

O balanço da língua (do) apátrida

Eis a minha máquina de mel

Sylvia Plath

Normalmente, utiliza-se a expressão *língua apátrida* para referir-se aos projetos de criação de línguas artificiais auxiliares, mas de algumas décadas para cá, a expressão passou a ser usada para designar o Esperanto⁶⁴. Entretanto, aqui a idéia aponta para uma outra direção: não se trata de promover a idéia de uma língua artificial anti-babélica com pretensões universalizantes, mas de assinalar alguns dos traços significativos da linguagem de Ghérasim Luca e da relação que trava com o idioma francês. Os parênteses em a língua (do) apátrida se justificam, porque, como veremos, trata-se antes de criar um novo uso lingüístico do que a utopia de uma língua propriamente nova. Aquilo que os seus porta-vozes poéticos anunciavam como busca de uma nova posição subjetiva, a partir de *Héros-Limite* (1953), torna-se questão de explosão sintática: trata-se agora de inventar procedimentos capazes de lançar a língua numa nova oscilação.

Como já afirmei anteriormente, foi durante os anos 40, ainda em Bucareste, que Luca abandonou o romeno e adotou o francês como língua literária. Mas é a partir do livro *Héros-limite* (1953) que sua relação com o idioma francês se intensifica de tal modo que já não é possível falar de sua poesia sem levar em conta o esgarçamento ao qual submete a língua adotada. Em *Héros-Limite*, Luca não só retoma vários de seus textos da década anterior com um tratamento de linguagem mais radical, mas traz para primeiro plano o caráter performático⁶⁵ da linguagem. A partir de então, pensar a produção de Luca exige,

⁶⁴ Sobre a criação do Esperanto ver o ensaio “Como se faz uma língua” de Paulo Rónai. Em : *Babel e Anti-Babel*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.57-63.

⁶⁵ Quando me refiro a uma linguagem *performática*, estou evocando tanto a noção de enunciados performativos tal como os descreveu Austin (*How to do things with words*, 1962), isto é, atos de linguagem – em oposição aos enunciados constativos – que realizam algo no próprio dizer, quanto como uma linguagem da imanência – em oposição à transcendência – que irrompe naquilo que Deleuze denomina “plano de imanência” um plano que não precede a experiência, mas que se constrói nela e com ela, revelando suas virtualidades. Em *Mille plateaux*, Deleuze afirma : “A linguagem não se contenta em ir de (...) alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, nem um nem outro viram. É nesse sentido que a

necessariamente, uma reflexão sobre a relação entre língua e escrita poética, bem como sobre as pressões que uma exerce sobre a outra.

6.1

Uma outra espessura

Aquilo que lhe parecia um abismo, torna-se o próprio espaço da sua espessura.

Ghérasim Luca

Há um trecho de *Forgeries, love and other matters* (2005), da performer Meg Stuart, em que ela própria e o bailarino canadense Benoît Lachambre – não se sabe bem se as duas figuras em cena são vagabundos, amigos ou um casal de amantes acampando na selva - deitam-se no chão de carpete e se embaraçam na tentativa desengonçada de uma transa. O desacordo entre os corpos provoca uma sequência de gestos e de ações propositalmente toscas e incongruentes. De repente, Meg Stuart se levanta, ajeita a saia e, virando-se para Lachambre, diz “Agora tenta sem mim”. Ele, de fato, tenta. E então a cena é tão risível quanto instigante. Algo semelhante acontece na poesia de Luca na virada que representa o livro *Héros-limite* em relação aos textos anteriores. Nele, é como se os corpos da mulher não-nascida e de Não-Édipo saíssem de cena e a voz que enuncia então tivesse que se virar só com a linguagem. O que estou sugerindo aqui é que a violência do erotismo, que antes incidia sobre determinadas figuras, teria sido transferida, a partir de *Héros-limite*, para a fisicalidade das palavras. Trata-se, então, de exercer a crueldade nesse outro corpo, constituído por significantes e fonemas. Um exemplo desse enfrentamento mais direto da língua é o próprio poema que dá título ao livro, no qual Luca começa sua prática de serrar, cortar e embaralhar os significantes e os fonemas:

A morte, a morte-folia, a morfologia da meta, da metamorte, da metamorfose ou a vida, a vida vil, a vida-vício, a vivissecção da vida espanta, espanta e e e é um nome, um nome de diesel, um nome de 16 orbes-dejetos, de 16 objetos contra, contra a, contra a morte ou, para dizer melhor, para a morte da morte ou para contra, contra, controle-a, sim é meu aviso, contra a, contra a vida sete, ou seja, ou seja para, para uma vida no indo esvaindo, esvaindo, indo esvaindo vazio e esvaído, a vida na, na, por uma vida na vida.

linguagem é transmissão da palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação” (Deleuze, 1980, 97).

(...)

E quando digo vida, vida na vida, o digo como se diz ele está, ela tem ânsia, ela é a estância na estância, esteja, ou seja o tear, o termo, o seio, teus seios como tear, como tese, o termo síntese do ano, do anti, do antinome, da antinomia sobre um prato de compota de porco, sobre o plano do compor, do comportamento de dois três, sete três, do terceiro termo entre duas cidades, de duas ceguidades plásticas, de duas elasti elasticidades contra, contra contrato de dois três, de duas elasticidades contraditórias como o ímpar, como a impermeabilidade par e o pesar de nascer, de nascer durante uma tração do eu, durante uma contração ímpar de meu eu e de seu ela-mesma, os dois ela-mesma do eu pares e capazes, as duas elasticidades contraditórias como a impermeabilidade e a, e a penetração par, perfeita, perfeitamente reconcil cílios reconciliadas.

(...)

Mulher goela, gorjeio, mulher cortada pão, como um pão, em dois, cortada em dois com uma, ela viveu em paz, em dois, cortada em dois com uma serra, ser ser com uma serra fina, serra infinita no belo meio de sua, dessa sua, nascida, ela nasceu no ano mil, no ano nada, alba ao belo meio dos sons, de seu corpo, da, d'além ano, do anti-ano, além da aniquilação concreta, crista de seu corpo infinito, sobre a, para, para a tique tique tique tique, sobre, sobre língua sobre o grande verde vertical que liga seu grande nariz clave, clave de Cleópatra ab abs abst abstr abstrato à sua boca situada, finada entre suas duas coxas recon, recon cílios reconciliadoras e an, amadas, te amo, te tique tique tito e meteorito. (...)

La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie" étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, de 16 objets contre, contre la, contre la mort ou, pour mieux dire, pour la mort de la mort ou pour contre, contre, contrôlez-là, oui c'est mon avis, contre la, out contre la vie sept, c'est à, c'est à dire pour, pour une vie dans vidant, vidant, dans le vidant vide et vidé, la vie dans, dans, pour une vie dans la vie.

(...)

Et quand je dis vie, vie dans la vie, je le dis comme on dit il est, elle a, ell est l'état dans l'état, c'est à, c'est à, c'est à dire le thé, le terme, le sein, tes seins comme thé, comme thèse, le terme synthèse de l'an, de l'anti, de l'anti-nom et momie, de l'antinomie sur un plat de compote de porc, sur le plan du compor, du comportement de deux trois, sept trois, du troisième terme de deux cités, de deux cécités plastiques, de deux elasti élasticités contre, contre contracte, de deux trois, de deux élasticités contradictoires comme l'impair, comme l'imperméabilité paire et la peine de naître, de naître pendant une traction du moi, pendant une contraction impaire de mon moi et de son elle-même, les deux elle-même du moi paires et habiles, les deux élasticités contradictoires comme l'imperméabilité et la, et la pénétration par, parfait, parfaitement reconcil cils reconciliées.

(...)

Femme cou, coucou, femme coupé pain, comme un pain, en deux, coupée en deux avec une, elle a vécu en paix, en deux, coupée en deux avec une scie, si si avec une scie fine, scie infinie au beau millieu de sa, en deçà, née, elle est née l'an mille, l'an néant, aube au beau millieu des sos, de son corps, de la, au delà de l'année, de l'anti-année, au delà de l'anéantissement concret, crête de son corps infini, sur la, vers, vers la tic tic tic tic, sur la, sur la langue, sur la langue verte verticale qui relie son grand nez clef, clef de Cléopâtre ab abs abs

abstr abstraite à sa bouche située, tuée entre ses deux cuisses récon, récon, réconcil cil réconciliatrices et mé, aimées, je t'aime, té tic tic et météoriques. (...) (HL,15-16)⁶⁶.

Esse tensionamento com a linguagem traz, inevitavelmente, a consciência de que a matéria sensível de que a poesia é feita implica uma série de questões as quais se poderia designar, utilizando a expressão de Jacques Rancière, (1995) de *políticas da escrita*. Na esteira da leitura anti-hegeliana do lirismo, Rancière afirma que a experiência lírica moderna é, sobretudo, um modo específico de enunciação que impõe o reconhecimento do espaço sensível da escrita. “A revolução lírica moderna não é uma maneira de experimentar a si mesmo, de sentir a profundidade de sua vida interior ou, ao contrário, de afundá-la na profundidade da natureza.” (Rancière, 1995, 108). Segundo Rancière, essa nova experiência do lirismo assinala “uma nova experiência política do sensível, ou uma nova experiência sensível do político” (Rancière, 1995, 108):

O eixo fundamental da relação poético-política já não é mais, então, aquele que liga a “verdade” da enunciação à qualidade de um representado. Ele se situa no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível. (...) A revolução poética moderna experimenta seu parentesco com o transporte político e sente a tensão de um desvio necessário. Experimenta a necessidade de recortar, de retraçar a linha de passagem que separa e reúne as palavras e as coisas. (...) A revolução lírica é o esforço para desfazer um parentesco necessário e insuportável com as marchas de canhão da política revolucionária e contra-revolucionária (Rancière, 1995, 109-110).

É nesse plano político do sensível que se inscreve a questão da língua, ou melhor, é aí que a língua emerge como questão na poesia de Luca. Sempre que determinadas formas e normas do fazer poético foram abandonadas, rompidas ou transformadas, foi também um certo contrato político com a língua que se desfez. Assim, também, a racionalização dos saberes sobre a língua, que teve seu auge no Romantismo, foi abalada pelas práticas literárias modernas que produziram sobre ela novos saberes, menos doutrinários, judicativos e mais positivamente criativos, ou até ficcionais.

