

7

O demônio sonoro

*Você vê o que eu vejo, meu bem?
o ar cresce pesado
escuto a sua respiração
entrelaçada a essa cultura de morte*

Nick Cave

*Meu demônio sonoro age
Sobre um mundo que se nega
Se afoga e se ata
No fundo de minha garganta*

Ghèrasim Luca

Se a poesia do último século pode ser lida nas múltiplas maneiras de responder à pergunta “como sustentar uma voz?”, em Luca, a resposta se oferece na busca de uma abertura à plasticidade sonora da língua: “o som errante opera: o milagre das curvas em zig zag (*VS*, 35). Na contramão da exaltação moderna do fantasma do mutismo – tentação órfica que assombra a literatura, segundo Roland Barthes –, a voz de Luca se afirma em ritmo, respiração e silêncio. A inscrição da voz no poema cria uma conexão física entre a palavra e o corpo, produzindo um tipo de experiência que já não se contenta com a presença da palavra impressa. A partir dos anos 60, a prática textual de Luca buscou meios de inscrever a voz no poema. A escrita passou a ser experimentada nos limites do fato literário convidando a outras formas de interação entre leitor e texto. E, a partir de *Paralipomènes* (1977), enfim, se afirmou, segundo o próprio Luca, a tendência a “sair da linguagem, a transgredir a palavra pela palavra e o real pelo possível”⁸³ (Luca, 1977, Anexo 4).

Numa folha de rascunho de 1968, incluída entre os arquivos da Biblioteca Jacques Doucet, estão anotadas três perguntas que, aparentemente, devem ter sido respondidas por Luca ao final de um de seus recitais. A resposta que Luca dá a essas questões oferece um ótimo ponto de partida às reflexões sobre a relação que sua escrita entretém com a voz e com a performance vocal do poema:

⁸³ *sortir du langage, à transgresser le mot par le mot, et le réel par le possible.*

- 1- A poesia é para você sonora ou visual/escrita ?
- 2- Você se sente ligado à alguma tradição, ou sua arte lhe parece inteiramente nova, revolucionária ?
- 3- Como essa ressonância do ser, com a qual você acaba de nos envolver, se insere nos seus poemas ?

Me é difícil expressar em linguagem visual. Poderia haver na própria idéia de criação – cri-ação (grito-ação) – alguma coisa, alguma coisa que escapa à descrição passiva como aquela que decorre necessariamente de uma linguagem conceitual. Nessa linguagem, que serve para designar os objetos, a palavra só tem um sentido, ou dois, e mantém a sonoridade prisioneira. Quebre-se a forma onde ela se colou e novas relações aparecem: a sonoridade exalta os segredos adormecidos; aquele que ouve é levado para um mundo de vibrações que supõe uma participação física, simultânea, à adesão mental. Liberar o sopro e cada palavra se transforma em sinal. Eu me incluo verossimilmente numa tradição poética, tradição vaga e em todo caso ilegítima. Mas o próprio termo poesia me parece falseado. Prefiro talvez: “ontofonia”. Aquele que abre a palavra abre a matéria e a palavra não é senão o suporte material de uma busca cuja finalidade é a transmutação do real. Mais do que me situar em relação a uma tradição ou a uma revolução, eu me dedico a desvelar a ressonância de ser, inadmissível. A poesia é um “silênciofone”, o poema, um lugar de operação, ali a palavra é submetida a uma série de mutações sonoras, cada uma de suas facetas libera a multiplicidade de sentidos de que são portadoras. Percorro hoje uma extensão onde o barulho e o silêncio se entrechocam – centro-chocam - , onde o poema assume a forma da onda que o colocou em marcha. Melhor, o poema se eclipsa diante de suas conseqüências. Em outras palavras: eu m(e)oraliso. O ponto de partida nesse caminho foi o poema “Passionnément” que prolonga todas as virtualidades do termo *passionnément*. Vocês sabem, eu tomo a imaginação à letra.

