

## Reinventar os inventores

*Neste estado preliminar, que é criação e não nascimento.*

Henry Miller

A declaração de Guerra surpreende Luca durante uma visita a Paris. Acompanhado de Gellu Naum, consegue retornar a Bucareste no dia 26 de julho de 1940, onde toma conhecimento dos pogroms que estavam sendo perpetrados. Em 1941, após um curto período de relativa neutralidade, a Romênia acabou por se unir às Forças do Eixo. Por motivos até hoje pouco esclarecidos, o governo romeno de Íon Antonescu hesitou quanto à deportação da população judaica e acabou não aderindo à política de envio aos campos de extermínio, preferindo mantê-la em território nacional, numa espécie de exílio interior. Pelo que se sabe, Antonescu fez vários planos para deportações em massa de judeus e comunistas da Valáquia, Transilvânia e Moldávia, mas nunca os colocou em prática. Foi assim que Luca, um “privilegiado” num contexto de extermínio<sup>29</sup>, se viu expatriado dentro do próprio país, vivendo numa situação precária e num drástico isolamento intelectual, tendo sido inclusive submetido aos trabalhos obrigatórios conforme a exigência das políticas anti-semitas de então. Durante algum tempo, Luca parece ter interrompido completamente suas atividades poéticas, entretanto, a interrupção não foi total, pois são de 1942 as prosas incluídas em *Un loup a travers une loupe* e em 1945 surgem outros dois livros determinantes para sua produção: *L’inventeur de l’amour / Inventatorul iubirii* e *La mort morte / Mortea moarta*, nos quais elaborava, poeticamente, as atividades não-edipianas e o que chamava de combate contra as representações paralisantes da morte. Em 1947, publica *Le vampire passif*, escrito ao longo de 1941, mas remontando a acontecimentos de 1940. É nesses anos que a escrita de Luca dialoga mais intimamente com as propostas de Breton e do surrealismo francês, criando uma intertextualidade polêmica e desabusada que, num primeiro momento, dilata as

---

<sup>29</sup>Em junho de 1941, ocorre a maior carnificina da história romena, conhecida como massacre de Jassi (Iasi), cidade que hoje pertence à Moldávia. Os judeus foram mortos e largados nas ruas, a população local aproveitou para saquear os cadáveres.

propostas surrealistas para, em seguida, criar um desvio que extravasa os “protocolos” do movimento.

Os primeiros grupos da vanguarda artística romena se formaram em torno do construtivismo abstracionista alemão (Hans Richter, Hans Arp, Eggeling) e do futurismo italiano do grupo de Marinetti, acolhendo, um pouco mais tarde, as idéias da Bauhaus de Gropius. Ainda que o modernismo romeno fosse bastante eclético e afeito aos sincretismos, o surrealismo, na verdade, teve uma penetração difícil nesse contexto. Visto como um movimento retardatário, em 1930 o escritor Ilarie Voronca referia-se ao surrealismo como uma “desintegração doente e romântica” (Pop, 2006, 70). Entretanto, já nos anos 30, começariam a germinar posições críticas em relação ao caráter formalista do construtivismo e já se pronunciava em várias revistas a defesa de práticas estéticas mais orgânicas e frenéticas. O espírito surrealista foi transmitido sobretudo pelos textos de Sasa Pana, Benjamin Fondane e Geo Bogza, mas, seu maior difusor foi a revista *Unu* que defendia abertamente uma literatura livre do utilitarismo construtivista. Entretanto, para essa geração de poetas, a relação com o surrealismo nunca se deu como adesão à escola de Breton, mas como movimento paralelo que partilhava com o surrealismo a revolta anti-burguesa e a idéia de uma escrita fora dos padrões racionais e realistas.

Provavelmente o primeiro contato de Luca com os ideais surrealistas tenha se dado através da poesia de Geo Bogza<sup>30</sup>, cuja influência na sua atitude poética dos primeiros anos é bastante visível. Bogza defendia uma “exasperação criadora” cujo ápice poético deveria ser “um espasmo de riso, o mais abjeto”. Nota-se também na sua poética a questões presentes na escrita de Lautréamont, inspirando a ruptura com a biologia fixa do homem e com uma natureza natural, “natura naturata” para os romenos. O *locus amoenus* era substituído pela visão de forças devastadoras, das quais o amor não ficava de fora. Uma defesa mais explícita do surrealismo de Breton surge num manifesto publicado precisamente na revista dirigida por Bogza, *Viata imediata*, publicada em 1933. O texto era assinado por Ghérasim Luca, Paul Paun e S. Perahim e partia da constatação de que a poesia

---

<sup>30</sup> Em 1931, Geo Boza publicou na revista *Unu* o texto-manifesto “A exasperação criadora – escrevo porque a vida me exaspera” que atacava o desejo de satisfação, reconhecimento e dignificação dos escritores, e defendia a literatura como “ato pânico”. No mesmo ano, Boza elaborou um outro manifesto – propondo a reabilitação do sonho como trabalho subversivo, como “uma sífilis do inconsciente”.

morria por excesso de poesia. O manifesto convocava os poetas a estabelecer um contato mais brutal com os dramas do presente. Em 1940, Luca e Gellu Naum fundaram o grupo surrealista romeno sob a constatação de que os escritores da revista *Unu* não chegaram a atingir um surrealismo autêntico. Mas, já em 1945, em colaboração com o poeta Dolfi Trost, Luca escreveria uma mensagem ao movimento surrealista denunciando o perigo de uma captura precoce do movimento. Temendo a transformação do surrealismo em Escola, em tema universitário ou ainda em mera corrente de revolta artística, os dois poetas sugeriam que o surrealismo só poderia continuar a existir sob a condição de conseguir manter contra si mesmo uma oposição ininterrupta.

É ao longo desses anos que a escrita de fluxos transfiguradores e de imagens feéricas passa a se organizar em torno de algumas figuras, porta-vozes cujas atividades reivindicam um novo corpo perceptivo, uma nova forma de inscrição subjetiva na linguagem. Menos do que personagens nos quais o autor depositaria qualidades, defeitos e vontades, os seus porta-vozes exasperam as relações entre discurso e imagem. Não-Édipo, Andróide, Andrógino, A mulher não-nascida, Vampiro Passivo estão todos, cada um a seu modo, envolvidos no trabalho interminável de reinvenção do desejo. O que dizem e fazem não se inscreve na ordem do acabado ou das invenções secretamente concluídas que aguardam apenas o *frisson* da anunciação, pelo contrário, a força de sua voz reside no seu caráter performático e mutante. Todos eles falam desde o ponto de vista de uma existência que não se pacificou numa fisionomia, seu modo de figuração é experimental e desprovido de garantia: “É por isso que os meus gestos parecem / interrompidos, minhas palavras sem continuidade / meus movimentos muito rápidos ou muito lentos / contraditórios, monstruosos, adoráveis”<sup>31</sup> (*IA*, 15), diz o Não-Édipo. Desses gestos interrompidos surgirá mais tarde uma língua que também se interrompe produzindo uma tartamudez bastante singular. É preciso notar que a falta de continuidade não é o mesmo que falta, a poesia de Luca não endossa a lógica do vazio ou da falta como estrutural do sujeito, mas como lacuna, lapso, fenda, tudo aquilo que curto-circuita os sistemas de transmissão do saber ou que esburaca a solidez dos corpos. Assim, o erotismo e o “gosto pelo horror”, a

---

<sup>31</sup> *C'est pour cela que mes gestes semblent / interrompus, mes paroles sans suite / mes mouvements trop lents ou trop rapides / contradictoires, monstrueux, adorables.*

que se refere Baudelaire em *Mademoiselle Bistouri*<sup>32</sup>, reaparecem nessas figuras associados ao humor, e talvez assim impedindo que a linguagem erótica acabe por se converter numa intensidade demasiado familiar, para não dizer, numa nova tradição. Significa que, para Luca, o humor não é apenas a busca de um efeito de comicidade, mas uma das operações físicas que se deve exercer sobre a linguagem para retirá-la da “ordem do discurso”, usando a expressão de Michel Foucault. Para esquivar-se da arrogância auto-afirmativa, a escrita ri daquilo que ela mesma enuncia.

Os porta-vozes, num certo sentido, são o contrário dos protagonistas do romance moderno, nas suas figuras apáticas, auto-reflexivas, anti-heróicas por excelência, assujeitadas às regras do jogo do mundo, desiludidas ou entorpecidas pelo próprio tédio. Não significa, porém, que os porta-vozes da poesia de Luca intervenham no destino do mundo à maneira das grandes personagens épicas, pois, mesmo que seus gestos sejam desmesurados, eles não intervêm num plano histórico ou mítico coletivo, pelo contrário, movem-se numa solidão drástica, às vezes intensificada por uma auto-referencialidade não menos deletéria, mas sempre apostando que a grande força transformadora deve ser buscada ali, no seu cérebro infernal, numa insistência erótica e satânica, na produção de um pensamento que nunca foi pensado, em atos simples – mas nada inocentes – como respirar, caminhar, tocar um corpo:

(...)  
 no momento em que meus aparentes semelhantes  
 se entre-suicidam lamentavelmente  
 por idéias abstratas como o belo, a justiça e a honra  
 eu me desperto só  
 só em meio a um vasto cemitério  
 sem saber se  
 ao tocar esses cadáveres frescos  
 minha mão lhes traz  
 uma solução miraculosa

---

<sup>32</sup> “Mademoiselle Bistouri” trata do encontro fortuito entre o narrador e uma jovem moça, cuja perversão sexual se organiza em torno da fantasia de se entregar como vítima cirúrgica, ferida pelas mãos de algum médico que venha visitá-la com seus bisturis, e de preferência um pouco sujo de sangue: “Eu gostaria que ele viesse me ver com o seu estojo e o seu avental, e mesmo com um pouco de sangue por cima!”, exclama Mademoiselle – é esse “o gosto pelo horror” a que se refere Baudelaire no texto. (Baudelaire, 1994, 173).

ou se simplesmente imita  
o tremor lascivo do necrófilo

(...)  
au moment où mes semblables apparents  
s'entre-suicident lamentablement  
pour des idées abstraites  
comme le beau, la justice et l'honneur  
je me réveille seul  
seul au milieu d'un vaste cimetière  
sans savoir si  
à toucher ces cadavres frais  
ma main leur apporte  
une solution miraculeuse  
ou si elle ne fait qu'imiter  
le tremblement lascif du nécrophile (*IA*, 36).

Como sugere o trecho acima, não é no plano das idéias (honra, justiça, belo) que essas vozes circulam. Nem fantástico, nem histórico, nem puramente ficcional trata-se de um plano de experimentação que exige do leitor um outro tipo de aproximação das questões que o texto articula. Ao afirmar que essa escrita não é ficcional, não estou sugerindo que dela está excluída a imaginação, mas que ela opera muito mais por proposições do que por representações. É uma escrita performática e, desse modo, procura sempre oferecer a imaginação como um processo que o leitor acompanha, e não sob a forma de uma cena já dada, previamente constituída. A fabulação poética que caracteriza os textos Luca opta pelo caráter propositivo da enunciação às formas representativas de que a escrita literária dispõe.

Nota-se também que nos poemas de Luca as imagens provocam sua própria ruína. Parece que só por meio desses constantes desmoraamentos lhe é possível manter a escrita num processo contínuo de criação. Portanto, não é à pura metamorfose que essa linguagem aspira. Os processos metamórficos minam a autopreservação, bem como a linearidade e a fisiologia funcional dos corpos e das palavras. Os porta-vozes trazem uma novidade que diz respeito também ao próprio modo de pensar, introduzindo a “vida entre as idéias” (*CC*, 95).

