

## Derrelições e outros gestos plásticos

*o que é Derrelição, Ehud?*  
*vem, vamos procurar juntos, Derrelição, Derrelição, aqui está: do*  
*latim Derrelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. Por quê?*  
*porque hoje li essa palavra e fiquei triste*  
*triste? mesmo não sabendo o que queria dizer?*  
*DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras*  
*sílabas lembram derrota, e lição é sempre muito chato. Não, não é*  
*triste, é bonita. Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste.*  
*Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto*  
*aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas máquinas de carne,*  
*gozando o teu lazer.*  
 Hilda Hilst

*É o momento em que entra em cena*  
*Como-livrar-se-de-si-mesmo*  
*herói principal*  
*pálido príncipe do delito*  
 Ghérasim Luca

A poesia de Luca promove um gesto de triplo abandono: derrelição do nome, da língua e da nacionalidade; mas também rejeição de identificações culturais (com o judaísmo, por exemplo), o que, aliás, nos impede de situar sua errância numa história de diáspora literária. Esse movimento negativo não conduz, no entanto, a um ceticismo, pelo contrário, é uma ativação do vazio, dos vazios, um protesto teimoso que ativa o que está sempre aquém ou além de uma língua aprumada, apaziguada, aclimatada. Abandonar o nome próprio e abandonar a língua romena não expressam apenas a anarquia poética de Ghérasim, mas o seu desejo de intervir diretamente na ordem simbólica da linguagem e nos seus mecanismos de transmissão. Por isso, Dominique Carlat (1998), em seu belo estudo sobre a poesia de Ghérasim Luca, qualifica seu gesto como *intempestivo*. Para captar o que entra em jogo na intempestividade de Luca, é preciso situá-lo

em relação aos discursos do exílio e do deslocamento que marcaram os modos de fazer e pensar a literatura do século XX. Embora o gesto poético de Luca também promova um deslocamento, há um forte contraste entre a tônica de tais discursos e o trabalho de invenção de uma nova posição na linguagem tal como se apresenta em seus textos. Em Ghérasim, a evacuação da história e da memória não conduzem à confiança na eloquência do testemunho da experiência vivida, mas ao lugar de vacância capaz de fazer emergir a potência plástica do intempestivo, ativando assim, no presente, intensidades adormecidas.

#### 4.1

##### O rapto do nome próprio

*Eu te convido, eu te convoco, eu te dou um nome,  
não importa qual; brumas, pernas, lobo de mercúrio,  
vegetação que cresce sobre certos gestos,  
tigre adormecido atrás da palavra.*

Ghérasim Luca

Aos 31 anos, o então estudante de química e jovem escritor romeno Salman Locker substitui o sobrenome judaico “Locker” pelo nome “Ghérasim Luca”, passando a utilizar definitivamente o nome composto “Salman Ghérasim Luca”. É prática comum entre os escritores buscar no pseudônimo uma base para a construção do seu mito artístico, tal prática chega aos dias de hoje muitas vezes traduzindo não mais do que as ficções narcísicas que o escritor cria em torno de si mesmo. A troca de nome é um recurso muito utilizado entre os escritores contemporâneos de *blogs* que se esmeram na criação de um duplo ou *persona* capaz de resistir às situações vividas no encontro com os leitores. No meio intelectual romeno dos anos 30 e 40, essa prática era bastante difundida, principalmente entre artistas de origem judaica, e se caracterizava, normalmente, pelo uso de um pseudônimo, isto é, os autores mantinham preservados os seus verdadeiros nomes e assinavam seus textos com um nome fictício. Tristan Tzara (a sonoridade dessas duas palavras, aliás, em romeno, cria um jogo de homofonia com “triste na pátria”) chamava-se, na verdade, Samuel Rosenstock; Paul Paun era Zaharia Zaharia, Claude Sernet era Ernest Spirt e assim por diante. Ghérasim decide ir além do pseudônimo e, não muito antes da ascensão do governo

comunista de Petru Groza, faz um pedido oficial de troca de nomes. Nos seus arquivos, é possível consultar a cópia do documento da concessão do direito a essa troca. Essas informações interessam como exostismos biográficos, mas porque demarcam o gesto poético de Luca.

Se, como revelou Lévi-Strauss<sup>12</sup> (1976), é sob a forma de nomenclatura que se define a primeira ordem simbólica, a « estrutura do parentesco » e o « universo das regras » que a regula, em Luca, pode-se falar de um *rapto* do nome próprio que é traição da transmissão. Trocar de nome será, para Luca, um modo de introduzir o acaso nessa ordem na tentativa de produzir um outro lugar de enunciação. Trata-se menos de construir um personagem - o que seria de certo modo manter-se na obsessão narcísica, no mito de si - do que de liberar-se da corrente hereditária que fatalmente situa o sujeito numa linhagem de parentesco:

Somente o terror  
é ainda capaz de inserir  
no tropismo do corpo e do espírito  
culpado  
esse prisma de eco duplo  
onde o cérebro e o sentido captam  
a violenta inocência  
de uma flora e de um fauno  
cuja núpcia é um longo rapto  
e uma violação tão lenta quanto o ouro  
no chumbo implacável (*PS*, 9-10).

<sup>12</sup> Em *As estruturas elementares do parentesco*, Lévi-Strauss sustentava que o parentesco é dado por laços de filiação resultando num « sistema de parentesco-alianças ». Na perspectiva da antropologia estrutural, o parentesco não é biológico, mas sócio-cultural, e nunca coincide plenamente com a consanguinidade. Daí a importância da nomenclatura na instauração de uma ordem nessas relações. Como se sabe, o estudo das estruturas do parentesco realizado por Lévi-Strauss procurava responder à questão da proibição do incesto nas sociedades primitivas refutando a hipótese da degenerescência biológica. Contra essa hipótese Lévi-Strauss criou um argumento que se centrava no estudo do casamento entre primos, já que o casamento era interdito aos primos paralelos mas prescrito aos primos cruzados, cuja distância biológica era idêntica. Jacques Lacan incorpora os estudos de Lévi-Strauss sobre a interdição do incesto à teoria psicanalítica articulando-os à questão das cadeias significantes. Para Lacan a filiação não é garantida nem pelo sangue, nem pela terra, nem pelo nome, mas pelo significante Nome-do-Pai que inscreve o sujeito numa genealogia de significantes. A escrita de Luca trabalha precisamente para abrir a ordem simbólica, seja aquela dada pela nomenclatura, seja aquela dada pelo significante. (Lacan, 1998. p.179-196).

A troca de nome é, ao mesmo tempo, rapto e violação. O desejo de “eco duplo” indica que a violência deve ser entendida sempre como gesto recíproco. Trata-se de uma “dupla captura”, como diria Deleuze: “Núpcias, e não casais nem conjugalidade. Ter um saco onde ponho tudo o que encontro, sob a condição de que eu também seja posto num saco” (Deleuze & Parnet, 2004, 19). Desse modo, toda a violência que o poeta exerce sobre a linguagem deverá também ser exercida contra ele mesmo. Raptar o próprio nome e substituí-lo por outro é fazer com que a linguagem exerça uma certa violência sobre a assinatura que delimita o autor.

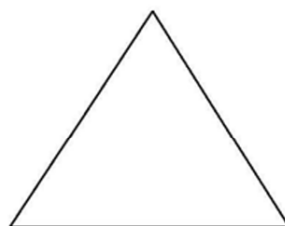
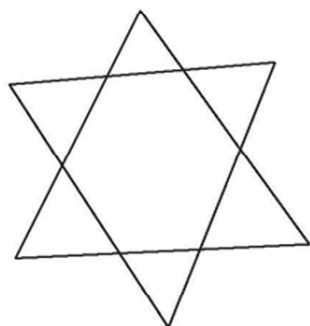
Como a prática tem evidenciado, a troca de nome é, inevitavelmente, atravessada por um forte imaginário de liberação. Ao adotar outra identidade, acredita-se estar também desobrigando a linguagem do destino pré-fixado pela história e pela genealogia. À subjetividade previamente delimitada se oporia a liberdade da irrupção ficcional, espécie de segundo nascimento que é a reinvenção de si. Mas o gesto é mais complexo do que parece, pois, ao mesmo tempo em que desobstrui o sujeito de sua história, a adoção de um novo nome engaja o artista no campo imaginário que o novo nome mobiliza. Com razão, Dominique Carlat (1998) observa que a superestimação do nome adotado pode tornar o artista uma espécie de prisioneiro cativo da invenção cujo impulso inicial era justamente a liberação. Assim, as potencialidades criadoras do gesto liberador podem – e isso não é raro – soçobrar na construção imaginária de um novo “eu” quase sempre tão aprisionante quanto o que foi demitido:

Tais mitos da invenção de si são freqüentemente contrariados, sem que para isso seja necessária uma hostilidade do mundo exterior: a ordem que se desejou destronar retorna, num movimento às vezes até irônico. O herege torna-se defensor intransigente de sua própria ortodoxia. Do ato inicial, ele ignorou a complexidade: adotar um nome é um gesto que engaja tanto quanto libera e que só vale se for capaz de introduzir uma nebulosa no interior de cada signo (Carlat, 1998, 40).

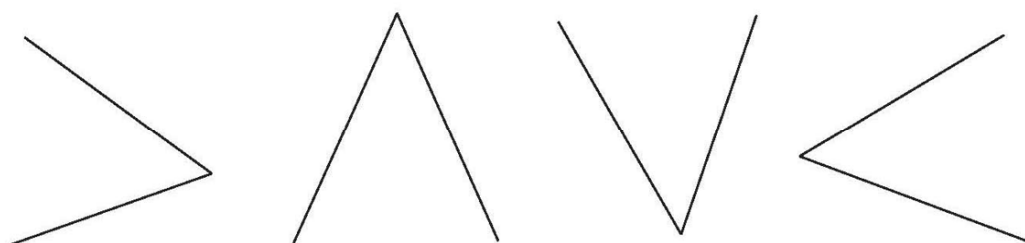
Carlat atribui importância ao fato de que o nome adotado por Luca não tenha sido inicialmente escolhido por ele, mas que lhe tenha chegado de forma arbitrária, “quase por acaso” como o próprio escritor gostava de ressaltar. Foi na ocasião da publicação de um de seus primeiros textos numa revista literária de Bucareste que um amigo lhe sugeriu utilizar o pseudônimo Ghérasim Luca, um nome curioso que tinha aparecido no obituário daquele dia. Luca aceitou a

sugestão sem, inicialmente, inteirar-se sobre a origem do nome. Mais tarde veio a saber que o nome enigmático tinha pertencido a um emérito lingüista grego e arquimandrita<sup>13</sup> do Monte Athos, falecido sem deixar descendentes. Abandonar o sobrenome judaico e adotar o de um arquimandrita tornava o gesto da troca duplamente transgressor, ou, pelo menos, introduzia nesse gesto uma boa dose de sarcasmo. Num texto escrito em Bucareste em 1945, intitulado *Androïde contre Androgyne, onze apparitions du triple sur les ruines du double*<sup>14</sup>, Luca propõe exercícios de fuga do destino:

Duas linhas paralelas e irreconciliáveis. Todos os triângulos dialéticos estão aprisionados entre essas duas linhas paralelas. Sísifo é geômetra. As duas linhas paralelas são um triângulo, enquanto o triângulo é um círculo. A tríade esotérica e filosófica delimita, desperdiça, sufoca nosso destino. Figuras sem ar.