Il m'est difficile de m'exprimer en langage visuel. Il pourrait y avoir dans l'idée même de création - cri-action - quelque chose, quelque chose qui échappe à la description passive telle quelle, telle qu'elle découle nécessairement d'un langage conceptuel. Dans ce langage, qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est englué et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. Libérer le souffle et chaque mot devient un signal. Je me rattache vraisemblablement à une tradition poétique, tradition vague et de toute façon illégitime. Mais le terme même de poésie me semble faussé. Je préfère peut-être : "ontophonie". Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n'est qu'un support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler une résonance d'être, inadmissible. La poésie est un "silensophone", le poème, un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent – centre choc –, où le poème prend la forme de l'onde qui l'a mis en marche. Mieux, le poème s'éclipse devant ses conséquences. En d'autres termes : je m'oralise. Le point de départ sur cette voie fut le poème “Passionnément” qui prolonge toutes les virtualités du mot Passionnément. Vous savez, je prends l'esprit à la lettre. (Espólio, pasta GHL Pp 12).

O tratamento dado à palavra, tal como vem descrito no trecho acima, assinala como a passagem do escrito à performance vocal do poema guia-se pela necessidade de liberar a sonoridade, não como um fim em si mesma, mas como um modo de liberar “os sentidos prisioneiros”. A eficácia dessa poética deve-se, justamente, ao fato de que, nela, o poeta já não se coloca simplesmente como um produtor de sentido, mas como alguém que age sobre a palavra, abrindo a matéria sensível da linguagem. A idéia do poema como “lugar de operação” dá a dimensão dessa nova posição. Entretanto, não há nesse gesto nenhuma recuperação nostálgica de uma idéia de espontaneísmo; a liberação dos sentidos exige, ao contrário, uma prática bastante lenta e rigorosa. Nos arquivos de Luca, há uma série de papéis de rascunho contendo as várias etapas de preparação dos recitais. Mesmo que neles – e nos registros sonoros que temos deles – sua voz revele algo que transborda o texto escrito e suas marcações, é importante observar que Ghérasim anotava obsessivamente a minutagem de cada verso, às vezes palavra por palavra, até atingir o andamento desejado. Esse conjunto de anotações dá a dimensão do processo minucioso de preparação das leituras, afastando a idéia de improvisado à qual vêm sendo, às vezes, associados os seus recitais. O poema, na sua forma escrita, torna-se uma espessura física em que o poeta elabora a forma potencial de um ritmo.

7.1

Sísifo geômetra e a física elementar da linguagem

KONOS

*Corpo angustiado engendrado
por um triângulo
retângulo angustiado
que gira angustiado
em torno dos dois lados angustiantes
do ângulo direito da angústia
(...)*

Ghérasim Luca

A busca por uma qualidade física na linguagem já aparece em textos de Luca dos anos 40. Em *Un loup a travers une loupe*, Luca se referia a uma “necessidade imperiosa de escrever com a boca” (LL, 85). Nesse mesmo livro, a respiração aparece associada a uma experiência sensual de desestabilização: “E é

