



# GHÉRASIM LUCA AOS PEDACINHOS

Laura Erber

*Em pedacinhos o corpo fundamental do casal.*  
Ghérasim Luca

*Creio que seja preciso começar dizendo que há, efetivamente, muitos corpos. É um objeto que parece muito simples, muito objetivo, tão físico que é o corpo humano, todo mundo costuma pensar que nos entendemos sobre esse assunto – quando, na realidade, percebemos que algumas disciplinas, ciências extremamente diferentes estão aptas a se responsabilizar por um certo corpo humano, e eu diria que esses corpos têm grande dificuldade de se comunicar entre eles.*

Roland Barthes

*O ensaio trata da obra de Ghérasim Luca (Bucareste, 1913-Paris, 1994), poeta, performer e artista que viveu como apátrida na França a partir dos anos 50, e cuja obra aposta na transformação do sujeito por seus modos de enunciação. Enfocando a presença da crueldade e do fetichismo como meios de criar uma nova percepção do corpo, nota-se que sua produção visual acompanha sua experiência de escritura.*

Ghérasim Luca

poesia

corpo

fetichismo

“Ele abdica, abandona a ideia do seu próprio corpo”! escreve Artaud em um de seus cadernos. Na aparente simplicidade da frase, Artaud remete a um gesto complexo que envolve tanto a despossessão – o abandono do “eu” e de sua rede de significações – quanto o questionamento das noções de imagem, identidade e representação que por muito tempo mediarão e continuam a mediar nossa relação com os corpos. Segundo Artaud, a pergunta que logo se impõe é: como escrever depois de abandonar a ideia do corpo? Na literatura moderna, a resposta passa pelo interesse na linguagem como uma espécie de matéria física que pôs em crise as noções de expressividade e de interioridade, transformando a linguagem numa superfície de intensidades. Assim, a escrita moderna foi também um modo de se expor aos perigos da linguagem, desafiando nossa capacidade de representar, definir e compreender. Uma das importantes consequências dessa nova situação criativa foi precisamente a perda da unidade do próprio corpo e de suas imagens, perda que as artes visuais

GHÉRASIM LUCA IN TINY PIECES | *The essay addresses the work of Ghérasim Luca (Bucharest, 1913-Paris, 1994), poet, performer and artist who lived as a stateless person in France since the 1950s. His work is strongly marked by questioning the notions of unity, identity and depth that affect not only the integrity of language but also the images of the body. When we focus on the presence of cruelty and fetishist eroticism in Luca's work we realize that his visual production, especially his collages, accompany his poetic research by investing in a new visual context that challenges our impulse to create visual unit where it simply does not exist. | Ghérasim Luca, poetry, body, fetishism.*

Cubomania, colagem, s/d  
Fonte: José Corti editora  
via Laura Erber

souberam muito bem elaborar plasticamente; basta pensar nas mulheres cubistas de Picasso ou nas bonecas estropiadas de Hans Bellmer. A tradição do nu em pintura, baseada no ideal de beleza e de harmonia visual, deu lugar à exploração do corpo disforme, fragmentário, monstruoso e fantasmático que extrapola os limites da pele.

Tanto para o escritor quanto para o artista moderno, esse abandono da ideia de um corpo total e uno motivou pesquisa em torno dos limites do corpo e de sua representação. Nesse caso, desfigurar, violar, forçar os limites da matéria corpórea não podem ser ações entendidas como mero fervor destrutivo (ou desconstrutivo), mas como necessidade de elaborar um corpo não apreensível por meio das noções de geração, filiação, unidade, sincronia ou herança. E um corpo que abdica de sua herança esbarra numa questão muito cara à história da arte e à genealogia das formas artísticas. No livro *La défiguration*, Evelyne Grossman<sup>2</sup> sintetiza essa crise na pergunta “Quem é o pai?”, ou seja, quem produziu esse corpo, essa obra, esse texto? Num sentido extremo, é a própria pergunta sobre a “paternidade” que deixa de ser pertinente, ou, como já provocava Deleuze<sup>3</sup> num texto de 1972, “Como vocês querem que ele (corpo) seja produzido por pais, ele que é testemunha de sua própria autoprodução, de seu engendramento por ele mesmo?”