É também nesse sentido que o poema, trabalhado como matéria sensível, desvia a linguagem poética de todo um repertório que serve às interpretações de

⁶⁶ A tradução para o português do poema “Héros-Limite” foi feita por Márcio-André. As demais traduções dos textos de Luca foram feitas pela autora, com a colaboração de Piero Erber.

conteúdo, ao esmiuçamento dos segredos e do comércio de sentido camuflado nas entrelinhas. Todo um equipamento de leitura e de escritura que tentava captar o inefável dos afetos então tomados como projeção cifrada da intimidade deixa de ser adequado à experiência da leitura. Liberada dessa função a poesia se vê novamente confrontada à língua, à sua concretude bruta, à sua sonoridade e às suas forças plásticas latentes. Não que a poesia clássica não se preocupasse com a língua, mas lidava com ela através de codificações, ou seja, a língua era trabalhada em função de paradigmas estéticos e estilísticos pré-estabelecidos, mas não era atingida em sua “carnalidade”, como aliás ocorria na poesia anterior à instituição das línguas vulgares que geraram as línguas nacionais modernas. Em “Le rêve de la langue” Agamben (2002) analisa as implicações da língua ao mesmo tempo como objeto do desejo, como tema e como substância do *Hypnerotomachia*, um texto do século XV, que põe em cena de forma peculiar o amor à língua, mas à uma língua morta. A língua com que o texto foi escrito é indefinível – Latim, língua vulgar ou um terceiro idioma. Um século depois, seria definida parodicamente como *lingua poliphylesca*, já que o narrador do texto chama-se *Polyphile* e o objeto obsedante do seu amor chama-se *Polia*, que significa “a grisalha, a velha”. Como mostra Agamben o texto todo se constrói num gesto de auto-referencialidade vertiginosa, Polia não é simplesmente uma mulher, mas a própria língua latina agonizante. Agamben lembra que o *Hypnerotomachia* data da época em que surge a idéia do Latim como língua morta, exacerbando as polêmicas entre os defensores do Humanismo vulgar e do Humanismo latino, momento em que a língua vulgar tornava-se uma língua gramatical. No entanto, entre a guerra das línguas - o bilingüismo assumiu diferentes versões ao longo dos séculos XV e XVI – surge um intervalo lingüístico, intervalo no qual Polyphile sonha – escrevendo – a sua língua morta-viva:

Essa língua - Polia, a velha – não é (...) nem o latim, nem a lingua vulgar, nem uma lingua viva, nem uma língua morta, mas – se o livro era um sonho – uma língua sonhada, o sonho de uma língua desconhecida e nova, que só existe enquanto dura a sua realidade textual. (Agamben, 2002, 75). □

A poesia de Ghérasim, realizada no intervalo possível entre a língua do outro e a singularidade da linguagem poética já não coloca para si a questão de

uma *prótese de origem*⁶⁷, mas afirma o seu rumor obsceno, trabalho da máquina de gozo. O seu *savoir faire* com a língua talvez possa ser entendido como um desses novos saberes.

6.2

Pátria, língua, sujeito

Se não existisse a Polônia, não haveria polacos!

Pai Ubu

Schiller, poeta romântico, pedia ao poeta que se colocasse diante da língua tal como os amantes diante do corpo desejado: “Que a língua seja para ti o que o corpo é para os amantes.” (Varga, 1977, 26). Pois Ghérasim Luca trabalha diretamente no corpo da língua, só que não mais inspirado pela tática metafórica do “como se” dos românticos. Intervindo concretamente na sua materialidade, a língua torna-se de fato o corpo, uma espessura que a escrita poética penetra ultrajando. Entretanto, longe de conduzi-la à entrega cega à musicalidade do

⁶⁷Refiro-me, evidentemente, ao texto de Jacques Derrida *Le monolingüisme de l'autre: ou la prothèse de l'origine* (1998). Embora Derrida encontre na experiência da língua uma alteridade irreduzível, sendo a experiência da alteridade e da “estranheiraidade” inerente a toda língua e a todo discurso, a sua reflexão gira em torno da idéia de língua como uma experiência de interdição. Segundo Derrida, a língua age sobre o sujeito provocando uma “divisão ativa”, poderosa e impossível, que adquire valor de interdito. O incômodo que surge entre o sujeito e o corpo da língua provoca o que Derrida irá designar por “fúria apropriativa”, essa noção, por sua vez, levando-o a renomear o seu conceito de “escritura” em termos de uma paixão delirante, de uma apropriação desesperada da língua. Ainda que Luca e Derrida estejam situados nas margens do francês, -embora Luca tivesse uma outra língua original - o percurso da reflexão de cada um deles sobre as relações sujeito-língua é bastante diferente : Derrida está interessado no caráter faltoso da língua, na forma dupla e disjuntiva da Lei que rege o monolingüismo do outro, e como a Lei afeta o desejo de escrever, o sujeito que escreve; o segundo trabalha para produzir uma língua “fora da lei”, de uma língua de ninguém, de terra nenhuma, uma língua que não coloca para si mesma a questão da prótese de origem, pelo contrário, quer que a língua se organize na lacuna, ou, para usar a sua terminologia, na não-ferida (*non-blessure*). Em Derrida, é a Lei e o trauma que instigam a língua a produzir (a sua revanche, dirá Derrida), enquanto em Luca, o apatridismo linguístico da NO MAN'S LANGUAGE designa precisamente a insistência no desguarnecimento radical – não havendo carência não há prótese - experimentado em sua positividade criativa. Em *Le monolingüisme de l'autre*, ao refletir sobre as consequências nefastas do colonialismo linguístico, Derrida comenta sua aversão às “impurezas” no francês, incômodo que teria resultado dessa relação traumática, criando nele uma aversão ao seu próprio sotaque *pied-noir*. O que, por outro lado, não o impediu de gravar sua própria leitura de alguns de seus textos. Há, por exemplo, uma bela leitura feita por ele e Caorole Boquet do texto *Feu la cendre*. Essa aversão ao sotaque confessada no ensaio é de fato relevante quando se leva em conta que a cena da leitura e tudo aquilo que se refere à voz ocupa um lugar central na crítica aos privilégios da oralidade (*A farmácia de Platão*) em torno do qual gira o seu projeto de desconstrução do fonocentrismo e do logocentrismo.

sentido, a língua torna-se, como sugere Dominique Carlat (1998), o lugar de um “pensamento insaciável” (Carlat, 1998, 11). A língua apátrida seria uma língua que já não fala “a partir de” uma origem, uma língua para a qual já pouco importa onde as palavras começam ou onde devem terminar.

Enquanto a literatura romântica sustentou o pacto de tripla identificação entre literatura, pátria e sujeito, a literatura moderna voltou-se para os mesmos três termos através de uma abordagem oposta, ou seja, desvinculando-os, desvencilhando-os, fazendo com que se tornassem estranhos entre si. Ao notar a importância das assimetrias que surgiram desse novo jogo de forças em tensão, a crítica literária desenvolveu conceitos capazes de abordar a literatura moderna pelo viés do estranhamento, da estrangeiridade e da ipseidade. Deleuze comentou seus autores prediletos a partir do *ritornello* “ser estrangeiro na própria língua”, valorizando autores que abdicaram da língua materna e passaram a escrever numa outra língua, ou ainda, escritores que teriam agido como “estrangeiros na própria língua”. Autores como Ricardo Piglia, endossando tal perspectiva, propôs uma leitura da literatura moderna Latino-Americana enfocando as tensões entre escritor e língua natal. Nessa perspectiva, Borges teria sido o escritor que conseguiu levar à perfeição um estilo construído a partir de uma relação deslocada com a língua materna – Piglia comenta a abordagem que Borges fez de *Don Quixote*, lido primeiramente em inglês e só mais tarde em espanhol, tomando o original como um derivado secundário da tradução – acirrando a tensão entre o idioma de leitura e o idioma no qual se escreve. Tanto Piglia quanto Deleuze se interessaram pela relação entre língua e literatura porque sua compreensão do literário capta a emergência de um novo estilo que reconfigura a trama genealógica literária. Ao comentar a importância da singularíssima empreitada de tradução para o *castellano* do livro *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz, Piglia observa: “Na versão argentina de *Ferdydurke* o espanhol está forçado quase até a ruptura, crispado e artificial, parece uma língua futura.” (Piglia, 2004, 68)

Deleuze interessou-se pela literatura sempre que o escritor arrastava a linguagem aos seus limites *agramaticais*. Na perspectiva aberta por ele, a literatura está sempre engajada, porque aquilo que se produz na linguagem já é um modo de agir. Portanto, o engajamento não depende da construção de conteúdos politicamente empenhados, mas sim da capacidade de fazer a língua produzir forças de resistência. A literatura é vista por ele como um fato crucial e

elementar: o trabalho literário, quando funciona, torna-se uma “máquina que faz algo acontecer” (Bogue, 2003, 187).

Dentre as muitas abordagens que fez Deleuze da linguagem literária há três procedimentos em torno dos quais giram suas últimas reflexões sobre literatura. São eles: a decomposição da língua materna, a invenção de uma nova língua na língua e o tensionamento radical da língua. Nessa perspectiva, o trabalho do escritor consistirá sobretudo no abrir-se às forças de variação que afetam os comportamentos não-linguísticos (paixões, ações, gestos etc). Por esse motivo as intervenções do escritor na vida e no mundo são inseparáveis das intervenções da linguagem. Assumida como uma forma de ação, a experiência da linguagem ganha um caráter performático. A distinção entre a mutação lingüística e a mutação das forças torna-se indefinível, e Deleuze justamente vai privilegiar poéticas da deformação, escritas que se abrem radicalmente às forças de variação rumo às bordas do inarticulado:

(...) Luca e Beckett empurram a língua até os limites do inarticulado, Céline com sua proliferação de interjeições exclamativas, Cummings com seus amálgamas de estruturas sintáticas incompatíveis, Luca com suas reiterações trêmulas de uma frase em fragmentos múltiplos, Beckett com suas repetições obsessivas, acréscimos, apagamentos e permutações de termos (BOGUE, p.191).