pela voluptuosidade de perder o fôlego, as dimensões e as afirmações certas, que eu te respiro, oh amada – meus pulmões: um trapo de renda no bico de uma águia” (LL, 31). Antes de tornar-se conhecido por seus recitais, Luca realizou em 1966 uma instalação-sonora com o artista Piotr Kowalski em que a materialidade sonora se pronunciava como elemento perturbador de formas geométricas. Com a cumplicidade do editor Claude Givaudin, os dois realizaram o trabalho *Sisyphé géomètre*, a partir do poema homônimo de Luca incluído mais tarde em *Paralipomènes*. Como observa Jean-Christophe Bailly, “ao invés de incidir sobre as relações texto-imagem, essa obra é como uma escultura viva, falante, que será ela mesma a sua própria teoria ao mesmo tempo que uma teoria da língua.” (Bailly, 1988, 63). O projeto partia do movimento hiperativo de desfiguração-reconfiguração sonora do poema de Luca para produzir um objeto que tinha no gás a sua força motriz. O objeto era composto de cinco placas transparentes onde haviam sido impressos os cinco poemas que compõem *Sisyphé géomètre*: “Konos”, “Kulindros”, “Sphaira”, “Kubos” e “Puramis Idos”. Diante dessas placas inscritas eram colocadas as cinco figuras geométricas (em vidro) que correspondiam a cada poema. Bailly comenta a relação entre a palavra “angústia”, que dinamiza tais figuras no interior dos poemas de Luca, e o uso do gás e da luz nessa obra:

Enquanto os cinco poemas são perturbados em sua postura platônica pela introdução da palavra “angústia” que circula como um gás entre as linhas, os cinco volumes de vidro são perturbados por um campo eletromagnético que torna luminosos (em vermelho e azul) o gás que eles contêm. (...) De um lado há as palavras e do outro as formas: alfabeto e geometria (Bailly, 1988, 63).

Mas a obra não se contenta com a forma estática (e platônica) de apresentação: cada vez que um dos volumes luminosos era retirado do lugar, não somente o gás se recolhia e a luz se apagava, mas ouvia-se então a voz de Luca recitando o poema que correspondia àquela figura. Criava-se, assim, uma correspondência entre palavra impressa e volume geométrico, e entre a matéria luminosa/volátil e a voz. Claude Givaudin produziu 30 exemplares dessa obra, fazendo dela uma espécie de objeto vocal ou “teatro de bolso”, para usar a expressão de Bailly (Bailly, 1988, 66). Esse projeto aponta para a importância que a materialidade da voz assumiria na poesia de Luca dali em diante, permitindo

pensar a experiência vocal em termos de uma expansão de energia, mas uma energia literalmente física, que extravasa a forma gráfica que aprisiona o som.

7.2

Poesia física

Em 1967, convidado pelo Moderna Museet de Estocolmo, Luca realizou uma leitura de poemas no âmbito da exposição do artista cubano Wifredo Lam. A leitura acontecia no centro de uma instalação que combinava projeção de *slides* e pintura. Era o auge do Moderna Museet, então dirigido por Pontus Hultén, responsável pela audaciosa reorientação da coleção de arte do Moderna e um dos criadores da coleção do Centro Georges Pompidou. Hultén foi também responsável pela introdução de importantes artistas da vanguarda americana no circuito institucional e, nessa atmosfera, apresentou Ghérasim Luca ao público sueco na noite de 10 de abril de 1967, num recital que recebeu o título de *Poesia física: a propósito de Wifredo Lam, um diálogo entre o amor e a morte*. Esse foi, de fato, o primeiro recital público importante realizado por Luca, seguido de outros em diversos museus e instituições européias.

Nos registros em vídeo de seus recitais, bem como nas imagens realizadas por Raoul Sangla⁸⁴ para *Comment s'en sortir sans sortir* (1988), nota-se claramente que a linha de força das performances residia na relação que se estabelecia entre Luca e o texto, isto é, a ação se concentrava no ato de ler. Mas ler para Luca não é reproduzir o escrito, mas, realizar em ato, a operação de rachar as palavras e liberar os sons. É nesse sentido que seus recitais são fundamentalmente performances vocais (ou vocalizações), pois neles toda a ação está concentrada na intervenção que a voz realiza sobre o escrito.