Inicialmente informado pelo pensamento dialético, o raciocínio de Luca, longe de se submeter docilmente à dialética, tenta o salto acrobático que o liberta de qualquer sistema, inclusive do racionalismo marxista. E ajudando a fazer esse salto para fora da dialética há a o *fou rire* (riso louco), alegremente cruel. Dominique Carlat afirma que esse humor não é acessório, nem ornamental, mas “se exerce no interior do próprio discurso, e torna ilusória qualquer identificação” (Carlat, 1998, 18). A heterodoxia de *L’inventeur de l’amour* e de *La mort morte* foi censurada pelos colegas de Luca do grupo surrealista de Bucareste que, já então engajados no comunismo, viram no texto um anacronismo. Para eles haveria no poema uma insistência perniciosa na contradição entre o ritmo biográfico do indivíduo e o ritmo da liberação histórica, danosa para a marcha revolucionária que a época demandava. É bastante provável que Luca intuisse e até mesmo desejasse provocar uma tal censura:

mas jamais me perdoarão  
 a areia movediça dos meus gestos maleáveis  
 atrozes e vertiginosos como os vulcões  
 os deslizamentos de terreno  
 de um encontro a outro  
 essa confusão vibrante  
 de mulheres fragmentadas  
 apenas conhecidas ou totalmente desconhecidas

mais jamais on ne me pardonnera  
 le sable mouvant de mēs gestes souples  
 atroces et vertigineux comme les volcans  
 les glissements de terrain  
 d’un rencontre à l’autre  
 cette confusion vibrante  
 de femmes fragmentées  
 à peine connues ou totalement inconnues (*IA*, 51-52).

A marcha política à qual aderiu o movimento surrealista será francamente abandonada por Luca a favor de um demônio ambulatório, de um ritmo de

tropeços, ou de um passeio: “Os teus passeios quiromânticos nas linhas da minha vida me projetam num futuro que é meu único presente”<sup>33</sup> (LL, 15).

## 5.1

### Figurações

*Figuração*, nessa poesia, não significa o processo de passar do informe à forma, ou de delinear um corpo naquilo que se apresenta de modo caótico. Na verdade, a figuração aqui significa exatamente o seu oposto, e talvez fosse mais correto chamar de *desfiguração* a esse gesto que tenta tirar as máximas conseqüências do abandono das identidades e das fisionomias estáveis. Mas, insistindo ainda na palavra *figuração*, posso dizer que a entendo como um processo figurativo de decomposição e recomposição infinitas que implica tanto os corpos figurados quanto a linguagem que os engendra – o corpo da linguagem. Os corpos que Luca cria devem ser entendidos como uma dinâmica de forças em tensão que nunca se estabilizam. A escrita se converte num paradoxal operador de continuidade que mantém os corpos em constante estado de estranhamento. Até os anos 50, Luca está voltado para essa dinâmica de corpos e objetos, mas, a partir do livro *Héros-Limite*, o foco de atenção se desloca para o corpo da linguagem propriamente dito; as figurações praticamente desaparecem, mas o princípio de composição-decomposição e a atividade não-edipiana que o animava permanecem em vigor.

No texto *Androïde contre Androgène*, Luca explicitava o seu interesse pelo processo de figuração como parte da atividade não-edipiana:

O andróide clássico dava vida e forma humana ao informe, ao objeto. O andróide não-edipiano faz o caminho inverso: transforma a forma humana em disforme, em objeto em plena formação, efervescente, livre, indiscernível. Cria o objeto surpresa com o corpo vivo da mulher.

L'androïde classique donnait vie et forme humaine à l'informe, à l'objet. L'androïde non-oedipien suit le chemin inverse: il transforme la forme humaine en informe, en objet en pleine formation, effervescent, libre, indiscernable. Il crée l'objet surprise avec le corps vivant de la femme. (Espólio, GLH, ms 13).

---

<sup>33</sup> *Tes promenades chiromanciennes dans les lignes de ma vie me projettent dans un avenir qui est mon seul présent.*

O que Luca busca na desfiguração do mito de Andróide e de Andrógino é a proposição de um desejo irreduzível às formas amorosas codificadas, “contrariando a uniformidade congelante do amor refletido” (Idem, espólio). A reinvenção implica uma torção radical das figurações clássicas, vivificadas pela atividade não-edipiana. Desse modo, a desfiguração se inscreve naquilo que Blanchot descreve como sendo o combate pela *possibilidade*, assumindo que “o homem, cada vez que ele é, a partir da possibilidade, é o ser *sem ser*. O combate pela possibilidade é o combate contra o ser” (Blanchot, 2001, 92). No texto, Luca faz questão de esclarecer que a atividade não-edipiana não oferece um novo mito que asfixia o mito original, nem novos personagens para o teatro do mundo, mas que se dedica a combater o achatamento do desejo através da produção de contrapoderes, ou, como ele mesmo chama, *não-seres* e *contra-criaturas*<sup>34</sup>: “Não-ser: ser Não-Édipo: sonâmbulos, sonhadores em ação, carne de um fantasma, súcubos vivos e afáveis”<sup>35</sup>.

## 5.2

### O Não-Édipo

*Como o funâmbulo  
suspense por sua  
sombriinha*

*eu me agarro  
ao meu próprio  
desequilíbrio*

Ghériasim Luca

O Não-Édipo é o fora de série que arrasta a série consigo. No início dos anos 40, Luca chegou a escrever um manifesto não-edipiano que, segundo Dominique Carlat (1998), foi consultado por Deleuze na Biblioteca Nacional da França, mas hoje esse texto não consta entre os seus arquivos. Entretanto, a perda do manifesto não impede uma articulação em torno dessa figura que aparece de forma bastante nítida no livro *L'inventeur de l'amour*, um poema conduzido pela

<sup>34</sup> “Contre-creature” é o título que Luca dá a uma das sessões de *Héros-Limite* que contém os seguintes poemas: “La morphologie de la Métamorphose”, “Le Triple” e “L'écho du corps”. Principalmente nos primeiros, fica bastante evidente o aproveitamento que Luca fez, em *Héros-Limite*, dos textos escritos anteriormente como o próprio *Androïde contre Androgyne*.

<sup>35</sup> (Idem, espólio).

proposta não-edipiana de reinvenção do amor. *L'inventeur de l'amour* é um longo poema no qual Luca desenvolve estratégias para escapar à prisão das relações edipianas através da intensificação erótica do encontro amoroso. Não se trata portanto da simples sugestão de transformação dos valores amorosos, o texto realiza, em atos de linguagem, as atividades de destruição do “eu” através do amor erótico.

É claramente contra a identidade fixa que bloqueia o movimento da criação de novas formas de vida que o poema de Luca se opõe. O seu Não-Édipo é uma intensidade física e emotiva que argumenta a favor de um novo homem, no sentido de um novo estado tônico, intensivo e desejante. Todo o poema se desdobra em torno do núcleo central: “tudo deve ser reinventado” (*IA*, 11):

Sou obrigado a inventar  
uma maneira de me deslocar  
de respirar  
de existir

num mundo que não é nem água  
nem ar, nem terra, nem fogo  
como saber de antemão  
se é preciso nadar  
voar, andar ou arder

Inventando o quinto elemento  
o sexto  
sou obrigado a revisar meus tiques  
meus hábitos, minhas certezas

pois querer passar de uma vida aquática  
a uma vida terrestre sem mudar a destinação  
do seu aparelho respiratório  
é a morte

(....)  
Beijo uma mulher na boca  
sem que ela saiba  
se foi envenenada  
trancada mil anos numa torre  
ou se adormeceu com  
a cabeça sobre a mesa

Tudo deve ser reinventado  
não há mais nada no mundo

Je suis obligé d'inventer  
une façon de me déplacer

de respirer  
d'exister

dans un monde qui n'est ni eau  
ni air, ni terre, ni feu  
comment savoir d'avance  
si l'on doit nager  
voler, marcher ou brûler

En inventant le cinquième élément  
le sixième  
je suis obligé de réviser mès tics  
mes habitudes, mes certitudes

car vouloir passer d'une vie terrestre  
sans changer la destination  
de son appareil respiratoire  
c'est la mort

(...)  
J'embrasse une femme sur la bouche  
sans qu'elle sache  
si elle a été empoisonée dans une tour  
ou si elle s'est endormie  
la tête sur la table

Tout doit être réinventé  
Il n'y a plus rien au monde (*IA*, 9-11).

Contudo, seria um equívoco reduzir a sua necessidade de reinvenção ao mero experimentalismo estético. O perpetuo reinventar não toma como alvo a arte (e a poesia) como história das formas, mas a vida em suas relações com a linguagem e o pensamento. É nesse sentido que sua poesia não se esgota no fato poético e aposta numa aproximação entre o trabalho de linguagem e a reflexão teórica, aposta que, aliás, vem bagunçar a partilha entre pensamento e poesia na cultura ocidental. A escrita é encarada como sustentação de um campo sensível de questões, a sua linguagem poética resulta da intimidade com a reflexão teórica, porém nunca tomando o saber como o lugar absoluto da verdade. Sobre as relações entre poesia e pensamento, Maria Zambrano observa:

Mesmo se em alguns felizes mortais, poesia e pensamento puderam aparecer conjuntamente e paralelamente, e mesmo se em outros ainda mais felizes, poesia e pensamento puderam se mesclar em uma única forma de expressão, é verdade que pensamento e poesia se opõem muito profundamente através de toda nossa cultura. Cada uma reclama para si a alma que habita. E essa dupla tensão pode ser

a causa de algumas vocações malogradas e de uma grande e interminável angústia afogada na esterilidade (Zambrano, 2003, 15).

Toda vez que o tema da relação entre poesia e pensamento vem à tona, invoca-se o nome de Nietzsche. Sua produção constitui talvez o exemplo mais intenso de perturbação da linguagem no interior da filosofia, todo o seu pensamento se articula a uma escrita poética e deliberadamente dramática. Como observa Foucault, Nietzsche “multiplicou os gestos filosóficos” (Foucault, 2005, 33) para além da própria filosofia, antecipando a heterologia e heterodoxia dos saberes na época contemporânea. Diferente de Nietzsche, o percurso de Luca tem como ponto de partida o poema, mas incorpora a força inventiva do pensamento na tentativa de produzir uma escrita que vai muito além do verso de circunstância. Em comum com Nietzsche há na poesia inicial de Luca a elaboração de figuras intempestivas que têm como função precisamente amalgamar pensamento e palavra poética. Basta lembrar que é da convergência entre o poeta e o pensador que surgem as figuras nietzschianas de Zaratustra e do Anticristo. Em relação a Zaratustra, caberia perguntar por que Nietzsche foi buscar na figura de um profeta iraniano do século VII a.C. um corpo que desse voz às suas teses filosóficas? Em *Ecce Homo* (1979), o próprio Nietzsche responderia:

Nunca me perguntaram, como deviam, qual é, na minha boca, na boca do primeiro imoralista, o significado de Zaratustra: pois bem, o que constitui o caráter grandioso e singular deste persa na história, é precisamente o contrário do que pode observar-se em mim (...) (Nietzsche, 1979, 136)

O Zaratustra é, portanto, um Anti-Zaratustra. A esse respeito, Pierre Héber-Suffrin esclarece:

(...) o papel do Zaratustra histórico consistiu, com efeito, na invenção de um dualismo de inspiração moral, dualismo que explicava todas as coisas pela ação de dois princípios em luta, dualismo moral para o qual um desses princípios é o Bem e outro o Mal. Essa invenção, Zaratustra a fez – segundo Nietzsche – extrapolando nossa experiência moral humana do bem e do mal, dando-lhe uma dimensão teológica (há um Deus Bem e um Deus Mal) e cosmológica (no universo tudo se explica pela ação ou desses dois princípios, e por sua rivalidade) (Héber-Suffrin, 1991, 31-32).

Pois é precisamente a recusa desse moralismo e desse dualismo que vão caracterizar a reinvenção do Zaratustra. Mas a recusa não é uma simples negação; Nietzsche faz com que o próprio saber do Zaratustra histórico volte “o ferrão contra si mesmo” (Nietzsche, 2003, 69), ou seja, retira de dentro do próprio Zaratustra o reverso do seu saber.

Zaratustra tem mais coragem que todos os pensadores juntos. Dizer a verdade, saber disparar o arco, é a virtude persa. Compreendem-me? A vitória da moral sobre si própria, a vitória do moralista sobre si próprio, para vir terminar no seu contrário, ou seja <<em mim>>, eis o que significa na minha boca Zaratustra (Nietzsche, 1979, 164).