Para Deleuze, essa nova relação com a língua é uma forma de resistência, e essa resistência é uma minoração do idioma que atua desmontando os sistemas majoritários e normativos. Vale observar que nas reflexões de Deleuze, tanto a noção de *minoritário* quanto a de *minoração* surgem do esforço de desestigmatizar a noção de *minoria*. Para isso, é preciso extrair do termo menor a retórica do sofrimento e tudo aquilo que faz apelo a identificação cega do leitor com os conteúdos dolorosos. Como escreveu Henry Miller, “basta começar a chorar que encontrarás um milhão de crocodilos dispostos a chorar contigo. O mundo está sempre em prantos. O mundo está encharcado de lágrimas” (Miller, 2004, 38-39). Arnaud Bouaniche (2007)⁶⁸ observou que em *Milles plateaux*, Deleuze e Guattari descartam a noção empírica e descritiva do minoritário e oferecem uma nova leitura, o *menor* converte-se em potencial criativo. O *menor* passa a ser valorizado por seu poder de resistência à normatização e à captura

⁶⁸BOUANICHE, Arnaud. *Gilles Deleuze, une introduction*, Pocket, Paris, 2007. p.187 (186-193).

exercida pelos sistemas majoritários, sejam eles literários, sociais ou políticos. Se o majoritário se apóia em modelos abstratos de construção teórica – aos quais nada ou ninguém corresponderia de fato – Deleuze e Guattari voltam-se para a imanência da linguagem percebendo nela potências criativas e tudo aquilo que desarma os discursos cristalizados sob a noção de “sujeito universal”.

A partir das colocações de Deleuze, pode-se pensar o investimento romântico⁶⁹ da língua, como um projeto de sistema majoritário - embora em muitos casos esse projeto sustentasse o combate aos colonialismos e aos valores e cânones literários impostos. O romantismo aliou um forte sentimento nacional aos valores universais de liberdade, fraternidade e justiça vislumbrando um homem novo e enérgico. Vinculado a esse projeto surge a necessidade de afirmação de uma língua forte e corpulenta, que se voltaria para o corpo oficial da nação num movimento de tropismo quase inevitável, ora apegando-se aos valores paisagísticos, ora exaltando as qualidades essenciais do povo. Em seu famoso estudo sobre o Romantismo Brasileiro, Antônio Cândido (1997), já evocava a “fome de espaço” e a “ânsia topográfica de apalpar todo o país” (Cândido, 1997, 101) que marca o romance romântico brasileiro, tributário que era do nacionalismo e da “afirmação do próprio contra o imposto” (Cândido, 1997, 102). O abandono das formas e temas tradicionais, o abandono de um certo espírito universalista pré-romântico dava lugar ao desejo de fusão entre o sujeito e a pátria recém-independente.

A partir do modernismo, o escritor passa a ser aquele que experimenta o revés desse amalgama, isto é, deixa de aspirar a uma língua expressiva e representativa do espírito de uma nação e torna-se aquele que trabalha nos limites de tensão da língua. A língua deixará de ser o meio de transporte do imaginário para ser uma espécie de transporte de risco, no qual a produção de sentido se arrisca, abrindo caminho a uma experiência de ritmo e de lapsos. Como afirmou Deleuze, a língua irá buscar a sua própria cintilância, aquilo que brilha acima das intenções que antes ela pretendia expressar, “não a espada, mas o brilho da

⁶⁹É claro que essa é uma divisão esquemática e embora ela sirva aqui para colocar em evidência aspectos importantes da escrita de Luca, é preciso notar que no interior do próprio romantismo há uma zona escura, seduzida pelo apelo da loucura que, em certos autores, lançou a língua numa intensidade exasperante. O crítico John E. Jackson analisou brilhantemente as implicações da língua francesa nas relações entre memória e subjetividade romântica nos escritos de Nerval, talvez um dos melhores exemplos dessa zona sombria. Ver: JACKSON, John E. *Mémoire et subjectivité romantiques*. Paris: José Corti, 1999. 168p.

espada, o brilho da espada sem espada como o sorriso sem gato.” (Deleuze, 1997, 32). Finalmente o escrever volta a jogar com as ficções lingüísticas que a literatura cria.

6.3

O francês rebolando

*Quanto ao francês, ele me adocece
ele é o grande doente
de uma doença, a fadiga,
que faz crer que somos franceses
isto é acabados,
o acabado.*

Antonin Artaud

A língua apátrida enquanto minoração da língua supõe um certo rebolado: a sua força de resistência só pode ser uma força elástica, uma malemolência. A sua atividade transgride ou refuta as noções fixadas pela etimologia e pela gramática, pelo bom tom, pelos bons costumes e hábitos e instaura uma energia vibratória. O corpo da língua torna-se sedutor ali onde se mostra inacabado, quando rateia, tropeça e cria novos encadeamentos sintáticos, semânticos e sonoros. Trata-se de abrir os sentidos do próprio escrever, e de escrever com outros sentidos: “ESCREVO COM OS OUVIDOS. Para atores pneumáticos” (Novarina, 2005,7), assim se abre a *Carta aos atores*⁷⁰, de Valère Novarina. E prossegue:

Nada de cortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis - como manda a boa dicção francesa de hoje em dia, na qual o trabalho do ator consiste em recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carrega-las de intenções, reproduzindo em suma o exercício de segmentação da palavra que se aprende na escola: frase recortada em sujeito-verbo-predicado, o jogo consistindo apenas em encontrar a palavra-chave, em sublinhar um membro da frase pra se mostrar que se é um ótimo aluno inteligente (...) (Novarina, 1974, 8).

⁷⁰NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

De modo semelhante, o uso apátrida da língua não pretende tornar o mundo mais inteligível, digerível ou interpretável. Pelo contrário, esse uso poético desmonta a platitude do signo e abole a funcionalidade semântica dos morfemas, impedindo que os significados se fechem. O humor e o ritmo driblam a melancolia. Os buracos e os silêncios tornam-se princípios dinâmicos, driblam a aporia e fazem com que o poema escape à terrível dicotomia entre o querer dizer tudo e a tentação do mutismo. O silêncio muda de sentido, deixa de ser identificado à mudez: “Em oposição ao mutismo, o silêncio é o prolongamento convulsivo da palavra” (Carlat, 1998, 231), afirmaria Luca em 1958. Também o zero será, para Luca, um “objeto lubrificante” (*HL*,23), é sobre ele que trata o poema “Héros-limite”. O zero é o que resulta da conquista da abstração pelo deslizamento da língua: Héros, Eros, Zero > Z’éros-Limite. O que está em jogo nessa linguagem é um duplo combate: desfazer a univocidade do sentido e, ao mesmo tempo, não se entregar de mãos beijadas ao “prestígio do absurdo” (Carlat, 1998, 224). Ao retomar, em *Héros-Limite*, seus textos anteriores, reformulando as questões que apareciam neles a partir de um corpo-a-corpo mais radical com a linguagem, Luca confere à atividade não-edipiana uma nova materialidade e uma nova realidade lingüística.

O que interessa a Luca no uso esquivo da língua francesa é a ativação de suas virtualidades pragmáticas. Trata-se de afastá-la o quanto for possível de todo um imaginário que a mantém atrelada a idéia de terreno estável de acumulações histórico-culturais. Ora, é claro que uma concepção de língua despossuída – apátrida – corre o risco de naufragar na ausência de crenças da qual ela depende para se realizar. Ou pior, essa concepção pode lançar o escritor num cinismo ainda mais bloqueador. Ao colocar a questão da possibilidade de uma língua sobreviver à ausência de crenças, Dominique Carlat afirma que “a poesia é para Ghérasim Luca a via empregada para tentar afirmar loucamente essa possibilidade” (Carlat, 1998, 253). A língua do Z’éros/ Héros-Limite não emerge da memória cultural, é preciso vê-la sair do orifício, “não é uma escrita com caneta, mas uma escrita com buraco” (Novarina, 2005, 17).

6.4

Gagueira poética

Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. « Ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem outros na palavra falada. », disse-me certa vez não sei que desabusado num momento de expansão, sem reparar que talvez dava-me destarte uma verdadeira e admirável notação crítica.

Silvio Romero

O trecho acima comenta o estilo de Machado de Assis. Curioso destino o da gagueira na fortuna crítica do último século... primeiramente tomada como defeito e manejada por críticos conservadores contra a escrita realista quem diria que a gagueira se tornaria ponta de lança na valorização da potência da linguagem elíptica da poesia modernista. Foi em torno do fragmento de Romero que Haroldo de Campos (1992) desenvolveu o ensaio “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos” no qual aborda as linguagens de Machado de Assis, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos. É verdade que, no auge do entusiasmo, Haroldo de Campos chega a falar de uma linha rastreável de evolução⁷¹ da literatura brasileira que, passando por Machado, chegaria ao estilo cubista e telegráfico de Oswald. Não é preciso ir tão longe, nem é necessário (ou desejável) associar esse procedimento a uma linhagem de gogos fabulosos, mas é certo que as falhas no livre fluir da língua constituíram um dos temas mais inquietantes aos olhos da crítica literária e da pesquisa lingüística do século XX.

Lingüisticamente falando, a gagueira é uma afasia, um distúrbio que afeta o fluxo da fala e da enunciação, é uma incompetência que perturba o desempenho do falante. Nas afasias – excetuando aquelas decorrentes de deficiências mecânicas da articulação –, é sempre a funcionalidade lingüística dos fonemas que é transgredida, isto é, o valor distintivo das unidades sonoras. Em clássico sobre o tema – *Langage enfantin et aphasie* - Jakobson reconhecia o mesmo tipo de transgressão nos distúrbios fonéticos normais, ou seja, aqueles distúrbios que qualquer falante experimenta em certos momentos do seu desempenho lingüístico:

⁷¹“Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. (Campos, 1992, 223).

Quando temos uma palavra na ponta da língua sem conseguir recordar sua composição fônica, experimentamos manifestações que lembram aquelas da afasia, deslizamos facilmente para palavras semelhantes, seja pela forma, seja pelo sentido, enquanto que as relações fonéticas são simplificadas e as distinções entre os fonemas são eliminadas, exatamente como nos distúrbios fonéticos da afasia. (Jakobson, 1980, 69).