Esse corpo que já não cabe nos limites da fisionomia, que abandonou a lógica parental e as garantias de identidade que ela oferecia, exigirá também a produção de outro pensamento, outra sensibilidade plástica e outro olhar. A escrita e a imagem que vivenciam essa ruptura vão além das questões da representação e nos convidam a refletir sobre novas formas de conceber e engendrar, novos processos inventivos capazes de dar conta de um corpo instável e disjuntivo, já não mais facilmente remissível a algum sujeito. É nesse contexto de intensa reelaboração da noção de corpo que se inscreve o trabalho do poeta e artista Ghérasim Luca (Bucareste, 1913-Paris, 1994). Em seus escritos, performances e trabalhos visuais, Luca promovia a exposição das imagens de si por meio de uma série

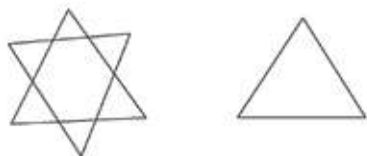
de operações que incluía o humor corrosivo e o erotismo fetichista.

Ghérasim Luca é a assinatura de um poeta que não pode ser dissociado de um certo sotaque nem de uma escrita que culmina numa poética da voz – redescoberta dos humores da palavra falada que desfazem a (aparente) solidez do corpo da língua. Como poeta, Ghérasim inventou e pôs em prática um modo de se apoiar no desequilíbrio do idioma francês, adotado como língua literária nos anos 50 enquanto ainda vivia em Bucareste. Luca começou a publicar aos 20 anos num contexto artístico e intelectual animado pelo frenesi dos movimentos de vanguarda. Após a Primeira Guerra Mundial, informada pelas vanguardas italianas, suíças, francesas e alemãs, certamente favorecida por sua situação de *carrefour* geográfico, Bucareste vivia um momento especialmente efervescente. A produção artística de Luca compreende poemas, manifestos poéticos, recitais performáticos e livros de difícil classificação em que se conjugam a escrita poética e a investigação teórica, como *Le vampire passif* (*O vampiro passivo*). Durante a Segunda Guerra Mundial, mesmo forçado a radical isolamento, Luca elaborou um diálogo apaixonado e litigioso com o movimento surrealista e escreveu alguns de seus textos mais significativos, como *L’inventeur de l’amour* (Paris, José Corti, 1994) e *La mort morte* (Paris, José Corti, 1994) ambos de 1945, nos quais elabora poeticamente a atividade não edipiana sintetizada num manifesto não edipiano hoje infelizmente desaparecido. A partir dos anos 60, sua prática poética volta-se definitivamente para a exploração do caráter performático da linguagem. Em 1967, realiza a primeira de uma longa série de performances no Moderna Museet de Estocolmo, no âmbito da exposição de Wilfredo Lam. O recital, que recebeu o título de *Poesia física: a propósito de Wilfredo Lam, um diálogo entre o amor e a morte*, acontecia no centro de uma instalação que combinava projeção de slides e pintura.

Para abordar a obra de Ghérasim Luca, é preciso considerar o corpo a corpo com a língua e a evacuação do imaginário cultural e identitário que se explicitam no abandono do nome próprio, da língua natal e da nacionalidade. Sua linguagem aspira cla-

ramente a um tremor do sentido que ele alcança por meio de uma gagueira poética, desorganizando e reconfigurando a economia da palavra escrita em pleno ato. As experiências plásticas e textuais de Luca se inscrevem num projeto ambicioso em que a plasticidade do pensamento e da linguagem deveria ser capaz de conferir nova plasticidade ao “eu”. Parte da crítica contemporânea que começa a se debruçar sobre a obra de Luca tende a interpretá-la pelo viés do surrealismo. Mas uma leitura sobre o tema só será relevante se levar em conta o recuo que Luca estabelece em relação ao surrealismo enquanto “movimento”, enquanto programa estético que pudesse ser reutilizado como receita estética e que contribuísse na formação de legado a ser transmitido. Se é preciso questionar uma vertente da crítica contemporânea que reduz a leitura da produção de Luca ao surrealismo, é também importante notar que ele compartilha com o surrealismo um ímpeto utópico, que no seu caso é o desejo de transformação do sujeito pelos seus modos de enunciação poética, nos quais as experiências com imagens se tornam forte aliado. Desse modo, a pesquisa em torno do sujeito passa também pelas formas simbólicas que o definem ou que definem sua identidade. Em breve texto escrito em Bucareste, em 1945, Luca já expressava essa recusa do todo: trata-se de *Androide contre Androgène: onze apparitions du triple sur les ruines du double*<sup>5</sup> (*Androide contra Andrógino – 11 aparições do triplo sobre as ruínas do duplo*), no qual decompõe uma estrela de davi.

