



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Danielle Graziella de Freitas Oliveira

OS CORPOS NO CAST-ELO: A POÉTICA DE LAURA ERBER

Belo Horizonte
2018

Danielle Graziella de Freitas Oliveira

OS CORPOS NO *CAST-ELO*: A POÉTICA DE LAURA ERBER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte
2018

O48c Oliveira, Danielle Graziella de Freitas.
Os corpos no cast-elo: a poética de Laura Erber / Danielle Graziella de Freitas Oliveira. - 2018.
88 f.
Orientador: Wagner José Moreira

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.
Bibliografia.

1. Erber, Laura, 1979-. 2. Poesia brasileira. 3. Corpo humano. 4. Erotismo. 5. Morte. I. Moreira, Wagner José. II. Título.

CDD: 401.1

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Dissertação intitulada *Os corpos no cast-elo: a poética de Laura Erber*, de autoria da mestranda Danielle Graziella de Freitas Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wagner José Moreira – CEFET-MG – Orientador

Prof^a. Dr^a. Andréa Soares Santos – CEFET-MG

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro – UFMG

Prof^a. Dr^a. Mírian Sousa Alves – CEFET-MG

Prof. Dr. RENATO CAIXETA DA SILVA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
CEFET-MG

Belo Horizonte, 21 de agosto de 2018

*Aos meus pais, Ana Rita de Freitas Oliveira e Pedro
Custódio de Oliveira.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Ana Rita e Pedro, pela força e coragem que me doaram principalmente nos momentos de abatimento.

Ao meu namorado Gleidson Barbosa, pelo apoio neste percurso.

Ao meu orientador Wagner Moreira, pelo conhecimento que compartilha comigo. Professor, poeta e pesquisador generoso, diligente e sempre disposto ao diálogo. Muito obrigada!

Ao Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), representado nas pessoas dos professores Rogério Barbosa da Silva, João Santiago Sobrinho e Jerônimo de Coura-Sobrinho, pelo apoio financeiro que permitiu a realização deste estudo.

Aos professores Andréa Soares Santos, Gustavo Silveira Ribeiro e Mírian Sousa Alves, membros da banca, pela gentileza em aceitar o convite de participar da leitura crítica deste estudo. Não posso deixar de agradecer à professora Andréa também pelo fato de ter surgido em uma de suas aulas a ideia que originou a versão inicial desta pesquisa.

Ao professor Mário Alex Rosa pela gentileza do empréstimo de livros importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Letícia Santana Gomes, por todos os bons frutos de nossa parceria na graduação, amiga-irmã querida com a qual compartilho afinidades nas ideias e nas inclinações.

Aos amigos do Posling: os queridos, Marlon Fabian, lindeza de ser humano, pelos instantes poéticos que sempre me oferece; à Gláucia Cota, pessoa extraordinária, pela sua amizade.

Aos outros amigos queridos: Luana Cota Drummond e Thiago Alves, pela amizade, incentivo e auxílio em momentos decisivos.

Ao querido Oséias Ferraz, pelas conversas e sugestões de leitura.

Ao professor Roniere Menezes, pelo aprendizado durante o estágio de docência.

A esses professores mencionados, aos quais devo muito no plano intelectual e pelos quais sinto carinho e admiração.

E depois? Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever mais alguma coisa? A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar.

(Roland Barthes)

RESUMO

Este estudo aborda a poética de Laura Erber, poeta e artista carioca nascida em 1979. Abordamos principalmente o livro lançado em 2008 pela Editora de Cultura, *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Ao tentarmos apontar traços dessa poética, demos atenção especial a alguns aspectos como a importância do corpo, as relações estabelecidas entre o corpo e o mundo e entre o corpo e o tempo, o que traz à tona a discussão sobre a morte na prática artístico-literária de Laura. Para pensarmos o corpo em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, estabelecemos uma analogia com o livro *Os trabalhos e os dias*, do poeta grego Hesíodo. Para este estudo é importante o pensamento sobre o erotismo de Georges Bataille, o *princípio de prazer* e *princípio de realidade*, de Sigmund Freud e o *princípio de desempenho*, de Herbert Marcuse, formulado a partir dos princípios anteriores de Freud. Também é de suma importância o que escreve Jean Luc-Nancy sobre o corpo, principalmente em seu livro *Corpus* (2000).

Palavras-chave: Laura Erber; Poesia Brasileira Contemporânea; Corpo; Erotismo; Morte.

ABSTRACT

The present study deals with the poetics of Laura Erber, a Rio de Janeiro poet and artist born in 1979. In our attempt to point out traces of her poetics, we mainly analysed her book *Os Corpos e dias (Bodies and days)*, published in 2008 by Editora de Cultura, while paying particular attention to some aspects such as the importance of the body, the relationships between the body and the world as well as between the body and the time. That leads us to the discussion about death in Laura's artistic-literary works. On the other hand, in order to address the body in the above-mentioned book, we established an analogy with *Works & days* by the Greek poet Hesiod. Concepts such as the Eroticism according to Georges Bataille, Sigmund Freud's Pleasure and Reality Principles and Herbert Marcuse's Performance Principle, the latter principle based on the previous, are relevant to this study. So are the Jean-Luc Nancy's thoughts about the body, especially in his book *Corpus* (2000).

Keywords: Laura Erber; Contemporary Brazilian Poetry; Body; Eroticism; Death

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. TOCAR NO[S] CORPO[S], TOCAR O[S] CORPO[S] DA POÉTICA DE LAURA ERBER	22
1.1 Fazer corpo com o texto	22
1.2 Atravessar o arame	24
1.3 O poema-flor e a poeta-abelha	27
1.4 A encenação do poema.....	29
1.5 Poética da relação	30
1.6 Corpos-frutos vincados pela gilete do tempo	39
2. ONDE ESTÃO OS CORPOS ANTES DE TUDO? (O GOLPE DE HESÍODO E O CONTRAGOLPE DE BATAILLE, MARCUSE E NANCY)	48
2.1 Hesíodo e <i>Os trabalhos e os dias</i>	48
2.2 Eros e Thanatos em Prometeu e Pandora	53
2.3 Corpo/trabalho/capital	55
2.4 Exceder os limites	58
3. AS NATUREZAS-MORTAS DO CAST-ELO: O JARDIM DO TEMPO.....	63
3.1 Mapeando o desaparecimento	63
3.2 A repetição, o ciclo	67
3.3 Nada nunca (?) começa pelo branco	70
4. OS POEMAS PERSISTEM/ FAZEM PERSISTIR	72
4.1 Retomar as vozes alheias	72
4.2 Tornar viva a experiência	74
AQUI A VIAGEM MUDA DE SENTIDO OU SE FECHA?.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83

INTRODUÇÃO

Propomo-nos, neste estudo, realizar a leitura analítica da poética de Laura Erber, poeta/artista carioca nascida em 1979. Tendo a leitura nos desafiado e ao mesmo tempo estimulado, refletimos sobre possíveis caminhos para entrarmos em contato com sua poesia. Desta, destacamos como objeto principal de nossa análise (apesar de mencionarmos em vários momentos deste estudo poemas de outros livros da autora) o livro *Os corpos e os dias/ Bodies and days*¹ publicado no Brasil, em 2008, pela Editora de Cultura em edição bilíngue português/inglês.² Antes, porém, o livro já havia sido publicado na Alemanha como resultado de uma residência artística de Laura na Akademie Schloss Solitude. Naquele país foi lançado pela Merz&Solitude com o título *Körper und tage* (2006) com tradução do poeta Tim Berger para o alemão.

Em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* os corpos são vistos (já que é uma poesia imagética, traço marcante da poética de Laura como veremos) a partir da potência de seus encontros (“alguém nos fala da intensidade de um encontro”)³ com outros corpos, com o tempo e, por conseguinte, frisa-se a finitude que os atravessa – e “nada [é] tão silencioso como o tempo no interior do corpo”⁴ – como também são vistos a partir de seus desencontros (“as cenas amorosas estão estragadas”).⁵

Mariano da Silva Perdigão em *Primeiros apontamentos da poesia brasileira no século XXI* (2007)⁶ ao escrever sobre *Os corpos e os dias/ Bodies and days* assinala que podemos ler o texto “como quem lê o roteiro de um filme” como uma “rubrica poética”.⁷ E continua:

numa segunda mão sobre o texto/processo, a autora limpa o enredo dramático do que antes seria realmente a narrativa e deixa apenas o fio-condutor essencial, trabalhando apenas com as indicações e as imagens que restaram das possíveis cenas anteriores. Se pensarmos a narrativa de *Os corpos e os dias* como uma leitura poética a partir de um rascunho de um filme não

¹ Livro finalista do Prêmio Jabuti na categoria poesia em 2009.

² Traduzido para o inglês por Ricardo Schmitt Carvalho.

³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 70.

⁴ Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra breve*, 2006, p. 611.

⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 44.

⁶ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC - Rio.

⁷ Mariano da Silva Perdigão, *Primeiros apontamentos da poesia brasileira no século XXI*, 2007, p. 46.

realizado, utilizando desse rascunho apenas as imagens do processo, podemos encarar o livro como a poética de um *making-of* [...].⁸

Perspectiva que, apesar de considerarmos interessante, não é a que adotamos nesta dissertação. Preferimos ler o poema como uma encenação, que se abre a várias possibilidades e que, portanto, não se fecha numa “rubrica poética”, assim, é poema (prosificado?) que explora o espaço em branco das páginas, mas ao mesmo tempo pode ser “um *romance*/ filme/ que nunca se inicia”.⁹

É evidente que nesse livro Laura dialoga com a linguagem cinematográfica, pois coloca em cena uma câmera (“a câmera acompanharia o movimento dos seus lábios/ dos meus/ nos seus”)¹⁰, uma trilha sonora (“a trilha sonora ocupa todo o espaço e não deixa sentir mais/ nada”)¹¹ e o *cast* do castelo: “a protagonista [que] inclina a cabeça e diz *oh não,/ eu nunca deixarei este lugar...*”.¹² Além, é claro, das menções a alguns filmes como *O Expresso de Shangai* (1932), de Josef von Sternberg e o de Philippe Garrel, *Les Hautes Solitudes* (1974).

A interlocução com o cinema, característica não apenas de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, surge em outros poemas de Laura, por exemplo, em “Jogo interrompido” (“a câmera te abandona em discreto travelling”)¹³ poema presente em *Insones* (2002), primeiro livro de poesia publicado por ela. Reaparece em *Vazados e Molambos* (2008) (“eu filmava seu rosto/ de vez em quando”)¹⁴, em um poema sem título, além da menção nesse livro ao cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder, importante figura do Novo Cinema Alemão.¹⁵ Em *Bénédicte vê o mar*¹⁶, livro digital de 2011, a autora finaliza o poema com os seguintes versos: “anos se passaram/ ela/ decide/ fazer alguma/ coisa/ um filme”.¹⁷

Aqui é necessário abrir um breve parêntese. Mais do que o contato com o cinema por meio das estratégias da linguagem dessa arte apropriadas pelo poema, a

⁸ Mariano da Silva Perdição, *Primeiros apontamentos da poesia brasileira no século XXI*, 2007, p. 46.

⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 35, grifo nosso.

¹⁰ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 55.

¹¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 54.

¹² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 50, grifos do original.

¹³ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 37.

¹⁴ Laura Erber, *Vazados & Molambos*, 2008c, p. 16.

¹⁵ Importante lembrarmos aqui a tese de Laura Erber intitulada *A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer* (2017b) sobre o cineasta dinamarquês.

¹⁶ Disponível em <<http://blogdacotovia.blogspot.com.br/2011/06/benedicte-ve-o-mar-de-laura-erber.html>>.

¹⁷ Laura Erber, *Bénédicte vê o mar*, 2011, s/p.

prática artística de Laura passa também pela realização de trabalhos audiovisuais, que já foram expostos em diversas galerias.¹⁸ Assim sua produção artístico-literária tem como aspecto significativo o cruzamento das linguagens verbal (sonora) e visual.¹⁹ O que ocorre em uma via de mão dupla, pois se por um lado sua poesia é imagética (e, muitas vezes, remete o leitor ao cinema), por outro seus vídeos estabelecem íntima relação com textos poéticos (poético entendido aqui no sentido lato) como vemos em *Diário do Sertão* (2003), curta produzido a partir da obra de Guimarães Rosa; em *História Antiga* (2005), no qual aparece o poema homônimo de Alejandra Pizarnik²⁰; em *O funâmbulo e o escafandrista* (2008), que cruza textos de Ghérasim Luca com a morte desse poeta romeno (cujas produção artístico-literária²¹ foi objeto do interesse analítico-amoroso de Laura durante sua pesquisa de mestrado²²) e com a de outros indivíduos que se

¹⁸ Os vídeos de Laura foram exibidos em diversos festivais internacionais de cinema e vídeo e em centros de arte no Brasil e na Europa (Le Plateau, Jeu de Paume, Casa Européia da Fotografia, Museu de Arte Contemporânea de Moscou, Museu de Arte Moderna de Paris, IASPIS em Estocolmo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oi Futuro, Centro Cultural Banco do Brasil). Ela foi artista residente no Centro de Arte Contemporânea Le Fresnoy (França). Laura Erber também realizou exposições individuais como, por exemplo, *Y havia uma vegada* (Barcelona, Espanha, 2006), *Livro das silhuetas* (Tourcoing, França, 2004), *Storia Antica* (Milão, Itália, 2005), *A casa de vidro* (com Laercio Redondo, Estocolmo, Suécia, 2008), *Fora do Papel* (Rio de Janeiro, 2006) e *Antes que um pensamento se conclua* (Rio de Janeiro, 2011).

¹⁹ A discussão sobre poema e imagem está posta em um poema de *A Retornada*: “As imagens significam tudo a princípio. São sólidas. Espaçosas. (Heiner Müller): Os poemas são meios surdos e as imagens a princípio/ não são de ninguém. O olho é que inflama. A imagem/ chuvisca. O poema incendeia, reconsidera, desiste. Nem a espiral/ de um ponto de vista ardentemente perseguido nem grãos/ de luz sem destino. O olhar exploratório ainda não é a/ imagem. Os poemas são sapatos. As imagens emborcam. Os poemas são ardências, são porradas. Imagens não/ perdoam, o poema trespassa. A palavra rompe a mordada,/ a imagem nem sempre resvala, espera. O poema diz/ em nome próprio no parco som das cordaturas./ O espaçamento nos libertará do duplo laço? Mas isso/ ainda não é o poema. A imagem regateia. Os poemas/ persistem. Abelhas e todo um mundo a ser envenenado./ Imagens duplicam antigas provas de existência./ São escamosas, são amargas, são Medéias. Os poemas/ são cansaços. As imagens apodrecem. Os poemas são/ incensos, esvoaçam. Poemas ofendem. Imagens acusam./ Epifania é um encontro na luz, uma imagem pode ser/ isso e ser também o seu contrário. O poema alastra./ A imagem recua. O poema excita. A palavra é gasta,/ a imagem encrua. A imagem puxa o corpo pelos cabelos,/ o poema, o punho, o logro. No poema eu respiro contigo./ A imagem é sempre outra coisa. O poema vela./ As imagens nos despojam do sudário. Tudo começa/ numa cova ou na chispa do artifício. A imagem trincha,/ o poema entumece. Acontece no silêncio de uma/ imagem ser escudo. O poema é de plástico. A imagem/ suborna, é o floema, o influxo, o caldo. Nem todo/ desenho é imagem. O arco do poema enverga a prosa./ A imagem transtorna, vem no vento que espalha os papéis./ O poema glosa. O poema é uma devassa, desce pelas coxas/ enquanto a imagem diz vem, é agora. O poema na sombra/ das coisas. A imagem cheia de moscas. Vem, é agora” (ERBER, 2017a, p. 11).