Do mesmo modo que o profeta de Nietzsche, o Não-Édipo de Luca parte da premissa de que o homem precisa ser superado. Zaratustra possui a mais temível percepção da realidade, “a mais abissal reflexão”, mas não vê nela uma objeção à existência, pelo contrário, parte dela para a invenção de novos valores. Zaratustra entende que a grandeza do homem “é ser ponte, e não meta”, pois o que se pode amar nele é “ser uma transição e um ocaso” (Nietzsche, 1989, 31). A experiência de transpor o abismo através da dança dionisíaca supõe o arriscar e ir além, acima (*über*) dos homens. Por isso o Zaratustra, pela boca de Nietzsche, ou vice-versa, opõe-se ao sentido conservador da existência, que caracterizava, para Nietzsche, a atitude do “último homem”, aquele que não acredita em correr riscos e age para preservar a felicidade que acredita ter encontrado. Assim também a escrita (literária ou filosófica) deve tornar-se uma maldição dançante para transpor as belas leis, o discurso obediente, a benevolência de uma razão decadente. Como o Zaratustra, o Não-Édipo sabe que está ameaçado por seu próprio colapso: “(...) eu me arrisco a perder, não somente / a minha lucidez teórica mas / também o suporte físico mais elementar”<sup>36</sup> (MM,109). Seria possível identificar uma série de semelhanças entre o espírito de auto-superação de Zaratustra e a fúria inventiva do Não-Édipo Luca. O livro *L'inventeur de l'amour* ofereceria ao leitor vários exemplos, inclusive o do funâmbulo suspenso sobre o abismo. Mas o que interessa aqui é também fazer uma distinção entre ambos, pois o que em Nietzsche é dionisíaco e dançante em Luca começa a ratear, torna-se trêmulo e precário.

<sup>36</sup>(...) je risque de perdre, non seulement / ma lucidité théorique mais / même le support physique le plus élémentaire.

Zaratustra precisa reverter e transvalorar o legado do dualismo e da moral, cabe então perguntar, qual Édipo deve ser transvalorado pelo Édipo de Luca? Não é contra o mito de Édipo perpetrado na tragédia de Sófocles que Luca irá se insurgir, mas contra o complexo de Édipo, contra o homem complexado tal como foi sintetizado por Freud (1989) em “O sepultamento do complexo de Édipo”, de 1924. O Não-Édipo propõe o exercício da invenção de um outro desejo para um outro corpo, mas corpo e desejo que já não seriam mais assombrados pelas representações opressoras da morte e da falta. Para sair dessa realidade edipiana, é preciso desmontar o homem axiomático, “cheio de relógios, de registros / de amores perfeitos / de complexos fatais / de limites”<sup>37</sup>(*IA*, 13).

### 5.2.1

#### **Não-Édipo e Anti-Édipo, um encontro**

Se a idéia de uma atividade não-edipiana pode parecer familiar aos ouvidos contemporâneos, isso se deve sobretudo à filosofia do Anti-Édipo elaborada por Deleuze e Guattari. A aproximação do texto de Deleuze e Guattari à poesia de Luca pode revelar de que modo a sua *contra-criatura* pode ter instigado os dois autores na elaboração de uma nova formulação teórica sobre o desejo. A invenção da atividade não-edipiana de Luca surge num momento em que a psicanálise já era uma prática bastante difundida, basta lembrar que a Sociedade Internacional de Psicanálise já completava mais de 40 anos de funcionamento quando Freud morreu. Diversos livros e revistas faziam circular o debate teórico provocado pelos textos de Freud, falava-se em “freudismo” do mesmo modo que se falava em “marxismo”. Luca se interessou fortemente pela produção discursiva de sua época, mas metabolizava tudo de modo a não se deixar moldar pelo dogmatismo dos sistemas de pensamento fortes, realizando sempre um duplo movimento de retomada e desligamento dos mesmos. Esse é o jogo de forças em tensão que Luca procura ativar nos seus dois textos de 1945, *L'inventeur de l'amour* e *La mort morte*. Numa carta de 1947, endereçada ao historiador e romancista Sarane Alexandrian<sup>38</sup>, Luca escrevia:

<sup>37</sup> *plein de montres, de registres / d'amours toutes faites / de complexes fatais / de limites.*

<sup>38</sup> Sarane Alexandrian (França, 1927). Ensaísta, romancista e historiador, fundador da revista *Supérieur inconnu* que dirige ainda hoje. Autor dos livros *André Breton par lui-même* (1971), *Le*

Perdoe a minha megalomania aparente, mas te asseguro que esta é a primeira vez que o amor ENCONTRA livremente a Revolução e se eu me permiti dizer que o Amor foi inventado em 1945 não é por desejo de escandalizar. O mundo dilemático, amor único e libertinagem, a psicopatia sexual e a psicologia dita normal, a alma e o corpo, o sentido e o coração... e sua reconciliação ABSTRATA cessaram de existir no plano do comportamento não-edipiano. No que se refere à última palavra, não tenho dúvida, a luta mítica entre a liberdade e o seu contrario se dá atualmente entre Édipo e Não-Édipo. A inviável vida cotidiana, furiosamente mas exatamente descrita pelos sistemas (marxismo, freudismo, existencialismo, naturalismo...) deve ser loucamente ultrapassada por um pulo formidável, uma espécie de vida na vida, de amor no amor, indescritível, indiscernível e irreduzível à linguagem dos sistemas<sup>39</sup>. Eu falo da vida e da morte não-edipianas (acessíveis pelo comportamento surrealista seguido até o exagero), isto é, da negação absoluta do cordão umbilical nostálgico e regressivo, fonte longínqua de nossa ambivalência e de nossa tristeza. (Em: Raileanu, 2004, 143-44)

*O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari foi escrito na seqüência, e sob a inspiração direta, dos acontecimentos de Maio de 68, momento em que a psicanálise, ao menos na França, gozava de amplo prestígio, exercendo considerável influência sobre a produção teórica da época. Apesar da presença renovadora de Lacan no debate teórico, de modo geral, a Psicanálise havia se acomodado. O encontro com Guattari marca o abandono, por parte de Deleuze, de uma certa conceitualização psicanalítica com a qual ele operava até então em seus textos. A partir do encontro Deleuze passa a desenvolver conceitos próprios que articulam uma nova teoria do inconsciente e do desejo, tendo como núcleo organizador não o complexo de Édipo, mas o delírio esquizofrênico:

Eu só trabalhava nos conceitos da psicanálise, e, ainda, timidamente. Guattari me falou daquilo a que já chamava as máquinas desejantes, toda uma concepção teórica e prática do inconsciente máquina, inconsciente esquizofrênico. Tive a impressão de que era ele que estava adiantado. Mas com o seu inconsciente-

---

*surréalisme et le rêve* (1974), *Histoire de la littérature érotique* (1989). Foi muito amigo de Victor Brauner através de quem Luca o deve ter conhecido.

<sup>39</sup> “Acontece que no centro dos males / que nos rasgam / nenhum poderia ser pior / que o bálsamo mesquinho / do qual o operário é o terno fetiche / que ora por nossa boa consciência”. (Il se trouve qu’au centre des maux / qui nous déchirent / aucun ne pourrait être pire / que le baume mesquin / dont l’ouvrier est le tendre fétiche / qui veille sur notre bonne conscience) (PS, 84).

máquina, ele falava ainda em termos de estrutura, de significante, de *phallus*, etc. Era forçoso, visto dever tanto, a Lacan. Mas eu pensava que isso iria ainda melhor se encontrássemos os conceitos adequados (...) e renunciássemos a noções como estrutura, simbólico ou significante (Deleuze, 2002, p.47-48).

Deleuze e Guattari se desfazem do paradigma triangular do complexo edipiano e, ao mesmo tempo, retiram a esquizofrenia do confinamento autista a que teria sido relegada. Isso porque, segundo os autores, a esquizofrenia ofereceria um outro modelo de produção de desejo, um modelo inteiramente não-edipiano, não-neurótico, não-territorializado. Ao invés de trabalhar com a categoria do sujeito, operam com a noção de formas de subjetivação, formas resultantes do interminável jogo entre poderes, formações discursivas e agenciamentos libidinais. Em *A história da sexualidade – a vontade de saber* (1977), Foucault já mostrava como a psicanálise de Freud conseguiu driblar os fantasmas do sangue e do poder disciplinar, mas revelava igualmente como Freud reuniu em torno do desejo e no interior da própria sexualidade a noção de lei. Nesse sentido a psicanálise se mantinha afastada do fascismo, mas permanecia atrelada a uma hipótese repressiva<sup>40</sup>.

Apesar das investidas violentas contra o modelo interpretativo de Freud, o que orienta os ataques teóricos de *O Anti-Édipo* é a elaboração de uma nova concepção de inconsciente, capaz de incluir o que há de brutal no desejo. Daí os autores questionarem a centralidade do complexo de Édipo e da castração na teoria psicanalítica, insistindo na crítica ao privilégio dado à neurose e à “marginalização” dos estados psicóticos. A esquizofrenia se tornava interessante por se situar no que eles chamavam de limiar do capitalismo, no ponto em que ele começava a se desfazer. “A esquizofrenia, é a produção desejante como limite da produção social” (Deleuze & Guattari, 1972, 43). Mas o livro vai mais além e se propõe a pensar conjuntamente “o domínio do desejo e do social, do inconsciente e da produção, sem passar por uma mera síntese do que na época era dominante, o freudismo e o marxismo” (Pelbart, 2003, 158). A partir da dupla articulação entre o social e o psíquico, os autores tocam uma questão fundamental que concerne à relação entre o desejo revolucionário e o poder, ou seja, como se desentranhar do

---

<sup>40</sup> Porém, diferentemente do que ocorre nas formas repressivas sócio-jurídicas, na Psicanálise, a lei que reprime a sexualidade é também aquela que incita o desejo.

fascismo, como desentranhar o fascismo que se instala no nosso próprio desejo fazendo-nos desejar o poder?

### 5.2.2

#### As afinidades eletivas e os múltiplos em comum

São muitas as questões que aproximam o Anti-Édipo de Deleuze e Guattari ao Não-Édipo de Luca. A própria idéia de que Deleuze e Guattari possam ter se inspirado nos textos de Luca para dar título ao livro não é de modo algum absurda, embora os autores não se refiram a Luca ao longo de *O Anti-Édipo*. Também, para Luca, o delírio exerce um papel importante contra os achatamentos do desejo e do pensamento. O delírio encarna uma espécie de pensamento em convulsão, um processo que libera a produção de desejo. Deleuze e Guattari também insistem no delírio enquanto processo, e, nos dois casos, trata-se de insistir no processo enquanto processo:

Não se deve tomá-lo [o processo] por uma meta, um fim, nem confundi-lo com a sua própria continuação ao infinito. O fim do processo, ou sua continuação ao infinito que é estritamente a mesma coisa que a sua parada brutal e prematura, é a causação do esquizofrênico artificial, tal como o vemos no hospital, farrapo autisticizado como entidade. Lawrence diz do amor: “De um processo fizemos um fim; o fim de todo processo não é a sua continuação ao infinito, mas a sua realização... O processo deve tender à sua realização, não a uma horrível intensificação, a uma horrível extremidade onde o corpo acaba por sucumbir”. Vale para esquizofrenia como para o amor: não há nenhuma especificidade ou entidade esquizofrênica, a esquizofrenia é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras (...) (Deleuze & Guattari, 1972, 11).

Afastado de toda uma tradição que o vê como posse, como apropriação, em Luca o corpo desejado aparece como uma energia que não pode ser detida ou retida:

(...)  
 a coxa dessa mulher  
 a qual não retenho nem o perfume  
 nem o veludo – essas atrações constantes  
 do seu corpo magnífico – mas a fagulha  
 elétrica, as estrelas cadentes do seu corpo  
 iluminadas e apagadas apenas uma vez

ao longo da eternidade  
o fluido e o magnetismo dessa coxa  
suas radiações cósmicas, a luz  
e a obscuridade interiores, a onda de sangue  
que a atravessa, sua posição única  
no espaço e no tempo  
que se revela a mim sob o tumor<sup>41</sup>  
monstruosa do meu cérebro  
do meu coração e do meu fôlego  
inumano

Não consigo entender  
o charme da vida  
fora dessas revelações únicas de cada instante

(...)  
la cuisse de cette femme  
dont je ne retiens ni le parfum  
ni le velours – ces attractions constantes  
de son corps magnifique – mais l'étincelle  
électrique , les étoiles filantes de son corps  
allumées et éteintes une seule fois  
au cours de l'éternité  
le fluide et le magnetisme de cette cuisse  
sés radiations cosmiques, la lumière  
et l'obscurité intérieures, la vague se sang  
qui la traverse, sa position unique  
dans l'espace et le temps  
qui se révèle à moi sous la loupe  
monstrueuse de mon cerveau  
de mon coeur et de mon souffle  
inhumaine

Je n'arrive pas a comprendre  
le charme de la vie

---

<sup>41</sup>Ghériasim faz constantemente um jogo entre os homógrafos loupe (tumor, excrescência) e loupe (lupa). O título do seu livro *Un loup a travers une loupe* brinca com essa homografia.

en dehors de ces révélations uniques  
de chaque instant (*IA*,16-17).

