

**Escrever com a boca:
violação da palavra e liberação dos sentidos prisioneiros
na poesia de Ghérasim Luca**

Doutoranda Laura Erber (PUC-RJ)

Resumo:

A voz se inscreve na poesia de Ghérasim Luca (Bucareste 1913 – Paris 1994) como um meio de violação da forma gráfica/visual das palavras. A partir dos anos 60, a vocalização do poema torna-se um gesto imprescindível na sua produção. A voz passa a agir sobre o texto escrito liberando a multiplicidade de sentidos que normalmente permanece aprisionada pela rigidez da representação visual da linguagem. Para Luca, a performance vocal será também um modo de perturbar a sucessividade do fluxo verbal, produzindo uma gagueira poética que envolve fisicamente o leitor. Sua poesia passa então a buscar uma experiência que não se contenta mais com a presença fixa da palavra impressa. O trabalho sobre a camada sonora do poema que tal experiência pressupõe abala sensivelmente o lugar do leitor e redimensiona a própria idéia de escrita.

Palavras-chave: Ghérasim Luca, poesia, performance, voz.

Nada de cortar tudo em fatias inteligentes,
em fatias inteligíveis - como manda a boa dicção francesa (...)

Valère Novarina

Introdução

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 e contraditória da língua: “o som errante opera: o milagre das curvas em zig zag” (LUCA, 1997, p. 35). Inventor do Não-Édipo, de si mesmo e de uma física elementar da linguagem, Ghérasim Luca é a assinatura de um poeta cujo lugar na poesia de língua francesa é muito singular. Esse nome, que, aliás, não pode ser dissociado de um certo sotaque, é, também, a história de um abandono que vai da “demissão das origens” a uma poética da voz – redescoberta dos humores da palavra falada. Seu percurso se articula em torno de um triplo abandono: abandono do nome próprio, da língua natal e da nacionalidade. Luca foi apátrida desde os anos 50, viveu sem registro oficial na França até 1994, ano em que morre suicidando-se no Sena. Sua escrita põe em prática um modo de se apoiar no próprio desequilíbrio da língua, revelando as virtualidades e ressonâncias sonoras de cada palavra. Na exploração do caráter negativo da linguagem, sua escrita conquista um ritmo que não admite os caprichos do drama melancólico, trata-se de uma linguagem que não se submete à ilusão da captura e ri das fantasias de identificação. Estamos longe do sofrimento moderno derivado da tomada de consciência da precariedade da linguagem. Em Luca a afirmação da precariedade se revela um meio de subverter a fixidez das estruturas de produção e transmissão de sentido. A partir dos anos 60, sua prática textual vai criar meios de inscrever a voz no poema, a escrita será então utilizada nos limites do fato literário convidando a outras formas de interação entre leitor e texto. A

performance vocal evidencia em ato a violência mas também o humor do corpo-a-corpo com a linguagem.

1 O balanço da língua (ou: o francês rebolando)

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. Num livro de 1942, *Un loup a travers une loupe*, que reunia poemas em prosa escritos na Romênia durante a II Guerra, Luca se referia a uma “necessidade imperiosa de escrever com a boca” (LUCA, 1998, p. 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” (LUCA, 1998, p. 31). Na sua poesia a passagem do escrito à performance vocal guia-se pela necessidade de liberar a sonoridade, e não pela simples vontade de interpretar performativamente o texto escrito. Trata-se, sobretudo, de agir sobre a palavra, a voz funcionando aí como um instrumento de operação sobre a língua, vocalizar é um gesto que abre, que desfigura, que subverte a sucessividade do escrito.

