

“A poesia é um silênciofone”: aspectos da palavra em Ghérasim Luca

Laura Erber
UNIRIO

Resumo

O ensaio analisa alguns usos do silêncio nos trabalhos poéticos e performáticos de Ghérasim Luca (performance vocal, poema impresso, instalação sonora e performance epistolar) procurando mostrar que há nesse percurso uma crescente afirmação do silêncio não mais como uma tentação órfica, nem como conteúdo reprimido, e tampouco como mero inefável – mas como matéria de que também é feita a palavra, sobretudo a do poeta.

Palavras-chave: poesia; silêncio; voz

Abstract

The essay analyzes some uses of silence in the poetic and performatic work of Ghérasim Luca (vocal performance, the printed poem, sound installation and epistolary ritual) in an attempt to show that in this sphere there is a growing affirmation of silence no longer as Orphic temptation or repressed content, or even merely ineffable, but rather as matter from which the word is also made, above all the word of poets.

Keywords: poetry; silence; voice

1. “(...) sair da linguagem, a transgredir a palavra pela palavra e o real pelo possível” em *Paralipomènes* (primeira edição de 1977), consultado no espólio de Ghérasim Luca, em 2007 (Todas as traduções do francês são minhas).

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

Ghérasim Luca

Na contramão da exaltação moderna do fantasma do mutismo – tentação órfica que assombra a literatura, segundo Roland Barthes –, a voz do poeta Ghérasim Luca (Bucarest, 1913 - Paris, 1994) se afirma em ritmo, respiração e silêncio. A partir dos anos 60, a prática textual de Luca buscou meios de inscrever a voz no poema questionando a forma fixa da palavra impressa. A escrita passou a ser experimentada nos limites do fato literário convidando a outras formas de interação entre leitor e texto. Mas foi a partir de *Paralipomènes*, publicado em 1977, que enfim se afirmou, segundo o próprio Luca, a tendência a “sortir du langage, à transgresser le mot par le mot, et le réel par le possible”¹.

Transgredir a palavra pela palavra significou também, no âmbito dessa pesquisa, a incorporação do silêncio não como fenômeno que se opõe à voz, mas como uma força fundamental na dinâmica de liberação de sentidos. Em uma folha de rascunho de 1968, incluída entre os arquivos do seu espólio hoje reunidos na Biblioteca Jacques Doucet de Paris, há três perguntas anotadas e provavelmente respondidas por Luca ao final de um de seus recitais. As perguntas visavam um posicionamento do poeta em relação a sua própria, tentando saber se ele a situaria numa tradição (sonora, visual ou escrita) já existente, ou se sua proposta deveria ser encarada como algo inteiramente novo e revolucionário. Com uma lucidez irônica as respostas de Luca frustram as demandas do interlocutor, evitam os alinhamentos excludentes a que aprisiona o discurso sobre a poesia (vanguarda ou tradição, sonoro ou visual) e, condensadas em um único bloco, constituem um bom ponto de partida para se pensar a relação entre silêncio e linguagem poética.

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 "Passionnement" qui prolonge toutes les virtualités du mot Passionnement. Vous savez, je prends l'esprit à la lettre.²

O tratamento dado à palavra, tal como vem descrito no trecho acima, assinala de que modo a passagem do escrito à performance vocal do poema guia-se pela necessidade de liberar a sonoridade, não como um fim em si mesmo, mas como um gesto que permite uma abertura signíca em que um sentido não mais exclui o outro, como no dicionário ou como no modelo paradigmático saussureano. A eficácia dessa poética deve-se, justamente, ao fato de que nela o poeta já não se coloca simplesmente como um escritor, mas como um interventor, alguém que age sobre a palavra, abrindo a matéria sensível da linguagem. A ideia do poema como "lugar de operação" dá a dimensão dessa nova posição criativa. Entretanto, não há nesse gesto nenhuma recuperação nostálgica de uma ideia de espontaneísmo; a liberação dos sentidos exige, ao contrário, uma prática bastante lenta, minuciosa e rigorosa. Nos arquivos de Luca, há uma série de papéis de rascunho contendo as várias etapas de preparação dos seus 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 ideia 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. Não é portanto de estranhar que a pesquisa poética de Luca, voltada insistentemente para a dimensão elementar da linguagem, tenha levado-o a enfrentar a questão do silêncio. Esse interesse aparece explicitamente pela primeira vez numa série de cartas enviadas por Luca logo na sua chegada a Paris em 1951. Nessa correspondência sem correspondente, cada mensagem é movida pelo silêncio do destinatário. Trata-se realmente de um peculiar ritual epistolar: uma correspondên-