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



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



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



Na tradição judaica, a estrela de davi simboliza proteção. Para Luca, escapar à redoma do destino é fazer com que se abram essas “figuras sem ar”, e abrir é violar a imagem e violentar a história enquanto depositária e transmissora de tradições, narrativas e formas simbólicas que regulam os sentidos do destino.

Um fato curioso: o arquiteto Daniel Libeskind utilizou a mesma ideia de decomposição da estrela de davi no famoso projeto arquitetônico do Museu Judaico de Berlim inaugurado em 1998. Nele, porém, a abertura do símbolo assume o sentido de denúncia do estilhaçamento do povo judaico provocado pelo Holocausto. Libeskind encara o espaço arquitetônico como lugar de transmissão da história por meio de uma sensorialidade que

será carregada de significado. Não se poderia estar mais distante de Luca, para quem a interferência nas formas simbólicas visava justamente retirá-las dessa história e de suas possíveis narrativas e interpretações. Vale lembrar que Luca se dizia um *étran-juif*, isto é, alguém que se considerava estranho ao judaísmo no interior do próprio judaísmo. A palavra inventada, sem ocultar ou negar a origem, destituiu o significante de sua soberania; como assinala Dominique Carlat,<sup>6</sup> surge aí um intervalo de estranhamento entre o sujeito que se diz judeu e a palavra que demarca sua identidade. Trata-se, portanto, de desfazer os mecanismos já dados de transmissão da herança pessoal substituindo a maquinaria da transmissão simbólica por um novo gesto criativo.

### **Crueldade e erotismo fetichista**

A poética de Luca se caracteriza por procedimentos cruéis utilizados sobre/contra a fixidez da linguagem, mas visando, acima de tudo, atingir a fixidez do “eu”. Essa crueldade deve ser entendida aqui no sentido que Clément Rosset<sup>7</sup> lhe atribui, “não o prazer de manter o sofrimento, mas uma recusa de complacência para com qualquer objeto”. Toda a obra de Luca parece desenvolver-se por via negativa, mas não negação cética ou cínica do sujeito e das imagens de si, já que a violência não conduz ao iconoclastismo nem tampouco à desistência ou proibição da produção de imagens; pelo contrário, é ao violar a imagem especular que Luca encontra outros procedimentos criadores, como, por exemplo, o fetichismo.

No belo ensaio “La valeur d’usage de l’impossible”,<sup>8</sup> Dennis Hollier relembra uma conferência de Barthes sobre o texto *Le gros orteil*, de Bataille, publicado pela primeira vez na revista *Documents* 6, em novembro de 1929. Ao final de sua fala, Barthes comentava que no texto de Bataille as palavras eram “suficientemente delineadas, suficientemente brilhantes, triunfantes, para se fazer amar, como os fetiches”.<sup>9</sup> Uma pessoa no auditório interveio e criticou essa referência ao fetichismo, afirmando que ela diminuíu o impacto da descrição. É, então, que Barthes exclama, não sem ironia: “Vocês veem, agora, não se pode mais falar em fetichismo. É tarde demais para o fetichismo”.<sup>10</sup> Pois em Luca

há inegavelmente uma paixão pelo fetiche, um fetichismo que ele explora como fator de confusão que perturba as convenções de distância que mantêm separados sujeito e objeto.

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, aliás, as bonecas perversas de Hans Bellmer, articulações entre morte, jogo, infância 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, seu valor de uso não é utilitarista. Segundo a teoria do fetiche elaborada por Freud,<sup>11</sup> o objeto particular que o fetichista elege remete à promessa de uma fantasia de plenitude. Freud postula 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 sua negação. 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 obsessiva por determinado objeto, sem o qual o sujeito não é capaz de experimentar o gozo.

