tem limites, a máquina ainda

tem. Buscando resultados para permutar 10 letras, a mensagem de seu computador será essa:

Erro!

O número máximo de letras é de 9. Se com 9 letras há 90.720 combinações, com 10 letras seriam 907.200 combinações! E com tanta informação, se bloquearia o seu navegador.

[Voltar ao início do site](#)

Considerações infinitas

Este capítulo tentou delinear um caminho no labirinto das relações que a figura anagramática estabelece com o ato criador poético visual. Muitas alas não foram visitadas e o labirinto permanece aberto a múltiplas peregrinações.

Ana Hatherly não só leva a considerar o modo de construir um anagrama além da sua presença verbal, mas lançando os dados mais longe, vislumbra nele o processo de elaboração mental que usamos para aprender, memorizar, selecionar e, portanto, criar:

Finalmente, todo o trabalho criador e toda a aprendizagem, além de estruturalmente anagramáticos serão também antológicos no seu processo cumulativo e de seleção. (HATHERLY,1973, p.3)

Mergulhados na infinidade dos signos construídos ao longo da história humana selecionamos, combinamos, recombinaamos, arranjos e *anagramamos* sem saber.



Figura 19: Instalação Fontes Cildo Meireles (1992)

Fonte da imagem Collabcubed.com

Diante do caractere inesgotável do discurso funcional que procede por acumulação de significados, a economia simbólica do poema visa à resolução cíclica de um corpus fônico restrito de significantes. O modo operatório anagramático potencializa essa resolução poética e emprestando as palavras do poeta Haroldo de Campos (1958), pode-se concluir que, *anagramando*, a palavra «nasce morre nasce, renasce remorre renasce, desmorre desmorre desnasce» dela mesma.

2

Marcel Duchamp e Jean Dupuy

Sob o Ministério das Coincidências

II. Marcel Duchamp e Jean Dupuy sob o ministério das coincidências

Este capítulo reúne dois artistas que apresentam afinidades, como confirma Arnaud Labelle-Rojoux, curador da exposição de Jean Dupuy na Galeria Loevenbruck, em 1977, intitulada *En Affinité(s) Marcel Duchamp - Jean Dupuy*.

A afinidade entre Duchamp et Dupuy não é só decorrente da incontestável influência exercida pela obra de Duchamp desde a segunda metade do século XX, mas procede, mesmo com anos de diferença, de predileções culturais comuns. Ambos declararam interesse pelas invenções linguísticas e mecânicas de Raymond Roussel, pelas provocações patafísicas de Alfred Jarry e pelo projeto poético de Mallarmé, mergulharam nas prospecções matemáticas de Raymond Poincaré, ficaram fascinados por instrumentos óticos e leis da física e curtiram um humor autenticamente popular, irreverente e irônico. Ambos, também construíram parte da sua trajetória artística nos Estados Unidos. Jean Dupuy tem 38 anos, quando emigra de Paris para Nova York, em 1968, ano do falecimento de Duchamp, em Neuilly, na periferia de Paris. Os dois artistas foram primeiramente pintores e romperam com a pintura, para finalmente voltarem a pintar, mesmo que por caminhos diferentes.

Dupuy considerava sua própria vida fruto de uma “cascata de coincidências”, sendo o anagrama sua maior expressão. O termo *Ministério das Coincidências* aparece nas notas de Marcel Duchamp (1994, p.56) como algo para ser inventado e, tudo indica, que Jean Dupuy levou essa tarefa a sério, ou melhor, “a riso”, assim como outras propostas conceituais, que Duchamp deixou suspensas.

O jogo anagramático revela coincidências que parecem ministrar a língua e apropriar-se dessas interessou esses dois artistas. Da coincidência anagramática surge a ironia, prontificada – *readymade* - pelo sistema. Um tipo de ironia que Duchamp cita nas suas notas como “ironia de confirmação”. A ironia é uma figura retórica conhecida por realçar uma disparidade entre intenção e expressão, ou fingir a ignorância para ressaltar a ignorância do interlocutor (ironia socrática). Porém, no caso, o interlocutor parece ser o próprio sistema verbal. Duchamp e Dupuy não procedem por antífrases, mas, desconstruindo a língua, revelam a ironia presente no cerne do sistema verbal. Pontualmente utilizado por Duchamp e elevado a nível de

sistema criador por Dupuy, o processo anagramático reverbera essa ironia.

A primeira parte deste capítulo destacará os aforismos anagramáticos proferidos pela ofusante Rose Sélavy, *alter ego* transgênero duchampiano, que encena uma curiosa miragem semântica linguística e artística. A segunda parte apresentará o conjunto da produção do autoproclamado *Ypudu Anagrammiste*, contador da epopeia anagramática de seu *alter.ego*, o artista Jean Dupuy.

2.1 O papel anagramático de Rose Sélavy

É conhecida a ênfase que Marcel Duchamp deu à forma verbal na sua obra, com a intenção de afastá-la do foco *retiniano* da história da pintura (DUCHAMP apud CABANNE, 2014, p.42). Cada *Ready Made* possui uma inscrição verbal, frase, título ou subtítulo, sutilmente enigmáticos, que recusa o acesso à semântica que parece conter. “Uma frase para complicar as coisas” convém o artista (DUCHAMP apud CABANNE, 2014, p.68). *Why not sneeze Rose Sélavy?* (1921) é, por exemplo, o título inscrito em uma pequena gaiola com pedaços de mármore que parecem cubos de açúcar, objeto que integra os que o artista chama *Ready Made aidés*, pois sua realização exigiu intervenções da sua parte ou de outras pessoas.

A partir de 1920, Rose Sélavy intervém como protagonista da obra. Alter ego feminino de Duchamp, diversos artifícios lhe dão a aparência de vida, em particular suas declarações verbais, salpicadas por permutações que reforcem a permutação de personalidade e de gênero encenadas pela personagem. Rose fala um simulacro de língua, despido de sentido, sua falsa persona incarnando a miragem verbal, denunciada por Duchamp. A ficção verbal que interpreta inicia com a invenção de seu nome e da sua profissão e se prolonga na linguagem espelhada que emprega.

O texto a seguir propõe estudar o jogo mistificador introduzido pela Rose Sélavy, a partir de um ponto de vista anagramático, detectando o processo de reversão semântica engajado por Duchamp, através das permutações linguísticas da sua língua peculiar e da sua personalidade fictícia

O campo verbal duchampiano

Elementos esclarecedores sobre o processo de criação linguística de Marcel Duchamp chegaram até nós através de duas fontes principais. A primeira, é constituída pelas anotações publicadas pelo artista, primeiramente, em 1934, em uma edição limitada sob forma de caixa, *La Boîte Verte* e, depois em 1958, sob forma de livro intitulado *Marchand du Sel*, organizado com a colaboração do historiador Michel Sanouillet (1924-2015). Revisada e ampliada diversas vezes, essa compilação é conhecida hoje sob o título *Duchamp du Signe*. Após a morte do artista, Michel Sanouillet e Paul Matisse reuniram em 1975 suas últimas anotações não publicadas, num segundo volume intitulado *Notes*.

Uma segunda fonte importante para adentrar a língua duchampiana, encontra-se nas longas entrevistas que, a partir dos anos 50, o artista concedeu a críticos, que lhe eram próximos, como Robert Lebel (1911-1986) e Pierre Cabanne (1921-2007). Além dessas fontes, este estudo apoiou-se nas ricas análises da pesquisadora Françoise Le Penven, autora de *L'art d' Écrire de Marcel Duchamp* (2003) e do filósofo Michel de Certeau (1925-1986), no capítulo *Les machines célibataires*, do volume *L'invention du Quotidien* (1990).

É interessante observar o termo *máquinas celibatárias* a partir do ponto de vista do jogo anagramático. Trata-se de um conceito forjado pelo escritor do movimento surrealista Michel Carrouges (1902-1988), que se refere ao maquinário fantástico do imaginário literário em obras de Raymond Roussel, Alfred Jarry, Kafka entre outros, no início do século XX e efetiva-se fora da literatura em Marcel Duchamp e Francis Picabia. De Certeau descreve esse conceito como o advento de "mitos que falam do encerramento das operações de uma escrita que se mecaniza indefinidamente e não encontra nada a não ser a si mesma. Só há saídas em ficções, janelas pintadas, espelhos de vidro."⁹ (DE CERTEAU, 1998, p.243). O jogo anagramático promove uma mecânica circular e nesse sentido pode ser entendido como escrita celibatária

Com a descoberta da obra de Roussel, Marcel Duchamp encontra uma forma

⁹ As "janelas pintadas" e "espelhos de vidro" designam duas obras de Marcel Duchamp: *Le Grand Verre* ou *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même* (1915-1923) e *Fresh Widow* (1920).

de desmarcar sua obra da história da pintura. Em diversas ocasiões, ele comenta o *insight* criativo que lhe ocorreu em 1912, ao assistir à peça teatral, *Impressões de África*, de (1877-1933) e a influência decisiva desse autor sobre o jogo verbal na sua obra: “ele me inspirou a ideia, mostrando-me que eu podia tentar algo assim, neste sentido, ou mais exatamente anti-sentido” (Duchamp *apud* Cabanne, 2014, p.42). Renunciando à pintura, Duchamp engaja uma obra que desmonta a ideia de representação, seja ela visual ou verbal. “Agora, o importante não é mais o dito (o conteúdo) nem o dizer (o ato), mas a transformação e a invenção de dispositivos, ainda insuspeitos, que permitem multiplicar as transformações” (DE CERTEAU, 1998, p.245). O dispositivo verbal duchampiano desmonta a lógica semântica, revelando a arbitrariedade convencional que a sustenta. A trama desse jogo é paradoxal e irônica, reflexo das desilusões de um mundo entre e pós-guerra. O anagrama *stricto sensu* aparece pouco, porém diversos dispositivos empregam um jogo similar. Nas obras coassinadas por Rose Selavy, Michel Sanouillet (1994, p.158 a164), destaca as seguintes permutações:

- Permutações parciais e simétricas das letras, muitas vezes, de ordem fonéticas; relação de anafonia e de redundância
- Permutações da ordem das palavras na frase por simetria; efeito de quiasmo (composição da sintaxe em X).
- Permutação ou supressão dos espaços entre as letras por estenografia com o efeito de privilegiar uma leitura fonética. O leitor tem que enunciar a abreviação para ouvir um sentido. “Ler as letras é muito engraçado”, testemunha o artista (DUCHAMP *apud* CABANNE, 2014, p.74). Um dos exemplos mais famoso dessas abreviações fonéticas é LHOOQ¹⁰ (1919) que Duchamp escreveu em uma reprodução da Mona Lisa. Lida de forma tradicional, a palavra convida foneticamente a olhar em inglês, enquanto a pronúncia das letras separadas revela um sentido, “ao pé da letra”, bem diferente em francês. O leitor está diante de uma “casca vazia sem fruta, a palavra-assemblagem-de-letras assume uma nova identidade, física, tangível, interpretante surpreendente de uma nova realidade”

¹⁰ O leitor tem que enunciar a abreviação para ouvir-se dizer: *Elle a chaud au cul*, literalmente ela sente calor na bunda, equivalente da expressão “ela tem fogo no rabo”

(SANOUILLET, 1994, p.20).¹¹

Diversas anotações da Caixa Verde propõem reformular a gramática: “Querendo uma regra gramatical: O verbo acorda-se com o sujeito por consonância”, “simplificar a ortografia (..) abolir as letras duplas” (DUCHAMP, 1999, p.4).

A predileção de Duchamp em tirar partido de semelhanças fonéticas foi também influenciada pelas teorias linguísticas extraordinárias de Jean Pierre Brisset (1837-1919). Considerado um “louco literário”, Brisset desenvolveu uma teoria linguística segundo a qual o homem desce da rã, hipótese que procurou embasar sua *Grammaire Logique* (1883) fundamentando uma nova etimologia relacionando som e significado.

Outros aspectos da lógica linguística duchampiana apresentam afinidades com preceitos estabelecidos por Leibniz, por exemplo essa condição peculiar citada nas suas notas (id):

LINGUAGEM:

Condições de uma linguagem: pesquisar as palavras primeiras divisíveis ou por elas mesmas ou pela unidade.

.

Duchamp não explicita o que entende por *mots premiers*¹², mas o termo parece aludir as “palavras primitivas” citadas por Leibniz:

Leibniz constrói toda teoria das *complexiones*, incluindo um estudo sobre as figuras do silogismo, e então passa a explicar como construir uma nova linguagem por meio de termos primitivos e termos derivados de primeira classe e de segunda classe, e assim por diante, o que, em suas palavras consiste num emprego da Lógica Inventiva. (FRANZON, 2016, p.8)

O palíndromo NON visualmente enfatizado pelo artista (figura 20), poderia ser considerado “*un mot premier*”? A palavra afirma a negação, seja de frente para trás

Figura 20: NON -Marcel Duchamp, 1959. Gravura realizada com o editor Pierre-André Benoit

ou de trás para frente, sem compromisso nem divisão possível.

¹¹ Todas as traduções das citações de Michel Sanouillet, Pierre Cabanne, Françoise le Penven e Marcel Duchamp são da autora.

¹² “*mots premiers*”: os números naturais são chamados *premiers* em francês.

Influências e flatulências selavianas

Rose Sélavy personifica uma figura verbal conhecida pelos franceses que tem o nome evocador de *contrepèter* ou *contrepèterie*, cuja tradução literal é: *contrapeido*. Esse procedimento irônico, bastante popular, atribuído ao autor medieval francês François Rabelais, também amador de anagramas, consiste em construir asserções que adquirem um sentido obsceno por transposição de algumas letras ou sílabas espelhadas na estrutura da frase. O aspecto cômico decorre, principalmente, da situação promovida entre um emissor, que verbaliza discretamente seu trocadilho (tal como um peido na boa sociedade), um interpretante, que percebe o subentendido, e um receptor, que não viu nem cheirou nada. Via de regra, um *contrepéteur* não desvenda a sua intenção, como, de fato, Duchamp fez questão de nunca explicitar a sua, reiterando o “princípio de indiferença” que lhe era caro.

Parte das *contrepèteries* usadas por Rose Sélavy são atribuídas a Duchamp, outras podem provir de publicações populares como o *Almanach Vermot*, revista na qual coabitavam charges políticas ou científicas, invenções das mais excêntricas e jogos de palavras. Todavia, adverte Michel Sanouillet na introdução das *Notes*, a similaridade dos aforismos de Rose com a *contrepèterie* tradicional é só aparente, pois o objetivo do artista não é a graça. O quadro burlesco, quando presente, só encena a incoerência da linguagem. “O ardor subversivo de Duchamp, expressou-se desde 1913 contra a linguagem”, precisa esse mesmo autor (1975, p.20).

Rose expressa-se por meio de aforismos lapidários que, contrariando a definição tradicional da palavra, não explicitam regra ou princípio de alcance moral, mas rompem, ao contrário, com o concebível. Todo sentido é definitivamente golpeado pelas permutações flatulentas da elegante Rose Sélavy. “Trata-se de esgotar o sentido das palavras, de jogar com elas até violentá-las em seus atributos mais secretos, para finalmente pronunciar o divórcio total entre o termo e o conteúdo expressivo que estamos acostumados a lhe reconhecer” (SANOUILLET, 1975, p.16).

Uma frase famosa atribuída a Rose pelo Marcel Duchamp é, por exemplo: “Rose Sélavy acha que um *incesticída* tem que dormir com sua mãe antes de matá-la, percevejos são requisitados” (Duchamp du Signe, 1975, p.167). O termo *incesticide* é um neologismo objetivamente constrangedor inventado por Duchamp a partir das palavras inseticida e incesto (*insecte* e *inceste* sendo anagramas). Forjada por uma sistematização linguística levada a incoerência, a frase espelha a banalidade social enfatizando opiniões forjadas em silogismos absurdos. Rose e seu falso perfil midiático falam uma língua sempre atual. “Todos nós jogamos o miserável jogo das generalidades e as generalizações são invenções de trapaceiros” comenta Marcel Duchamp. (SANOUILLET, 1975, p.18)

Marchand du Sel

Marchand Du Sel é um pseudônimo anagramático composto foneticamente por Marcel Duchamp a partir de seu nome, citado por diversos poetas surrealistas no decorrer dos anos 20. *Le Marchand du Sel* foi também o título da publicação de suas notas para o grande público, em 1959, que foram reeditadas e completadas em 1975 com a colaboração de Michel Sanouillet sob o título *Duchamp du Signe* (outro jogo de palavra fonético que pode ser lido, como do canto/ ou do campo do cisne ou do signo). Vale observar que o nome *Marchand* revela uma atividade praticada por Duchamp, que costumava revender obras de seus amigos ou suas próprias, para suprir as despesas de suas produções.

O sal, seria o sal da vida, *Sel à vie*, que o artista compartilha publicando as anotações esparsas que, entre 1912 a 1923, redigiu diariamente em uma miríade de pedaços de papéis de diversas origens? Com esse título enigmático, Duchamp parece convidar seu leitor a duvidar da coerência semântica que esse queira, talvez, procurar nelas:

Elas foram o receptáculo dos pensamentos originados na mente de Duchamp entre 1912 e 1923: “Há um grande conteúdo imaginativo nas minhas obras. A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, até, transborda de imaginação. Cada elemento da matriz está relacionado a uma ideia. Sempre que uma ideia me ocorria, eu a escrevia no papel e a deixava maturar. Foi assim durante oito anos. Não o dia todo, 20 minutos aqui, 20 minutos ali. Devia ter sido acompanhado por um catálogo, como o da *Manufacture d'Armes et Cycles de Saint-Étienne*, com notícias explicativas sobre cada detalhe; mas não o fiz; oito anos é muito tempo, é de ficar entediado.

Existem também muitas intenções não realizadas," (DUCHAMP *apud* LE PENVEN, 2003, p.18)

La Boîte Verte

La Boîte Verte (1934) cita Rose Sélavy como editora e a *Boîte en Valise* (1935-1941) como coautora, com a seguinte frase "*De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*". A alternância de: *De ou por* sugere uma duplicidade assumida entre autenticidade e reprodução, identidade e álter ego, autoria ou edição. A primeira Caixa apresenta-se como um conjunto de notas redigidas durante a elaboração do *Grand Verre* e a segunda, um museu de viagem composto por um conjunto de reproduções miniaturas das obras de Duchamp.

Restrita a 320 exemplares, a edição original da Caixa Verde abre-se sobre uma desordem fortuita de *fac-simile*¹³ de diferentes naturezas e tamanhos, concebida por Duchamp com uma preocupação de fidelidade aos documentos originais. Esse embaralhamento casual reproduz também algo do fluxo livre das ideias e de suas combinações inesperadas.

Juntar os elementos estrangeiros entre si é fruto de um "Ministério das Coincidências". O acaso intervém no ato criativo e no ato perceptivo. Combinatória e aleatoriedade tecem a teia do mundo das Notas. Ao ler e reler uma palavra ou frase várias vezes, estamos sempre nos aproximando um pouco mais de um significado, muitas vezes sem sentido. (LE PENVEN, 2006, p. 38)

A expressão *acaso em conserva* consta na Caixa Verde e no Dicionário do Surrealismo editado por André Breton em 1938. Pode-se aplicar tanto ao conteúdo das anotações, "palavras submetidas ao regime da coincidência" (BRETON *apud* SANOUILLET, 1975, p.166), quanto ao seu modo de conservação, sabendo que na época conservas alimentícias eram realizadas em bocais de vidro (*vert/verde* e *verre/vidro* são homófonas em francês). A caixa constitui, de fato, o reflexo verbal da Mariée, ela conserva o espaço-tempo da elaboração do Grande Vidro. Um corpo verbal estilhaçado promovendo um "desfolhamento de sentido" que "o olhar casual do espectador associa, mas não articula" (DE CERTEAU, 1998, p.243).

Tais como as palavras inscritas nos *ready mades*, essas anotações não têm vocação descritiva ou explicativa. Soltas na caixa que lhe serve de receptáculo, elas resistem às tentativas de ordenação semântica. O leitor livremente desveste a *Noiva* da diversidade de seus significados celibatários, imagens verbais reunidas por uma colagem Dada sem cola, a *mécanique du hasard* que Duchamp declara dirigir seus pensamentos. (DUCHAMP p. 107,1999). A combinação será sempre nova e matematicamente imprevisível. Se não existe uma ordenação inicial arbitrada, não existe a desordem, mas um caos de origem e chegada.

Figura 21: Caixa Verde -1934



Coleção Michel Carrouges

Rose Sélavy

Figura 22: Rose Sélavy por Man Ray-1920.
Autografada Rose Sélavy e M. Duchamp



Fonte <https://www.toutfait.com/>

O poema dá a impressão de um baile equívoco onde as mulheres estão disfarçadas de homens e os homens de mulheres. A palavra é vestida de um fonema, ela pode travestir-se mudar de sentido como se muda de sexo, por permutação das letras ou inversão da figura. [...]" (ALEXANDRIAN, 1974, *apud* WILLER, 2012).

