

3

A palavra desviante

*COMMENT
S'EN SORTIR
SANS SORTIR?*

*en pure perte
sur la voie a-puissante
(Z)Eros parla
de sa voix a-puissante*

En pure perte: sans queue ni tête

*A perte sur prise
Cartes sur table
("carte" sans queue ni tête
et carte blanche)
sur table rase*

*On sort du sort
Allegés d'émeraudes*

*On s'en sort par lapsus linguae
par lapsus vitae
par lapsus linguae
par lapsus vitae, on s'en sort*

*Et, sans sort,
Essenc' "or" des sens a-legers*

*Poisson sans poids ni son
Dans l' eau sans voyelles*

*L'homme a-femme
L' eau d'a-puits*

Ghérasim Luca

Comment s'en sortir sans sortir? O poema não responde, mas encena, experimenta possíveis e provisórias respostas que mantêm tenso o arco da pergunta. Em várias direções, sob diferentes inflexões, a questão da saída, em sua dinâmica de fuga, não cessará de proliferar na poesia de Ghérasim Luca. E não se trata de uma pergunta solitária, é uma interrogação que se abre a muitas outras questões com as quais ela se entrelaça, inevitavelmente.

De saída, e como não poderia deixar de ser, a pergunta, tal como Luca a formula, não se deixa facilmente traduzir. O jogo fonético e homofônico entre *s'en* e *sans* primeiro interrompe o movimento de leitura, depois instiga, lança o

leitor-tradutor no exercício do deslizamento, da proliferação espiral da pergunta inicial: como vazar, entornar, derramar, fugir? Como se manter em constante oscilação? Como conversar com aquilo que, do destinatário, não se sabe? Como dar forma (e não cristalizar) ao sofrimento da forma? Como causalizar a linguagem sem perder o que nela há de moeda de troca, de corpo que circula? E como pensar a (própria) língua para além das roupagens simbólicas da pátria e da origem? Como criar anticorpos no interior do corpo da língua nacional? Como passar pela culatra da língua, pela voz *silenciosa* do poema? Como fugir sem impossibilitar a si mesmo, sem cair na armadilha de um NÃO cada vez maior?

Escapa-se por linhas trêmulas, por diagonais, pela *selvagem potência dos pensamentos débeis*, como escreve Gombrowicz (2004), e também por dúvida, por distração, por linhas quebradas, pela velocidade dos traços (Michaux), por preguiça (Macunaíma), por palavras-grito (Artaud), pelo “i” da Torre de *Babil*¹ (Wolfson), escutando a conversa das rãs e inventando a ficção-científica da língua (Brisset), por lacunas dentro do cérebro (Mallarmé), falando e tropeçando e morrendo sem ilusões (Beckett). Em Luca, as coisas escapam por essa hermética abertura que são os lapsos (de vida, de língua), pelo apelo de ar do riso que abre os contornos daquilo que Jameson (1974) denominou *The prison-house of language*. Mas também rasgando, rachando, implodindo. Pelas aberturas cavadas num corpo de mulher. Luca escapa criando um *eu* cada vez mais elástico, desviando e apagando os sentidos do destino. Escapa por perversão, cortando galhos, tronco e raiz das árvores genealógicas, trocando de língua, de nome, de lugar. Escrevendo cartas (transfusões insondáveis) a um destinatário desconhecido, bilhetes (amorosos) de suicídio, tropeçando, gaguejando, morrendo (de rir). Ghérasim escapa travando a língua, travando com a língua uma relação apátrida.

Também é possível escapar por exasperação de tensões, por paradoxo. A forma paradoxal da pergunta *Comment s'en sortir sans sortir* não é um caso isolado na poesia de Luca. *O vampiro passivo, o turbilhão que repousa, a morte morta*, são alguns de seus títulos. Ou então: “Em nome da antinomia frenética e deliciosa, o anti-tu é um tatu esquizofrênico e único” (Luca, 2001, 30). O paradoxo dribla a fixação de sentido pela proliferação de um excesso de

¹ *La Tour de Babil* é o título de um texto de Louis Wolfson que Michel Piersens (1976) utiliza como título de um ensaio sobre as fições do signo.

significação contraditório, impedindo que um dos elementos em contradição impere sobre o outro. Em seus poemas, o paradoxo ajuda a manter em tensão a dupla-face da pergunta, isto é, intensifica as falhas da linguagem, as fugas de sentido e também as fissuras que se abrem entre a enunciação e o sujeito da enunciação. O paradoxo é um procedimento de que a linguagem dispõe para violentar a sua própria consistência, coerência, linearidade, devolvendo-a à sua situação de risco. Quando em um de seus poemas Luca descreve o “turbilhão que repousa”, parece estar se referindo ao próprio funcionamento do paradoxo na sua poesia. Pois há movimentos de fuga que são aparentemente imóveis (não produzem deslocamento), mas perturbam, tumultuam, desequilibram.