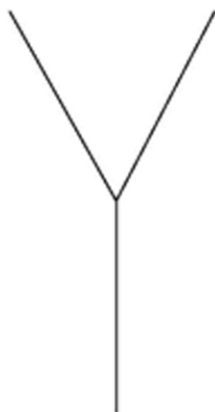
Trata-se agora de arejar, de abrir, de salvar nossos triângulos.



<sup>13</sup> Superior de mosteiro na Igreja Grega.

<sup>14</sup> Espólio pasta GH ms 13, Biblioteca Jacques Doucet.

Para além dos seus círculos. Fora do paralelismo e da reversibilidade de suas linhas. Somente as sínteses ininterruptas e não as teses reversíveis são verdadeiramente atuantes, reais, implícitas, e é por isso que a tríade não-edipiana é um ponto:



Impossível não notar que, antes da explosão da figura, os dois triângulos sobrepostos formam uma Estrela de David que, na tradição judaica, simboliza proteção<sup>15</sup>. Para Luca, escapar à redoma do destino é fazer com que se abram essas “figuras sem ar”. Trata-se de um gesto que implica a História enquanto depositário e transmissor de tradições, narrativas e formas simbólicas que regulam os sentidos do destino.

Um fato curioso: o arquiteto Daniel Libeskind utilizou a mesma idéia de decomposição da Estrela de David no projeto arquitetônico do Museu Judaico de Berlim, inaugurado em 1998. Porém nele a abertura do símbolo assume outro sentido: o de denúncia do estilhaçamento do povo judaico provocado pelo holocausto. A idéia que subjaz ao projeto, é de que a arquitetura poderia “contar” a história do judaísmo – e principalmente do Holocausto – reproduzindo sensações que conformam a experiência do povo judeu. Através do edifício construído em anexo ao Museu de Berlim, Libeskind dá forma ao vazio deixado pela destruição nazista da cultura judaica que preenchia o espaço da cidade. Aliás,

<sup>15</sup>“Magen David” é o nome hebraico do símbolo, *magen*: escudo, defesa, governante, homem armado, escamas. O termo refere-se mais precisamente a um objeto que oferece cobertura e proteção ao corpo durante um combate.

o próprio Libeskind enfatizou o vazio como um dos eixos conceituais do plano arquitetônico, todo o hall de exposições é constituído por faixas de espaços vazios às quais o visitante só tem acesso pela entrada subterrânea – um dos pontos mais interessantes do projeto. Libeskind é ousado ao alargar a idéia de museu para além da noção de arquivamento e preservação, explorando sensorialmente e conceitualmente o holocausto a partir da experiência do vazio, do impenetrável e da disjunção. Pode-se dizer que, à esse projeto, interessa sobretudo que as formas simbólicas sejam experimentadas pelo visitante no espaço arquitetônico. Como observa o crítico alemão Andreas Huyssen num artigo escrito na época em que o museu ainda estava na fase de construção, Libeskind assume que a negatividade epistemológica do fenómeno do holocausto “não poderá ser absorvida pelas narrativas que serão contadas pelos objetos e pelas instalações que estão nas salas de exposição do museu.” (Huyssen, 2000, 112).

Mesmo que a forma fraturada do edifício evite a experiência do grandioso e do monumental, o museu do judaísmo também pode ser lido pelo viés de sua pretensão de narrar o inenarrável do holocausto, onde o vazio e a fratura – inteligentemente pensadas pelo arquiteto – terminarão por ser domesticadas pelo uso muselógico. Na prática, o vazio acaba tendo um efeito impressionista e o que há de desconcertante na experiência física da visita pode se converter em metáforas um pouco óbvias da dor e do sofrimento judaicos. Dentro da lógica arquitetônica de Libeskind, entende-se que a fratura do símbolo de proteção do povo judeu que dá forma ao edifício estaria re-simbolizando e reconvocando o visitante à experiência sensível de toda uma história de dor e de barbárie. Em todo caso, Libeskind acredita e aposta numa leitura positiva da experiência negativa e encara o espaço arquitetônico como lugar de transmissão de sentidos. Não se podia estar mais distante de Luca, para quem a interferência nas formas simbólicas visa justamente retirá-las dessa História e de suas narrativas.

Luca se dizia um *étran-juif*, isto é, alguém que se considerava estranho ao judaísmo no interior do próprio judaísmo. A palavra inventada, sem ocultar ou negar a origem judaica, destitui o significante de sua soberania; abre-se um intervalo de estranhamento entre o sujeito que se diz judeu e a palavra que demarca sua identidade. Ironia do destino que esse *étran-juif* (estran-judeu), que nunca havia abraçado o ideal sionista, tenha sido obrigado a pedir asilo em Israel por cerca de um ano antes de conseguir chegar a Paris, onde viveria até o fim de

sua vida. Deformar o significante *juif*, rachar as figuras simbólicas e liberar suas linhas é um trabalho contra a asfixia identitária, contra a fixidez do destino. A morfologia da palavra e a forma do símbolo são agredidos na busca de uma certa plasticidade, na tentativa de desativar a “pesada armadilha mental” (HL, 139) que aprisiona a identidade. Assim, tanto o fato de o arquimandrita ter sido também um emérito lingüista, portanto alguém que se interessava pelo funcionamento da linguagem, quanto a falta de descendentes, adequavam-se ao impulso de Luca de desfazer os mecanismos de transmissão da sua herança pessoal<sup>16</sup>. Adotando um nome em fim de linha, situando-se na lacuna, no lugar de corte simbólico de uma cadeia de transmissão, Luca joga com as virtualidades do vazio. Como assinala Dominique Carlat (1998), tratava-se de substituir a transmissão simbólica por um gesto criativo, não em função da criação de um nome – pois se trata da apropriação de um nome já existente –, mas pela invenção de uma pequena estória que, contrariando a tradição da transmissão, envolve o acaso na adoção do sobrenome.

Na mesma fábula *Androïde contre Androgyne*, Luca se referia à necessidade de tornar-se irreconhecível. Essa busca pelo não identificável aparece em vários de seus textos e passa pela invenção de um sujeito não mais regulado pelo olhar especular, isto é, não mais regulado pelo reconhecimento de si mesmo dentro dos limites da unidade do seu corpo:

Presas do espírito e do corpo colocados em estado de rebelião contra o grande todo, captura palpitante e sensível daquilo que parecia até agora abstração, fuga, objeto impossível. Nos laboratórios em que se prepara o impossível-possível na própria carne da quimera, uma explosão arrepiante dirige a árvore do conhecimento (essa árvore submissa, limitadora, persecutória e ignorante) rumo ao seu desvanecimento irradiante na árvore do desconhecimento absoluto. Seus frutos excitantes convocam a mordida dos nossos desejos, dos nossos desejos de desejar, dos nossos desejos de inventar o desejo e tornar sempre irreconhecíveis o fruto e o dente. Fruto e mordida transfigurados-transfigurantes. Transfigurar o rosto da amada e o nosso próprio rosto até ultrapassar o espelho. Furar os espelhos. Não mais se reconhecer (Espólio, pasta GHL ms13, Biblioteca Jacques Doucet).

<sup>16</sup> Em seu livro sobre Luca, Dominique Carlat (1998) retoma a importante polêmica que opôs Breton e Bataille em torno da interpretação dos textos do Marquês de Sade e oferece uma instigante reflexão sobre as leituras de Sade que faz Ghérasim, aproximando-o de Bataille sob a chave da transmissão perversa. Ver *Ghérasim Luca l'intempestif*, p. 61- 112.

A violência, portanto, não se esgota no gesto destrutivo. Não se trata, tampouco, de uma rebeldia que se contenta com a carga emocional da insurreição. O dispositivo de criação que Luca faz funcionar pretende abrir as “prisões do ser”, ora pelo abandono derrisório das identidades herdadas da tradição e da História (pessoal ou coletiva), ora pela insubmissão à lógica paralisante do “traumatismo natal” (*IA*, 13), ambas estratégias significando a ativação do “ponto limite a partir do qual a vida / começa a valer a pena de ser vivida” (*IA*, 45). No ensaio que dedica às desfigurações poéticas de Henri Michaux, Evelyne Grossman refere-se a um gesto de despersonalização semelhante: “Escrever supõe assumir o risco de uma despersonalização” (Grossman, 2004, 92). No poema “La voie lactée”, incluído em *Héros-Limite* (1953), Luca propunha uma espécie de estado de coma ativo que promove a perda do sentido de si mesmo:

Uma prisão é o próprio-ser, enclausurado atrás de sua chave e do seu círculo, e como uma loba de riso áspero mas orgulhoso, o abrir é preferível ao afastamento (...) massacrar o criador na sua criatura, e com os olhos do eco do caos e numa espécie de coma de combate entre o homem e o átomo, o tomate, o autômato, recriar o criado e ser assim por raptos, em relação a ele, a parada de um para-ser que surge e se insurge contra o criador no interior de si mesmo como o coma, como um cometa em coma no ventre da terra (*HL*, 37-38).

É esse trabalho de tornar-se estranho e incerto sobre si mesmo que mobiliza a escrita de Luca; mas o trabalho não ocorre sem uma aguda consciência do efeito de ridículo que o gesto de revolta produz: “Eu sou absolutamente ridículo! Eu deveria pintar sobre meu rosto uma perdiz ou pendurar nas casas dos meus botões o mapa de um país perdido. Cada vez mais ridículo!” (*LL*, 20-21). Para Luca, o ridículo é uma zona que é preciso atravessar para que a rebeldia do poema não recaia na linguagem ingênua do discurso militante. Assim como o humor, o exagero e o ridículo ajudam a criar um recuo em relação ao próprio discurso, daí a sua dupla eficácia: descola a voz daquilo que ela anuncia/enuncia apaixonadamente e, ao mesmo tempo, permite que a linguagem se dramatize ainda mais, só que não mais regulada por princípios de harmonia ou de equilíbrio. É essa inclusão simultânea do ridículo e do senso de ridículo no interior dos “exercícios alucinatórios a serviço da revolução” (*LL*, 13) que cria uma posição de leitura bastante ambígua, que impede a identificação. Uma das qualidades dos textos frenéticos de Luca reside na sua capacidade de manter um núcleo de humor

no interior da exasperação. Não se trata, porém, de domesticar a angústia que o “princípio de incerteza” produz, mas de fazer com que a escrita seja cruel consigo mesma, introduzindo uma dose de sarcasmo no horror, o que, às vezes, parece provocar ternura e aflição no leitor – pois expor deliberadamente o próprio ridículo inspira uma certa ternura<sup>17</sup> –, enquanto que o sarcasmo intensifica o que há de sórdido no desespero. Desse modo, a escrita fica livre tanto para atravessar zonas soturnas, quanto para convocar elementos cômicos, tolos, incongruentes:

Sob a lua  
o meu corpo projeta uma sombra  
uma penumbra  
um fosso  
un lago quieto  
uma beterraba (IA, 11)

E na prosa “Le décolleté du sang e de la mémoire”, de 1942 lê-se: “Eu oscilo entre dois abismos como entre as carcavas de um camelo” (LL, 51). Ou ainda, o humor associado ao erotismo:

Eu comi um sabonete como faço frequentemente com seus cabelos quando, com minha respiração na sua boca, minha mão em busca de uma lâmpada encontra o seu corpo no escuro. Talvez seja uma lâmpada que acabo de engolir ou talvez um lobo através de uma lupa, pois, exceto a sua imagem, nada no mundo é comestível (...) (LL, 14-14).