²⁰ Nesse vídeo o poema “Historia antigua”, apresentado no livro *Los trabajos y las noches* (1965), de Alejandra Pizarnik é submergido na água até ser tomado completamente por ela. Em outro momento desse vídeo vemos uma mão tentando contornar um peixe agonizante. O peixe aparece assim como algo que está sempre escapando, sendo impossível cercar o seu corpo. O vídeo está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8Sz-onTVslw>>.

²¹ A produção de Ghérasim inclui livros de poesia, registros sonoros e audiovisuais de recitais, instalações sonoras, cartaz, colagens, poemas em prosa e alguns textos de difícil classificação, como aponta Laura.

²² Laura Erber, em sua dissertação de mestrado *NO MAN'S LANGUE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*, comenta sobre o poeta nascido na Romênia em 1913: “Aos 31 anos, o então estudante de química e jovem escritor romeno Salman Locker substitui o sobrenome judaico ‘Locker’ pelo nome ‘Ghérasim

suicidaram no rio Sena; e em *Vênus Titubeantis* (2010), vídeo no qual Laura trabalha com o livro de poemas *Diálogos com Leucó*, do poeta italiano Cesare Pavese, para citarmos apenas alguns exemplos dos vídeos que produziu.

Voltemos agora o foco para o livro *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Chamamos a atenção para o fato de que além da interlocução com o cinema, nesse livro há também o teatro dos corpos (e principalmente o da boca): “o primeiro ato se fecha quando a sua mão/ pousa na minha boca”.²³ Nesses “poemas da carne”²⁴ há a preocupação com a oralidade – se é que alguma poesia não se preocupe com ela –, oralidade essa que integra a corporeidade e a encenação: “numa segunda versão os nomes seriam mais sonoros/ então você diria o castelo é um *Luftschloss* sem nenhuma/ profundidade”.²⁵ Oralidade importante também no teatro da boca de Ghérasim Luca, isto é, nas performances e registros sonoros que o poeta realizou.

Nos poemas da carioca parece caber tudo – “tudo pode ser matéria de poesia”²⁶, como escreveu Ana Cristina Cesar –, sendo possível pôr em prática várias formas expressivas, fazer vários rearranjos formais, porque “o poema é de plástico”.²⁷ O poema como coisa informe. Assim o poema pode ser visto na poética de Laura, traço que podemos observar também em seu último livro de poesia, *A Retornada* (2017), e que foi apontado por Gustavo Silveira Ribeiro. Sobre os poemas desse livro, Ribeiro assinalou o fato de eles irem “do verso de corte curto, rápido (o poema em onze partes ‘Mapas com groenlandêses bêbados’, a pequena série ‘Anarquia do fantasma’, por exemplo), aos volteios da prosa descontínua e algo reflexiva (como em quase toda a seção ‘Espécies de contágio’) [...]”.²⁸

Nesse sentido, é preciso pensar a discussão sobre a questão do poema e da prosa que a própria autora propõe em seus textos. No livro de 2002, lemos no poema “ímpeto”: “prosa recomeçada/ nas pequenas estradas intensas/ o olho do motorista/ no

Luca’, passando a utilizar definitivamente o nome composto ‘Salman Ghérasim Luca’ (ERBER, 2008b, p. 35). Depois abandona sua nacionalidade ao mesmo tempo em que se recusa a receber a francesa, tornando-se, portanto, apátrida como aponta Erber. E, por fim, deixa de utilizar a língua materna passando progressivamente a escrever sua poesia em francês. Laura Erber, em 2012, lançou pela coleção “Ciranda da poesia” da Editora Eduerj o livro *Ghérasim Luca*. E, em 2016, traduziu para a editora Carnaval Press o livro *23 cartas a um destinatário desconhecido*, de Luca.

²³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 13.

²⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 68.

²⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 55, grifo do original.

²⁶ Ana Cristina Cesar, *Crítica e tradução*, 1999, p. 165.

²⁷ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

²⁸ Gustavo Silveira Ribeiro, “Laura Erber: para retomar a posse dos próprios abismos”, 2017, s/p.

real/ atento”.²⁹ Em *Bénédicte não se move* (2014), outro livro digital com a protagonista de nome Bénédicte (sendo o anterior *Bénédicte vê o mar*, como já mencionamos), aparecem os versos: “(como se o verso não fosse a/ respiração asmática de/ frases/ duvidosas)”.³⁰ Antes desses versos a autora já mostra o interesse da protagonista do poema pela “teoria da prosa”: “Bénédicte não se move/ pensa no jovem Viktor Borisovich Schlovsky/ comendo marzipã/ anotando a teoria/ da prosa”.³¹ Suas reflexões sobre o tema levam a personagem a se perguntar: “a prosa nasce bastarda enquanto/ o poema da queda azul/ dos dias ou/ o contrário? o/ verso então/ seria assim/ um modo/ a mais/ de designar o/ gueto,/ seu veneno? escorregadio”.³² E em *A Retornada* a poeta escreve que “o arco do poema enverga a prosa”.³³

Em “Figuras da prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, Marcos Siscar esclarece que

a distinção entre prosa e poesia é um vau muito antigo e provavelmente bem pouco profundo. Ela reitera o dispositivo tradicional da oposição e da hierarquia que vem sendo contestado, mas também indiretamente reafirmado, com especial ênfase nas últimas décadas. Por isso mesmo, não basta simplesmente *retornar* ao assunto, quando ele vem à superfície, hoje, graças à metáfora da *passagem rumo à prosa* (“Vers la prose”)³⁴ [Rumo à prosa] é o título de um ensaio de Pierre Alféri). É preciso, antes de mais nada, entender o que, do ponto de vista do contemporâneo, está em jogo nessa outra emergência (nos dois sentidos dessa palavra): no fato de que a questão vem novamente à tona e de que chega com determinada urgência.³⁵

Siscar destaca que o texto de Alféri previne-se contra abordagens que resvalam em oposições incautas: “A prosa não é um gênero, nem o oposto da poesia”, escreve o autor francês. E, ainda segundo Alféri, a prosa “é o ideal baixo da literatura, em outras

²⁹ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 31.

³⁰ Laura Erber, *Bénédicte não se move*, 2014a, s/p.

³¹ Laura Erber, *Bénédicte não se move*, 2014a, s/p. Em “A arte como procedimento”, Chklovsky escreve que: “O objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (CHKLOVSKY, 1976, p. 41).

³² Laura Erber, *Bénédicte não se move*, 2014a, s/p.

³³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

³⁴ Marcos Siscar chama atenção para o fato de que o “próprio título permite-se uma ambivalência: a palavra ‘vers’ é também ‘verso’, o que complica a simples ideia do gesto de contradição. Entretanto, é preciso reconhecer que a semântica mais comum da palavra ‘vers’, nesse tipo de expressão (significando ‘rumo’, ‘na direção de’), é confirmada pelo texto, para quem a prosa é um ‘ideal’ ou, pelo menos, um ‘horizonte [...]’” (SISCAR, 2015, p. 30).

³⁵ Marcos Siscar, “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, 2015, p. 29, grifos do original.

palavras, um horizonte, e lhe insufla um ritmo, uma política”.³⁶ Siscar aponta que o pensamento crítico moderno sobre o estado e as possibilidades históricas da poesia “levou-nos a buscar outra relação com o real (dando destaque a tudo aquilo que é contemporâneo, por exemplo), mas também outra relação com a forma (recusando o aspecto normativo da tradição poética)”.³⁷ Agamben, por sua vez, também foge da tentação de pensar a questão da prosa e da poesia a partir da distinção, como escreve Rodrigo Ielpo:

O “gesto” de que nos fala Agamben ao aproximar prosa e poesia, mais do que criar uma zona de indiferenciação absoluta, aponta para uma tensão ideal, responsável pelo jogo entre hesitação e continuidade que comandaria a produção dos silêncios do poema, impedindo assim o fechamento do sentido. A versura é ao mesmo tempo quebra e movimento, gerando o ritmo próprio do poético, que só pode aparecer no instante em que a falha do sentido e a sua promessa coincidem.³⁸

Aproximar-se da prosa seria para a poesia, ainda de acordo com Siscar, uma maneira de ir em direção ao real e à imediatez eliminados pelo sentido do “mistério”; além de “abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes. Reatualizando a demanda feita ao poeta de mergulhar no prosaísmo de sua tarefa histórica”.³⁹

Realizados esses primeiros apontamentos retomemos *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Nesse livro, de imediato, o leitor percebe que no castelo há um jardim, “jardim telúrico”, isto é, não estamos lidando com o Jardim do Éden, célebre por ser o local em que se realizou a transgressão primordial e com a qual o “cristianismo rompeu o tempo circular da antiguidade greco-romana e postulou um tempo retilíneo e finito, com um princípio e um fim: a queda e o Juízo Universal”⁴⁰, como aponta Octavio Paz a partir de Mircea Eliade. Paz afirma que contra o tempo retilíneo, contra o progresso temos como recurso a poesia – por meio das retomadas que ela opera.⁴¹

³⁶ Pierre Alféri citado por Marcos Siscar, “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, 2015, p. 30.

³⁷ Marcos Siscar, “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, 2015, p. 32.

³⁸ Rodrigo Ielpo, “O gesto poético”, 2015, p. 92.

³⁹ Marcos Siscar, “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, 2015, p. 39.

⁴⁰ Octavio Paz, *O arco e a lira*, 2012, p. 320. Mircea Eliade lembra-nos em “El tiempo sagrado e y los mitos” que o tempo circular é da ordem do mito, assim como também as estações do ano estão ligadas à circularidade.

⁴¹ Octavio Paz, *O arco e a lira*, 2012.

No jardim da poética (“de metáforas no jardim”)⁴² de Laura “o poema vela”.⁴³ Mas a palavra “vela” tem muitas acepções, pois pode ter o sentido tanto do verbo “velar”, encobrir, esconder, como ainda cumprir a função de substantivo tendo, nesse caso, vários significados, dos quais dois nos interessam mais: 1- “Peça de pano ou náilon que, enfunada, impulsiona uma embarcação. 2- Peça de cera, sebo ou qualquer outra substância gordurosa provida de pavio que serve para iluminar”.⁴⁴ Desse modo, os poemas de Laura são poemas que nos *lançam* adiante, impulsionam-nos a entrar nesse cast-elo e uma vez tendo entrado nele, o leitor conseguirá se orientar (segunda acepção), mesmo que seja apenas com um pouco mais de luz e um pouco menos de incerteza, pois nesse lugar os “caminhos se bifurcam”, e nele prevalece o “princípio de incerteza”.⁴⁵

Pensamos que apresentar uma obra é também apresentar sua relação com outros textos, de natureza diversa, observando as (re)formulações, diálogos, em suma, os contatos e contágios da obra com esses textos. Talvez seja interessante começarmos detendo-nos em duas ocorrências da aparição do *princípio da incerteza*⁴⁶, a primeira no campo da Física e a outra na Literatura. Esse termo apareceu por volta de 1927, cunhado por Werner Heisenberg e é considerado um dos fundamentos da mecânica quântica. Longe de querermos expor toda a discussão suscitada por esse princípio, mesmo porque nos faltaria conhecimento para tanto, além de este não ser o objetivo de nosso estudo, o que nos interessa é precisamente sugerir que o *princípio da incerteza* de Heisenberg pode ter influenciado a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, que mais tarde o usará para designar sua trilogia romanesca composta pelos livros *Joia de família* (2001), *A alma dos ricos* (2002) e *Os espaços em branco* (2003); e como essas ocorrências podem ter ressonâncias, – que não podemos atribuir com segurança e nem negar à Laura –, no “princípio de incerteza” posto em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*.

Vinícius Carvalho da Silva esclarece que esse princípio designa um limite de observação para sistemas quânticos, uma vez que “a medição simultânea dos observáveis *momentum* e *posição* não é possível. De acordo com este princípio, a *posição* e o *momentum* de um elétron não podem ser obtidos, ao mesmo tempo, com exatidão. Se determinarmos a *posição*, não podemos ter acesso ao *momentum*, se

⁴² Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 15.

⁴³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

⁴⁴ Dicionário Caldas Aulete. Versão digital.

⁴⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 11.

⁴⁶ Na Física esse princípio aparece tanto como *princípio da incerteza* quanto *princípio de incerteza*.

determinamos o *momentum*, não podemos determinar a *posição*".⁴⁷ Disso resulta que o conhecimento que se pode obter sobre o nível quântico, segundo tal princípio, será sempre limitado, isto é, não se pode obter os valores exatos desses dados, mas apenas seus valores prováveis. Duas implicações deste princípio nos interessam aqui, a ontológica e a epistemológica. Para a primeira, a incerteza é uma peculiaridade fundamental da natureza, logo não podemos conhecer com precisão os estados quânticos porquanto são intrinsecamente indeterminados. Já de acordo com a interpretação epistemológica é o entendimento humano que se mostra limitado para compreender a ordem oculta encoberta pela incerteza aparente.

Se não posso determinar estes eventos porque a natureza é indeterminável em si, ou porque meu entendimento é limitado, não muda em nada o fato de que uma descrição determinista de x permaneceria impossível. O princípio de incerteza de Heisenberg desabilita o caráter universal do determinismo causal da física clássica que postulava: (i) a determinação dos estados físicos e (ii) a possibilidade de conhecimento de tais estados. Ou seja: ao determinismo é imposta agora uma espécie de "limite de validade". Ele é válido quando os sistemas analisados em questão são clássicos, e deixa de ser válido para sistemas quânticos.⁴⁸

Em Agustina o *princípio da incerteza* parece remeter nos três livros à natureza aberta dos personagens, uma vez que nunca deixam que os seus espaços em branco (para usar um dos títulos de Agustina) sejam totalmente preenchidos. Na trilogia, os personagens são expostos, questionados, de certa forma analisados, mas conservam sempre sua alteridade irreduzível (mesmo quando há a aparente fragilidade de alguns deles). O indeterminado, que apresenta a imagem da vida como algo repleto de incerteza e dúvida, e a alteridade parecem ser recuperados no "princípio de incerteza" de Laura.

Como demonstramos a partir desse exemplo, nosso movimento é o de ler a poesia de Laura Erber com a ajuda de outros textos poético-literários, a partir da interlocução e procedendo por meio de derivas. Há, entretanto, dois andamentos nesse movimento. O menos arriscado se refere àquele em que cruzamos os textos da autora estudada com os de autores que pertencem declaradamente a seu paidêuma (por

⁴⁷Vinícius Carvalho da Silva, "O 'princípio de incerteza' de Werner Heisenberg e suas interpretações ontológica, epistemológica, tecnológica e estatística", 2014, s/p., grifos do original.