Assim como em Deleuze e Guattari, a invenção de Luca passa por uma crítica ao modelo edipiano (Freud), mas soma-se a esta crítica um ataque ao traumatismo natal (Rank). Luca ultrapassa o racionalismo marxista, introduzindo o erotismo no materialismo e o “estado de desolação-pânico” (*MM*, 62) no seu projeto poético. É provavelmente por querer escapar ao racionalismo marxista que Luca prefere utilizar o “não” (Não-Édipo e não-criatura) ao invés de “anti”. Para Luca, no entanto, não se tratava tanto de, a partir da discussão dos conceitos políticos e psicanalíticos hegemônicos, fazer funcionar um novo arsenal conceitual. Trata-se de dar vida imediatamente ao Não-Édipo: fazê-lo desejar, amar, caminhar, respirar, falar/escrever, anunciando o seu próprio surgimento. Assim como Deleuze e Guattari vão criticar o teatro freudiano das interpretações – a apropriação dos personagens trágicos e/ou dramáticos na elaboração da teoria psicanalítica –, Luca vai combater aquilo que faz da vida “uma maneira de imitar / a vida de outro qualquer”<sup>42</sup> (*IA*, 17).

De fato a vida torna-se uma cena  
onde interpreta-se Romeo, Caim, César  
e algumas outras figuras macabras

En effet, la vie devient une scène  
où l’on interprète Roméo, Caïn, César  
et quelques autres figures macabres (*IA*,17-18).

Arrancar a si próprio do teatro das representações, desfazer-se do que trabalha para familiarizar e moralizar a percepção é fundamental quando se pretende passar da representação à experimentação, da metáfora à produção. Ao promover a desmetaforização das força desejantes, Deleuze e Guattari criticavam todo um legado da interpretação analítica, do qual a crítica literária não saiu impune, sucumbindo à vontade de deitar a literatura no divã. Um dos focos dessa crítica é o inconsciente pensado como “cena”. Para Deleuze e Guattari, “o

---

<sup>42</sup> *une façon de mimer / la vie de quelqu’un d’autre.*

inconsciente é uma usina e não uma cena de teatro” (Deleuze, 2002, 306), ou seja, trata-se de combater o próprio solo do sistema de representação sobre o qual se constitui o sujeito da psicanálise. Sem utilizar conceitos como “esquizofrenia” ou “psicose”, Luca também reivindica o delírio e a radicalização dos processos psíquicos e sensoriais para alcançar um inconsciente que libere outras forças criativas. A cura analítica é referida no poema como um método insuficiente de liberação do homem edipiano que ela mesma revelou.

sabe-se que a análise  
 como qualquer outro método  
 de interpretação racional ou irracional  
 é apenas a possibilidade parcial  
 de desvendar o mistério  
 na medida que cada verdade descoberta  
 só faz velá-lo mais ainda  
 e confere-lhe uma atração teórica  
 à maneira dessas mulheres irresistíveis  
 e histerizantes do início do século  
 que o amor cobria com muitos envelopes  
 e rendas, de perfume e de vertigem

On sait que l’analyse  
 comme n’importe quelle autre méthode  
 d’interprétation rationnelle ou irrationnelle  
 n’est qu’ une possibilité partielle  
 de dévoiler le mystère  
 dans la mesure où chaque vérité découverte  
 ne fait que le voiler davantage  
 et lui confère une attraction théorique  
 à la manière de ces femmes irrésistibles  
 et hystérisantes du début du siècle  
 que l’amour couvrait de plusieurs enveloppes  
 de dentelles, de parfum et de vertige (*MM*, 63).

É muito provável que Ghérasim tenha lido o texto de Freud, “O sepultamento do complexo de Édipo”<sup>43</sup>, e é também possível que tenha sido nesse mesmo texto de Freud que Luca tenha tomado conhecimento das pesquisas de Otto Rank em torno do trauma do nascimento e da regressão intra-uterina. Referências explícitas a essas idéias aparecem tanto nas prosas de *Un loup a travers une loupe* – “O retorno ao país pré-natal e a partida para a viagem sem retorno”<sup>44</sup>(*LL*, 37) – quanto nas falas de Não-Édipo em *L’inventeur de l’amour*:

(...)

A surportar como uma maldição  
essa psicologia rudimentar  
determinada pelo nascimento  
nunca descobriremos  
a possibilidade vir ao mundo  
fora do traumatismo natal (*IA*, 14)

(...)

A supporter comme une malédiction  
cette psychologie rudimentaire  
détérimée par la naissance  
nous ne découvrirons jamais  
la possibilité de paraître au monde  
hors du traumatisme natal (*IA*, 14).

Em 1923, Otto Rank publicou *O trauma do nascimento*, a que Freud se refere na parte final de seu ensaio de 1924. Nele, Rank desenvolve uma teoria psicanalítica que desloca o foco da fonte de angústia do complexo de Édipo para o trauma do nascimento. O livro de Rank, cujas pretensões extrapolavam o campo da aplicação possível da psicanálise<sup>45</sup>, apresentava a idéia de que o nascimento constitui o acontecimento mais traumático da vida humana e fonte de todas

<sup>43</sup> Luca estudou, durante alguns anos, no colégio germânico de Bucareste, e, provavelmente mais tarde leu os textos de Freud que circulavam em alemão na Romênia. Além disso, Dolfi Trost, --- -- - poeta e amigo de Luca durante a juventude - tinha formação em psicanálise e incentivou Luca a entrar em contato com os textos psicanalíticos na época da elaboração da teoria freudiana.

<sup>44</sup> *Le retour au pays prénatal et le départ pour le voyage sans retour.*

<sup>45</sup> No prefácio ao livro, lê-se: “O que propomos é enfocar as modificações que o pensamento psicanalítico é capaz de produzir em toda a nossa concepção do homem e da história humana, que não é, em última análise, outra coisa senão a história do desenvolvimento do espírito humano e de suas criações” (Rank, 1972, 13).

angústias posteriores. No entender de Rank, a cura analítica fazia com que seus pacientes retrocedessem a “situações libidinais mais e mais antigas, até a fase uterina” (Rank, 1972, 20-21). O que o leva a concluir que, aquilo que se deve suprimir através da análise não é tanto o complexo de Édipo, mas algo muito anterior à sua formação, isto é, o laço fisiológico que liga o corpo do bebê ao corpo da mãe. Rank defendia o caráter absolutamente não-metafórico das regressões intra-uterinas no momento final da cura, alegando que seus pacientes reproduziam “biologicamente” o período da sua vida intra-uterina.

É porque ainda não  
me desvencilhei do ventre materno  
e de seus sublimes horizontes  
que pareço bêbado, sonolento  
e sempre distante

C'est parce que je ne me suis pas encore  
détaché du ventre maternel  
et de ses sublimes horizons  
que je parais ivre, somnolent  
et toujours ailleurs (*IA*, 15).

Luca se apropria da idéia de vida pré-natal, não para afirmá-la como uma realidade bio-fisiológica, mas para contrapor ao fluxo onírico do inconsciente uma imagem do pensamento mais física, plástica e certamente mais absurda – tentativa de atingir o corpo pelo sacrifício do sentido. É que a força plástica, em Luca, não se acomoda dentro da proposta surrealista de atingir o fluxo inconsciente de imagens, obtidas, principalmente, pelos processos de escrita automática. Barthes diz algo esclarecedor a respeito da relação entre fisicalidade e onirismo numa entrevista<sup>46</sup> sobre o surrealismo. Ao ser perguntado sobre o por quê de os surrealistas não terem se preocupado em desconstruir a língua, Barthes responde:

Suponho que, se os “surrealistas” (mas não seria necessário antes “desconstruir” esse genérico?) não desconstruíram, ou desconstruíram pouco a língua, é porque, no fundo, eles tinham uma idéia normativa do corpo – e para dizer tudo, da

<sup>46</sup> “Os surrealistas não atingiram o corpo”: entrevista concedida por Barthes a Daniel Oster para *Le quotidien de Paris*, em maio de 1975.

sexualidade. O “espartilho” imposto à sintaxe (seu drapeado, no caso de Breton) e a injunção sexual são a mesma coisa. O “sonho” que concebiam não era acesso ao corpo louco (salvo no caso de Artaud: mas suponho que este você coloque à parte), mas antes a uma espécie de vulgata cultural, ao “onirismo”, isto é, a um largar retórico das imagens. Parece-me que eles *não atingiram* o corpo. É por isso que resta literatura demais (Barthes, 2004, 345).

O Não-Édipo afirma carregar “uma realidade uterina tão forte” a ponto de acreditar que nunca abandonou o ventre materno. Os versos que fecham *L'inventeur de l'amour* trazem uma última referência à vida intra-uterina como um espaço de água onde emerge a cabeça “tentacular, radiante, jamais nascida” da mulher amada, cuja afirmação máxima é “o imenso cordão umbilical / pelo qual eu chupo o seu coração” (*IA*, 53). As teorias de Rank, embora tributárias de um fisiologismo duvidoso e bastante questionáveis em seus fundamentos teóricos, podem ter inspirado Luca não só porque ofereciam a possibilidade de uma saída total do complexo edipiano, mas pelo caráter mais corpóreo das imagens que utiliza. Além disso, o seu tom megalomaniaco provoca um certo efeito de humor. Mas se Luca assume o humor como estratégia de profanação do seu próprio discurso, o mesmo não vale para o texto de Rank.

Todavia, é em *A morte morta* que Luca propõe uma forma de se liberar radicalmente do fantasma do nascimento, pois seria precisamente esse trauma que manteria operantes as asfixiantes representações da morte. O texto é, também, o prolongamento exasperante do trajeto teórico traçado por Não-Édipo na invenção do amor. Em *La mort morte* Luca refere-se ao malogro aparente de suas atividades não-edipianas que seriam provocados por um “erro de pensamento” (*MM*, 106) muito comum entre os revolucionários. Esse “erro de pensamento” consiste em não levar às últimas conseqüências a idéia contida na afirmação “na sociedade de classes o amor é irrealizável”, pois, para Luca *tudo* na “odiosa sociedade de classes” é irrealizável, exceto “a realidade incandescente do devir” (*MM*, 107). Mas, para atingir essa incandescência e “devorar o real”, é preciso se desfazer da compreensão puramente lógica da impossibilidade (do amor) e “agravar o pessimismo histórico”, “desesperando o desespero”, mantendo-o numa posição de pessimismo ilimitado até atingir a “objetivação

forçada do amor/ de camadas da realidade / que nem mesmo não-édipo / ousaria sonhar”<sup>47</sup> (MM, 109).

Desse modo a morte deixa de ser uma ameaça e passa a ser desejada, para Luca essa é a única maneira de destituí-la do caráter traumático. A partir daí Luca irá propor o desejo suicida como uma força que desrealiza a força representativa da morte. Daí surgem as missivas suicidas do livro *La mort morte*. Nessa série de poemas breves, que aparecem no livro sob a forma de uma caligrafia parodicamente trêmula, Luca integra a morte aos demais objetos de desejo que circulam ao seu redor. A escrita suicida, unindo o humor ao desejo necrófilo, se engaja na dissolução da imagem ostentatória da morte, imagem na qual “o mundo simétrico, mecânico, positivo, formal” se apóia.

### 5.3

#### Rebelião contra o corpo, rebelião contra o todo

Em pequenos pedacinhos o corpo fundamental do casal.

