

Experiências estéticas no laboratório da escrita — figura

Louis Marin *

A apresentação da obra poética de Picasso numa recente exposição do Museu Picasso e que uma magnífica obra contribuiu para dar a conhecer, é uma excelente ocasião para reabrir um muito antigo campo de pesquisas — constituído há mais de vinte anos e nunca verdadeiramente concluído — campo consagrado às ligações do texto com a imagem, como então se chamava e como se pode ainda hoje chamar: excelente ocasião pois para percorrer de novo este domínio de pesquisa para medir, a vinte anos de distância, a deslocação das problemáticas e avaliar, sob novas perspectivas, questões e conceitos de método e de teoria.

Em nome de uma semiologia do visual, ambiciosa porque jovem e segura dos seus objectivos porque realizava os seus primeiros passos sob a égide da linguística saussuriana, perguntávamo-nos se era possível estudar a imagem como um texto sem que a interrogação inversa — estudar o texto como uma imagem — parecesse ter a mesma urgência teórica e metódica. «*Leia a história e o quadro*», escrevia de Roma Poussin a Chantelou, ao mandar-lhe o seu quadro *Manne*, em 1637, mas a ordem expressa por Poussin, para ser interpretada como palavra de ordem da pesquisa da época, era susceptível de uma dupla interpretação. Segundo a primeira, tratava-se de estudar as relações entre um texto e um quadro: um texto anterior, por exemplo no caso da obra de Poussin, um episódio do *Exode*, que a obra era suposta ilustrar. Tratava-se então, para além de uma pesquisa simples e directamente iconográfica, de tentar saber como, por que meios gerais e particulares, uma narrativa se tornaria uma imagem, quais as necessidades específicas do *medium* pictórico e da substância visual, para as formas visuais de percepção e de contemplação da obra que o pintor deveria assumir

* Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales — Paris.

para, no mínimo, contar «visualmente» a história que constituía o objecto da sua obra; a que forças deveria obedecer, forças saídas das categorizações mais gerais de espaço, de tempo e da sua representação, que ele achasse naquele momento da história e naquele lugar de cultura, forças que eram como tantas leis e normas que regulam a invenção do pintor no seu trabalho de criador, tal como a contemplação do espectador da obra.

Por outro lado as relações entre texto e imagem não poderiam limitar-se a esta fase de «ilustração» do texto pela imagem, fosse qual fosse a complexidade destes processos a que eu chamo ilustração. Era preciso igualmente questionarmo-nos e não menos imperiosamente sobre: Que texto poderia nascer da imagem? Seria possível a leitura de uma imagem como texto? Quais seriam as condições diferenciadas? Poderíamos nós manter para a imagem um discurso que fosse o discurso «da» imagem e não «sobre» a imagem? Ao ler atentamente a carta de Poussin a Chantelou, o Mestre pensava possível esta «leitura»: «leia a história e o quadro para ver se cada coisa está apropriada ao assunto» e ele acrescentava — o que me permitia ver nesta passagem qualquer coisa como um modelo generativo de composição e leitura ao mesmo tempo: «as sete primeiras figuras da esquerda dir-vos-ão tudo o que aqui escrevo e tudo o resto pertence ao mesmo assunto». Em resumo, devia estar elaborada toda uma problemática da descrição e da interpretação das obras de arte, que nos permitisse evitar o duplo perigo de uma inefabilidade da pintura, fonte dos piores falatórios, por meio de discursos de impressões, ou floreios sobre a imagem dos modelos linguísticos que nunca foram feitos para ela: problemática do texto «da» imagem, do discurso «do» quadro que deveria construir os conceitos que os tornassem possíveis e operatórios a um e a outro.

Relações de texto e de imagem, «leia a história e o quadro», era a primeira forma possível de perceber o desejo de Poussin e de o pôr em prática. Mas havia uma outra em que se tratava de estudar o texto «dentro» da imagem, as partes de texto e de imagem em que o texto se conjuga com e dentro da imagem, em que o textualiza, em que a imagem faz imagem, um ícone com e dentro do texto, em que o representa. E também as inscrições, as legendas, as assinaturas, as letras, marcas, signos que se misturam e se articulam segundo relações específicas com as figuras, formas, traços, manchas de cores na imagem, a pintura, a gravura ou o desenho. Ou o inverso, as imagens, ilustrações, cartas, planos, diagramas, esquemas e outras figuras que, na margem da página escrita ou no seu centro, no seu verso, vão trabalhar o texto escrito ou impresso e fazê-lo trabalhar na memória, o imaginário para além dos controlos conscientes do escritor; e ainda no final, no meio ou no início de um livro — como por exemplo os frontespícios, vinhetas, balões que tanto são signos figurativos das suas articulações, como imagens que pontuam o texto escrito por figuras — para além do sistema adventício da pontuação; imagens que simbolizam uma certa forma de espaçamento propriamente textual do texto, deslocando-o na

sua configuração propriamente gráfica; imagens, figuras que abrem a própria forma de expressão escrita a novos sentidos; que provocam pelas variações e transformações desta forma, efeitos de sentido, ou do sentido como efeito, inéditos, espantosos.