Muito tem sido debatido no interior dos estudos literários acerca das relações entre poesia e performance, suscitando uma série de questões teóricas e terminológicas para a abordagem desses fenômenos artísticos híbridos. Em seus estudos sobre performance e leitura, Paul Zumthor (2007) opta por utilizar a expressão *poesia vocal* diferenciando-a de *literatura oral*, pois esta última estaria vinculada a uma noção historicamente demarcada de literatura. Zumthor faz essa

⁸⁴*Comment s'en sortir sans sortir*, realizado em 1988 por Raoul Sangla para a televisão francesa.

distinção com intenção de alargar – no tempo e no espaço – a definição de poesia, concebendo-a para além da escrita e do formato do livro, num certo sentido, para além da literatura. Por outro lado, a idéia bastante difundida de *poesia sonora* à qual às vezes a prática de Luca é associada, pode induzir a uma percepção equivocada do que Luca chama “ressonância do ser”, ou “ontofonia”⁸⁵, pois sua poesia não exalta o puro aspecto sensível, nem se quer presa a uma compreensão puramente musical da sonoridade da língua. Por mais instigantes que sejam as experimentações no campo da poesia sonora⁸⁶ – e nas suas vizinhas *poésie sonore*, *Lautdichtung* e *sound poetry* –, tais práticas, normalmente, dão ênfase ao aspecto sensorial⁸⁷ e, às vezes, puramente sonoro (uso de ruídos, sopro, grunhidos, balbucios). Já o gesto criativo de Luca é antes um modo de comprometer o pensamento com o corpo, conferindo-lhe assim uma concretude e uma espessura que antes não se manifestava. Seus recitais, e o registro sonoro dos mesmos, revelam a irrupção da língua no índice erótico da voz, mas sua poesia se mantém extremamente verbal, fisicamente verbal.

Ora, é claro que, por outro lado, os recitais de Luca são uma interpretação dos textos, que interfere sobre a percepção posterior que o leitor terá ao retomar os mesmos. Mas “interpretação” aqui não deve significar uma metalinguagem que oferece uma compreensão intelectual do poema, mas uma experiência que dá a cada palavra uma intensidade específica, assinalando a importância de um certo ritmo de leitura. Mas a questão mais espinhosa que se coloca diante dos recitais de Luca talvez seja a de como abordar a sua presença e a textura singular de sua voz sem remontar a toda uma concepção subjetivista de criação poética. A leitura pública no seu caso não se pretende uma “carta aberta” à comunidade humana – ou uma mensagem –, não é uma voz gregária, mas a afirmação de um gesto criativo que convoca o outro, física e mentalmente, não para oferecer-lhe a ilusão

⁸⁵ É evidente que Luca está jogando com a palavra ontologia, por um lado parece transformar a idéia da filosofia do ser enquanto ser, na idéia de uma filosofia do ser enquanto som. Mas talvez, por extrair o sufixo «logia» (*logos*) pode estar indicando a substituição da filosofia por uma fonética do ser.

⁸⁶ Contudo, talvez fosse interessante realizar uma análise mais detida de alguns poetas da poesia sonora. Por exemplo, o italiano Enzo Minarelli, em alguns de seus trabalhos, realiza uma desmontagem de palavras que em alguns aspectos pode fazer pensar nas performances vocais de Luca.

⁸⁷ Em “Uma poesia do espaço”, Paul Zumthor comenta a rejeição do aspecto linguístico nessas práticas “o que tentam esses poetas é abolir a dispersão de Babel” (Zumthor, 2005, 156). O gesto de Luca não compartilha desse projeto de emancipação da voz em relação à linguagem, mas justamente de tensionar uma através da outra.

de uma comunhão, mas transportando-o, fazendo-o fluir – enquanto durar a leitura – através do corpo da voz.

É preciso estar atento ao fato de que as marcas que singularizam sua voz (timbre, cadência, sotaque) não estão envolvidas na construção de um discurso do qual Luca seria a origem. Ele é um operador de linguagem, a voz não é emissora, ela é a pressão do corpo sobre a palavra. Ao mesmo tempo, a voz é aquilo que se interpõe entre a palavra escrita e o corpo.

É um gesto físico, mas um *gesto de ar, de carnação da palavra*.