Ghériasim Luca

*Il abdique, abandone l'idée de son corps*<sup>48</sup>, escreve Artaud em um de seus cadernos. Na aparente simplicidade dessa frase, a afirmação drástica de Artaud remete, na verdade, a um gesto complexo de despossessão. Como escrever depois de abandonar a idéia do corpo? E de que modo esse abandono afeta o corpo da linguagem? Na literatura moderna, o desinteresse pelos sentimentos correspondeu a um crescente interesse pelo corpo e pela linguagem experimentada como uma espécie de corpo indomável. Postas em crise as noções de expressividade e de interioridade, a linguagem tornou-se um campo de experimentação de intensidades. Por isso a invenção do corpo não se limita à produção de um saber, mas requer a experiência de, pela linguagem, refazê-lo. Ou, como afirma Ana Paula Kiffer sobre o gesto de refazer o corpo em Artaud :

<sup>47</sup> *l'objectivation forcée de l'amour / des couches de réalité que non-oedipe même n'osait rêver.*

<sup>48</sup> Em: ARTAUD, Antonin. *Cahier - Ivry, janvier 1948*. Paris: Gallimard, 2006. 44 p. Texto estabelecido por Evelyne Grossman.

(...) o gesto cruel de refazer um corpo não se contém nos domínios definidos pelo espírito, não se fixando enquanto saber sobre, mas como conhecimento oriundo da experiência que, como bem definiu Artaud, é uma experiência da vida, da *carne hostil* que se faz surgir entre e a partir dos golpes materializados sobre as páginas do papel (Kiffer, 2007, 206).

A conseqüência imediata desse despojamento é a perda da unidade do próprio corpo. Ao comentar o processo de desfiguração na obra de Artaud, Evelyne Grossman fala de um corpo que não mais se quer colado à sua pele, um corpo que já não se inscreve na noção de geração, filiação ou herança. Esse novo corpo esbarra numa questão cara à história da arte e à genealogia das formas artísticas. Grossman sintetiza-a na pergunta “Quem é o pai?”, ou seja, quem produziu esse corpo, essa obra? Tanto para Grossman quanto para Deleuze e Guattari, esse corpo não pertence mais à lógica da maternidade/paternidade, ele trabalha contra a triangulação parental edipiana: “Como vocês querem que ele seja produzido por pais, ele que é testemunha de sua própria autoprodução, de seu engendramento por ele mesmo?” (Deleuze & Guattari, 1972, 21). O corpo que abandonou a lógica parental e as garantias de identidade que ela oferecia exige a produção de outro pensamento, de outra sensibilidade plástica, e também de um outro olhar. Esse corpo não cabe mais nos limites da fisionomia e tampouco se contenta com as promessas de pureza do abstracionismo (geométrico) – onde já não há imagens nem figuras, mas apenas formas – ou o abstracionismo informal – , resultado da “explosão de energia” (Pedrosa, 1986, 35)<sup>49</sup>. O que a escrita solicita não é tanto uma liberação explosiva de energia em oposição ao racionalismo do discurso, mas a manutenção de um gesto de impessoalidade, de desligamento em relação ao que encerra e define a identidade pessoal:

Mais de um, como eu sem dúvida, escreveu para não ter mais fisionomia. Não me pergunte quem sou eu e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever (Foucault, 1972, 26).

Como o rompimento com a imagem narcísica de si não significa o fim da produção de imagens do corpo, mas um outro tipo de produção, o trabalho não termina com a perda da imagem que existia, mas continua na invenção de novas

---

<sup>49</sup> À auto-expressividade dos informais, Pedrosa opõe a dinâmica dos cubistas e expressionistas abstratos, cujo processo vai da projeção de energia à simplicidade através de procedimentos complexos.

formas de figuração. Em Luca, o combate contra as imagens narcísicas passa necessariamente pelo combate contra o todo, isto é, contra o corpo como unidade definível. É aí que passa a atuar a força erótica, mas não o erotismo do *strip tease* – os corpos nos textos de Luca dão a impressão de já estarem, ou de sempre estarem, fundamentalmente nus –, mas um erotismo que incide sobre a percepção do corpo e de seus modos de gozar. O Não-Édipo propõe um corpo desmontado/desmontável, cujas partes se comunicam entre si:

eu me dou a liberdade de não amar  
 uma imagem já pronta do Criador  
 (...)  
 de assistir à atração  
 e à repulsão  
 que exercem entre elas  
 as diferentes partes  
 do seu corpo sempre surpreendente

je me donne la liberté de ne pas aimer  
 une image toute faite du Créateur  
 (...)  
 d’assister à l’attraction  
 et à la répulsion  
 qu’exercent entre elles  
 les différentes parties  
 de son corps toujours surprenant (*IA*, 40-41).

E assim, das “ruínas biológicas da humanidade” (*IA*, 41) surge um corpo de mulher cujas imagens surpreendam a cada novo contato:

Nessas regiões inexploradas  
 que incessantemente nos oferece  
 a amada  
  
 a amada, o espelho, a cortina  
 a cadeira

eu apago com volúpia  
o olho que já viu  
os lábios que já beijaram  
o cérebro que já pensou  
como os fósforos  
que funcionam uma só vez

Dans ces régions inexplorées  
que nous aoffrent continuellement  
l'aimée

l'aimée, le miroir, le rideau  
la chaise

j'efface avec volupté  
l'oeil qui a déjà vu  
les lèvres qui ont déjà embrassé  
et le cerveau qui a déjà pensé  
telles allumettes  
qui ne servent qu'une seule fois (*IA*, 21).

Os pedaços do corpo são claramente experimentados como objetos de gozo, mas diferente do que ocorre na fixação fetichista, Não-Édipo defende a transmutação infinita do objeto. Luca faz da exploração do corpo uma atividade lúdico-perversa, as imagens terão de ser sempre primeiras e sempre últimas, nada que permita a codificação do objeto amoroso. “A poesia conduz do conhecido ao desconhecido” (Bataille, 1992, 144) e é a exigência do furor erótico que opera a continuidade do jogo. O interessante aqui é que essa mesma exigência vale para o pensamento – “o cérebro que já pensou” – e para o olhar – “o olho que já viu”, pois não se trata simplesmente de elaborar um novo corpo, é preciso reinventar as formas perceptivas, o modo de pensar. A invenção do amor anti-edipiano é a afirmação da diferença irreduzível do ser, mas, ao invés de trancá-lo numa autarcia arrogante, afirma a sua capacidade de sair de si, de se *comunicar*, no sentido posto por Bataille:

A vida nunca é situada em um ponto particular: rapidamente, ela passa de um ponto a outro (ou de múltiplos pontos a outros pontos) como uma corrente ou como uma espécie de fluxo elétrico. Assim, lá onde tu querias apreender a tua substância intemporal, tu encontras somente um deslizamento, só os jogos mal coordenados dos teus elementos perecíveis (Bataille, 1992, 101).

Uma idéia análoga atravessa o texto de Luca, idéia de que pode e deve existir um tipo de comunicação não redutora. O Não-Édipo fala de um amor obscuro porque fala de uma comunicação entre os corpos fora da lógica da possessão. Toda a perfídia obscena que o texto promove não visa apenas chocar o paradigma convencional de sexualidade, mas criar seres que experimentam a comunicação entre os corpos como despossessão de sua durabilidade e individualidade. “Todo o trabalho erótico tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado que é num estado normal um parceiro de jogo” (Bataille, 1957, 24). A invenção de si mesmo através da energia negativa<sup>50</sup> do erotismo é o seu modo de furtar-se à cadeia repetitiva à qual está fadado o homem do complexo edipiano, incapaz de reinventar seu próprio desejo, amando em todas as mulheres sempre a mesma e única mulher.

Se a mulher que amamos  
não se inventa sob nossos olhos

se nossos olhos não abandonam  
os velhos clichês  
da imagem sobre a retina

se eles não se deixam exorbitar  
surpreender e fascinar rumo a uma região  
nunca vista

a vida me parece uma fixação arbitrária  
a um certo momento da infância

---

<sup>50</sup> Refiro-me aqui ao princípio de energia negativa da linguagem de Sade. A esse respeito, Blanchot afirma: “Tendo descoberto que no homem a negação era uma potência, pretendeu fundar o futuro dos homens sobre a negação levada ao seu limite. (...) Para consegui-lo, ele imaginou, recorrendo ao vocabulário da sua época, um princípio que, por sua ambiguidade, representa uma escolha bastante engenhosa. Esse princípio é a energia. A energia é, de fato, uma noção muito equívoca. Ela é ao mesmo tempo reserva de forças e gasto de forças, afirmação que só se cumpre pela negação, potência que é destruição” (Blanchot, 1963, 42).

ou da infância da humanidade

Si la femme que nous aimons  
ne s'invente pas sous nos yeux

si nos yeux n'abandonnent pas  
les vieux clichés  
de l'image sur la rétine

s'ils ne se laissent pas exorbiter se  
surprendre et attirer vers une région  
jamais vue

la vie me semble une fixation arbitraire  
à un moment de notre enfance  
ou de l'enfance de l'humanité (*IA*, 17).

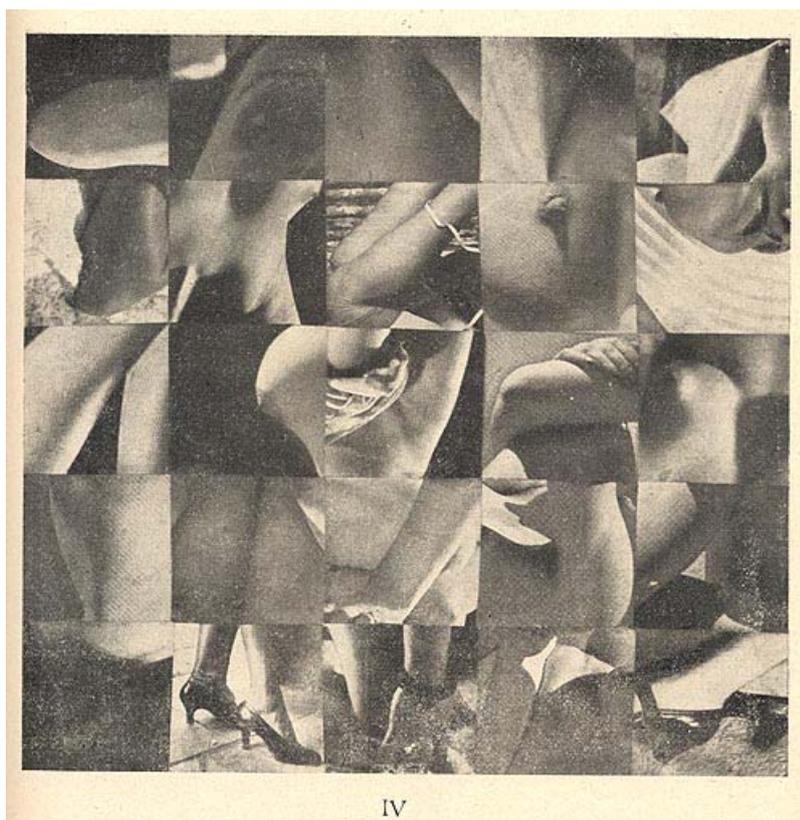
O olhar deve exorbitar a visão, tornar-se um olhar tátil, reversível:

Diante do corpo da amada  
coberto de cicatrizes  
somente um pensamento edipiano  
seria tentado a encerrá-lo  
numa fórmula sado-masoquista  
somente um pensamento já pensado  
se contenta com a etiqueta  
de uma estatística

Devant le corps de l'aimée  
couvert de cicatrices  
seule une pensée oedipienne  
est tentée de l'enfermer  
dans une formule sado-masochiste  
seule une pensée déjà pensée  
se contente d'une étiquette  
d'une statistique (*IA*, 21-22).