Em resumo, o jogo semiológico do final dos anos 60 propunha, como um dos sectores privilegiados da semiótica do visual e da imagem, estes objectos híbridos em que a mensagem linguística e uma formação icónica não apenas estão justapostas, como cohabitam «simbioticamente» em notáveis entidades concretas nas quais o icónico dá lugar ao linguístico na forma e na substância da sua expressão e do seu conteúdo, ou pelo contrário quando a linguística dá lugar ao icónico a estes quatro níveis. O meu primeiro artigo na *Revue d'Esthétique*, na época dirigida por Mikel Dufrenne, foi consagrado à medalha de Alberti, feita por Matteo di Pasti e à complexa interacção significativa que intervem implicitamente entre uma legenda, que não era mais que uma fórmula fática «*Quid Tum*», e uma figura, o inquietante olho alado donde nascem estranhas chamadas, estudo que eu fiz seguir de uma *Futilidade* ou uma *Natureza Morta* de Skoskoppf em que se podia ler no envelope o nome do mercador de Anvers, amigo do pintor a quem estava dirigido o quadro e que quanto a mim evocava o pequeno quadro de Klee que representava o envelope de uma carta dirigida a Kandinsky que o perseguia através da Europa como indicavam a leitura e os nomes das cidades riscadas, quadro em que Klee joga entre o «texto e imagem» algo de decisivo que entrará em jogo com *The Flag* de Jasper Johns.

A única prova que eu tenho de que esta problemática e estas questões continuam actuais é a da existência de uma revista britânica, cujo próprio título institucionaliza esta problemática e estas questões, como uma verdadeira disciplina de história e de teoria da arte e ainda o último número de uma excelente revista de arte contemporânea em Paris, número intitulado «*A arte e as palavras*» cujo último plano teórico retoma os trabalhos de uns e de outros dos anos 60, mas esquecendo-se de os citar, esquecendo-os talvez pura e simplesmente pelo entusiasmo das questões postas e pela relativa ingenuidade das suas respostas.

Estes objectos simbióticos feitos de escrita e de imagem têm por assim dizer a enorme vantagem de fazer escapar a pesquisa semiótica no domínio das artes visuais à simplicidade senão mesmo à arrogância ou à presunção de uma aplicação directa dos princípios ou das regras da leitura às imagens, aos quadros, aos produtos das artes visuais. Eles impedem, pela sua própria existência, que se faça destes produtos elementos que o semiótico deduza de universos elementares da significação. Melhor ainda, estes objectos estranhos e familiares feitos de «texto e imagem» constituem por eles próprios uma experiência crítica desta aplicação e desta dedução *a priori*, ao mesmo tempo que introduzem uma experiência crítica das noções de signo plástico, de vocabulário pictórico, de sintaxe figurativa, de gramática dos estilos.

Quero com isto dizer que permitem que se lhes ligue os valores metafóricos e que se meça mais exactamente as condições aceitáveis de utilização: valores metafóricos, disse eu, valores de deslocação, condições de utilização: ter em primeiro lugar consciência crítica desta deslocação. Os nossos objectos simbióticos texto — imagem/escrita — figura, descobrem um trabalho, uma representação recíproca e mútua do linguístico, do icónico, trabalho que é preciso entender no sentido que a física dá a esta palavra: o produto de uma força através da sua deslocação. A experiência crítica que as escritas-figuras, os textos-imagens, os legíveis-visíveis permitem pela sua própria criatividade, consistiria em medir tão rigorosamente quanto possível estas deslocações do linguístico e do icónico para «avaliar as forças», no sentido nietzschiano e deleuziano — que as provocam através das letras, das palavras, das frases, através dos traços, dos traçados, das figuras, através das manchas, dos esboços, das configurações.

É pois a experiência crítica na qual os objectos simbióticos comprometem a pesquisa semiológica que devolve a experiência criadora, da qual estes objectos são simultaneamente as provas, os garantes e os produtos. Seria esta, talvez, uma das finalidades desta pesquisa, a de conduzir até à sua formulação teórica conceptual esta crítica no sentido mais exigente do termo, no sentido kantiano: as obras da escrita — figura descobririam para quem de facto as quer ver e ler, as condições de utilização da linguagem e do discurso aplicado à obra de arte e os limites da sua utilização. Experiência crítica, experiência criativa, trabalho semiológico e semântico. É para evocar ao mesmo tempo estes termos que, a propósito de Picasso poeta, de os *Escritos* de Picasso recentemente publicados em Paris, eu arrisquei a expressão de laboratório da escrita — figura.