⁴⁸ Vinícius Carvalho da Silva, "O 'princípio de incerteza' de Werner Heisenberg e suas interpretações ontológica, epistemológica, tecnológica e estatística", 2014, s/p.

exemplo, os autores listados ao final de *Os corpos e os dias/ Bodies and days* ou os das epígrafes nos poemas de *A Retornada*). De outro modo, o mais arriscado é o que caminha para uma analogia que parte da memória de leitura do sujeito que analisa, porque aí outras memórias estabelecerão outras analogias. Mas, de qualquer forma, “o que interessa [em última instância, acreditamos nós] é desde logo a abertura ao livre jogo das memórias (literárias)”.⁴⁹ Nesse sentido, a leitura crítica é algo como “abrir o poema em busca *disto* e encontrar *aquilo* – sempre outra coisa”.⁵⁰ Temos consciência de que nesse “jardim em letras de escrita” cheio de “disfarces coringas detalhes ínfimos”⁵¹ “dizer que o poema quer dizer mais do que ele diz é destruí-lo enquanto poema, erigindo-o em peça de saber” e outro perigo “é acreditar nas encenações do poema, quando nele se diz que a coisa é ‘só’ a coisa”⁵², riscos tão bem expostos pela poeta, também carioca, Paula Glenadel. Esse caráter lusco-fusco do texto poético-literário também foi apontado por Jacques Derrida, em 1992, em entrevista a Derek Attridge, quando chamava atenção para o fato de que a literatura “não mostra nada sem dissimular o *que* ela mostra”.⁵³ E apesar de todo(a) poeta nos oferecer “pistas de como quer ser lido, como quer ser amado”, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, “um poema é tanto melhor quando a versão do autor não coincidir completamente com a versão do leitor”⁵⁴, acrescenta Hollanda.

Passemos agora à visão geral deste estudo. O primeiro capítulo, intitulado “Tocar no[s] corpo[s], tocar o[s] corpo[s] da poética de Laura Erber”, é uma tentativa de apresentar de forma sucinta alguns traços da poética dessa autora. Pelo fato de o corpo, entendido como máquina sensorial, ser personagem de extrema importância na prática artístico-literária de Laura, a leitura analítica que propomos passa pela relação dos corpos entre si, de seus encontros (afetos, pulsões), que são multiplicadores de possibilidades e de seus *alejamientos*⁵⁵ (“*o que é desejado: uma distância na qual o afeto não se quebre*”).⁵⁶ O desejo, a partir do pensamento poético de Ghérasim Luca e a partir da teoria do desejo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (muito provavelmente influenciados por Luca) é um dos aspectos tratados no capítulo inicial. Apesar de seguirmos o pensamento dos autores franceses em vários momentos, divergimos da

⁴⁹ Manuel Gusmão, “Aprender a poesia com Ruy Belo”, 2003, p. 65.

⁵⁰ Octavio Paz, *O arco e a lira*, 2012, p. 313, grifos do original.

⁵¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 30.

⁵² Paula Glenadel, “Do pé à dança: *Chaussure*”, de Natalie Quintane”, 2003, p. 135.

⁵³ Jacques Derrida, *Essa estranha instituição chamada literatura*, 2014, p. 70, grifos do original.

⁵⁴ Heloísa Buarque de Hollanda, “Posfácio (*A Retornada*)”, 2017a, p. 51.

⁵⁵ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 39.

⁵⁶ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 16, grifos do original.

exposição de Deleuze e Guattari quanto ao que diz respeito à negação do instinto de morte, que será exposto com certa ênfase nas páginas que se seguirão. Ao que parece se manifestar aqui como uma contradição, por utilizarmos ao mesmo tempo reflexões d’*O anti-Édipo* e a pulsão de morte de Freud, respondemos que a contradição não é absoluta, pois Deleuze e Guattari reconhecem uma pulsão de morte (maquínica) em um dos textos que integram o apêndice d’*O anti-Édipo*.

Outra relação importante é a que os corpos estabelecem com o mundo. Se há semelhança entre eles (corpos e mundo), ela ocorre porque o primeiro “se abre à abertura do mundo; se ele [corpo] é um todo, é na medida em que o todo, o do mundo e o dele, está sempre em vias de se fazer, de se produzir ou de progredir, está em vias de se inscrever numa dimensão temporal irreduzível e não-fechada”⁵⁷ como nos esclarecem Deleuze e Guattari ao tratarem de Henri Bergson. De modo similar, Jean Luc-Nancy nos propõe uma interessante leitura dos corpos *no mundo*, como lugar de acontecimentos da existência. O filósofo francês explora a semelhança na sonoridade em francês entre *u* e *y* em *corpus* [y] e *corpore* [u], entre o *texto* [korpys] e o *corpore* [korpys] para refletir sobre as interseções entre corpo e texto a partir da ideia do toque, elemento base na reflexão que Nancy desenvolve, sobretudo, em *Corpus* (2000).

Os corpos, na poética de Laura, não escapam da relação com o tempo, o que leva inelutavelmente à consideração sobre a morte. A passagem do tempo que aparece nos poemas de Laura, às vezes se manifesta de modo ameno (“a morte pode se afastar/ ressurgir na voz do sabiá laranjeira [...] reconheço os dias que passam no tom/ da sua voz”)⁵⁸, de modo trivial (“Também prefiro/ quando a morte chega/ trivial com poucas/ palavras em lugares/ feios frios feito/ o balcão inox da lanchonete”)⁵⁹. Outras vezes é expressada com certa angústia como um passar por “duas escarpas se cruzando”⁶⁰ ou “atravessar os campos minados/ a vida de cortes”⁶¹, mas pode ainda ser a “delícia que se

⁵⁷ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 132.

⁵⁸ “Poema da lâmpada”: “Um poema pode começar/ por uma bobagem/ a morte pode se afastar/ ressurgir na voz do sabiá laranjeira/ na chuva que molha o cascalho/ e não pode ser rasgada/ rumor de um vento que expulsa/ e não pode ser rasgado/ o cheiro da água invade a casa/ mexe no chocalho da criança/ espalha os papéis/ nossos fluxos/ da alegria e do/ medo/ interrompo seu sorriso enquanto abrimos o mato/ descemos lances de escada/ pedra calcária onde nada/ brilha demais/ ou se oculta/ da noite saem besouros/ alados uma luz de fadas acende a lampadazinha/ de Bulgakov/ ligada por Bailly/ em outro livro/ – que nos persegue feito um/ gato –/ reconheço os dias que passam no tom/ da sua voz/ a calma no lugar da/ dúvida/ um junquilha/ um cravo” (ERBER, 2017a, p. 39).

⁵⁹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 27.

⁶⁰ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

⁶¹ “aqui se repetem/ antigas áreas de catástrofe/ o gesto de andar/ ligeiro/ atravessar o pontilhado/ onde se vigia/ rompimentos/ e saltos/ sobre/ detalhes de fisga/ interrompendo a rigidez do/ mármore:/ demolir este

atreve [...] / quando você não está em você”⁶², uma sensação que aproxima a morte da experiência erótica. Nesse ponto, nos guiaremos por aquilo que Georges Bataille sobre o erotismo, sobre o que ele chama de *petite mort*. A aproximação entre poesia e erotismo teve como um de seus partidários Octavio Paz. Para ele “a poesia é desejo”⁶³ (“o poema é uma devassa, desce pelas coxas”).⁶⁴ Paz assinala que outra semelhança entre ambos (poesia e erotismo) é o fato de buscarem o tu. O *fruto* que busca a *boca* e o fruto-palavra “matéria da boca”⁶⁵, fruto e boca são palavras que desempenham papel importante em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* como se verá.

Muitos dos germens que serão desenvolvidos nos capítulos seguintes já estão esboçados no primeiro, por exemplo, a analogia entre *Os corpos e os dias/ Bodies and days* com o poema *Os trabalhos e os dias*, do poeta grego Hesíodo. Essa aproximação não se deve apenas pela semelhança encontrada nos títulos desses dois livros de poesia, mas principalmente por alguns elementos fisgados no corpo dos poemas. Para ilustrarmos, mencionamos aqui apenas um exemplo, a frequente formulação de conselhos (“assim aconselho”)⁶⁶ realizada por Hesíodo e a negação deles (“os figos não são conselhos”)⁶⁷ em *Os corpos e os dias*.

Nas páginas do segundo capítulo, “Onde estão os corpos antes de tudo? (O golpe de Hesíodo e o contragolpe de Bataille, Marcuse e Nancy)”, apresentamos brevemente a importância de Hesíodo na tradição grega, considerado ao lado de Homero como um dos pilares dessa tradição. Em seguida, destacamos os principais pontos que compõem o poema *Os trabalhos e os dias*, a partir da divisão feita pela estudiosa Mary de Camargo Neves Lafer, tradutora desse poema na edição lançada pela Iluminuras em 2002. Lafer (ou a editora) optou por não apresentar a versão do poema de Hesíodo na íntegra, assim sua tradução contempla apenas até ao verso 382. Por isso, foi necessário trabalhar com outra tradução desse poema, a de Luiz Otávio Mantovaneli, publicada pela Odysseus em 2011. Dessa forma, todos os versos de *Os trabalhos e os dias* citados a partir do verso 382 foram retirados da tradução de Mantovaneli.

Para pensarmos as diferenças entre *Os trabalhos e os dias* e *Os corpos e os dias/ Bodies and days* com ênfase em como o corpo aparece em cada livro, como fruto

edifício/ ou rir/ sem titubear/ atravessar os campos minados/ a vida de cortes/ sem pontilhados/ a passos curtos/ e atuais” (ERBER, 2002, p. 14, grifo nosso).

⁶² Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 26.

⁶³ Octavio Paz, *O arco e a lira*, 2012, p. 73.

⁶⁴ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

⁶⁵ Wagner Moreira, *Rumor de pétala*, 2017a, p. 23.

⁶⁶ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, v. 603.

⁶⁷ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 49.

(proibido) e sua sexualidade sendo consequência do furto (do fogo) em Hesíodo e como fruto (delicioso) com destino fortuito no livro de Laura; ou ainda o corpo como instrumento de trabalho no primeiro livro e visto pela chave erótica no segundo, baseamo-nos no pensamento de Freud que formula dois princípios fundamentais para a vida psíquica: o *princípio de realidade* e o *princípio de prazer*. Segundo Freud, a instância do aparelho psíquico denominada Id – parte que contém as paixões – tem uma área modificada pela influência direta do mundo externo, o que ele chama de princípio de realidade. O Eu, que para Freud é essa parte do Id modificada, “empenha-se em colocar o princípio de realidade no lugar do princípio de prazer, que vigora irrestritamente no Id”.⁶⁸ O princípio de prazer está ligado por sua vez à satisfação plena de nossos desejos, mas “se o mundo dos prazeres é o mundo das coisas flutuantes”⁶⁹ essa satisfação plena é sempre barrada pelo Eu. Além disso, essa satisfação estaria ligada ao instinto de morte, ao caráter de regresso ao inorgânico, ou para falarmos com Bataille, à passagem do descontínuo ao contínuo (passagem a que o erotismo daria acesso).

Desenvolvendo as ideias de Freud, Marcuse escreve que o *princípio de realidade* é histórico e acrescenta que numa sociedade com característica aquisitiva como a nossa impera um modo específico desse *princípio*, o *princípio de desempenho*. Apesar do caráter histórico do *princípio de desempenho*, podemos notar que, em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo exorta o trabalho para acumulação, isto é, de forma anacrônica podemos cruzar o *princípio de desempenho* com o poema de Hesíodo. Em contrafluxo, Bataille em “A noção de dispêndio” irá pensar o gasto a partir de instituições econômicas primitivas que colocam em primeiro plano a perda, vista sem a conotação negativa que comumente associamos a ela. A perda liga-se ao erotismo – compreendido por meio do pensamento de Bataille e de Octavio Paz como associado à morte ou nos versos de Laura como o *morrer ma non troppo* –, uma vez que o erotismo provoca um desvio na finalidade primeira da sexualidade, a reprodução. Tudo isso para refletirmos sobre os corpos em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, sobre o erotismo da “boca/ coxa”⁷⁰, como lemos em um dos versos presentes nesse livro, e apontado *en passant* no capítulo anterior. No lugar do corpo que deve trabalhar, que deve “penar no trabalho” está o ex-cesso da ex-crita (dos corpos que se inscrevem e escrevem) dos

⁶⁸ Sigmund Freud, *O Eu e o Id*, 2011, p. 31.

⁶⁹ Laura Erber, *Vazados e Molambos*, 2008c, p. 21.

⁷⁰ Laura Erber, *Vazados e Molambos*, 2008c, p. 35.

corpus da poética de Laura e que o pensamento teórico de Nancy nos auxilia a compreender.

No terceiro capítulo, “As naturezas-mortas do *cast-elo*: o jardim do tempo”, buscamos explorar os poros das imagens vistas ao final de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, imagens que apresentam a ideia de finitude das coisas e dos seres, ideia que também está presente nos versos desse livro. Dialogando com a tradição pictórica do *Vanitas*, as naturezas-mortas da pintura holandesa do século XVII, Laura Erber ao mesmo tempo em que repete elementos dessa tradição, por exemplo, flores e frutos sem vigor, acrescenta elementos modernos que marcam a distância histórica do lugar do qual parte a poeta/artista. Pensar a imagem nos trabalhos de Laura é algo de extrema importância, pois como escreve a poeta em *A Retornada* “a imagem é sempre outra coisa”, abre para muitas possibilidades porque “uma imagem pode ser isso e também o seu contrário”.⁷¹

Partindo desses pressupostos analisamos a presença da romã entre os frutos nas imagens não verbais de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Norbert Schneider esclarece que a romã desde a Idade Média retoma o mito de Prosérpina e, portanto, segundo ele, a fruta está ligada à ressurreição. Esse mito como se sabe trata da bela jovem raptada por Plutão enquanto colhia flores. Ceres, mãe de Prosérpina, ao descobrir com a ajuda das ninfas que a filha havia sido raptada e levada por Plutão para o Tártaro (“Ferida a terra abriu caminho para o Tártaro/ e, na fenda, recebeu o carro que se precipita”)⁷², mundo subterrâneo dos mortos, busca auxílio em Júpiter pedindo-lhe para interceder por ela. Ao que Júpiter responde: “Prosérpina retornará ao céu,/ mas com uma condição precisa: se seus lábios não tocaram lá [no Tártaro] em qualquer alimento”⁷³, já que era essa a vontade das Parcas.⁷⁴ Porém nada sabendo dessa exigência, Prosérpina colhe de uma árvore do jardim do mundo subterrâneo dos mortos uma romã e mastiga “sete grãos do esmaecido invólucro”.⁷⁵ Esse fato estabelece um ciclo, pois como consequência do ato de Prosérpina, “Júpiter dividiu o ano em duas partes iguais”⁷⁶ e a deusa, pertencerá a dois reinos e deverá “esta[r] com a mãe tantos meses quantos [deverá] esta[r] com o marido”.⁷⁷ O ciclo, ou jogo cíclico se materializa

⁷¹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

⁷² Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 424-425.

⁷³ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 530-532.

⁷⁴ As Parcas são Cloto, Láquesis e Átropo, as três deusas que fiam o destino.

⁷⁵ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 537-538.

⁷⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, v. 565.

⁷⁷ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, v. 567.

no poema tanto na referência às estações do ano como na permutação de versos ao longo do poema de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Por último, o ciclo corresponde ainda ao par vida-morte que atravessa este livro.

No capítulo “Os poemas permanecem/fazem permanecer” tentamos demonstrar que a dissolução das coisas e dos seres, a consciência da finitude, encontra resistência no próprio ato da escrita, na materialização dos textos poético-literários. A persistência é também a das experiências, que por meio desses textos tornam-se vivas sempre que alguém os lê. Optamos por transcrever na íntegra, como nota de rodapé, a maioria dos poemas que tiveram versos citados por nós, porque pensamos que assim a leitura dos versos citados, como também a de nosso texto, será mais bem aproveitada. Retrospectivamente é impossível não considerarmos como nossa escrita se contagiou da circularidade que apontamos no trabalho de Laura Erber, sendo que muitos dos versos que citamos aparecem em diferentes momentos deste texto.