Portanto a afasia rompe os nexos e leis de conexão, quebrando aquilo que Jakobson nesse mesmo estudo denominava “lei de solidariedade irreversível”. Lei que determina tanto a ordem de sucessão fonética quanto o funcionamento normal das escolhas de palavras, em função dos traços distintivos dos fonemas. Embora considerando-a do ponto de vista científico como uma anomalia, Jakobson reconhecia que o processo de dissolução das superestruturas (e dos seus fundamentos) provocado pela afasia poderia ser altamente relevante para o estudo da linguagem expressiva. Isso porque, segundo ele, “a afasia pode levar a redistribuição das funções lingüísticas” (105).

A gagueira produzida por Luca é poética e portanto não está contida nos limites conceituais que Jakobson delineia em seu estudo. Ela se diferencia da afasia sobretudo pelo fato de que a situação que produz não é a de um falante buscando dizer algo que não consegue dizer. Trata-se precisamente do contrário: em Luca, é o gaguejar da linguagem que propicia a produção dos enunciados poéticos, ou seja, a gagueira aqui é o contrário do bloqueio. Nessa gagueira a repetição não equivale a um fracasso do fluxo normal da articulação, ela se pronuncia como força plástica da linguagem. Essa repetição não se orienta por um princípio serial, ela é um acontecimento que põe em crise a progressão linear da linguagem na busca de um ritmo, e não de um novo parâmetro estrutural.

Em *L’homme sans contenu* (1996), Agamben apontou o caráter temporal da experiência rítmica, confrontando-a com a experiência estrutural do nome. Segundo Agamben, o ritmo introduz no fluir temporal uma pausa, um furo no tempo, uma presença atemporal:

Como numa obra musical, onde, ainda que ela se realize no tempo, percebemos o ritmo como (...) a presença do atemporal no tempo (Agamben, 1996, 161).

Nessa perspectiva, a gagueira poética seria um outro nome possível para o atemporal agindo no fluxo linguagem. O rompimento do círculo mágico do “eu” e das imagens que projeta - analisado no capítulo anterior - implica, no nível da

linguagem, quebra dos paradigmas de ritmo e de rima. Quando a língua é posta em estado de deriva, a linguagem é afetada e, com ela, todas as constantes do poema, incluindo aquelas constantes que, tradicionalmente, fazem a distinção entre prosa e poesia. E, evidentemente, não estou reivindicando aqui o pioneirismo de Luca na subversão da métrica ou da rima, apenas procurarei apontar, rapidamente, de que modo a prática da gagueira subverte também noções bastante caras à identidade poética do verso.

A gagueira é a reiteração de palavras e/ou partes delas em que fonemas sonoramente idênticos são repetidos de modo a ativar todos os seus sentidos possíveis. A repetição, tradicionalmente vinculada a questões de ritmo e de rima, deveria contribuir na configuração da voz própria de um poeta e de suas tonalidades. As convenções antigas do fazer poético tentaram dar conta da repetição funcionalizando-a, ou seja, atribuindo-lhe funções expressivas no poema e determinando os modos corretos de exercê-las. Entendia-se que a poesia era feita fundamentalmente de repetição, retomadas e ritmo. Este último, liberado do automatismo dos esquemas métricos das antigas formas greco-latinas (ode, elegia, hino, écloga, epigrama, ditirambo, etc) passou a se configurar pela orquestração dos retornos e repetições mais ou menos regulares de certos fonemas. Já na poesia clássica, predominava um tipo de acordo tácito entre leitor e obra que impedia o poeta de decolar em ritmos e rimas que pudessem ameaçar a harmonia idealizada pelas convenções de versificação. A escrita era então balizada por modelos cuja finalidade era assegurar a boa transmissão de conteúdos poéticos, sempre tendo em vista a formação sensível do público-leitor. A convenção clássica conferia à rima um lugar idealizado, de equilíbrio entre a espera e a surpresa, esperava-se do “bom poeta” uma rima que não caísse na monotonia, mas que tampouco provocasse uma surpresa excessiva que quebrasse a harmonia do todo.

Até o Romantismo⁷², foi essa noção de rima que prevaleceu - dentro das regras do jogo de uma poesia socialmente agradável, a rima deveria compor uma poesia destinada ao prazer dos ouvidos de leitores cultos e sensíveis, evitando as associações fonéticas muito brutas e incômodas. Entretanto, essa poesia pretendia, à sua maneira comedida, criar estranhamentos sonoros. Mas mesmo a exigência do estranhamento poético – lembrando que a poesia aspirava sempre a uma

⁷² Na França, até Lamartine foi esse o princípio regulador da rima, Victor Hugo é tido como o primeiro poeta a ter extrapolado efetivamente o manejo convencional da rima.

linguagem diversa e mais prodigiosa do que aquela de uso cotidiano – não permitia que o poeta se atrevesse a ultrapassar os limites de uma surpresa demasiado forte, a ponto de espatifar o todo do poema. Embora seja impossível, mesmo na análise do poema clássico, reduzir o efeito de estranhamento a um padrão estilístico *a priori*, pode-se dizer que predominava, então, uma domesticação do estranhamento por meio de uma dialética entre o familiar e o surpreendente. Nada disso acontece na poesia de Luca. Nela, a repetição é a busca eufórica de uma escritura que opera por associações sonoras. A gagueira, certamente constitui um estranhamento, mas não no sentido clássico, delimitado por uma estilística, ou como um artifício para tornar mais assimilável a transmissão de conteúdos afetivos. A gagueira não é um ornamento poético, não é algo que se agrega à linguagem, ela a própria força que impulsiona a linguagem. A gagueira não produz simples diferenciações dentro de um campo mais ou menos estável; enquanto processo de escritura e movimento inventivo, a gagueira já não pode ser situada entre fatos lingüísticos ditos normais e anomalias.

6.5

Passionnément: o ritmo do gago apaixonado⁷³

Porém parece que há golpes de pê, de pé, de pão

Caetano Veloso

Em *Héros-Limite* surgia um uso intensivo da repetição, uma repetição que perturba o andamento do poema e desfaz o sentido exclusivamente progressivo de cada verso. Tem-se a impressão de que a escrita faz zigue-zagues, traça diagonais e só avança retrocedendo, tortuosamente. É o que ocorre no poema “Le rêve en action” (o sonho em ação):

⁷³ “Gago apaixonado” é o título do famoso samba de Noel Rosa, no seu melhor estilo « dor-de-cotovelo », só que gaguejante. Numa entrevista, Noel afirmou que essa era sua música predileta, porque nem os seus vizinhos nem os seus papagaios conseguiam cantá-la. A gravação de 1931, feita pela Colúmbia, traz, além da interpretação de Noel, Luiz Barbosa fazendo o ritmo batendo o lápis nos dentes. A expressão foi utilizada por Augusto de Campos ao comentar o estilo de Luca em seu ensaio “Ghérasim Luca Dessurrealista” (2007).

a beleza do teu sorriso teu sorriso
 em cristais os cristais de veludo
 o veludo da tua voz tua voz e
 teu silêncio teu silêncio absorvente
 absorvente como a neve a neve
 quente e lenta lento é o
 o seu caminho seu caminho diagonal
 diagonal sede cedo seda flutuante
 flutuante como os prantos as plantas
 na tua pele sua pele
 os despenteia ela despenteia o teu perfume
 teu perfume na minha boca tua boca
 é uma coxa uma coxa que decola
 ela decola rumo aos meus dentes meus dentes
 te devoram eu devoro a tua ausência
 tua ausência é uma coxa coxa ou
 sapato sapato que eu beijo
 beijo esse sapato eu o beijo na
 tua boca pois tua boca é uma boca
 ela não é um sapato espelho que eu beijo
 assim como tuas pernas assim como
 tuas pernas assim como tuas pernas assim
 como tuas pernas tuas pernas
 pernas de suspiro suspiro
 da vertigem vertigem do teu rosto
 (...)

la beauté de ton sourire ton sourire
 en cristaux les cristaux de velours
 le velours de ta voix ta voix et
 ton silence ton silence absorbant
 absorbant comme la neige la neige
 chaude et lente lente est
 ta démarche diagonale
 diagonale soif soir soie et flottante
 flottante comme les plaintes les plantes
 sont dans ta peau les

décoiffe elle décoiffe ton parfum
 ton parfum est dans ma bouche ta bouche
 est une cuisse une cuisse qui s'envole
 elle s'envole vers mês dents mês dents
 te dévorent je dévorent ton absence
 ton absence est une cuisse cuisse ou
 soulier soulier que j'embrasse
 j'embrasse ce soulier je l'embrasse sur
 ta bouche car ta bouche est une bouche
 elle n'est pas un soulier miroir que j'embrasse
 de même que tes jambes de même que
 tes jambes de même que tes jambes de
 même que tes jambes tes jambes
 jambes du soupir soupir
 du vertige vertige de ton visage
 (...) (HL,48-49).

Mas é com o poema “Passionnément”⁷⁴, incluído no livro *Le chant de la carpe* (*Le Soleil Noir*, 1973) que Luca vai levar ao extremo o uso de *tensores*⁷⁵ da língua. Se em “Le rêve en action” as repetições ainda respeitavam a integridade de cada palavra, isso já não irá acontecer em “Passionnément”.

pas pas paspas pas
 pasppas ppas pás paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas le pas
 paspaspas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspaspassé
 passé passé il passe il pas pas

⁷⁴Uma primeira versão do poema aparece no livro *Anphitrite*, de 1947.