Convém debruçarmo-nos ainda um momento sobre estas premissas da teoria e do método com dois exemplos, um de escrita, outro de pintura, mas em que o trabalho recíproco e inverso da escrita e da figura, esta experiência criativa-crítica, se mostra com todas as suas forças de deslocação. O primeiro exemplo é um gesto de escrita de Picasso em 1932. O segundo, de treze anos antes, é um quadro de Paul Klee.

A 20 de Novembro de 1935, depois de ter consagrado esta data, Picasso escreveu:

*Fleur plus douce que
Miel M tu ets mon
feu de*

joie

(1) ¹

Cito este exemplo (1) apenas para estudar o efeito do sentido que resulta da intrusão num texto escrito, de uma letra — figura ou de um figura — letra, na ocorrência M «monograma» feito a partir da combinação de duas letras iniciais de um nome. A letra — figura, o monograma esconde esse nome, encerra-o nessa combinação, dando no entanto a matriz de produ-

ção: aqui M e T estão articulados um ao outro de um modo muito singular. M. T. ou Marie Thérèse Walter, na época companheira de Picasso.

Poderemos notar que a letra — figura está introduzida exactamente a meio da frase. Precedem-na seis palavras, seguem-na seis. No entanto ela não ocupa o centro visual e gráfico. «*Joie*», a palavra final, prevalece à primeira vista sobre o conjunto com o valor de assinatura que reforçaria ainda o traço de caneta em arabesco que o sublinha com um virulento traço.

Primeira nota: uma transcrição exacta revela a estranha divisão das linhas escritas, divisão desejada pelo «*scripteur*» ² visto que ele teria tido espaço suficiente no papel para escrever a frase segundo o «sentido» e as articulações da sintaxe, por exemplo:

Fleur plus douce que le miel
(M) tu es mon feu de joie
(2)

Descobrimos assim uma dupla divisão, ou uma dupla articulação. Sobre a que aparece em (2) pela leitura «*esperada*», sobrepõe-se uma outra (a que aparece em (1) que joga com ela, a trabalha no espaço da escrita e tal como *Fleur, miel e Feu* estão no início de três linhas gráficas cuja última é muito breve, visto que a palavra «*joie*» é relegada para a posição de assinatura («*Moi, la joie*»).

Fleur, miel, feu, segunda nota: o mel, como se sabe, é feito a partir das flores de onde as abelhas sugam o pólen. É a própria doçura. Daí a surpresa da inversão *hiperbólica*, visto que a flor de onde se faz o mel é que é mais doce que o mel que se produz a partir dela.

De qualquer forma a afinidade semântica de doçura que liga o mel e a flor opõe-se ao fogo que queima e cujas queimaduras se tratam com mel. Ao mel opõem-se semanticamente flor e fogo; mas graficamente as palavras casam-se uma com a outra visto que basta mudar o «l» para que *fleur* seja *feu* ou *feu* seja *fleur*.

Terceira nota: W. M. T., Marie-Thérèse Walter. O «M» é um «W» ao contrário, o W do nome Walter, patronímico de Marie-Thérèse. A letra — figura desenvolve-se, por adição e desordem, em Marie-Thérèse Walter. O «T» (hère) aparece com o «M»(arie) e transforma em «M» o «W» (alter), um «T» plantado entre as pernas do «M». Da mesma forma a abelha suga a flor para daí fazer o mel. A letra é uma explosão do fogo do amor de Pablo na flor de Marie-Thérèse mais doce do que o mel.

Quarta nota: Mas o «T» é também a espada do toureiro entre os dois cornos do touro, ou a cruz de Golgotha entre os dois ladrões, crucificação que Picasso não hesitará em utilizar como brincadeira ao colocar em cena «Marie (Madeleine)» e o crucificado sobre o T (cruz) numa blasfémia profanatória.

Quinta nota: A letra — figura M, é também Tu e Eu (Toi et Moi), Tu e Eu unidos num mesmo fogo de alegria, um breve poema de amor dirigido a M-T. W., Marie-Thérèse Walter, «*tu es*»... Ora este T, encontramos-lo

subjacente à grafia do «F» de «fleur» (uma flor que é já Tu, Thérèse) antes de se introduzir no «M» de Marie. Mas nós encontramos-lo também na palavra «ets»: é T no «tu es», cortando ao meio o ser que «tu es».

É por isso que o monograma como letra — figura ou letra do figurativo é ao mesmo tempo, tal como dizia Kant, a melhor aproximação do esquema da imaginação pura e a própria letra do inconsciente, no sistema gráfico realizado através da curta frase escrita de um poema de palavras que «faz» amor, o realiza literalmente.