E a festa dos signos, onde terror, amor e humor se misturam:

“(...) toda noite uma rede de signos nos convida a uma festa negra onde se encontram as caretas, as angústias e todos os terrores de nossos amores” (LL, 27).

Principalmente nos textos dos anos 40, o humor autoderisório e autoquestionador parece ser utilizado para driblar a arrogância dos discursos militantes, o que o leva a interrogar obsessivamente o alcance da sua própria criação. Eis a questão que Luca levanta no fim de um dos mais belos textos de *Un loup a travers une loupe*:

<sup>17</sup>Penso aqui numa espécie de “rebaixamento de si” em certas atuações cômicas muito ternas, algo que está nos filmes de Buster Keaton, em Chaplin, em Oscarito, em Grande Otelo, em Roberto Gómez Bolamos (Chapolim Colorado).

Não será, depois de tudo, apenas uma vaga tentativa de abandonar o reino animal, após um doloroso e vão esforço de deixar a espécie, a abominável?

Nos aproximamos dos vegetais e dos minerais como aqueles peixes-voadores que a água e o ar solicitam?

A água e o fogo nos teriam escolhido, a nós? Seremos o seu leito nupcial, a mesa de jogo dos elementos, esse jogo em que só podemos lançar a vida?

Deveríamos nos jogar no mar? Contra o muro?

Deveríamos morder a terra, as ondas, as sombras, suas carnes? Fantasiar-nos de trapos e cobrir com nossas mais lindas roupas um punhado de pedras?

Você acredita que os fantasmas que moram atrás do muro, os fantasmas que esperamos, virão?

Somos suficientemente fantasmas? (*LL*, 24-25)

De nada adianta procurar uma resposta única à tais perguntas, mas é possível dizer que a necessidade de se tornar cada vez mais elástico e fluido – como um fantasma – só valerá à pena quando envolver um risco drástico para o sujeito. Isso porque para Luca, arriscar-se significa ir ao extremo da volúpia física e mental, o que supõe um “número de acrobacia infinita” (*MM*, 57). O que se nota a todo momento em sua poesia é que o perigo de se desfigurar, ao invés de paralisar, impulsiona a criação. A criação aqui participa da invenção de movimentos elásticos que projetam o homem para fora dos limites humanos, e tal elasticidade inspira uma aproximação entre as escritas de Ghérasim Luca e de Henri Michaux. De fato, não estamos muito longe do interesse de Michaux pelas medusas e pelos polvos, animais cujos corpos são, ao mesmo tempo, monstruosos e proteiformes. Há, em sua poesia, incontáveis exemplos de formas multiformes, irremissíveis, “festa de manchas” (Michaux, 2001, 438) que conjuram a forma adulta, acabada, do homem: “O que é pior do que ser acabado ?” (Michaux, 2001, 302). Michaux descreve um homem que já não cabe nos limites da carne; essa incompletude não deve ser buscada no pensamento já formado, mas no impulso cinético dos próprios signos, na sua infinita turbulência. Desse modo, a distinção entre signo e gesto perde nitidez, como fica evidente no trecho abaixo :

É necessário agora que eu fale dos meus signos. (...) Fiz milhões deles há cerca de dois anos. Mas eram mesmo signos ? Eram gestos, os gestos interiores, aqueles para os quais não temos membros mas desejo de membros, de tensões, de ímpeto e tudo isso em tramas vivas, nunca espessas, nunca grossas de carne ou fechadas de pele. Sua dança criava o homem-caranguejo, o homem-demônio, o homem-aranha, o homem-ultrapassado, cem mãos, cem serpentes saindo de todos os seus cantos com furor (Michaux, 2001, p.431).

Contudo, dentre as formas que habitam sua poesia, as mais instigantes talvez sejam os *meidosems* e *meidosemmes*<sup>18</sup>, seres elásticos e perfuradores, ao mesmo tempo rudimentares e ultracomplexos. Sem rosto e sempre em perda de substância, os *meidosems* excedem tanto a classificação da história natural quanto os limites físicos da fisionomia que o próprio poeta desenha ao longo dos poemas, daí a grande ironia do título dedicado a essas criaturas, *Portrait de meidosems*: “Nós apenas conseguimos entrever, os Meidosems” (Michaux, 2001, 214). Assim como as criaturas que Luca inventa, os *meidosems* de Michaux vivem os calvários e delícias da falta de forma fixa: “A elasticidade extrema dos meidosems é a fonte do seu gozo. Das suas tristezas também” (Michaux, 2001, 203). Em ambos escritores, a perda de substância é trabalhada nos limites da figuração nas passagens “de uma bruma a uma carne” (Michaux, 2001, 214).

## 4.2

### NO MAN’S LANGUAGE: a desposseção da língua

*De nenhuma língua a escrita –  
sem pertencimento, sem filiação*

Henri Michaux

*SEJA ESTRANGEIRO À LÍNGUA DE ADOÇÃO ESTRANGEIRA  
SÓ  
A  
NO MAN’S LANGUAGE*

Ghèrasim Luca

Da apropriação política da língua, talvez o hitlerismo constitua o exemplo mais explícito, mas também o menos sutil. Na obsessão de purificação da raça, os nacional-socialistas criaram uma política lingüística rigorosamente racista, promovida e assegurada por meio de leis que regulavam o comportamento lingüístico, censurando e punindo as formas desviantes que ameaçavam a integridade do idioma alemão. Admitindo que nenhuma língua viva seja

<sup>18</sup>MICHAUX, Henri. *Portrait de meidosems*. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres Complètes*. Vol I. Paris: Gallimard, 2001.

inteiramente pura, a tarefa é tão impossível quanto absurda. Mas não tardou muito para que a aberração do projeto que o nazismo reservou à língua despontasse de forma patética. Manfred Henningsen (1991) conta que, em 1940, o próprio Führer pediu ao ministro de ciência e educação que as leis de perseguição às impurezas da língua fossem afrouxadas porque ele mesmo começava a se sentir limitado e acreditava que suas performances discursivas em público ficariam comprometidas. O programa nazista de *Sprachreinigung*, no entanto, é apenas um dos meios mais explícitos de apropriação da língua pelo poder político. Quando Luca começava a publicar seus poemas em Bucareste, o idioma romeno também era visado pelas teorias da linguagem como objeto de manipulação ideológica capaz de fornecer bases (pseudo) históricas e culturais à xenofobia. A origem latina do povo romeno era questionada e a suposta redescoberta do passado pretendia fazer crer que a essência romena devia ser buscada na Trácia pré-histórica, o que faria dos romenos uma raça germânica. Gobineau e Rosenberg eram citados para apoiar essa tese. Por outro lado, enquanto intelectuais como Emil Cioran e Mircea Eliade<sup>19</sup> abraçavam a ideologia fascista tornando-se seus militantes ativos, o discurso da “rumanidade”, através de mirabolantes construções mitológicas e artificiais, promovia no campo dos estudos da linguagem a idéia de que o romeno seria uma (a única) língua latina preservada de impurezas.

As relações entre poder e língua são muito intrincadas; fascismo e nazismo, com seus ideais de assepsia lingüística, oferecem apenas as versões mais toscas dessa relação. Numa frase frequentemente citada, Roland Barthes (1978) afirmava que a linguagem é o objeto em que se inscreve o poder. Barthes defendia a literatura como um modo possível de fazer a língua se deslocar do poder já nela

<sup>19</sup> No entanto, um dos mais comentados episódios das relações franco-romenas é a presença de Ionesco no governo colaboracionista de Vichy, que o autor teve o cuidado de retirar de suas biografias e de seus textos posteriores. Tanto Ionesco quanto Eliade e Cioran vão submeter seu passado a uma estratégia de camuflagem, principalmente os dois últimos, cujas posições abertamente fascistas eram mais dificilmente dissimuláveis. Ionesco, embora compartilhasse com os outros dois de uma posição anti-comunista, vinha da esquerda, tinha combatido contra a Guarda de Ferro e apoiado a democracia. O mesmo não vale para os outros dois. Cioran chegou a desenvolver toda uma reflexão sobre a saída do tempo, guiado por uma forte inclinação para o mito e para os ritos intemporais. Mais tarde, Ionesco tentaria apagar o passado de Vichy tornando-se um ativista incondicional do Estado de Israel. Luca também foi um crítico do comunismo e sua saída de Bucareste logo que o país se transforma em República Socialista não é mero acaso, mas sua posição crítica ao comunismo incide precisamente sobre o caráter totalitário, ditatorial e brutalmente repressor do stalinismo triunfante. O sentido anti-histórico e intempestivo da poesia de Luca não se confunde com as estratégias de apagamento da história pessoal, nem tampouco com a urgência de dissimular um envolvimento político comprometedor.

instalado, fazendo da escrita literária uma “anarquia languageira”, uma tentativa de fuga “do seu próprio poder, à sua própria servidão” (Barthes, 1978, 28). Na *no man's langue* de Luca, o escritor seria aquele que tenta se insentar ou, ao menos, se aliviar o quanto for possível das imposições que lhe colocam a língua na qual escreve e na qual ele se inscreve como sujeito.

Reflexões como as Barthes evidenciam a conscientização da sobredeterminação lingüística do sujeito e, ao mesmo tempo, recusam a compreensão de língua como mero instrumento de comunicação. O que Barthes propunha era interrogar os modos através dos quais os jogos de poder induzem a própria língua a reprimir o sujeito do discurso. Se a forma política do literário passa, inevitavelmente, pela relação com a língua e seus usos, é possível afirmar que a política da poesia de Luca é movida por um *desejo de neutro* o que, segundo Barthes, equivale a uma adesão ao que trapaceia o paradigma desarmando, ainda que momentaneamente, o seu implacável binarismo. A poesia de Luca, principalmente a que surge a partir de *Héros-Limite* (1953), não aceita como válidos os mitos com os quais a língua se legitima; sua poesia persegue um uso lingüístico capaz de destituir a língua de seus imaginários fundadores e dos discursos genealógicos aos quais os idiomas foram submetidos, principalmente ao longo do século XX. No esforço de construção de comunidades étnicas capazes de legitimar os então recém-nascidos Estados-nações, muitas línguas européias foram utilizadas como fator importante de coesão e de partilhas geopolíticas. Rejeitando o uso da língua como fator de reconhecimento de identidade e nacionalidade, Luca deixa-se arrastar por sua corrente heterogênea, estabelecendo entre a escrita e a língua um intervalo, um estranhamento.

Se, para Luca, o descentramento do sujeito é correlato a um descentramento do idioma em relação ao seu núcleo de identidade nacional e cultural, assumi-lo de forma mais intempestiva significa que o abandono do romeno não leva à adoção do francês como pátria lingüística. É necessário assumir esse intervalo entre línguas como o próprio lugar da escrita. Primeiro, há o abandono do alemão e do yiddish, submetidos a uma morte lenta; depois, a adoção do francês que não se contenta em transformar o novo idioma num espaço familiar ou aconchegante. Há, então, uma exacerbação daquilo que pode fazer a língua deslocar-se de seu próprio eixo, possibilitando a ativação de uma espécie de infralíngua na língua. A língua (do) apátrida seria, então, essa infralíngua

convulsiva que já não permite ao poeta falar “a partir de” uma origem, “em nome de” uma comunidade. Não é apenas a linguagem como instância de poder que está sendo questionada, é a própria noção de língua como hospitalidade, refúgio e lugar habitável que fica balançada. A *no man's langue* ao mesmo tempo busca ativar a potência política da linguagem e investigar uma nova potência locutória. Política significando não mais o engajamento partidário ou ideológico ao qual a língua serviria como meio, mas uma ética da língua. Uma língua que não seria simplesmente indeterminada, mas que se singularizaria precisamente pela ausência de identidade, ou, a partir do que afirma Giorgio Agamben sobre o “qualunque” (qualquer), trata-se de se pensar “uma singularidade não determinada a partir de um conceito” (Agamben, 1990, 45).