⁷⁵*Tensor*, chamado também de *intensivo*, é uma noção criada por Deleuze para referir-se aos mecanismos sutis que põem a língua em estado de variação contínua, fazendo com que ela « saia de seus próprios sulcos ». (Deleuze, 1997, 15). Como esclarece Júlia Almeida (2003), o tensor não coincide com nenhuma categoria linguística e é possível que qualquer elemento da língua, através de um tratamento intensivo, possa desempenhar a função de tensor.

il passe le pas du pas du pape
 du pape du pas du passe
 passepasse passi le sur le
 le pas le passi passi passi pissez sur
 le pape sur papa sur le sur la sur
 la pipe du papa du pape pissez en masse
 passe passe passi passepassi la passe
 la basse passi passepassi la
 passio passiobasson le bas
 le pas passion le basson et
 et pas le basso do pas
 paspas do passe passiopassion do
 ne do ne domi ne passi ne dominez pas
 ne dominez pas vos passions passives
 (...) (CC,170)

Aqui o gesto se torna mais complexo, a retomada de elementos já não mantêm ilesa a fisionomia das palavras. O poema encena a própria formação da palavra “passionément” e do espasmo final “je t’aime passio passionément”, que mantendo ainda a repetição indica que o movimento pode continuar indefinidamente. Cada vez que uma palavra se compõe, ou que atinge a sua forma usual, Luca a desmonta, recombina-a e relança-a novamente no fluxo metamórfico. Trata-se de impedir que se mantenham ilesas as unidades mínimas das palavras (fonemas e morfemas). A repetição, nesse poema, revela, de fato, que a própria linguagem entrou em estado de desequilíbrio, e por isso a língua só consegue avançar tateando os fragmentos sonoros e suas possibilidades combinatórias, criando uma constelação de sentido, que nunca se fecha ou se pacifica. Mesmo quando o poema termina, tem-se a impressão de que, virtualmente, ele continua. Em “Passionément”, o procedimento da repetição do fonema “pa”, que Luca explora como sendo uma sílaba de papa/papai e de seus homófonos “pas” (não) e “pas” (passo), desfazem o sentido unívoco da leitura. Além disso, as seqüências de sons parecem produzir uma outra genealogia das palavras, um outro modo de gerá-las. Ao subverter a etimologia filológica Luca inventa um outro modo de engendrar na língua, um modo que não deixa de evocar a experiência lúdica das crianças com as palavras que começam a articular:

graphie phie de phie
 phiephie phéna phénakiki
 phénakisti coco
 phénakisticope phiephie
 phopho phiphie photo do do
 (CC,172-173).

Ao comentar a gagueira no poema “Passionnément” de Luca, o escritor e diretor de teatro Pierre-Anoitne Villemaine refere-se a esse tremor gago como algo decrépito e ao mesmo tempo embrionário, como se o poeta tentasse recolocar a língua de pé:

(...) essa gagueira, para a qual o canto foi perdido, é um pouco como tentar ressuscitar uma língua, colocá-la de pé, uma língua inerte que se despedaçou completamente, que se pulverizou e que se vai tentar levantar, encontrar um ritmo. (Villemaine, 2007, Anexo⁷⁶)

O comentário de Villemaine chama atenção para essa articulação entre o corpo petrificado e o corpo em convulsão, como se essa poesia fizesse surgir das ruínas da língua algo estranhamente vital. Referindo-se à fisicalidade da poesia de Luca, Villemaine fala ainda de uma energia que não encontra pouso, que extravasa e rompe os contornos da língua:

Há provavelmente uma relação entre essa palavra que surge do corpo e a dicção de Artaud, é realmente quase um grito. Há uma tensão que faz pensar também em algumas esculturas de Rodin que são muito concentradas. Rodin fez uma escultura minúscula de Nijinski onde se vê um corpo completamente amassado sobre si mesmo e é uma espécie de bola de energia que não sabe onde se colocar. É essa grande concentração de energia que a gente encontra nesse poema de Luca e é terrível por isso mesmo, essa alegria excessiva, ele é arrastado pelo entusiasmo e a gente sente alguém que quer se liberar de alguma coisa, que quer se abrir (...) ele quer dançar com a língua mas a dança é impossível. (...) (Villemaine, 2007, Anexo).

É importante não confundir essa gagueira poética com o mimetismo do verdadeiro gago – o que significaria permanecer no campo das representações. E esse talvez seja o maior fascínio que o poema “Passionnément” exerce sobre o leitor, numa

⁷⁶ Os trechos citados de Pierre-Anoitne Villemaine foram retirados de uma entrevista realizada por mim em 2007. A íntegra da entrevista foi incluída na parte final de documentos e materiais anexados à dissertação.

coreografia que de fato sacode tanto a maneira de escrever como a de perceber o poema. “As palavras são como pulgas coreográficas” diz um dos versos do poema:

eu gosto muito disso, pensar e viver com as palavras como coisas que saltam por toda parte, uma espécie de destruição da língua. E é coreográfico porque continua a se mexer (...) são partículas, restos de palavras de uma língua e esse resto é a tonicidade da língua phie phie pho pho do do é uma língua muito infantil também, a insistência na vogal é muito importante nele [em Luca] e também tudo aquilo que está em relação com as pulgas, os ratos, o ragu e tudo aquilo que é subterrâneo... isso fala também de um lado anarquista muito forte. O que me parece que nos toca ainda hoje nesse poema é a sua grande liberdade (...) (Villemaine, 2007, Anexo).

Nesse uso incomum da língua no poema “Passionément”, Deleuze viu a irrupção de uma inclusão disjuntiva (Deleuze, 1997, 125), isto é, a possibilidade de colocar as variáveis da língua em variação. Na perspectiva de Deleuze, autores como Luca estariam afirmando a língua como um conjunto heterogêneo, longe do equilíbrio; algo que não pára de crescer e não cessa de se bifurcar. O que interessa Deleuze na gagueira de Luca é o fato de que ela rompe com a lógica sucessiva, progressiva e excludente da língua:

Enquanto a língua for considerada um sistema em equilíbrio, as disjunções são necessariamente exclusivas (não se diz ao mesmo tempo “paixão”, “ração”, “nação”, é preciso escolher), e as conexões, progressivas (não se combina uma palavra com seus elementos, numa espécie de parada ou de movimento para frente e para trás). Mas eis que longe do equilíbrio, *as disjunções tornam-se inclusas, inclusivas, e as conexões, reflexivas*, segundo um andamento irregular que concerne ao processo da língua e não mais ao curso da fala. Cada palavra se divide, mas em si mesma (*pas-passe-passion*). É como se a língua inteira se pusesse em movimento, à direita e à esquerda, e balouçasse, para trás e para frente: *as duas gagueiras*. Se a fala de Ghérasim Luca é tão eminentemente poética, é porque faz da gagueira um afeto da língua, não uma afecção da fala. A língua inteira desliza e varia a fim de desprender um bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito JE T’AIME PASSIONNEMENT. (Deleuze, 1997, 125).

Em « *Gaguejou* » Deleuze (1993) apontava dois modos de que o escritor dispõe para indicar a entonação no texto. Um deles é simplesmente “fazer”, como Balzac faz o Père Goriot gaguejar enquanto negocia, ou quando Nucingen fala em dialeto deformado. O outro modo é “dizer sem fazer”, isto é, contentar-se com as indicações, à maneira de uma rubrica que transfere ao leitor a tarefa de efetuar mentalmente as entonações. Aqui os exemplos que Deleuze oferece são os

murmúrios dos heróis de Masoch e de Isabelle de Melville, a fala gaga de Billy Bud e os pios de Gregor Samsa. Mas há ainda um terceiro modo, em que o dizer e o fazer coincidem: é esse precisamente o estilo gago, quando a gagueira introduz no texto as palavras que ela mesma afeta, palavras que já não podem existir sem que haja o gaguejar. Não é mais o gaguejar dos personagens, é a própria língua que seqüestra o escritor e faz com que ele tartamudeie: “é o escritor que se torna *gago da língua*” (Deleuze, 1997, 122). Trata-se, portanto, de uma operação poética (um tratamento sintático original) que Deleuze difere dos casos precedentes, mais próximos de estratégias narrativas. Ou seja, o gaguejar coloca a questão de como um escritor pode afetar não apenas as palavras, mas toda a língua e escrever a partir dessa nova intensidade.

A gagueira serve a Deleuze como afirmação, no plano da linguagem, da potência inventiva impessoal que sua filosofia persegue. Para que a linguagem se articule fora de formas orgânicas estabelecidas, é necessária uma outra compreensão da língua. Não uma compreensão formal ou científica, mas uma noção de língua para a qual o estatuto das variações já não se defina como o tremor anômalo no sistema. Ao longo do ensaio, Deleuze distingue, inspirado livremente nos conceitos de Hjelmslev, dois modos divergentes de lidar com a língua: uma operação narrativa, “forma de conteúdo”, e uma operação poética ou “forma de expressão”. No primeiro, a língua é tomada como um sistema estável, ou que tende a estabilidade. Essa noção de estabilidade ou de regularidade é também o que o leva a opor-se à lingüística estruturalista, e a saussurreana de forma mais particular, que teria criado uma oposição entre lingüística e literatura. A divisão entre *langue* (língua) e *parole* (fala) teria relegado as variações para o lado da fala, concebendo a língua como um sistema em equilíbrio e, portanto, passível de se transformar em objeto científico. Já o segundo modo de entender a língua a compreende como um sistema em variação constante. Assim, língua e palavra estariam amalgamadas de modo a afetar uma a outra indefinidamente. Na linguagem poética, a língua e a palavra se atravessam, e torna-se possível, para o escritor, colocar as variantes em variação, como pretende Deleuze.

Em suas reflexões Deleuze pergunta-se de onde e como pode surgir algo novo. Segundo ele, a novidade irrompe em regiões que as predições e cálculos lingüísticos não alcançam, pois supõem a fixidez da língua como um conjunto estabelecido. A idéia de língua com a qual Deleuze trabalha em “Gaguejou”, visa

diretamente o caráter abstrato da concepção de sistema lingüístico de Saussure, isto é, à idéia de que a língua é uma forma e não substância. A noção de *forma de expressão* vem propor justamente um novo entendimento da relação entre forma e substância, o que implica, por sua vez, um duplo combate: à representação dual do signo e à idéia de língua como um sistema estruturado em dois níveis, relações paradigmáticas (substitutivas) e sintagmáticas. Na perspectiva de Deleuze, as diferenças de nível entre língua e fala deixariam de fazer sentido, pois a língua é feita de correntes heterogêneas em desequilíbrio umas com as outras. Desse modo, a criatividade lingüística só poderá existir numa região instável, “pode-se progredir se não se entra em regiões distantes do equilíbrio?” é a pergunta provocante que aparece em *Crítica e clínica* (Deleuze, 1997, 137, grifo do autor).