1 TOCAR NO[S] CORPO[S], TOCAR O[S] CORPO[S] DA POÉTICA DE LAURA ERBER

Há palavras afins com determinadas regiões do corpo.

Maria Gabriela Llansol

1.1 Fazer corpo com o texto

Jean-Luc Nancy entende a escrita como roçar de corpos, um circular corpo a corpo, no qual, no entanto, permanece o estranhamento dos corpos: “e é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contato (permanecendo *no* contacto estranho *ao* contacto: é toda a questão do tacto, do contacto dos corpos)”.⁷⁸ Um erotismo que o filósofo francês compara aos dos corpos dos amantes, que longe da unicidade “tocam-se e renovam infinitamente o seu espaçamento, apartando-se um do outro, endereçando-se um ao outro”.⁷⁹ Nancy aponta que na ontologia do corpo – na *excrição*⁸⁰ do ser – por paradoxal que pareça, não há destinação, somente destinatários, “eu, tu, nós, os corpos, em suma”.⁸¹ Nesse tocar, o sentido *ex-prime-se*, lançado ao exterior que não é fechamento, mas espaçamento e

⁷⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 19. Edição portuguesa (grifos do original). Evelyne Grossman escrevendo sobre *Corpus* aponta que, nesse livro, logo no início, está a hesitação, a cisão dos fonemas de *corpus* [y] e *corpus* [u], entre o *texto* [korpys] e o *corpus* [korpus], palavra impronunciável, silenciosamente dissociada, diferença que “não pode senão se escrever, ou antes se *excrever*” (GROSSMAN, 2016, p. 24, grifos do original). Evelyne Grossman aponta aqui para a indistinção da pronúncia das palavras *Korpys* e *Korpus* em francês, já que nessa língua *y* e *u* têm o mesmo som.

⁷⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 20.

⁸⁰ Nancy apresenta o conceito de *excrito* em diversos textos. Em “Lo excrito”, a partir de uma reflexão sobre Bataille, o filósofo francês escreve: “Bataille me comunica imediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra ‘sentido’. A ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito*” (2002, p. 39, grifos do original).

⁸¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 20.

abertura⁸², como aponta Hugo Monteiro ao analisar a escrita de Nancy; uma escrita que, para o pesquisador português, se entrega “ao movimento exteriorizador marcado pela partícula ‘ex-’- ex-crita; ex-posição”.⁸³ A partícula *ex* manifesta a desconstrução de uma narrativa do corpo “do *corpo próprio* da tradição fenomenológica, aqui reequacionado – e destituído de propriedade e de apropriabilidade”.⁸⁴ *Ex* manifesta também o *ex-travasar*, o *ex-cesso*, o transbordar da certeza, a incerteza inscrita “no mais íntimo, como exterioridade em intrusão”.⁸⁵ A *ex-crita* para Nancy é o *fora-de-texto* como aduz o filósofo francês:

A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto mesmo abandonado, deixado no seu limite [...]. Chegou o tempo de escrever e de pensar este corpo no afastamento infinito que o faz nosso, que o faz vir a nós de longe, de mais longe que todos os nossos pensamentos [...].⁸⁶

Corpo pensado no afastamento infinito e ao mesmo tempo no contato, e esse se dá tanto na escrita entre corpos de textos, corpos literários, como na leitura, quando o leitor partilha com o autor o sensível: “E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lê-me, e eu escrevo-te. *Algures*, o contacto tem lugar”.⁸⁷ Olhar háptico, semelhante ao modo que Barthes entende a linguagem em seu caráter tátil – “os mil dedos da linguagem”⁸⁸ no dizer de João Cabral de Melo Neto –, elemento sensível, retórico e erótico, que permite tocar o outro a distância: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se tivesse palavras em vez de dedos, ou de dedos nas pontas das palavras”.⁸⁹

⁸² “O corpos são absolutamente invioláveis. Cada corpo é uma virgem, uma vestal sobre o seu leito: e é virgem não porque esteja fechada, mas pelo facto de estar aberta. É o ‘aberto’ que é virgem, e que o será para sempre. É o abandono que continuará sem acesso, e a extensão sem entrada” (NANCY, 2000, p. 57).

⁸³ Hugo Monteiro, “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”, 2013, p. 36.

⁸⁴ Hugo Monteiro, “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”, p. 36, grifos do original.

⁸⁵ Hugo Monteiro, “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”, 2013, p. 36.

⁸⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, pp. 12-13, grifos do original.

⁸⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 51, grifo do original.

⁸⁸ Poema “O sim contra o sim” (MELO NETO, 1997).

⁸⁹ “Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que ‘é eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem tem prazer de se tocar a si própria); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, acaricio-o, toco-lhe, mantenho este contato, esgoto-me ao fazer o comentário ao qual submeto a relação” (BARTHES, 1978, p. 64).

Corpo que recusa fenomenologias, monismos ou dualismos, que produz relações e cria *espaçamento*, isto equivale a dizer que para Nancy não há mundo como entidade constituída e posicional, apenas *no mundo* – “campo livre, espaço aberto, lugar da vinda”.⁹⁰ No mundo ou na escrita desse *mundo* (que ultrapassa em muito a imitação, a representação), o corpo é o “ser-lançado-aí”⁹¹, o lugar de acontecimentos da existência: “um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)”.⁹² É assim, com Nancy e Barthes, que se ensaia um primeiro movimento para começarmos a (re)ler a poesia de Laura Erber.

1.2 Atravessar o arame

De imediato, chamamos aqui a atenção para o verbo *lançar*: a poesia de Laura diz dos corpos no *cast-elo*, daqueles corpos que perderam (ou quase) o elo com o mundo e se lançam (to cast) ao risco ou quedam (ou apenas lançam um apelo à queda), porque “o castelo é um fundo falso”⁹³, mas cheio de palavras.⁹⁴ Corpos lançados ao rio (e há no trabalho de Laura um célebre, o Sena), ao ar, a gases tóxicos, corpos que não puderam suportar estar constantemente expostos ao mundo. São principalmente esses corpos, literários e artísticos, que interessam à Laura, e com os quais a sua prática poética e artística buscará interlocução. Parece-nos que eles provocam (e contagiam) a escritora pela capacidade que possuem de fazerem com que as palavras digam o abalo que a escrita tenta captar (“penso [...] nas mortes por água, nas entregas loucas”).⁹⁵ São escritores e artistas que tocam o limite, que são ágeis sobre o arame⁹⁶ (Alejandra

⁹⁰ Jean-Luc Nancy, *Peso de um pensamento. A aproximação*, 2011, p. 95.

⁹¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 14.

⁹² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 18. E a poesia de Laura Erber acrescenta “os corpos caminham/ tosem e adoecem/ na idiotia de pensamentos soltos” (ERBER, 2008a, p. 17).

⁹³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 29.

⁹⁴ “Um buraco sem fundo cheio de palavras”, Hakuin citado em “Rasuras”. (MARTINS, 2016, pp. 214-215).

⁹⁵ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 18.

⁹⁶ “Eu

sou frágil

embora ágil sobre o arame:

abertura, a sepultura ou a boca, uma na outra”.¹⁰³

Entretanto, não se desaparece por completo nesse naufrágio (“e mais um corpo retorna à superfície”).¹⁰⁴ A mesma “tensão entre desaparecimento (e/ou abandono) e permanência (flutuação) na superfície”¹⁰⁵ ocorre nos trabalhos em vídeo, como, por exemplo, *O funâmbulo*¹⁰⁶ e *o escafandrista* (2008)¹⁰⁷, videoinstalação em que é colocado em tensão o suicídio de Ghérasim Luca, com os textos escritos por ele nos anos 1940 e com outros tantos mortos anônimos desse rio. Ana Chiara aponta que há nos trabalhos de Laura movimentos de imersão e emersão, desistência e resistência, e acrescentaríamos que são os “olhos teimando em se manter/ abertos” ou ainda um “pequeno músculo estúpido lutando contra o/ tempo”.¹⁰⁸

¹⁰³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 16, grifo do original. Ou ainda: “Não o cadáver, onde o corpo morto desaparece, mas este corpo que, *enquanto tal, mostra o morto* na derradeira discrição do seu espaçamento: não o corpo morto, mas o morto como corpo – e não há nenhum outro” (NANCY, 2000, p. 53, grifo do original).

¹⁰⁴ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 18.

¹⁰⁵ Ana Chiara, “Os corpos petulantes”, 2011, p. 64.

¹⁰⁶ A imagem do funâmbulo aparece no Ghérasim Luca de *L’Inventeur de l’amour* (1945): “Como o funâmbulo/ suspenso por sua/ sombrinha/ eu me agarro/ ao meu próprio desequilíbrio”. Tradução de Laura Erber (ERBER, 2008b, p. 78). E também em “O funâmbulo” (1958), de Jean Genet, traduzido por Edilson Oliveira de Carvalho e revisado por Antoine Chareyre: “Para adquirir essa solidão absoluta da qual precisa se quiser realizar sua obra – tirada de um nada que ela irá preencher e tornar sensível ao mesmo tempo – o poeta pode expor-se em uma postura que será para ele a mais perigosa. [...] Está só. Sua aparente maldição lhe permitirá todas as audácias já que nenhum olhar o perturba. Ei-lo movendo-se em um elemento que se assemelha à morte, o deserto. Sua palavra não desperta nenhum eco. Não se dirigindo mais a ninguém, não devendo mais ser compreendido pelo que é vivo, o que ela deve enunciar é uma necessidade que não é exigida pela vida mas pela morte que vai ordená-la” (GENET apud CARVALHO, 2017, p. 162).

¹⁰⁷ Exibido na Galeria Novembro Arte Contemporânea.

¹⁰⁸ “Ninguém sabe o que pode acontecer/ se bem que os livros contem tudo (Adrienne Rich): Ventava ou era como se ventasse e tanto que o fundo/ da cena seria nossos olhos teimando em se manter/ abertos. Pequeno músculo estúpido lutando contra o/ tempo. Seria o contrário de tornados revirando Arkansas/ Tara Ruritânia depois aconteceu o relâmpago outras/ formas de não ser uma arte. Você me oferecia balas de/ alcaçuz dizendo amêndoas, uma época se abriu com/ a chegada da cal e de caligem, você sem um dente, eu/ sem mandorlas. Ríamos de uma frase de Macedônio/ sobre dicionários (onde ‘divorciado’ vem antes de/ ‘solteiro’) e decidimos fazer em direção ao sul seguindo/ a Ursa. Você escutava o rumor daquele poço, o eco/ de um esforço interminável. O pastorzinho cruzava/ nosso campo. Um rebanho de ovelhas velhas na cinta/ sempre o mesmo pedaço sujo de morcela. O labirinto/ do castelo sussurra ainda a mesma névoa? Quando os/ lábios racharam cuspi meu sangue no seu rosto, você/ arrancou meu olho esquerdo, seu dente caiu. Você falava/ sobre pianos afundados na neve, também tentamos ir/ ao fundo congelados. ‘Veio um silêncio, veio também um/ inverno, vieram todos os mares.’ Nossa educação/ sentimental? Em gavetas de mogno em bolsas brancas de/ naftalina. O ar que circula também tem seu preço. A sala/ escura. As últimas palavras fugiram de trás para frente./ Não tivemos nenhuma ideia de improviso, não apareceu/ garota de chapéu-panamá cão felpudo barítono com mala/ de dinheiro. Neste ponto todos os críticos coincidem: a/ graça tensa de uma espera é a iminência da explosão. Não/ há retorno avatar duplo sopra regressivo apenas nossos/ nomes boiando sobre seus próprios ecos fotogênicos” (ERBER, 2017a, p. 19, grifos nosso).

1.3 O poema-flor e a poeta-abelha

A relação que Laura mantém com esses corpos literários faz da sua [re]leitura, segundo a própria autora, um “campo de batalha, mas uma batalha amorosa, claro”.¹⁰⁹ São citações em língua estrangeira ou traduções feitas pela autora, são vozes alheias recortadas por itálicos ou aspas¹¹⁰, numa sintaxe prosaica dos versos. Dessas vozes, a de Sylvia Plath é marcante desde o primeiro livro¹¹¹ de poesia lançado por Laura, com a intensidade do diálogo estabelecido com o livro *Ariel* e que continuará sensível, de diversos modos, ao longo de seus poemas. São vozes convocadas pela poesia de Laura, que como pólen são alastradas pela poeta-abelha (“a reconstrução da flor e da abelha pode não ter fim”).¹¹² No entanto, o que surge não é idêntico ao elemento do qual se parte, porque o poema queima os “grãos de luz” e os esvoaça.

Essa inserção de vozes alheias na poesia da poeta carioca deve ser compreendida a partir da questão da herança, termo que para Derrida está entrelaçado a questão dos espectros. Na leitura que faz do pensador francês, Perrone-Moisés destaca que

o herdeiro é responsável em face do fantasma. Mas a resposta que o herdeiro pode dar é dupla: uma resposta passiva, que consiste em reafirmar o que veio antes dele, ou uma resposta ativa, que consiste em dizer “sim” ao fantasma, sem se comprometer em deixar a herança intacta, mas, pelo contrário, ser capaz de transformá-la e dar-lhe uma nova vida.¹¹³

¹⁰⁹ Laura Erber em entrevista a Eduardo Jorge. Fragmentos dessa entrevista são apresentados no ensaio inédito do autor, “O eixo e a roda”, texto sobre a instalação *O funâmbulo e o escafandrista*. Agradeço ao Eduardo Jorge por me enviar o seu texto.

¹¹⁰ No caso de *Os corpos e os dias/ Bodies and days* alguns autores são listados num índice onomástico ao final do poema.

¹¹¹ Por exemplo, no poema “Segunda visão das tulipas” presente em *Insones* (2002) o diálogo com o poema “Tulipas”, de Plath é evidente: “abertura frenética/ com a chegada violenta da cor/ contida nas pétalas/ estalando nos olhos de quem vê/ ou tenta imaginar/ a luz não será absorvida/ permanecerá imóvel como o/ corpo abandonado/ no espaço branco/ o início é vermelho/ depois o branco ressaltado/ e de novo o vermelho excitante/ forçando passagem/ entre duas pálpebras// falsos rumores se ajustam/ à falsa tranquilidade/ das anestésias” (ERBER, 2002, p. 27).

¹¹² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 24.

¹¹³ Leyla Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI*, 2017, p. 152.