Num recente ensaio publicado no Suplemento do Estado de Minas<sup>20</sup>, sobre Ghérasim Luca, aliás, uma das raras aparições de Luca no contexto crítico brasileiro, Augusto de Campos observa: “Ghérasim me parecia apartado do grupo de poetas franceses, embora o seu texto houvesse sido escrito no idioma deles”. Mas, afinal, o que significa estar “apartado”? Como entender as implicações da adoção do francês como língua literária na poesia de Luca? Se é possível – e é obviamente possível – afirmar que Luca escreve em “francês”, é porque sua linguagem poética não pretende realizar o ideal de um novo idioma. Embora seja possível forçar os limites da legibilidade e da inteligibilidade de um idioma, é impossível escrever inteiramente “fora da língua”<sup>21</sup>. Excetuando experiências em que o escritor volta-se exclusivamente para o material fônico da língua (por exemplo, a “Ursonate” de Kurt Schwitters), todo escritor trabalha a partir das categorias sintáticas de uma língua específica, fato que Luca não ignorava. Pelo contrário, na sua linguagem há lugar tanto para a acrobacia que tenta descarrilhar a língua francesa quanto para a curiosidade em torno dos mecanismos que a todo momento impedem essa liberação.

A reivindicação do apátrida, no que diz respeito à língua que utiliza, seria justamente a de poder usá-la sem ter de se submeter ao seu patrimônio. No

<sup>20</sup> Refiro-me ao artigo “Ghérasim Luca, dessurrealista”, publicado no *Suplemento do Estado de Minas* n.1301, em abril de 2007.

<sup>21</sup> Poder-se-ia contra-argumentar utilizando o exemplo da glossolalia de Artaud, mas a glossolalia talvez esteja mais próxima de um gesto vocal anterior à linguagem - em que a significação foi perdida tanto para o escritor quanto para o ouvinte - do que de algo que se articula na linguagem, entendida em sua dupla articulação. A glossolalia seria uma linguagem descontínua, ainda um dizer, mas não o dizer algo a alguém.

entanto, a não-adesão ao sentido comunitário da língua não o conduz à utopia de uma nova língua, mas aponta para a possibilidade de um outro uso lingüístico, no caso, do francês. Por isso, a questão da evacuação identitária da língua não deve ser entendida como a proposta demiurga de uma novidade absoluta, mas como a possibilidade de uso intempestivo do idioma já existente. Desse modo a língua francesa torna-se um vasto campo de experimentação poética.

Nesse processo de “desinstrução” do saber acumulado<sup>22</sup>, Luca leva o leitor a participar da superfície da língua, jogando com ela em seu estado mais frágil e mais plástico, como procurarei mostrar no quinto capítulo desta dissertação. Como veremos, diante dessa nova plasticidade, fica difícil distinguir entre os elementos lexicais e os sintático-gramaticais, e é nessa indistinção derrisória que reside a força da sua linguagem. Seria preciso poder se referir de outro modo à “adoção” da língua francesa por Luca, pois se trata, finalmente, de uma apropriação desapropriadora. Revirado pelo desejo de desidentificação lingüística, o idioma francês torna-se uma força desviante que participa de um gesto de fuga. Para abordar o sentido da expatriação em Luca vale a pena, antes, definir o que entendo por gesto de fuga e seus modos de articulação.

### 4.3

#### **Linhas de (fazer) fuga**

O que chamo gesto de fuga na poesia de Luca é o conjunto de invenções que o poeta aciona ao conduzir a palavra fora de si e dos eixos de asserção e fixação de sentido. A fuga implica, portanto, algumas tarefas negativas, o combate contra um pensamento apropriador e contra uma série de noções que regulam o pensamento, tais como continuidade, influência, identidade e tradição. Essas noções têm em comum o fato de que funcionam de modo a tornar familiares e inteligíveis as novidades, aberrações e dispersões de sentido, oferecendo, assim, uma espécie de rede de segurança ao pensamento e às sensações. Destituir o pensamento dessa grade de proteção não é um gesto irresponsável ou leviano, é

---

<sup>22</sup>Uso aqui uma idéia de “desinstrução depois do acúmulo”, oferecida por Ana Cristina Chiara no ensaio “Volto ao texto de meu pai”. In: Chiara, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*, Caetés, 2006. 119 p.

um trabalho de desobstrução do terreno da escrita para que uma afirmação mais plástica (e mais incerta) possa vir a surgir nele.

Deleuze e Guattari acreditavam haver uma relação fundamental entre o escrever e a linha de fuga; esta linha integra uma tipologia de linhas que reincide em vários de seus textos e que vem sendo utilizada com insistência nos estudos contemporâneos de literatura. Foi a partir da leitura de Henry James (*In the cage*, 1898), Scott Fitzgerald (*The crack up*, 1945) e Pierrette Fleutiaux (*Histoire du gouffre et de la lunette* 1976) que Deleuze e Guattari elaboraram a tipologia das linhas. Em “The crack up”, Fitzgerald propõe distinguir, ali, três tipos de linhas: linhas de corte, linhas de fissura e linhas de ruptura. As linhas de corte são as linhas das segmentações duras, dos planejamentos, das demarcações, das categorizações que remetem às instituições, aos Estados, à distinção de classes. Correspondem ao tempo sucessivo, o tempo dos grandes acontecimentos que repartem e codificam a história. Apesar de serem linhas duras, que mobilizam grandes massas de poder, não devem ser descartadas, pois são elas que, de algum modo, oferecem um mínimo de estrutura necessária a toda existência. Os autores comentam o seu potencial de ternura e dão a entender que essas linhas ajudam a impedir que toda linha de fuga se transforme em linha de autodestruição. Já as linhas de fissura ou de rachadura são linhas de segmentação menos categórica do que as linhas de corte, sua segmentação é mais sutil. Nelas, os seres deixam de ser imediatamente identificáveis, os desejos já não se organizam como projeto, e as distribuições ocorrem de modo menos estanque. Nas linhas de fissura, os acontecimentos são mais silenciosos, só se revelam depois de já terem acontecido, por isso elas são também as linhas das microfissuras que, como afirmam os autores, são também micropolíticas.

O terceiro tipo de linhas, ao qual Fitzgerald se refere e o tipo que mais interessa aqui, é o das linhas de ruptura, que correspondem ao que Deleuze e Guattari irão denominar linhas de fuga. Trata-se de linhas que não remetem mais a nenhum sistema reconhecível. O próprio sujeito torna-se irreconhecível para os sistemas: “Nós mesmos nos tornamos imperceptíveis e clandestinos em uma viagem imóvel” (Deleuze & Guattari, 1980, 254). A idéia de linha de fuga também é algo bastante concreto, mas de difícil apreensão: a trajetória imprevisível que um animal realiza quando é surpreendido por um predador. Ao conseguir escapar, o animal revela que a própria armadilha já continha os possíveis

trajetos de fuga. Ainda em *Mille plateaux* (1980, 250), Deleuze e Guattari referem-se ao livro *Eloge de la fuite*, de Henri Laborit, que teria mostrado a importância biológica (molecular e celular) da fuga e da luta em seres vivos complexos. O estudo de Laborit mostra os efeitos positivos do comportamento reativo diante de uma agressão, efeitos que afetam significativamente o equilíbrio natural dos animais. No entanto, foi nos estudos de Raymond Ruyer<sup>23</sup> que os autores encontraram a abordagem da fuga como uma atividade criativa que dribla “todo tipo de prefiguração ou de determinismo causal” (Bouaniche, 2007, 183).

Segundo Deleuze, o movimento da fuga e o movimento da escrita engendram linhas ativas e criativas, e também perigosas. Mas é necessário esclarecer logo de início que o roteiro das linhas em fuga nada tem a ver com a evasão compensatória para o espaço imaginário do sonho ou para um campo sublimado da arte. A fuga é um ato fundamentalmente produtor de real, a escrita produz linhas de fuga reais com as quais aquele que escreve está implicado:

“O erro, o único erro, seria pensar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga no imaginário, ou na arte. Mas fugir é, pelo contrário, produzir o real, criar vida, encontrar uma arma” (Deleuze & Parnet, 2004, 63).

Deleuze atribui à fuga um sentido de traição, de trair a si mesmo e aos valores que nos modelam enquanto sujeitos. Mas também trair a própria escrita, perder o rosto e introduzir-se na clandestinidade. A fuga, nessa perspectiva, não se traduziria na ideia de viagem, pois, como bem alerta o próprio Deleuze, há viagens por demasiado históricas, em que aquele que viaja se contenta em transportar o seu “eu” ou em reencontrá-lo numa outra paisagem. A fuga, enquanto uma ruptura radical, seria antes irremissível, pois rompe ao mesmo tempo com a cronologia e com a genealogia histórica, com toda temporalidade calcada no “antes” e “depois”. A esse movimento extremo da linha de fuga, Deleuze e Guattari (1980) denominariam *desterritorialização absoluta*. Tal radicalização implica, sobretudo, que a mesma violência que anima a fuga volta-se também contra aquele que nela se aventura, ameaçando romper sua integridade

---

<sup>23</sup>Em *Gilles Deleuze, une introduction* (2007), Arnaud Bouaniche sugere que os estudos de Ruyer seriam mais pertinentes à noção criativa de fuga do que a ideia de fuga tal como aparece nas reflexões de Laborit.

e suas âncoras identitárias. E é sobretudo esse refluxo da linha fuga sobre o sujeito que vai interessar aqui. Numa carta endereçada a Luca, Deleuze escreve:

O que mais vejo é o seu disco que funciona como uma máquina de intensidade emotiva, sobre os nervos e sobre a alma. Já tenho muitas coisas a dizer sobre seus livros (afinal, como poderia ser diferente? Não consigo matar o comentário) (Carlat, 1998, 8).

O “esforço de girar rápido, nu, inato e demente” (Luca, 2002, 27), como escreveu o próprio Ghérasim, é o esforço da sua linguagem em fuga. Nudez e demência desafiando o trabalho de domesticação que o desejo de tudo penetrar, compreender e interpretar não cessam de afirmar. Desse modo o gesto da fuga se apresenta também como resistência à hermenêutica, convidando o leitor a um outro tipo de participação.

A fuga não é o termo final de uma ação, é, antes, algo que coincide com o seu próprio traçado de risco. Está mais próxima da aflição da dúvida (mas não da dúvida obsessiva e paralisante) do que da verdade. A fuga que a linguagem promove é um “experimento sem verdade”, para usar uma expressão de Giorgio Agamben. E do mesmo modo que fugir não admite nenhum refúgio, a poesia em fuga também não será a busca de um desfecho, de uma solução, de uma porta que se abriria redentora a um elo perdido no passado, ou a um futuro mais feliz. “Se, tendo chegado ao último andar, abro uma porta que se abre para a rua, caio no espaço vazio; mas não morrerei” (Luca, 2001, 50). A fuga, na poesia de Luca, opera sob a forma da exigência de continuar a inventar as aberturas e não de encontrá-las: “procurar e mesmo encontrar uma chave não passam de passatempos de serralheiros” (*EE*, 29), escreve Luca em *Levée d’écrou*. A fuga é o próprio acontecimento de tornar-se fugidio através de uma escrita que põe em jogo as máquinas de produção e de fixação de sentido. Por ser uma linguagem que tenta desfazer a assertiva da língua, a fuga também não poderá ser uma simples negação, o que seria, nas palavras de Barthes, apenas “a asserção do não, afirmação arrogante da negação” (Barthes, 2003, 97).