Rose escondendo Marcel, Marcel promovendo Rose, a partir de 1920 o artista engaja um baile de permutações de lugares e papel com seu alterego. Essa protagonista hermética e provocativa, especializada em ilusões de ótica, físicas e verbais, fascinou os poetas surrealistas como Robert Desnos e André Breton. Na citação acima, o historiador Sarane Alexandrian refere-se ao universo anagramático de Desnos, que na sua antologia *Corps et Biens* (1963), trama um diálogo poético e esotérico com a Rose Sélavy, que ele declara psicografado.

A fotografia, mostra Marcel Duchamp fantasiado de mulher, assumindo o papel da personagem que acabou de criar. Rose Sélavy posa como uma estrela de cinema diante da câmera de Man Ray, para lançar seu próprio perfume "BELLE HALEINE".

Sobre a escolha do nome de seu alter ego, o artista mantém-se fiel a sua neutralidade costumeira:

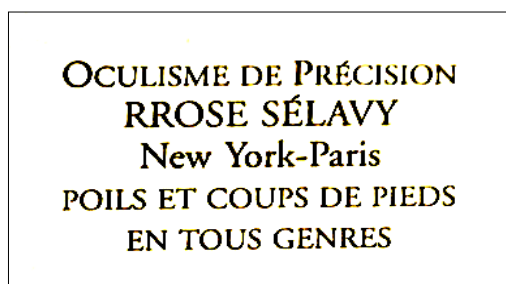
Eu queria mudar minha identidade e a primeira ideia que me ocorreu foi adotar um nome judeu. Eu era católico e já era uma mudança passar de

uma religião para outra! Não encontrei um nome judeu de que goste ou que me agrade, e de repente tive uma ideia: porque não mudar o meu sexo! Então, daí veio o nome de Rose Sélavy. Agora pode ser muito bom, a moda dos nomes muda com o tempo, mas Rose era um nome bobinho em 1920. O duplo RR vem da pintura de Francis Picabia, você sabe, o olho *cacodilato* que está *no Boeuf Sur le Toit* - Não sei se foi vendido - Francis pediu a todos os seus amigos que assinassem. Não me lembro como assinei - foi fotografado, então, alguém sabe. Acho que coloquei Pi que vestiu Rose (qu'habilla Rose) - regar (arroser) pede dois R, então fui atraído pelo segundo R que adicionei - Pi Qu'habilla Rose Sélavy. Só eram trocadilhos, nada mais. (DUCHAMP *apud* SANOUILLET, 1975, p.165)

Desgostando de metáforas poéticas, Duchamp as usa como lugar comum. Por conta da riqueza homofônica do francês, Rose Sélavy pode ser entendido como: Rosa é a vida e Eros é a vida, este último sentido sendo o mais famoso. Surge também: Regar a vida, por acréscimo do segundo R. Esse duplo R da também um sopro de ar a Rose, pois *air* e *r* são homófonos em francês. *Sel*, além de lembrar o sal do mercador, pode evocar os sais medicinais que se usavam em caso de mal-estar ou as *selles* (fezes), a menos que se trate de sela de cavalo ou de selar um envelope. Os nomes criados por Duchamp sugerem uma constante reavaliação *verbivocovisual*, pois o que vemos difere do que pronunciamos ou do esperávamos entender.

Outras leituras fonéticas podem ser obtidas. Uma repetição rápida do nome aponta, por exemplo, *Rosser la vie*, socar a vida. *Rosse* (com O aberto) é o nome dado a um cavalo velho ou ruim, que se recusa a andar, e por extensão a alguém duro, mal-intencionado e *rosser* significa maltratar ou bater de forma violenta. Ambas metáforas são adequadas, considerando o tom ácido da personagem. Rose é bastante *rosse*, como prometem suas atividades profissionais.

Figura 23: Cartão de Rose Sélavy (1922)



Fonte da imagem: Duchamp du Signe -1975

Na introdução de *Duchamp du Signe*, Michel Sanouillet adverte sobre a dimensão da mistificação na obra de Marcel Duchamp, como expressão de um comportamento social muito estudado. Rose Sélavy protagoniza essa mistificação. Suas ações seguem o roteiro planejado, embora nebuloso, de uma personagem caricata pregando o absurdo. O alter ego duchampiano parece cumprir de retornar o sistema contra si mesmo.

O cartão profissional de Rose Sélavy formaliza sua entrada na sociedade artística com devida peculiaridade. Ele foi publicado em várias revistas dadaístas desde 1922 e que constará na *Boîte en Valise* (1935).

A palavra *Oculisme* é um neologismo, por meio do qual Duchamp associa a palavra ocultismo à profissão de oculista. Porém, esse ar místico, apenas reforça uma palavra-chave essencial, a palavra *cul*, que além de significar “bunda ou rabo”, constitui um nome genérico designando popularmente o conjunto das partes e atividades situadas “abaixo da cintura”.

Assim, podemos entender que Duchamp via Rose, lança um novo “ismo” artístico focado no *cul*, em si não tão novo, designando trivialmente o erotismo, como confirma sua declaração a Pierre Cabanne.

Eu acredito muito em erotismo porque é realmente uma coisa bastante geral no mundo todo, algo que as pessoas entendem. Ele substitui o que outras escolas chamavam de Simbolismo, Romantismo. Poderia ser, por assim dizer, um outro “ismo”. O erotismo foi um tema, e mais ainda um “ismo”, que embasava tudo o que fiz na época do Grand Verre. Isso me salvou de ter que voltar às teorias existentes, estéticas ou de outro tipo. (DUCHAMP apud CABANNE, 2014, p 17)

O termo *Optique de Précision* era comunamente usado em cartazes anunciando lojas de óticas. O cartão de Rose indica como especialidade profissional, a de ver e/ou esconder, com precisão, o *cul*. Direção semântica a qual leva também o subtítulo do cartão, *poils et coups de pieds en tous genres*. Pois, qual outra relação estabelecer entre os pontapés e os pelos, senão o traseiro? Lugar de destino de uns e procedência dos outros. Lembrando que a palavra *cul* compõe diversas expressões francesas como: *coups de pied au cul*, *poil au cul*, *affaires de cul...* etc , popularmente usadas como rima em “U”. *Testemunhas oculistas* são também presentes no *Grande Vidro*, obra que Duchamp chega a definir como fruto de uma ótica de precisão (DUCHAMP apud CABANNE, 2014, p.75).

A expressão *en tous genres* significa *de todos os gêneros* e pode tanto referir-se aos tipos de pontapés (*coups de pieds*) e pelos (*poils*), apresentados como especialidade da Rose, ou a seu duplo gênero, feminino e masculino. Para finalizar sobre o tema da duplicidade, essa senhora, “entre duas idades”, como se diz na França, opera obviamente em duas cidades, Paris e Nova York.

Na fala de Rose, nenhum anagrama propriamente dito ainda, mas algo que o anuncia, nas herméticas *ocupações* da sua dupla persona, que pode, sob sua *voilette/véu*, parecer ser ela, quando na verdade é outro (Duchamp).

O artista permuta de lugar com seu alter ego em muitas ocasiões para autografar e assinar obras e textos que costumam resultar de apropriações ou usurpação de identidade. É o caso, por exemplo, do texto “Homens com espelhos”(1933), por uma amiga de Man Ray e usurpado por Rose, e do cartaz WANTED (1923), anúncio de rua procurando um estelionatário, sobre o qual Duchamp aplica sua foto e o nome de Rose Sélavy. Trama-se um jogo multifacetado, alternadamente mistificador, desmistificador e iconoclasta do gesto artístico e de sua autoria, cujos reflexos cruzados nos fazem perder de vista a forma, mutante, anagramática.

Outra apropriação ou *ready made aidé* assinado por Rose é um frasco de perfume da marca Rigaud, cuja embalagem parece um sarcófago vulvar, ambos ré etiquetados com efígia da Rose/ Duchamp e renomeados.

O nome da água floral contida, *Eau de Voilette*, literalmente “água de véu”, faz referência ao véu pregados em chapéus de mulheres para disfarçar rugas, emoções ou identidade. Da palavra *voilette*, só permutar o “i” para encontrar Violette/violeta, *l'eau de toilette de violette*, era um cheiro floral para senhoras, em voga na época. Quanto ao nome emblemático do perfume: *Belle Haleine*, literalmente, belo hálito, ele traz a mesma polissemia fonética que o nome da sua criadora. A consonância alusiva com o nome *Belle Hélène*, título de uma ópera cômica de Offenbach (1864), pastiche do mito grego de Helena de Tróia, representada anualmente em Paris durante a primeira metade do século XX, leva a diversas interpretações. Um jogo fonético transparece entre o nome feminino Hélène e *Haleine*, o hálito, la *laine*, a lã, l'*aine*, a virilha e la *haine*, o ódio, todos homófonos.

Figura 24. Belle Haleine, Eau de Voilette, 1921



Fonte <https://www.toutfait.com/>

Na anotação 275, Duchamp precisou sobre Rose: *Elle a de l'haleine en dessous/ Elle tem hálito em baixo* (Duchamp, 1999, p.163,). Assim, Rose Sélavy, Éros é a vida é bela na virilha ou / é peluda lá embaixo, pois portadora de uma “*abominable fourrure abdominale*”¹⁴ e tem bafo na virilha, quiçá um bafo de ódio. Diante de tanta diversidade, em qual sentido apostar? Em nenhum e em todos preconiza Marcel, a língua é um Cavalo de Troia.

Figura 25. Anémic Cinéma, 1926.



Captura de tela -youtube

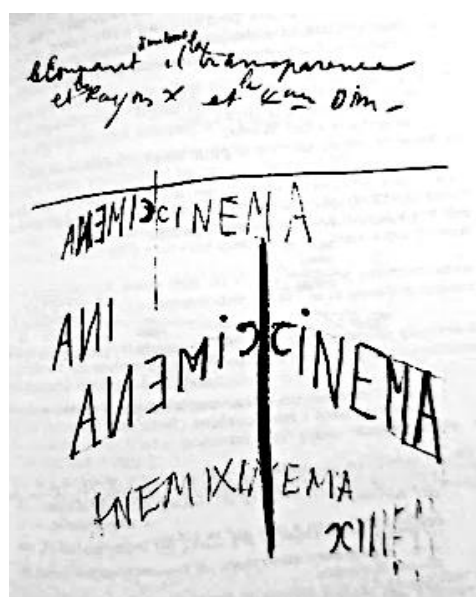
¹⁴ Abominável pele (de pelos) abdominal (Duchamp, 1994 p.169)

Anémic Cinéma (1926)

Anémic Cinéma é um curta-metragem mudo, em preto e branco, de 8 minutos filmado em 35mm por Duchamp e seu amigo, o fotógrafo Man Ray (1890-1976), no estúdio deste em Paris, com a participação do cineasta Marc Allegret (1900-1973). A última imagem do filme leva a menção: *copyright by Rrose Selavy*, associada a impressão da “sua” digital, confirmando a autenticidade fictícia da sua assinatura. A palavra *Anémic*, redução fonética do francês *anémique* (anêmico), se torna anagrama da palavra *cinema*, enquanto nega qualquer valor cinematográfico a produção.

As imagens apresentam o *oculismo* linguístico de Rrose Sélavy em movimento. Nelas constam a maioria dos seus aforismos construídos a partir de permutações espelhadas de letras. Anunciando sua vocação verbovisual, o título (figura 26) espelha os anagramas, Anémic e Cinema, em direção a um mesmo ponto de fuga central que prefigura o eixo giratório de discos imagéticos e verbais. A figura 27 abaixo, mostra o esboço preparatório de espelhamento e de inversão do título realizados por Duchamp.

Figura 26: Marcel Duchamp, esboço preparatório.



Em Notes, Champ arts, Flammarion, 2008 p., 189

O filme é composto por dez discos rotativos apresentando espirais gráficas com faixas pretas e brancas que girando, promovem uma ilusão de ótica em 3 dimensões. Intercalados com essas imagens espiralares hipotônicas, nove discos pretos apresentam os aforismos de Rose Sélavy reproduzidos com letreiros em relevos brancos, adotando o mesmo formato espiralar.

Enquanto a maioria das espirais visuais giram em sentido horário, as verbais giram em sentido contrário, ou seja, literalmente a contra sentido. Ler essas máximas enquanto giram, demanda um esforço de concentração dificultado pelo efeito redundante das sílabas e pela opacidade semântica da sintaxe.

Alternando com pensamentos ocultos inéditos, no seu modo bem característicos, iremos encontrar a seguir uma série bastante completa dessas frases construídas por palavras submetidas ao “regime da coincidência”, frases nas quais tais objetos encontraram seu acompanhamento ideal, que brilham da própria luz da sua telescopagem e mostram na linguagem o que se pode esperar do “acaso enlatado”, a grande especialidade de Marcel Duchamp. (BRETON *apud* SANOUILLET, 1975, p. 166)

São destacadas em verde as permutações e homofonias do texto francês traduzido para o português em seguida¹⁵ :

- *Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de Bengué,*

Banho de chá gordo para pintas (grãos de beleza), sem muito Bengué (bálsamo ou pastilhas anestésicas francesas que continham mentol e cocaína na sua composição).

- *L'enfant qui tète est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude*

A criança que mama é um soprador de carne quente e não gosta de couve-flor de estufa quente.

- *Avez-vous déjà mis la moëlle de l'épée dans le poêle de l'aimée?*

Você já colocou a medula da espada no fogão da amada? A metáfora é aqui evidente, e a paronímia revela diversas opções de pronúncia. Poil (pelo) e poêle (fogão, salamandra ou frigideira) são homófonos.

¹⁵ Traduções da autora.

- *L'aspirant habite Javel et moi j'avais la bite en spirale.*

O aspirante mora em Javel, e eu tinha um pinto espiralar. Na sua entrevista com Pierre Cabanne, Duchamp sublinha que essa *contrepèterie* não é da sua autoria.

- *On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la Côte d'Azur.*

Procura-se mosquitos domésticos (meia estoque) para cura de azoto, na Côte d'Azur.

- *Rose Sélavy et moi, Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis.*

RS e eu evitamos as equimoses dos esquimós de palavras esquisitas (no seu sentido original significa requintado ou rebuscado). Essa frase apresenta-se como um gira-verbo ou trava língua baseado principalmente na repetição paronímica da palavra *esquimaux* e aparece escrita de três formas diferentes. O tema pode ter sido inspirado por um cartaz publicitário do lançamento do picolé, em 1922, nos Estados Unidos e em 1924, na Europa, na ocasião da projeção do filme do antropólogo Robert Flaherty, *Nanook of the North*, ou *Nanook* o esquimó. A sílaba *maux* significa também males e é homófono de mot/palavra, introduzindo outra múltipla leitura.

Figura 27: Cartazes publicitários de 1922 e 1924



Fonte Toutfait.com

RENVOI MIROIRIQUE

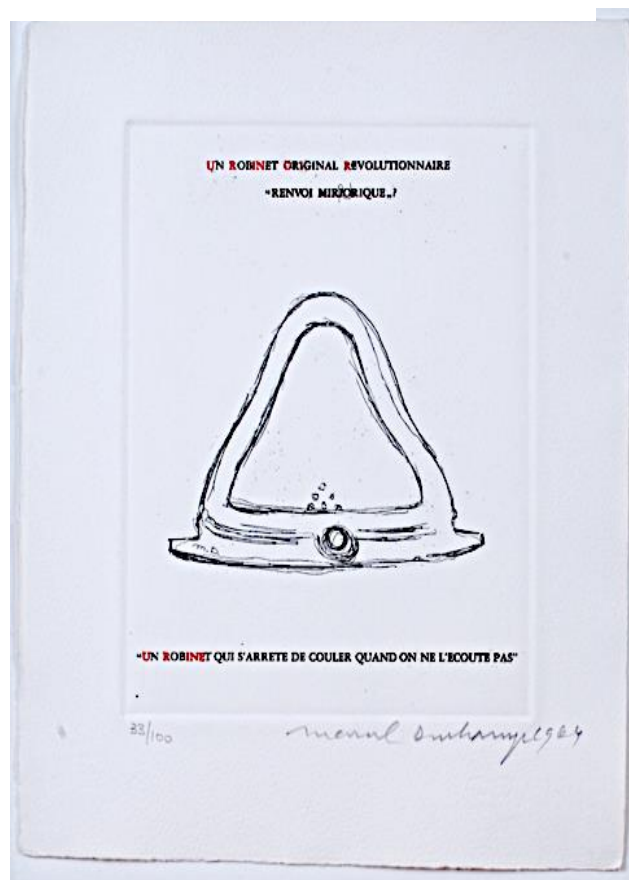
Outro disco de *ANÉMIC CINÉMA* apresenta a sentença:

- *Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas.*

Entre nossos artigos de quinquilharia preguiçosa, recomendamos a torneira que para de escorrer, quando não está sendo ouvida.

Em 1967, Duchamp destaca a mesma frase numa litografia conhecida como *RENVOI MIROIRIQUE* (fig.30), associada a um desenho representando o famoso *readymade* *Fontaine* (1917). A combinação entre o texto e a imagem revela um jogo anagramático que Duchamp destaca em vermelho.

Figura 28: Renvoi Miroirique- Marcel Duchamp-1964



Fonte art basel.com

A palavra inscrita na gravura é: MIRIORIQUE. Um grifo a lápis em forma de sifão entre as letras I e O encaminha a ler MIROIRIQUE. Ambas palavras são neologismos: a primeira pode remeter ao superlativo mirabolante (*mirifique*) e a segunda, de forma mais direta, a um espelho (*miroir*). A palavra Renvoi significa mandar de volta, no sentido de refletir. A litografia mostra uma representação gráfica do famoso Readymade *Fontaine*, *urinoir* invertido, enquadrada em cima e embaixo, por duas frases (uma espelhando de certa forma a outra). Em cima se lê “Uma torneira original revolucionária, e embaixo: “Uma torneira que para de escorrer quando não a ouvimos (ou não está sendo ouvida) “¹⁶.

Duas palavras-tema duchampianas são destacadas em vermelho e engajam o leitor num processo de dupla leitura, não exatamente “sob as palavras” da sintaxe como sugeriu Starobinski, mas dentro dela, encaixado nela. As letras destacadas em vermelho permitem ler na frase de cima a palavra **URINOIR** (urinário) e, na de baixo, a palavra **URINE** (urina). Vale observar que *Ruiner* e *Uriner*¹⁷ (arruinar e urinar) fazem parte dos três únicos anagramas ortograficamente perfeitos, destacados por Duchamp nas suas notas. **L’écoute** et **couler** também evidenciam uma permutação anagramática de ordem fonético: ouvir e escorrer).

Posicionada entre as duas sentenças, a representação gráfica do readymade *Fontaine* (1917), faz literalmente o ofício de vaso comunicante, por meio do qual uma semântica escorre na outra. De cima para baixo, do urinário para a urina, a ordem das palavras obedece à inversão do objeto, despejando em vez de acolher a urina.

Seria da virilha, a fonte, *l’aine*, *virilha odiada (haine)* que não deixa mais escorrer urina quando paramos de ouvi-la? O radical *font* em francês, ou *fount* em inglês tem origem latina comum e designa tanto uma fonte de água, quanto uma fonte tipográfica. O aparelho sexual e urinário masculino, que pode ser considerado como referente físico do urinol é, aliás, comumente representado em fontes ornamentais. Em praças públicas, meninos rechonchudos mijam água preenchendo a bacia alimentada pelos seus próprios jatos, como uma máquina celibatária gerando um ciclo ininterrupto de troca e inversão de fluídos.

¹⁶ Nas suas notas, Duchamp cita essa torneira como artigo de quinquilharia preguiçosa « parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas » (DUCHAMP/Note rv 188 in Sanouillet & Matisse, 1999, p 117).

¹⁷ Duchamp du Signe 1975, p.172 de note 268,1999, p.152

Objeto que fundamenta o conceito de *Ready Made* Duchampiano a *Fontaine* é um urinol tombado (nos dois sentidos da palavra). Encontrado pronto, è deslocado da sua função e lugar e posição de origem, assinado anonimamente e projetado na cena do Salão dos Artistas Independentes de Nova York, presidido por Duchamp. O Conselho do Salão recusa expor a peçam discretamente ocultada em um canto. (Fig.29). Na fotografia que comenta essa recusa, a ergonomia do urinol lembra a silhueta da Mona Lisa, a mesma que sente calores no traseiro e ganhou um bigode. Anonimamente assinada R. Mutt a *Fontaine*, talvez oblitere outra fonte, a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), artista dadaísta esquecida, amiga de Duchamp, que diversas pesquisas atuais apontam como verdadeira autora da obra.

Figura 29: Artigo *The Blind Man* de Louise Norton (1917).



Em revista *Dada* criada por Marcel Duchamp e Pierre Roché; <https://calendar.gwu.edu/>

*Figura 30: Fruição/Miçã, Soraya Braz, poster
offset, 2010.*

miçã



fruição

Em Revista Artéria 10, 2011

Readymade e anagrama.

No final da sua vida, Duchamp passou a se definir como "anartista", novo neologismo evidenciando a raiz grega *ana*, revertendo o sentido da palavra artista e/ou a vocação artística de reverter os sentidos.