Georges Didi-Huberman utiliza a expressão *gesto de ar* ao se referir a um tipo de fala que se descola da funcionalidade imediata. Em *Gestes d'air et de pierre* (2005), ele sustenta que o próprio da palavra falada é ser um acontecimento impalpável, mas ao mesmo tempo muito concreto. Um gesto que procura “acentuar as faltas para fazer dançar as palavras, dar-lhes consistência de corpos em movimento.” (Huberman, 2005, 9). A insistência na noção de gesto interessa aqui porque ajuda a entender de que modo a poesia de Luca acaba por romper com uma relação idealizante e platônica⁸⁸ entre poesia e voz. Refiro-me ao fato de que a literatura tende a referir-se ao aspecto sonoro e musical de modo figurado ou metafórico. Ao propor um entendimento da performance de Luca como “gesto de ar” não estou evocando a “imaginação do ar” ou as formas simbólicas a que o ar remete – como faz Gaston Bachelard em seus livros –, mas de perceber a palavra em função do gesto de ar que nela se realiza e do qual ela depende. Trata-se, então, de tentar perceber a palavra no seu movimento de abertura, ao invés de tomá-la como um já dito.

A maior parte dos teóricos que trataram da relação entre som e sentido, baseando-se na teoria saussuriana da arbitrariedade do signo, postularam a idéia de que nada *a priori* determina essa relação, ou seja, não há nada que determine previamente a relação entre certos sons e certas sensações. Mas esses teóricos, ao mesmo tempo, admitem que o som, ou o grupo fonético que representa uma palavra, afeta, *a posteriori*, o seu sentido. A inquietação com relação ao valor semântico dos sons levou muitos lingüistas a tentar definir um repertório de valores que ajudasse na exegese poética. Num livro célebre dos anos vinte, *Plaisir*

⁸⁸ Em “S’entendre-parler” Roger Laporte (1990) observa : “Se Kafka amava ler a seus amigos o que escrevia, é, nos diz Blanchot, não por vaidade literária, mas pela necessidade de se pressionar fisicamente contra sua obra.”

poetique, plaisir musculaire, o poeta André Spire tentou definir padrões fisiológicos e rítmicos que explicassem os efeitos do som sobre o sentido. Apesar das colocações ousadas, o dogmatismo a que chega Spire, em seu estudo, revela o quanto a dificuldade em lidar com a linguagem poética pode conduzir à tentação de domesticar a relação entre palavra e som num paradigma de valores *a priori*. Essa paixão taxionômica não é nova, os poetas antigos solucionaram a questão sonora definindo, rigorosamente, os modos como cada tipo de enunciação e de conteúdo poético deveriam ser versificados. Ou seja, para cada intensidade poética haveria uma sonoridade e um ritmo apropriados. O que o gesto dos poetas antigos e o dos lingüistas modernos têm em comum é o desejo de atrelar a materialidade sonora (e rítmica) da linguagem numa grade de significação, de sentidos decodificáveis, criando uma espécie de “dicionário afetivo” dos efeitos sonoros. Luca faz o trajeto inverso, como ele mesmo afirma, trata-se de submeter “as palavras a uma série de mutações sonoras, cada uma de suas facetas libera a multiplicidade de sentidos de que são portadoras” (Luca, Anexo). Outro aspecto que se explicita no encontro com a materialidade da voz é o humor. Na sua performance vocal o riso volta-se sobre a própria linguagem, e não sobre um objeto fora ou distante dela. O humor em Luca não é cínico, ou seja, não é produzido pelo escárnio em relação a um outro (ou a um outro pensamento). O seu riso é demolidor porque celebra o acaso.