O segundo exemplo é um pequeno quadro de Klee, intitulado *La Villa R* (1919). O movimento é assim inverso: trata-se de um quadro e não da escrita de um poema ou de um canto; é antes do mais um conjunto icónico que uma letra vem assumir, a consoante R, que apenas se pode enunciar com uma vogal. Mas não se trata de uma vogal, a letra é muda a menos que todo o quadro a faça falar ou cantar. Quadro de paisagem com um rio ou uma estrada que mergulha para o lado de lá. Uma casa de campo à beira dessa estrada. A letra R maiúscula, a vermelho, sobre um quadro de paisagem, anula os efeitos de profundidade e em particular aquele que é criado pela estrada ou pelo rio: faz aparecer o quadro como espectáculo; está escrita sobre o plano transparente da representação que o tecido de uma cortina assinala ainda no canto superior direito; todo o quadro se torna ideogramático: tende para a escrita através da letra, tende para o plano, como se estivesse pintado sobre esse plano, opacificação da transparência. Mas, ao mesmo tempo há uma tensão inversa: com efeito, o quadro subtrai a letra à sua literalidade para a converter em figura de algo que anda através das pernas do R que se afastam da estrada ou do rio para cortar os campos.

O exemplo de P. Klee, que se poderia multiplicar, leva-nos a descobrir a forma como a intrusão de uma letra num conjunto icónico constitui uma experiência crítica para este conjunto, na medida em que põe em evidência as próprias condições da representação: a letra é um operador, um catalisador — para falar em linguagem de laboratório — de opacidade ou de opacificação da representação mimética. Como o contrário, no mesmo exemplo, a atracção da representação figurativa da letra põe-no em estado de derivação mimética ou representacional. A letra, um caractere de imprensa — a maiúscula romana — deixa de ser uma transcrição convencional de um fonema para se tornar de forma diáfana em representação mimética: a letra R representa uma figura de marcha.

Não deixa pois de ter interesse o precisar, a partir destes exemplos historicamente diferentes, mas que são, no entanto, modos de experiências de realização do trabalho da escrita e da figura, duas noções chave e complementares da opacidade e da transparência do signo e da representação de que encontraremos os delineamentos filosóficos traçados, com toda a clareza, na idade moderna. Para os clássicos, todo o pensamento é um signo. «Chamamos conceber à simples visão que temos das coisas que se apresentam ao nosso espírito», escrevem os defensores da Lógica de Port-Royal,

«tal como quando representamos para nós um sol, uma terra, uma árvore, um círculo, um quadro, um pensamento, sem daí fazermos um determinado julgamento. E à forma através da qual nós representamos para nós estas coisas chamamos ideia». A ideia é um signo, uma coisa que representa outra coisa. É através dos signos que são ideias, que conhecemos o mundo exterior. Mas o funcionamento dos signos apresenta um aspecto paradoxal. Vejamos o exemplo da leitura: quando leio, não tenho consciência dos caracteres, tenho apenas consciência das ideias de que os caracteres formados por palavras são signos e portanto só chego a essas ideias por intermédio dos signos. Mas, inversamente, se eu me debruçar sobre os próprios caracteres muito rapidamente, não abranjo mais do que o que eles representam. O signo em funcionamento está ao mesmo tempo ausente e presente, transparente e opaco: quando os defensores da lógica de Port-Royal escrevem «a cinza quente esconde como coisa o que descobre como signo», eles descobrem, na própria representação, a dupla característica da sua transparência e da sua opacidade.

A experimentação teórica sobre os textos e as «imagens», os signos e as representações, a escrita e a figura em que consiste esta semiótica da segunda geração, teria como objectivo, considerar de forma rigorosa, os problemas vindos da opacidade do signo e da representação, em particular da sua materialidade nas suas diversas substâncias de expressão e segundo a sua organização própria (voz, grafismo, desenho, cor, etc.) e dos efeitos desta materialidade sobre a imaginação, a sensibilidade, o prazer da vista ou do que se ouve. «O tom de voz impõe-se para os mais inteligentes», assinala Pascal depois de Montaigne. Ou, tendo em conta o discurso teórico da pintura da Renascença, o de Brunelleschi e Alberti, o quadro é uma janela aberta sobre o mundo; graças à sua transparência, representa-o de facto, mas para que isto aconteça, ele deve ser um ecran entre o espectador e o mundo, um suporte e uma superfície de construção do espaço ilusoriamente profundo, um plano em que as figuras poderão manifestar a sua história. E veremos os artistas aproveitarem esse suporte, da superfície e do plano e mais geralmente de todos estes elementos não miméticos da representação mimética para lhes atribuírem significados políticos, sociais ou teológicos que a representação não poderá ter em conta. Qualquer signo, qualquer representação — esta é a própria definição da sua opacidade — se designa, significa, se reflecte a si mesmo: este signo, esta representação apresentam-se representando qualquer coisa e através desta representação reflexiva, qualquer signo, qualquer representação leva a uma força prática de expressão ou como diz Kant, a um «eu penso» que acompanha todas as representações e que será necessário reformular hoje em dia com um «isto pensa», uma «intenção» que atravessaria qualquer enunciação e qualquer figuração e de que os signos e as figuras seriam as testemunhas da sua própria existência.