Esse subcapítulo procurou evidenciar anagramas verbais presentes nos jogos linguísticos operados por Rose Sélavy, como parte de um enredo combinatório maior. A declaração de Ana Hatherly convida a entender o modo operatório anagramático além da fisicalidade verbal, como um modo de criar estendido a qualquer "sistema de sinais ou de valores dados", dentro do qual, "o utente realizará a constante recolocação dos elementos de que dispõe para fins determinados ou indeterminados" (HATHERLY, 1973). O modo *anartista* de criar duchampiano pode

ser entendido como constante recolocação e reversão de elementos. A partir dessa sugestão, seria concebível ver o *readymade* Fontaine como um tipo de anagrama? Uma prática de deslocamento, de re-colocação e de subversão de signos para servir fins arbitrários? No caso do urinol, a permutação pode entendida como conceitualmente efetivada pela inversão e deslocamento do objeto, e pela mudança da sua função e nome. Um urinol, objeto e substantivo masculino, torna-se substantivo e receptáculo feminino, muda de sentido, função e gênero. Os *Readymades* colocam em questão a relação significante e significado, evidenciando seu aspecto relativo e transitório. Cortado de seu contexto semântico original, o significante muda de sentido e significado.

Inverter a ordem dos signos amplia o campo dos possíveis. A artista brasileira Soraya Braz propõe uma nova combinação semântica e formal do urinol, que consequentemente sugere uma nova leitura. Na impressão off set (fig.31) a palavra fruição, encontra-se de ponta cabeça em relação a palavra Micção, convidando a girar o cartaz infinitamente, como reforça a inversão do título. O mesmo objeto assume duas posições e funções transitórias: para baixo é a micção, ereto é a fruição.

Da queda a fonte, da fonte a queda de *Étant Donnée*¹⁸ 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage..., obra mantida oculta por decisão do artista até sua morte, a obra duchampiana parece encenar sua *mise en abyme*. Um legado que o artista fez questão de apresentar como um enunciado de aritmética escolar incompleto. "Não tem solução, diz Duchamp, porque não tem problema" (Sanouillet,1975, p.21).

A torneira verborrágica silencia, quando paramos de prestar atenção nela. O convite seria silencia-se? É o que parece confirmar outra equação anagramática duchampiana.

SILENT LISTEN

¹⁸ Obra pintada secretamente por Duchamp de 1946 a 1966.

2.2 Jean Dupuy, arqueiro das coincidências.

Figura 31: Desenho/Parede expositiva- Jean Dupuy 2007-



Em catálogo À La Bonne Heure ! p.292, Nice ,2007

A vida como flecha

A obra de Jean Dupuy evidencia o ato criador anagramático ressaltado por Ana Hatherly de forma muito explícita, expandindo concretamente seu papel ao de um programa de invenção, capaz de agregar a pluralidade da sua investigação plástica. Artistas pertencendo a uma mesma geração, atravessada por questionamentos comuns, Hatherly e Dupuy, muito provavelmente não tiveram contato¹⁹ com a obra um do outro.

Nascido em 1925, no centro da França, Jean Dupuy faleceu no decorrer do mês de abril do ano de 2021, deixando uma obra inovadora e provocadora, altamente bem-humorada, cuja profusão e liberdade criativa impressiona. Dono de

¹⁹ A pesquisa de Ana Hatherly sobre os anagramas barrocos é, nem entando, citada na História da Poesia Visual (1987). organizada poeta visual canadense Dick Higgins, bem conhecido de Dupuy.

um espírito livre, o artista desenhou um percurso artístico atípico, movimentado por mudanças drásticas bem-aventuradas. Vivenciando a arte como vida e a vida como arte, Dupuy afastou-se reiteradamente das rotas prontas, sejam essas acadêmicas, institucionais ou mercadológicas, para atirar suas próprias flechas.

Artista autodidata, ele largou a faculdade de arquitetura no primeiro ano para dedicar-se a pintura, participando ativamente do movimento de abstração gestual da Paris dos anos 60. Apenas reconhecido como jovem pintor promissor, ele rompe com sua produção e a joga no rio Sena, antes de radicar-se em 1967, em Nova York. Lá, por meio de uma “cascata de coincidências”, como gostava de comentar, Dupuy concebe sua primeira peça interativa com a qual ganha o concurso *Experiments in Art and Technology* (1968), lançado pelos artistas Robert Rauschenberg e Billy Klüver. Esse sucesso o torna imediatamente famoso, o levando a expor no MOMA e a realizar diversas instalações tecnológicas para a galeria *Sonnabend*.

Em 1973, nova ruptura, Dupuy rompe seu contrato com a galeria, vira as costas para o *establishment* artístico e adentra a cena underground e engajada de Soho, tornando-se um dos seus maiores agitadores. De 1974 a 1979, ele concebe uma série de eventos colaborativos performáticos culinários e artísticos, os *Group Show* (figura 33), dos quais participam a maioria dos artistas experimentais da época, que acontecem no seu estúdio ou no famoso espaço *Kitchen*. Nesse ambiente, torna-se amigo de *Georges Maciunas* (1931-1978) e de outros membros do grupo *Fluxus* e passa a liderar diversas performances coletivas em parceria com o Centro Georges Pompidou de Paris.

Em 1979, Dupuy retira-se mundo das performances, demasiadamente mercantilizado para seu gosto, para dedicar-se as experimentações anagramáticas que iniciou em 1973, as quais associa à engenhocas mecânicas. Suas peças participam das exposições do grupo *Fluxus* na Europa.

Em 1984, ele decide voltar a morar na França Acompanhado da esposa, a performer Olga Adorno e o filho, Augustin, ele elege residência em um lugar isolado não longe de Nice, no qual consagra-se integralmente a elaboração de um sistema de criação anagramático que ampara toda sua produção passada e presente. Concebida como um livro des-multiplicado em pinturas, objetos, vídeos e

performances, esse sistema constitui sua “Grande Obra”, como costuma apontar seu amigo próximo, o curador e artista Christian Xatrec, o qual contribuiu muito a realização desta pesquisa.

Figura 32: *Soup and Tart at the Kitchen, Jean Dupuy (1974).*

DAYTIME EXHIBITIONS: TUESDAY-SATURDAY 1-6 PM		
JUAN DOWNIEY «CHILE»	NOVEMBER 19-23	AT 484 BROOME STREET
JEAN DUPUY «  »	NOVEMBER 30-DECEMBER 14	AT 59 WOOSTER STREET
JOAN JONAS «TWO WOMEN»	DECEMBER 17-21	AT 484 BROOME STREET
PERFORMANCES: (ADMISSION \$2 UNLESS OTHERWISE NOTED)		
JEAN DUPUY «SOUP & TART»	SATURDAY, NOV 30 8:30 PM	A DINNER AND THIRTY- EIGHT TWO MINUTE PERFORMANCES \$4.00
MENU OF EVENTS:		
JOANNE ACQUARO	THOMAS SHROUD	RICHARD LANDRY
LAURIE ANDERSON	PHILIP BLASS	GUANFRANCO MONTESANA
BRENNAN ATKINSON	DEBRA HALLER	LYBETH MARANO
CHARLES ATLAS	SCOTTIE HARRIS	GORDON MITCHELL
SCOTT BULLINGBROOK	ANTHONY MCALL	RICHARD SERRA
BOVINE BLISS	GEORGE HARTSTEIN	DONALD MONROE
ROBERT BREEER	JOAN JONAS	TONY MARCOTELLO
DEMO GODELL	JOAN JONAS	NAM JUNE PAIK
JEAN DUPUY	SHIRLEY KUSOIA	CHARLENE PRUSTINE
JON BIRSON		SYLVIA WHITMAN
RESERVATIONS ARE NECESSARY: CALL 925-3615 (TUESDAY-SATURDAY 1-6 PM)		
JIM BURTON «PHISKS OF META-QUAYERS»	FRIDAY, DEC 6 8:30 PM	MUSIC FOR WHEELS, WINDS, ORGAN PIPES AND INSTRUMENTS
PERFORMED BY THE SERIOUS MUSIC BUREAU: RUTH CHATHAM, JON DEAC, GARRETT LIST, JIM BURTON	SUNDAY, DEC 8 4:00 PM	
GARRETT LIST «DEMOCRATIC VISTAS»	SATURDAY, DEC 14 8:30 PM	
THE WALTER SERIES PLAYED BY MEY AND FRIENDS: KARL BRISER, JIM BURTON, BRUCE OTTMAS, JON GIBSON, JOHN ULABARABA, GREGORY KEEVE, ARTHUR RUSSELL, FREDERIC KEBUKI, RICHARD TETTELBAUM AND GARRETT LIST. THIS CONCERT SUPPORTED BY THE WALTER FOUNDATION OF NEW JERSEY AND "MET THE COMPOSERS" A PROJECT OF THE AMERICAN MUSIC CENTER WITH SUPPORT OF THE NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS.		
RICHARD TETTELBAUM «COMPOSITIONS & IMPROVISATIONS»	FRIDAY, DEC 20 8:30 PM	INCLUDING: SHARUBACHI SOLO, THRESHOLD MUSIC, TRIO AND TAI CHI - SOLO, WITH ANTHONY BURTON, WINDS, DRUMS, HOLLAND, BPS.
ALVIN CURRAN «SOLO MUSIC»	SATURDAY, DEC 21 8:30 PM	
INGRAM MARSHALL «MUSIC»	SUNDAY, DEC 22 8:30 PM	

THE KITCHEN 59 WOOSTER STREET
NEW YORK CITY
CENTER FOR VIDEO AND MUSIC (212) 925-3615
THE KITCHEN IS OPERATED UNDER THE AUSPICES OF HALLGALLERIES, WITH FINANCIAL SUPPORT FROM THE NYSCA

Em catálogo À La Bonne Heure ! p 42. Ed. Musée d'Art contemporain- Nice -2008

Além de artista, Jean Dupuy promoveu numerosos eventos e publicações ao longo da sua carreira. A documentação disponível pela internet, ainda mal testemunha da riqueza e da variedade dessa produção. A Galeria Loevenbruck, que começou a representar o artista em Paris a partir de 2010, iniciou a organização e a divulgação dessa documentação. Disponibilizando muito gentilmente sua ajuda para enriquecer meu acesso a obra, a galeria presenteou-me com o catálogo WHERE que publicou em 2013 e promoveu um contato direto com o artista.

Durante a curta entrevista telefônica que consegui realizar com Jean Dupuy, ele se demonstrou muito receptivo e animado, porém, já com 94 anos e muito

atarefado, aconselhou-me entrar em contato com seu amigo próximo, Christian Xatrec, testemunho ativo da sua obra, radicado desde a mesma época em Nova York e editor da sua primeira publicação anagramática, *Ypudu Anagrammiste* (1987). Esse respondeu com prazer a todas minhas perguntas, tornando-se um interlocutor privilegiado para adentrar a lúdica complexidade do universo anagramático dupuysiano.

A evidente plasticidade da obra de Dupuy me levou a lhe perguntar si considerava-se um Poeta Visual. A resposta foi categórica: "Ah! sem dúvida!". Para Christian Xatrec, essa afirmação sublinha o valor engajado e crítico de Dupuy em relação a uma dominante do mundo da arte:

Desde 1984, Jean Dupuy empenhou-se a publicar suas pinturas anagramáticas em numerosos livros, modificando com isso seu estatuto de objetos, em textos-poemas. Essa desmaterialização, des-reificação das suas pinturas (as telas-objetos) representa uma última transmutação, desta vez, não do sentido, mas do objeto. Não se enganam: a decisão de Dupuy de transpor sua obra pictural em poesia visual impõe-se como uma crítica radical e rara, dirigida contra o ambiente todo espetacular de rigor. (Xatrec, 2008, p.286) ²⁰

Flechas e coincidências

Figura 33: Where- Jean Dupuy 2010. Aço 400X1200X14 cm



Em Catalogo Where, p.67, ed.Galerie Loevenbruck, 2013

²⁰ Todas as traduções das citações de Christian Xatrec e Jean Dupuy são da autora.

Reflexos de uma obra polimorfa, os caminhos para abordar a produção de Jean Dupuy são diversos, embora todos desaguem no programa de escrita anagramática que o artista iniciou a partir de 1981. Um sistema plástico e poético alimentado por uma mecânica anagramática integradora e provocadora de coincidências, capaz de reunir sua obra e vida.

Do latim medieval *Incidere* que significa “acontecer por acaso”, a palavra coincidência designa uma relação estabelecida a partir de acontecimentos casuais, incidências, que pela sua proximidade temporal ou geográfica encontram-se associadas e percebidas como coincidentes por um observador. O anagrama constitui uma coincidência linguística entre duas ou mais palavras, bastante frequente diretamente decorrente da combinatória alfabética. O fato de as letras coincidirem não basta em si para ser relevante, alguém precisa destacar essa peculiaridade de forma frutífera. Dupuy anda um passo adiante, com ele o anagrama se torna construtor de coincidências.

LE HASARD C'EST MOI! = AH! C'EST DROLE MAIS ...

No universo dupuysiano, tudo coincide, a tal ponto de o artista adotar jovialmente como lema: “*le hasard, c'est moi!*” O acaso, sou eu! Exclamação que, coincidentemente, encontrou permutando as letras de outra expressão anódina: “*Ah! c'est drôle, mais ...*”/“Ah! Que engraçado, mas...”.

A graça da surpresa diante do inesperado é a receita da felicidade criativa de Dupuy. De um acaso inesperado ao outro, a surpresa provocada pela coincidência, desencadeia outra coincidência: a desordem das letras da primeira expressão promove uma coerência inesperada com a ordem das letras da segunda. Um tipo de “ironia de confirmação”, um Ready Made verbal não previsível, porém planejado, uma apropriação do acaso, sutilmente e precisamente construída.

O acaso, a surpresa e a graça são três componentes inseparáveis do sistema lúdico criado por Jean Dupuy. Diversos autores o citam como seu *Système D*, fazendo alusão ao *D* de Dupuy e ao *D* de Duchamp, referência assumida pelo artista, mas também porque coincidentemente a expressão *Système D* designa em

francês, uma forma ágil de resolver as coisas, por meio da *Débrouillardise*, o que poderia ser traduzido, em português, por Sistema G. como Gambiarra.

Figura 34: *Série Xilophage* - Jean Dupuy 1990-2011. pedra e guache sobre madeira 14,5X25X3 cm



Em Where, ed. Loevenbruck 2013, p 115

O sistema criativo dupuysiano assume plenamente a gambiarra como arte, reivindicando o papel da preguiça, *lazy art*, providenciando coincidências para solucionar um problema, ou melhor, diversos problemas numa cajadada só.

Os problemas inventados pelo *Ypudu Anagrammiste* (alter ego anagramático de Dupuy) são particularmente cabeludos, pois consistem em equacionar anagramaticamente os feitos e gestos de um personagem, *Léon*, apelido *Lulu*, outro alter ego do autor. Como acontece na tradição oulipiana, o poeta planeja o próprio labirinto criativo do qual deve conseguir sair, resolvendo a enigma. Ao leitor sobra a tarefa de decifrar os passos subliminares dessa epopeia. Para adentrar a história de Lulu, será preciso atentar-se aos signos: letras, flechas, cores, notas musicais e, sobretudo, à gagueira de Lulu, que constituem outros e tantos meios inventados pelo *Ypudu*, para servir sua resolução anagramática.

Por onde iniciar a leitura multidimensional na qual nos engaja o Jean Dupuy? O sentido que está embaixo, está em cima, diz *Lulu*, a arte está aqui e lá, ecoa *Ypudu*. *WHERE?* diz uma obra (fig.34) *HERE* indica outra. (Fig.36). As flechas dessas duas representações verbais apontam alternadamente para a materialidade e a imaterialidade do signo. A palavra flechada, lembrando Mallarmé (1897), “com o além se funde, longe do interesse que em geral se lhe assinala”.

Figura 35: *Série Here* - Jean Dupuy 1987-88.
Acrílico e grafite sobre tela. 80X100cm



Em À La Bonne Heure, Ed. Villa Arson, Nice 2008, p 254

A primeira flecha

No universo da reversibilidade no qual estamos convidados a entrar, não se sabe exatamente, qual do artista ou do anagrama acertou o outro, mas a flechada foi certa. O artista narra que a primeira flecha anagramática foi atirada, um dia ocioso de 1973:

Foi com essas quatro palavras "American venus unique red" inscritas em um lápis da marca "Venus" que fiz um anagrama pela primeira vez, em Nova York, em um dia de ociosidade em 1973. As 22 letras de 'American Venus Unique Red' me deu um 'universo difícil em mecânica'. Em 1979, inventei um sistema de escrita, baseado na escolha de palavras que

representavam cores, para resolver equações de letras: os anagramas. Então voltei à cor, depois de ter parado de pintar em 1966(...).

(DUPUY, 2006, documentsdartistes.org)

Depois de algumas horas de árdua mecânica anagramática, a Vênus Americana Vermelho Único desvelou a árdua mecânica que a gerou.

É verdade que nessa época os lápis foram uma fonte de inspiração para mim. Encontrei um lápis, por acaso(...)Para me ocupar, tentei fazer um anagrama com as vinte e duas letras dessas quatro palavras. Foi por tentativa e erro, mas ao longo de várias horas, que acabei me deparando com estas quatro outras palavras: Univers Ardu en Mécanique.” Essa metamorfose realmente me impressionou, mas não fazia ideia de que mudaria minha vida. Louco! Encontrei uma mina inesgotável que continuo a cavar hoje com tantas surpresas quanto prazer.

DUPUY *apud* MANGIEU, p.82, 2008)

Na época, Dupuy estava realizando uma série de experimentações gráficas, compostas por rastros e raspas de lápis grafite aplicados sobre papel, que intitulou *Think and Suggest* (1974). Esses rabiscos a grafite já encenavam uma *mise en abyme* da materialidade do objeto e da sua função. Primeiro instrumento de trabalho de um artista, o lápis é um objeto destinado a escrever e/ou a desenhar, dupla função potencializando a abertura de dois mundos, o da representação visual e o da representação verbal.

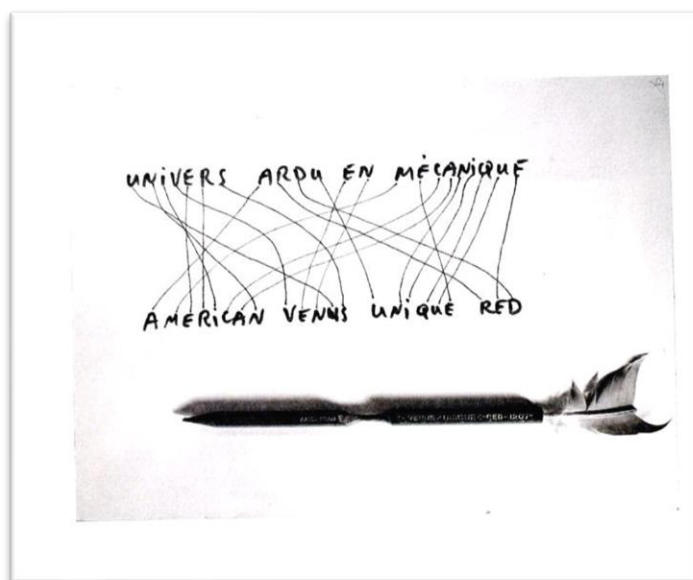
Chegando à exaustão da sua investigação sobre a materialidade funcional e objetual de um lápis, o artista passou a focar a materialidade verbal lavrada no seu corpo. Um nome cujo maneirismo contrasta com a simples função do objeto, lembrando as locuções herméticas que Duchamp inscrevia no corpo dos *readymade*.

Dessa matéria prima verbal, Dupuy mobiliza os átomos, os recombina até extrair empiricamente um sentido. Suas tentativas e erros, lhe sugerem escolhas. Nota-se, por exemplo, que nesse processo, ele mudou de registro linguístico, passando do inglês para o francês, mas conservou uma estrutura nominativa e adjetival que ecoa o nome original. A experimentação anagramática encaminha também o artista a entalhar a parte central do lápis, o que lhe permite apagar a marca comercial, não envolvida na equação anagramática e, num mesmo gesto,

revelar a verdadeira natureza do lápis, sua matéria pigmentaria colorida. (XATREC 2014)

O resultado encontrado há de surpreender. O termo de origem e seu reflexo anagramático são literalmente unidos por uma lei de atração. Casam-se bem, por assim dizer, pois o primeiro surge da *mise à nu* verbal do outro: O vermelho da Vênus americana desnudado pelo árduo universo mecânico, mesmo, ou vice e versa.