O “já pensado” é a repetição edipiana no nível das idéias, a atividade não-edipiana é todo um esforço para se desfazer do que já está dado de antemão. A insistência no termo “invenção” se opõe aqui à idéia de “descoberta”, a insistência de Luca na invenção distingue-o dos surrealistas que propunham “explorar” a dimensão inconsciente e irracional da linguagem. Daí que ao Não-Édipo não interesse o corpo já pensado, como é o “corpo inteiro de mulher”, mas um corpo que tenha renunciado à sua própria unidade e à “funesta fórmula / da amada que se quer amada / por aquilo que ela é”<sup>51</sup> (*IA*, 43). Na verdade, é a virtualidade plástica e a potência erótica desses pedaços de corpo que o Não-Édipo ama.

Dessa mesma recusa à imagem totalizante, surgiram, anos mais tarde, as *cubomanias* de Luca. *Cubomanias* eram colagens compostas por fragmentos de imagens compondo as faces internas e externas de um cubo. Essas invenções plásticas frustravam qualquer tentativa de leitura da imagem como um relato.



<sup>51</sup> *la funeste formule / de l'aimée qui se veut aimée / telle qu'elle est.*

A associação disjuntiva das imagens nas *cubománias* impossibilita a visão integral do quadro e, simultaneamente, põe a nu “o nosso desejo de unificar dois fragmentos” (Carlat, 1998, 115). Para Dominique Carlat, as *cubománias*, ao interpelarem a compulsão de recompor as partes numa só imagem, propõem uma nova sintaxe do olhar. A explosão do todo se conjuga à impossibilidade de reconhecer o detalhe como signo. Ao impedir o reconhecimento da imagem matricial de onde o pedaço foi retirado, o fragmento ganharia uma autonomia à qual o olhar insistiria em resistir. A *cubomania* incide exatamente na legibilidade do visível. Ao impedirem que o visível seja legível as lacunas articulam a nova sintaxe do olhar.

Em seus escritos sobre arte, Jean-Marie Pontévia (1985) dedica parte de suas reflexões à relação todo/partes na pintura ocidental. Partindo da pintura *A Batalha de São Romano* (1450-1456), de Paolo Uccello, Pontévia afirma que esse quadro é o exemplo de uma totalidade desmontável, e não da falta de unidade como acreditava Wölfflin. O que assume a função da totalidade no quadro de Uccello, nos afrescos de Signorelli e em outras pinturas cuja unidade é pensada de forma complexa em função de suas diferentes partes, é uma relação arquitetônica antes que temática, ou seja, trata-se de obras condicionadas pelo lugar que as abrigaria (capela, quarto esponsal, coro de igreja etc). Por outro lado, é preciso que essa unidade desmontável permita a cada parte uma certa autonomia para que o olhar possa passear de uma parte a outra sem ser mais obrigado a mirar o todo de um só golpe. É o que leva Pontévia a concluir que a unidade dessas e de muitas obras do séc. XV é dada pelo olhar do espectador. O esquema narrativo dos séculos anteriores é substituído por um esquema discursivo que, em certa medida, libera a imagem do itinerário das personagens ou cenas bíblicas às quais ela se refere. Liberada da sucessividade narrativa – cujo modelo se baseava num itinerário a ser percorrido temática e pictoricamente –, a pintura busca sua unidade na ordem plástica. O que está em jogo nas *cubománias* não é tanto a fragmentação “per se”, mas o olhar, a insistência do olhar em construir uma unidade visual, um olhar que ainda está condicionado a fazer da combinação das partes um todo, ou identificar em cada fragmento o todo visual de onde teria sido recortado. Assim

como Beckett<sup>52</sup> concentra sua energia na desconstrução da expectativa de formação de sentido que guia toda leitura, indicando a nossa insistência em encontrar algum tipo de realidade decifrável, as *cubomanias* de Luca frustram essa expectativa, devolvendo ao olhar uma situação de incompletude.

## 5.4

### A mulher não-nascida

*Vivemos numa era que não possui nenhum outro símbolo para a morte exceto a caveira e os ossos em estágio de decomposição... uma era que vive do medo, da anulação total, amedrontada pela esterilidade sexual e ainda assim incapaz de perceber a natureza fálica de cada manifestação autodestruidora. Uma era que procura, de forma artificial, se projetar materialisticamente no espaço abstrato e se realizar mecanicamente, porque se tornou cega à quase toda realidade externa ao alcance da vista e também à consciência orgânica até mesmo das propriedades dinâmicas da percepção. As pinturas mais antigas descobertas nas cavernas demonstram que o homem primitivo compreendia melhor o fato de que o objeto do medo deveria ser materializado. Toda a história da magia erótica é uma história de possessão do medo através de sua apreensão.*

Stan Brakhage

*Bem-vinda, tarântula!*<sup>53</sup>

Nietzsche

O combate de Não-Édipo visa, pelo menos, dois paradigmas amorosos: de um lado, o amor burguês e seu prazer domesticado, de outro lado, o idealismo e sentimentalismo da lírica convencional, assim como toda a linguagem alusiva dos poetas românticos. Não-Édipo não apenas reinventa o amor, mas o corpo de uma figura feminina que mobiliza a dimensão cruel e convulsiva do desejo. Desfigurada, metamórfica, constantemente ameaçada, mas também fortemente ameaçadora, a essa mulher Luca denomina “não-nascida”. Nada se sabe sobre ela, o poema nos entrega apenas o seu corpo, aos pedaços, como um ilimitado campo de experimentação erótica. A mulher não-nascida não é, como esclarece Luca,

<sup>52</sup> Refiro-me aqui, principalmente, aos seus últimos escritos e, em particular, ao livro *Le dépeupleur*, publicado em francês em 1970 e em inglês, com o título *The lost ones*, em 1972.

<sup>53</sup> Sobre tarântulas e troca de pele: A maioria das espécies de aranhas não fazem a troca de pele - o processo de mudança do exoesqueleto depois do estágio adulto -, porém as tarântulas (somente as fêmeas) o fazem ao longo de toda a vida. A possibilidade de trocar o exoesqueleto permite-lhes também mudarem de forma, e as metamorfoses, por sua vez, permitem que o animal sobreviva em outros ambientes.

simplesmente uma mulher que ainda não nasceu. Será preciso lê-la na perspectiva da atividade não-edípica que, para subverter o trauma do nascimento, abole o nascimento:

Eu detesto esse filho natural de Édipo  
odeio a sua biologia fixa

E se o homem é assim porque nasce  
então só me resta recusar  
o nascimento  
recuso todo axioma  
mesmo se tem para ele a aparência  
de uma verdade

Je déteste cet enfant naturel d'Édipe  
je hais et refuse sa biologie fixe

et si l'homme est ainsi parce qu'il naît  
alors il ne me reste plus qu'à refuser  
la naissance  
je refuse tout axiome  
même s'il a pour lui l'apparence  
d'une certitude (*IA*, 14).

Ao contrário da mulher ideal que os românticos aludem nas suas exibições entre nuvens de fumaça, a mulher não-nascida é captada numa linguagem-tátil, em imagens cruas.

essa mulher ideal, fixa, distante  
que os românticos tornaram  
quase acessível  
na sua lírica fumaça de ópio  
e que buscamos em vão  
nos quatro cantos da terra

buscamos em vão essa mulher absoluta  
 cuja razão de ser  
 é a de não ser jamais encontrada

Gradiva ou Cinderela  
 uma vez encontradas  
 deixam de corresponder  
 ao seu próprio perfume  
 e já não são mais do que duas esposas  
 e mães-modelo

cette femme idéale, fixe, lointaine  
 que les romantiques nous ont rendue  
 presque accessible  
 dans leur lyrique fumerie d'opium  
 et qu'on cherche en vain  
 aux quatre coins de la terre

on cherche en vain cette femme absolue  
 dont la raison d'être  
 est de n'être jamais rencontrée

Gradiva ou Cendrillon  
 une fois rencontrés cessent d'être égales  
 à son propre parfum  
 et ne sont plus que deux épouses  
 et mères modèles (*IA*, 30).

Ao contrário da mulher tocada apenas de leve e metaforicamente, a não-nascida é uma presença física, é uma mulher-objeto no sentido mais literal, sem rosto, sem identidade. Seu corpo nunca é todo, e está sempre na iminência de ser atravessado, rasgado, aberto. Assim como a morte, essa mulher é um convite ao homicídio e ao suicídio, pois, somente devorando-a como uma mulher, a morte perde o seu caráter traumático. Fica estabelecida a equivalência erótica entre o sexo e a morte, e o desejo de intensificar a angústia até o êxtase. “Estou tão excitado que oscilo constantemente entre a tentação de me suicidar e aquela de

gozar”<sup>54</sup> (*MM*, 84). O seu corpo é corpo de prova, cuja finalidade é excitar a linguagem e os sentidos. A escrita contamina a linguagem com uma energia erótica e utiliza o corpo como um lugar de transgressão discursiva.

#### 5.4.1

##### Mulher-morta, mulher-morte

Em *O inventor do amor* (1945), a mulher surge “amorosa monstruosa / não-natural, não-humana, não-nascida”, ela convida a processo lúdico que envolve o horror e a morte. “Cada vez que te abordo, uma tumba me aspira, cada vez que te respiro, chupo um feto” (*LL*, 34). Há um entrecruzamento insistente entre mulher e morte na poesia de Luca: o corpo feminino é associado ao odor dos cadáveres e a mulher não-nascida é tão receptiva às investidas perversas do Não-Édipo quanto o seria uma coisa morta. Em última instância, ela é a própria morte. Ou: “Essa mulher mortalmente bela e mortalmente vivificante” (*LL*, 35). Nota-se o deslizamento que vai da mulher não-nascida à mulher-morta e desta à mulher-morte: “A morte mesma era uma festa, nisso que a nudez do bordel convida a faca do açougueiro” (Bataille, 2006, 35). Esse convite “à faca do açougueiro” – convite à crueldade – é descrito, algumas vezes, num tom desafetado, quase monótono:

Adoro passear uma faca  
sobre o corpo da amada  
algumas tardes quentes demais  
quando pareço mais doce,  
inofensivo e terno  
(...)

como se eu tivesse deixado arrastar  
minha mão na água  
durante um passeio de barco  
sua pele se abre de cada lado da faca  
deixando deslizar na sua pele  
esse passeio onírico de sangue  
que beijo na boca

<sup>54</sup> *Je suis si excité / que j’oscille constamment / entre la tentation de me suicider / et celle de jouir.*

Vejo daqui  
o cérebro satisfeito do homem  
que me denuncia à psicologia  
como vampiro

J'aime promener un couteau  
sur le corps de l'aimée  
certains après-midi trop chauds  
où j'ai l'air plus doux  
inoffensif et tendre  
(...)

Comme si j'avais laissé traîner  
ma main dans l'eau  
pendant une promenade en barque  
sa peau s'ouvre de chaque côté du couteau  
laissant glisser sa chair  
cette promenade onirique de sang  
que j'embrasse sur la bouche

Je vois d'ici  
le cerveau satisfait de l'homme  
qui me dénonce à la psychologie  
comme vampire (IA, 22).

## 5.5

### Experiência poética e erotismo fetichista

*É tarde demais para o fetichismo.*

Roland Barthes

Talvez seja tarde demais para o fetichismo, mas, em seu contexto original, a frase de Barthes não é assertiva. Ela é a expressão resignada de uma certa perplexidade, a constatação de que se tornou impossível se referir ao fetiche de

forma positiva. No belo ensaio “La valeur d’usage de l’impossible”<sup>55</sup>, Dennis Hollier relembra uma conferência de Barthes sobre o texto *Le gros orteil* de Bataille. Ao final de sua fala, Barthes comentava que no texto de Bataille as palavras eram “suficientemente delineadas, suficientemente brilhantes, triunfantes, para se fazerem amar, como os fetiches”. Uma pessoa no auditório intervém e critica essa referência ao fetichismo, afirmando que ela diminuía o impacto da descrição. É, então, que Barthes exclama, não sem ironia: “Vocês vêem, agora, não se pode mais falar em fetichismo. É tarde demais para o fetichismo” (Em: Hollier, 1993, 174-175). O fato é que há, na escrita de Luca, uma paixão pelo fetiche, um fetichismo não disfarçado e até, pelo contrário, escancarado e levado às suas máximas consequências criativas.