A performance vocal será nessa poesia um modo de perturbar o fluxo verbal, produzindo uma gagueira poética que envolve fisicamente o leitor na busca de uma experiência que não se contenta com a presença fixa da palavra impressa. A eficácia dessa poética deve-se, justamente, ao fato de que, nela, o poeta se coloca como alguém que age sobre a palavra, que interfere, quebra e recompõe a matéria sensível da língua. Mas a violência material sobre a língua será, para Luca, um meio de exercer uma força ainda mais violenta sobre o corpo simbólico da linguagem. U novo corpo da língua é buscado “praticando o boca-a-boca de palavra a palavra” (LUCA, 1998, p. 85) Nesse boca-a-boca, Luca elabora um uso intensivo da repetição. É o que leva Deleuze a incluir essa poesia entre as escritas da gagueira no ensaio dedicado ao tema em *Crítica e clínica*. Deleuze refere-se a escritores que não tomam a língua como um sistema fixo mas como um campo em constante variação. A gagueira seria então não mais a patologia que bloqueia a fala, mas um outro modo de escrever. A Linguística enquadra a gagueira como uma afasia, um distúrbio que afeta o fluxo da fala e da enunciação e conseqüentemente prejudica o desempenho do falante. Nas afasias – excetuando aquelas decorrentes de deficiências mecânicas – é sempre a funcionalidade linguística dos fonemas que é transgredida, isto é, há uma transgressão das leis que definem o valor distintivo dos fonemas. Rompe-se aí aquilo que em linguística chama-se “lei de solidariedade irreversível” que determina a ordem de sucessão fonética em cada palavra e a escolha de palavras na frase. Em clássico ensaio sobre o tema “linguagem infantil e afasia” Jakobson reconhecia existência de transgressões também nos falares considerados normais, e usa o exemplo da palavra na ponta da língua. Nessa situação o falante não consegue recordar de uma composição fônica específica então acaba provocando um deslizamento sonoro que o leva a outra palavra, foneticamente semelhante. Embora reconhecesse que a afasia pode diluir as superestruturas da língua e redistribuir funções linguísticas Jakobson e a Linguística de modo geral vê a afasia como um bloqueio. A prática de Ghérasim é o contrário de um bloqueio, é o contrário da dificuldade de alcançar a pronúncia completa de uma palavra; no seu caso é o gaguejar justamente que propicia a produção de enunciados poéticos, é uma proliferação sonora que faz com que as palavras se transfigurem umas nas outras, sem que seja possível distinguir qual delas é a matriz e qual é a derivada. Daí porque Deleuze insista em que não se deve confundir essa gagueira poética com um tipo de mimetismo do verdadeiro gago – o que significaria permanecer no campo das representações.

Foi no livro *Héros-limite* de 1953 que a repetição apareceu pela primeira vez como um modo de desfazer o sentido progressivo de cada verso. É o que se nota no poema “Le rêve en action” (O sonho em ação) incluído nesse livro. Transcrevo aqui um pequeno trecho:

*la beauté de ton sourire ton sourire
en cristaux les cristaux de velours
le velours de ta voix ta voix et
ton silence ton silence absorbant
absorbant comme la neige la neige
chaude et lente lente est
ta démarche diagonale*

(...)

(LUCA, 2001, p.48-49)

Mas foi no poema “Passionnément”, incluído em *Le chant de la carpe (Le Soleil Noir, 1973)* que Luca tirou as máximas consequências da violação da palavra pela voz. Se em “Le rêve en action” as repetições ainda respeitavam a integridade de cada palavra, isso já não irá acontecer em “Passionnément”:

*pas pas paspas pas
pasppas ppas pás paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspaspas le pas
paspaspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspassé
passé passé il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
du pape du pas du passé
passépassé passi le sur le
le pas le passi passi passi pissez sur
le pape sur papa sur le sur la sur
la pipe du papa du pape pissez en masse
passé passé passi passépassi la passé
la basse passi passépassi la*
(LUCA, 2001, p. 170)

Em “Passionnément” a gagueira se complexibiliza, a retomada dos elementos já não mantém ilesa a fisionomia da palavra. O poema encena a própria configuração do espamo poético que culmina em “je t’aime passio passionément”. Cada vez que uma palavra se compõe ou atinge a sua forma usual, o autor novamente a desmonta, recombina-a e relançando-a numa espécie de fluxo metamórfico que desintegra suas unidades mínimas (fonemas e morfemas). A insistências no fonema “pa”, é explorado no interior do poema tanto sendo uma sílaba de papa (papai), como seus homófonos “pas” (não) e “pas” (passo). O procedimento repetitivo, nesse poema, revela que a própria linguagem entrou em estado de desequilíbrio, e por isso a língua só consegue avançar Tateando os fragmentos sonoros e suas possibilidades combinatórias. Luca cria assim uma constelação de sentidos que nunca se fecha ou se pacifica; mesmo quando o poema termina, tem-se a impressão de que, virtualmente, ele continua. A ambigüidade das seqüências de sons não só impedem a leitura unívoca como produzem um outro encadeamento sintático e um outro princípio de formação das palavras. O que estou sugerindo aqui é que a repetição, tal como Luca a utiliza, subverte a etimologia filológica tradicional e promove um outro modo de engendrar e de produzir sentido. A poesia passa a ser então “uma ficção suprema”, para usar a expressão do poeta Wallace Stevens – ficção aqui como invenção de uma língua gaga. A gagueira rompe a unidade semântica e sonora das palavras tal qual ensi-

na a boa gramática francesa. Em certo sentido, trata-se de violar a imagem da língua, torná-la estranha, esquiva, irreconhecível para seus usuários e para si mesma, mesmo se apenas por alguns instantes, enquanto durar a experiência do poema.