Figura 36: Fotografia da operação *Univers Ardu en Mécanique* - Jean Dupuy- 1973



Em WHERE- Ed. Loevenbruck- Paris 2013, p.13

Esse primeiro desnudamento coincidente de um objeto e verbo, marca o início de um sistema que Dupuy vai afinar ao longo dos anos seguintes. Como mostra fotografia acima (figura 37) o binômio anagramático é espacialmente separado em dois corpos verbais, um posicionado na parte de cima da folha e o outro mais abaixo. *Ce qui est en haut est en bas, le sens dessus-dessous*, o que está em cima está embaixo, o sentido de cima, abaixo, se torna seu lema. O dispositivo de composição empregado pelo artista, apresenta afinidades com o *Renvoi Miroirique* duchampiano, que Dupuy expande ao grau de sistema, aplicando o mesmo modo de

resolução gráfica a muitos outros binômios anagramáticos. Nessa sistematização, a cor passa também a constituir um médium físico e semântico privilegiado.

Os corpos verbais são interligados pelos traços de grafite que, atravessando o espaço, ancoram-se nas letras, permitindo conferir sua exata permutação de lugar. Abaixo do desenho, está o lápis, autor dos rastros e da escrita. Seu corpo aparece cavado no meio, quase separado em dois, a não ser pela sua matéria intrínseca, o grafite. Verbo e objeto espelham-se, ambos interligados pela matéria que os origina. Ora, o lápis não é mais um lápis, mas uma flecha, da qual os tracejados a grafite marcam a trajetória entre dois territórios semânticos. Como as trilhas de condensação deixadas pela travessia de aviões no céu, os rastros materializam a trajetória das partículas verbais permutando de lugar para alcançar um novo corpo semântico.

Em Timeu, Platão explica o nascimento dos corpos por meio das vicissitudes do movimento das partículas. Elas efetuam “permutações” para alcançar para alcançar seus próprios lugares, a forma, a uniformidade em repouso. A não uniformidade aí se mantém e renasce indefinidamente, para o presente e para o futuro. (MOLES,1976, p.102.)

Em um vídeo de 2005, Dupuy e seu filho Augustin, retomam uma filmagem super 8 anterior, realizada em 1978 em Nova York. As primeiras imagens mostram as mãos do artista metamorfoseando um lápis em flecha. Primeiramente, ele aponta o lápis com estilete - gesto de desenhista - em seguida, perfura sua outra extremidade com furadeira - gesto iconoclasta - para fixar uma pena no lugar de uma borracha que nada mais apagará - gesto metafórico –e, finalmente, assinar no corpo da flecha, o nome *Sagittarius*, com sua data de aniversário 22/11 - gesto simbólico. O corpo lápis-flecha, marca o início de uma nova era criativa, a era do Sagittarius anagramista.

Uma vez atirada, a flecha-lápis, símbolo da metamorfose anagramática operada pelo artista arqueiro, protagoniza a obra. Na sequência do mesmo vídeo, ela aparece fixada ao vidro de um carro na altura do olhar do passageiro, atravessando a cidade de Nice numa velocidade cada vez mais acelerada.

Imóvel como o observador que a observa, a flecha-lápis atravessa o espaço-tempo, até parecer, por meio de uma aceleração da imagem, realmente se mover e entrar em órbita.

Figura 37: *Sagittarius* – Video 5' 07'' Realização Augustin e Jean Dupuy.



Em À la Bonne Heure- Ed. Vila Arson, Nice-2008, p.275

Ypudu *Sagittarius*

LE SAGITTAIRE = L' AIR EST AGITÉ
(o sagitário = o ar está movimentado)

Figura 38: *Anagrammes*—Video 13' 02" realização Augustin Dupuy. Anagramas escritos em modo acelerado



Em À la Bonne Heure- Nice -2008, p.272

Simbólicas e literais, herméticas e provocadoras, as flechas do *Sagittarius* arqueiro (inclusivo as lançadas pelo seu pênis) penetram o ar, L' AIR/ AIRE / ÈRE da obra (ar, área e era, são homófonos em francês). Uma área avessa à uniformidade, movimentada pelas vicissitudes infinitas dos signos em permutação configurando uma cosmo gênese semântica.

Embora proceda de uma alquimia da linguagem, o anagrama não é esotérico: ele tem que ser tomado ao pé da letra (...) Jean Dupuy entendeu que a natureza dessa operação não consiste tanto em gerar sentido, mas

em presenciar o sentido onde já está - em algum lugar - no universo de um cotidiano semântico (XATREC, 2008; p 284)

Construir um sistema de invenção exige tempo e Christian Xatrec testemunha como dar-se esse tempo tornou-se a prioridade de Jean Dupuy, que costumava considerar-se “*un passeur de temps*”. Aquele que passa seu tempo, mas também, aquele cuja função é guiar a passagem pelo tempo, do tangível ao para o intangível.

Seria a máscara de chacal do deus egípcio Anúbis que veste o *Sagittarius* enquanto atira sua flecha? Esse deus barqueiro/*passeur* cuja função era guiar as almas da efemeridade da vida para eternidade da morte, do universo visível para o invisível? Chacais são animais ardilosos que não desvendam seu jogo e Dupuy comprava a ideia de ser “ardiloso como um *auvergnat*” (nome dos habitantes da sua região de nascimento). *Sagittarius* é o nome da constelação que deu nome ao signo zodiacal de Jean Dupuy, representada por um centauro atirando flechas. Quando a literalidade se encontra com a simbologia, surge a magia. Atravessando as camadas semânticas, as flechas lançadas por Dupuy Sagittarius vêm revelar uma coerência primal e não óbvia do mundo. “Ypudu é uma máquina de transformações, um vasto empreendimento de desenclausuramento, de desintoxicação, esotericamente claro” (GIROUD, 2008, p.227).

JEAN DUPUY = Déjà UN PUY

(Jean Dupuy= já um monte)

O artista brincou com diversos pseudônimos ao longo de sua obra. A equação anagramática acima confirma o significado e a origem geográfica do seu sobrenome. O nome Dupuy designa literalmente aquele quem vem de um lugar elevado, monte, morro (como Duchamp designa quem vem do campo). Esse vernáculo é bastante usado para identificar lugares culminantes, como a região na qual nasceu o artista, o Puy de Dôme, onde existe uma montanha com o mesmo nome. Encontrar no seu nome e sobrenome, a confirmação de seu sentido literal, constitui outra coincidência anagramática da qual o artista se apropria. Uma entre outras tantas que a vida lhe trouxe, quase naturalmente. Assim, quando voltou a morar na França, ele elegeu

uma casa ateliê em Pierrefeu, perto de Nice, com vista para uma montanha chamada *Tête du Puy*:

Jean Dupuy sentado à sua escrivaninha diante da Tête Du Puy (uma das montanhas dominando seu retiro de Pierrefeu), não é tanto Narciso mirando a si mesmo, mas para o que ele conseguiu criar com o passar do tempo/passando seu tempo, que com distância calculada, o observa, observando-se. (XATREC, 2008,287).

O primeiro heterônimo do artista foi *Jeanne*, observa C. Xatrec, feminino de Jean em francês, precisamente *Tante Jeanne*, suposta autora da receita da torta de maçã que preparou para 300 pessoas, na multiperformance SOUP AND TARTS, que organizou no Soho. *Tante* pode tanto significar tia, quanto um apelido irônico para um homem gay. Jeanne se pronuncia Jane, anagrama perfeito de Jean (que em inglês é um nome feminino). O artista o escreve JA/NE, transmitindo uma ideia de contraposição entre afirmação e negação. Tais ambivalências de gêneros e transformações de personalidades rondam a história do anagrama.

Figura 39: Performance CLOTHESEXCHANGE Olga Adorno e Jean Dupuy



Fonte Bibliografia C. Xatrec, p.240

Nesta direta linha, nos anos 1976 e 2000, Jean Dupuy e Olga Adorno realizaram a performance *CLOTHESEXCHANGE*, durante a qual trocaram de roupas um com outro, em plena rua de Nova York²¹. A cena incarna, de certa forma, o encontro da Vênus americana com o árduo mecânico, des-travestindo as convenções. Da promiscuidade entre as palavras *clothes* e *exchange*, surge a palavra *sex* que nos permite, literalmente, ler: roupas mudam o sexo ou mudam de sexo e, vislumbrar o anagrama como *WORDSEXCHANGE*, não só pela mudança de gênero verbal que costuma promover, mas enquanto troca sexual fecundante entre palavras. (fig.40).

Um outro heterônimo usado por J. Dupuy é o já citado *YPUDU*, obtido pela permutação das letras de seu sobrenome. *YPUDU Anagrammiste* é o título da primeira publicação das suas composições anagramático-visuais, marcando o início de diversos livros de artista.

YPUDU ANAGRAMMISTE: é o que se chama um livro de artista. É uma obra, como é uma pintura ou uma escultura, que escrevi em um escritório apertado, sentado a uma mesa, ao lado de uma janela, a leste. Foi aí que aprendi a acordar cedo. (...) YPUDU ANAGRAMMISTE foi publicado em 87. A partir deste ano, todos os meus livros serão livros de artista (entre eles alguns também servem-me de arquivo). (DUPUY *apud* MANGION, 2008, p.90)

YPUDU ANAGRAMMISTE. Se é um romance, é picaresco e até lá..., não acho que seja um romance. Formal? É verdade que sua escrita é baseada no anagrama. (...) Foi lançado em 1987. Levei quase três anos para escrever (Hand Made!) São 85.000 caracteres que representam cerca de cento e oitenta e nove páginas.

É um retrato de Leon (Leo, em inglês), que começa na adolescência. Ele fala sobre sua família, seus amigos; ele descreve os objetos, muitas vezes, curiosos que cria; ele também inventa um personagem, um negro bilíngue que gagueja. A gagueira é um dos sistemas que utiliza para resolver as equações das letras (anagramas) que constituem os seus textos. Grande parte do livro está escrito em marrom. Na página 13, lê-se: "Este livro está escrito em marrom. O marrom é a soma das cores. Leon escreve em cores". Ele contém cinquenta e duas fotos e trinta e três partituras musicais homófonas. (DUPUY *apud* MANGION, 2008, p.89)

O nome YPUDU pode ser ouvido como contração fonética de *Il pue du...*, "Ele fede de...", subentendido, do traseiro, *cul* em francês. Ypudu assume o destino popular das rimas francesas em U, que associa ironicamente a um prestigioso ofício de *Anagrammiste*, em completo desuso. De JA/NE a Ypudu, reconhecemos uma

²¹ Esta performance inspirou Georges Maciunas e Billie Hutching a trocarem as roupas na sua cerimônia de casamento.

cumplicidade com o “*Air de Voilette*” e “*Oculisme de Précision*” da distinta Rose Sélavy.

As letras remanescentes das equações anagramáticas dão nascer a uma série de personagens que constituem outros pseudônimos: *Léon le Bègue* (Léon o gago), apelido Lulu, grande duplicador de sílabas e letras. Nos textos em inglês ele é Mister Stutterer (senhor gago) ou seu anagrama franco-inglês Mister Têtsurter (foneticamente, mistério cabeça sobre a terra). Há ainda Popol K. (gaguejo de Polka, dança russa) que é “holandês e negro” e Claudius Ballad (amigo real do artista), curioso colecionador de psittacídés no Chile, entre outros nomes gerados pelas letras da narração que protagonizam.

2.3 Le Système D.

Inicialmente, uma simples particularidade da linguagem, o anagrama constitui a hipótese, a pedra angular da obra de Jean Dupuy. Primeiramente utilizado como simples processo (quase Oulipiano) de escrita, o artista soube elevar essa particularidade ao nível de sistema. (XATREC, 2008, p.285).

O anagrama é o âmago do *Système D.*, seu *Ministério das coincidências*. A partir dele, o artista aciona uma cadeia de procedimentos inter-relacionados. Um leva a outro de forma orgânica, livre e não exaustiva. Dupuy situa em 1979 o início da sua “invenção de um sistema de escrita, baseado na escolha de palavras para resolver anagramas que são equações de letras” e a finalização da sua elaboração, no final dos anos 90, quando resolve a “formatação na página: colocando as palavras em cores e notas musicais em cima e embaixo da equação de letras”. (Dupuy, 2006, p 116).

Eu elaborava grandes anagramas, com de um lado uma lista composta exclusivamente por nomes de cores e, do outro, a narração de uma história, ou a descrição de um objeto. Cada um dos dois textos sendo rigorosamente composto com as mesmas letras que o outro, nem mais nem menos. Um frente a frente anagramático, do qual, metade (a paleta) coloria a outra. Essas equações, resolvidas empiricamente, tomavam-me um tempo considerável. (DUPUY, 2006).

(...)Graça a sistemas sucessivos, o que, no início, me demandava quatro semanas para resolver uma equação de duzentas letras, agora leva cerca de vinte horas. (DUPUY *apud* MANGION 2008, p.91)

A complexidade enfrentada pelo artista está ligada à quantidade de letras envolvidas nos episódios da sua narração, podendo ultrapassar mil letras, as quais, ele tem que rigorosamente repor em um texto anagramaticamente equivalente. Desse programa rígido e unificador surge um campo de invenção inesperado, sempre renovado por soluções imaginárias que dão o tom ao seu sistema

O mais difícil é encontrar o tom. Isso nunca dependerá de nenhum sistema. A operação mental envolvida para completar um anagrama requer muita atenção. Às perguntas que vêm sendo levantadas, o acaso me dá respostas inesperadas e frequentes. Estou imerso em um universo de surpresas. As surpresas são meu prazer, como já disse, isso explica minha perseverança. Hoje como no início, a aventura continua a mesma. (DUPUY *apud* LABELLE- ROJOUX, 2008, p.91)

Figura 40: Anotações anagramáticas:- Jean Dupuy, 2011



Em Where, p 194.

Tal um quitandeiro equilibrando os pratos da sua balança, Ypudu acrescenta uma palavra fruta para cá, uma nota musical para lá, (na sua transcrição latina ou anglófona) emoldurando sua narração. A sua colheita *verbivocovisual* tinge a língua com suas cores gustativas (fig.43).

A formatação visual das telas anagramáticas apresenta três constantes, sujeitas a variações que preservam a vitalidade do sistema:

A primeira constante é de ordem espacial: no fundo branco, dois curtos textos se sucedem. O espaço livre entre a parte de cima e de baixo define uma fronteira, lugar de passagem entre um texto e seu espelhamento anagramático. “O destino do anagrama é de ser irremediavelmente interligado à sua metade(...) que lhe é recíproca(...) e revela outro sentido, justamente por conta dessa visão duplicada” aponta C. Xatrec (2008, p.285).

A segunda é de ordem pictórica. Os textos são manuscritos e policromáticos. Como mostra a figura 40, o artista transcreve diretamente suas composições anagramáticas com pincéis atômicos coloridos sobre tela ou papel.

A terceira é de ordem informativa, sua função é anunciar e precisar o jogo anagramático. Tais anotações explicativas participam ativamente da obra. Integradas quando telas anagramáticas e livros de artista, Dupuy costuma destacá-las a lápis (sua flecha), deixando claro que se trata de informações não contabilizadas na equação anagramática. Assim constam, a data, a assinatura e a quantidade de letras envolvidas na equação, proeza da qual Ypudu se orgulha, com razão.

*Figura 41: Jean Dupuy.
1985 – Caneta
hidráulica sobre papel;*

1. CLARO
UN JEU DE MOTS ENTRE PLATANE PLATANO ET BANANIER
REMET A LÉON EN MEMOIRE UNE BONNE BLAGUE D'IL Y'A TRENTE
ANS - UN JOUR UN AMOUR DE PAYSAN D'ANAMUR (AU SUD DE
LA TURQUIE) OFFRE A LÉON UN RÉGIME DE BANANES QU'IL MET
DANS SA VOITURE. "ET EN ROUTE POUR ISTANBUL !" AUX APPROCHES
D'ISTANBUL, IL ABANDONNE LES BANANES ENCOMBRANTES (ET PAS
MÔRES) EN LES SUSPENDANT. "AH! LA BONNE BLAGUE" A UNE
BRANCHE D'UN PLATANE... DO RE MI FA LA SI DO SI LA FA RE RE
FA LA SI SI LA LA SI SI LA LA SI SI LA SI SI SI SI SI SI
2. BAH !
DÉDÉ, LE PÈRE DE LÉON, LES YEUX BLEUS, D'BLEUS, BLEUS, BLEUS,
BLEUS, BLEUS DE SANTE PRECAIRE D'UNE NATURE INSTABLE,
NERVEUSE MAIS SÉRIEUSE, NE PORTAIT PAS UN PANAMA JAUNE
D'OR, D'OR, D'OR, D'OR, MAIS UN PANAMA D'UN TON
ROSAÏTE. "AH ! IL N'AIMAIT PAS LA MAYONNAISE, NI L'ANANAS,
NON, NON ! IL AIMAIT LES ORANGES JUTEUSES, LES ORANGES
SANGUINES - QUAND MÊME, IL FAISAIT RAREMENT RIRE SA
FAMILLE - BAH !, SAUF QUAND IL DISAIT, PLUSIEURS FOIS PAR
AN, D'UN TON DÉTONNANT ET L'OEIL BLEU BRILLANT :
"A CUBA ON FAIT LE CACAO"
3. AH ! LA, LA --
LES VRAIS BONS BABAS D'ORÉS DU PAYS DE LÀ-BAS, QUEL
PLAISIR... BIS BIS ! POUR LE... AH ! LES BANANAS,
LES PATATAS... LÀ-BAS, LULU, QUEL PIED ! JE N'AIME PAS
LA MAYONNAISE... SOS ! S.O.S. ! NI L'ANANAS, NA, NA, NA,
NA, NA, NA, NA... ANANAS ! O' NON, LULU, O' NON, NON,
NON, NON, NON, NON - TURLUPIN DE TURLURETTE
DE MERDE ! J'AIME FAIRE DES NOTES (LE BÉGUÉ AIMANT
LE BÉGUÉMENT, BOUCHE BEE, GAÏEMENT) : UT UT UT UT
DODO RE RE RE RE RE RE RE MI MI MI MI FA FA FA FA
LA LA SI SI SI SI SI
UN COURT CIRCUIT → TEL EST L'ART PARESSEUX DE LÉON -
À DEDÉ, DUDU

Em À La Bonne Heure, 2008, p.133

Os cuidados tomados pelo artista para explicitar o modo operatório da obra, não resolvem o enigma. Se um trecho do texto é anagrama do outro e o outro é anagrama do primeiro, qual iniciou? Quais palavras pariram as outras? O mundo gira em looping *sans queue ni tête*²², (Fig. 44) indaga o artista, mestre em literalidade patafísica.

Figura 42: *Sans Queue ni tête*, Jean Dupuy, 1990. Guache sobre pedra (11X25cm) e acrílico sobre tela (92X66 cm).



Coleção Frac Bourgogne, em À La Bonne Heure, 2008, p102,103

Ypudu anuncia a cor, mas não poupa o leitor da experiência do teor. Como os poemas enigmas do maneirismo barroco, suas composições ficam à espera da operação do leitor. Cabe-lhe ligar os pontos coloridos e, em primeiro lugar, aceitar interromper o cronômetro do bom senso, para ouvir e olhar com atenção. “Anagramas, exigem olhar duas vezes”, sublinha Christian Xatrec (2008, p. 284) e Lulu, sabemos, fala duplicado. A repetição acentua a *verbovisualidade* cinética da obra.

“Non Non” repete o mecanismo verbal da figura 44. O palíndromo NON é pintado em duas pranchetas idêntica, porém a primeira é fixa, enquanto a segunda,

²² expressão que pode ser traduzida em português por “sem pé nem cabeça”

móvel, oscila negando o primeiro NON. No texto emoldurado Dupuy compara sua oscilação ao gesto de negação do dedo indicador. A expressão francesa “non non” título da obra, afirma literalmente à negação.

Figura 43: NON NON , Jean Dupuy,
1981 guache sobre papel, madeira,
motor, 14X34X7,5 cm

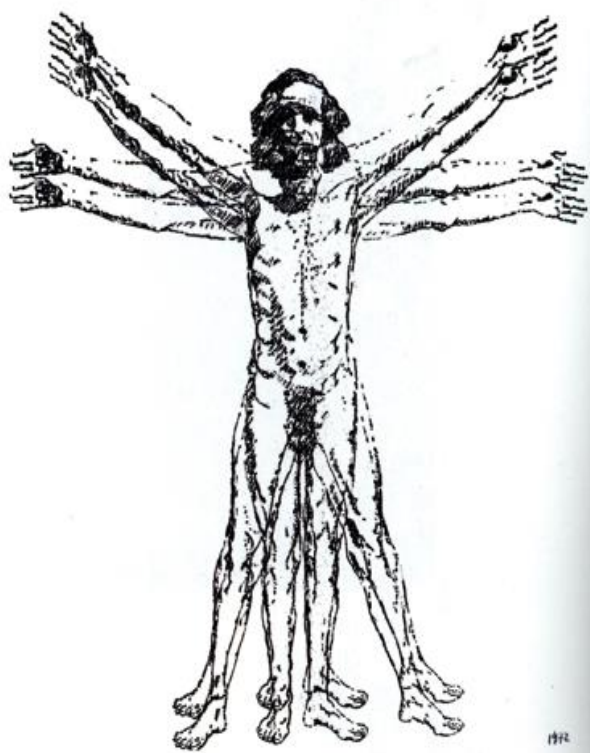


Collection FNAC, Paris, em À La Bonne Heure, 2008, p, 152

Olhar duas vezes é o propósito dos aparelhos ópticos bizarros inventados pelo artista, que parece curtir a oportunidade de colocar seu público no papel de um testemunho ocular duchampiano. Instalados ao lado das pinturas anagramáticas, esses dispositivos destinados a serem experimentados pelo público, reiteram a duplicação verbal e semântica do texto. São engenhocas feitas para duvidar dos próprios sentidos e provocar um estado de surpresa diante da poesia do mundo. Por meio delas, o olho do observador alterna do micro ao macro, como, aliás deve fazê-lo diante das pinturas anagramáticas, passando das letras coloridas às palavras monocromáticas. Entre esses pontos de foco, o artista criou mecanismos de embaçar e vesguear, ecoando visualmente o gaguejo de Lulu, talvez para nos

lembrar que a nitidez, assim como a justeza, é um estado precário, instável, uma busca perpétua de acerto que embaça o resto.