Perrone-Moisés (via Derrida) considera que a tradição não deve ser vista como legado, mas como resultado de gestos históricos de seleção e de interpretação efetuados sobre os traços dispersos do passado. Deve-se “tirar algo de novo do espectro” para “transmiti-lo, *lançá-lo* ao futuro”.¹¹⁴ Esse algo de novo faz, muitas vezes, das citações em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* “rastros instáveis”¹¹⁵, “pegadas cada vez mais largas”¹¹⁶, pegadas que se dissolvem, uma vez inscritas na neve ou na água.¹¹⁷

As citações também produzem a dispersão na língua e da língua, uma renúncia ou recusa de um centro enunciator.¹¹⁸ Nos poemas de Laura há deslizamentos de posições, algo se apresenta ou é visto pelo eu lírico, mas pode ocorrer deste ser o objeto da observação, ser visto por outro (“uma pessoa que nos visse atravessando a neblina do pátio”).¹¹⁹ Sujeito vicário que ora é sujeito da enunciação ora sujeito do enunciado. Nessa poesia as coisas podem ser percebidas pelo eu lírico com distância/afastamento, com uma terceira pessoa bem marcada (“... *ela* te escreverá”)¹²⁰; e no mesmo poema passar à proximidade e envolvimento do enunciator (“sem a *gente* perceber”). Sem figuração fixa de alguma imagem do “eu” no poema, não há interior, mas “uma passagem, uma fresta por onde um sopro de fora”¹²¹ toma o sujeito (eu lírico) (“os ausentes sopram alguém passa”).¹²² Um enunciator que “des-encadeia o sentido, ou torna o seu *elo* indefinido, discreta travessia de lugar em lugar, de todos os lugares. Um corpo atravessa todos os lugares tanto quanto é atravessado por si mesmo: é o reverso exacto de um mundo de mónadas fechadas”.¹²³

¹¹⁴ Leyla Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI*, 2017, grifo nosso.

¹¹⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 58.

¹¹⁶ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 8.

¹¹⁷ Ana Chiara, “Os corpos petulantes”, 2011.

¹¹⁸ Ana Chiara, “Os corpos petulantes”, 2011.

¹¹⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 18.

¹²⁰ “ela te escreverá toda noite quando as frases do dia entre duas pálpebras brilharem no rigor de/ cada sílaba é o verão desabotoando sem a gente perceber que já bem/ no centro de havana comprando sorvetes derretidos e caseiros ou também por um/ senhor de nariz fino asas feridas... a dónde crees que te va a llevar todo ese/ aprendizaje, chica? numa viagem a céu aberto sucessivos alejamientos y/ dissolvências nos llevan a ver la isla desde el mar uma notícia que envolva muita/ gente el desliz que compreende su figura el vencimiento de la distancia nessa noite/ teus olhos ilhas envoltas por água e sal cuando el espacio se contrae para parir la/ llegada de uma fuerza sem veladura sem artificios a pura luz da rua e o ritmo de/ tropeços multitud de sombras lembranças onde caminhas cuidadoso com poder/ delicado de revê-lo o sorvete se desfaz mas as respostas são perguntas retorcidas aos quarenta/ graus en la habana e também no rio enquanto entre nós o copo de/ aguardente espera a mão alcançar um fio de cabelo e as bocas se calarem num/ encontro passageiro afinal a dónde te va a llevar todo ese/ aprendizaje” (ERBER, 2002, p. 39).

¹²¹ Valère Novarina citado por Carlito Azevedo, “Aula 2”, 2012, p. 26.

¹²² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 48.

¹²³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, pp. 27-28, grifo nosso.

1.4 A encenação do poema

Voltemos ao *cast-elo*. Nele os corpos se movimentam em encenações, em *performance* teatral. Por isso a existência de um terreno móvel, onde o elenco (*cast* agora como substantivo) assume a sua teatralidade. Corpo e linguagem¹²⁴: teatro (“no *penúltimo ato* o coadjuvante inclina a cabeça/ (rendido? arrependido?)”).¹²⁵ Nessa teatralidade, a boca talvez seja a personagem principal (“a cena vai ficando escura/ apenas a *parte inferior do rosto*”¹²⁶, “vamos supor que sempre nossas *bocas* se toquem”¹²⁷, “espera a mão alcançar um fio de cabelo e as *bocas* se calarem num/ encontro passageiro [...]”¹²⁸, “a sua *boca* é que é irresistível”¹²⁹ e “por dentro da boca/ coincidia contigo”¹³⁰). Próximo, mas não igual, ao *Théâtre de bouche*¹³¹ (“o teatro da boca/ o princípio de incerteza/ alguém que caminha com alguém até o fim/ da sua história”)¹³² de Ghérasim Luca.

Para o dramaturgo franco-suíço Valère Novarina¹³³ o teatro é o lugar apropriado (talvez o mais apropriado) para o pensamento, porque o pensamento apenas faz sentido se for ouvido, pois é feito de ritmo e sonoridade. Nessa perspectiva, o teatro é o lugar onde é possível sentir, ver e ouvir as palavras. Também para John Cage o teatro define-se, numa das muitas caracterizações que arrisca para a arte da dramaturgia, como forma de ver e ouvir. E é exatamente assim, com a injunção que solicita ao outro (ao leitor) a

¹²⁴ Como também apontou Eduardo Jorge em “O eixo e a roda” sobre *O funâmbulo e o escafandrista*.

¹²⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 54, grifos nosso.

¹²⁶ “Jogo interrompido”: “fazemos um trato/ dividimos os papéis// a câmera te abandona em discreto travelling/ vemos o espaço que você reserva/ para o meu atraso/ um rápido flash de contrariedade/ passa por sua expressão educada/ no melhor estilo oriental/ venta/ caem algumas folhas em primeiro plano/ os olhos fixos/ se dilatam/ a *cena* vai ficando escura/ apenas a *parte inferior do rosto*/ ela diz// coisas que nunca lhe disse antes” (ERBER, 2002, p. 37, grifos nosso).

¹²⁷ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 28, grifo nosso.

¹²⁸ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 39, grifo nosso.

¹²⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 44, grifo nosso.

¹³⁰ Laura Erber, *Vazados e Molambos*, 2008c, p. 17. “*Eu, está mão* (Herberto Helder): eu filmava o seu rosto/ de vez em quando/ você se esquivava/ você era uma raposa/ alguma coisa viajava entre nós/ a morte/ sem capuz (fedida)/ quase sem movimento/ eu filmava apenas o seu rosto/ e um pouco as suas mãos/ falávamos de Zamenhof/ em *petites tristesses* que se curvam com as curvas do sotaque/ você se identificava/ (cada vez mais)/ com a raposa/ eu tentava fazer com que filmar fosse também/ carinhoso (sabendo que o melhor retrato/ é o de linhas)/ você me explicava como funcionam por dentro da boca/ os coelhos/ os dentes crescendo por toda a vida/ eu desaprovava tudo mas/ por dentro da boca/ coincidia contigo/ seria lindo ter orelhas ativas ao menor frisson e pendem/ quando ficam tristes havia também a ideia/ do nariz gelado e de uma língua que/ sua// afinal/ a felicidade/ entre os mamíferos// não precisa ser buscada/ na invenção de uma nova língua”.

¹³¹ Título de um livro de Ghérasim Luca.

¹³² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 64.

¹³³ Valère Novarina, *Diante da palavra*, 2009.

experiência desses dois sentidos, que se inicia o poema de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*: “Vem e olha:” “e agora/ ouça”.¹³⁴ Mallarmé também entendia a poesia como uma arte verbal e temporal: uma elocução. E assim via o poema como irmão gêmeo da música e da dança, como teatro da palavra. Nessa clave, Octavio Paz arremata: “Ler um poema é ouvi-lo com os olhos; ouvi-lo é vê-lo com os ouvidos”.¹³⁵ (Mas, além disso, realizando uma pequena digressão no que se refere à poética de Laura, é importante apontarmos desde já que aqui se manifesta um possível primeiro contato com o poema *Os trabalhos e os dias*. No poema de Hesíodo aparece o seguinte verso: “vem! Vê e escuta: com justiça endireita as sentenças”¹³⁶).

1.5 Poética da relação

Na poesia de Laura há sem dúvida uma tentativa de interlocução (um desejo do outro), que é característica, segundo Silviano Santiago, da linguagem poética que “existe em estado de contínua travessia para o outro”.¹³⁷ Assim, “o cast-elo é um castelo amar-elo”¹³⁸, contudo a busca pelo *outro* (“vontade de te procurar”¹³⁹ e vontade de saber “onde a coisa pega onde/ arde”¹⁴⁰) muitas vezes é um atravessar o labirinto (“há jardins com caminhos que se bifurcam só quando você chega perto”)¹⁴¹, uma insondável solidão (“vamos sentar na neve pisada sem olhar um para o outro”¹⁴² ou o “eco do que não poderemos cumprir”¹⁴³) um desencontro (“os surdos emitem sinais aos cegos”¹⁴⁴,

¹³⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 7. O mesmo verso aparece no poema “doucement”, publicado em *Vazados & Molambos*: “[...] da boca dizendo *et maintenant, écoute* [...]” (ERBER, 2008c, p. 15, grifos do original).

¹³⁵ Octavio Paz, *O arco e a lira*, 2012, p. 312.

¹³⁶ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, v. 9.

¹³⁷ Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, 1989, p. 53.

¹³⁸ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 15, grifos nosso.

¹³⁹ “ímpeto”: “perigoso de te procurar/ espaço atordoado em grande desordem/ arrancamos em seguida/ atropelantes/ neste pedaço de brejo/ há muita perturbação em se cruzar o asfalto/ um motor atíça/ e arrasa o primeiro plano/ impetuosa/ vontade de te procurar” (ERBER, 2002, p. 19).

¹⁴⁰ “ela queria participar de um crime antigo/ chulo/ fedido/ comer churrasquinho no Bronx/ perguntar ao garçom/ onde jaz o teu sorriso?!/ onde onde/ onde a coisa pega onde/ arde/ apesar das aparências/ onde morde/ onde se afoga/ embebida em querosene/ onde pesa/ – o que te faz pensar/ nesse momento/ que todo crime chulo/ é antigo,/ que todo labirinto/ é projetado?” (ERBER, 2008c, p. 8, grifos do original).

¹⁴¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 70.

¹⁴² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 27.

¹⁴³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 31.

¹⁴⁴ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 17.

“passeamos lado a lado os ombros¹⁴⁵ tocando-se/ já está começando a escurecer/ você está pensativo eu não digo nada”¹⁴⁶, “estranho, eles só se encontram/ em estados/ prestes a esfriar”¹⁴⁷). Isso porque o “o cast[-]elo é [só] uma rima interna”¹⁴⁸ e é “só um cast[-]elo de cartas¹⁴⁹/ fraco como um castelo de cartas”¹⁵⁰ e nele as “as cartas da perda [são] todas/ lançadas de uma vez”.¹⁵¹ Os corpos se movem, portanto, na incerteza (“princípio de incerteza”)¹⁵² da preservação ou não do anel de vidro (“este anel de vidro que se partirá/ ou não”).¹⁵³ Há uma bifurcação (no poema) em direção a várias possibilidades. Apesar da insistência da incerteza nas “águas subterrâneas” dos poemas de Laura o *cast-elo* é um “castelo de poros”¹⁵⁴ e o desejo se faz presente, o desejo de inventar o desejo, para falarmos com Ghérasim Luca:

Nos laboratórios em que se prepara o impossível-possível na própria carne da quimera, uma explosão arrepiante dirige a árvore do conhecimento (essa árvore submissa, limitadora, persecutória e ignorante) rumo ao seu desvanecimento irradiante na árvore do desconhecimento absoluto. Seus frutos excitantes convocam a *mordida* dos nossos desejos, dos nossos desejos de desejar, dos nossos desejos de inventar o desejo e tornar sempre

¹⁴⁵ Lembramo-nos aqui do verso de Maria Gabriela Llansol “O *ardente texto* tocou-me ao de leve no ombro” em *Amigo amiga curso de silêncio de 2004* (LLANSOL, 2006, p. 203, grifos do original).

¹⁴⁶ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 71.

¹⁴⁷“Célula”: “AQUILO QUE BRILHA POR SI MESMO/ E NÃO PRECISA RESPIRAR// ‘uma estrutura de metal’ – que pode ser uma jaula –/ ‘e algo que se parece com luz fria’// UM LUGAR ONDE NENHUM ANIMAL/ ETC ETC ETC// ‘os detalhes não carecem de importância’ diz ela/ ‘eu venho com o metal’ diz ela ‘e ele com a luz’// ‘e é assim que se faz’/ ‘funciona muito bem’/ ‘todo mundo gosta’// NÃO HÁ NADA A ESCONDER/ SÃO AS LÁGRIMAS/ QUE MANTÉM A CÓRNEA/ ÚMIDA E SAUDÁVEL// ‘ela se fragmentou’// HAVERÁ MUITAS NOITES ASSIM// (estranho, eles só se encontram/ em estados/ prestes a esfriar)” (ERBER, 2008c, pp. 9-10).

¹⁴⁸ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 14.

¹⁴⁹ É curioso que a imagem das cartas, neste caso especificamente do jogo de cartas, apareça também no romance *Esquilos de Pavlov* (2013) (finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Jabuti de 2014), e esteja relacionada à personagem Cosmina, tia de Iancu Apostolovic, amigo do narrador-personagem Ciprian Momolescu. Cosmina é caracterizada como possuindo “a voz da loucura”: “ela acreditava de verdade no que dizia [um cachorro pequinês que morava nos fundos da casa, segundo ela, teria vindo de outro mundo, numa noite sem lua], e afirmava em tom solene que carneiros nascidos no plenilúnio eram capazes de interceptar emissões circundantes, e enquanto explicava com detalhes esse processo *arregalava os olhos e balançava a cabeça* concordando consigo mesma. [...] Eu não teria me importado em deixar falar a voz da loucura da tia Cosmina, mesmo sabendo que Iancu tinha razão, aquele era apenas um caminho para um triste fim. Pobre tia Cosmina, passou os últimos anos num asilo psiquiátrico limpando privadas, seviciada pelos médicos e bebendo leite nas tetas de uma cabrinha marrom” (2013, p. 135, grifos nosso). Assim, mais uma vez está posta a fragilidade (nesse caso a loucura) representada pelas cartas. Aqui o castelo de cartas é de tia Cosmina.

¹⁵⁰ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 26, grifos nosso.

¹⁵¹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 49.

¹⁵² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 11.

¹⁵³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 10.

¹⁵⁴ Imagem fisgada da tradução do poema “Engführung” (“Stretto”), de Paul Celan, realizada por João Barrento, 1993, p. 83-95.

irreconhecíveis o fruto e o dente. Fruto e mordida transfigurados-transfigurantes.¹⁵⁵

O corpo que deseja (“o que podemos pedir senão mais *sede?*! e terminar assim: devotos mudos *abertos*”)¹⁵⁶, que tem sede (desejo ardente), sendo que esta liga a boca, a língua, (o tocar¹⁵⁷) ao erotismo (“de olhos fechados ela toca do/ verbo tocar a sua (dele)/ boca/ coxa”).¹⁵⁸ A palavra “abertos”, nesse contexto, remete-nos imediatamente a Bataille:

Toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. A ação decisiva é o desnudamento. A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado da existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a pose de si, a pose da individualidade duradoura e afirmada.¹⁵⁹

A presença de Eros aqui é significativa uma vez que se observa a proximidade entre o título de um dos livros de poesia de Laura, *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008a), e o de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*.¹⁶⁰ Como nota-se, em seu livro Laura

¹⁵⁵Ghérasim Luca citado por Laura Erber, *NO MAN'S LANGUE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*, 2008b, p. 41, grifos nosso.

¹⁵⁶Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 12, grifos nosso.

¹⁵⁷“O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita. Talvez isso não aconteça exatamente *na* escrita, se ela possuir um ‘dentro’; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo* do ‘sentido’, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque” (NANCY, 2000, p. 11, grifos do original).

¹⁵⁸Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 35. Chamamos a atenção para o erotismo também presente em *Héros-Limite* (1953), de Ghérasim Luca entre boca e coxa: “clave de Cleópatra ab abs abst abstrato a sua boca situada, finada entre suas duas coxas [...]”. A tradução de alguns fragmentos desse livro foi realizada por Márcio-André, *Revista Confraria*. <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero2/ensaio01.htm>>.