#### 4.4

#### Expatriações

Sobre o abandono da nacionalidade – apatridismo –, pode-se dizer que seja a tarefa negativa de maior intensidade política na vida-obra de Ghérasim Luca. Tornar-se apátrida significa refutar a Lei no sentido legislativo (a Lei do Estado Francês que regula socialmente os seus cidadãos ou aqueles que vivem nos limites do seu território) mas também as leis simbólicas que regulam a linguagem. Essa morte civil – o apatridismo é também renúncia da identidade civil – atua na construção da posição da poesia de Luca no contexto francês, simbolizando sua recusa a qualquer estabilidade, a qualquer pertencimento regulado por uma identidade previamente dada. Minha leitura aposta na existência de uma relação crucial entre o apatridismo e o movimento de fuga da linguagem (pela linguagem) na qual a poesia de Luca se aventura. No entanto, esse apatridismo não deve ser compreendido como puro imperativo da violência histórica, nem tampouco como a fantasia idealista de uma escolha livre. Também não me parece que o apatridismo possa ser entendido como uma mera variante de postura sob o grande “guarda-chuva” do exílio. Apatridismo e exílio traduzem dois modos diferentes de deslocamento, ou ao menos, duas formas diferentes de encará-lo.

As experiências e as imagens do exílio, bem como a figura do estrangeiro que normalmente as acompanha, contribuíram enormemente na definição da concepção moderna de escrita e de literatura. Na renovação da teoria literária, o mundo abismado do exilado serviu como analogia e, às vezes, até mesmo como espelho do mundo instável da linguagem, por onde o escritor moderno erra sem conseguir se fixar. Como imagem do pensamento, o exílio continua a agir fortemente nos discursos sobre a literatura e serve, ainda, de forma mais ou menos pertinente, de inspiração ao discurso crítico, a ponto de a palavra *exílio* ter-se tornado ao mesmo tempo um termo corriqueiro nos ensaios sobre literatura e uma espécie de marca de valoração literária no interior dos estudos culturais e pós-coloniais. No livro *Questions of travel*, Karen Caplan analisa de que modo as teorias literárias contemporâneas estão carregadas de metáforas e de conceitos derivados da idéia de deslocamento. Segundo Caplan (1996), o discurso contemporâneo tende a distinguir o exilado/expatriado do imigrante, de modo que este último aparece frequentemente associado à imagem de um sujeito

desconectado e disposto a aclimatar-se ao novo país a qualquer custo enquanto o primeiro experimentaria o deslocamento como uma divisão irrevogável, permanecendo numa espécie de limbo, nem cá, nem lá.

É bastante comum encontrarmos na produção intelectual sobre a experiência do estrangeiro uma retórica que, mais cedo ou mais tarde, faz-se dramática, trata-se de uma linguagem que tenta colocar-se a serviço da árdua tarefa de transmissão do caráter doloroso inerente à experiência da expatriação. É como se o autor, muitas vezes ele próprio exilado, aderisse ao *pathos* afetivo do seu objeto de análise, tornando-se ao mesmo tempo seu teórico e seu tradutor. E não me refiro aqui a autores obscuros nem a arremedos de textos. É em expressões do tipo “cicatriz incurável”, “ferida secreta” (Julia Kristeva), “não há remédio”, “tristeza essencial”, “a melancolia paralisante da estrangeiridade” (Said) que a escrita busca dar forma às fraturas do sujeito que se torna estrangeiro. No livro *Etrangers à nous-mêmes* (1988), em que acaba por associar o estrangeiro (que habita em nós mesmos) ao inconsciente freudiano, Julia Kristeva chega a falar da experiência do estrangeiro como uma via de “prazer no sofrimento”. Ao mesmo tempo, Kristeva exalta a liberdade adquirida na mudança de língua:

Mas, de início, que insólita liberação da linguagem! Privado dos freios da língua materna, o estrangeiro que aprende uma nova língua é nela capaz das audácias mais imprevisíveis: tanto de ordem intelectual quanto obscenas. A aprendizagem de novos domínios abstratos se revela de uma leveza inaudita, as palavras eróticas sobre as quais pesavam os interditos familiares não provocam mais medo. No entanto, a língua estrangeira permanece sendo uma língua artificial – uma álgebra, um solfejo –, e será preciso a autoridade de um artista para poder criar nela algo mais do que meras redundâncias. (Kristeva, 1988, 48-49).

Kristeva dá a entender que adotar uma nova língua implica tanto um movimento de liberação quanto de adesão a determinados valores e códigos lingüísticos. Porém, para conseguir se liberar dos “freios” que a nova língua impõe, Kristeva convoca a “autoridade” do artista que, com sutileza e habilidade, consegue passar do solfejo rudimentar ao canto bem afinado. Quando Ghérasim afirma a *no man’s langue* como um modo de manter-se estrangeiro na língua estrangeira, está implícito que a liberação não é um golpe virtuoso de domínio da nova língua, mas um trabalho constante e elementar – exatamente um solfejo, um exercício vocal e não um canto - de manter-se inadequado dentro do novo sistema

lingüístico. Trata-se de manter com o novo idioma uma relação em que o trabalho da inovação e do “erro” deixam de ser percebidos como contraditórios.

#### 4.5

#### **Posições no mapa: exílio e apatridismo**

Em seu ensaio hoje clássico, *Reflections on Exile*, Edward Said (2000) argumentava a favor de uma posição crítica situada no intervalo entre a “casa” e o “distante”. Said defende que o próprio modelo de liberdade universitária deva inspirar-se na experiência de mobilidade dos migrantes. Ao comentar o contexto acadêmico norte-americano como um resultado enriquecedor de inúmeros e violentos movimentos de imigração, Said cita a teoria de George Steiner, segundo a qual a literatura do século XX seria uma literatura “extraterritorial” – literatura *do* e *no* exílio. Said lê essa literatura como sintomática da era dos refugiados em massa e essa massificação distinguiria o exílio do século XX das experiências de deslocamento no século XIX, mais isoladas e mais solitárias.

As reflexões de Said tem o mérito de oferecer uma visão crítica nada benevolente ao uso estetizante do exílio. Sua reflexão procura discernir entre o exílio real e sua compreensão estética e humanística. Entretanto, para isso, Said acaba criando um dualismo entre, de um lado, a realidade autêntica cruel e degradante dos imigrantes e, de outro, a imagem de um exílio estetizado e dignificado que a literatura cria. Talvez o mais interessante nas suas reflexões seja a forma como revela as relações entre exílio e nacionalismo, apontando o caráter artificial e violento de toda criação de comunidade – suas colocações foram determinantes para o debate pós-colonial em torno da noção de nacionalismo. Entretanto, ao gesto de fuga que interessa aqui entender, suas reflexões não poderão contribuir muito pois acabam por manter sob o horizonte imaginário uma noção de pertencimento nacional (dilacerado, é certo) que o apatridismo descarta. Assim o sujeito exilado seria um sujeito incapaz de pertencer plenamente, mas para o qual o pertencimento é vivido como ferida.

O exílio seria portanto uma experiência de relativização do pertencimento pela agressão experimentada no deslocamento. Pressupõe que alguém saiu de algum lugar ao qual se sentia vinculado, enquanto o apatridismo seria uma condição que pressupõe a demolição da própria idéia de pertencimento, isto é, a

abolição do sentido de nacionalidade, seja em relação a antiga pátria, seja em relação ao novo contexto de vida. O exilado é um sujeito partido, e até mesmo irremediavelmente estilhaçado, mas nessa experiência tal como Said a conceitualiza não há ruptura radical com a noção de filiação. Mesmo que o pertencimento seja visto como fraturado e problemático – não mais sustentado por uma identidade biológica ou essencialista – o exílio não situa nem traduz a posição intempestiva de Luca. Na sua poesia, a experiência da expatriação perde a conotação de orfandade, de amputação, de falta e oferece a possibilidade de um outro entendimento e, sobretudo, de um outro uso poético do vazio.

Ainda no mesmo ensaio, Said faz uma afirmação que, por contraste, pode ajudar a entender a posição apátrida de Luca. Said refere-se ao pensamento de Adorno como um exemplo da experiência intelectual que se produz a partir do exílio: “As reflexões de Adorno são baseadas na crença de que a única morada verdadeiramente disponível agora, embora frágil e vulnerável, é a escrita.” (Said, 2000, 184), afirma Said. A escrita como uma morada, por mais vulnerável e frágil que venha a ser, é precisamente o oposto da linguagem em fuga tal como a entendo aqui: uma linguagem em desequilíbrio, desestabilizante, e que não poderá servir de refúgio nem para o sujeito que escreve, nem para o leitor. O deslocamento será, então, essa experiência irreduzível de descentramento, da qual não sairão ilesas nem mesmo as dimensões sintáticas e morfológicas da linguagem. A força intempestiva atinge também a arquitetura da História, com suas árvores e redes de parentesco. A posição apátrida que a linguagem de Luca sustenta não é uma mera variação de estilo, nem reivindica o pertencimento a uma tradição literária dos que perderam o acesso à tradição – literatura do exílio e da diáspora.

Em Luca não encontraremos nem o passado como refúgio, solicitando a tarefa de rememoração, nem o futuro como promessa de felicidade, solicitando a imaginação de um outro mundo possível. Em um dos textos de *Un loup a travers une loupe*, Luca fala em surpreender não o que é, mas o que talvez seja: “surprende non pas l’être mais le peut-être” (LL, 15). Abandona-se a pergunta cartesiana do “Quem sou eu?”, que sistematiza a dúvida, e entra-se no plano siderante do talvez e do não-saber. “Quanto a mim, sou sempre capaz de carregar o fardo do não-saber. » (LE, 11) escreve Luca em *Levéé d’écrou*. O poeta não é o profeta porta-voz de um tempo futuro, mas alguém que se conecta de tal modo ao

presente de seus gestos e a estranha presença das palavras, que consegue criar aberturas para combinações inesperadas.

A questão da fuga pode ser retomada agora numa outra inflexão: como escapar da linguagem como casa, da solidão como morada, da errância como país? Pelo que foi dito até aqui, fica claro que a fuga não é fuga em direção a um outro lugar, ela é a própria descontinuidade, algo que destitui e separa de forma violenta, mas que impulsiona outras formas de enlaçar o desejo às palavras e as palavras entre si. Luca assume o escrever como a busca de uma energia plástica e de uma outra inscrição no tempo e no espaço, em outras palavras, uma relação intempestiva. O intempestivo é um conceito criado por Nietzsche para se referir a uma nova relação com o presente. A noção ganha destaque na *Segunda consideração intempestiva*, escrita em 1874. Para Nietzsche, essa nova relação com o tempo pressupunha um sentir a-histórico e um trabalho de esquecimento. Deleuze definiu o intempestivo como sendo “essa nova dimensão que, ao mesmo tempo, está no tempo e age contra o tempo” (Deleuze, 2002, 180). Foucault trabalhou a partir desse mesmo conceito para pensar o descontínuo que o seu trabalho arqueológico evidencia. Foucault situa o trabalho de análise dos enunciados numa temporalidade diferente de nossa atualidade, no limiar do tempo que “desprende-nos de nossas continuidades; dissipa essa identidade temporal em que gostamos de nos olhar para conjurar as rupturas da história; corta o fio das teleologias transcendentais (...)”. (Foucault, 1972, 163). Nietzsche refuta a idéia de que a felicidade de uma cultura deve ser encontrada na retomada reflexiva de seu passado e que somente por meio da fidelidade à memória seja possível edificar um presente livre de erros históricos. O que interessava a Nietzsche era criar meios para liberar o homem moderno do retraimento e da “confusão acumulada do que foi” (Nietzsche, 2003, 42). A violência cortante do intempestivo responde precisamente à essa exagerada crença no passado como antídoto contra os males vindouros.