À realização do trabalho da transparência representativa da imagem pela sua opacidade presentativa ou reflexiva poderiam igualmente corresponder a

realização do trabalho de transparência representativa do discurso, do texto, da frase, da palavra, do signo, mais transparentes no entanto, visto que toda a sua essência é convencional e institucional: transparência «*imediate*» realizada pelos limites opacos do discurso. Não terão os retóricos e poetas, de Gorgias a Fontanier, estudado nos oradores e nos poetas e nas suas poderosas criações estas figuras de discurso: hipotipose, harmonismo, *subjectio ad aspectum*, aliteração que como um deles escreve, pintam as coisas de forma tão viva, tão enérgica, tão animada que parece estarmos a ver ao ouvirmos as palavras. Mas quem não se apercebe que se os períodos e as estrofes, as frases e os versos, as palavras, as consoantes e as vogais pintam ao mostrar-se e se a linguagem faz ver, isso se deve à força que a atravessa e que são articuladas pelas organizações hierarquizadas; é pela força que é destituída, se assim se pode dizer, a transparência instituída: é pelas entranhas da voz que os signos e as letras, as palavras e as frases informam, aquilo a que Poussin chamava de acordo com os teorizadores italianos da música do século XVI, o som das palavras para a partir daí formular a analogia com as formas propriamente picturais das cores e da disposição das figuras. Para aquém e além das palavras e das frases, a força destas figuras de linguagem traça no corpo da obra — seja ela de pintura ou de linguagem — a sintaxe opaca do desejo que anima o pintor ou o orador e os seus efeitos patéticos, de que o corpo do espectador e do auditor é por sua vez o elo de ligação. A experimentação teórica da semiótica visa pois dar conta dos efeitos destas forças de opacidade, de apresentação da representação, efeitos em que tomam forma as identificações imaginárias do sujeito.

É inútil dizer que os nossos objectos simbióticos «*texto — imagem*» constituem experimentações concretas «*criadoras*» dos diversos tipos, formas de relações entre as substâncias e as formas de conteúdo e de expressão de diferentes espécies: com eles o atelier de Picasso poeta é também um laboratório de experimentação da junção dos heterogêneos e da produção dos seus efeitos. Devemos sem dúvida reconhecer aqui, mas como forma de a problematizar, de a teorizar, qualquer distância, qualquer afastamento entre o laboratório semiótico, ou antes, o laboratório teórico, e o laboratório artístico da escrita e da figura, entre as duas experimentações. Voltaremos a este assunto. No laboratório do artista, «*isto pensa*». A arte pensa na vontade e na intenção de expressão do poeta-pintor, mas este pensamento, sob todas estas formas e em todas estas realizações, constituir-se-á sempre com e no sentido, compreender-se-á segundo os três paradigmas da significância propriamente semiótica, primeiro o da sensação, de seguida o estético e do sentimento do patético por fim: um sentido de que a obra, o produto, do quadro pintado ao poema escrito, é a incarnação no sentido forte e completo, diria mesmo no sentido teológico do termo. Examinemos uma destas obras de Picasso como um exemplo de tal experimentação «*criadora*» do laboratório da escrita — figura. Aparentemente o exemplo escolhido não põe em causa senão a escrita, mas «*joga*» com esta escrita, trabalha-a — ou

seja, desloca-a pela força desejadora — na repetição entendida como variação do mesmo e transformação da diferença: quero falar da série de onze escritos de «*Il neige au soleil*» datados em baixo, à esquerda de «Paris 10 de Janeiro de XXXIV» e numerados de I a XI. Qual pode ser o protocolo de análise — quero dizer de experimentação teórica semiótica — deste trabalho (ou deste jogo) de escrita? Uma das organizadoras do festival, Christine Piot, evoca justamente esta frase: «*A frase de 10 de Janeiro de 1934 mostra que a escrita linear (temporal) se pode desenvolver num grafismo (espacial)*» e cita outros exemplos tirados do livro de notas de desenhos de Royan de 39-40 ou dos retratos de Sabartès de 1935. Convém conduzir a pesquisa como estudo de um processo de variação de um sintagma idêntico que faz gramaticalmente um sentido completo: «*Il neige au soleil*».