O ensaio “Gaguejou” traz uma concepção de língua subjacente ao pensamento sobre a linguagem, é nessa concepção de língua que se baseia para propor as suas listas de escritores prodígios. Deleuze sentia-se atraído por escritores cuja língua opera agenciamentos complexos, combinando fluxos, matéria formada e amorfa, constantes lingüísticas, forças agramaticais e descodificantes. É nessa mesma chave que Deleuze comenta a “gagueira-apaixonada” de Luca, pois gaguejar seria uma pragmática da matéria sem forma, a gagueira testemunha as razões internas que a língua tem para não se trancar em si mesma. Quando Deleuze comenta a gagueira de “Passionnément”, o que está em jogo não é a defesa de um determinado procedimento estilístico, mas a defesa de um modo de conceber as relações entre mundo e linguagem. Isso porque, como observa Julia Almeida (2003), para Deleuze, *representar* e *significar* não podem explicar a relação entre o que é dito/escrito e a realidade das coisas. É nesse ponto que os *agenciamentos* propostos por Deleuze se revelam mais claramente, pois permitem que não mais se entenda essa relação em termos de *falar sobre as coisas*, pois o que se deseja é que os signos interfiram nas coisas tanto quanto as coisas nos signos. Nesse elo que já não depende do imaginário pessoal para fazer a vida penetrar a linguagem, é que os enunciados encontram sua máxima força subversiva. Do mesmo modo o trabalho com a camada sonora será atravessada pela respiração viva da voz. A gagueira poética de Luca será então um procedimento que engaja as palavras num movimento de liberação, ao mesmo tempo impedindo a fixidez do signo e desfazendo o absoluto do significante.

6.6

Pas de deux: Luca com Brisset

Em que língua francesa Luca escreve? Quer dizer, se não é possível escrever inteiramente fora de uma língua, de que maneira Luca transforma o francês numa *no man's langue*? E quais seriam seus pares, seus companheiros nessa língua desguarnecida?

A língua francesa em que Luca move-se está bastante próxima do idioma francês tal como ele aparece nas aventuras teóricas de Jean-Pierre Brisset, o sétimo anjo das profecias lingüísticas. Jean-Pierre Brisset (1837-1919), gramático autodidata, celebrado pelos dadaístas, admirado por Duchamp e generosamente incluído no dicionário do Surrealismo, desloca a questão da origem das línguas, tão em voga em sua época, para um teatro de proliferações que subverte o sentido da genealogia lingüística. Num artigo de 1962, Foucault apresentava Brisset como representante de um pensamento “empoleirado no ponto extremo do delírio lingüístico” (FOUCAULT, 1999, 185)⁷⁷, isso porque Brisset não estava interessado na reconstituição de um protótipo indo-europeu, nem desejava encontrar um princípio de formação da língua na História. Para ele, o francês não teria sua origem em algo que lhe fosse anterior, numa língua-matriz (o Latim) suprema e elementar, ao contrário, a origem do francês deveria ser buscada no próprio francês. É esse o argumento que guia Foucault num outro ensaio, “Sete proposições sobre o sétimo anjo”, publicado em 1970, como prefácio da reedição da *Grammaire logique* de Brisset pelas edições Tchou:

Buscar a origem das línguas para Brisset, não é encontrar para elas um princípio de formação na história, um jogo de elementos explicitáveis que asseguram a sua construção, uma rede de comunicação universal entre elas. É antes abrir cada uma a uma multiplicidade ilimitada; definir uma unidade estável numa proliferação de enunciados; voltar a organização do sistema para a exterioridade das coisas ditas (Foucault, 1986, 24-25).

Desse modo, Brisset salta de uma palavra à outra numa velocidade que só a ficção científica da língua consegue acompanhar. Por exemplo, da diferença entre duas letras, Brisset produzirá toda uma ficção vertiginosa, liberando a

⁷⁷FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro; org. Manoel Barros da Motta, 1999.

critividade sonora que fica aprisionada sob as leis da etimologia convencional e sob as definições que o dicionário fixa. Mas não pára por aí, o desenvolvimento da língua francesa para Brisset é inseparável do desenvolvimento sexual das rãs. Sim, porque antes de existir a língua francesa as rãs já falavam francês. Toda a Ciência de Brisset se organiza em torno das rãs, segundo ele, seres tão sublimes quanto primordiais. Mas sobretudo, seres altamente erotizados e portanto, falantes:

Enquanto a rã era somente rã, sua linguagem não se desenvolvera significativamente, mas logo que os sexos começaram a se pronunciar, sensações estranhas, imperiosas, obrigaram o animal a gritar pedindo socorro, pois ele não podia se satisfazer sozinho, nem apaziguar o fogo que o consumia. A razão para isso é que a rã não tem os braços longos e tem o pescoço afundado entre os ombros.

Tant que la grenouille ne fit qu'être grenouille, son language ne se développa pas considérablement, mais aussitôt que les sexes commencèrent à s'annoncer, des sensations étranges, impérieuses, obligèrent l'animal à crier à l'aide et au secours, car il ne pouvait se satisfaire lui-même, ni amortir les feux qui le consumait. La raison en est que la grenouille n'a pas le bras long et tient son cou engoncé dans les épaules. (Brisset, 2001, 525).

É com a chegada do sexo que surgem as primeiras palavras, e é assim que Brisset revela o momento em que, tomados pelo furor sexual e pelas sensações surpreendentes que as comoções eróticas produzia, as rãs começaram a falar, exclamando e interrogando freneticamente:

Eh! qu'ai ce? exe. Sais qu' ai ce? sais que ce? ce ex-ce, c'est un sexe. Sais que c'est? Ce exe c'est, sexe est, ce excès. Le sexe fut le premier excès; il causa et cause tous les excès.

On ce exe y t'ai, on sexe y t'ai, on s'excitait; l'exce ai air, sice; l' exercice. On ce exe, peux au z'ai ; on sexe pose ai, on s' exposait. Exe sé d'ai, c' est de roi; excéder ses droits. C'est un exe, y tend ; c'est un excitant (Brisset, 2001, 1189).

Recusando a existência das línguas-mães, Brisset se lançou num projeto de ficção-científica da língua em que a etimologia das palavras era dada através desses infinitos jogos de homofonia. O primitivo deixava assim de ser o que é anterior e passava a ser algo que reaparece sem cessar no interior da língua viva, dessa língua “em estado de jogo” (Foucault, 1986, 14). Aparece uma língua que, jogando consigo mesma, engendra suas formas:

Nada de lenta gênese, ou de aquisição de uma forma e de um conteúdo estável, mas aparição e desvanecimento, piscar da palavra, eclipse e retorno periódico, surgimento descontínuo, fragmentação e recomposição (Foucault, 1986, 29-30).

Enquanto Brisset inventa suas próprias leis de formação por fora do princípio histórico de formação, a Lingüística histórica estava toda marcada pela classificação genealógica das línguas em famílias, subfamílias, língua ancestral, língua-mãe, língua-filha, parentesco. Essa terminologia – hoje utilizada pelos lingüistas de forma apenas metafórica – foi fortemente influenciada pelo avanço das descobertas biológicas do século XIX. Dentro desse paradigma de compreensão, as mudanças lingüísticas eram entendidas a partir das noções de progresso ou degeneração, ou seja, ora a mudança era encarada como um empobrecimento, ora era encarada como um aprimoramento, como uma simplificação natural que tornaria a língua mais prática e mais eficiente nos processos de comunicação. O Romantismo alemão e a onda geneticista que o sucedeu foram importantes difusores na Europa da idéia de que a História da língua seria um processo de degenerescência. Na metade do século XIX, tal como observa Carlos Alberto Faraco (2005), o lingüista alemão August Schleicher (1821-1868) utilizava seus estudos em ciências biológicas na teorização da língua como um organismo vivo, que experimentava um processo de nascimento, desenvolvimento, maturidade e declínio. Em 1894, o lingüista dinamarquês Otto Jespersen publicou *Progress in language*. Certamente influenciado pelas teorias darwinistas e pelas teses da sociologia evolucionista de pensadores como Herbert Spencer (1820-1903),⁷⁸ Jespersen defendia exatamente a tese oposta àquela de Schleicher. Segundo ele, a história da língua revelava um processo progressivo de aperfeiçoamento, um caminho na direção de formas mais perfeitas através de sucessivos ganhos qualitativos.

Tanto na poesia apátrida de Ghérasim quanto na paragramática de Brisset, a língua subverte o sentido de uma genealogia histórica, seja ela progressiva ou regressiva. Brisset porque lança a língua às alturas alucinantes da profecia, e porque a sonoridade das palavras explica a sua gênese e a gênese daquilo que ela designa; Luca porque retira a língua francesa da placidez do seu patrimônio lingüístico-literário, lançando-a numa deriva em que cada palavra é encarada

⁷⁸JESPERSEN, Otto. *Progress in language, with special reference to english*. London: Swan Sonnenschein Citado por Carlos Alberto Faraco (2005) em: *A gramática histórica*.

como a cristalização provisória de um processo vocal que está sempre sujeito a novas reconfigurações. É que, em ambos os casos, a demissão de uma origem unívoca, da qual o Não-Édipo, como vimos, seria apenas um dos arcanos, é também suspensão das leis de fixação de sentido na língua. Pela repetição burlesca, Ghérasim e Brisset quebram as palavras e desfazem a função orientadora do eixo sintagmático. Trata-se de perturbar o pensamento perturbando a relação que o une ao signo. Não se trata de abolir a idéia de que há na língua um princípio formador, mas de transformar os sentidos desse princípio. Daí surge a superabundância de conexões, conexões não mais lingüísticas, nem estruturais, fundamentalmente sonoras, fônicas, sensíveis. A gagueira de Luca se definiria, então, não pela impossibilidade de conectar, ou de fluir – como na gagueira real considerada como anomalia –, mas por um tipo de conexão que não se inscreve nas leis de construção e de coordenação gramaticais. Ao mesmo tempo, mais do que conexões, trata-se de irrupções, como se uma palavra emergisse de dentro da outra, retornando cada vez de forma diferente: “Em cada uma de suas aparições, a palavra ganha uma nova forma, uma significação diferente, designa uma outra realidade. Sua unidade não é, portanto, nem morfológica, nem semântica, nem referencial” (Foucault, 1986, 29-30).