Através das noções de intempestividade e de sentir a-histórico, Nietzsche atacava o “instinto de preservação” da cultura européia do século XIX, uma cultura devotada ao desenvolvimento de métodos de armazenamento, fichamento e arquivagem, desvinculando-se do presente. Nietzsche questiona o insaciável instinto de conhecimento no qual via definhando e sufocar a “pulga humana” de sua

época, ou mais precisamente, o homem alemão, desfibrado pelo excesso de sentir histórico e de história monumental. O esquecer aparece então como um contra-ataque que vem corrigir tal excesso: é preciso certa experiência de perda de memória para que um homem ouse começar algo. O intempestivo nietzscheano reinterpreta de forma bastante inédita a função do esquecimento na cultura pois, segundo ele, o homem que não esquece fica aprisionado em sua própria consciência. Para Nietzsche, sem o esquecer não é possível agir, decidir, escolher. Mas a grande novidade que Nietzsche traz é que, ao esquecimento passivo, inercial, ele opõe o esquecer como faculdade ativa e plástica, questionando, assim, toda uma tradição do pensamento que aposta no papel curativo (e preventivo) da lembrança, tendendo a ver o passado como um depósito de sabedoria que prepara o presente para um futuro mais feliz.

Por ser um modo singular de exposição do sujeito ao tempo, livre dos apelos transcendentais, o gesto intempestivo abala não só a identidade do sujeito, mas a própria história como garantia de construção dessa mesma identidade. Logo, pode-se dizer que os critérios estéticos que o intempestivo inaugura são também critérios de vida, isto é, de modos de existência. Por isso também entendo aqui o apatridismo de Luca como um fato ao mesmo tempo existencial, estético e político, que faz surgir uma nova série no tempo, uma série que abdica do poder coesivo da História e adota o acaso e a agressividade erótica como forma de conexão. O intempestivo é também abolição do sentido teleológico da promessa, mas, na qualidade de busca de uma força plástica, o intempestivo não será vivido como uma aniquilação no estilo *tabula rasa*. Trata-se portanto de propor uma relação com o presente que passe pela abertura de suas potencialidades, não o presente factual ou circunstancial, mas o presente em sua espessura de abismo e de invenção.

O que obceca Luca é a invenção de meios capazes de mobilizar (no sentido de tornar móveis) as estruturas reguladoras do sujeito. Luca não está buscando a transitoriedade das coisas como um fim em si mesmo, mas muito mais o movimento de crise que ela produz. A questão é fazer com que o transitório impulse constantemente a aparição de um espaço-tempo excitante, através de soluções sempre provisórias: “O caráter perpetuamente transitório das soluções povoa o mundo onde eu vivo” (LL, 12), escrevia Luca em 1945. Espaço e tempo já não são garantias de identidade, por isso a voz que sustenta a escrita diz preferir

as soluções imediatas e momentâneas, pois estas estariam mais aptas a acompanhar o trajeto exasperante, excitante e contraditório do desejo.

#### 4.6

#### **Terríveis novidades e outras novas**

Mas o que é exatamente ser apátrida? Ou melhor, como abordar adequadamente o apatridismo de Luca? Antes de mais nada é preciso levar em conta a confusão que envolve o uso da palavra “apátrida”. Isso se deve, de um lado, pelo fato de que muitos deslocados de guerra foram apátridas durante alguns, ou mesmo muitos, anos, de outro pelo seu uso na acepção de refugiado ou expatriado. De fato, após a Segunda Guerra Mundial a posição legal dos apátridas foi aplicada também aos refugiados, que eram expulsos de seus países de origem pelas revoluções sociais. É claro que, em certos casos, o apátrida tinha mais direito enquanto cidadão no país estrangeiro do que no seu país de origem, ou seja, era melhor refugiar-se sob o estatuto de apátrida do que ser repatriado e punido. Esse foi o caso de muitas pessoas após a I Guerra Mundial. Mas foi apenas depois da II Guerra que os apátridas passaram a chamar atenção, justamente porque o seu estatuto legal havia sido aplicado aos refugiados em geral. Entretanto, interessa aqui pensar o apatridismo não apenas enquanto resultado do dilaceramento histórico produzido pelo colapso do Estado-Nação, mas também, e sobretudo, a partir da noção de intempestividade, o que contradiz algumas das acepções mais tradicionais e correntes do termo. Assim, por exemplo, o Novo Dicionário Aurélio (1986) define-o da seguinte maneira:

apátrida. [do grego. *ápatris*, *idos*.] S. 2g. Pessoa que não tem nacionalidade, por haver perdido a nacionalidade de origem, em consequência de naturalização, casamento ou outro fator, e haver depois perdido a nacionalidade adquirida sem readquirir a primeira (BUARQUE DE HOLLANDA, 1986, 139).

A definição do Aurélio sugere que um sujeito torna-se apátrida sempre à sua revelia. Se este pode ter sido o caso inicial para a perda da nacionalidade romena, certamente não o foi no caso da nacionalidade francesa, que Luca deliberadamente nunca adquiriu. Não temos notícia precisa de como se deu o processo que levou Luca ao abandono definitivo da nacionalidade romena, mas

desde já é possível dizer que não é possível captar bem a sua experiência de apatridismo apenas em sua conotação de perda. O sujeito moderno, fortemente regulado por um imaginário nacional, experimenta um sentido de perda radical, ao abdicar do sistema de representação cultural que a nação promove. O sentimento de pertencimento nacional foi introjetado e naturalizado de tal modo que a experiência de ser um homem sem nação seria tão drástica quanto a experiência da perda de um membro. Isso porque a nação, vista não apenas como entidade política, passou a funcionar como fator de coesão da comunidade simbólica que regula a identidade dos indivíduos em sociedade. Ao não adquirir a nacionalidade francesa<sup>24</sup> e se recusar a recuperar a nacionalidade romena, Luca realiza uma agressão que balança a suposta “naturalidade” do pertencimento e da atribuição identitária.

Talvez as páginas mais esclarecedoras sobre o apatridismo tenham sido aquelas escritas por Hannah Arendt em 1949, mais tarde publicadas no livro *Origens do totalitarismo* (1989). Trata-se, provavelmente, do primeiro esforço intelectual sério para entender a nova dinâmica de fluxos humanos no continente Europeu e os aberrantes fenômenos de desnaturalização em massa provocados pelo declínio das nações e pelas guerras modernas. Embora o ensaio enfoque o apatridismo enquanto perda de direitos – não entrando na questão do apatridismo como renúncia voluntária da cidadania –, Arendt revela com extrema lucidez que tanto os refugiados quanto os apátridas sinalizavam uma nova consciência: a consciência da corrosão geral das categorias jurídico-políticas tradicionais que implicaram o fim definitivo de uma noção ingênua ou romântica de pertencimento nacional. Ao analisar o processo de declínio dos Estados-nações, em sua relação com a ruína dos direitos do homem, Arendt refere-se ao apatridismo como uma terrível novidade oriunda dos Totalitarismos nacionalistas. No início convulsivo do século XX, apátridas eram as pessoas sem Estado que formavam grupos humanos inassimiláveis para quaisquer Estados-nações. Tais grupos surgiram na Europa Central e Ocidental ao mesmo tempo em que emergiam as minorias étnicas na Europa Oriental e Meridional. A relação estreita entre o surgimento das

---

<sup>24</sup> Vale lembrar que, em 1987 Marceau Long, então vice-presidente do Conselho Francês, presidiu a reforma da lei de aquisição de nacionalidade, que leva seu nome, que tornou muito mais dinâmico o processo burocrático de aquisição da nova cidadania. Além disso, Luca viveu durante 40 anos com a artista visual francesa Micheline Catti com quem poderia ter se casado para adquirir a cidadania francesa.

pessoas sem Estado e a erosão dos direitos do homem se origina do conflito entre Estado e Nação, um conflito que está na base mesma do nascimento dos Estados-nações modernos. Segundo Arendt, essa tensão veio à tona de forma aguda com a Revolução Francesa, e está expressa na declaração dos Direitos do Homem na qual, ao mesmo tempo, ratificava-se a exigência da soberania nacional e a soberania dos direitos do homem:

De uma só vez, os mesmos direitos essenciais eram reivindicados como herança inalienável de todos os seres humanos e como herança específica de nações específicas; a mesma nação era declarada, de uma só vez, sujeita às leis que emanariam supostamente dos direitos do Homem, e soberana, isto é, independente de qualquer lei universal, nada reconhecendo como superior a si própria (Arendt, 1998, 262).

Como aponta Arendt, a consequência prática desse paradoxo foi que, a partir de então, os direitos humanos passaram a ser aplicados e defendidos apenas sob a forma de direitos nacionais. Desse modo, a vocação maior do Estado como aquele que deveria garantir os direitos do homem como homem e como cidadão, poderia agora ser interpretada a partir do critério nebuloso de “alma nacional”, perdendo sua conotação original de liberdade. Para Arendt, o nacionalismo é essencialmente a expressão dessa transformação perversa do Estado em instrumento da Nação, e desse modo a identificação do cidadão valia somente enquanto identidade nacional – o indivíduo só poderia gozar de seus direitos humanos enquanto membro de uma nação. Somou-se a essa deformação o pseudomisticismo romântico que penetrou nas ideologias dos governos modernos, que fazia com que a inclusão de um cidadão como membro de uma nação por direito adquirido (naturalização) não possuísse o mesmo valor, ou, mais objetivamente, os mesmos direitos do que o cidadão que pertencia à nação por direito de nascimento. Arendt chega a sugerir, não sem ironia, que o grau de totalitarismo de um governo pode ser medido pela quantidade de leis de que ele dispõe para desnacionalizar seus cidadãos, e lembra que, no início da II Guerra, não restava praticamente nenhum país na Europa que não tivesse aprovado leis que permitissem a rejeição de grande parte de sua população.

Embora os mais antigos apátridas, os *Heimatlosen*, tenham surgido em consequência dos Tratados de Paz de 1919, logo após a dissolução dos Impérios Austro-Húngaro, Russo e Otomano, o apatridismo só se pronunciou como um

problema grave para as instituições européias a partir da II Guerra. Pouco tempo antes do início dos conflitos, Alemanha e Itália criaram todo um conjunto de leis raciais que incrementaram tremendamente o número de refugiados e apátridas no continente Europeu. Não é de espantar, portanto, que grande parte da vanguarda artística das décadas de 30 e 40 tenha se voltado de forma virulenta contra os ideais humanistas que penetravam as artes. Mas para Arendt, a consciência da perda dos direitos humanos por parte dos povos sem Estado acarretava – tanto para apátridas quanto para as minorias étnicas – uma insistente reivindicação de pertencimento e reintegração.