¹⁵⁹Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 41.

¹⁶⁰*Os trabalhos e os dias* despertou o interesse de vários escritores no sentido de se apropriarem desse título em seus livros, mesmo que na maioria das vezes tenha sido como alusão irônica. Nesse sentido, recordamos o livro de poesia *Los trabajos y las noches* (1965), de Alejandra Pizarnik, em que como se pode imaginar pelo título predomina uma atmosfera soturna e *Os prazeres e os dias*, primeiro livro de Marcel Proust publicado originalmente em 1896, no qual quase todos os personagens pertencem à sociedade de salão parisiense do final do século XIX, podendo, então, dedicarem-se inteiramente ao ócio. Jorge de Sena em *Coroa da Terra* (1946) tem um belo poema homônimo ao de Hesíodo: “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro/ e principio a escrever como se escrever fosse respirar/ o

substitui a palavra “trabalhos” por “corpos” e chama a atenção para o corpo (o corpo erótico) ao longo do poema, desse modo, o corpo em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* aparece seguindo outra direção e não a de instrumento de trabalho, função que ganha ênfase no livro de Hesíodo. Além disso, em Hesíodo há vários interditos para o corpo (“Não mostres, dentro de casa, as partes sujas de esperma,/ não chegue assim junto à lareira. Evita isso”¹⁶¹ e “as vergonhas da terra que se resumem aos ventres”¹⁶²). Freud apontou como o movimento para a civilização promoveu a dessexualização do organismo em sua utilização social como instrumento de trabalho. Nesse sentido, Herbert Marcuse escreve que, segundo Freud,

a história do homem é a história de sua repressão. [...] A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral das necessidades – é abandonado. As vicissitudes dos instintos são as vicissitudes da engrenagem mental na civilização. Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. [...] Freud descreveu essa mudança como a transformação do *princípio de prazer* em *princípio de realidade*.¹⁶³

Marcuse acrescenta ao pensamento de Freud a ideia de que os vários modos de dominação (do homem e da natureza) engendram várias formas históricas do *princípio de realidade*. Em uma sociedade aquisitiva e antagônica em processo de constante expansão e na qual a dominação é cada vez mais racionalizada, para Marcuse impera o que ele denominou como *princípio de desempenho*. Assim, a presença de Eros desafia o *princípio de desempenho* (que podemos pensar, de forma anacrônica, presente em *Os trabalhos e os dias*) e na poesia de Laura instaura o “princípio de incerteza”, que, assim como o *princípio de prazer*, faz o corpo se movimentar numa senda em que se desvia da

amor que não se esvai enquanto os corpos sabem/ de um caminho sem nada para o regresso da vida.// À medida que escrevo, vou ficando espantado/ com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada./ Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito./ Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,/ quando fico triste por serem palavras já ditas/ estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.// Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem./ E os convivas que chegam intencionalmente sorriem/ e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo/ e desenhei uma rena para a caçar melhor/ e falo da verdade, essa iguaria rara:/ este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo” (SENA, 1977, p. 84).

¹⁶¹ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 733-734.

¹⁶² Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 1995, v. 26.

¹⁶³ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, pp. 33-34, grifos do original.

repressão (“figos espalhados/ não são *frutos proibidos*”).¹⁶⁴ Já no século XIX, Baudelaire chamava a atenção para o fato de que: “A verdadeira civilização... não está no gás, nem nas mesas giratórias. Ela reside na diminuição dos traços do pecado original”.¹⁶⁵ Em *Os trabalhos e os dias* há um claro fim pedagógico e como consequência surgem conselhos morais, conselhos que são recusados por Laura: “os figos não são conselhos”.¹⁶⁶ Os corpos erotizados, desejantes, em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, estão muito mais próximos do Não-Édipo de Ghérasim Luca, poeta apátrida.¹⁶⁷

No início dos anos 1940, Luca escreveu um manifesto não-edipiano.¹⁶⁸ Embora esse texto não conste atualmente nos arquivos do poeta, Laura Erber não percebe nisso um impedimento para “uma articulação em torno dessa figura que aparece de forma bastante nítida no livro *L’Inventeur de l’amour*, poema conduzido pela proposta não edipiana de reinvenção do amor [...] através da intensificação erótica do encontro amoroso”.¹⁶⁹ Mais do que a “transformação dos valores amorosos”, segundo Laura Erber, *L’Inventeur de l’amour* produz “as atividades de destruição do ‘eu’ através do amor erótico”.¹⁷⁰ Para ela

É claramente à identidade fixa, que bloqueia o movimento da criação de novas formas de vida, que o poema de Luca se opõe. Seu Não-Édipo é uma

¹⁶⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 7, grifos nosso. Mencionaremos detalhadamente, mais adiante, as imagens não verbais que integram *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, mas pensamos ser importante já aqui chamar atenção para elas. Nessas imagens há uma evidente interlocução com a pintura holandesa do século XVII, mais exatamente com as naturezas-mortas. Assim como é comum nesse tipo de pintura, vemos nas imagens de *Os corpos e os dias/ Bodies and days* objetos, flores, frutos e seres vivos. Entre os frutos estão romãs, maçã (símbolo por excelência da proibição), lichia e limão. Embora nas fotografias o figo não esteja presente, essa fruta, que aparece de forma frequente nas naturezas-mortas é muito citada ao longo do poema. Norbert Schneider em *Naturezas-Mortas* ao comentar o quadro não datado de Frans Snyders (1579-1657), *Banca com Frutos e Legumes*, em que uma vendedora oferece um figo a um rapaz, esclarece-nos que nos quadros holandeses com cenas de mercado e venda esse oferecimento era “um gesto supostamente obsceno” (SCHNEIDER, 2009, p. 39).

¹⁶⁵ Charles Baudelaire citado por Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 141.

¹⁶⁶ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 49.

¹⁶⁷ O trecho a seguir escrito por Nancy poderia ser dito a respeito de Luca: “Escrita do corpo: do país estrangeiro. Não o Estrangeiro enquanto Ser ou Essência-Outra (com a sua visão mortífera), mas o estrangeiro como *país*: este estranhamento, este afastamento que é o país, em qualquer país e em qualquer lugar. Os países: nem territórios, nem domínios, nem solos, mas essas extensões que se percorrem sem nunca as podermos reunir numa sinopse, nem subsumir sob um conceito. Os países sempre estrangeiros – e o estrangeiro enquanto país, regiões, paragens, relevos inesperados, caminhos que se apartam, que não levam a parte nenhuma, partidas, retornos” (NANCY, 2000, p. 54). Carlito Azevedo também escreve que “todo poeta é imigrante”. (2010). <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/entrevista-com-carlito-azevedo-autor-de-monodrama-254124.html>>.

¹⁶⁸ Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012.

¹⁶⁹ Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012, p. 37.

¹⁷⁰ Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012, p. 37.

identidade 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”.¹⁷¹

Laura ressalta que o trabalho criativo de Luca quer alcançar a vida “em suas relações com a linguagem e o pensamento”¹⁷², aproximando-se aí da reflexão teórica, “porém nunca tomando o saber como lugar absoluto da verdade”.¹⁷³ Acerca do pensamento teórico (associado sempre ao trabalho poético) de Ghérasim Luca, o próprio Luca escreve numa carta de 1947 – em que parece se referir ao(s) seu(s) texto(s) escrito(s) em 1945, *L’Inventeur de l’amour* e *La Mort morte* –, para o historiador e romancista Sarane Alexandrian:

Perdoe 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 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, não tenho dúvida, a luta mítica entre a liberdade e seu contrário 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.¹⁷⁴

Dominique Carlat (1998)¹⁷⁵ afirma que o manifesto não-edipiano de Luca foi consultado por Deleuze na Biblioteca Nacional da França. Fato que parece se confirmar no texto “Balanço-programa para máquinas desejantes”¹⁷⁶, que integra o apêndice de *O anti-Édipo* (1972) e só foi incorporado ao livro a partir de sua segunda edição:

Encontramos já em Ghérasim Luca e em Dolfi Trost, autores estranhamente desconhecidos, uma concepção antiedipiana do sonho que nos parece belíssima. [...] emergir o desejo no seu caráter não biográfico e não

¹⁷¹ Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012, pp. 37-38.

¹⁷² Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012, p. 39.

¹⁷³ Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012, p. 39.

¹⁷⁴ Ghérasim Luca citado por Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012, pp. 41-42. As maiúsculas são do original.

¹⁷⁵ Dominique Carlat citado por Laura Erber, *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*, 2012.

¹⁷⁶ Publicado pela primeira vez na revista *Minuit*, n. 2, jan. 1973, pp. 1-25.

memorial, além ou aquém das suas predeterminações edípicas. É precisamente esta a direção que Trost ou Luca indicam em textos esplêndidos: desprender um inconsciente de revolução, dirigido a um ser, mulher e homem não-edípicos, o ser “livremente mecânico”, “projeção de um grupo humano a ser descoberto”, cujo mistério é o de um funcionamento e não de uma interpretação, “intensidade totalmente laica do desejo” (nunca foi tão bem denunciado o caráter autoritário e devoto da psicanálise).¹⁷⁷

Da mesma forma, *O anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, influenciados provavelmente por Luca, propõem uma teoria do desejo em que esse não é mais sujeito à falta de algo, não é mais o complexo de Édipo que surge como a base para o pensamento em torno do desejo. Para os dois autores “Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes”.¹⁷⁸ E é exatamente com o que eles chamam de “máquinas desejantes”, elementos da produção desejante, que os autores franceses iniciam seu extenso estudo sobre o desejo:

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito *o* isso. Há tão somente máquinas, em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta.¹⁷⁹

Como se nota desde o início do livro, os autores entendem o desejo como algo sempre nômade e migrante e por isso não faz sentido, para eles, o desejo ter como objeto pessoas ou coisas fixas, sendo mais coerente ser compreendido como “vibrações e fluxos” e como aquilo que introduz “cortes, capturas”.¹⁸⁰ A fusão do desejo com a falta daria ao primeiro “fins, objetivos, intenções coletivas ou pessoais”, mas sendo ele “tomado na ordem real da sua produção”, poder-se-ia alcançá-lo em sua dimensão de “fenômeno molecular desprovido de objetivo e de intenção”¹⁸¹:

¹⁷⁷ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, pp. 519-520.

¹⁷⁸ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 13.

¹⁷⁹ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 16, grifo do original.

¹⁸⁰ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 16.

¹⁸¹ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 454.

Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo.¹⁸²

O desejo promove o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais¹⁸³ “essencialmente fragmentários e fragmentados”¹⁸⁴ (“se eu pedisse alguma coisa seria/ uma voz que procedesse por fragmentos”)¹⁸⁵, que, todavia, não são o resto de uma totalidade perdida, não se deve tentar “pacificar os pedaços arredondando suas arestas”.¹⁸⁶ Por isso recusar a falta, uma vez que ela remeteria a uma totalidade negada por Deleuze e Guattari: “Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem”.¹⁸⁷

Por isso também colocar no lugar do “neurótico deitado no divã” “o passeio do esquizofrênico”¹⁸⁸, já que os autores franceses pensam a partir de um maquinismo que implica a variação da intensidade dos encontros: “No seu passeio, ao contrário, ele [Jakob Michael Reinhold Lenz] está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza”.¹⁸⁹ Essa teoria é reafirmada por Deleuze, em 1994, no texto “Desejo e prazer” publicado no *Magazine Littéraire*

¹⁸² Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 43.

¹⁸³ Os objetos parciais são definidos pelos autores como “peças nas máquinas desejanter, remetem a um processo e a relações de produção irreduzíveis, e são primeiros em relação ao que se deixa registrar na figura de Édipo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 66).

¹⁸⁴ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 16.

¹⁸⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 70.

¹⁸⁶ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 61. Como também exprime Aníbal Cristobo “2. [...] você/ denomina/ ‘uma imagem muito mais justa e mais/ feliz/ daquilo que chamamos entropia’? Não tenho// dúvida. Como também/ concordo que nunca deveríamos/ tentar reconstruir os pedaços, mas lançá-los// longe, ou apenas/ se são fragmentos de diversas/ origens: por que// não? quem disse que, finalmente, o/ universo/ não poderia ser uma imensa colagem, e não/ seria// muito mais belo imaginá-lo assim, sem nada/ suscetível de perda?–” (“Entropia para Felipe Nepomuceno”, *Inimigo Rumor*, n. 19, pp. 13-14, grifos do original).

¹⁸⁷ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 62.

¹⁸⁸ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 12.

¹⁸⁹ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 12.

Para mim, desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez de ser estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, processo. Em vez de ser sentimento, ele é, contrariamente, afecto. Em vez de ser subjetividade, ele é, contrariamente, “hecceidade” (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser coisa ou pessoa, ele é, contrariamente, acontecimento. O desejo implica, sobretudo, a constituição de um campo de imanência ou de um “corpo sem órgãos”, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos.¹⁹⁰

O corpo visto em sua imanência, não o corpo caído do éter (“será que inventamos o céu com o único fim de fazer cair os corpos?”)¹⁹¹, mas “o corpo petulante”, para usar aqui a expressão de Ana Chiara via Nietzsche, como algo que desafia, é insolente e *aberto* à vida.¹⁹² Nancy em sua desconstrução do cristianismo inicia seu importante livro *Corpus* (2000) com a expressão bíblica *Hoc est enim corpus meum* (“Isto é o meu corpo”) para a partir daí pensar “a angústia, o desejo de ver, de tocar e comer o corpo de Deus, de *ser* esse corpo e de *não ser mais do que isso* [...]”.¹⁹³ O filósofo francês percebe em seu estudo que “subitamente o corpo, o simplesmente corpo, *nunca aí teve lugar, e sobretudo aí quando foi nomeado e convocado*. O corpo para nós é sempre sacrificado: hóstia”.¹⁹⁴ Com a palavra “hóstia” Nancy parece aqui se referir muito menos ao disco de pão ázimo, pequeno e fino, que na celebração da Eucaristia o sacerdote consagra e distribui aos fiéis do que ao antigo uso da palavra que se refere à vítima de sacrifício. Ora o que é sacrificado na religião (particularmente no cristianismo analisado por Nancy) senão o corpo? Ele é o objeto impossível e foge-se dele em direção à alma. O corpo, portanto, é o “produto mais tardio, o mais longamente decantado, refinado, desmontado e remontado de nossa velha cultura”.¹⁹⁵ Entretanto, para Nancy e também na poesia de Laura

Já não se trata de uma “queda”¹⁹⁶, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o

¹⁹⁰ Gilles Deleuze, “Desejo e prazer”, 1994, p. 22.

¹⁹¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 8.

¹⁹² Ana Chiara, “Os corpos petulantes”, 2011, grifo nosso.

¹⁹³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 7, grifos do original.

¹⁹⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 7, grifos do original.

¹⁹⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 8.

¹⁹⁶ Há a queda nos poemas de Laura no sentido de um lançar-se (e poderíamos pensar aqui que essa ideia também pode funcionar para entendermos o lugar que ocupa o corpo na teoria de Nancy), como apontamos no início deste texto, de um tocar certo limite, pensando a partir de um elo que não prende os corpos em sua relação com o mundo, mas não há a queda como exaltação da alma em detrimento do corpo.

possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha in-finita, o traço da própria escrita escrita, num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações.¹⁹⁷

1.6 Corpos-frutos vincados pela gilete do tempo

Os frutos, que são os “figos espalhados”, os corpos-figos na poética de Laura, apresentam certas zonas de contato com os figos de Francis Ponge:

Eis um dos raros frutos [os figos], constato-o, de que podemos comer quase tudo: a casca, a polpa e as sementes concorrendo juntas para nosso deleite.