Figura 44: *J'y vois double*, Jean Dupuy, 1972-2007. Impressão sobre papel, tinta e grafite sobre papel, 24X20,5 e 49X30 cm



L'ŒIL POUR BLEU, J. VOIT ROUGE
L'ŒIL POUR BLEU, J. VOIT ROUGE
L'ŒIL POUR BLEU, J. VOIT ROUGE
L'ŒIL POUR BLEU, J. VOIT ROUGE
(L'ANASTOMOSE
ANASTOMOSE)

Em Where, 2013, p.37

Figura 45: *Un nu* – Jean Dupuy, 1983. Tabua de Pinus, espelho de dentista e xerox. 5X13X10 cm



Em À La Bonne Heure, 2008, p.182

A história

Falar sobre a obra de um artista é evocar o conjunto das suas obras. A singularidade da obra de Jean Dupuy se dá na singularidade da trama anagramática que ele teceu, por meio da qual, ele interliga o conjunto das suas obras com sua própria história (XATREC, 2008, p 287).

Onde leva a narração labiríntica do bem-humorado Ypudu/Lulu/Dupuy? Suas exclamações coloridas garantem surpresas. Vejam! Ouçam! Está tudo aqui, literalmente diante dos olhos, pois Lulu “escreve como fala”. De que fala? De um objeto ao seu lado, da sua ida para Casablanca, de uma salada de frutas-cores-musical.

A obra de Dupuy pode ser vista como um grande livro aberto, espacialmente expandido em uma multiplicidade de intervenções, inter-relacionadas pela unidade do programa anagramático. Um livro dedicado à passagem do tempo da vida e da arte, capaz de acolher todas as histórias e suas palavras, mas também a materialidade diversa do mundo das coisas, que são os referentes citados por essas palavras. O anagrama trama essa organicidade poética entre textualidade e

visualidade não só dentro do texto, mas fora dele, acoplando outra produção - imagem e/ou objeto - que lhe é semanticamente associado. O papel dessa trama, é sobretudo, como sublinha Christian Xatrec, entrelaçar a vida do artista e sua criação como um todo. Fundir presente e passado em uma mitologia comum, é a arte-vida de Lulu. Seu gaguejo restitui algo natural a oralidade. Ele é um trovador colecionador de palavras, anedotas, lembranças, nomes, imagens, citações, receitas, etc. encontradas no fio das suas andadas. Sua caixa de letras coloridas *inventatoria* os gestos minimalistas que um *lazy artist*, chamado Jean Dupuy, introduz no universo da arte.

Pintura de palavras

Sylvester Houédard define a área entre a poesia e a pintura, onde se inscreve o poema visual, como «o ponto onde elas se sobrepõem»>, acrescentando que desde a sua origem é sempre isso o que acontece, uma vez que toda a escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, como é possível pensar simplesmente em palavras. Portanto, se escrita e pintura são meios de comunicação mental, é na área da mente onde poesia e pintura primeiro se encontram. (HATHERLY, 1975, p.6)

A escrita anagramática de Jean Dupuy é uma “pintura de palavras” ou como seu autor brincava, uma *peinturelire*, literalmente *pinturaler*, sendo a *peinturlure*, uma gíria popular francesa para designar pintar o 7. Todavia, Ypudu usa da policromia com uma precisão pontilista. Dupuy foi primeiramente pintor. Sua obra anagramática, como ele mesmo observa, marca seu reencontro com a pintura e, portanto, com a cor. O jogo de cores associado a escrita anagramática aciona um modo de leitura cinética.

Essas pinturas evocam um pontilhismo pictórico aleatório e uma pixelização da linguagem. As letras / cores, movimentadas no espaço da tela / página, agem como fótons que revelam simultaneamente a estrutura da linguagem e da luz: é este movimento oscilatório que, como no cinema, cria a ilusão de vida. (XATREC, 2021)

A observação de Christian Xatrec leva a uma outra citação do universo de Raymond Roussel, também inventor de uma máquina de pintar:

Essa manobra, capaz de gerar um número infinito de resultados fortuitos, pode ser comparada às batidas de luz que, aplicadas no tubo de um

caleidoscópio, dão origem no domínio visual a mosaicos de cristais de uma policromia eternamente nova (ROUSSEL *apud* LE PENVEN, 2006, p.108)

Essa manobra é, em diversos aspectos, comparável à da policromia anagramática de Ypudu, também "capaz de gerar um número infinito de resultados fortuitos (...) que dão origem no domínio visual (...) a uma policromia eternamente nova". Suas modulações provêm das impressões verbais de Lulu sobre a paisagem efêmera da vida. Guiado pelos reflexos coloridos das letras e pelas suas redundâncias sonoras, o leitor-operador percebe gradativamente a composição espelhada do texto. Sua leitura faz e desfaz o estado da obra, reativando a sua mecânica inventiva.

As cores

Em 1979, inventei um sistema de escrita, baseado na escolha de palavras que representavam cores, para resolver equações de letras: anagramas. Voltei então à cor, depois de ter parado de pintar em 1966. (DUPUY, 2006, documentsdartistes.org)

O papel central da cor na obra não se resume a representar visualmente a escrita. Sem pretender esgotar a relação cor/anagrama que apresentam as pinturas, é possível destacar primeiramente dois papéis fundamentais:

A cor intervém como ponto de referência visual da dinâmica anagramática. A unicidade cor/letra presente em uma parte do texto, encontra-se reunida em palavras monocromáticas, na outra parte do texto. O olhar do leitor-operador vai e vem de uma letra cor a uma palavra cor, reativando simbolicamente o gesto do pintor da paleta à tela e ao revés da tela à paleta, percebendo, aos poucos, uma relação semântica-visual entre ambas as partes. Nesse sentido, a cor pode ser vista como tabela de verificação da operação anagramática utilizada pelo autor no ato de compor e serve ao leitor no ato de recompor.

- A lista de palavras monocromáticas²³, que são literalmente palavras coloridas pelo que designam, constitui uma paleta pictórica e semântica.

Por exemplo: **vermelho** escrito em **vermelho** ou citando diretamente um referente da mesma cor **cerise**, como em um abecedário infantil destinado a ensinar

²³ Essa lista nem sempre se apresenta de forma compacta. Em certas pinturas, as palavras cromáticas cumprem seu papel de resolução anagramática dentro da narrativa.

o nome das cores por meio da sua representação. A palavra *cerise* nasce de todos os C, E, R, I, S, E remanescentes da transmutação anagramática da história, que embora não tenha relação com cerejas (mas às vezes tem), lhe conferem sua matéria verbal colorida. Idem para a palavra *rouge* e todas as outras cores surgidas diretamente das letras. Esse processo alquímico materializador de palavras-cores abre o leitor a um mundo de sensações gustativas, olfativas, táteis, sonoras e visuais.

Figura 46: *Un Nu* -Guache sobre papel 28,5X21, Jean Dupuy, 1985.



Em *À La Bonne Heure*, 2008, p.12

Um terceiro papel se distingue dos outros pois representa um sistema de criação a parte, um sistema dentro do sistema. Neste a cor não só resulta da operação anagramática, como a promove por meio do casamento fecundo entre

nomes de cores (quase) opostas complementares: azul com laranja, amarelo com roxo, e sobretudo vermelho com verde. Combinações cromáticas-verbais das quais nasce uma coerência semântica inesperada.

TROU VERGE

Literalmente, “Buraco Pau”, binômio nascido da permutação das letras da palavra vermelho, **ROUGE**, com as da palavra verde, **VERT**. O final de uma se torna o início do outro, ou seja, o rabo do **VERT** se torna, de forma invertida, a cabeça de **TROU** e o rabo de **ROUGE**, o rabo de **VERGE** - e vice-versa.

Un trou et une verge - 2 gêneros- masculino é o *trou*, feminina é a *verge*, Transmutação genérica, o nascimento de um gênero”, confirma YPUDU, trouvère, trou verge, grande fecundador de palavras. Oroboro literal e figurado da origem de um mundo, no princípio do qual o verbo nasce da fusão anagramática. As palavras não mentem, diz Éluard, o buraco cósmico não é exatamente negro, mas resulta da síntese adicional ROUGE/VERT = TROU/ VERGE. Lance de dados magistral do artista. O gênero ROUGE/VERT torna-se ícone da fulgurante economia do *Système D*.

Figura 47: *Origine d'un Genre- Jean Dupuy, 1993. Madeira, motor, guache sobre papel,*



À La Bonne Heure, 2008, p.156

Figura 48: *Trou Verge- Jean Dupuy ,1991,
Madeira, lente e slide, 29X11,8X10 cm*



Em À La Bonne Heure, 2008, p.170

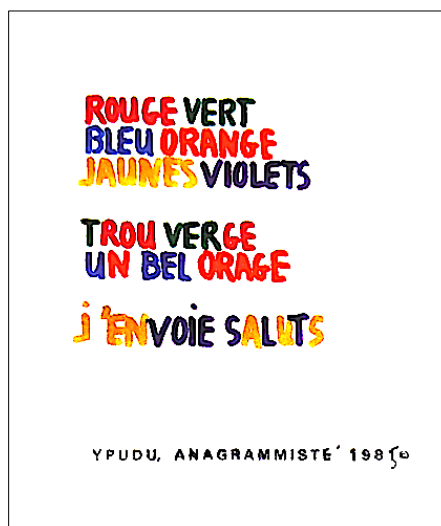
O artista dedicou múltiplos objetos interativos e seus anagramas respectivos, a esse achado. Encaixes, mecanismos manuais ou elétricos, caligrafias policromáticas constituem um verdadeiro Kama-sutra desse brincar amoroso, provavelmente, o favorito de Lulu.

Nota-se, de passagem, a cumplicidade do artista com a cor vermelha, já presente, sob forma de pigmento volátil Lithol Rubin, na sua primeira instalação tecnológica *Heart Beats Dust* (1968)²⁴, animado pelas ondas sonoras dos corações dos espectadores e no grafite vermelho da *Vênus americana*. Do verde, oposto complementar, surge uma nova convivência com a obra de Marcel Duchamp. Na exposição da obra de Jean Dupuy, organizada pela Galeria Loevenbruc, em 2018, o artista pediu a presença de uma cópia do *Grand Verre*, a qual brindou

²⁴ Primeiramente intitulada *Cône Pyramide*.

humoristicamente, expondo ao seu lado uma pequena taça de vinho tinto: *Un p'tit verre de rouge*.

*Figura 49: J'envoie Saluts- Jean Dupuy, 1958.
Caneta estereográfica sobre papel,*



À La Bonne Heure, 2008, p.127

O binômio rouge/vert inspirou dois outros acasalamentos cromáticos:

BLEU / ORANGE : UN BEL ORAGE

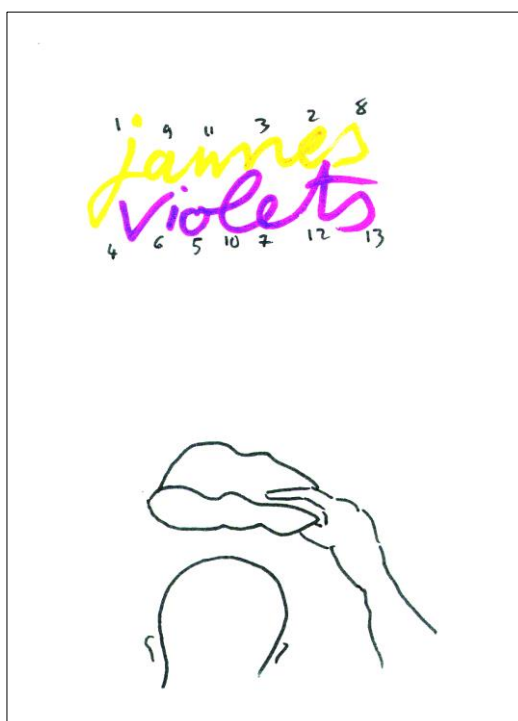
A policromia poética dessa equação anagramática parece figurar “a boca de aliança” das palavras que nunca mentem, do poema de Paul Éluard (1929):

La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre
Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance

JAUNES/VIOLETS: J'ENVOIE SALUTS

Usando o plural em favor do sentido, o poeta manda suas saudações coloridas compondo cartazes capazes de dialogar à distância. A leitura de um verso remete ao seu reverso escrito em outro cartaz que está em outro lugar. As cifras a lápis convidam o leitor a decifrar mentalmente o verbete para compor seu reverso.

Figura 50: *Jaunes Violets*, Jean Dupuy, desenho impresso.



Em À La Bonne Heure, 2008, p.299.

2.4 Os objetos

Seriam objetos? O *anaobjetos*? Como esse vidro de geleia contendo os cacos de seu duplo (Fig.52), novo exemplo de acaso enlatado.

A definição da palavra objeto considera esse uma coisa sólida ou um conceito cuja unidade e independência responde a uma determinada ação ou, de forma figurada, que se apresenta ao pensamento. Algo que ocasiona uma matéria para a

atividade da mente. Objetos de artistas abrangem essa definição como um todo. Materiais e conceituais, os objetos de J. Dupuy participam da mesma visão espelhada do mundo que as pinturas anagramáticas. Aos jogos de palavras correspondem jogos de objetos, e vice e versa.

Figura 51: Pote de geleia contendo o mesmo quebrado. J. Dupuy 2000/8 exemplares



Em À La Bonne Heure, 2008, p.253

Os sinônimos da palavra objeto representam um instrumento de definição interessante: coisa, treco, bugiganga, quinquilharia, bagulho, trem, negócio etc. Nas invenções de Lulu, há um pouco de tudo isso. Seria impossível pretender discriminar todas. Além dos aparelhos óticos, muitos outros dispositivos participam ativamente dessa epopeia anagramática. Os anagramas constituem as bulas-poemas dessa quinquilharia lúdica, pois são objetos destinados a serem usados pelo público. Não precisa de guia, Lulu é o cara. Para brincar de ver o mundo de ponta cabeça, basta ler suas instruções e as colocar em prática. Na caixa de ferramentas de Lulu tem martelo, pregos, parafusos e um tanto de fita adesiva.

Tem objetos fabricados, instrumentos de navegação simples e sofisticados ou simples trecos encontrados e manipulados. São pedras, paus, pinos e pinus

encontrados ao caminhar. Para metamorfosear esse inventário de bolso, os gestos são mínimos, um rastro de lápis grafite ou uma lupa são suficientes para desencadear a magia. De ordem verbal ou objetual, o gesto procede por sutis deslocamentos de propósito, permutações da ordem das coisas.

Tem, também, mecânicas. Algumas giram sozinhas, outras pedem para enfiar o dedo, a língua, a testa, o olho, aqui e lá, para enxergar o dedo, o topo da sua cabeça ou o interior da orelha. São objetos de morder o próprio rabo. Lulu convida nossas percepções a um encontro com a surpresa e com a simplicidade, pois brincar com as evidências é sua paixão. Olhamos ou nos espelhamos? A natureza é cheia de pontos à espera dos *i*, indaga Lulu.

*Figura 52. i – J. Dupuy, 1991-2011.
Prancheta de pinus e guache sobre
papel, 19X21,5X07 e 42X29,5 cm*



TERRE LE 31 8
SUIE
BUIE
QUATRE ifs
SEIN
EN GÉNÉRAL
POUR FAIRE
UN i JE
D'ABORD
UN
TRAIT.
(
ET
LA
PREMIÈRE
FOIS
QUE
J'AI
FAIT
LE
(O) TRAIRE.
BRUNS
BUIE EN GRIS
ET
UNE RATE
DIDU
EN 2011
(68 x 2)

Em Where, 2008, p.105

Figura 53. Instalação expositiva Vila Arson Nice-2008.



Em À la Bonne Heure, p. 151

O Anacycle

*Figura 54. L'anacycle, Jean Dupuy, 2006.
117X207X61cm.*



Em À la Bonne Heure, p.96

Não me lembro quando encontrei este anacíclico:

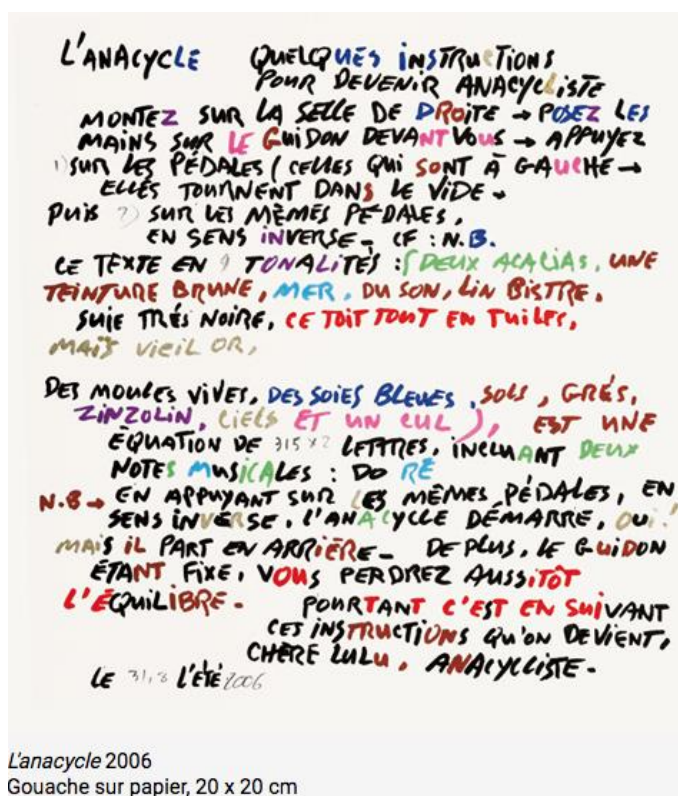
OH! CET EGO - O! GET ECHO

Nem quando tive a ideia de fazer dele um objeto que chamo ANACYCLE e que assino "D. Anaciclita".

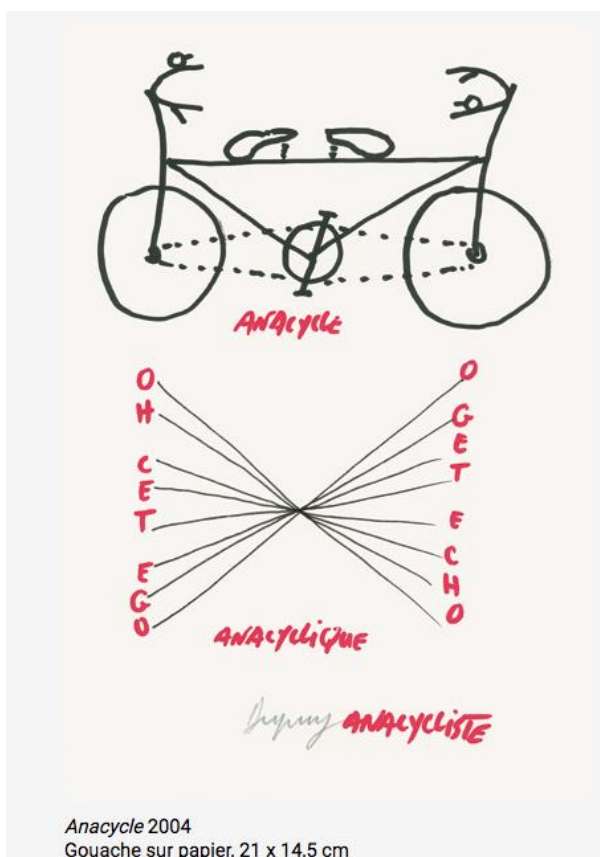
Um anacíclico é uma palavra ou uma frase que pode ser lida em ambos os sentidos, mas que, ao contrário do palíndromo, muda de significado.

O anaciclo é um ciclo para uma pessoa que rola em uma direção ou na direção oposta sem poder virar: ela tem dois guidões, duas selas (frente a frente), dois pedais, dois freios e dois sinos que têm dois sons distintos; o que torna este ciclo mais anacíclico do que palindrômico. (DUPUY *apud* LABELLE-ROJOUX, 2008, p.97)

Figura 55. L'anacycle, Guache sobre papel, Jean Dupuy, 2004-2006.