Em *A lógica do pior*, o filósofo Clément Rosset oferece uma distinção bastante lúcida entre ironia e humor. Rosset identifica em ambas estratégias um mesmo investimento destruidor, porém, no primeiro caso, o humor volta-se para objetos específicos, revelando uma certa mesquinhez no ataque, enquanto, no segundo, há uma destruição mais geral, regida pelo acaso e não pela intenção em relação a um objeto específico. O acaso aqui não deve ser tomado como afirmação do aleatório, mas como o que age fora de uma lógica determinista ou pré-determinada. Para Rosset, à ironia corresponde o que ele designa por *riso largo*, que traz em si, mas de forma invertida, as razões que provocam o riso. Assim, o irônico “pode destruir tudo o que lhe compraz, mas com a condição de deixar entender as idéias em nome das quais ele age, os princípios sobre os quais se apóia para proceder a suas execuções” (Rosset, 1989, 191-192). Já o riso exterminador do artista seria, ao mesmo tempo, mais destruidor e mais criativo, ele produz um *riso curto* que não se prolonga na compreensão intelectual das suas

razões, ou seja, um riso que não oferece nada que pretenda justificá-lo. É isso que faz dele um escândalo e, como assinala Rosset, sua violência é mais agressiva porque abole o sistema de significações no qual a ironia ainda se apóia, embora realize a sua inversão.

Pierre-Antoine Villemaine refere-se ao riso de Luca como uma pirueta, algo que não está destinado a nossa inteligência:

(...) há sempre o humor e uma distância que faz com que haja sempre uma pirueta, que faz com que o poema seja também uma hipótese... É tão grave que não se pode dizê-lo gravemente, é tão doloroso que não se pode dizê-lo e isso é o terrificante. (...) Em Luca é essa pirueta, essa pirueta constante, uma espécie de *ritornello* também, uma dança em torno de um nada (...) (Villemaine, 2007, Anexo).

O riso artístico seria na poesia de Luca uma efusão excessiva que celebra a perda e atende àquilo que Luca chamou de “o apelo de ar do riso”, a respiração do poema.

7.3

Ainda o humor

Através do humor Luca parece querer conduzir a linguagem ao limite da reflexão, ao ponto em que o pensamento toca a sua própria ignorância⁸⁹ Quando o humor cinde o que está sendo enunciado - impedindo que o leitor “grude” no texto - ele constitui um resto, e extamente por isso, demarca os limites dialéticos da reflexão. Atinge-se aqui um dos pontos cruciais da famosa polêmica que opôs Bataille e Breton em torno da questão do valor de uso da obra do Marquês de Sade⁹⁰. E é também nesse ponto que a linguagem de Luca – interpretando a dialética pelo viés de uma exasperante e infinita negação da negação – se distancia do surrealismo de Breton e reencontra o pensamento de Georges Bataille. A concepção de riso com a qual a poesia de Luca aparece operar, não está longe da noção de erotismo elaborada por Bataille, como mostrei nos capítulos anteriores.

⁸⁹Talvez exista, como sugeriu Deleuze (1988), entre a escrita e a ignorância, “uma relação ainda mais ameaçadora que a relação entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio” (Deleuze, 1988, 18).

⁹⁰Dominique Carlat oferece uma excelente e minuciosa leitura dessa questão, remontando, por um lado, ao contexto de leitura de Sade e por outro, ao debate em torno da passagem do idealismo hegeliano ao materialismo dialético. (Carlat, 1998, 61-112).

Isso porque, embora Luca utilize um repertório de referências políticas e filosóficas muito semelhante ao dos surrealistas, ele força a linguagem, pelo uso do humor, a um movimento de auto-destruição. Enquanto para Breton, o riso consistia num processo capaz de transformar a fixidez do nada através de uma superação da negação – o humor sendo nessa perspectiva, “um momento provisório da emancipação do espírito humano”(Carlat,1998,92) – para Bataille, o riso era um *impossível*, um excedente que, como a morte e o erotismo, não pode ser reintegrado ao pensamento.

7.4

A voz, uma outra escritura possível?