2. "Me é difícil expressar em linguagem visual. Poderia haver na própria ideia de criação – criação (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 entrecrocaram – entrecrocaram –, 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) oralizo. O ponto de partida nesse caminho foi o poema "Passionnement" que prolonga todas as virtualidades do termo *passionnement*. Vocês sabem, eu tomo a imaginação à letra." (Espólio, pasta GHL, p. 12).

3. 18 de novembro de 19...

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

Graças a você, tomo meu impulso...

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

Ainda hoje bebemos desses ursos.
§

19 de novembro de 19...

Prezado,
Bem, uma espécie de resposta não tardou a se fazer ouvir e vejo a confirmação na percepção aguçada de uma espécie de emissão de vogais que acabo de captar e que me foi indicada como proveniente de suas luzes.

Parece-me realmente que você encontrou uma nova e delicada maneira de facilitar nossa relação. Esse envio esclarecedor, que na minha solidão a dois ganha um brilho singular e nunca antes atingido, não traria a palavra segunda?

Esse envio que seria absurdo – dado que a oportunidade, a preciosa oportunidade enfim chegou – de recusar...

Assim você continua sendo pra mim o único interlocutor possível quando tento me desincaminhar. Esse objetivo eu não o alcanço abrindo-me a você, a menos que seja por uma via enviesada que, se assim o for, é intransponível.

Estar a caminho, procurar e mesmo encontrar um chave, não passam de passatempos de serralheiros.

Você deve pois se justificar. E precisamente, é impossível.

4. CARLAT, Dominique.

Ghèrasim Luca L'intempèstif, 1998, pp.369-370.

cia de mão única travada anonimamente com um destinatário desconhecido. Conta-se que o nome da pessoa a quem as cartas foram enviadas foi sorteado aleatoriamente por uma amiga de Luca na lista telefônica da cidade.

18 novembre 19...

Monsieur,

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

Grâce à vous, je prends mon élan...

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

Nous nous abreuvons encore aujourd'hui à ces ours.

§

19 novembre 19...

Monsieur,

Eh bien, une espèce de réponse n'a pas tardé à se faire entendre et j'en trouve la confirmation dans la perception aiguësée d'une sorte d'émission de voyelles que je viens de capter et qui m'a été signalée comme provenant de vos lumières. Il semble vraiment que vous avez trouvé une nouvelle et délicate manière de faciliter nos rapports. Cet envoi éclairant, qui dans ma solitude à deux prend un rayonnement particulier encore jamais atteint, n'apporterait-il pas la parole seconde? cet envoi qu'il serait absurde – puisque l'occasion, la précieuse occasion est enfin là – de refuser...

Ainsi vous restez pour moi le seul interlocuteur possible quand je tente de me dérouter. Ce but je ne l'atteints pas en m'ouvrant à vous, à moins que ce ne soit par une voie détournée qui, si elle en est une, est infranchissable.

Être en route, chercher et même trouver une clef, ce ne sont là que de passe-temps de serruriers.