L'anacycle 2006
Gouache sur papier, 20 x 20 cm



Anacycle 2004
Gouache sur papier, 21 x 14,5 cm

No mundo espelhado do *Système D*, o ponto de partida criativo pode originar-se do objeto ou da palavra. Desta vez, Dupuy declara ter iniciado pela resolução de uma equação anagramática revelada por um anaciclo: “palavra ou frase que pode ser lida em ambos os sentidos, mas que, ao contrário do palíndromo, muda de significado”.

OH! CET EGO - O! GET ECHO não só muda de sentido como de registro linguístico. A metade esquerda, no sentido usual de leitura e a metade direita, no sentido contrário, são legíveis em francês, mas essas operações são invertidas para a língua inglesa. Um eco ao ego, diz o recado bilíngue.

Um segundo ponto de partida é a figura verbal chamada anaciclo. Como seria um anaciclo se fosse um objeto? Algo capaz de evidenciar uma contradição redundante, como uma bicicleta dupla, com selas e guidões espelhados. Um objeto impossível, celibatário, eco de seu ego. Uma vez concebido tal objeto, resta a Lulu a proeza de descrever anagramaticamente seu funcionamento, ou melhor, seu não funcionamento prometendo uma queda certa (como a pá de Marcel Duchamp, anuncia um braço quebrado). O veículo anda para frente pedalando para trás e o guidão não vira, impedindo andar em círculos (o que tornaria o anaciclo um palíndromo, diz Lulu).

Para finalizar, Dupuy vira o espelho narcísico para si próprio, assinando ironicamente a peça *D. Anacicliste*. Seria o artista, usuário e vítima de um maquinário inventado, sua arte, tentando equilibrar-se em meio a um sistema mercadológico que o ultrapassa, o sentido metafórico da peça? Olhar lucido e irônico sobre a arte enquanto máquina retrógrada de ecoar egos.

Gravitações infinitas

Em 1978, ano marcado pelo falecimento de três amigos, Georges Maciunas, Georges Matta-Clark e André Carrere e pelo nascimento de seu filho Augustin, Jean Dupuy rompe com as performances coletivas do Soho, decepcionado com a mercantilização do fenômeno. Ainda não totalmente envolvido pelos anagramas, ele realiza uma peça que difere, em termos de escala e tipo, dos pequenos objetos interativos que lhe são costumeiros. A intitula *Lazy Susan*, nome popularmente dado

a um tipo de rolamento presente na peça e por meio do qual, o artista designa os gestos mínimos envolvidos na sua elaboração.

Em 1974, construí um pequeno palco circular de madeira com 80 cm de diâmetro para fazer uma apresentação. Ele era fixado a uma prancha de 150 cm de comprimento. Este dispositivo giratório era montado em um sistema de rolamento chamado em americano de "Lazy Susan". Para a transformar em escultura, a pendurei em duas escadas, que tinham sido utilizadas para atuar numa torre do PSOne (outra performance), que fixei uma na outra, no topo, de maneira que formava um todo inscrito num grande triângulo de 3,50 metros, que quase tocava o teto. Então, bloqueie a roda, ainda móvel. Assim, o palco rotativo perdeu sua função. Foi então que percebi que ainda girava porque seguia preguiçosamente a rotação da Terra: chamei-a Lazy Susan. (DUPUY *apud* MANGION, 2008, p.85)

Como você já sabe, Lazy Susan começou em 1974 - por meio de uma performance durante a qual raspei meu bigode - tornou-se uma escultura em 79, sobre a qual escrevi um anagrama em 1985, completado com cento e três notas musicais da escala inglesa. Seguindo a rotação da Terra, Lazy Susan, estava virando vinte quatro horas por dia. A partir dela tive a ideia de fazer um relógio...(DUPUY *apud* MANGION, 2008, p.85)

Figura 56: *Lazy Susan 1978 Escada e palco giratório 350X150X50cm*



À la Bonne Heure, p.85

As duas citações acima da imagem descrevem o percurso de realização dessa peça e permitem entender a dinâmica criativa da sua integração ao sistema

anagramático da obra. O palco, nos conta Jean Dupuy, provém do início da sua aventura com performances. O artista parece imprimir sua mudança de direção artística, na orientação da peça que passa da horizontal para a vertical. Não é mais suporte, nem objeto, mas uma representação, fruto da reciclagem de objetos e de tempos. O anagrama não seria uma máquina de reciclar? Um mecanismo para reciclar letras e signos usados pelo tempo da obra, da vida, do mundo.

Destacada pela sua altura, Lazy Susan nos interroga. Seria, como destaca C. Xatrec, “uma máquina celibataria”, a *Mariée* do *Système D*? Nas paredes laterais, o livro anagramático aberto, espelha verbalmente o mundo dos objetos. Cada um casado com seu par, que é seu reflexo. Tem até *ménage à trois*: Lazy Susan, a foto de Dupuy performando com ela e o anagrama que conta a história toda. Podemos lembrar o conceito da instalação *One and Three Chairs* de Kossuth (1964), pois entre o objeto e sua representação verbal e icônica, sobra um sentido impalpável que os envolve e ultrapassa. Where? as flechas, caras ao artista, apontam para todas as direções.

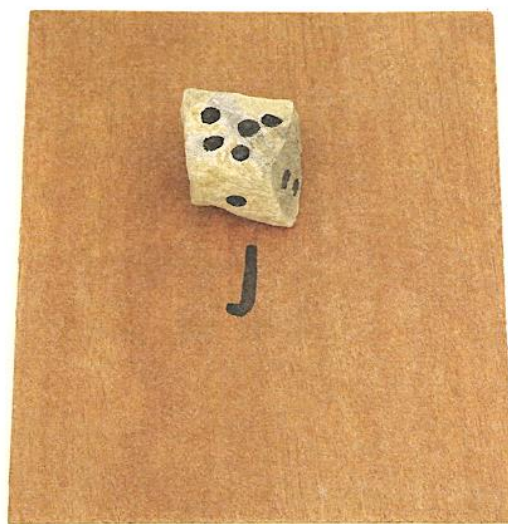
Lazy Susan seria uma esquematização da gravitação universal? Ela gira com a terra, afirma Lulu. Sua mecânica parada convida a girar preguiçosamente com a gravitação universal. Observando o modo intuitivo que a gerou em um momento iniciático da vida do artista, grávido de uma obra e de um filho, vislumbro-a como um grande Alfa contendo seu Ômega, útero fecundado da Vênus Americana. A efemeridade da vida e a eternidade do universo simbolicamente reunidas. Oroboro.

Não é apenas a nossa ignorância da física que nos impede de voltar às origens. Existem também, acima de tudo, os limites da própria linguagem. Esses limites são os do método científico e da lógica, já que usam essa mesma linguagem. Palavras são modeladas em objetos em nossa escala. Eles adquiriram sua eficácia adaptando-se a fenômenos ou eventos em nosso mundo diário. Além disso, quando abordamos realidades em outra escala, as palavras facilmente se tornam obstáculos. A cosmologia está particularmente mal nesta área. Principalmente quando se trata de questões de “finitude” e de limites do universo no espaço e no tempo (REEVES, 1981, p.52).

As pinturas anagramáticas de Lulu e suas máquinas de duplicar interrogam esses limites. Toda vez que acionamos suas soluções imaginárias reativamos um ciclo orobórico e as flechas acertam os pontos do jogo Infinito criado pelo artista.

JD, *j'idée*, (figura 58) foneticamente ideia do J ou dado do J, marca 6 pontos, que são 6 J, que pode ser ouvido: *ci-gît*, aqui jaz. Um epitáfio em forma de dado, simples pedrisco colhido nas suas andadas de *Pierrefeue*²⁵ que o artista lança na infinita constelação dos signos.

Figura 57. JD, 2012. Pedra, guache, madeira, 15X11,5X4 cm
Where, 2013, p.160



Em Where, 2013, p.160

²⁵ Vernáculo que significa literalmente pedra de fogo



DESTINO SENTIDO

3. Destino Sentido

CoMORdernidade

ATOATOTAOATOATOATOATOATOATOATOATOATO
abismo metalinguístico, blabla celibatário

Coro

MORTEMORTEMORTEMORTEMORTEMORTEMORTEMORTEMOR

Vozes: morte a traição! mortes a traições!

Urgência da escrita - vida - gerúndio em tempo de pandemia.

DESTINO = SENTIDO

lance de dados anagramáticos em busca de sentido

se fosse o número ... seria o acaso
CAOS SACO SOCA CASO

PAR TO PAR TO PAR TO PAR TO PAR

Porta de partida – Paris- França
Porto - São Paulo – Brasil

PARTO: primeira pessoa singular/presente indicativo do verbo partir: ir / dividir, substantivo do verbo parir.
PARO: primeira pessoa do singular/presente indicativo do verbo parir (mesmo não usado), primeira pessoa do singular/presente indicativo do verbo parar.

Já pariu para pensar?

AVIDADIVADIAVIDAVIDA

Lavragem cerebral
LAVRA LAVAR VARAL

Saída de emergência
ANAGRAMAR ou AMAR GRANA

Contexto
PODERPODREDEPOR

CONDENSADO
de CONDENADOS

Salvação
A pesquisa em arte como resistência. A universidade, como lugar coletivo de resistência.

Alternativas? Mercado / Editais

RrsrsrsrsrsrRSRSRSRSRS

Pesquisarte: arto procurando rota

O texto *Comordernidade* é um desabafo anagramático autobiográfico. Sua redação foi incentivada pela publicação de uma antologia coletiva, organizada por Ângelo Cuissi, colega mestrando no IA, *A arte da solidão: artistas-pesquisadores refletem sobre a pandemia* (Yanubiá, 2021), UNESP. Essa primeira experimentação de ordem mais textual me revelou possibilidades de entrelaçamento entre meus diversos achados anagramáticos e sua ressonância autobiográfica.

*Figura 58: SEM - Anne Courtois, 2021-
arte gráfica para intervenção urbana*



Arquivo da autora

3.1 Eros e Erros: Insight linguísticos em terra brasileira

O que me levou a investigar o papel do anagrama em produções artísticas do século XX, foi meu surpreendente encontro com anagramas da língua portuguesa. Ana Hatherly introduz *A Casa das Musas* em palavras similares, apontando para as “surpreendentes afinidades” que encontrou entre o objeto da sua pesquisa e sua prática poética experimental. A leitura de Ana Hatherly me proporcionou uma compreensão da reflexão teórica como lugar experimental, em constante diálogo com a experimentação artística. Este último capítulo é destinado a apresentar a minha investigação plástica, apontando os aspectos que incentivaram a reflexão teórica desenvolvida nos capítulos anteriores e que, agora, ao mesmo tempo, a ecoam.

Meu percurso artístico iniciou na França, nos anos 90, com instalações encenando objetos do cotidiano, deslocadas de forma lúdica e provocativa da sua função habitual. O jogo verbal intervinha no título das peças, inspirados por citações, títulos de filmes ou de canções, mas não se formalizava visualmente.

Na França tenho ADN, no Brasil DNA, um sùtil chacoalho de letras que pode mudar o rumo da existência. A língua permeia mudanças sensoriais, sonoras, visuais, mas também olfativas e gustativas. Palavras são assimiladas, isso é dizer que atravessam diversas camadas de percepção e organizam-se nem sempre da forma prescrita ou prevista. Uma alquimia se faz. Meus estranhamentos, de certa forma, me guiaram, nutridos por experiências culturais ricas, como foram meus encontros com a oralidade mineira e a obra de João Guimarães Rosa, na pequena cidade do Morro da Garça, onde participei de diversos projetos entre 2002 e 2009. Nesse sertão “que é dentro da gente”, (...) “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”. (Guimarães Rosa, 2001, p.30) me reencontrei e pude sentir algo novo brotar, ainda que no inconsciente, pois o jogo criador demorou ainda muito para ousar se revelar como tal.

Anagramas irromperam na minha vida da mesma forma que aconteceu com Jean Dupuy, em um momento de pane criativo. O insight ocorreu durante a montagem de As Palavras e o Mundo, exposição infanto juvenil, da qual elaborei o projeto cenográfico e curatorial para o SESC Pompeia em 2010. Um dos espaços da exposição encenava um dicionário desconstruído em um amontoado caixas-palavras. Cada uma delas dava acesso ao mundo poético de uma palavra, inscrita na porta da caixa, imaginado a partir de sua sonoridade, etimologia ou literalidade. No centro da exposição, tinha planejado uma porta, de tamanho real, plantada no vazio, sem teto nem paredes. Seu papel era simbolizar o vão entre as palavras e o mundo, no caso, entre a palavra porta e o objeto porta. Sem mais inspiração, decidi optar por um reforço literal e irônico e escrever nela a PORTA junto com seus anagramas. Interverter o O e o A (vogais chaves da língua portuguesa), faz surgir imediatamente a palavra PARTO. A onda de choque dessa descoberta me comove até hoje. Comparar o parto com uma porta, pode ser considerado uma metáfora banal, mas presenciar a autenticação dos sentidos parir e partir nas entranhas da palavra porta, só me parece possível em português. Vivenciei a deslumbrante

sensação infantil de ter descoberto um tesouro. Na verdade, tinha encontrado uma chave criativa, mais demorei muito ainda para encontrar a poeta certa.

PORTA PARTO, lugar de passagem, de separação e de encontro entre espaços físicos e temporais diversos, sintetiza o marco zero de um novo ponto de partida criativo que me levou a retomar uma pesquisa plástica autoral engavetada 15 anos mais cedo, quando migrei da França para o Brasil, país no qual me tornei mãe.

O potencial do anagrama em produzir inopinadamente associações semânticas entre elementos afastados me parece corresponder a observação de Fenollosa sobre o ideograma: "o processo de compor duas coisas conjugadas não produz uma terceira, mas sugere uma relação entre ambas" (Fenollosa *apud* Campos, H, 1976, p.64). Essa relação combinatória se torna principalmente perceptível quando as duas ou mais palavras anagramas são justapostas, formando um conceito sintético, como é o caso de PORTA PARTO. As Fichas 1 e 1B (p. 118,119) mostram alguns projetos de realização desse conceito, nenhum realizado até hoje. No decorrer do tempo, associei o anagrama TOPAR, tanto no sentido de aceitar, quanto de deparar-se de forma brusca com alguém. A inversão silábica permite emendar as duas palavras PARTO e TOPAR, formando uma cadeia verbal infinita.

A repetição PARTOPARTOPARTOPAR... ou TOPARTOPARTO evidencia um encadeamento orobórico de significantes parindo-se uns aos outros. Diante essa sintaxe ininterrupta, cabe ao leitor arbitrar pausas que irão viabilizar ou inviabilizar a coerência semântica. Ele terá que OPTAR (outro anagrama de PORTA) visualmente e vocalmente, pela coesão sonora de uma das duas palavras, até, progressivamente, tropeçar na segunda e embaralhar a fala, como acontece em trava-línguas.

Figura 59: projetos para uma porta/parto, Anne Courtois 2014-2017

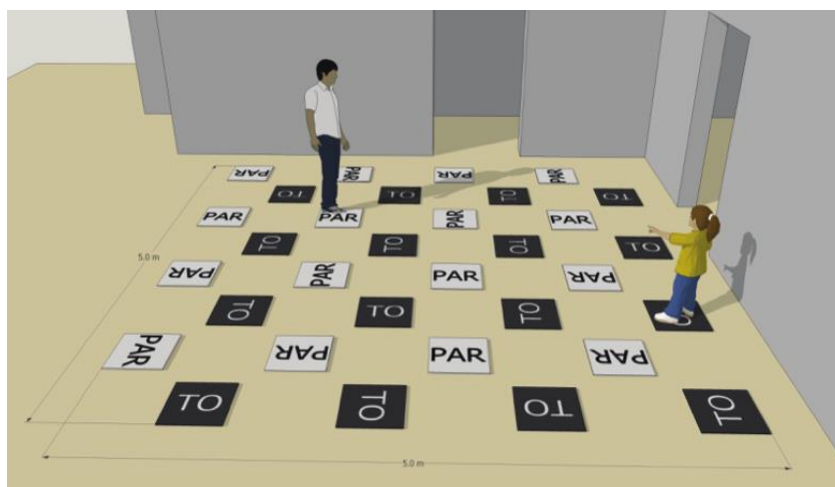
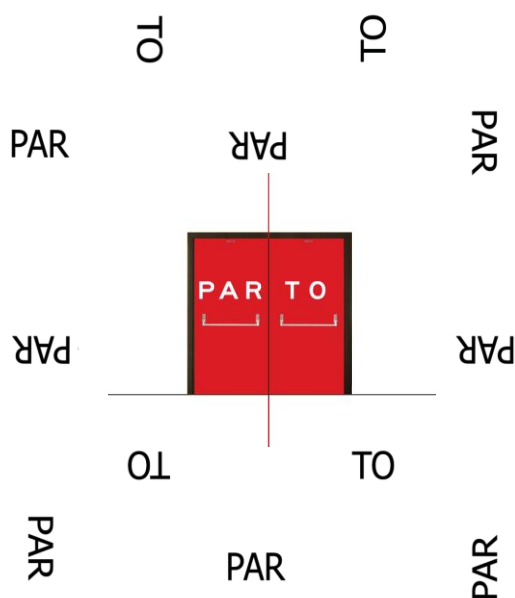
PARTOPAR

1

ficha



Simulação fotográfica - Casa do Povo -2014



PARTOPAR (2015 - 2017) estudos para intervenções espaciais

O jogo anagramático PORTA PARTO me permite destacar algumas constantes do meu processo criativo. Minhas peças procedem da observação do cotidiano, a qual foca, em particular, as relações que tecemos com objetos, nossos hábitos comuns e o contexto social no qual se inscreve. Os jogos de palavras que

encontro decorrem do universo verbal desse contexto e desencadeiam associações de ordem plásticas entre gestos, objetos e palavras. Meu gesto procura traduzir de forma sintética e metalinguística meu espanto diante do mundo. Por exemplo, diante do espanto que me provoca a estrondosa lista dos sinônimos da palavra espanto.

E S P A N T A R

enxotar
fascinar
afastar
afugentar
expulsar
repelir
tanger
admirar
alucinar
apaixonar
arrebatar
assombrar
atrair
cativar
cegar
conquistar
deslumbrar
embruxar
encantar
enfeitiçar
enlevar
hipnotizar
magnetizar
maravilhar
ofuscar
pasmear
prender
seduzir
subjugar
sugestionar

Na Musa Amiga, Eros

Figura 60: Isso é um anagrama. Homenagem a Jean Dupuy- Anne Courtois, 2019



Fotografia realizada no IA. UNESP na ocasião do Encontro de Arte Construtiva e Poéticas da Visibilidade(07/2019)

Com a instalação interativa: *Isso é um anagrama*, lancei diretamente a palavra tema da minha dissertação no jogo metalinguístico que ela propõe. A peça constitui uma homenagem a Jean Dupuy, pois sua composição formal me foi inspirada pelos rastros a grafite presentes nas suas representações anagramáticas. Mais preguiçosa do que o artista, não procurei resolver a equação anagramática que a frase propõe. Deixei essa tarefa para os passantes do quarto andar do IA. Ecoando de forma afirmativa a *Traição das Imagens* (1928-1929) de René Magritte (1898-1967), a frase inscrita na tabua assume ser um simulacro.

As letras embaralhadas no solo, cada uma unida a seu par, acima, por uma corda, fica à espera de uma mente organizadora. No decorrer da exposição²⁶, diversas proposições anagramáticas surgiram. Entre essas, *Na Musa Amiga, Eros*, epígrafe ideal para uma pesquisa *anagramante*.

No texto *O sentido Antitético Das Palavras Primitivas* (1925), Freud cita línguas arcaicas que usavam uma única palavra para expressar estados opostos. A língua egípcia usava, por exemplo, a mesma palavra para significar forte ou fraco, assumindo, de certa forma, a ambivalência como expressão da completude. A busca anagramática me parece proceder da mesma tentativa. Minhas produções destacam poucas palavras formando, na maioria dos casos, binômios não articulados por uma sintaxe. Costumo explorar um mesmo jogo linguístico em situações plásticas e espaciais diversas. Cada situação promove um jeito de condensar palavra e suporte de forma diferente multiplicando as interpretações semânticas e destacando a ambivalência e polivalência das palavras empregadas.

Tentando discriminar a natureza dos meus espantos frutíferos por efeito de classificação ilusória, posso distinguir três, entre si interligados: os oriundos da língua, outros oriundos do mundo concreto das coisas e outros de ordem ideológico. O jogo anagramático intervém como estratégia subversiva de desenclausuramento, pois me permite promover uma relação inesperada entre a esfera privada e acontecimentos de ordem social e política. A chave anagramática é reveladora do caos subjacente a toda ordem, seja doméstico, seja político.