3.1

Rotas de fuga: o poema como transporte de risco

Uma certa experiência da fuga, pode-se dizer, atravessa toda a prática poética de Ghérasim Luca. Uma certa *fantasia* de fuga mobiliza sua relação com a linguagem desde os primeiros anos de atividade poética em Bucareste até os últimos textos e recitais da década de 90. Essa experiência não se apresenta sempre do mesmo modo, nem é imutável, ela varia e com ela o tratamento poético dado à linguagem, criando rotas diferentes para o poema e para os perigos que ele transporta. Escrever será para Luca reinventar e renovar os perigos que mantêm a linguagem sempre desguarnecida, em dificuldade, sob tensão.

Se, inicialmente, essa poesia encontra uma inspiração para seu *modus operandi* na prática contestatária das vanguardas, ao longo dos anos ela se configurará numa clave mais própria, em que a erótica da linguagem se alia à paixão lingüística incidindo sobre as maquinarias do signo. O termo *fantasia* deve ser entendido aqui no sentido que Barthes lhe atribui, ou seja, um roteiro exploratório: “roteiro absolutamente positivo, que encena o positivo do desejo” (Barthes, 2003, 9). Portanto a fantasia não deve ser tomada como sublimação, ou como compensação vivida no plano imaginário, mas como uma disposição que conduz a exploração de um ritmo de vida (e não das intenções profundas de um sujeito).

A passagem da compreensão intimista e confessional da escrita poética - baseada num voto de fé na consistência do eu lírico - para uma compreensão que

desconfia da integridade pronominal da voz poética adquire contornos bastante específicos no debate que envolve a questão do lirismo, cuja produção teórica deve muito ao pensamento alemão. Conforme esclarece Dominique Combe no ensaio *La référence dédoublée* (1996) a hipótese de um eu lírico ocupa um espaço bastante significativo na história da crítica e da teoria literária alemãs, enquanto que nos contextos francófono e anglo-saxónico a reflexão em torno dessa noção foi infinitamente menos produtiva. Segundo Combe, isso se deve sobretudo ao fato de que na Alemanha coube fundamentalmente à poesia romântica dar o diapasão da modernidade literária. Assim, o debate mais propriamente conceitual em torno de uma idéia de subjetividade lírica teria surgido no âmbito do Romantismo Alemão (Schlegel), tendo em Hegel seu porta-voz determinante. Quando na *Estética*, Hegel define a subjetividade lírica em oposição às vozes retóricas da épica e do drama, está na verdade determinando séculos de interpretação e percepção do lirismo, compreendido desde então na clave da escrita confessional, introvertida, expressão profunda de um eu.

O eu expressivo delineado por Hegel foi mais tarde identificado com a própria subjetividade do autor, inaugurando uma vertente biografista de compreensão da lírica, voltada para o problema da autenticidade e da veracidade da enunciação. Se o eu lírico e o sujeito real (o poeta) constituem uma só subjetividade, passa-se a uma concepção ética e moral de enunciação, pois para que o sujeito empírico corresponda ao eu lírico é preciso que se estabeleça um pacto de sinceridade e de responsabilidade. Como assinala Combe, foi essa perspectiva confessional que levou Baudelaire a ser condenado pelos poemas de *Les Fleurs du mal*. Até então a questão do artifício e da ficcionalização do eu no poema não era levada em conta pela crítica, a leitura era articulada a partir da autenticidade implícita do eu lírico, vendo no poema o produto legítimo da vida, dos desejos e da experiência do poeta.

Em oposição ao entendimento hegeliano da lírica como expressão do eu, há toda uma outra tradição (Hölderlin, Nietzsche)² que concebeu a enunciação em

² No quinto capítulo de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche pergunta de que modo o poeta lírico poderia existir fora da ordem hegeliana de objetividade e subjetividade. O ponto principal do desafio colocado por Nietzsche reside na difícil conciliação entre o “eu” que enuncia o poema e a exigência de uma poesia que promova “a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda apetência e vontade individuais” (Nietzsche, 1992, 43). É na tentativa de responder a essa conciliação impossível que Nietzsche oferece uma reinterpretação original da divisão dos gêneros retóricos, associando o lirismo ao delírio dionisíaco. Para Nietzsche, no processo dionisíaco, o

primeira pessoa como disjuntiva e precária – aceitando que a linguagem sempre falha ao dizer “eu”. O debate contemporâneo em torno da subjetividade lírica toma impulso, de forma geral, na revisão crítica da abordagem hegeliana e de seus derivados. É da percepção de que o “eu” da enunciação nunca é pleno nem estável que surgem algumas das mais interessantes releituras do lirismo enquanto questão de enunciação. O crítico francês Michel Collot (1996), sustenta que o poema lírico, ao menos em sua versão moderna, supõe sempre um sujeito “fora de si”. Na mesma direção, Jean-Michel Maulpoix, inspirado pelo poeta Ferlinghetti, desenvolveu uma interessante reflexão sobre o sujeito lírico como uma subjetividade sempre recuada de si mesma ou projetada para longe, ou seja, descentrada. A esse “eu” descentrado, Maulpoix denomina voz *extime* (em oposição a *intime*), “um sujeito sempre além ou aquém de si mesmo, mas sempre em desequilíbrio (...)” (Maulpoix, 1996, 154). Essa quarta pessoa do singular permitiria ao sujeito lírico passear livremente pelos pronomes, ora se objetivando em “ele” ou “ela”, ora exilando-se de si mesmo, na direção do “tu” ou do “você” pela força de atração do objeto. O que Maulpoix defende, contrariamente ao que tradicionalmente se afirma, é que o lirismo³ se caracteriza pela valorização delirante do objeto e não pelo mergulho do sujeito lírico em sua própria subjetividade. Assim, a experiência poética seria sempre uma experiência de extravio do sujeito pela força arrebatadora do objeto ou pela vertigem da sua ausência. Para além da questão do objeto amoroso, seria também interessante pensar o próprio poema como objeto de um desejo de leitura mas, por enquanto, basta assinalar que, em poesia, todo desarranjo e todo movimento excessivo tem como premissa um descontrole e um descentramento em relação à língua. O