Os apátridas estavam tão convencidos quanto as minorias de que a perda de direitos nacionais era idêntica à perda de direitos humanos e que a primeira levava à segunda. Quanto mais se lhes negava o direito sob qualquer forma, mais tendiam a buscar reintegração numa comunidade nacional. Os refugiados russos foram apenas os primeiros a insistir em sua nacionalidade e a se defender contra as tentativas de aglutinação. Desde então, nenhum grupo de refugiados ou *displaced persons* deixou de desenvolver uma violenta campanha em prol da manutenção da consciência grupal, exigindo os seus direitos na qualidade de poloneses, judeus, alemães etc. – e somente nessa qualidade. (Arendt, 1998, 325-326).

O que afirma Arendt é verdadeiro, esse foi o caso da grande maioria de pessoas e de grupos étnicos cujos direitos civis foram sendo arrancados ao longo do século XX. Entretanto, não é possível incluir entre elas a experiência singular de Luca e talvez de outros apátridas, pois não há crise que provoque uma mesma e única reação em absolutamente todos os indivíduos por ela afetados. Curiosamente, a literatura e a arte dessa mesma época responde à desintegração com um contragolpe de violência e de despojamento que em quase nada se parece à exigência de manutenção da consciência nacional ou identitária de que fala Arendt sob o prisma político. A literatura se radicaliza ao prolongar drasticamente essa crise e a força da linguagem será buscada nas dobras dessa zona clandestina. Resta saber quem e como é possível escrever numa língua que já não pertence ao sujeito que dela se utiliza, ou como articular sentido numa língua cujo sujeito já não pertence a nenhuma identidade, nem a sua própria. A poesia lírica, enquanto gênero subjetivo por excelência, não sai ilesa dessa crise. Será preciso que a poesia reinvente suas atividades numa linguagem solitária, ao mesmo tempo singular e impessoal.

## 4.7

## Nos vãos da história: a poesia em campo minado

*Dê-me outra paisagem, não tão bem mapeada  
os detalhes devem permanecer em mistério  
Caso ela se torne mais clara, desenhe-a novamente  
antes que se torne demasiado familiar pra mim.*

Osrsolya Karafiáth

Luca começou a publicar bastante jovem num contexto artístico e intelectual paradoxal. Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra, Bucareste havia se tornado o palco de um encontro de forças paradoxal. Conviviam ali a efervescência cultural e artística das vanguardas (alemã, francesa e italiana) favorecida, certamente, por sua situação de *carrefour* geográfico, lado-a-lado ao crescente fortalecimento dos movimentos fascistas. A vanguarda romena se dilacerava entre um passado nacionalista, cujas expressões literárias estavam profundamente marcadas pela necessidade de afirmação identitária, e um futuro alarmante, em que totalitarismo, nacionalismo e racismo se solidarizavam em torno de projetos nebulosos. A beleza rústica do camponês era invocada para dar corpo ao ideal de um país que precisava cultivar a consciência nacional. A língua era motivo de novas teorias, e até mesmo de uma nova história que a redimisse de lastros indesejados. É a partir desse ambiente de louvação pitoresca do camponês e da rusticidade do povo romeno que se pode compreender a violência, o ódio à natureza e o progressivo apagamento da paisagem local nos escritos de Luca.

No livro *Un loup a travers une loupe* (*Un lup văzut printur-o lupă*, no original) escrito em 1942 e publicado em 1945, a paisagem romena aparece no texto sob a imagem derrisória de um “enorme bombom vegetal” (LL, 59). As figurações da paisagem, nesse contexto, ganhavam imediatamente uma conotação política, de cor local, que era preciso evitar:

Toda essa verdura constipante, uma verdadeira diarreia da natureza, todas essas árvores melancólicas na beira das estradas, os rios correndo pacificamente como um boi que ruma, toda essa grama filosófica que se prolifera como um verme sobre um planeta horivelmente descritivo provocam a necessidade urgente de vomitar, de cuspir e defecar como após uma sinistra lavagem intestinal administrada pelo próprio criador (LL, edição de 1998, 59).

Todo o vocabulário empregado por Luca está encarregado de abalar o que há de natural e reconfortante na paisagem, tornando intragável a sua aparente docilidade. Não é apenas como reação ao contexto que se deve entender essa aversão ao naturalismo e a todas as formas de *locus amoenus*<sup>25</sup>. Uma leitura mais atenta mostra que, para Luca, não há continuidade possível entre homem e natureza (e vice-versa), assim como a escrita não é coextensiva da realidade.

Para Luca escrever não é descrever o que já foi criado. Sua poesia assume o gesto criativo como uma ambiciosa contra-criação, isto é, uma atividade que vai de encontro ao gesto do Criador. O descolamento da História é acompanhado de um descolamento geográfico. A geografia, em Luca, é tudo menos descritiva e codificada, ao contrário, ela é móvel e se quer assombrosamente antinatural. À geografia objetiva Luca opunha uma geografia criativa, interior, a qual nenhum mapa poderia representar: “Nossa geografia interior? Nenhum mapa traçado a partir da natureza dá conta” (*LL*, 60). Mas essa geografia que não consta nos mapas podia ser captada no trabalho de certos artistas da vanguarda européia com a qual Luca, naquele momento, parecia tentar estabelecer um diálogo à distância. A sua flora é a “flora mineral da selva de Max Ernst”, os seus espaços são os “espaços pré-natais de Wolfgang Paalen”<sup>26</sup>. Para Luca o poeta deve criar os seus próprios referentes e não se contentar em representar ou figurar o quadro vivo do que existe. A escrita de Luca nesses anos é povoada de imagens sísmicas, perturbadoras, que só admitem a beleza convulsiva também reivindicada por André Breton. A poesia devia acessar forças nebulosas capazes de produzir imagens não por comparação ou justaposição, mas por “associações relâmpago”, “imagens que se sucedem como os animais numa caça mística”(Pop, 2006, 76) como propunha o poeta Ilarie Voronca no texto “Sobre um festim”, no décimo número da revista *Integral*, em 1927. Daí Luca preferir o uso de imagens interrogativas e nunca pacificadoras: “um continente de interrogações para um universo cujas respostas se interrogam a si mesmas” (*LL*, 63). A paisagem só interessava na medida em que escapava completamente à lógica dos pactos referenciais:

<sup>25</sup>Expressão latina que designa a paisagem ideal, presente na poesia amorosa mas principalmente na lírica bucólica. O termo se refere à descrição literária de uma Natureza plena e idílica, feita predominantemente através de elementos amenos, tais como o frescor, o verde, a fertilidade da terra e a beleza da passagem das estações.

<sup>26</sup>Com Duchamp, Max Ernst e Salvador Dali, Wolfgang Paalen (1905-1959) foi responsável pela organização da Exposição Internacional do Surrealismo de 1938.

Eu detesto a África natural onde a humanidade civilizada introduz seus cânones e suas cruces, não me atrai o exotismo e o calor muito forte me abate. Em contrapartida visitei a África de Raymond Roussel. (LL, 60).

Quando Ghérasim começava a publicar seus primeiros textos e poemas, circulavam na Romênia teorias lingüísticas de caráter ultra-conservador que visavam difundir a doutrina fascista emergente. A década de 30 viu o crescimento do número de partidos ultranacionalistas, e presenciou as ações tenebrosas da Guarda de Ferro, movimento de caráter cristão-místico que exacerbava o horror ao comunismo e o temor a uma suposta dominação estrangeira e/ou judaica da economia. Ao longo da década de 30, a violência crítica da vanguarda visava diretamente os ideais nacionalistas e conservadores defendidos pelos grupos fascistas. Os artistas sabiam das consequências severas e das possíveis repressões futuras a que estavam sujeitos ao se expor publicamente. O ideal ultranacionalista promovido pela Guarda de Ferro<sup>27</sup> impregnava a escrita de poetas como Mihail Eminescu – famoso por sua retórica patriótica e saudosista – e incidia visivelmente sobre as teorias lingüísticas da época, notavelmente aquelas de cunho histórico que visavam definir uma essência da cultura e do povo romeno que se afinasse aos ideais ufanistas e racistas. Em 1930, Ghérasim entra na Faculdade de Química. Simultaneamente, começava a colaborar na revista *Alge* (1930-1931) que, além de aglutinar pintores e poetas, promovia vários tipos de manifestações públicas. A revista era também conhecida por promover novas experiências tipográficas; nela, Luca colaborava tanto com desenhos quanto com poemas. O grupo que gravitava em torno da revista não tinha uma orientação claramente definida (nem surrealista, nem dadaísta, nem construtivista); o que se buscava era, antes, a síntese de diversos movimentos de vanguarda filtrados pelo olhar cético da experiência dadaísta. Enquanto o artista Victor Brauner disseminava caricaturas espinhosas do Senhor K, os demais participantes de *Alge* realizavam atos públicos que visavam claramente ativar a ação da censura e testar o poder das forças ultranacionalistas. O que esses jovens desejavam era a reinvenção da relação entre poesia e vida, diminuindo a distância que então

<sup>27</sup>Guarda de Ferro era o grupo armado do movimento fascista e anti-semita, organizado pela juventude romena no fim da década de 20. Fundado em 1927 por Corneliu Codreanu, o movimento era inspirado no Arcanjo São Miguel, príncipe e chefe das legiões angélicas. Em 1930, Codreanu forma a Guarda de Ferro como braço paramilitar e político da Legião. Ao longo da década de 30, houve algumas tentativas de banir a Guarda de Ferro, pelo Rei Carlos II e pelo primeiro ministro liberal, o Duca que seria assassinado por membros da Guarda em 1933.

separava a arte da violência do presente. Em 1933, aparece o texto-manifesto “La poésie que nous voulons écrire” na revista *Viata imediata*:

A poesia do Pós-Guerra desprezava a vida real e tudo o que acontecia no mundo; essa poesia, então nova, respondia ao seu tempo de neurose coletiva, de apetite de vida ardente – e frequentemente patológica; hoje se escreve uma poesia abstrata e intelectualista sem nenhuma relação com a vida diária e sobretudo com a vida presente. (...) A poesia não se move segundo leis. Há no entanto certas condições rigorosas às quais um poema contemporâneo deve satisfazer para existir. Uma delas resulta da afirmação de que a existência da poesia é condicionada pelo ímpeto mais ou menos virulento contra a opressão. Assim, um poema deve ser pontiagudo e se insurgir em sua matéria embrionária. O poeta deve então adotar uma postura constantemente rebelde e provar seu generoso espírito de sacrifício.

La poésie de l’après-guerre méprisait les réalités de la vie et tout ce qui se passait alors dans le monde; cette poésie, nouvelle à l’époque, répondait à son temps de névrose collective, d’appétit de vivre ardent – et souvent pathologique –; aujourd’hui il s’écrit une poésie abstraite et intellectualiste sans relation aucune avec la vie de toujours et surtout avec la vie présente.(...) La poésie ne se mène pas suivant des lois. Il est cependant quelques conditions draconiennes auxquelles un poème contemporain doit satisfaire pour exister. L’une ressort de l’affirmation que l’existence de la poésie est conditionnée par l’acharnement plus ou moins virulent contre l’oppression. Ainsi, un poème doit être anguleux et hérissé dans sa matière embryonnaire. Le poète doit alors adopter une attitude constamment frondeuse et faire preuve d’un généreux esprit de sacrifice. (Pop, 2006, 250-51).