É este processo de variação da escrita no sentido da sua «*escritura*»² que se vai progressivamente sub-entender através de um dispositivo de transformação da escrita em desenho, da transformação desta sequência de texto escrito em figura ou antes em configuração gráfica visual. O estudo do processo de variação leva aqui a um conjunto semiótico que provem da mesma substância e da mesma forma de expressão e de conteúdo, a linguagem. Pelo contrário, a escrita como tradução ou transcrição de linguagem será ao mesmo tempo e paradoxalmente o produtor e o produto de um dispositivo de transformação que lhe atribui dois conjuntos semióticos heterogêneos (o texto — a imagem; a escrita — a figura o linguístico — o icónico), de substância e de forma diferentes de expressão e de conteúdo. A nossa experimentação teórica no laboratório de Picasso deveria ter como objectivo não apenas descrever processos e dispositivos, e as sucessivas operações nas onze provas ou momentos de experimentação, mas ainda extrair as regras do processo de variação e os princípios do dispositivo de transformação nos quais, processos e dispositivos obedecem, ou seja, a estrutura desta obra «*Il neige au soleil*», ou seja, as onze folhas de papel de Arches (26 × 32,5) sobre as quais está escrita (estão escritas) a (as) frase(s) em francês a tinta da China «*Il neige au soleil*». Mas não é menos evidente — e gostaria aqui de sublinhar o afastamento entre o laboratório teórico e o laboratório artístico — que a experimentação teórica, semiótica, analítica não tem nenhuma outra finalidade a não ser levar ao conceito o pensamento da obra, ou formular sob formas de regras das variações e de princípios das transformações a dinâmica da repetição (da identidade e da diferença), dinâmica de escrita e de grafismo, criadora desta obra. Imensos problemas teóricos e práticos estão aqui comprometidos. Limitar-me-ei a notar algumas indicações hipotéticas de pesquisa.

Primeira nota: sobre o conjunto das «*provas*» mas a partir da primeira, há uma escrita «*linear*» da frase, mas esta escrita desenvolve-se na primeira prova sobre três linhas: *Il neige/au/soleil*; na segunda sobre duas: *Il neige/au soleil*; na terceira sobre quatro: *il/neige/au/soleil*; na quarta sobre três, mas diferente da primeira: *il/neige/au soleil...* A frase como a língua é

uma entidade quantificada e o iconismo produz-se na frase «poética» quando as marcas de quantidade na língua e o desenho se conjugam para criar um único efeito ou seja, quando as quantidades linguísticas se tornam linhas, superfícies, cortes, quadros e molduras, o que acontece pela mediação da escrita. Voltando à nossa «frase», há uma escrita linear da mesma frase mas esta é composta por quatro elementos, quatro quantidades discretas — palavras — e estas por letras: duas, cinco, duas, seis; o agrupamento em linhas organiza-se sobre o suporte definindo aí superfícies, cortes diferentes, enquadramentos diversos.

Segunda nota: a escrita é linear e linearmente temporal, mas pela escrita e pela repetição de idêntico enunciado frásico, na diferença destes cortes, destes espaçamentos, destas posições, correlações, paralelismos, transposições, permutas ou deslocamentos das unidades mais pequenas no corpo escrito do conjunto frásico e dos seus subconjuntos, que são as palavras, a linha escrita fragmenta-se em incessantes variações, combinatórias espaciais, de posição e mesmo de corte, o tempo da linearidade frásica fragmenta-se também; já não é mais o tempo sucessivo linear e homogêneo constituído por uma série de instantes ou de agora, empilhados sobre uma linha direita — o imaginário metafísico do tempo ocidental — esta linearidade quebra-se duas vezes, uma primeira vez em cada prova, ou seja, em cada experiência de enunciação escrita do enunciado, não apenas segundo «as linhas», mas segundo «as posições» sobre a superfície e segundo «os cortes» e os «espaçamentos» e uma segunda vez, na obra inteira, nas onze folhas de papel de Arches, ou seja segundo a repetição do mesmo enunciado «*Il neige au soleil*» em situações e circunstâncias (palavras que se devem ouvir no sentido mais literal, espacial) de enunciações diferentes. Tempo epifânico quebrado: tempo de uma brusca e súbita coincidência de onze *kairoi*, de onze ocasiões que, cada uma, concentra todos os tempos no presente da prova e todos os conjuntos constroem um tempo de escrita transfigurado pelas suas variações e a sua transformação.

Terceira nota: «*Il neige au soleil*» é um enunciado temporal do tempo que faz no presente: 1) no sentido gramatical de *tense*: indicativo presente; 2) no sentido semântico de *time* em inglês: presente de uma enunciação de um acontecimento; e finalmente 3) no sentido cósmico de *weather* que marca a presença meteorológica de uma estranheza física, a conjunção da neve com o sol. É esta heterogeneidade física, é este oxímoro cósmico ou pelo contrário é a figuratividade poética ou retórica barroca tornada tempo cósmico que a ligação destes heterogêneos, que são a escrita e o desenho, visa captar ou produzir na leitura e no olhar. Como poderão então, senão coincidir, pelo menos produzir reciprocamente a forma de expressão na sua transcrição escrita e a forma do conteúdo na sua articulação semântica? E melhor ainda, como é que as variações da expressão escrita ao produzirem o conteúdo de incessantes efeitos de sentido não apenas nos deixarão ver e compreender as variações do tempo cósmico (o referente) que a frase signifi-

fica: «*Il neige au soleil*», mas darão ainda acesso ao dispositivo de transformação recíproca da escrita e da figura?