artista se despoja de sua subjetividade e, fora de si, o poeta produz imagens que são objetivações do seu ser, mas nunca expressões de sua interioridade. “O «eu» do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua «subjetividade» no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão.” (Idem, 44). Também Hölderlin em seu texto “Sobre o modo de proceder do espírito poético”(1994) fala da necessidade de desidentificação e de abstração de si mesmo e de um descolamento da “esfera exterior” para que haja estado poético. Tanto em Nietzsche quanto em Hölderlin, como mostra Martine Broda em *L’amour du nom* (1997), o “eu” lírico é submetido a uma reabsorção no mundo que o ultrapassa como indivíduo. Longe de entender o lirismo como efusão sentimental, os dois procuraram toma-lo em sua dimensão sublime.

³ A poesia de Luca, principalmente aquela da primeira fase, solicita que se leve em conta a experiência lírica da enunciação poética, lembrando que é no poema lírico – mais do que em qualquer os outros gênero poético – que se coloca mais fortemente a questão das relações entre o sujeito de enunciação e o seu destinatário. Penso aqui particularmente nos livros de Luca : *L’inventeur de l’amour*, *La mort morte*, *Le vampire passif* e *Levée d’écrou* nos quais o lugar do leitor e a questão da destinação são trabalhadas de forma singular no interior mesmo do poema.

poema será, então, antes de mais nada, o espaço de uma crise que transtorna o modelo da relação que une o sujeito à língua.

Mas o que significa exatamente essa crise? Tradicionalmente, tem-se do poeta a imagem de alguém cujo domínio da língua é excepcional, alguém que dela extrai um tesouro valioso. Chega-se mesmo a acreditar que a poesia seja capaz de fazer a língua falar o que a linguagem comum não admite por estar presa à funcionalidade da comunicação e a um sistema duro de referencialidade signíca. Ghérasim Luca estabelece com a língua uma outra relação: nem purista, nem virtuosa, nem normativa. Sua poesia capta a língua no ponto em que esta se atrita com o seu próprio real. Nota-se que em Luca a construção representativa cede lugar a uma dramatização ardorosa do pensamento à qual a língua fornecerá os protagonistas (palavras, fonemas, massas sonoras, letras), a encenação da irrupção do sentido torna-se o próprio objeto de seus poemas. Brinda-se a língua que pode existir por sua “desrazão de ser” (*déraison d’être*), no intervalo dos sedimentos históricos, no avesso da memória pessoal. Não que a linguagem agora volte-se para ideais universais e eternos, pelo contrário, ela agora adere a uma espécie de negação interminável, a um espaço sem essência.

Em *L’amour de la langue*, Jean-Claude Milner (1998) sugere que tomemos a língua como o núcleo que, em cada uma dos idiomas, suporta simultaneamente sua unidade e sua distinção, equilibrando-se na deriva dessa não-identidade. Deleuze afirma algo semelhante ao dizer que o multilinguismo não é a possibilidade de se dispor de diversos sistemas homogêneos em si próprios, mas “é antes a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo.” (Deleuze, 2004, 15). Talvez exista uma relação fundamental entre a recusa (muitas vezes deliberada) desse princípio de não-identidade e a necessidade que experimentam os gramáticos de organizar as transformações da língua numa grade de leis e exceções, e os lingüistas, por sua vez, a sistematizá-la enquanto objeto, através de conceitos⁴ que tentam dar conta dos estorvos na

⁴ Um dos conceitos mais importantes para a Lingüística no que diz respeito à percepção das mudanças da língua é a *analogia*, noção formulada pelos neo-gramáticos no fim do século XIX. Segundo os neo-gramáticos, as mudanças na língua eram absolutamente regulares, e deveriam ser entendidas através de leis fonéticas que não admitiam excessões. Quando emergia na língua uma mudança que tumultuava os padrões gramaticais, criando uma aparente excessão, o fato era entendido como uma analogia, ou seja, um processo através do qual as mudanças se regularizariam pela ação de paradigmas estruturais hegemônicos. Como explica o linguista Carlos Alberto Faraco, a analogia funcionava como uma retificação das mudanças, reconduzindo a língua aos seus padrões egulares. (Faraco, 2005, 51-52).

regularidade das transformações de uma língua. Num sentido inverso, a poesia será para Luca um modo de afirmar a língua como um campo de produção de equívocos. Daí o poeta privilegiar os procedimentos que contribuem para reintegrar o equívoco no interior das enunciações, convocando paradoxos que geram situações indecidíveis, em que a construção de sentido se ramifica de tal modo que desorienta a leitura. Aqui, brinda-se a fuga do sentido.