6.7

Outros balanços: Michel Leiris

(...) que não se duvide de minha linguagem, onde os jogos fônicos tem como papel essencial - água, sal, sangue, céu - não o de acrescentar ao teor do texto uma forma de tralála alegre ou de tralilá derrisório, mas de introduzir - doping para mim e despertador para o outro - uma dissonância que desvia o discurso de seu curso que, demasiado líquido e desenhado reto demais, não seria senão um retardador ou desfibrador de idéias.

Michel Leiris

A Luca e Brisset, vem juntar-se Michel Leiris. Se Brisset inventa definições da palavra por “homofonia cênica”, Leiris oferece em *Tangage langage où Ce que les mots disent* (1981) um modo de percorrer o vocabulário da língua francesa de modo que as palavras se expliquem umas às outras por afinidade

sonora, para além do seu sentido habitualmente admitido. Como Brisset, porém de forma mais contida, Michel Leiris chegou a atribuir valor oracular aos jogos homofônicos⁷⁹. O admirador incondicional de Brisset, Jean Sucher, pediu certa vez a Leiris que falasse das afinidades entre suas operações cirúrgicas na linguagem e as escritas de Roussel, Brisset e Duchamp, ao que Leiris respondeu: “Não sou muito fanático por Brisset (...) falta-lhe lucidez, ele é um pouco naïf”⁸⁰. Apesar do tom blasé, em *Langage tangage* sentimos a liberdade bufona (naïf talvez) que caracteriza a relação hiper-produtiva de Brisset com a língua.

Tanto em *A Idade viril*, escrito entre 1930 e 1935, quanto no ensaio *Da literatura como tauromaquia*, de 1945, Leiris revela um forte apego à camada sonoras das palavras que determina sua relação com a produção de sentido. Uma das mais interessantes reflexões a esse respeito surge associada à palavra “suicídio” na descrição de uma cena vista por Leiris ainda na infância no suplemento ilustrado de um jornal. A ilustração mostrava o suicídio de um rajá que, em meio a um incêndio e depois de ter matado ou mandado matar suas mulheres, enfiava em seu próprio peito um longo *kris*, uma espécie de punhal com lâmina longa e ondulada:

Eu não compreendia exatamente em que consistia o suicídio, e sobretudo em que medida a vontade intervinha nesse ato; perguntava-me, por exemplo, se as mulheres que o raja havia matado ou mandado matar eram ou não suicidas, até que ponto haviam consentido, até que ponto haviam sido forçadas. A única coisa clara que percebera era a própria palavra “suicídio”, cuja sonoridade eu associava com a idéia de incêndio e a forma serpentina do *kris*, e essa associação está tão enraizada em meu espírito que ainda hoje não posso escrever a palavra SUICÍDIO sem rever o raja em seu cenário em chamas: há o *s* cuja forma e o sibilar me lembram não apenas a torção do corpo prestes a cair, mas a sinuosidade da lamina; *ui*, que vibra curiosamente e se insinua, se assim se pode dizê-lo, como a fusão do fogo ou os ângulos obtusos de um raio congelado; *cídio*, que intervêm enfim para tudo concluir, com seu gosto ácido que implica algo de incisivo e de afiado (Leiris, 2003, 32).

O trecho acima é revelador do procedimento que Leiris utilizaria mais tarde no seu glossário, ou seja, abdicar da compreensão (no caso, a palavra “suicídio”) através do mergulho interpretativo, e deixar que imagens, sensações e sons se

⁷⁹ Em *A idade viril*, após desdobrar a palavra “fada” numa corrente de associações sonoras Leiris confessava: “na época ainda recente em que eu atribua um valor de oráculo a esse tipo de jogos de palavras” In: LEIRIS, Michel. *A idade viril*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 130.

⁸⁰ Em: DÉCIMO, Marc. *Jean-Pierre Brisset, Prince des penseurs, grammairien et prophète*, Paris: Les presses du réel, 2001, p.199

interpenetrem para colocar em movimento a estranheza do sentido que a palavra e os sons de “suicídio” produzem no pequeno leitor. Décadas mais tarde, no ensaio “Musique en texte et musique antitexte”, Michel Leiris tornou explícito o seu desejo de uma escrita que levasse seriamente em conta as conexões orgânicas entre as palavras, conexões estas que contradizem o seu parentesco etimológico usual. Mais do que um glossário pessoal, Leiris sonhou com um dicionário infinitesimal construído por um procedimento de cruzamentos múltiplos, ou de *carrefours*. O *carrefour* seria, assim, um ponto de convergência e de passagem, um núcleo ao mesmo tempo catalizador e dispersivo, capaz de produzir uma infinita trama vocabular na qual todas as palavras da língua francesa se entrecruzariam em algum ponto. A trama imaginada por Leiris, da qual *Tangage language* seria apenas um exemplo reduzido, seria tecida por ressonâncias fonéticas (ou sonoras), que nos permitiriam literalmente atravessar o vocabulário de uma ponta a outra:

Uma rede de relações tais como as mais naturais do mudo – como numa melodia uma nota parece convocar uma outra nota, o arbitrário dos signos cedendo lugar aparentemente a um sistema coerente de modo que cada uma de suas partes agarra-se a uma outra. (...) (Leiris, 1985, 100).

Leiris insiste no caráter musical das relações sígnicas. De fato, seu interesse pela música – e pela ópera em particular – influenciou sensivelmente sua percepção da linguagem. Mas Leiris faz questão de afirmar que seu propósito não é puramente musical, ressaltando que o que está em jogo não é “oralidade”, nem “musicalidade”, mas a “vocalidade” da língua, que permite viagens e combinações aventureiras entre som e sentido. A essa escrita que se deixar guiar pelas ressonâncias, aliteraões e insistências sonoras, Leiris se refere como um gesto de “abracadabra”, e aqui vale lembrar que no poema “Le tangage de ma langue”, Luca se dizia um “mágico por ondas rítmicas, hordas”, inventor de uma ética fonética:

Para o ritual da morte das palavras
 Escrevo meus gritos
 Meus risos mais que fulos: falsos
 E minha ética fonética
 Eu a lanço como uma sorte sobre a linguagem

Aquém daqui
Alem de lá

Fora fora de mim

Pour le rite de la mort des mots
j'écris me cris
mes rires pire que fous: faux
et mon étique phonétique
je la jette comme un sort
sur le langage

En deçà de ceci
et au delà de cela

Hors hors de moi (Espólio, pasta GHL ms78).

Ou como formula nesse trecho do livro *Théâtre de bouche*:

Os sons são apenas um
modo de ver
Um ponto ambulante
que o éter lança na terra

Les sons ne sont qu'une
Façon de voir
Un point ambulant
Que l'éther jette vers la terre (TB, 87).

As afinidades entre Luca e Leiris não estão apenas no ouvido excitado e no gosto pela orgia fonética, mas em todo um movimento lúdico que procura liberar as palavras de seu núcleo fixo de significação. Entre Luca, Brisset e Leiris passa uma linha que reconfigura os parentescos e as definições entre as palavras tais como foram fixadas no Dicionário. Em *As palavras e as coisas*, Foucault já observava que “o Dicionário é feito para controlar o jogo das derivações a partir da designação primeira das palavras”⁸¹, funcionando como um instrumento que ajuda a domesticar as imperfeições e a instabilidade da língua. Na experiência de Brisset e no caminho que ela abre, as palavras deixam de funcionar como prisão

⁸¹ *As palavras e as coisas*. (Foucault, 1987, 219).

de sentidos, mas pelo contrário, como uma materialidade na qual se oferece a possibilidade de sua abertura: “essa língua em estado de jogo, no momento em que os dados são lançados, quando os sons rolam ainda, deixando revelar suas faces sucessivas” (Foucault, 1986, 14-15). Já não é a raiz comum entre as palavras que conta para se traçar o parentesco de sentido, é a sua realidade sonora que dá o diapasão. A fragilidade da associação por ressonâncias garante que a língua não se cristalizará mais numa nova composição, o que só diferiria da composição anterior por ser mais irreverente. É isso que Foucault admira em Brisset, pois para este não se tratava apenas de propor um princípio de destruição da língua, mas de criar condições para que ela se decomponha e se prolifere ao mesmo tempo. Em Brisset, no percurso que vai de uma palavra a outra se abre um mundo de ficções, aventuras e fábulas, em Leiris e em Luca é a “vocalidade” – e não a soberania da forma gráfica – que dita os fluxos de sentido e os agrupamentos de palavras no glossário:

A linguagem poética de nossa época, pelo menos tal qual a sonho e conforme a tradição que forjei para mim: uma linguagem que não é nem grito nem discurso eloqüente mas que se quer livremente criadora (...) (Leiris, 1985, 92).

6.8

Os signos malévolos e a destruição amorosa

É curioso notar que, na França, reaparece com uma certa insistência o interesse por procedimentos que retiram a língua de sua transparência e que reforçam a opacidade e a ambigüidade do sentido. Homofonia, homografia, homonímia tornam os sentidos mais indetermináveis e abrem a possibilidade de se pensar diferenças não excludentes no interior da linguagem. Nesse contexto, cabe convocar o nome de Jacques Lacan. Em sua teorização sobre o sujeito, Lacan se interessou pela convergência entre língua e desejo, voltando-se para as redes associativas de formas verbais que se atraem não pelo conteúdo ou pelo significado, mas por sua superfície material, isto é, conectam-se por atração homofônica e homonímica, e em certos casos também homográfica. Esse interesse, que não era puramente teórico, pode ser flagrado em seus próprios textos, cuja opacidade exige do leitor um esforço considerável. O “método”

lacaniano se colocava portanto contra uma certa mania de profundidade que forçosamente fazia da interpretação a busca dos códigos de acesso ao sentido daquilo que o inconsciente movimentava. Ao comentar a importância do trabalho freudiano de interpretação dos sonhos, Lacan afirmava:

Um sonho em Freud não é uma natureza que sonha, um arquétipo que se agita, uma matriz do mundo, um sonho divino, o coração da alma. Freud fala dele como de um certo nó, uma rede associativa de formas verbais analisadas e se recortando como tais não pelo que significam, mas por uma espécie de homonímia. É quando uma mesma palavra encontra-se em três cruzamentos das idéias que ocorrem ao sujeito que vocês podem perceber que o que é importante é aquela palavra, e não outra coisa. É quando vocês encontram a palavra que concentra em torno de si o maior número de filamentos desse micélio que vocês sabem que é ali o centro de gravidade oculto do desejo (...) é o ponto-núcleo onde o discurso faz furo (Lacan, 2006, 37).