“Escritura” quer dizer: não a mostraçã, nem a demonstraçã, de uma significaçã, mas um gesto para *tocar o sentido*. Um toque, um tato que é como um endereçamento: aquele que escreve não toca sob o modo da captura (saisie), do pegar com as mãos (...), mas ele toca pelo modo de se endereçar, de se enviar ao toque de um fora, de um escape, de um afastamento, de um espaçamento. (...) o estrangeiro permanecendo estrangeiro no contato.

Jean-Luc Nancy

A noção de escritura, tal como Barthes a formulou, movia-se pela crítica à supremacia da oralidade sobre a escrita. “A escritura deve permanecer ligada, não à voz, mas à mão, ao músculo: deve instalar-se na lentidão da mão”. (Barthes, 2000, p. 11). A elaboração inicial da noção de escritura está vinculada portanto a necessidade de vivificar o gesto manual que subjaz ao ato de escrever. É o que o levou a voltar-se tanto para escritores quanto para artistas visuais como (Cy Twombly, André Masson, por exemplo) que realizaram pinturas feitas tanto de imagens quanto de escritura. Mas, se para Barthes, o que havia de mais vital na noção de escritura era a viagem que ela promove – viagem do corpo através da linguagem – tornou-se inevitável que a partir de certo momento ele mesmo tivesse de repensar a oralidade dentro de um novo horizonte de reflexões. Na entrevista “Os fantasmas da ópera” (2004), Barthes afirmava que o grão da voz implica uma certa relação erótica entre a voz e quem a escuta. A voz perderia momentaneamente sua finalidade funcional para se erotizar, emitindo algo que é liberado no dizer, mas que não se reduz ao que é dito. Talvez a voz de Luca seja esse convite a escutar o que a voz diz ao perturbar a articulação de sentido, sem no

entanto aboli-lo por completo. Barthes sugere que, do mesmo modo que conseguimos aprender a ler a “matéria” do texto, poderíamos começar a escutar o *grão da voz*, a sua significância, tudo o que nela vai além da significação, como, por exemplo, a sensualidade do sentido. A poesia de Luca é reveladora da potencia da voz como instrumento de tensão poética, essa voz não se contenta com reinscrever o erotismo na linguagem, mas assume o risco de transformação do próprio sujeito da escritura pelos seus modos de enunciação, constituindo, como afirmou certa vez o próprio Luca um meio de “transgredir a palavra pela palavra e o real pelo possível” (Espólio Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL Pp 12).

7.5

O silênciofone

Silêncio, eu te conheço de ouvir dizer.

Maurice Blanchot

Em seu último curso - *A preparação do romance II* - Barthes comentava francamente sua aversão ao que denominava *anti-livro*. Para argumentar cita as experiências de Artaud e de Latréaumont, insurgências que, segundo ele, assinalariam a revolta dos escritores contra a escritura, mas também, em certos casos, contra o livro tomado como Mestre. Pelo que Barthes dá a entender, a única atitude anti-livresca válida seria a de Rimbaud, que “soube evitar, destruindo nele mesmo, definitivamente, qualquer livro, e sem ao menos se explicar, pois isso teria sido uma recondução do livro sob o pretexto de negá-lo”, afirma Barthes (Barthes, 2005, 114). Mas será? Essa não seria uma insistência no apelo órfico – a literatura só se salvará através da sua renúncia – num entendimento sempre trágico do gesto literário moderno? Primeiramente seria necessário ler o gesto de Rimbaud no contexto contemporâneo, no qual a escolha pelo abandono da literatura inevitavelmente inflaciona e agrega um valor de seriedade ao que foi escrito e dito antes da renúncia.