Na quarta nota o oxímoro poético e meteorológico *neige — soleil* repete graficamente e pela voz a relação de contrariedade pela qual define a figura: se os dois termos, verbo-substantivo, no primeiro; substantivo no segundo comportam graficamente — em posição inicial depois da primeira letra *n*, *ei* para *neige* e no final antes da última letra, o *e* para *soleil* a mesma composição *ei* que, em algumas das provas, tem uma grafia absolutamente idêntica; pelo contrário vocalmente e pela voz, para o que se ouve e para o ouvido e não para olho e para a vista, o *e* de *neige* (*nez*) e o *ej* de *soleil* (*solej*) opõem-se como vogal e ditongo com um elemento sonoro como *j*: repetição do mesmo e da diferença das duas categorias do enunciado *neige-soleil*: as quantidades gráficas são quase idênticas, à excepção de uma letra, 5 para *neige* e 6 para *soleil* mas as quantidades fónicas são muito diferentes, quase o dobro: *nez — solej*.

Quinta nota: Notaremos neste sentido de reflexão sobre os três tempos, *tense*, *time*, *weather* e sobre o funcionamento, a estes três níveis, do oxímoro cósmico, as variações gráficas do *il* da primeira palavra, que na primeira experiência se alinha com *neige*, verbo na terceira pessoa do singular, no presente, de que é sujeito impessoal «*il neige*», grupo semântico «escritural» (*il neige*) para se isolar nas experiências seguintes «*il*» para assinalar, pela sua desconexão «escritural», a súbita aparição do ser cósmico, determinado depois pelo fenómeno atmosférico físico «*neve ao sol*» e as qualificações que estes termos em posição de verbo e de circunstancial introduzem no plano semântico. Farei notar de passagem que esta reescrita teórica que efectuo, ao acompanhar a reescrita do próprio Picasso, aponta para a análise que Benveniste faz do nóculo de qualquer enunciado frásico, análise que retoma no essencial a das gramáticas clássicas: «*l'oiseau vole*» deveria reescrever-se «*il (est) l'oiseau volant*», onde «*oiseau volant*» é uma espécie de oposição a um «*il est*» impessoal, epifania do ser na língua que qualificações e determinações empíricas articulam. E enfim que nas últimas provas, o «*il*» está de alguma forma progressivamente absorvido pelo *S* em primeiro lugar e depois pelo *O* de *soleil*.

Sexta nota: Como forma de encadeamento com o final da nota anterior, a análise deveria prosseguir tendo em conta as variações gráficas das letras que compõem as palavras do enunciado: «*il neige au soleil*», para estudar algumas conexões e relações, estas variações introduzem em cada prova, entre as diferentes palavras e os efeitos de sentido que elas produzem ao nível da série de onze provas. Não vale a pena pensar em fazer aqui esta análise com toda a sua amplitude. Basta que assinalemos que se vão progressivamente afirmar com cada vez mais força e com uma presença expressiva sobre o suporte, o *S* e o *O* da palavra *Soleil*: o *S* que irá captar na quinta prova o «sincategorema» «*au*», o conector semântico, elo gráfico e sintáctico (sintagmático) do oxímoro «*neige soleil*», que depois cortará o

verbo-substantivo *neige* entre o *n* e o *e*, se juntará ao *il*, atravessará o *a* de *au*, para enfim enquadrar à esquerda o enunciado através de um grande arabesco tangente num ponto ao *O* de *soleil*. Quanto ao *O*, o único *O* da frase, notaremos que ele rapidamente abandona a sua posição e o seu lugar de segunda letra da palavra *Soleil* na primeira prova para adquirir progressivamente uma quase independência, uma quase autonomia ou pelo menos uma evidência, uma ligação que acabará na última e décima primeira prova, até incluir no seu círculo «*neige au*».