Certamente, Luca não foi o primeiro artista – nem o último – a explorar a força lúdica e estética do fetiche. O modo como se apropria do fetichismo lembra inclusive as bonecas perversas de Hans Bellmer, que surgiam igualmente da articulação entre morte, jogo e erotismo. O fetichismo da boneca serve à excitação dos devaneios inquietos da criança mas também aos obscuros desejos sexuais do adulto. Assim como o brinquedo, o fetiche resiste tanto ao valor de troca quanto à sacralização museográfica, ou seja, o seu valor de uso não é utilitarista. Segundo a teoria do fetiche elaborada por Freud<sup>56</sup>, o objeto particular que o fetichista elege remete à promessa de uma fantasia de plenitude. Freud postula uma origem traumática para o fetiche, ou seja, o fetiche é aquilo que protege da fantasia da mãe castrada e mantém ativa a fantasia original da afirmação de um pênis materno. Enquanto objeto que substitui, o fetiche age de modo paradoxal, pois condensa simultaneamente o reconhecimento da falta e a negação da mesma. Embora a escolha do objeto metonímico do fetiche não seja necessariamente definitiva – o próprio Freud sugere essa relatividade –; o estado fetichista patológico é identificado pela fixação obsedante por determinado objeto, sem o qual o sujeito não é capaz de experimentar o gozo. Na poesia de Luca, ao contrário, o desejo errante supõe objetos polimórficos, ou senão, a sua constante permutação. Há um poema de Luca, incluído em *La proie s’ombre*, que serve de exemplo aqui:

<sup>55</sup>Trata-se do ensaio introdutório à reimpressão da revista *Documents*, realizado pelas edições Jean-Michel Place, em 1992.

<sup>56</sup> Ver: FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: 1988. p.141-152.

Minha língua desliza no seu sapato direito  
 Minha língua calça o seu sapato esquerdo  
 Sob o palácio da minha boca  
 Seu sapato calça a minha língua  
 Sua língua chupa a palavra-chave  
 No seu sapato esquerdo minha língua desliza  
 Sob o palácio da minha boca seu sapato direito

Ma langue glisse dans ta chaussure droite  
 Ma langue chausse ta chaussure gauche  
 Sous le palais de ma bouche  
 Tes chaussures chaussent ma langue  
 Ta langue suce le mot de passe  
 Dans ta chaussure gauche ma langue glisse  
 Sous le palais de ma bouche ta chaussure droite (PS, 41-42).

E assim por diante: línguas, bocas e sapatos imbricados numa trama insondável de modo que já não é possível dizer onde está o objeto-fetichista e onde se encontra o sujeito fetichista. Essa saída de si que o fetiche promove aparece também em *Le vampire passif*<sup>57</sup>, livro imediatamente posterior a *La mort morte*:

Sempre tive a impressão de ser pensado como Lautréamont ou Rimbaud, mas nunca me aconteceu que esse outro que me pensa saia de mim mesmo e apareça diante de mim de maneira concreta e sensível como todos os outros objetos exteriores. (...) Essa propriedade mágica do fetiche talvez tenha suas raízes no fundo do meu ser embaralhado, mas na medida que sua força ultrapassa os dados do meu aparelho psíquico, colocando-se aparentemente pelo avesso diante dele, minha disposição afetiva em relação a ele é francamente fetichista, equivalente ao obscurantismo do homem primitivo adorando o seu próprio temor. (VP, 84)

Aqui é possível retornar ao que observei no início deste estudo quanto ao próprio movimento lírico como uma saída eufórica em direção ao objeto e, simultaneamente, como objetivação do eu. O fetiche seria então esse objeto satânico e excitante que suscita um tipo de adoração desmesurada em que o sujeito se vê perturbado a ponto de ser despossuído de sua subjetividade. Por outro lado, o fetichismo desfaz o antagonismo entre o cotidiano e o estranho. O

<sup>57</sup> Uma parte de *Le vampire passif* foi publicada em português na coletânea Histórias de vampiros (1988), da editora Estampa.

fetichista não nega o caráter ordinário do objeto, nem alça-o às alturas do símbolo, mas alucina sua função, descondiciona-o. O fetichista é o contrário do decorador e mesmo do colecionador, tudo o que para ele é atraente num objeto deve entrar numa economia perversa (pois improdutiva) de uso. Não por acaso Bataille desafiou o amante de arte a amar uma tela tanto quanto o fetichista ama seus objetos: “Eu desafio qualquer amante de pintura a amá-la tanto quanto um fetichista ama um sapato” (Hollier, 1993,164). Hollier define o valor de uso do fetiche com o seguinte exemplo: “É o valor de uso de um sapato fora de uso” (Hollier, 1993, 165).

O fetichismo dá aos objetos utilitários – o sapato e calcinha são os exemplos clássicos – um outro destino, mais usurário, irracional e, claro, muito mais erótico. Desde 1924, Breton já havia anunciado uma revolução do objeto<sup>58</sup>, incitando os surrealistas a criarem poemas-objeto a partir dos sonhos. Um pouco mais tarde viria a proposta do objeto achado, um objeto que devia ser desviado de seus fins, pela inscrição de uma assinatura ou pela atribuição de um novo nome. Ainda na esteira da crise do objeto, Max Ernst criou os objetos-achados-interpretados e Duchamp extrapola o campo da pintura cubo-futurista e cria os *ready-mades*. Portanto quando Luca escreve *Le vampire passif*, um longo caminho de experimentação com o objeto já havia sido percorrido, mas isso não o impede de dar mais uma volta no parafuso: propor um outro valor de uso das palavras, e a necessidade de ativar a distância (e o tempo) que separam o criador do destinatário.

Em Luca, a fetichização vai progressivamente se articular no nível literal, afirmação das palavras como objetos eróticos que convidam à faca do poeta-carniceiro. Parece existir uma relação entre essa fetichização dinâmica e o tratamento que Luca dará às próprias palavras na sua poesia posterior, criando uma espécie de gagueira erótica, em que os corpos das palavras é que perdem sua integridade e fixidez. Se o corpo transformado em objeto erótico é o lugar de transgressão privilegiado nos seus escritos dos anos 40, a partir de *Héros-Limite* o foco se transfere para o próprio corpo das palavras. Em *L'inventeur de l'amour* isso ainda não acontece no nível concreto da língua – fisionomia das palavras (morfologia) –,mas é o encadeamento do discurso do Não-Édipo que produz um

<sup>58</sup>Ver o artigo de Mário Pedrosa “A crise ou revolução do objeto”. In: *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1975.

ritmo, um fluxo que jorra como uma energia incontrolável. Numa leitura em voz alta, isso fica bastante evidente.

## 5.6

### O vampiro passivo e a invenção dos O.O.O.

*Os objetos, essas misteriosas armaduras sob as quais nos espera,  
nortuno e desnudo,  
o desejo.*

Ghérasim Luca

É um adorador de cabeleiras negras que tem caprichos de Jack, o Estripador. Com uma tesoura em riste, ele espera diante da estação Trocadéro o sexo virgem das estudentinhas. É um feticheista pálido, mas é também, ele próprio, um fetiche destinado a outro objeto. *Le vampire passif* faz parte de uma série de objetos objetivamente ofertos, criados por Luca em 1940. Cada objeto era feito para um destinatário específico e em função das relações (ou não-relações) de Luca com esses mesmos destinatários: *Le crépuscule* para Victor Brauner, *La lettre L* para André Breton<sup>59</sup>, *La statue de la libido* para Hélène, *Le fantôme idéal* destinado ao anônimo G. *Le vampire passif* é o único objeto destinado a um outro objeto : uma mesa de dissecação. É possível observar a foto do Vampiro, na figura n.º13 da edição José Corti: o seu tronco é uma pequena estátua de Vênus pintada de negro. Na boca e no olho esquerdo de Vênus foram cravados dois conta-gotas. Um pouco mais abaixo, onde termina a cintura e deveriam começar as pernas, surge uma ninhada de bonequinhas nuas. O ombro direito de Vênus está apoiado sobre uma mão (talvez do tamanho de uma mão humana). Por fim, um pouco distante desse conjunto, dois botões, também negros, dispostos simetricamente.

*Le vampire passif* é o nome do objeto que dá título ao livro, o primeiro escrito por Luca diretamente em francês. Foi publicado em 1947 pelas Edições do Esquecimento, em Bucareste. Alguns trechos saíram no mesmo ano na revista *La part du sable* (Cairo, 1947), dirigida pelo poeta Georges Henein, com o qual Luca

---

<sup>59</sup> No livro, Luca afirma que sua relação com Breton se resumia a uma troca de cartas e à amizade comum com Victor Brauner, e que sua inibição intimidante o teria impedido de conhecê-lo. Luca menciona ainda o encontro que teve com Breton em 1938 na saída da galeria Gradiva.

manteve uma troca epistolar<sup>60</sup> durante um certo tempo. Em 1947, em função do novo contexto de publicação, o texto receberia um novo tratamento<sup>61</sup>. Embora tenha sido escrito em 1941, o livro refere-se a fatos ocorridos em 1940 e é quase inteiramente devotado a apresentar a proposta teórica e prática do “objeto objetivamente oferecido” (O.O.O.) e dos “objetos objetivamente oferecidos a outros objetos” (O.O.O.O.). A escrita mescla reflexão teórica, fotos, descrições dos objetos e relatos das experiências vividas em função dessas invenções. Logo de início, Luca previne o leitor sobre os propósitos de sua investigação: projetar em nossas relações com o mundo a concepção surrealista do encontro. Porém, extravasando o campo teórico surrealista, Luca se propõe, não sem ironia, a dar conta de um contexto ilimitado de análise: interpelar *todas* as formas de implicação do desejo na relação com os objetos. O uso incongruente e desvairado que faz do conceito de acaso objetivo, profana a matriz surrealista, e é precisamente ao destroná-la de sua autoridade que, segundo Luca, ela poderá realmente repercutir e provocar novas invenções.

O movimento singular do texto de Ghérasim Luca, sobre o qual compreende-se que Breton tenha guardado um silêncio circunspeto, consiste em tomar ao pé da letra as declarações líricas carregadas de irracionalismo, amplificar suas conseqüências, até exhibir, com a falsa ingenuidade (*fausse naïveté*) do desajeitado voluntário, a sua racionalidade particular. (Carlat, 1998, 136).

É esse exagero desabusado, oscilando entre a paródia e a celebração, que torna ainda hoje interessante a leitura das experiências narradas em *Le vampire passif*. Dentre os livros de Luca, este é certamente o mais atrelado ao contexto de escrita e de publicação, mas é também nele que se revela, de forma mais clara, o tipo de pacto de leitura que Luca estabelecia com os autores que lhe interessavam. Basta pensar que a grande novidade que o texto propõe é o modo de fazer circular os objetos, não se limitando à sua descoberta ou à sua criação, como acontecia no surrealismo.

---

<sup>60</sup> No mesmo número de *La part du sable* participavam também Henri Michaux com “L’homme bombe” e Edmond Jabès com “Le fond de l’eau”. Henein, escritor egípcio de expressão francesa, escreveu um belo poema em homenagem a Luca, incluído na seção de Anexos desta dissertação. Luca parece ter se inspirado no livro de Henein, *Déraisons d’être* (Paris: José Corti, 1938), para o seu poema “Ma déraison d’être”. Ver: *Héros-Limite* (Soleil-Noir, 1953 / José Corti, 1985 / Gallimard, 2001).

<sup>61</sup> Para informações mais detalhadas sobre o contexto de publicação de *Le vampire passif*, sugiro a leitura do capítulo III do livro de Dominique Carlat (1998).