3.2 Objets trouvés ready made

Mergulhar empiricamente na língua portuguesa, me permitiu usufruir de uma nova alfabetização que me revelou consequentemente uma nova relação palavras/mundo. Meus erros de digitação, as sugestões do corretor ortográfico automático, minhas confusões linguísticas, definições do dicionário, conjugações, bulas, slogans, expressões do cotidiano etc... alimentam meu campo de investigação experimental. Os anagramas que surgem desse campo têm um papel comparável a um *Objet*

²⁶ No Encontro de pesquisadores de Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade e nas Jornadas Internacionais da Unesp em julho e outubro de 2019

Trouvé Readymade. Objet trouvé, topar com eles me impacta. Ready Made, pois uso na maioria dos casos, anagramas comuns, já repertoriados como tais, mesmo que tenha os descoberto jogando.

A expressão “*objet trouvé*” provém do nome do serviço de gestão dos achados e perdidos, onde pessoas levam objetos encontrados “*objets trouvés*”, esquecidos em lugares públicos. Quem encontra o objeto é considerado pela lei seu “inventor” (do latim *inventrix* aquele que encontra, inventa, autor). Caso esse não seja reclamado por um proprietário, o inventor será considerado proprietário oficial (fato provavelmente conhecido por Marcel Duchamp, filho de notário). A arte do século XX integra o achado e a apropriação como processo de invenção, iniciando com as colagens e *assemblages* cubistas e dadaístas, prosseguindo com o *objet trouvé* surrealista, e culminando com os *readymade* duchampianos. É famosa, a esse respeito, uma frase atribuída a Pablo Picasso “não procuro, encontro”. Nesse sentido, inventar é levar ao conhecimento geral algo existente, mas ainda não revelado, ou seja, encontrado circunstancialmente.

Entrevisto e fotografado na vitrine caótica de uma loja de construção, o cartaz COLAPEGARATO (Ficha 4, p.124), constitui um exemplo de *objet trouvé*, que atropelou meu olhar.

Figura 61: Serie COLAPEGARATO - Anne Courtois, 2014-2016

4

ficha

COLAPEGARATO



2014-2016
 Variações semânticas
 sobre lambe-lambes- impressão a lazer
 30X30 cm
 Jogo de madeira
 25X25 cm

A situação espacial e a formatação do cartaz evidenciam a TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO almejada pelos poetas concretos. Um espaço tempo surrealista e concreto, tensionado pela bagunça da vitrine em relação a ordem tipográfica, pela literalidade da propaganda, sua protolinguagem infantil em relação a crueldade da armadilha que descreve, entre a rítmica verbal e a lenta agonia do rato. 3 palavras saltitantes para brincar de amarelinha = um hino à crueldade.

Diante do inimaginável, resta a “ciência das soluções imaginárias”, usar a reversibilidade do sistema. Seguindo as regras ditadas pelas cores e composição do cartaz, brinquei de permutar as letras de lugar, equalizando suas potencialidades significativas.

O significante que se duplica e se volta sobre si mesmo a fim de aboli-se é o mesmo movimento da dádiva e da contradádiva, o dar e o devolver, reciprocidade na qual se abolem o valor de troca e o valor de uso do objeto; mesmo ciclo levado a termo que resulta num nada do valor, nada com base no qual atua a intensidade da relação social simbólica ou o enlevo do poema. (Baudrillard, 1996, p.259)

Jean Baudrillard traz à tona um paralelo entre o sistema linguístico e o sistema mercadológico. O poder equalizador do sistema aniquila a noção de valor, tudo é reduzido ao conceito de mercadoria. Cola pega rato = rala pato cego = rota para cela = arte paga colo etc., por que não? Um significante para uma coisa, uma coisa por outra, um significante por outro. Nada a mais, nada a menos, conta continua justa. Quis comprar o cartaz, mas o dono, um senhor japonês sisudo, achou muito suspeito. Durante um bom tempo passei lá visitar meu cartaz, até que um dia, o dono botou ordem na loja e o jogou fora, o trocando por letras adesivas arredondas e amarelas que não mudaram nem o sentido da propaganda, nem o destino do rato.

Brincando aleatoriamente com a dinâmica combinatória sugerida pelas três palavras e duas cores do cartaz inicial, procede empiricamente sem procurar sistematizar minha busca, deixando-me surpreender pelo improvável, reinvestido na produção de novos cartazes editados sob forma de lambe-lambe. Resultou em uma lista não exaustiva de uma centena de combinações, as quais podem ser acrescentadas N variações, intervertendo a ordem das palavras. A quantidade

absurda de probabilidades obtida via cálculo fatorial, não teria sido de nenhuma utilidade e teria provavelmente abortado o espírito inventivo da brincadeira. A minha ignorância matemática me salvou. Com o mesmo intuito, criei um jogo de madeira com tipos moveis, de tal forma que, nas feiras de publicações livres das quais curto participar, o público, de soluções imaginárias.

A/ ARTE PAGA COLO ATOR PECA LAGO ALGO PARA TECO				
C/ CAGA PELO RATO CARA PEGA TOLO COTA PARA GELO COPO GELA TARA CAGA POLO RETO CARO PELA GOTA CERA GOLA PATO COPO ARTE GALA CAGO TALO PERA CARO PELO GATA COLA ARTE PAGO CORA PEGA TOLA CAGO PELA ROTA CATO PEGA ROLA COLA PEGA RATO CORA GELA PATO CALO ARTE PAGO CATO RAPA GELO COLA PEGA ATOR CORO PAGA TELA CALO PAGA TEOR COTA PEGA RALO COLO ARTE PAGA				
G/ GATA PAGA ROLE GELA PARA TOCO GATA PEGA ROLO GELO PARA TOCA GATO PEGA ROLA GOTA PELA CORA GATO PARA CELA GELA ROTA COPA				
L/ LACA RETO PAGO LOCA ARTE PAGO LOCO ARTE PAGA LOTE ROGA CAPA LOCO PEGA TARA LOCO PERA GATA LOGA TOPA CERA				
O/ ORLA PECA GATO ORCA PEGA TALO				
P/ PACA ROGA LOTE PAGO ROTA CELA PEGO CATA RALO PARE TOCA GALO PAGA COLA RETO PAGO CETA ROLA PEGO CATA ROLA PARE COLO GATA PAGA LOCA RETO PAGO COLA ARTE POLO CERA GATA PARE COLA GATO PAGA RETA COLO PEGA COTA RALO PARA COTA GELO PARE GOTA COLA PAGO CALA TEOR PEGO LOCA TARA PARA CELO GATO PARO CELO GATA				
R/ RALA PATO CEGO ROLA PECA GATO, RALO PEGA TOCA ROLO PECA GATA ROGA PELA TOCA ROTA PEGA COLA				
T/ TACO PERA LAGO TELA PAGO CARO TOLO GERA CAPA TOPA CERA GALO TEOR PAGA CALO TALO PARA CEGO TELA ROGA COPA TOLO REGA CAPA TARA LOGO PECA TAPA RALO CEGO TOCA PARA LEGO TOPA RALO CEGO TARA GELA COPO TAPO ROLA CEGA TOCA PEGA ROLA TOPA ROLA CEGA TEAR PAGA COLO TELA PARO CAGO TOLO REGA PACA TAPA RALO CEGO TEOR PAGA COLA				

CAOTIPOS



É o Melhor Para...(2018)

Intervenção tipográfica interativa - Casa das Rosas



Cobertura de notícias (2018)

Feira Printa
SESC 24 de maio

A ação tipográfica “É o melhor para...” (ficha 5, p.127) realizada em 2017 na varanda da Casa da Rosas, aplica a mesma sistemática combinatória interativa a um trecho do famoso slogan do Biotônico Fontoura. A partir de uma matriz comportando a parte central do slogan, o público podia escolher placas tipográficas soltas a serem posicionadas no espaço livre acima e abaixo dela, gravadas em alto

relevo com os verbos: COMER, CRESCER, TEMER, FODER, PODER. Desta forma o passante podia encomendar graciosamente a impressão imediata de um cartaz em acordo com sua opinião política (usando o nome do vice-presidente) e sentido de humor. A repetição verbal reforçava o sentido dubio ou incoerente da mensagem.

Em COBERTURA de NOTÍCIAS (Ficha 5) realizada na Feira Mioslos no SESC 23 de maio em agosto de 2018, utilizei duas series de carimbos moveis de madeira, 3 gravados com os anagramas PODER, PODRE e DEPOR, e 4 com os anagramas SACO, SOCA, CAOS, ASCO. Por um valor simbólico de 5 reais, o público podia escolher uma notícia na pilha de jornais disponibilizada, para que eu a encobrisse com os anagramas. Como no caso da ação precedente, a clareza subversiva do gesto não era impositiva em termo de opinião, deixando libre a escolha do conteúdo a ser coberto pelos carimbos anagramáticos. Força foi constatar que essa liberdade de reivindicação estava pouco compartilhada, pois ninguém me pediu para encobrir

Objetos ditadores

Não costumo partir diretamente em busca de anagramas. Certas palavras, ocasionam-me esse brincar, contudo, a alquimia entre a semântica e a plástica é rara de acontecer e alguns jogos ficam suspensos num limbo antes de encontrar seu formato material. Meu primeiro olhar costuma dirigir-se as coisas. Encontro palavras nas coisas e, às vezes, coisas nas palavras. Tenho apreço por objetos de uso comum, que remetem a gestos e atos banalizados pelo cotidiano. O objeto em si, pode constituir um ponto de partida ou ser associado depois, mas em todo caso, ele é um meio para dizer. É um objeto ditador.

A condição humana do labor é a própria vida. (...). O trabalho produz um mundo "artificial" de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. (...). A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política (...) (Arendt, 2007, p.260)

Reconheço aspectos do meu trabalho no conceito *Vita Ativa* de Hannah Arendt (1906-1975). Os objetos domésticos que utilizo remetem a gestos básicos de

sobrevivência – comer, se vestir, lavar – ações banais e repetitivas, inerentes à vida humana, e que carregam consigo algo arcaico e ritualístico. No mundo artificial dos objetos utilitários industrializados, procuro a forma anterior, a essência orgânica, a função simbólica. Interrogo a minha própria relação com os gestos domésticos, e através dela, a construção social feminino, entre mito, domestic-ação e mistific-ação.

Casando objetos e palavras de forma literal, ajo plasticamente sobre sua matéria significativa. Anagramas me sugerem associações inesperadas, que traduzem a reversibilidade do “labor” cotidiano. Uso anagramas que remetem ao ciclo repetitivo de nossas ações; gestos, palavras, produções que se engolem e se regurgitam, assistindo seu recomeço e desmoronamento diário, tal como Sísifo empurrando sua pedra. Um caos promissor de “criar-ação”, por meio da qual a banalidade cotidiana se torna política.

A série LAVAR VARAL fala de gestos simples e essenciais e da sua efemeridade. Lavar e por para secar no varal, um gesto desfaz o outro, uma palavra a outra. Solubilidade do cotidiano e dissolução dos gestos, do nascimento a morte, somos envolvidos por essa necessidade. Não há ordem que resista a uma simples diária, pois viver, simplesmente, suja.

A série iniciou com os Bens Casados (2015). Inspirado pelo nome do doce Bem-Casados, o título designa os bens, nem tão doces, com os quais a vida doméstica nos casa. O hábito doméstico de acasalar escovas, as encaixando uma na outra na beira da pia, me lembrou o formato desse quitute. (FICHA 5, p. 130) Assim acopladas e marcadas com as palavras LAVAR e VARAL, duas simples escovas tornam-se, literalmente, bens casados pela desordem das suas letras e pela ordem do dia.

Sabões domésticos levam as mesmas marcas verbais. Organizados como construções de tijolo (FICHA 5 e 5 B, p.130,131), eles formam resquícios arquitetônicos, sem chance de posteridade. Instrumentalizam o labor solúvel de gerações de mulheres anônimas destinadas à invisibilidade social e histórica, passando, enxugando, ensaboando a vida, construindo diariamente arquiteturas destinadas a desmoronar no fim do dia.

LAVAR VARAL é o lema de uma ORDEM SEM PROGRESSO (2020), título da boneca de corda, inspirada por um brinquedo do antigo egípcio representado um moedor de trigo, que realizei em 2019.

“(...)As vidas domésticas das mulheres são arte; as vidas privadas das mulheres são devastadas pela história tanto quanto as vidas no palco público da política; a pressão do confinamento inquestionável e incontestável das mulheres ao âmbito doméstico e aos papéis familiares é uma loucura social que leva à ruína, é uma forma de violência que gera violência.”(Richard Brody- The New Yorker , a respeito do filme **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce,1080 Bruxelles**”(1975) de Chantal Akerman.

Uma vez destituída do seu valor simbólico e social, a lavra doméstica não passa de uma automatização de gestos levando a aniquilação.

LAVAR VARAL LAVARALAVARALAVARALAVARAL
LAWARALLWARALL
LA WAR WAR ALL
DO LAR DOLLAR

A LAVRALAVARVARAL sintetiza um sistema redutor que ultrapassa o contexto feminino, pois, como lembra Baudrillard, encontra-se na essência do sistema produtivo. Quais roupas sujas nunca lavamos enquanto sociedade e botamos repetidamente para secar, ainda que sujas de sangue das guerras, massacres, estupros e dos lucros dos roubos? A sociedade, máquina de lavar eternamente a mesma roupa suja.

A partir de 2017 passei a marcar roupas com ferro quente, repetidamente. É a LAVRA LAVAR VARAL.

Compreendi a incidência da detergência, a insistência da detergência, a urgência da detergência. E em sua qualidade premente o detergente. Em sua qualidade de ter gente, de deter gente em sua detergência de detergente ente. (Hatherly, 2001, p. 79)

Marcando indelevelmente a roupa, revento a invisibilidade em irreversibilidade. Duas soluções plásticas se desenham. Uma visa a desintegração total do suporte significativo e do significado nele inscrito. Outra é seu embalsamento, a construção

de um mausoléu. Gravar as palavras de forma inalterável no mármore (ainda em projeto).

Figura 63: Série LAVAR VARAL- Anne Courtois (2014-2022)

6
ficha

LAVAR VARAL



Desconstruções Domesticas (2017)
Sabões em pedra fixados entre si.
80X45X7cm



Ordem sem progresso (2019)
boneca de corda, madeira, sabão
30 X 25X 15 cm



Bens Casados (2014-2016)
Escovas de limpeza geral impressas a que nte
16X5X4cm



Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes.

Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. (...)

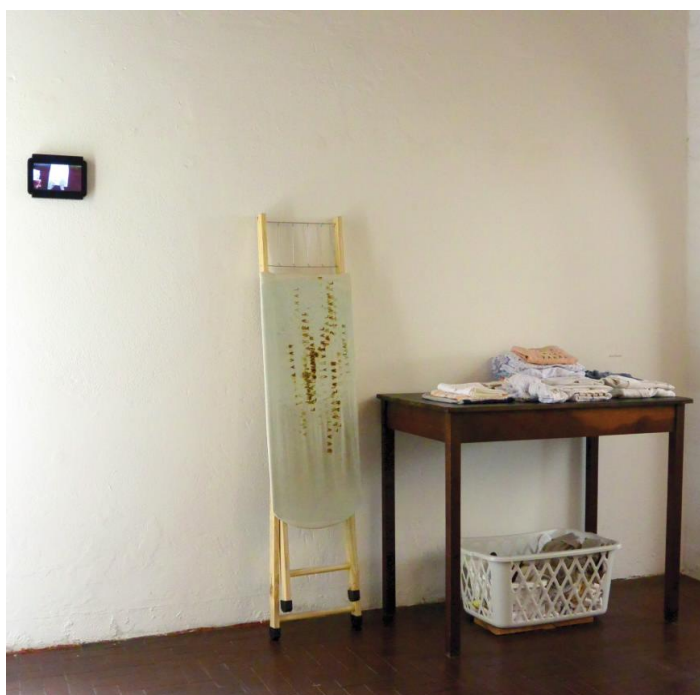
A palavra foi feita para dizer”.

Graciliano Ramos – Linhas Tortas (1962)

Livro Lavra, 2017, edição limitada, realizada na ocasião do projeto expositivo Deslimites-livros de artistas na Casa Contemporânea-SP

Caixa de madeira, sabão em pedra, papel manteiga impresso com uma citação de Graciliano Ramos, 35 x 27 x 8 cm

LAVRALAVARVARAL



Desdomesticação, 2017
Projeto (Des)limites, ação performática e vídeo
Casa Contemporânea

LAVRALAVARVARAL



Desbandeira (2017-2018)
 Panos usados diversos queimados e costurados.
 115 X 80 cm

Jean Baudrillard me permitiu entender o gesto anagramático como troca simbólica:

Reversibilidade da dádiva na contra dádiva, reversibilidade da troca no sacrifício, reversibilidade do tempo no ciclo, reversibilidade da produção na destruição, reversibilidade da vida na morte, reversibilidade de cada termo e valor de língua no anagrama: uma única grande forma, a mesma em todos os domínios, a da reversibilidade, da reversão cíclica, da anulação aquela que, em toda parte, põe fim à linearidade do tempo, à da linguagem, à das trocas econômicas e da acumulação, à do poder. Em todos os lugares, ela assume para nós a feição da exterminação e da morte. É a forma mesma do simbólico. Nem mística nem estrutural: inelutável. (Baudrillard, 1996, p.8)

Diversas das minhas peças assumem o papel de contra dádiva. A série CAOS (2014) representa um dos primeiros exemplos desse aspecto. A Ficha 3 p.135, mostra sacos de plástico impressos com sílabas, formando as palavras SACO SOCA CASO. A série representou uma resposta sob forma de desaforo anagramático a um caso de ordem particular. Os diversos sentidos das palavras SACO e CASO impulsionaram sua realização formal, mas a escolha de imprimir sacolas de plástico constituiu também uma resposta para um caso de ordem política acontecendo na mesma época: a inconstância legislativa relativa reintrodução de sacos de plástico em supermercados depois de apenas alguns meses de proibição.

Realizei diversas acumulações com as mesmas sacolas, formando imagens verbais, primeiramente claramente legível, como mostra o dispositivo expositivo que usei no Salão de Guarulhos. O preenchimento dos sacos também mudou, dependendo das circunstâncias, variando de roupas sujas a sacos contando sacos, Em experimentações posteriores baguncei a leitura, tornando a matéria silábica mais orgânica e caótica, o que favoreceu o surgimento de novas palavras: caca, coco, caco, casa, saca, etc.... Diversifiquei também os suportes, introduzindo sacos de panos (Ficha 8, p.136) e acrescentei o anagrama ASCO, que não tinha me ocorrido anteriormente, pois desconhecia a palavra. Cada trabalho constitui a oportunidade de enriquecer meu vocabulário.

Os sacos de pano me levaram a citar novamente a invisibilidade quem limpa e passa o rodo em espaços públicos deixando um solo brilhante, orgulho do país, destinado a ser inexoravelmente sujo. Realizei bandeiras, ou mais exatamente desbandeiras (Ficha 8) impressas com os anagramas SACO, SOCA e CAOS, e

tingidas de preto desbotado em sinal de luto e de resistência a hipocrisia política ambiente.

Figura 65: Série CAOS- Anne Courtois, 2016

3

ficha

SOCA CAOS

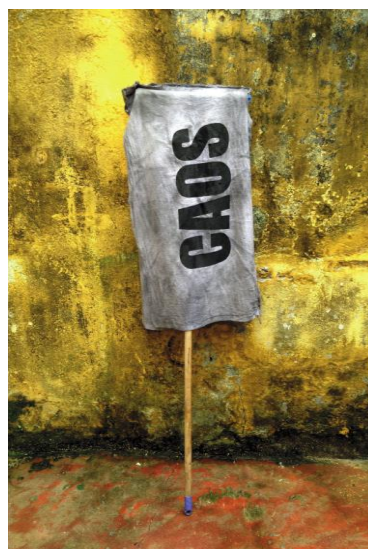


Intervenções urbanas e registros fotográficos (2016-2017)
3 Paineis fotográficos, adesivo sobre compensado
sacos plasticos, roupas
Salão de Guarulhos 2016

DESBANDEIRAS



Desbandeiras em experimentações (2018)
Panos usados tingidos, serigrafados e costurados.
140 X 180 cm



Os mesmos sacos de panos foram usados em 4 ações de limpeza realizadas no decorrer de 2018: nas faixas brancas de uma passagem pedestre, na escadaria da entrada da Casa das Rosas na ocasião da leitura do Manifesto DES-VOTOS LEIGOS (Ficha 9, p137), no corredor da Feira Plana e na entrada da Feira Tijuana (ações executadas fora a seleção oficial). A ação, na sua totalidade, prevê limpar um espaço expositivo com os panos de sacos impressos, lavá-los e expô-los para secar no local mesmo, para em seguida costurá-los formando uma bandeira, descosturada na ação seguinte para até limpar outro chão expositivo. O gesto alternadamente construtivo e desconstrutivo, portanto, anagramático, representa a tentativa de chegar a uma economia sistêmica, uma reversibilidade capaz de resolver a ambivalência gerada pela necessidade de produzir, por um lado, e o desastre inelutável onde leva a acumulação dessa produção, por outro.