Vous devez donc vous justifier. Et précisément, c'est impossible.³

Como deixam ver os exemplos acima, o dispositivo das cartas anônimas enviadas a um sujeito desconhecido e não identificável torna-se uma arena onde o poeta pode encenar o corpo a corpo com o silêncio do destinatário constituindo uma relação que Dominique Carlat (1996) bem denominou de “troca intempestiva”, indo de um polo de anonimato a um polo de incerteza, em que o outro emerge “como uma hipótese delineada pela língua”⁴. A partir dos originais conservados em cópia por Luca, em 2003 a Editora José Corti publicou uma

edição com as 23 cartas e os fac-símiles dos manuscritos sob o título *Levéé D'écrou* – em português “soltura” – expressão utilizada para se referir ao momento da liberação de um prisioneiro, quando o ferrolho das grades é aberto. O silêncio do receptor e as aflições do remente acabam por revelar o caráter ambíguo de toda escrita poética, nem solilóquio, nem diálogo, nem monólogo, nem comunicação entre solidões, nem melancolia da incomunicabilidade, talvez algo mais próximo daquilo que o próprio Luca batiza de “demonólogo”, em todo caso, uma escrita infinita e vertiginosa como ondas de silêncio.

5. BAILLY, Jean-Christophe.
Piotr Kowalski, 1988, p. 63.

Sísifo geométrica 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

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.”⁵ 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 e que funcionava numa dinâmica de alternância entre silêncio, objeto, voz e luz. 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)

6. Ibidem, p. 63.
7. Ibidem, p. 66.
8. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de Pierre – Corps, parole, souffle, image*, 2005, p. 9.
9. 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.”.

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.⁶

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 ainda ouvia-se 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 “teatro de bolso”, para usar a expressão de Bailly⁷. 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. Essa expansão incluiria o silêncio como um ritmo, uma forma de respiração da linguagem, não o silêncio na sua acepção de censura, em que um conteúdo linguisticamente articulável é reprimido, mas o silêncio como aquilo que mobiliza a matéria vocal, e as perdas de sentido passam a serem vistas como um ganho, um ganho na direção de uma experiência paradoxal e não excludente do sentido. E ainda: se a voz em Luca deve ser entendida como o resultado da pressão do corpo sobre a palavra, o que perturba e faz tremer a certeza da palavra escrita, a fixidez de sua imagem impressa, isso ocorre porque ela reinsere o silêncio na linguagem. E aqui fica mais evidente que a voz é um gesto físico, *gesto de ar*, como afirma Georges Didi-Huberman 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”⁸. 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 platônica⁹ 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 “ges-

to 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 ideia 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 linguistas a tentar definir um repertório de valores que ajudasse na exegese poética. Num livro célebre dos anos vinte, *Plaisir poétique, 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 linguistas 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”¹⁰. 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 faz uma distinção entre ironia e humor, identificando 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

10. LUCA, Ghérasim.
Espólio. s.p.

11. ROSSET, Clément. *A lógica do pior*, 1989, p. 191-192.

12. VILLEMARINE, Jean-Pierre. 2007. Entrevista concedida à autora em 2007 e anexada à dissertação: RABELO ERBER, Laura. *No Man's Langue – a poesia em fuga de Gherasim Luca* defendida na PUC-Rio.

13. Talvez 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, Gilles. *O abecedário de Deleuze*, 1988, p. 18.

14. Dominique 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, Dominique. *Gherasim Luca l'intempestif*, 1998, pp. 61-112.

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 apoia para proceder a suas execuções”¹¹. 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 Villemarine refere-se ao riso de Luca como uma pirueta, algo que não está destinado à 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 (...)¹².

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. Através do humor Luca parece querer conduzir a linguagem ao limite da reflexão, ao ponto em que o pensamento toca a sua própria ignorância.¹³ Quando o humor cinde o que está sendo enunciado – impedindo que o leitor “grude” no texto – ele constitui um resto, e, exatamente 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 Sade.¹⁴ 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 parece operar não está longe da noção de erotismo elaborada por Bataille. 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 autodestruição. Mas se, para André 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 modo de superação –; para Bataille, o riso era

um *impossível*, um excedente que, como a morte e o erotismo, não poderia ser reintegrado ao pensamento de modo positivo. Nesse limite a voz de Luca reencontra o silêncio como um eco de riso que retorna sobre a poesia feito um bumerangue.