Escrevendo contra os clichês sentimentais e contra o lirismo confessional da poesia pura, “de sonhos”, Ghérasim e seu grupo defendia a transformação da poesia numa arte voltada para o “diadema do tempo presente”. Uma poesia que devia recusar as fantasias de compensação humanista bem como a carga emocional de uma linguagem empenhada na restauração de valores, laços sociais e afetivos rompidos. Para a vertente incendiária da vanguarda, quanto mais a poesia acreditava poder comunicar o sofrimento do seu tempo, maior era o seu fracasso comunicativo. Sacrificar a força crítica do poema em prol do canto, do lamento ou de uma grave denúncia era, nessa perspectiva, um modo prestidigitador de se render ingenuamente às armadilhas do tema poético, reduzindo a ação poética à militância literária e aos modos de enunciação da propaganda política. O que esses jovens escritores romenos propunham era, antes, a afirmação da consciência histórica do poema enquanto “elucidação e definição das formas de vida” (Pop, 2006, 251), desmistificando, num só golpe, a alienação enfadonha da bela poesia e a perda da tensão poética na benevolência da poesia engajada. O tipo de engajamento que os interessava, passava necessariamente por

um novo vigor poético, mas igualmente pela recusa dos discursos fatalmente presos ao rés da pura contestação:

Longe de nós a tentação de uma poesia humanista, aventura inútil tanto para a poesia quanto para a humanidade. Nossa poesia não é o canto consolador do drama que se propaga de um canto a outro do planeta. Esse drama, ela irá macerar, tomá-lo a contrapelo; mas num sentido mais profundo ela lhe será familiar, assim como a terra está estreitamente ligada a árvore que ela engendra como um canto, como a expressão direta da sua fertilidade – mas também a semente de extermínio que explode nas suas entranhas, tomando sua fertilidade pelo avesso.

Loin de nous la tentation d’une poésie humanitariste, aventure inutile pour la poésie aussi bien que pour l’humanité. Notre poésie n’est pas obligatoirement le chant consolateur du drame qui se propage d’un bout à l’autre de la planète. Ce drame, elle va plutôt le faire macérer, le prendre à rebrousse-poil; mais dans un sens plus profond elle lui sera toujours apparentée, tout comme la terre s’apparente étroitement à l’arbre qu’elle engendre comme un chant, comme l’expression directe de sa fertilité – mais aussi à la graine d’écrasite qui explose dans ses entrailles, prenant sa fertilité à rebours. (Pop, 2006, 251-252).

Identificando no humanismo a retórica terapêutica da exaltação da dignidade humana contra a injustiça, a nova poesia defende a liberdade poética como um privilégio necessário no combate às aventuras didáticas em que fracassam os escritores atingidos pela injustiça social: “convertidos a uma nova fé, escreveram com essa justificativa poemas *naïfs* em louvor a um mundo melhor” (Pop, 2006, 252), criticam. Em 1933, mesmo ano do manifesto acima citado, Ghérasim publicava nas edições *Alge* um poema em prosa intitulado *Roman d’amour*:

esta estação é a estação mais suja do mundo. não surpreende que a cada noite tantas mulheres desesperadas se suicidem nesta estação. nenhuma reverberação, nenhum entregador, nenhum vendedor de limonada, nenhuma árvore, nenhum “boa viagem”. amanhã irei visitar meu amigo o ministro dos transportes e vou lhe dizer que feche esta estação suja onde tantas mulheres desesperadas encontram o seu fim. eu acho que desde o começo vocês perceberam que o romance que eu desejo escrever é um romance de amor. o único equívoco é evidentemente o ministro dos transportes. eis o trem. ninguém desce desse trem. quem dirige o trem? quem inventou o trem? quem maldisse o trem? Silêncio. silêncio. parem os corações. parem de respirar. silêncio, silêncio. uma mulher desce do trem. (...)

cette gare est la gare la plus sale au monde. c’est n’est pas étonnant que chaque nuit tant de femmes désespérées se suicident dans cette gare. aucun reverbère, aucun porteur, aucun vendeur de limonade, aucun arbre, aucun “bon voyage”. demain j’irai voir mon ami le ministre des transports et je lui dirai de fermer cette gare sale où tant de femmes désespérées trouvent leur fin. je pense que dès le début vous avez deviné que le roman que je veux écrire est un roman d’amour. le

seul fautif est évidemment le ministre des transports. voici le train. personne ne descend de ce train. qui conduit le train? qui a inventé le train? qui a maudit le train? silence.silence. arrêtez votre coeur. arrêtez de respirer. silence. silence. Une femme. une femme descend du train. (...) (Espólio, pasta GHL ms9).

A cadência do texto já revela o gosto de Ghérasim por um ritmo de repetições; o poema avança retornando e exasperando as mesmas questões, mas fazendo com que elas reapareçam sempre um pouco modificadas. O tom jocoso das súplicas já anuncia a força corrosiva do humor que Luca continuaria a explorar ao longo de toda sua produção. Esse recuo crítico conseguido pelo humor não visa o riso cômico, o que existe aí é um humor destrutivo<sup>28</sup> e macabro, que provoca um riso cruel, tão destruidor quanto autodestrutivo. Anos mais tarde, Luca escreveria: “Será uma fraqueza da minha parte/ querer sempre inserir o humor/ nesta necessidade de ferir” (Luca, 1998, 191).

Mulher do sexo sedoso, olhe pra mim um instante, pois eu sou bonito. Hoje fiz a barba e escovei os dentes, sou bastante inteligente e tenho o sexo bastante resistente pro seu sexo sedoso. Mulher, eu te suplico, me dê um pouco de atenção. Se eu fosse mulher, de desespero eu me jogaria na frente do trem. Eu choro. Mas que horas são ? Quantas estações existem neste mundo ? Quantas pessoas no mundo se suicidam por dia ? (...) Por que finalmente todas essas perguntas inúteis ? (...) mulher, depois que te notei eu esfrego minhas roupas todos os dias. Eu não saio nunca mal barbeado na rua, e eu escovo os dentes todos os dias. Eu comecei a estudar francês. Eu só leio bons livros, eu sei de cor o nome dos autores célebres. Eu poderia te escrever mil cartas de amor por dia. Eu poderia te falar da lua, da felicidade e do nosso futuro. Eu poderia te recitar os versos dos poetas que enlouqueceram de amor. Eu poderia fazer cambalhotas e te recitar o Pai-Nosso três vezes sem respirar. (...) por que você nunca me olha ? Poderia acontecer de você gostar de mim. Eu tenho trinta e dois dentes bem limpos e saudáveis. Eu tenho quinhentos *lei* no meu bolso de trás. Eu tenho um violão onde poderia tocar as melodias mais românticas. Eu posso te fazer chorar. Eu também posso te fazer rir. Eu sei morder, puxar os cabelos, idolatrar as suas partes mais sensíveis, eu sei de cor as gengivas. O palácio do ouvido. Eu sei provocar diferentes sensações no mamilo direito. Outras no esquerdo. Eu tenho um programa inédito a cada noite. Durante o ato sexual eu sei aproveitar os seus gemidos. Eu sei me esfregar contra os muros pra ficar frio quando você arde. Eu sei te insultar quando você dá ataques histéricos. Eu sei fazer o que você quiser. Tudo o que você quiser, eu sei fazer, mulher, desde que você me olhe um pouco, mulher. Tenha pena de mim, mulher.

femme au sexe soyeux, regarde-moi un instant, car je suis beau. aujourd’hui je me suis rasé et je me suis brossé les dents, je suis assez intelligent et j’ai le sexe assez costaud pour ton sexe soyeux. femme, je t’en prie prête moi un peu d’attention. Si j’étais femme, de désespoir je me jetterais devant le train. je pleure. mais quelle heure est-il ? combien de gares y a-t-ill dans ce monde ?

<sup>28</sup>Utilizo aqui uma expressão empregada por Carlo Pasi em seu ensaio “Humour destruction” (2002) sobre as formas de comunicação cruel em Artaud e Alfred Jarry.

combien de gens se suicident-ils par jour ? (...) pourquoi à la fin toutes ces questions inutiles ? (...) femme, depuis que je t'ai aperçue je brosse mes vêtements tous les jours. je ne sors jamais mal rasé dans la rue, et je brosse mes dents tous les jours. j'ai commencé à apprendre le français. je ne lis que des bons livres, je connais par cœur les noms d'auteurs célèbres. je pourrais t'écrire milles lettres par jour. je pourrais te parler de la lune, du bonheur et de notre avenir. Je pourrais réciter les vers des poètes qui sont devenus fous d'amour. je pourrais faire des galipettes et te réciter le Notre Père trois fois sans respirer. (...) pourquoi tu ne me regardes pas ? il se pourrait que je te plaise. j'ai trente-deux dents toutes propres et saines. j'ai les ongles nettoyés, cinq à une main, cinq à l'autre main. J'ai cinq cents *lei* dans ma poche arrière. j'ai une guitare sur laquelle je pourrai jouer les airs les plus romantiques. Je peux te faire pleurer. je peux aussi te faire rire. je sais mordre, tirer les cheveux, lécher tes parties les plus sensibles. Je connais par cœur les gencives. le palais et l'oreille. je sais provoquer différentes sensations au mamelon droit. d'autres à celui de gauche. j'ai un programme inédit tous les soirs. pendant l'acte sexuel je sais exploiter tes gémissements. je sais me frotter aux murs pour être froid quand tu est brûlante. je sais injurier quand tu fais des crises d'hystérie. je sais faire ce que tu veux. tout ce que tu veux, je sais faire, femme, pourvue que tu me regardes un peu, femme. aie pitié de moi, femme. (Espólio, pasta GHL ms9).

Se a poesia sucumbe muitas vezes pelo excesso de poesia, a poesia que Luca propunha era escrita em grande medida contra esse excesso, isto é, contra a poesia romântica, humanista e militante. Em *La haine de la poésie* (1947), Georges Bataille sustentava que, pelo exercício do ódio, a poesia abre uma via “hipermoral” e a real possibilidade de uma ruptura enunciativa. Na perspectiva aberta por Bataille, é possível afirmar que a experiência terrível à qual os poetas se referem só faz sentido numa linguagem imediata e cruel, capaz de desfigurar a beleza convencional da linguagem poética, cavando uma passagem entre a ordem simbólica das palavras e a própria vida e, portanto, afetando irremediavelmente o plano da representação. Em outras palavras, o poeta deve introduzir na poesia a categoria do mal. Sabemos que, a partir da leitura de Sade, Bataille desenvolveu a teoria do mal como categoria integrante da cultura. Se a moral cristã trabalhou para abolir definitivamente a idéia do mal, a escrita de Sade trabalhava para detonar os efeitos da moral cristã. Na perspectiva de Bataille, o mal é o excesso que se furta às representações e que, ao mesmo tempo, caracteriza o humano. Ao se reconectar com a parte maldita o artista desfaz uma certa identidade imaginária e transgride as proteções narcísicas de construção pessoal. O que estou enfatizando aqui é que a experiência poética, na perspectiva do horror e do mal, pressupõe o contato com o intolerável não para denunciá-lo, mas para colocar a escrita no registro de uma experiência-limite, de transbordamento e de

desposseção, em que sujeito e linguagem são postos radicalmente em questão. Desse modo, o mesmo gesto que refuta a bela poesia será também a proposição de um sentido novo de escrita poética.