O fetiche seria esse objeto 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 fetichista não nega o caráter ordinário do objeto nem o alça às alturas do símbolo, mas alucina sua função, descondiciona-o. O fetichista é o contrário do decorador e 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.

Na poesia de Luca, ao contrário, o desejo errante supõe objetos polimórficos senão sua constante

permutação. É o que acontece no poema “Zéro coup de feu” (Zero disparo) incluído em *La proie s’ombre*:<sup>12</sup>

Sua língua na minha boca  
e minha boca sua língua  
Seu sapato direito desliza  
sob o céu da minha boca  
e seu sapato esquerdo sobre minha língua  
Sua língua na minha boca  
a senha no sapato direito  
o sapato direito coça a ala esquerda  
desliza sob o céu da minha boca  
caça minha língua calça minha boca  
sobre seu sapato direito minha boca desliza  
na ala direita sob o céu da sua boca  
e chupa seu sapato esquerdo a senha  
passa do sapato esquerdo ao sapato direito  
sem sapato esquerdo nem sapato direito  
sua língua na minha boca  
sem passe  
nem ala direita nem ala esquerda  
sob o céu da minha boca  
sob o céu da minha boca  
sua boca desliza sem sapato esquerdo  
nem sapato direito  
minha língua passa  
minh’a-língua passa  
seu s’a-pato desliza  
minh’a-língua passa.

Línguas, bocas e sapatos vão-se imbricando ao longo do poema de modo que já não é possível dizer onde estão o objeto fetiche e o sujeito fetichista. Essa saída de si que o fetiche promove aparece

também em *Le vampire passif*, 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 e apareça a minha frente de maneira concreta e sensível como todos os outros objetos exteriores (...) Essa propriedade mágica do fetiche talvez tenha suas raízes no fundo de meu ser embaralhado, mas à medida que sua força ultrapassa os dados de 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 seu próprio temor.*<sup>13</sup>

Os pedaços do corpo e do objeto são claramente experimentados como objetos de gozo, mas, diferente do que ocorre na fixação fetichista, Luca aposta na transmutação infinita do objeto e faz da escrita atividade lúdico-perversa em que as imagens (e mais tarde as palavras) não permitam a codificação do objeto e do sujeito amoroso. A perfídia obscena que move o texto não pretende chocar o paradigma convencional de sexualidade, mas sim 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”.<sup>14</sup> A invenção de si mesmo por meio da energia negativa do erotismo é um modo de furtar-se à cadeia repetitiva da representação. Dessa mesma recusa à imagem totalizante, surgiram, anos mais tarde, as “cubomanias” e colagens de Luca.

Paralelamente à pesquisa em torno da força plástica da palavra falada, Luca elaborou

Cubomania, colagem, s/d  
Fonte: José Corti editora  
via Laura Erber



objetos-colagem que criam uma espécie de “gagueira visual” ao desfazer a unidade da figura. A esses trabalhos deu o nome de cubomanias – colagens compostas por fragmentos de imagens de pinturas antigas ou de fotografias de revistas.

As cubomanias frustram qualquer tentativa de leitura da imagem como relato, isso porque a associação disjuntiva das imagens impossibilita a visão integral do quadro e, simultaneamente, põe a nu “nosso desejo de unificar dois fragmentos”.<sup>15</sup> 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 autonomia à qual o olhar insistiria em resistir. A cubomania incide exatamente na legibilidade do visível. Para o crítico francês Dominique Carlat, ao interpelarem a compulsão de recompor as partes numa só imagem, as cubomanias estariam propondo nova sintaxe do olhar. O que está em jogo nas cubomanias não é tanto a fragmentação do corpo per se, mas a vontade de desfuncionalizar o olhar, interrogando a insistência do olhar em construir unidade visual. Ao impedirem que o visível seja legível, as lacunas articulam a nova sintaxe do olhar.