Há muitas maneiras de fugir.

E inúmeras posições para ler a fuga.

Muitos também são os modos de colocar a linguagem em crise. Aderir à dinâmica vertiginosa da fuga é certamente uma delas. O desejo de Neutro, tal como Barthes (2003)⁵ o apresentou, através de 23 figurações em um de seus últimos cursos no Collège de France, é um outro nome para a fuga que também pode ser entendida como “esquiva dos paradigmas” (Barthes, 2003, 60). Assim como o Neutro, mas de modo menos sistemático, a fuga promove uma fantasia estética e motiva um pensamento erosivo que reconfigura os modos de ler e abordar a literatura. A fuga como questão de linguagem atraiu, contemporaneamente, a atenção de autores como Deleuze, Barthes, Foucault, Blanchot. Cada um deles, a seu modo e segundo as motivações que lhe eram próprias, preocupou-se em liberar as práticas do signo, operando formas de leitura antinormativas que pluralizam e radicalizam a compreensão da linguagem e, conseqüentemente, da literatura. Blanchot, por exemplo, desenvolveu uma reflexão particularmente instigante em torno da idéia de *palavra plural*. Em *A conversa infinita* (1969), ele apontava para um tipo de escrita que convida a desfazer o discurso, no qual, por bem ou por mal, estamos instalados. Trata-se de uma escrita que se desgarrar do âmbito da lei do discurso, da unidade e da racionalidade que o saber escolástico legitima. Tal escrita, transgressora da ordem – e de sua própria ordem – só pode acontecer num vínculo estreito com a exigência da descontinuidade. A palavra plural seria então aquela que escapa ao livro e ao poema como algo que se ancora numa unidade, num “sistema de noções

⁵ Em seu curso de 1977-78, Barthes persegue o Neutro em suas múltiplas figurações, ressaltando, sobretudo, de que modo a sua concepção do Neutro difere da idéia de neutralidade e de indiferença às quais normalmente o termo remete. “O Neutro”, diz ele, “pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. Burlar o paradigma é uma atividade ardente, candente” (Barthes, 2003, 18-19).

em que se afirma o primado da palavra sobre a escrita, do pensamento sobre a linguagem, e a promessa de uma comunicação que algum dia será imediata ou transparente” (Blanchot, 2002, 9). Para Blanchot, o escrever exige o abandono de todos esses princípios. A palavra plural só surge através de uma linguagem que se coloca em jogo no próprio movimento de questionar e apenas assim torna-se um gesto que

descreve o próprio movimento da procura, procura que liga pensamento e existência em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de uma andança, ou seja, um método, e sendo esse método a conduta, o modo de comportar-se e de avançar de uma pessoa que interroga. (Blanchot, 2002, 30)

Nas frases interrogativas, age um tipo peculiar de silêncio abalando o sentido peremptório do verbo ser – o “é” da afirmação. Trata-se de um modo de questionar que se caracteriza pelo inacabamento, posto que a sua matéria é a própria linguagem, “na qual tudo começa pela decisão (ou a distração) de um vazio inicial” (Blanchot, 2002, 37). Ainda para Blanchot, a fuga é “o engendramento do espaço sem refúgio” (Blanchot, 2002, 57). Engendramento altamente delirante como Deleuze sempre gostou de ressaltar: “a fuga é uma espécie de delírio” (Deleuze & Parnet, 2004, 47). E se a fuga implica tanto um vazio quanto a impossibilidade de qualquer refúgio ela torna-se um mover-se na companhia de seu próprio abismo. É esse deslocamento sem horizonte de terra prometida que caracteriza a vertigem da linguagem de Luca e a necessidade de conquista de um ritmo. Em *Connaissance par les gouffres* (1967), ao tentar captar a experiência da droga, Henri Michaux fala de situações que parecem descrever uma experiência semelhante. Michaux descreve os estados delirantes provocados pela ação da mescalina como “situações-abismo” impulsionadas por uma velocidade de procriação que não deixa nunca que as idéias repousem. A essa aceleração frenética Michaux dá o nome de *pensée neoténique*:

antes que um pensamento se conclua, amadureça, ele se engravida de outro, e este, recém-nascido, incompletamente formado, traz ao mundo um outro, uma ninhada de outros que dialogam da mesma forma em envios surpreendentes e incapturáveis e que até agora não consegui restituir (Michaux, 2004, 47).

É desse mesmo tipo de comércio vertiginoso com o infinito que é feita a experiência da linguagem perseguida por Luca. E quando se atinge o auge da

vertigem, o abismo se transforma em espessura – espessura que Luca convida a ser atravessada eroticamente.