O texto do manifesto explicita a relação semântica e histórica que estabelece com a Irmandade dos Devotos Leigos formada na Bahia no século 18, e sublinha a desapropriação da palavra em Des-votos. O Manifesto foi redigido em reação ao assassinato de Marielle Franco e declamado na Casa da Palavra, (cômodo da Casa das Rosas), uma semana depois do ocorrido, além de distribuído na Feira Plana. Paralelamente a essas ações, imprimir panos de chão brancos imaculados com o verbete do dicionário referente ao adjetivo alvejado(a), e outros, com os três marcos históricos de alveamento à liberdade no país 1888-1968-2018 (Ficha 10, p. 146).

ALVEJADO (A):

do latim albus: branco.

**Que ficou alvo; que foi transformado em branco
através de produtos químicos ou da ação do sol:**

pano alvejado.

Que foi colocado como alvo; tido como objetivo ou ponto de mira:

Ela foi alvejada por 4 tiros na cabeça.

14/03/2018 - RJ Brasil

Figura 67: Ação Des-Votos leigos- Anne Courtois, 2018

9

ficha

IRMANDADE DOS DES-VOTOS LEIGOS

*fundada, sem sol-em-mente,
no dia 20 de março de 2018
no Espaço da Palavra/Casa das Rosas - São Paulo, Brasil*

LEIGO

adjetivo substantivo masculino

1. *que ou aquele que não recebeu ordens sacras; laico*
[Orign. designava o serviço dos conventos].
2. *que ou aquele que é estranho a ou que revela ignorância ou pouca familiaridade com determinado assunto, profissão etc; desconhecedor, inexperiente. (*)*

No segundo domingo de janeiro de 1773 - Salvador-Bahia

A "Irmandade dos devotos leigos", ordena solenemente aos escravos que lavassem o piso da igreja como parte dos preparativos para a festa do Senhor do Bonfim .

Na terça feira 20 de março - São Paulo

A **Irmandade dos Des-Votos Leigos**, convida a todos, sem sol-em-mente, para esfregar o piso, a rua, a calçada com pano enegrecido, signo de luto, luta e resistência contra tentativa de ser alvejado.

ALVEJADO(A):

1. *Que ficou alvo; que foi transformado em branco através de produtos químicos ou da ação do sol: pano alvejado.*
2. [Figurado] *Que foi colocado como alvo; tido como objetivo ou ponto de mira: o sujeito foi alvejado por vários tiros.*
Etimologia (origem da palavra alvejado). Part. de alvejar. (*)

Esfregar o piso, com pano preto, pano de saco,
para não passar em branco,
debaixo do pano,
a sujeira inalterável,
o caos
para não devotar-se, leigo, pinho sol na mente,
ao orgulho nacional de ordem-alveja-mente.

IDVL/2018

(*)Dicionário Online do Português -DICIO

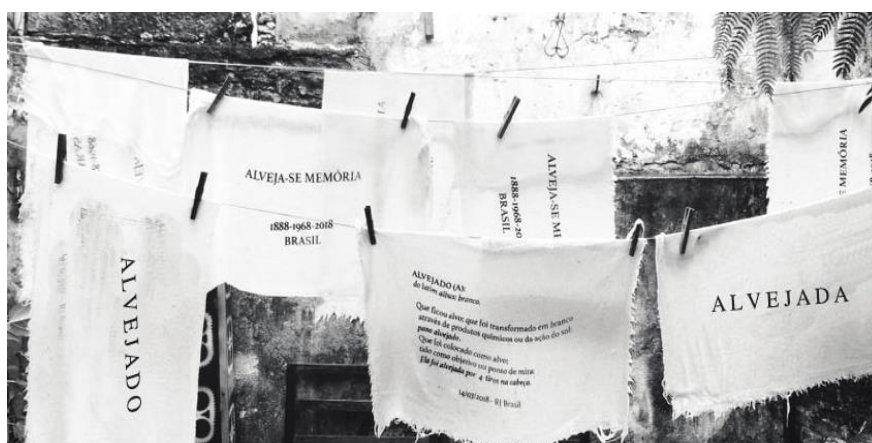


Figura 68: *Alvos*, Anne Courtois 2018, impressão sobre panos.

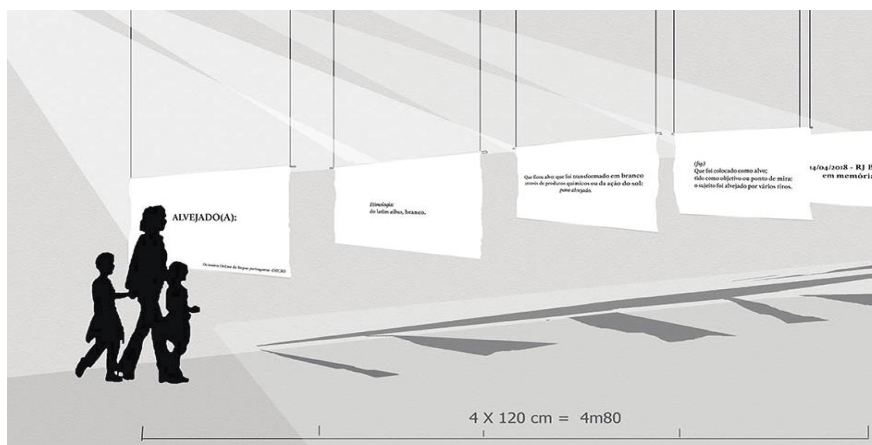
ALVOS

10

ficha



Fotografia dos panos Alvejados postos a secar no quintal
Serigrafia sobre pnaos de sacos (2018)



Projeto de instalação audiovisual (2018).
Projeção de trechos da definição do adjetivo alvejada em cima de estandartes realizados com panos de saco brancos costurados.
As imagens irão aparecer e sumir- Fundo sonoro com estalos de bombinhas e fogos.

A definição da palavra ALVO (anagrama de LAVO) é em si, espantosa como um tiro, quando associada ao contexto histórico dominante escrito por corpos negros num pano de fundo branco. O pano de saco vendido em maço nos semáforos da cidade, ensacando vidas.

A ata do ato

Figura 69. ATOATOA, Anne Courtois, 2015



In Revista Fugax 2 / 2015 / Kamikaze publicações

A palavra ATO constitui outra palavra básica e multiuso que integra minha coleção de palavras simples. Também compõe outras palavras simples como gato e rato, assim reunidos por um ato oposto. Drama Bipolar em 2 atos (2014) foi o título de umas das minhas primeiras produções impressas, um simples postal bi face apresentando as duas palavras, uma de cada lado e de ponta cabeça em relação a primeira, exigindo virar e retornar o cartão para ler a segunda palavra e assim em diante.

Esse primeiro contato com a palavra ato, me levou a escrevê-la repetidamente, o que fez surgir vocalmente a expressão “à toa”. ATOATOATOATO evidencia uma sequência infinita que apliquei em diversos impressos.

Figura 70: Série ATOTAO- Anne Courtois, 2016

ATOATO

11

ficha



Maquina de impressão manual (2016)
e fita de papel impressa



Colagens 3D sobre papel 2017)
Impressão a jato
10X10cm
20X20cm

A máquina ATO TAO (2016) nasceu de uma colaboração com Maurizio Zelada, genial inventor de máquinas artísticas. Queria realizar uma máquina metalinguística manual com carimbo circular permitindo imprimir ATOATOATO... de forma contínua. Uma máquina que imprimisse atos à toa, exemplificando uma *mise en abîme* do ato e da palavra. Encontremos uma manivela antiga na sua oficina e ele concebeu todo o funcionamento e a realização do objeto. O ar duchampiano, transparente e giratório da peça, me convidou a instalá-la num banco alto como a Roda de Bicicleta.

O jogo anagramático não foi proposital, mas representou uma surpresa decorrente da absorção da tinta aparecendo no verso do papel impresso. De um lado da fita, a repetição da palavra ATO forma a palavra ATOA: ATOATOATOATO. Do outro lado, a tinta transvasa formando o anagrama TAO. Um lado esvazia o sentido do ato mecânico, enquanto o outro evidencia a filosofia do não agir, ou de um agir equilibrado, na medida certa. Esse trabalho questionou, conseqüentemente, os limites que devia aplicar a minha ação. Quando parar a rotativa da manivela? Ou como seria agir na medida certa em termo de arte, considerando, por exemplo, o valor que a arte contemporânea dá ao tamanho espetacular de uma instalação ou de uma pintura? Qual sentido cumpre esse gigantismo e qual é, em muitos casos, seu destino? Refletir sobre noções de produtividade artística, de gastos e de lucros constituam atos profissionais conscientes, a meu ver, pouco discutidos pelos artistas e pelo mercado, provavelmente porque perturbam a dinâmica produtiva atual. A máquina potencializou essas questões e se tornou evidente a necessidade de realizar um corte de inspiração Taoista. A escala humana da ação determinou a regra limitativa do jogo. O utente irá:

- 1- Acionar a manivela que conseqüentemente imprime a seu ato, até concluir a quantidade de ciclos necessários para atingir sua altura corporal.
- 2- Enrolar a medida de seu ATOATO, refletindo a respeito.
- 3- Enfiar a bobina realizada em um frasco disponibilizado pela artista para esse efeito.
- 4- Pagar a modesta contribuição de 5 R\$ porque nenhum ato é gratuito, e porque o mundo AMA GRANA...fazer o quê?

Figura 71: ABRO OBRA RABO- Anne Courtois, 2019, impressão sobre papel.

12

ficha

ABRO OBRA RABO



ABRO OBRA RABO 2016-2018 impressão jato de tinta sobre papel / formato A4
I Seminário de Arte Construtiva e Poéticas da visualidade. IA/UNESP-07/2018
Organização Pr.Dr Omar Khouri

ABRO OBRA RABO é um jogo anagramático gerado a partir da palavra OBRA e do duplo sentido da palavra obrar, curiosamente confirmado pelo anagrama RABO. Me interessou particularmente a coincidência de posicionamento ocorrendo entre os dois O, quando as duas palavras estão impressas no verso da outra. Dessa forma, um objeto, olho, dedo ou língua, pode atravessar num mesmo movimento a OBRA e o RABO. O foco desse binômio anagramático, não me deixou entrever a palavra ABRO, terceiro anagrama apontado por um participante do I Seminário de Arte Construtiva e Poéticas da Visualidade, organizado em julho de 2019 no IA/UNESP. Tal diálogo com o público é para mim essencial, pois sempre revelador de uma nova perspectiva de invenção.

3.3 ANAGRAMAR (considerações finais)

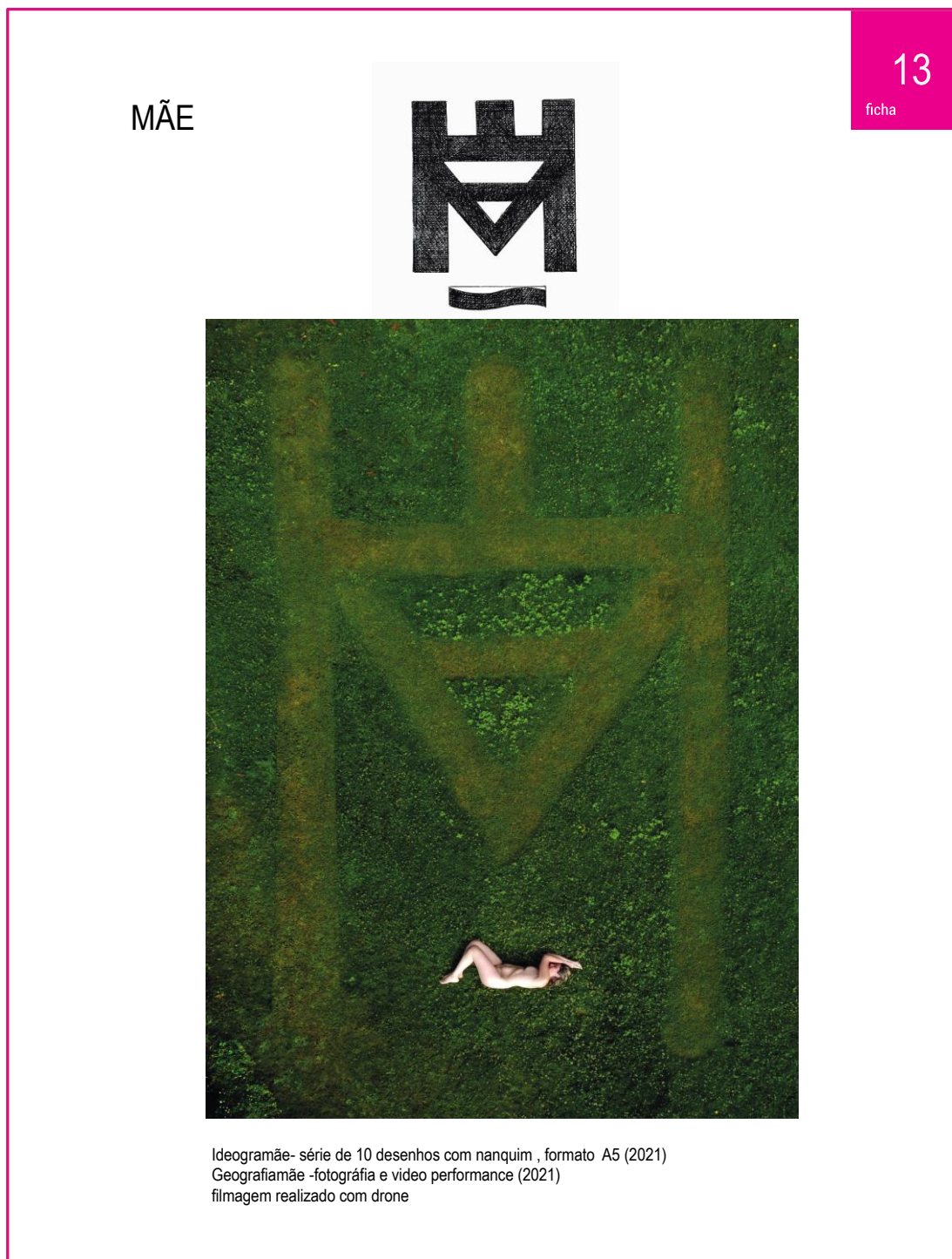
Encontrar um destino para um sentido e um sentido no destino é o lugar surpreendente onde me leva conjugar o verbo *anagramar*.

Essa pesquisa me permitiu entender o gesto anagramático que percorre meu trabalho plástico, além da sua presença verbal, sugerindo-me novas experimentações. A leitura de Jean Baudrillard me revelou a potência política do gesto anagramático, me levando a entender de forma mais clara o papel engajado que esse confere a minha produção. A obra da Ana Hatherly me trouxe uma maior consciência do processo combinatório inerente à escrita, inspirando-me a série de desenhos tipográficos, IDEOGRAMÃE (ficha 13, 145), nos quais investiguei variações de organização das três letras da palavra MÃE. A premência que a poeta deu ao gesto na sua obra, me encaminhou também a perceber a relação corporal que estabeleço com minhas produções e ações. Na performance GEOGRAFIAMÃE (2021), oficializo meu corpo como lugar linguístico. Do *Ideogramãe* que cortei na grama (da minha mãe), sou o til, sopro efêmero do signo, a corporeidade viva da palavra em movimento, seu timbre e sotaque.

Para finalizar, a obra de Jean Dupuy, que mal conhecia no início desse trabalho, me fez voltar a brincar com minha própria língua. Assim, se entrei no universo anagramático pela porta da língua portuguesa, fecho essa dissertação com

um recém-nascido anagrama em francês, OEUVRE OU RÊVE ²⁷, palavra de ordem para prosseguir criando ou sonhando.

Figura 72: Série IDEOGRAMÃE, Anne Courtois 2021



²⁷ Obra ou sonha, obra ou sonho. Como em português, *oeuvre* pode ser entendida como substantivo ou como imperativo do polissêmico verbo *oeuvrer*

Referências

BAUDRILLARD, J. **A troca simbólica e a morte**. Tradução de Maria Stela Gonçalves Adail Ubirajara Sobral. São Paulo : Edições Loyola,1996.

BERNARD. M. **Le Secret de Villon à l'épreuve de l'ordinateur. Tzara et les anagrammes**. Romania, [s.l.], n. 449-450, p. 242-252, 1992. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1992_num_113_449_2190. Acesso em: 30 ago. 2021.

CALLEGARI, B.; KHOURI, O. **Poesia Experimental Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Espaço Líquido Editora, 2021.

CAMPOS, Augusto de. **41° Beijo de Amor. A alternância das coisas humanas**. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 ago. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1108200211.htm>. Acesso em: 31 ago. 2021.

CAMPOS, Augusto de. **Site Augusto de Campos**. [S.l.]: Augusto de Campos, c1999. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>. Acesso em: 31 ago 2021.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Editora Perspectiva,1972.

CAMPOS, Haroldo de. **A Operação do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CASTRO, Ernesto de M. de Melo. **O fim visual do século XX e outros textos críticos**. Nádia Battella Gotlib (org.). São Paulo : Edusp, 1993.

CORON, A. **Avant Apollinaire, Vingt siècles de Poèmes Figurés**. Marseille : Edition Le mot et le reste, 2005.

DANIEL, C. **A Estética do Labirinto: Barroco e modernidade em Ana Hatherly**. São Paulo: Editora Lumme, 2011.

DECIMO, M. **Jean-Pierre Brisset et la folie de l'insolite considérée du point de vue de Marcel Duchamp, d'André Breton, de Raymond Queneau, de Michel Foucault et de quelques autres**. L'Esprit du temps « Topique », [s.l.], n. 119, p. 71-86, 2012. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-71.htm>. Acesso em: 30 ago. 2021.

DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. São Paulo: Editora Vozes, 1996.

DUCHAMP M. **Duchamp du Signe**. Organização: Michel Sanouillet e Paul Matisse. Paris: Champs Arts Flammarion, 1975.

DUCHAMP M. **Notes**. Organizadas por Paul Matisse; Sucessão Marcel Duchamp. Paris: Champs arts Flammarion, 1999.

DUPUY, J. **À La Bonne Heure !** Villa Arson: Sémiose Editios, 2008.

DUPUY, J. **DUPUY Chez Conz**. Verona: Editions CONZ, 1999.

DUPUY, J. **Where**. Paris : Galerie Loevenbruck éditions, 2013.

FRANZON, C.R.P. **Leibniz e seu primeiro ensaio sobre linguagem universal – o *Dissertatio De Arte Combinatória***. SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 15., Florianópolis, 16-18 nov. 2016. **Anais eletrônicos** [..]. Disponível em: https://www.15snhct.sbhct.org.br/resources/anais/12/1471182362_ARQUIVO_Leibniz_e_seu_primeiro_ensaio_da_Linguagem_Universal.pdf. Acesso em: 15 jun. 2021.

FREUD, S. **A Significação antitética das Palavras Primitivas**. Em: Freud, S. Obras Completas, v. XI, Rio de Janeiro, 1961. <https://www.abmpdf.com/?p=1248>

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Edição Nova Fronteira, 2001.

HALLYN, Fernand. **L'anagramme et ses styles au XVIIe siècle**. Littératures classiques, [s.l.], n. 28, p.239-254, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/licla.1996.2533>. Acesso em 14 maio 2021.

HATHERLY, A. **A casa das Musas**. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

HATHERLY, A. **A Experiência do Prodígio**: bases teóricas e textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Casa Nacional da Moeda, 1983.

HATHERLY, A. **Mapas do Imaginário e da Memória**. Lisboa: Edição do autor, 1973.

HATHERLY, A. **Um Calculador de Improbabilidades**. Lisboa: Quimera Editores, 2001.

KHOURI O. **O livro das mil-e-uma coisas**: textos breves sobre Comunicação, Semiótica, Artes, (ex-)videntes etc et al. São Paulo: Nomuque Edições, 2011. Disponível em: <http://nomuque.net/mileumacoisas/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

LABELLE-ROJOUX, A. **Marcel Duchamp en affinité(s) Jean Dupuy**. Paris: Éditions Loevenbruck, 2018.

LE PENVEN, F. **L'art d'écrire de Marcel Duchamp**. À propos de ses notes manuscrites. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

MANIGLIER, P. **Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud.** *Savoir et clinique*, n. 6, p. 149-160, 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-149.htm>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MOLES, A. **Art et ordinateur.** Paris : Casterman, 1971.

SCHOENTJES, P. **Poétique de l'ironie.** Paris : Éditions du Seuil, 2001.

STAROBINSKI, J. **Les mots sous les mots, les anagrammes de Ferdinand de Saussure.** Genève : Edition Le Chemin, 1971.

TESTENOIRE, P.Y. **Les Anagrammes.** Paris : Presses Universitaires de France, 2021. Collection "Que sais-je ?"

TESTENOIRE, P.Y. **Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes.** Limoges : Lambert-Lucas, 2013.

WILLER, C. **Homenagens a Robert Desnos 2.** Blog de Claudio Willer, 2012. Disponível em: <https://claudiowiller.wordpress.com/2012/01/10/homenagens-a-robert-desnos-2/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

XATREC, C. **Jean Dupuy Bio/ Biblio/ Filmo/ Vidéographie 1955-2015.** New York: X. Editions, 2015.