Rimbaud não foi o único a passar do silêncio metafórico à sua prática existencial. Ao longo do século XX muitos artistas optaram pela destruição da arte tal como a vinham praticando. tornando-se, invisíveis ou imperceptíveis para

o seu público. Para alguns, a escolha significava continuar a produzir, mas de um modo que seu público ficava excluído, já não conseguindo ouvi-los ou entendê-los (Duchamp e o xadrez, Artaud e a glossolalia, Kleist e o teatro invisível, Lygia Clark e sua terapêutica). Mas, nesses casos, o silêncio deixa de ser o abandono e assume o caráter daquilo que inicialmente chamei de experiência de fuga, ou seja, um movimento que não é nem negação do que existe, nem promessa de um espaço inexistente. O que talvez Barthes não leve em conta em seu comentário sobre Rimbaud é que o gesto de renúncia à vocação facilmente se converte, no âmbito da poesia, numa espécie de “culto do silêncio”. Se a questão que a poesia de Luca coloca é a de tentar a carta da perda, fazendo delirar os sentidos do destino, ela não poderá ser dobra na direção do silêncio, mas insistência nos procedimentos que introduzem o silêncio entre no interior das palavras:

A palavra se deu um
tempo silencioso. Ela fe
z
derramar o barulho que
o tumulto forçaria o bloqueio
do fundo e da
forma, mas o fundo da
ameaça não era
tão obscuro quanto a forma
Não podemos portanto
concluir nem uma dob
ra
na direção do silêncio sem
fundo nem um futuro ato
de tumulto sem forma.
sua declaração elíptica desta
noite não sopra palavra.

Le mot se donna un
temps silencieux. Il fit
répandre le bruit que le
vacarme forcerait le blocus
du fond et de la
forme, mais le fond de
la menace n'était pas
aussi noir que la forme.
On ne peut donc en
conclure ni un repli
vers le silence sans
fond ni un futur acte
de vacarme sans forme.
Sa déclaration elliptique de
ce soir n'en souffle mot. (PP, 273).

Luca desfaz a onipotência do silêncio e reconecta-o à idéia de matéria sensível. Não há lugar aqui para o silêncio que é signo de profundidade obscura: “Será um rito / ou uma simples maneira de ver / na superfície / o brilho do ser”⁹¹ (CC, 157). O demônio sonoro de Luca reconduz também o silêncio à idéia de incompletude da linguagem; é por meio dele que Luca cria os intervalos em que os sentidos se “entrechocam”. Na ontofonia, o não-apreensível, o fugaz, o incerto e o paradoxal são tomados como o próprio cerne da dinâmica poética: *vox sola*, silêncio ruidoso, declaração elíptica de uma palavra que persiste. Luca toca o sentido com o corpo indistinto da palavra – nem homem, nem mulher, nem planta, nem animal, um corpo leve, que desliza.

Seu corpo leve
será o fim do mundo ?
é um erro
é uma delícia deslizando
entre os meus lábios
perto do espelho
mas o outro pensava:
é só uma pomba que respira
seja o que for
lá onde estou
algo acontece
numa posição delimitada pela tempestade

Perto do espelho é um erro
lá onde estou é apenas uma pomba
mas o outro pensava:
algo acontece
numa posição delimitada
deslizando entre os meus lábios
será o fim do mundo?
é uma delícia seja o que for
seu corpo leve respira pela tempestade

Son corps léger
est-il la fin du monde?
c'est une erreur
c'est une délice glissant
entre mes lèvres
près de la glace
mais l'autre pensait:
ce n'est qu'une colombe qui respire
quoi qu'il en soit
là où je suis

⁹¹ *Est-ce un rite / ou bien une simple façon de voir / en surface / l'allure de l'être?*

il se passe quelque chose
dans une position délimitée par l'orage

Près de la glace c'est une erreur
là où je suis ce n'est qu'une colombe
mais l'autre pensait:
il se passe quelque chose
dans une position délimitée
glissant entre mes lèvres
est-ce la fin du monde?
c'est une délice quoi qu'il en soit
sons corps léger respire par l'orage (*HL*, 300-301).