Quando a fuga é uma reviravolta que não se deixa reduzir nem à afirmação, nem à negação, a palavra se arrisca numa velocidade que tenta ultrapassar a velocidade do próprio movimento da fuga. Essa velocidade infinita cria uma espécie de suspensão e, como afirma Blanchot, “essa suspensão é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa [as palavras] nunca no lugar” (Blanchot, 2002, 66). Para conseguir escrever na turbulência dessas palavras rápidas demais e frágeis demais, Luca inventa uma posição de desequilíbrio: “Como o equilibrista/ suspenso por sua sombrinha // eu me agarro a meu próprio desequilíbrio”⁶ (Luca, 1945, 8-9). Se a fuga conduz a exterioridade do exílio absoluto, que no caso de Luca pode ser chamada de apatridismo, quebrando o elo que une a palavra ao sujeito que escreve, ela não aspira conduzir o discurso à verdade, mas ao erro, à errância do sentido cujas curvas só uma posição de franco desequilíbrio poderá captar. Ao menos, é essa a aposta de Luca.

3.2

Posições para ler

Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo o seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução Gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas pela erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo o produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante mas nunca uma linguagem morta.

Robert Smithson

Em Blanchot, a fuga inspira o entendimento da poesia como movimento anárquico. A anarquia do poema equivaleria a um inigualável não-conformismo, uma espécie de liberação, mas uma liberação não utópica. Isso porque o poema não projeta no futuro ou na distância um mundo diferente, mas reconfigura o lugar

⁶ *Comme le funambule / suspendu à son ombrelle // je m'accroche / à mon propre déséquilibre.*

da linguagem no próprio mundo. Assim a poesia se oferece como forma de resistência da linguagem em relação aos discursos (histórico e filosófico, inclusive) e aos sistemas coercitivos (de comunicação, inclusive). Em Blanchot, a poesia deixa de ser entendida como trabalho do imaginário e passa a ser valorizada como um uso da linguagem que supõe uma resistência radical : a recusa da escolha entre duas possibilidades (ou isto ou aquilo). É nessa recusa que reside o caráter ao mesmo tempo anárquico e Neutro (*ne-uter*: nem um, nem outro) da escrita; assim a linguagem do poema dribla as dicotomias e produz um terceiro termo esquivo às obrigações do discurso em sua cumplicidade com a verdade, a unidade, a continuidade e a confissão.

Na introdução a *Faux pas* (1943), Blanchot se referia à condição cômica na qual se encontrava então o escritor : a condição de não ter mais nada a escrever, nem os meios para escrever, e de ainda assim estar forçado a escrever. O desencanto provocado pela condição cômica (e certamente também aflitiva) da escolha pela não-escolha acaba por promover uma outra forma de engajamento do escritor, um engajamento que supõe a saída para fora da lógica que procura justificar a escrita de forma positiva. A força negativa da não-escolha é o que move os personagens de Beckett, estropiados que falam muito e fazem cálculos e contam histórias pra si mesmos para matar o tempo e durar com elas, e ecoam, e erram, e vagueiam sem ilusão, fora da vida, mas vivos; paralisados, mas sem a possibilidade de repouso; enlouquecidos pela incerteza e pela dúvida, mas lúcidos demais para gozarem das vantagens da loucura alienante.

Mas o que mais interessa na idéia de anarquia do poema tal como Blanchot a concebe, é que por meio dela se expressa a recusa da concepção do poema como objeto estético acabado, animal inerte à espera do trabalho interpretativo. De forma semelhante, Roland Barthes praticava e defendia um tipo de crítica que deveria fundir e confundir ato de leitura e ato de escritura. A transformação nos modos de entender o texto tornaria obsoleta a oposição sujeito/objeto, revelando a existência de uma intensa atividade criativa no ato de leitura. Em *S/Z* (1970), Barthes se lançava no exercício nada óbvio de escrever a (sua) leitura de *Sarrazine*, de Balzac, e afirmava que a leitura

não é um gesto parasitário, o complemento reativo de uma escritura que nós enfeitamos com todos os prestígios da criação e da anterioridade. É um trabalho (e por isso seria mais adequado falar de um ato lexiológico – lexicográfico, já que escrevo minha leitura) (...) (Barthes, 1970, 17).

O que estava em jogo nesse procedimento crítico – além, é claro, da vivificação do texto de Balzac – era o próprio estatuto subjetivo do leitor. Para Barthes, a literatura não deveria ser tomada como o “objeto” que se oferece a um sujeito que lê e analisa. Colocando em dúvida a própria leitura como via de acesso ao texto, o leitor fica obrigado a inventar outros caminhos, outras relações, até mesmo porque grande parte da produção moderna (e aqui estamos mais próximos de Luca do que de Balzac) trabalha com o esgarçamento dos sentidos, de tal modo que a compreensão apropriadora sairá sempre frustrada. O leitor que deseja mergulhar no texto e buscar uma chave interpretativa sai de mãos vazias. O texto tornou-se um “pálido príncipe do delito / que decepiona / que mente por princípio.” (CC, 144). Ou seja, aquilo a que se denominava leitura já não é capaz de encadear harmonicamente texto, leitor e interpretação. Bataille sintetiza essa nova situação de leitura no parágrafo provocante com que abre seu livro *Madame Edwarda*:

Um livro, lhe parece, é uma coisa inerte. É possível. Entretanto, se, como acontece, você não souber ler? Você deveria temer...? Você está só? Você tem frio? Sabe você a que ponto o homem é “você mesmo”? imbecil? E nu? (Bataille, 2006, 27).