E talvez, às vezes, seja apenas um celeiro de aborrecimentos para os dentes: não importa, gostamos dele, e o reclamamos como nossa chupeta¹⁹⁸; uma chupeta, por sorte, que se tornasse de repente comestível, já que sua principal singularidade, no fim das contas, é ser uma borracha ressecada a ponto de podermos, acentuando apenas um pouco (incisivamente) a pressão das

¹⁹⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, pp. 12-13.

¹⁹⁸ Cumpre destacar aqui que há uma imagem interessante presente no romance *Esquilos de Pavlov*, que é retomada no poema “No jardim de Frederiksberg” (*A Retornada*, 2017a), a árvore das chupetas, que de fato existe em Copenhague na Dinamarca. Em ambos os livros essa imagem marca o “ponto de não retorno”, com a especificidade de no romance também estar ligada aos “prazeres orais”: “Descobri que no Jardim de Frederiksberg havia uma enorme árvore cheia de chupetas nos galhos. As crianças vinham no início ou no fim do ano para pendurar ali suas chupetas queridas. Chegavam com os pais ou em pequenos grupos escolares, um adulto explicava que era ali o lugar, elas tentavam entender e de fato pareciam entender: aquele era um ponto de não retorno. Despediam-se das chupetas, algumas choravam e tanto que soltavam catarro. As maiores se continham, sorriam um sorriso tenso ou então escreviam bilhetes que também eram pendurados nos galhos mais altos. Tudo isso dava ao lugar um ar de magia e sacrifício. Eu assistia àquele ritual como se estivesse vendo um rito iniciático dos novos tempos. Além da criança que precisava se desvencilhar da chupeta, alguns pais traziam um filho menor que vinha, claro, chupando a chupeta. E com esses menores acontecia algo curioso, pois eram ainda pequenos demais para entender as complicações do desapego forçado, ou os efeitos colaterais de um rito sem mito, eram também ainda pequenos demais para entender que muito em breve caberia a eles pendurar na árvore aquela maravilhosa coisa de chupar que traziam na boca. Então esses bebezões engatinhavam até tocarem a árvore acreditando ter chegado ao paraíso perdido das chupetas, o Éden dos Prazeres Pueris onde todos os prazeres orais eram permitidos e cultuados” (ERBER, 2013, p. 96). Já no poema, o Jardim de Frederiksberg aparece da seguinte maneira: “algumas crianças amarraram/ as chupetas nos galhos mais altos/ onde o arrependimento é mais cruel/ o planeta telúrico é ríspido/ o ponto de não retorno/ é uma pulga/ com cara de igreja/ patas de raposa/ sem rabo/ a vida é o que é/ mas sem Pernille/ ele pensa em velejar/ se perder em Reykjavik/ abandonar a memória nos galhos mais altos/ conjurar o álbum/ de imagens com Pernille de tweed/ férias em Acapulco/ Pernille resfriada/ caprichos de Pernille/ em Mar del Plata/ a estória começa a perder o pique/ no terceiro tomo ela reaparece como Miranda/ Charlotte Van den Blum Condessa de Dunkerke em/ versão/ pirata/ agora/ Pernille apenas de cara lavada/ apenas uma pedra e um desejo de repouso/ no jardim de Frederiksberg/ El Gordo sacará do bolso/ um objeto” (ERBER, 2017a, p. 38).

mandíbulas, vencer a resistência – ou antes a não-resistência, primeiramente, nos dentes, de sua casca –
 Para, uma vez açucarados os lábios pela poesia de erosão superficial que ele oferece, nos nutrirmos do altar cintilante que em seu interior o preenche inteiramente com uma polpa de púrpura presenteada de sementes.
 Assim acontece com a elasticidade (para o espírito) das palavras, – e da poesia como a entendo.¹⁹⁹

Figos que são deliciosos²⁰⁰, mas que também nos lembram as frutas frágeis de Eugénio de Andrade, que remetem à passagem do tempo no poema “Prato de figos”: “Também a poesia é filha/ da necessidade —/ esta que me chega um pouco já/ fora do tempo/ deixou de ser a sumarenta alegria/ do sol sobre a boca;/ esta, perdida a fresca/ e nacarada pele adolescente,/ mais parece um desses figos/ secos ao sol de muitos dias/ que num inverno sempre se encontram/ postos num prato/ para comeres junto ao fogo”.²⁰¹ Os figos e a figueira são o “objetos visíveis” que mostram “a perda, a destruição [...]”²⁰² (“uma figueira e essas coisas apodrecendo na sombra”).²⁰³

Figos secos são os corpos- frutos vincados pela gilete do tempo. É “o provisório da paisagem/ por cima/ a preparação dos anzóis/ por baixo”.²⁰⁴ O violento influxo do tempo (“Os dias estão contados”)²⁰⁵ se dá porque o tempo “não corre para nenhum lado, que corre sempre, corre só porque corre, corre por correr...”²⁰⁶, como escreve a poeta russa Marina Tsvetáieva. Ao corpo telúrico não é permitida a entrada na eternidade, corpo frágil fadado a morte. Entretanto, para Bataille: “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido com o sol*”.²⁰⁷ Entre a vida e a morte (*A Retornada*) entre o sono e a vigília (*Insones*) a poesia de Laura coloca a mão (ou a boca?) “no centro nervoso do delírio (aquele vento/ na praça), para que a palavra ativa/ congele a vida,

¹⁹⁹ Francis Ponge citado por Marcelo Jacques de Moraes, “Pode-se comer um figo de palavras? Uma questão (antropofágica?) com/a Francis Ponge”, 2016, pp. 247-248.

²⁰⁰ “os figos são deliciosos [...]” (ERBER, 2008a, p. 53).

²⁰¹ Eugénio de Andrade, *Poesia*, 2005, pp. 475-476.

²⁰² Georges Didi-Huberman, *O que vemos o que nos olha*, 1998, p. 35.

²⁰³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 7.

²⁰⁴ “mesmo em calafetas/ mesmo com chuva// a delícia que se atreve em horas vagas/ quando você não está/ em você// o provisório da paisagem/ por cima/ a preparação dos anzóis/ por baixo/ a sombra derivada dos anseios/ a maré oblíqua/ o fim do mar/ os peixes de noite/ não deixaram passar nenhum navio” (ERBER, 2002, p. 26, grifos do original).

²⁰⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 21.

²⁰⁶ Marina Tsvetáieva, “O poeta e o tempo”, 1932, p. 21.

²⁰⁷ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 48, grifos do original.

enfim, mas a conviva,/ mesmo ferida de paralisia/ mobilidade fixa, a poesia”.²⁰⁸ Esses versos do poema de Carlito Azevedo – para o qual o título do conto “Aquele vento na praça”²⁰⁹ parece remeter –, nos ajudam na leitura da experiência plástica e poética da autora.

Certo delírio, certa dispersão (“a delícia que se atreve em horas vagas/ quando você não está/ em você”)²¹⁰ podem ser pensados na poesia de Laura como algo próximo à morte. O tema da morte visto não como exatamente o fim do corpo, mas como uma curiosidade em “saber o que pode um corpo fora de órbita”²¹¹ é um eixo que movimenta essa poesia. É a morte como a entende Antonin Artaud em sua pergunta: “Quem no seio de certas angústias, no âmago de alguns sonhos não conheceu a morte como sensação que despedaça e é maravilhosa?”²¹² ao que Clarice Lispector acrescenta: “A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso”.²¹³ Ou ainda é possível entender o delírio como o corpo abandonado, deixado no seu limite, um tênue limite que separa vida e morte. Em *A Retornada* (2017), as “insondáveis transfusões entre/ o sangue que corre e a veia/ que segura”²¹⁴ lembram-nos a Ana Hatherly de *Fibrilações* (2005), para quem “viver é uma hemorragia calculada”.²¹⁵ Além das semelhanças entre elas no que diz respeito a um trabalho que não se limita ao texto verbal e impresso, passando também por práticas plásticas, ambos os livros (*A Retornada e Fibrilações*) partem ou tematizam, entre outras coisas, experiências limites (no caso de Ana uma crise cardíaca e de Laura um coma induzido²¹⁶).

Tendo experimentado uma morte antes de morrer (“morrer/ algumas vezes antes/ de morrer/ definitivamente/ *ma non troppo*”)²¹⁷, esses sujeitos (eu lírico) retornam e

²⁰⁸ Carlito Azevedo, *Sublunar*, 2006, p. 19, grifos nosso.

²⁰⁹ Conto de Laura Erber selecionado pela revista *Granta* (2012), para integrar o número dedicado aos melhores jovens escritores brasileiros.

²¹⁰ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 26. Imagem que reaparecerá no poema “A Retornada” presente no livro homônimo de 2017, entretanto de forma mais dramática, ao expressar certo horror: “1- [...] (onde?) ‘passar pela morte’ (como duas escarpas// se cruzando erva daninha de verbo não conjugado)/ estranhas regras do falar ‘meu sangue está podre’ como/ um rio morto os olhos também sentem calor e frio a/ ineficácia das palavras na soleira *quando você já não/ está em você* quem flutua pelos corredores brancos?/ ‘o ideal é o mutismo e a mostraçõ: silêncio e ostentaçõ do cadáver [...]’” (ERBER, 2017a, p. 46, grifos nosso).

²¹¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 29.

²¹² Antonin Artaud, *A arte e a morte*, 1985, p. 9.

²¹³ Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, 1979, p. 98.

²¹⁴ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 15.

²¹⁵ Ana Hatherly, *Fibrilações*, 2005, p. 65.

²¹⁶ Segundo Heloísa Buarque de Hollanda no posfácio de *A Retornada*.

²¹⁷ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 16, grifos do original.

lembram desse momento como um simples *intervalo*,²¹⁸ breve como um piscar de olhos. Pode acontecer de esse momento marcar profundamente esses sujeitos (“os corpos esquecem?”)²¹⁹ pelo risco de serem tragados por ele. Delírio que, em alguns poemas de Laura, liga a morte ao erotismo, a “pequena morte” para usarmos a expressão de Bataille: “A volúpia está tão próxima da dilapidação ruinosa que chamamos de ‘pequena morte’ o momento de seu paroxismo”.²²⁰ No poema de Laura, “A iniciante”, parece haver ao mesmo tempo uma sensualidade e um desejo (desejo-lava) perigoso para não iniciados nesse ritual:

este é o vulcão, sua base. a base de respiro. os sons temperados quando passam, é muito difícil escutar, no silêncio, os outros. há lugares defendidos por vapores. o vulcão é muito difícil. boca efêmera. boca efusiva. há grãos efervescentes suspensos no ar. é muito difícil não querer *ser tocada* pelo calor. há pessoas antigas vivendo ao redor. abafadas transações escondem as *rugos murchas* o líquido que o século coagulou. a *fenda negra* de sua *boca nos convida*. nossos *corpos* são tão *pequenos*. é muito difícil esperar para *subir além dos flancos*. é difícil ter apenas dois olhos.²²¹

Segundo Lucia Castello Branco, “parece ter sido Freud o primeiro a abordar o problema de forma científica, quando definiu dois instintos básicos na composição de psique humana: Eros e Thanatos”.²²² Bataille define a morte como a base de Eros, vida e morte estariam, assim, na origem da existência do erótico, e seria por meio da busca de continuidade *versus* o caráter descontínuo dos indivíduos que esses impulsos se materializariam.²²³ Nesse sentido, recordemos o poema “Front”: “[...] fazendo planos infalíveis/ para os movimentos do exército/ consumir leite fumo fogo/ pornografia

²¹⁸ Essa palavra é também título de um poema de Laura apresentado na revista *Cacto*, n. 3, p. 45: “os sons depois/ do vento/ invertem/ registros de voz * a parte líquida de abril/ ainda não se desfez * os gatos também sabem/ a reconstrução da flor/ e da abelha/ pode não ter fim * corpo e intervalo/ desconhecimento que antecipa a noite * complicações recolhidas/ no talo de flores indecisas// açúcar perdido/ nos traslados * antes do tempo/ rudimentos/ flutuarão em palácios largos/ palácios vermelhos/ de pedra * o vento revolve o vermelho/ fulgor que vem dentro das cartas * o jogo é saber/ ver que águas/ convergem convergem * somos a montanha/ somos o lago/ barbatanas do peixe-soldado/ guelras que já foram asas * gatos inexplicáveis/ atravessarão o lago * nós também transbordaremos”.

²¹⁹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 47.

²²⁰ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 197.

²²¹ Laura Erber, “A iniciante”, 2003, p. 128, grifos nossos.

²²² Lucia Castello Branco, *Eros travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro, 1985, p. 59.

²²³ Lucia Castello Branco, *Eros travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro, 1985, p. 60.

barata/ morrer/ algumas vezes antes/ de morrer/ definitivamente/ *ma non troppo*”²²⁴, que parece remeter à con-fusão da morte e do erotismo. Lucia Catello Branco (via Rollo May) assinala que a interligação entre morte e erotismo mostra-se também por meio dos tabus que se concentram em torno desses dois fenômenos; isto é, em algumas situações da mesma forma como é inoportuno mencionar a morte também o é expressar a sexualidade:

Observamos que as maneiras pelas quais recalamos a morte e seu simbolismo são surpreendentemente parecidas com o recalque sexual dos vitorianos. A morte é obscena, pornográfica, não se deve mencioná-la; se o sexo era desagradável, a morte é um desagradável engano. Não se fala de morte diante das crianças, não se fala absolutamente no assunto se possível. Revestimo-la de capas grotescamente coloridas, da mesma maneira que as mulheres vitorianas camuflavam o corpo com seus vestidos volumosos.²²⁵

Tanto na morte como no erotismo há o corpo e o intervalo, o corpo *in absentia*, por isso a poesia de Laura cria “nomes para o intervalo”.²²⁶ Para Nancy o intervalo entre os corpos

é o seu ter-lugar em imagens. As imagens não são aparências, ainda menos fantasmas ou alucinações. São o modo como os corpos se oferecem entre si, são a vinda ao mundo, ao bordo, à glória do limite e do fulgor. Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um *corpus* de imagens *lançadas* de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pêlos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu.²²⁷

A imagem do corpo em um filme mudo, como em *Les Hautes Solitudes* (1974), de Philippe Garrel, citado em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, um filme-retrato, no qual os enquadramentos em sua maioria fixos capturam as expressões e os olhares das

²²⁴ “assim como este leite chegou até esta goela aberta/ ultrapassando dentes e saliva/ alguns vão morrer rapidamente/ rasgados/ ou quase nus/ intocáveis/ como você quase os desejou/ na galeria de fotos/ não exatamente como eles/ sonhavam/ quando sonharam/ no front/ este domingo/ *allegro*/ fazendo planos infalíveis/ para os movimentos do exército/ consumir leite fumo fogo/ pornografia barata/ morrer/ algumas vezes antes/ de morrer/ definitivamente/ *ma non troppo*” (ERBER, 2002, p. 16, grifos do original).

²²⁵ Rollo May citado por Lucia Castelo Branco, *Eros travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro, 1985, p. 60.

²²⁶ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 21.