No mesmo texto, ao explicar o aspecto “científico” da psicanálise tal como ele a concebe, diz:

Para fazer nossa ciência, não foi na pulsação da natureza que entramos, não. Fizemos dançar pequenas letras e pequenos algarismos, e foi com isso que construímos máquinas que andam, que voam, que se deslocam no mundo e que vão até bem longe (Lacan, 2006, 39).

Interessa aqui o fato de que exista uma paixão comum por uma certa “dança” da linguagem na qual a afinidade sonora teria um lugar de destaque. Em *Héros-limite*, Luca falava de uma “corrida maluca / dançada em pleno vazio” (HL, 153) e tanto em Lacan quanto em Brisset, observamos o interesse pela linguagem enquanto rede associativa. O que há em comum entre todos eles é aquilo que Foucault assinalou com muita argúcia, que a partir de Freud, Nietzsche e Marx já não era mais possível ver o signo como o ponto de partida para a interpretação, pois o signo é antes aquilo que recobre, que mascara (Nietzsche) a interpretação: “Não há nada a interpretar, pois cada signo é nele mesmo não a coisa que se oferta à interpretação, mas interpretação de outros signos” (Foucault, 2005, 47). Já não se acredita mais no caráter fixo e absoluto dos signos – como acontece numa semiologia cega – o signo agora é malévolo: “quero dizer que há no signo uma maneira ambígua e um pouco equivocada de malquerer e de <<malevolência>>” (Foucault, 2005, 48).

Entretanto, há diferenças fundamentais na abordagem e nos usos que a Psicanálise, a Lingüística e as práticas poéticas fazem dessa malevolência sîgnica. Assim como grande parte da Lingüística, a Psicanálise se interessou por aquilo que falha no funcionamento da linguagem. Ambas foram buscar nas falhas da estrutura e nas patologias da linguagem os seus objetos privilegiados de reflexão. Foi à linguagem infantil e à “incompetência” lingüística produzida na afasia que Jakobson⁸² recorreu para tentar entender os mistérios criativos da função poética. Foi nos atos falhos de linguagem que Freud descobriu um modo de intervir no inconsciente, foi numa língua perfurada que Lacan procurou escutar o ponto de equívoco em que língua e desejo se encontram (*la langue/a língua*). Mas é no modo como elas situam o sujeito em relação à sua própria língua, à sua produção verbal que as diferenças tornam-se mais evidentes. Como observou Michel Pierssens em *La langue de Babil* (1976), tanto a Psicanálise quanto a Lingüística trabalham sobre estruturas, normais ou patológicas, em que o sujeito permanece numa certa passividade com relação ao saber sobre a língua, ou seja, os mesmos sujeitos que manifestam para Psicanálise e para a Lingüística uma verdade sobre a linguagem, não chegam a refletir por si mesmos sobre a língua através da qual essa verdade ganha corpo. Segundo Pierssens, nesses dois casos a língua permanece num “reino prático-inerte” (Pierssens, 1976, 8), isto é, numa transparente opacidade que o desejo precisa ao mesmo tempo manter inerte e fazer trabalhar. Para Pierssens, existiriam outros casos, mais enigmáticos e instigantes, em que as perturbações não deixariam a linguagem em estado incógnito. É nessa vertente que Pierssens situa o delírio profético de Brisset, a loucura de Mallarmé, os anagramas de Saussure, a esquizofrenia de Wolfson, as experiências de Leiris, Ponge e Desnos. Em todos esses autores – apesar das diferenças enormes que os separam –, há uma curiosidade insaciável em relação à língua que os lança a todos numa experiência quase sempre indefinível entre ciência, loucura, filosofia e literatura, aventura na qual o signo que falha deixa de ser sintoma e torna-se o objeto de um novo gesto criativo.

⁸²JAKOBSON, Roman. *Langage enfantin e aphasie*. Paris: Éd. de Minuit, 1969. Nesse livro, Jakobson sustenta que entre o processo de aquisição da linguagem pela criança e o processo do seu desmantelamento, provocado pelas síndromes afásicas, nem sempre existe uma simetria perfeita como se supôs durante um certo tempo. Os estudos aprofundados do sistema fonológico em seu estágio de constituição e em sua ruína mostram que essa simetria se restringe a certos casos, pois normalmente enquanto a iniciação infantil na linguagem acontece de forma bastante uniforme, o desmoronamento do sistema fonético ocorre de forma caótica e específica.

É nesse ponto que se distinguem as paixões pelo signo, essa diferença separa, por exemplo, o real *significante* da Psicanálise e o real *agramatical* proposto por Deleuze. Como bem faz notar Julia Almeida (2003) na parte final de seu estudo sobre Deleuze, é preciso levar em conta que a Psicanálise alça o significante a uma positividade que serve, no processo psicanalítico, para revelar algo do sujeito, algo da função do seu desejo. Já Deleuze busca na linguagem, e mais precisamente na literatura, os movimentos de uma força que já não remete a nenhum sujeito e que escapa à lógica sujeito-objeto. Se existe uma paixão súnica em Luca – e acredito que ela existe – é uma paixão tão malévola quanto o próprio signo. Seu gesto amoroso não será uma reverência, mas uma violência que se abre para o infinito do texto. O que se descobre nessa abertura? Talvez pouco, ou nada, o nada vezes nada, – que, segundo a linha de fuga de cada desejo, poderá levar à ciência, à loucura ou à poesia. Ao poeta caberá fazer dele um nada dinâmico, como no lance de “nadas” de *Grande sertão: veredas*: “Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada (...) O Senhor sabe? De nada... De nada... De nada...” (Rosa, 1979, 331).

Se a Lingüística tende a levar os deslizamentos para um campo objetivo, a Psicanálise os toma em sua dimensão subjetiva e sintomática. Num outro pólo Deleuze pensa o desejo como aquilo que supõe precisamente o seu despojamento subjetivo, o desejo é imanente a um plano no qual não preexistem sujeitos. Daí que os *agramaticais* captem o impessoal, a intensidade que escapa aos mecanismos do significante levando a gramática ao esgotamento. A radicalidade do gesto criativo com o qual lidamos ao longo deste estudo torna impossível o rastreamento, a criptologia, a reflexão dedutiva, pois promove um desejo que já não é interior a um sujeito:

Como eu gostaria de ser o dente podre de minha espécie, o órgão atrofiado, preto e secreto a partir do qual nenhum poder seja capaz de reconstituir o homem de apêndice, o homem de bigode, o homem de sapato...Aliás, como seria possível que a foto da noiva e mesmo uma mancha de sangue possam descrever as circunstâncias de um drama, a má consciência da vítima e o álibi do assassino? Esse exibicionismo pestilencial da feiúra da tolice e da fadiga humanas, só uma lixeira enterrada por alguns milhares de anos poderia eventualmente reconstituí-la num museu do futuro, não eu, não o lobo que corre ao longo de minhas artérias como um cão esfomeado, nem minha cabeça que se rompe de encontro ao estupor de ser, nem o joelho que me estrangula, nem a melancolia que me sufoca, nem os dedos com os quais procuro um botão na escuridão, (...) como é que este osso mais cortante que o furor poderia servir para recompor o esqueleto de um

controlador de metrô, com o boné afundado na cabeça, ou de um banqueiro com os rins tão moles quanto o leite?

Que j'aimerais être la dent pourrie de mon espèce, l'organe atrophié, noir et secret à partir duquel aucune puissance ne soit capable de reconstituer l'homme à appendice, l'homme à moustache, l'homme à soulier... (...)D'ailleurs comment serait-il possible que la photo de la mariée et même une tache de sang puissent décrire les circonstances d'un drame, la mauvaise conscience de la victime et l'alibi de l'assassin? Cet exhibitionnisme pestilentiel de la laideur, de la bêtise et de la fatigue humaines, seule une poubelle enterré pour quelques milliers d'années pourrait éventuellement le reconstituer dans un musée de l'avenir, pas moi, pas le loup qui court le long des mes artères comme un chien affamé, ni ma tête qui se brise contre la stupeur d'être, ni le genou qui m'étrangle, ni la mélancolie qui m'étouffe, ni les doigts avec lesquels je cherche un bouton dans le noir (...) comment cet os plus tranchant que la fureur pourrait-il servir a recomposer le squelette d'un poïonneur de métro, la casquette enfoncée sur la tête, ou d'un banquier aux reins aussi mous que le lait? (*LL*, 55-56).

A crueldade da criação reside no fato de ela já não admite servir à reconstituição de uma matriz emissora ou de uma estrutura significativa que possa valer como o traço de um sintoma que nos conduziria de volta ao sujeito. Aqui a desfiguração torna-se o próprio devir-imperceptível. Mas em Luca isso se dá numa linguagem nada tímida, e, antes, até vociferante, ruidosa, como revela o trecho acima. O que interessava a Luca era a criação de uma plasticidade do pensamento e da linguagem que se conjugassem à plasticidade do ser. Passa-se do diálogo ao “démonologue” (demoniólogo), uma poesia que se projeta para fora dos limites do sistema lingüístico, combatendo a idéia de linguagem como um sistema forte e seguro de trocas. A força intempestiva da poesia de Luca estaria nessa paixão demolidora, naquilo que surge do estranhamento íntimo com a língua francesa. Nem confidente, nem confidencial, mas hermeticamente aberta, de tal modo que o leitor já não é solicitado a interpretar, mas a participar da sua dança. E, a partir deste ponto, já não é possível abordar a experiência poética de Luca sem abordar diretamente a prática performática da palavra, os seus recitais e a estranha presença de sua voz.