O livro, evidenciado agora no seu aspecto esguio e perigoso, desafia o olhar do leitor e instala a dúvida naquilo que, até então, ele acreditava ser a leitura. Isso porque, quando na leitura o circuito de significação perde sua hegemonia, a leitura torna-se um gesto erótico, um segundo tempo da escrita que obriga o leitor a roçar sua língua na língua do texto: “Tua língua / na minha boca / sem palavra-chave” (PO, 44).

Então é possível entender que o refluxo da fuga de que fala Deleuze não afeta apenas as práticas literárias do ponto de vista do escritor, mas balança também (e bastante) os modos de ler e, por extensão, de se exercer a crítica. Assim, por exemplo, escrever sobre o que escreveu Ghérasim Luca começaria onde termina seu texto ou no próprio decorrer da leitura? Ou será que, ao envolver sua escrita numa rede de comentários, estou sempre indo e vindo, retornando e

retornando a ele, sem nunca tê-lo deixado de fato, na espiral de uma metalinguagem sem meta e sem saída? Ou será que toda leitura não tenta sempre devolver ao autor – doce ilusão das homenagens – algo do arrebatamento que o seu texto provocou? Ou, talvez, ler seja revirar e torturar o texto até fazê-lo perder o sabor e assim, por subtração, revelar o segredo do seu gosto?

Quantas vezes é preciso morder com vontade uma fruta - é por dentro que os vermes a roem - para não ter mais, o tempo todo na boca, a purulenta antecipação do charme que ela encerra.

Combien de fois faut-il mordre à pleines dents un fruit - c'est du dedans que le vers le rongent - pour ne plus avoir toujours dans la bouche le purulent avant-goût du charme qu'il enferme? (*LL*, 21).

A questão aqui talvez seja a de como se entregar à uma linguagem que se entrega à sua própria desposseção. O texto pensado como objeto supunha sempre um sujeito capaz de observa-lo e abrir suas portas, mas agora as coisas se passam de outro modo: “Se batemos, ninguém abre, as portas foram feitas para serem arrancadas.” (*LL*, 54). Mas que o lugar do leitor seja colocado em questão é plenamente coerente com a inquietude do seu gesto. O contato com o espólio de Ghérasim Luca dá a dimensão dessa inquietude, mas também do rigor com que a linguagem é tratada. É inegável que a organização das pastas nos arquivos da biblioteca contribui bastante para a percepção desse cuidado no fazer, mas o leitor encontrará ali sobretudo amostras de uma criatividade exigente e minuciosa.

O espólio de Luca pertence agora aos arquivos da Biblioteca Jacques Doucet, em Paris, e abriga uma quantidade razoável de material. Inclui poemas e manifestos poéticos, desenhos, projetos de performances e peças (nunca encenadas), cartas, bilhetes e recitais performáticos cujos registros em vídeo são ainda pouco acessíveis, embora a editora José Corti tenha disponibilizado registros sonoros de alguns deles. Luca também realizou objetos, livros-objeto, e em 1966 com o artista Piotr Kowalsky realizou para a galeria de Claude Givaudin⁷ a instalação sonora *Sísifo géômetra*, inspirada no conjunto de poemas de mesmo título. Em sua experimentação com a linguagem, a escrita poética se alia à pesquisa teórica, resultando em textos e livros de difícil classificação que

⁷ Valeria a pena fazer um estudo aprofundado sobre a contribuição de galeristas como Claude Givaudin na experimentação editorial e na criação de outros espaços e modos de circulação de poesia na França na década de 50.

obrigam o leitor e o crítico a mudar de foco constantemente. Além da produção literária propriamente dita, há pequenos desenhos abstratos que se transfiguram em palavras e, ainda, alguns documentos pessoais que podem interessar ao pesquisador. Há alguns textos em romeno ainda inéditos, dentre os quais chama atenção *Anatomia Literii* (Anatomia da Letra), que, antecipando em vários aspectos a sua produção dos últimos anos, cria combinatórias entre letras e partes do corpo, ou ainda um projeto escrito em 1938, intitulado “Ocean”, que propunha a cena da vida intra-uterina.