2 Desfigurar, transfigurar, abrir

Num texto escrito na década de 40, *Andróide contra Andrógino - 11 aparições do triplo sob as ruínas do duplo*, Luca já expressava a necessidade de se tornar irreconhecível. Essa idéia atravessa vários de seus textos e sugere que a escrita se tornou um campo para a invenção de um sujeito não mais regulado pela cadeia hereditária, um sujeito cujo corpo tenta se desvencilhar do olhar especular, ou seja, a linguagem trata de engendrar um sujeito que já não reconhece a si mesmo dentro dos limites da unidade do seu corpo: “Transfigurar o rosto da amada e o nosso próprio rosto até ultrapassar o espelho. Furar os espelhos. Não mais se reconhecer”. Entretanto a violência do gesto que fura espelhos não se esgota no ato destrutivo. Esse trabalho com a escrita (mas também com a imagem) visa abrir as “prisões do ser”, tornando o poema um lugar de operações liberadoras, que passam pela perda de si, pelo erotismo e pelo humor negro. O gesto de desfigurar a unidade visual aparece igualmente numa série de trabalhos plásticos realizados por Luca ao longo de vários anos e intitulados *Cubomanies* (Cubomanias). Nessas colagens os corpos aparecem despedaçados e irremissíveis a uma imagem plena, frustrando o desejo do espectador de colar os fragmentos num todo compreensível ao olhar. Também no texto inédito *Androïde contre Androgyne, onze apparitions du triple sur les ruines du doublé* (Andróide contra Andrógino, onze aparições do triplo sobre as ruínas do duplo) Luca apresentava uma Estrela de David (associado à idéia de proteção na cultura judaica) desmebrada sugerindo que a abertura dos triângulos justapostos e “sufocantes” de que a figura é composta pode agredir a rigidez do destino histórico e de suas redes de proteção simbólicas.

A partir dos anos 50 esse gesto de desfiguração recai sobre o corpo da língua, surge então uma escrita que francamente desfaz a identidade e a unidade gráfica e semântica das palavras. Em *L'amour de la langue*, Jean-Claude Milner (1998) sugere que tomemos a língua como o núcleo que, em cada uma dos idiomas, suporta simultaneamente sua unidade e sua distinção, equilibrando-se na deriva dessa não-identidade. Deleuze afirma algo semelhante ao dizer que o multilinguismo não é a possibilidade de se dispor de diversos sistemas homogêneos em si próprios, mas “é antes a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo.” (Deleuze, 2004, p. 15) Talvez exista uma relação fundamental entre a recusa desse princípio de não-identidade e a necessidade que experimentam os gramáticos de organizar as transformações da língua numa grade de leis e exceções, e os linguistas, por sua vez, a sistematizá-la enquanto objeto, através de conceitos¹ que tentam dar conta dos estorvos na regularidade das transformações da língua. Num sentido inverso, a poesia será para Luca um modo de afirmar a língua como um campo de produção de equívocos. Daí o poeta privilegiar os procedimentos que contribuem para reintegrar o equívoco no interior das enunciações, convocando paradoxos que geram situações indecidíveis, em que a construção de sentido se ramifica de tal modo que desorienta a leitura. Alguns de seus títulos são *O vampiro passivo*, *O turbilhão que repousa*, *A morte morta*. Cito: “Em nome da antinomia frenética e deliciosa, o anti-tu é um tatu esquizofrênico e único” (LUCA, 2001, p. 30). O paradoxo dribla a fixação de sentido pela proliferação de um excesso de significação contraditório, sem que nenhum dos elementos em contradição impere sobre o outro e no caso de Luca a voz será uma importante aliada nessa busca do que ele mesmo chamou de “princípio de incerteza da linguagem”.

¹ Analogia.

3 Poesia física e riso curto

Os receituais de Luca não são “cartas abertas” à comunidade humana, a voz que neles se oferece não é necessariamente uma voz gregária que viria superar a solidão do escrito. A vocalização do poema é antes a afirmação de um gesto criativo que convoca o outro, física e mentalmente, não para oferecer-lhe a ilusão de uma comunhão, mas transportando-o, fazendo-o fluir através do corpo da voz. Seus recitais, e o registro sonoro dos mesmos, revelam a irrupção do sentido no índice erótico da voz. 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, p. 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.

A voz, uma outra escritura possível?

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 que introduzia em suas pinturas os traços e códigos da escrita verbal. 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 Douceut, pasta Pp 12).

Referências Bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 462p.
- [2] _____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 515p.
- [3] DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997. 176p.
- [4] JAKOBSON, Roman. *Language enfantin e aphasie*. Paris: Flammarion, 1980, 187p.
- [5] LUCA, Ghérasim. *Un loup a travers une loupe*. Paris : José Corti, 1998, 91p.
- [6] _____. *Héros-Limite* suivi de *Le chant de la carpe et Paralipomènes*. Paris: Gallimard, 2001. 309p.
- [7] _____. *La voici la voie silanxieuse*. Paris: José Corti, 1997. 59p.
- [8] _____. *Androïde contre Androgène: onze apparitions du triple sur les ruines du double*. Espólio, Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL ms13.
- [9] ROSSET, Clément. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 198p.