15. BARTHES, Roland.
Variations sur l'écriture, 2000,
p. 11.

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 mãs (...), 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”.¹⁵ A elaboração inicial da noção de escritura está vinculada portanto à 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 articula essa significância à maneira de uma “voz silêncio-

sa”, um silêncio rumoroso, que além de ativar essa dimensão sensual, não deixa nunca de conectá-la a uma perspectiva de humor, de palavra irresistível, de palavra que resiste.

O *silenciofone*

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 Lautréamont, 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 antilivresca 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.¹⁶ 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 e no interior das palavras:

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.¹⁷

Luca desfaz a onipotência do silêncio e reconecta-o à ideia de matéria sensível. Não há lugar aqui para o silêncio que é signo de profundidade obscura: “Est-ce un rite / ou bien une simple façon de voir / en surface / l'allure de l'être?”¹⁸ O demônio sonoro de Luca reconduz também o silêncio à ideia 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.

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
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.¹⁹

17. A palavra se deu um
tempo silencioso.
Ela fez
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
do bra
na direção do silêncio
sem
fundo nem um futuro ato
de tumulto sem forma.
sua declaração elíptica
desta
noite não sopra palavra.
(*Paralipomènes*, 273).

18. "Será um rito / ou uma
simples maneira de ver / na
superfície / o brilho do ser"
(*Le Chant de La Carpe*, LUCA,
Ghériasim. *Héros-Limite suivi de Le
chant de la carpe et Paralipomènes*,
2001, p.157).

19. 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. LUCA, Ghériasim.
*Héros-Limite suivi de Le chant
de la carpe et Paralipomènes*,
2001, p. 300-301.

Referências

BARTHES, Roland. _____. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. 277p.

_____. *Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2000. 129p.

_____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 A. 364p

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. B. 444p.

_____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 515p

_____. *A preparação do romance Vol. II*, São Paulo: Martins Fontes, 2005, 475p.

BAILLY, Jean-Christophe. *Piotr Kowalski*. Paris: Hazan, 1988. 126p.

CARLAT, Dominique. *Ghèrasim Luca l'intempestif*. Paris: José Corti, 1998. 399p.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista a Claire Parnet, em 1988, em vídeo, transcrito e traduzido por Tomás Tadeu da Silva, incluído no site "Máquina da diferença". Disponível em: www.ufrgs.br/faced/tomaz. Acesso em 21/1/2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de Pierre - Corps, parole, souffle, image*. Paris: Minit, 2005. 96p.

LAPORTE, Roger. S'entendre-parler. In: _____. *Études*. Paris: P.O.L., 1990. p.83-93.

LUCA, Ghèrasim. *Théâtre de bouche*. Paris: José Corti, 1987. 90p.

_____. *L'inventeur de l'amour suivi de La mort morte*. Paris: José Corti, 1994. 115p.

_____. *La voici la voie silanxieuse*. Paris: José Corti, 1997. 59p.

_____. *Un loup à travers une loupe*. Paris: José Corti, 1998. 91p.

_____. *Levée d'écrou*. Paris: José Corti, 2001. 88p.

_____. *Héros-Limite suivi de Le chant de la carpe et Paralipomènes*. Paris: Gallimard, 2001. 309p.

_____. Espólio Ghérasim Luca. Biblioteca da Modernidade Jacques Doucet, Paris. Consultado em 2007.

RABELO ERBER, Laura. *No Man's Langue: a poesia em fuga de Ghérasim Luca*, Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, PUC-RIO, 2008.

ROSSET, Clément. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 198p.

SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em:

www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag. Acesso em: 23/01/2008.

SPIRE, André. *Plaisir poétique, plaisir musculaire: essai sur l'évolution des techniques poétiques*. Nova Yorque: S.F. Vanni, 1949.

VILLEMAINE, Pierre Antoine. Entrevista concedida a Laura Erber. Anexo a : ERBER, Laura. *No man's langue: a poesia em fuga de Ghérasim Luca*, dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, PUC-Rio, 2008