Em seus escritos sobre arte, Jean-Marie Pontévia<sup>16</sup> 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 o quadro é exemplar de uma totalidade desmontável – e não da falta de unidade, como acreditava Wölfflin – e que a totalidade no quadro de Uccello, assim como em afrescos de Signorelli e em pinturas cuja unidade é pensada em função de suas diferentes partes, não é mais dada pela temática, mas arquitetonicamente, isto é, essas obras estavam visualmente condicionadas pelo lugar que as abrigaria (capela, quarto esponsal, coro de igreja, etc.) e pelos modos de habitar e percorrer esses espaços. Por outro lado, era preciso que essa unidade desmontável permitisse a cada parte certa autonomia, para que o olhar pudesse passear de uma parte a outra sem ser obrigado a mirar o todo de um só golpe. É o que leva Pontévia a concluir que a unidade dessa e de muitas obras do século 15 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 em um itinerário a ser percorrido temática e pictoricamente –, a pintura buscaria agora sua unidade na ordem plástica.

De modo análogo, o que está em jogo nas cubo-

Battaglia di San Romano, Paolo Uccello, têmpera sobre tela, c.1438-40  
Fonte: National Gallery, UK



manias de Luca não é tanto a fragmentação *per se*, mas sublinhar a insistência do olhar em construir 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>17</sup> concentrou sua energia na desconstrução da expectativa de formação de sentido que guia toda leitura, ressaltando nossa insistência em encontrar algum tipo de realidade decifrável naquilo que é estranho ou fugidio, as cubomanias de Luca frustram essa expectativa no plano visual, devolvendo o olhar à situação de incompletude.

## NOTAS

- 1 Artaud, Antonin. *Cahier – Ivry, janvier 1948*. Paris: Gallimard, 2006:44.
- 2 Grossman, Evelyne. *La défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*. Paris: Minuit, 2004.
- 3 Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *L'Anti-Édipo*. Paris: Minuit, 1972:21.
- 4 Luca, Ghérasim. *Le vampire passif*. Paris: José Corti, 2001.
- 5 Luca, Ghérasim. *Androïde contre Androgène: onze apparitions du triple sur les ruines du double*. Espólio, Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL ms13.
- 6 Carlat, Dominique. *Ghérasim Luca l'intempestif*. Paris: José Corti, 1998.
- 7 Rosset, Clément. *Alegria – a força maior*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000:21.
- 8 Trata-se do ensaio introdutório à reimpressão da revista *Documents*, realizado pelas edições Jean-Michel Place, em 1992.
- 9 Hollier, Denis. *Les dépossédés*. Paris: Minuit, 1993:174-175.
- 10 Idem.
- 11 Freud, Sigmund. Fetichismo. In *Obras completas*. VXXI. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988:141-152.
- 12 Traduzido por Laura Erber e Annie Cambe. No original: *Ta langue dans ma bouche/et ma bouche ta langue/ Ta chaussure droite glisse/sous le palais de ma bouche/ et ta chaussure gauche sur ma langue//Ta langue dans ma bouche/le mot de passe dans la chaussure droite/la*

*chaussure droite sauce l'aile gauche/glisse sous le palais de ma bouche/chasse ma langue chausse ma bouche/ sur ta chaussure droite ma bouche glisse/dans l'aile droite sous le palais de ta bouche/et suce ta chaussure gauche le mot de passe/passe de chaussure droite à chaussure gauche/sans chaussure gauche ni chaussure droite/ ta langue dans ma bouche/sans mot de passe/ni aile droite ni aile gauche/sous le palais de ta bouche/sous le palais sans bouche/ta bouche glisse sans chaussure gauche/ni chaussure droite/ma langue passe/m'a-langue passe/t'a-chaussure glisse* (Luca, Ghérasim. *La proie s'ombre*. Paris: José Corti, 1998:41-42).

- 13 Luca, 2001, op. cit.:43.
- 14 Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Editions de Minuit, 1957:54.
- 15 Carlat, op. cit.:115.
- 16 Pontévia, Jean-Marie. *Tout a peut-être commencé par la beauté – écrits sur l'art et pensées détachées*. VII. Paris: William Blake & Co, 1985.
- 17 Refiro-me aqui, principalmente, a seus últimos escritos e, em particular, ao livro *Le dépeupleur*, publicado em francês em 1970 e, em inglês, com o título *The lost*.

**Laura Erber** é poeta e artista visual. Mestre em Letras pela PUC-Rio, publicou os livros *Os corpos e os dias* (2006) e *Vazados & molambos* (2008).