Para concluir: Poderíamos tentar descrever esta última reescrita de «*il neige au soleil*»: no centro, o círculo solar do *O* que absorveu *neige au* e desligou o *l* de *il*. O círculo está enquadrado à esquerda pelo *S* e à direita pela longa linha do *L* que termina por sua vez por um único traço, ascendente: *eil*, *eil* exterior ao *O* solar, que é como um eco gráfico exterior — irônico — que soa como vocalizado, com a ponta do *i* tão nitidamente marcada, em eco com o «*ei*» de «*neige*», esmagado pelo «*n*» e o «*ge*» e cujo «*tractus*» se desfaz até ao aparecimento da clareza, a distinção, a reprodução do *O*. Pensemos agora na quarta nota. A ela juntar-se-ia uma variação gráfica que confirma as injunções da voz e da escrita. Assinalámos que, segundo a escrita, a grafia literal começa e acaba com o «*il*»: «*il*» (*neige au soleil*) *il*; mas também que o primeiro «*il*» forma uma palavra, a primeira palavra da frase, o segundo «*il*» integra-se na última palavra (*soleil*). Marcaria com toda a clareza o espaçamento «*il / neige*» por oposição à ligação «*soleil*». Oposição que o que se diz e ouve confirmam com o desaparecimento fónico das rimas escritas: o «*il*» inicial foneticamente é o «*il*»; o «*il*» final desaparece no ditongo «*eil*». Basta examinar as duas primeiras provas de «*il neige au soleil*» para constatar que no processo gráfico a força expressiva da linha gráfica insiste poderosamente na escrita e na voz; o poeta escreve idênticamente ou antes o desenhador — poeta desenha idênticamente o *IL* inicial e o *IL* final. É esta força expressiva do *tractus* do desenho que desloca, em todos os sentidos da palavra, o traço de escrita e o traço de voz.

As onze variações, as onze reescritas em forma de variações da mesma frase têm como única finalidade revelar esta força expressiva presente, mas latente, desde a primeira prova; manifestar o poder do visual, a sua virtude ou ainda o trabalho da figurabilidade na escrita e na palavra, no fónico. Do mesmo modo, podemos voltar ainda uma vez mais à questão da repetição — onze provas, como se diz na arte de imprimir, onze experiências, como se diz nos laboratórios de física, onze reescritas como se diz em linguística — para levar à articulação da série e do ciclo, do esquema de variação e do dispositivo de transformação, a emergência de uma temporalidade propriamente poética (ou «*poétique*»), temporalidade do visual e do textual, temporalidade zoográfica (era assim que os Gregos chamavam à pintura), temporalidade intensiva nem sucessiva — linear (a da linha frásica, discursiva), nem circular — reprodutora do mesmo (a do desenho, a da imagem

mimética) mas que manifesta no local, no mesmo lugar e sobre o mesmo enunciado, o sentido: epifania de uma força, o aparecimento de um poder de que é emblema poético a resolução do oxímoro meteorológico inicial no triunfo solar da última prova que integra a neve ao sol pela abrangência.

Podem assim considerar-se as onze experiências como uma série de onze sequências que contariam graficamente a evolução do tempo (*weather*), evolução deste sinal de tempo de uma queda de neve em pleno sol, a 10 de Janeiro de 1934, em Paris, evolução que leva ao fim e ao cabo ao apagamento da neve face à luz e ao calor do sol. Mas, ao mesmo tempo (*tense*) o presente em «*il neige*» faz de cada ocorrência de «*il neige au soleil*», um momento único, singular, sempre novo, — cito aqui Benveniste — em que se realiza a coincidência entre a enunciação verbal, a palavra e o acontecimento referencial: cada enunciação de «*il neige au soleil*» realiza um «agora» total, completo, autosuficiente: momento de presença pura. E é porque esta enunciação presente está escrita e porque a escrita assegura ao enunciado que produz uma presença, uma «permanência» sobre o suporte da folha de papel de Arches pela tinta da China, que simultaneamente esta inscrição marca definitivamente a ausência de acontecimento, o seu desaparecimento, transformando-o, pondo em relevo esta ausência no monumento gráfico: é esta monumentalidade assim adquirida que significa a inscrição de um lugar e de uma data, Paris 10 de Janeiro de 1934, sobre a folha de papel em que está escrito, como nos refere a notícia do catálogo, a frase em francês a tinta da china, não datada: não é «*il a neigé au soleil à Paris ce jour-là*» mas «*il a neigé au soleil*». A partir daí as onze folhas de papel, a repetição onze vezes da mesma frase, o esquema de variação que atravessa esta repetição e o dispositivo de transformação que as onze variações manifestam, revela que *tense* ao referir-se ao presente — *weather*, um *present-time* a que eu chamei intensivo: é o da «*création poétique*», ou para ser mais preciso, o engendrar do visual no textual, a pulsão do olhar na leitura das letras, a germinação de um olho solar cósmico num fluxo branco e cinzento, a neve dos signos.

NOTAS

¹ Dado que o poema é o texto em análise manteve-se em francês. Traduzido não respeitaria o jogo de linguagem (*N. da T.*).

² Manteve-se a palavra francesa por não existir equivalente em português. O termo «escritor» não permitiria respeitar aqui a distinção pretendida pelo autor entre «*écrivain*» e «*scripteur*». Para o termo «*scription*» propõe-se a tradução de «*escrção*» (*N. da T.*).