O livro, uma espécie de museu portátil, álbum, diário de bordo, ou *Magasin Pittoresque* traz detalhes minuciosos sobre cada objeto e sua inserção nos circuitos do desejo do autor. O texto relata experiências feitas através do “contato obsessivo e delirante de certos objetos, irresistivelmente atraído pela determinação do acaso que conduziu ao seu encontro ou à sua confecção” (Luca, 2001, 7). O caráter obsessivo dessas experiências introduz no texto uma espécie de materialismo fetichista no qual as fotografias e as demais informações documentais cumprem um papel importante. Nem o possível, nem o sonho, aqui, Luca, embora procedendo ainda com a noção de “acaso-objetivo”, não o faz segundo o modelo ditado pelo surrealismo de Breton. Suas experimentações apresentam talvez mais afinidades com as idéias que mobilizaram, na década de 30, os etnógrafos da revista *Documents* a criar um museu antropológico no qual deveriam prevalecer as técnicas do homem – os seus modos de utilizar os objetos – e não a passividade estética dos mesmos objetos. Talvez seja possível dizer que o documental funcione aí como um procedimento pelo qual se tenta atingir o real de forma elementar. Ao mesmo tempo em que Luca cria objetos delirantes a partir de cacarecos encontrados (no real), reintroduz, através das fotos, os objetos reinventados no real do livro. As fotografias apresentam a interferência no real sob a forma de índice. Trata-se portanto de se despojar das metáforas e das formas de representação do conteúdo (irracional) inconsciente que tanto marcaram as práticas surrealistas. Interessa mais a Luca fazer delirar os próprios objetos que circulam no real, tornando o próprio real uma camada acolhedora dos impulsos delirantes.

Os O.O.O. são objetos que vêm se juntar – ampliando e bagunçando – à lista de objetos já conhecidos (oníricos, reais, virtuais, simbólicos, móveis, mudos, fantasmas, ready-mades). Oferecem uma nova “possibilidade objetiva de resolver dialeticamente o conflito entre o mundo interior e o mundo exterior, tentativa que, desde o seu primeiro manifesto, o movimento surrealista transformou em sua razão de ser” (Luca, 2001, 7). A proposição dos O.O.O. parte, indubitavelmente, das idéias expostas por Breton em “Introduction de l’objet trouvé”, texto publicado em 1934 no número 34 da revista *Documents*<sup>62</sup>, mas o texto só é retomado para desvio de rota, como veremos. *Le vampire passif* traz ainda a

---

<sup>62</sup>Em 1990, o texto foi reeditado no número especial da revista *L’Arc*, Duponchelle, Paris.

marca das leituras de Freud (sobre o fetichismo) e de Marcel Mauss (sobre a dádiva).

## 5.7

### **O *parti pris* dos fetiches**

A originalidade de *Le vampire passif* surge com a associação da noção de acaso à idéia de dádiva ou, em outras palavras, de uma oferta que não obedece às regras usuais de circulação dos objetos. O que Luca propõe é lançar o objeto achado numa segunda rodada, prolongando assim a sua ação erótica para além do “objeto masturbatório”:

O objeto-achado, isto é, o objeto que oferecemos a nós mesmos, só consegue consumir uma pequena porção das possibilidades de aparição atordoante do acaso. (...) O objeto-achado mas não ofertado é um objeto de conhecimento, mas um objeto de conhecimento por masturbação. A procura de um objeto encontrado destinado a ser ofertado multiplica as causas externas e imprime ao acaso-objetivo o ritmo das necessidades internas.

L’objet trouvé, c’est-à-dire l’objet que nous offrons à nous mêmes, ne réussit qu’à consommer une petite partie des possibilités d’apparition bouleversante du hasard. (...) L’objet trouvé mais non offert est un objet de connaissance, mais un objet de connaissance par masturbation. La recherche d’un objet trouvé destiné à être offert multiplie les causalités externes et imprime au hasard objectif le rythme des nécessités intérieures. (*VP*, 11).

Sob o nome de acaso-objetivo, Breton reabilitava uma crença na simpatia, na premonição e nos misteriosos “vasos comunicantes” entre os homens. O acaso-objetivo seria o ponto enigmático em que liberdade e necessidade convergiam. Nas palavras de Octavio Paz:

O surrealismo põe em questão a realidade; mas a realidade também põe em questão a liberdade do homem. Há séries de acontecimentos independentes entre si que, em certos lugares e momentos privilegiados, se cruzam (Paz, 1980, 39).

A novidade teórica da proposta de Breton consistia em tentar aliar a força criativa do desejo ao materialismo dialético, situando a pesquisa surrealista num quadro filosófico marxista, o que permitiria a superação do litígio entre a ação e o sonho. O próprio termo “acaso-objetivo” foi apropriado de Hegel, via leitura de Engels. Pode-se dizer que o texto de Luca retoma as idéias de Breton, travando

com elas uma relação de fraternidade tensa, crítica. Não se tratava de rebaixar a teoria bretoniana a uma caricatura, mas tampouco de se ligar ao surrealismo sob a forma de uma “reverência inquebrantável”, como afirma Krzysztof Fijalkowski (2007), tradutor do livro para o inglês. *Le vampire passif* faz ressoar a voz de Breton não como uma matriz intocável, o que aliás fica bastante evidente quando Luca chama o objeto encontrado de “objeto masturbatório”, por ser encontrado e oferecido a si mesmo. O surrealismo serve a Luca como um ponto de partida (e de referência inventiva) que o incita a ir além do que já foi proposto. Para ir além do objeto achado, Luca introduz no seu jogo a necessidade de ofertar o objeto. É precisamente nessa idéia de oferta que ressoam as teorias de Marcel Mauss sobre a dádiva e de Bataille sobre o dispêndio. Por serem objetos fundamentalmente eróticos, os O.O.O. distinguem-se também dos “presentes” socialmente oferecidos:

O objeto oferecido não possui nenhuma relação qualitativa com o presente (*cadeau*) na sociedade atual. O presente é um objeto ofertado depois de ter sido despojado de todo o seu caráter erótico objetivo. A sua força emotiva foi neutralizada pela uniformização (...). As flores e os bom-bons tornaram-se praticamente o cartão de visita do amor desinteressado e da homenagem. Uma flor ofertada, que poderia ter-se tornado um objeto de conhecimento afrodisíaco ultra potente, torna-se, no interior do mecanismo confuso e nivelador que a sociedade atual lhe destinou, um objeto neutro, um lugar-comum no mundo dos objetos exteriores.

L’objet offert n’a aucun rapport qualitatif avec le cadeau dans la société actuelle. Le cadeau est un objet qui est offert après avoir été dépouillé de tous ses caractères érotiques objectifs. Sa force émotive est neutralisée par l’uniformisation (...). Les fleurs et le bonbons sont presque devenus la carte de visite de l’amour désintéressé et de l’hommage. Une fleur offerte, qui aurait pu devenir un objet de connaissance aphrodisiaque très puissant, devient, dans le mécanisme confus et nivelé que lui a destiné la société actuelle, un objet neutre, un lieu commun dans le monde des objets extérieurs. (*VP*, 9-10).

O objeto fetiche, por outro lado, se opõe ao objeto de consumo, pois trata-se de um consumo sexual não mercadológico, orientado pelo dispêndio. Aqui vale a pena retomar as colocações de Bataille sobre o consumo erótico como forma de dispêndio pois também ele desenvolve uma reflexão sob o impacto das leituras de Mauss. Em “A noção de dispêndio”, Bataille chega a definir a poesia como sendo o seu sinônimo, o que equivale a dizer “criação por meio de perda” (Bataille, 1975,32). Segundo Bataille, os objetos eróticos promovem sempre deslizamentos que, por sua vez, provocam uma espécie de desorganização da hierarquia

fisionômica dos corpos. A economia dos objetos eróticos nos próprios textos de Bataille pode ajudar a entender esse deslizamento. Em *Histoire de l'oeil* (2006), o olho será desfuncionalizado, descolado de sua órbita e rebaixado ao ponto de poder ser introduzido no sexo de Simone. Se aos surrealistas interessava penetrar os sentidos inconscientes, a Bataille, como observa Karl Erik Schøllhammer (2008), era muito mais significativo que os deslizamentos produzissem prazer pela perda de sentido:

(...) a poesia atua na linguagem cujo objeto é a perdição de si mesma e na qual os significantes deslizam para uma região de não-sentido, entre a palavra e o silêncio, impedindo a volta do não-sentido como afirmação invertida do sentido próprio. Para Bataille é muito mais importante que os deslizamentos sinalizem um prazer no sacrifício do sentido - a negação - do que expressem uma positividade inconsciente mais verdadeira, como os surrealistas pensavam ser possível (Schøllhammer, 2007, 83).

Como se sabe, em *A parte maldita*, Bataille elaborou a sua própria teoria de economia geral, regulada por uma nova moral econômica. Inspirando-se nos relatos de Mauss (2003) sobre o *potlatch*, substitui a concepção clássica de um mundo social regido pelo princípio de interesse e do primado da produção sobre o consumo pelo primado do dispêndio, do gasto improdutivo. É esse gasto improdutivo e destrutivo que Mauss<sup>63</sup> descrevia no “Ensaio sobre a dádiva” sobre as sociedades primitivas da Melanésia e da Polinésia. O *potlatch* designa um sistema de dádivas contratuais (obrigatórias) de caráter essencialmente usurário ou, nas palavras de Mauss, “prestações totais de tipo agonístico” (Mauss, 2007, 192). O dispêndio selvagem e ostentatório do *potlatch* faz pensar, no contexto da leitura do livro de Luca, que a necessidade de recolocar em circulação a invenção se liga à idéia de uma não-acumulação, um despojamento do artista em relação àquilo que produz, mas remete igualmente à necessidade de criar a partir de uma intensa interlocução – mesmo quando ela se dá de forma solitária e silenciosa – com aqueles que o instigavam. Louise Bourgeois escreveu algo a respeito desse tipo de processo criativo que, sem derivar para a “ação entre amigos”, se alimenta do encontro com pessoas específicas, nas quais está em jogo tanto a relação de troca quanto aquilo que é trocado: “O único acesso que temos a nosso vulcânico

<sup>63</sup> Uma descrição do *potlatch* tinha sido feita por Franz Boas sobre os Kwakiutl do noroeste americano em 1880. Mauss refere-se aos estudos de Boas em seu ensaio.

inconsciente e aos motivos profundos de nossas ações e reações é por meio da seleção de nossos encontros com pessoas específicas” (Bourgeois, 2000, 130).

O contexto extremamente individual da produção de certos textos de Luca, tal como os seus arquivos deixam perceber – muitos deles endereçados a amigos específicos e retrabalhados posteriormente de modo a alcançarem a singularidade do leitor anônimo - revela um gesto poético e criativo preocupado não apenas com aquilo que produz, mas com a circulação do próprio desejo criativo através de trocas intempestivas. Luca não cessará de trabalhar no interior de seus textos a posição do leitor, numa escrita consciente e interessada nos processos de produção de expectativa e em como as expectativas de leitura incidem sobre a relação com os sistemas sógnicos, a ponto de Luca poder escrever em *Un loup a travers une loupe*: “Neste grau de espera, não é surpreendente que tudo seja mensagem e tal como uma folha que deslizamos num envelope o mundo inteiro se dobra sob os teus dedos.” (LL,31). Seus textos utilizam as relações e a força específica de cada encontro como um campo de pesquisas que extrapola a dimensão privada. O gesto artístico se alia ao gesto existencial desfazendo a dicotomia público/privado.

*Le vampire passif* antecipa importantes questões sobre os modos de percepção e circulação do objeto artístico. Além disso, nesse livro Luca descortina o campo das relações entre arte e seus contextos de recepção que, principalmente a partir dos *ready-mades* de Duchamp, tornaram-se o ponto crucial dos debates teóricos no campo das artes. Dar, oferecer, presentear introduzem na circulação um outro valor, um valor de uso que emerge na confluência do investimento simbólico e do investimento sexual. Mas em sentido mais amplo, é possível ler as proposições de Luca do ponto de vista da circulação do próprio saber, no vai-e-vem das proposições teóricas que sua arte fazia circular. Pois se o interesse de Luca está no uso passional daquilo que encontra, tal uso não implica uma postura de reverência, mas, pelo contrário, supõe uma espécie de profanação que é ao mesmo tempo rebaixamento e exaltação. Giorgio Agamben, definiu a profanação como o jogo por meio do qual se faz a restituição ao uso daquilo que estava inacessível, reservado à esfera do sagrado: “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação [entre o sagrado e o profano], ou melhor, faz dela um uso particular” (Agamben, 2007, 66). Desse modo, o diálogo profanatório que Luca trava com o surrealismo é também índice do desejo de estabelecer com o pensamento do outro uma

intimidade sempre desmitificadora ; a possibilidade de uma relação que não se ancora nem a intimidade pessoal do sujeito, nem na verdade impessoal de uma comunidade, na ortodoxia de uma moral de grupo.