A pesquisa no espólio torna evidente que Luca não se limitava à prática do poema ou da prosa, sua experimentação com a linguagem envolve situações que levam o poema aos seus limites e que muitas vezes migram do texto para o campo das artes visuais. Sua escrita também interroga a questão da destinação da escrita, os buracos e interstícios onde o enunciado cai e soçobra, antes mesmo de chegar ao seu destinatário. É aí que Luca reinventa o olhar do leitor, jogando com o prolongamento da escrita na leitura e reintroduzindo essa ausência como força produtiva no interior do próprio texto, ao invés de se deixar conduzir pelo fascínio da falta. Há textos movidos quase inteiramente por essa questão, é o caso de *Levée D'écrou* (*Libertação, Soltura*)⁸, cartas enviadas a um destinatário desconhecido, nas quais Luca experimenta, através do seu anonimato e da mudez a que obriga o destinatário, uma troca intempestiva. No início da década de cinquenta, já definitivamente instalado em Paris, Ghérasim Luca dá início a um peculiar ritual epistolar: uma correspondência de mão única travada anonimamente com um destinatário desconhecido. O nome da pessoa a quem as cartas eram enviadas foi sorteado aleatoriamente por uma amiga do poeta na lista telefônica da cidade. A escrita de Luca passa então a encenar o corpo-a-corpo com o silêncio do destinatário, transformando-o numa hipótese que a escrita mantém sob tensão. A partir dos originais conservados por Luca, a Editora José Corti publicou em 2003 uma edição intitulada *Levée D'écrou*⁹ que contém 23 cartas e os fac-símiles dos manuscritos. Nessas cartas, abandona-se a idéia de diálogo, de troca de mensagens entre leitor e texto. A solidão intensificada é que irá ativar o espaço da escrita: a mudez do interlocutor faz com que a linguagem gire pela força dessa ausência.

⁸ Trata-se de uma expressão utilizada para se referir ao momento de libertação de um preso. Literalmente significa “retirada do ferrolho”.

⁹ Expressão utilizada para se referir ao momento da liberação de um prisioneiro, quando o ferrolho das grades é aberto, pode ser traduzida como *soltura*.

Essa experiência revela as conseqüências da escrita para o escritor, pois a incomunicabilidade com o outro cria um estranho corpo a corpo com a linguagem: “l’èperdu corps à corps des accords, désaccord à corps perdu” (*TB*, 71).

18 de novembro de 19..

Prezado,

O desmoronamento de certos sólidos, ainda que enganador, permite-lhe planar. Aquilo que lhe parecia um abismo torna-se o próprio espaço da sua espessura.

Graças a você, tomo meu impulso...

Mas parece que toda relação com o próximo não passa de vias de aproximação; no momento decisivo, e por uma exigência recíproca, cada um coloca ao outro as questões essenciais.

Ainda hoje bebemos desses ursos.

18 novembre 19..

Monsieur,

L’effondrement de certains solides, bien que trompeur, vous permet de planer. Ce qui vous paraissait un abîme devient l’espace même de votre épaisseur.

Grace à vous, je prends mon élan...

Mais il paraît que tous les rapports avec le prochain ne sont que voies d’approche; au moment décisif, et par une exigence réciproque, chacun pose à l’autre les questions essentielles.

Nous nous abreuvons encore aujourd’hui à ces ours. (*LE*, 27)

Outros de seus textos apresentam uma disposição teórica trabalhada de forma delirante que impede uma classificação clara, obrigando o leitor a mudar constantemente de posição durante a leitura. Fica difícil saber se, por exemplo, nos desvários interpretativos de *Le vampire passif* (1945), predomina o registro do ensaio, do manifesto, da pesquisa teórica (ironizada) ou da prosa poética. *Levée d’écrou* (1954) é um livro de cartas, de poemas, de prosa? E será ainda um livro? Além disso, não é possível separar sua poesia do seu “demônio sonoro” – da sensualidade da palavra falada. Sua poesia exige uma forte adesão física, além de uma escuta atenta aos deslizamentos que a língua produz. O poema deixa de ser visto como objeto de identificação, e então surge, entre o texto e o leitor, uma relação perversa e erótica. A adesão ao lirismo só ocorre quando o transbordamento amoroso se converte em tensão erótica, produzindo um

incessante jogo de transformações no “eu” e no “tu”. O “Prendre corps” oferece belos exemplos desse jogo:

Je te lune
 tu me nuage
 tu me marée haute
 Je te transparente
 tu me pénombre
 tu me translucide
 tu me château vide
 et me labyrinthe
 Tu me parabole
 Tu me debout
 et couché
 tu m’oblique

Je t’équinoxe
 je te poète
 tu me danse
 je te particulier
 tu me perpendiculaire
 et soupente
 (...)
 Je te fragile
 je t’ardente
 je te phonétiquement
 tu me hiéroglyphe
 (...)
 je t’absente
 tu m’absurde (Luca, 2001, 289-298)

A metamorfose constante e a mudança dos lugares de enunciação evitam, no plano poético, a complementaridade entre o eu e o tu. Aqui a enunciação amorosa é também um motivo para fazer com que as palavras mudem de lugar, ou “se casem” de outro modo, para usar a expressão de André Breton. Não por acaso, os substantivos e os adjetivos são ativados e utilizados no poema acima com valor

de verbo. O procedimento não apenas obriga o leitor a se mover, mas revela que a expansão sensual e sensível deve ser acompanhada de uma intervenção direta na estrutura da linguagem. Luca entende que, para subverter o jogo pesado do poder da língua não basta abandonar a linguagem corriqueira e aderir ao *pathos* lírico. As melhores e mais subversivas intenções de um poeta não serão nunca suficientes: “E ainda mais duvidosa me parece / a idéia de passar para o lado do poeta”¹⁰, lê-se em *L'inventeur de l'amour* (1945, 31). É que não basta aderir incondicionalmente à “classe” poética (ou à poesia enquanto gênero) para que o instinto conservador da língua se deixe abater.

Em Luca, paradoxalmente, toda a desconfiança em relação à literatura não conduz ao abandono da prática do poema, nem o leva a optar pela objetivação da linguagem – o que deixaria de fora o transbordamento sensual e afetivo que caracteriza sua escrita. Pelo contrário, o abandono da compreensão expressiva da literatura e o anti-lirismo conduzem a uma linguagem poética que inclui a sujeira e o espasmo das paixões. Bataille definiu esse lastro amoroso como a “imundície cômica do amor” (Bataille, 1979, 57), comicidade que ajuda a distinguir o erotismo do heroísmo, já que neste último o ápice só é alcançado por meio de sacrifícios trágicos, enquanto no erotismo o ápice coincide com um rebaixamento cômico. Daí ser possível dizer que sua poesia seja muito mais erótica do que lírica, o amor será uma infinita fábrica de furos, “um grande buraco vazio furado num grande buraco a esvaziar até o fim dos tempos” (Luca, 2001, 85). O amor é alfo a ser reinventado e por isso a poesia de Luca experimenta novas formas de encontro entre os seres, entre os sexos e entre os corpos.

Somando-se a essa predileção pela via erótica há a sondagem dos limites da enunciação, que faz com que o poeta incorpore em sua escrita um contexto lingüístico mais abrangente (pragmático), interessando-se fortemente pelos mecanismos de enunciação da linguagem ordinária. Escrever poemas passa a ser, então, um modo apaixonado de desconfiar das pretensões poéticas bem como dos limites expressivos da linguagem. Num texto preparatório que anuncia o que mais tarde viria a ser o poema “Rumo ao não-mental”, Luca sintetiza sua pesquisa na seguinte pergunta:

¹⁰ Nos *Diálogos* Deleuze refere-se a essa necessidade de « ser traidor no seu próprio reino », e afirma que « O escritor é profundamente penetrado por um devir-não-escritor. »(Deleuze & Parnet, 2004, 60).

POR QUE ESSE ESFORÇO DE EXPRESSAR NÃO O INEXPRIMÍVEL MAS AQUILO QUE SE OPÕE À PRÓPRIA IDÉIA DE EXPRESSÃO? HAVERÁ ALGUM MODO DE SUPERAR ESSA CONTRADIÇÃO EM DIREÇÃO CONTRÁRIA À DA CERTEZA?¹¹

É na tentativa de superar essa contradição, sem cair no conto de fadas de uma linguagem objetiva, que a poesia de Luca vai criando seu arsenal próprio, descobrindo como retirar a língua da dicotomia entre afirmar e negar. Trata-se aqui de desconfiar, de manter a linguagem sob o impacto da dúvida, de cavar na língua uma linguagem que desconfia do seu próprio poder de afirmação/negação. Mas violência sobre a língua será, para Luca, um meio de exercer uma força ainda mais violenta sobre o corpo simbólico da linguagem.

O novo corpo da língua é buscado “praticando o boca-a-boca de palavra a palavra” (Luca, 2001, 214). Nesse sentido, a gagueira poética na qual culmina a poesia de Luca deve ser entendida como um gesto franco de *desfiguração* da palavra em sua unidade semântica e sonora. Desfiguração que não visa o estranhamento em última instância, mas a possibilidade de atingir o sentido através da torção da língua, ou seja, a poesia não é expressão de sentidos previamente pensados, mas produção de sentido que só emerge no movimento lúdico erótico de desfiguração da língua. No livro *La défiguration*, em que analisa os procedimentos de desfiguração nos textos de Artaud, Beckett e Michaux, Evelyne Grossman sustenta que desfigurar é sempre uma questão de geração, de engendramento: “Tentemos pensar uma procriação que não reproduza mas que se abra a novas ‘possibilidades de vida’” (Grossman, 2004, 13-14). Desfigurar será, logo, esse infinito movimento de figurar-desfigurar e não um simples aniquilamento da figura ou das formas reconhecíveis que de que a língua dispõe para ser transitiva:

A desfiguração (...) será portanto a força de desestabilização que afeta a figura, tumultua os seus contornos estratificados, e a devolve a essa energia paradoxal que Artaud pode nomear com Edgar Poe (um de seus <<Frères humains>>) a *morte viva* – a vida, na inversão lógica que opera Artaud, não sendo mais do que o êxtase da morte infinita, essa energia inesgotável (Grossman, 2004, 19).

¹¹ Citada por Dominique Carlat (Carlat, 1998, 261).

Pensar uma escrita desfigurada implica também pensar os modos como a escrita distribui posições as de leitura e as de escritura. Longe de lançar o leitor na nostalgia da morte das vanguardas, a leitura dos textos de Luca recoloca em questão a potência da criação poética como gesto que agride a língua e o pensamento. Luca aposta na transformação do sujeito pelos seus modos de enunciação evidenciando as intrincadas tensões entre a escrita poética e os contextos culturais e intelectuais que tentam codificá-la.