²²⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 118, o segundo grifo é nosso.

protagonistas (Jean Seberg, Christa Päffgen conhecida como Nico, Tina Aumont, entre outras) que, em alguns momentos, voltam-se diretamente para a câmera (“a câmera acompanharia o movimento dos seus *lábios*”).²²⁸ O rosto silencioso de Jean Seberg (que um tempo depois se suicidaria) é mostrado em *Les Hautes Solitudes* como uma tela porosa, cuja superfície quase transparente (“e o seu rosto duro fica de novo transparente”)²²⁹ reflete as imperfeições e a granulicidade da película, acentuando sua materialidade e, portanto, sua finitude (finitude dos corpos). Nancy vê o corpo como

a própria plasticidade da expansão, da extensão segundo a qual *têm lugar* as existências. E a imagem que, deste modo, ele constitui, nada tem a ver com a ideia nem, em geral, com a “apresentação” visível (e/ou inteligível) *de* seja o que for. O corpo não é *imagem-de*. Mas é *vinda em presença*, à semelhança da imagem que vem ao ecrã de televisão, de cinema, vindo *de* nenhum fundo do ecrã, *sendo* o espaçamento desse mesmo ecrã, existindo enquanto extensão – expondo, estendendo esta arealidade, não como uma ideia dada à minha visão de sujeito pontual (e ainda menos como mistério), mas *tangente* aos meus próprios olhos (ao meu corpo), como a sua arealidade, eles próprios vindo a esta vinda, espaçados, espaçando, eles próprios um ecrã, e menos “visão” que *video*. (Não “*video*” = “eu vejo”, mas o *video* como o nome genérico para a *techné*, da vinda à presença. A *techné*: a “técnica”, a “arte”, a “modalização”, a “criação”).²³⁰

A ausência de diálogos em Garrel leva o espectador a concentrar sua atenção na expressividade dos rostos filmados, nos movimentos das bocas (teatro das bocas), que pronunciam palavras impossíveis de serem ouvidas. O cineasta francês coloca em cena a representação do silêncio (“por um instante vozes pairam no ar/ e se afastam num novo intervalo de silêncio”)²³¹ como dimensão constitutiva da imagem e do próprio cinema nessa sua película experimental. São as “durações do que escapa”²³² que Garrel parece querer filmar. Algo semelhante ocorre na poesia de Laura, se o desaparecimento dos objetos e dos corpos-frutos é inevitável, sua poesia se volta muito mais para o movimento (a imagem, o desejo, o erotismo, o delírio) do que para o desaparecimento em si. O movimento é o contrário da morte, ele dá vida aos corpos.

O movimento também leva de uma obra a outra, pois o trabalho poético e

²²⁸ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 55, grifo nosso.

²²⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 33.

²³⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, pp. 62-63, grifos do original.

²³¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 74.

²³² Verso do poema de Wagner Moreira que integra o livro *Rumor de pétala*: “velozes iluminações/ paisagens inclinadas/ durações do que escapa” (2017, p. 13).

plástico de Laura se dá por meio de vasos comunicantes,²³³ ora são imagens que retornam (como a já mencionada árvore das chupetas, o ruflar de asinhas²³⁴, os groenlandêses bêbados²³⁵, ou ainda o olho que é vítima da violência²³⁶), ora são os mesmos nomes de personagens (Pernille, Draguta) que constroem conexões entre a poesia e a prosa, assim como o faz Roberto Bolaño.²³⁷ Ou ainda é a revisão da obra

²³³ Há um livro de André Breton com esse título. “Vasos comunicantes”, na física diz respeito a dois vasos interligados por um duto aberto em sua base, usados para demonstrar os princípios da Lei de Stevin, que corresponde a ideia de um líquido dividir-se equilibradamente entre duas colunas de acordo com sua densidade. A ação da gravidade promoveria também a equivalência da pressão do sistema. No caso de Breton, o sentido da expressão “vasos comunicantes” está ligado ao equilíbrio entre estado de vigília e sonho: duas instâncias aparentemente distintas que, entretanto, se comunicariam por meio de um duto (o inconsciente). Para os surrealistas a realidade (absoluta?) nasceria da plena comunicação dos dois vasos, por meio das imagens que, nascidas sem a censura do Eu, comunicariam os conteúdos secretos – recalcados – do inconsciente, abrindo uma passagem que permitiria o acesso à falta constitutiva, na qual a teoria psicanalítica da época insistia.

²³⁴ Ao falar sobre o pai, Spiru, o personagem Ciprian nos diz em *Esquilos de Pavlov*: “Outro momento crucial de sua vida estava situado em algum ponto dos anos cinquenta, quando foi preso por motivos por ele nunca revelados. Foi libertado na anistia de 1962, saiu da prisão com as calças frouxas, os pés inchados e um ruflar de asinhas no cérebro” (ERBER, 2013, pp. 19-20). Já em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* a imagem aparece como: “revoada e revoada/ insuportáveis como o ruflar de/ asinhas tocando ouvidos” (ERBER, 2008a, p. 8).

²³⁵ No poema “Mapa com groenlandêses bêbados”: “1. na praça/ são uns dez/ vestindo a estátua/ de pedra polida/ com cachecóis/ mais irisados que o Carnaval de Arequipa/ [...] 4. estes são/ groenlandêses bêbados/ e esta/ é sua pracinha [...]” (ERBER, 2017a, p. 26). Em *Esquilos de Pavlov*: “Entre por uma, duas, três, quatro ruas erradas. Passei duas vezes pela mesma estátua e depois de uma série de percursos sem nexos percebi que estava novamente na pracinha dos groenlandêses bêbados de Christianshavn” (ERBER, 2013, p. 113).

²³⁶ Sobre o diretor do internato onde viveu o avô de Ciprian lemos: “Antes de ser diretor tinha sido professor de literatura e gramática alemãs. Das regras gramaticais chegou às regras de vida e de conduta. [...] Preferia punições leves e continuadas aos castigos violentos e instantâneos; em caso de briga, os envolvidos tinham de ficar frente a frente e, com a ponta dos dedos, abrir o *olho esquerdo* um do outro, simultaneamente, afastando bem as pálpebras que começavam a vibrar insistindo em se fechar” (ERBER, 2013, pp. 26-27, grifos nosso). Ainda em *Esquilos de Pavlov*: “Havia um defeito no *olho esquerdo* do meu pai, esse olho piscava involuntariamente quando, por qualquer motivo, qualquer mesmo, ele se irritava” (ERBER, 2013, p. 38, grifos nosso). Também há uma imagem em *Esquilos de Pavlov* de uma mulher com os dedos em cima das pálpebras (página p. 86). A imagem do olho vítima de violência aparece ainda em versos de dois poemas sem título de *A Retornada*: “Um olho roubado e atirado vivo contra o rochedo” (ERBER, 2017a, p. 15) e “[...] você/ arrancou meu *olho esquerdo*” (ERBER, 2017a, p. 19, grifos nosso).

Esse tipo de violência nos remete a um conhecido vídeo de Vito Acconci, *Pryings* (1971). Philippe Dubois escreve sobre esse vídeo-performance: “documento que se inscreve na linhagem de suas performances baseadas em interações entre indivíduos, ao mesmo tempo físicas e psíquicas, sempre intensas e dramatizantes, Acconci enfrenta literalmente o corpo (e não a imagem do corpo), no caso o de Kathy Dillon. Enfrentar o corpo, particularmente o rosto, e sobretudo o olho. Acconci ‘cola’ no rosto de Kathy, lutando para abrir-lhe os olhos, enquanto ela se obstina em mantê-los fechados e se debate por isso. Um corpo a corpo intenso, apaixonado, extenuante, se desencadeia, nos limites da agressão e do combate, sem pausa (recomeçando sempre, jogando com a repetição, retomando sem cessar a tensão da relação de força). *Pryings* é a ativação, numa imagem contínua, de um teatro da crueldade (o algoz, a vítima). É o espetáculo, que se estende por 17 minutos, de uma luta entre duas vontades (eu *versus* o outro), entre uma violência (de homem) e uma resistência (de mulher). Querer abrir os olhos (alheios) de um lado, e não querer ver (de forma nenhuma) de outro. Mesmo quando Acconci consegue abrir à força as pálpebras de Kathy, é um olho branco, vazio, sem pupila que descobrimos, o olhar recusado tendo sido revirado” (DUBOIS, 2004, p. 104).

²³⁷ Thiago Guilherme Pinheiro, “Saber de cor e derrame da memória”, 2015. É com a epígrafe de Bolaño que se inicia *Os corpos e os dias/ Bodies and days*: “La muerte también tiene unos sistemas de claridad”.

fazendo-se no interior da própria obra, como podemos observar com o fato de versos do poema “Intervalo” (2003) serem retomados em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008a) ou o conto “Aquele vento na praça” que talvez funcione como esboço de *Esquilos de Pavlov*, uma vez que os dois textos têm como personagem importante na trama um artista romeno. Essa proximidade ocorre também entre personagens nos trabalhos de Laura, como o artista-personagem da exposição *Musa Sem Cabeça: a Fábula do Contemporâneo*²³⁸ do qual se narra as reflexões sobre a arte contemporânea²³⁹, o artista-narrador (Ciprian Momolescu) de *Esquilos de Pavlov*, que não sabe bem o que fazer na arte e na vida, não sabe se cabe ou entala²⁴⁰ e a artista personagem de *Bénédicte vê o mar*²⁴¹, que se vê envolvida em considerações sobre questões de criação. É um permanente movimento e rearranjo que se percebe nesse trabalho poético/artístico. A experiência que Laura oferece ao leitor lembra-nos as matrioskas²⁴² ou a alcachofra infinita de Italo Calvino, pois sempre podemos desdobrar seus textos que não param de engendrar novos possíveis.

Nesse *cast-elo* de um mundo internacionalista (Blanes, Copenhague, Havana, Honolulu, Mar Del Plata, Reykjavik, Utrecht, Vesterbro) pelo qual o leitor de Laura tem de passar, há uma imediatez, certa urgência (“Vem, é agora”)²⁴³ como se desse ato dependesse a própria vida/morte sustentada pela palavra, urgência também presente em Celan: “Não leias mais - olha!/ Não olhes mais - vai!”.²⁴⁴ É o vaivém dos corpos em um movimento que deseja apreender um “presente de múltiplas durações” para usarmos a expressão de Marcel Duchamp. Uma temporalidade disjuntiva, contrariada (Celia

São muitos os exemplos das conexões entre a prosa e a poesia nos livros de Laura Erber, destacamos a frase/verso, mas poderiam ser outros os exemplos: “os dias são curtos demais ou muito longos” (ERBER, 2008a, p. 34), já em *Esquilos de Pavlov*: “Os dias são muito longos ou curtos demais” (ERBER, 2013, p. 18).

²³⁸ Exposição apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e que tornou pública uma série de telegramas enviados pela autora ao museu, nomeado por ela de “Senhor MAM” e entregues ao curador Luiz Camillo Osorio.

²³⁹ << Era uma vez um artista contemporâneo/ Na verdade uma dupla/ Interessados em varas de guarda-chuvas/ Interessados portanto em cenas noturnas em matéria tóxica em varas-de-guarda-chuvas/ interessados portanto em Goeldi/ e em imagens/ não/ interessados no fato: Goeldi usou guarda-chuvas como ferramenta/ interessados portanto nisso apenas/ sem saber o que fazer com isso/ saíram pela noite catando varas de guarda-chuvas abandonados quebrados/ sem saber o que fazer com isso/ ou com suas vidas/ expuseram isso >> (ERBER, *Revista Serrote*, n. 14, s/p, 2013).

²⁴⁰ “Quando nasci uns braços peludos me ergueram acima da cabeça dos médicos. Eis o mundo, filho. Será que você cabe? Alguns cabem, outros entalam” (ERBER, 2013, p. 13). O que nos lembra o anjo torto de Carlos Drummond de Andrade no “Poema das sete faces”.

²⁴¹ Outros livros de Laura são os infantojuvenis *O Incrível álbum de Picolina, a Pulga Viajante* (2014), em parceria com Maria Cristaldi e *Nadinha de nada* (2016). Além de *Celia Misteriosa* (2007) em colaboração com Federico Nicolao e a artista coreana Koo Jeong-A.

²⁴² Título de um poema do livro *Vazados & Molambos* (2008c).

²⁴³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

²⁴⁴ Paul Celan, *Sete rosas mais tarde*, 1993, p. 83.

Pedrosa), porque é mais que escrever o acontecido, e sim muitas vezes escrever o *acontecendo*.

Mallarmé escreveu que “[...] as coisas existem, não temos que as criar; não temos senão que lhes apreender as relações; e são os fios dessas relações que formam os versos e as orquestras”.²⁴⁵ São as relações que o corpo estabelece com os outros corpos, com as coisas (o mundo das coisas) e com o tempo que nos interessam na poesia de Laura. Os corpos sugerem muitos sentidos no trabalho de Laura, sendo que em muitos momentos possuem um *elo* com o mundo que não os prende. Entretanto se vai além desse cenário de “sinais cotidianos/ de destruição”²⁴⁶, porque no poema é possível respirar com/ junto (lembrando o Barthes de *Como viver junto*) (“No poema eu respiro contigo”²⁴⁷) e, além disso, “ainda há espaço/ para um poema// Ainda o poema é/ um espaço// onde se pode respirar”²⁴⁸ como escreve a poeta Rose Ausländer. E mais, no poema mesmo as urtigas “são flagradas realizando uma obra”.²⁴⁹ Enguia (de-jardim)²⁵⁰ escorregadia, o texto de Laura deseja o leitor: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”.²⁵¹

Após essa breve visão geral do trabalho de Laura, desenvolveremos nos próximos capítulos uma análise mais extensa sobre *Os corpos e os dias/ Bodies and days* e a analogia entre esse livro e o poema *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo. Quando a leitura analítica exigir, remeteremos a outros trabalhos da autora.

²⁴⁵ Stephané Mallarmé, *Mallarmé “Poesias (1864-1895)”*, 2003, p. 101.

²⁴⁶ “ainda não aconteceu/ apenas se estende/ no ar/ na intensidade visual do sol/ por trás de um céu silencioso/ as cabeças baixas dos passantes/ também *se dissolvem*/ na sombra destes pensamentos/ quando *um lábio começa a se abrir*/ ‘a sombra é o sangue da luz’/ há luzes claras demais/ e conselhos nada obscuros/ a expansão lenta de uma nuvem/ inflexão mais tensa nas perguntas/ poeira/ em sinais cotidianos de destruição” (ERBER, 2002, p. 28, grifos nosso).

²⁴⁷ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

²⁴⁸ Rose Ausländer, “Espaço II”, 2003, p. 128.

²⁴⁹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 9.

²⁵⁰ Como nos diz o poema “Música de Moebius”, de Lu Menezes: “Cada qual/ simulando/ ser simultaneamente/ além de peixe/ serpente e vegetal/ em meio aos/ meneios da visível/ música de Moebius que modulam” (2011, p. 84).

²⁵¹ Roland Barthes, *O prazer do texto*, 2010, p. 11, grifos do original.

2 ONDE ESTÃO OS CORPOS ANTES DE TUDO? (O GOLPE DE HESÍODO E O CONTRAGOLPE DE BATAILLE, MARCUSE E NANCY)

A isso Bataille chamava erotismo, aquilo que se opõe ao útil. É o que Lacan ainda colocará como epígrafe-guia em seu seminário Ainda: o gozo é aquilo que escapa à regra da utilidade e é, finalmente, o que Roland Barthes, mesmo que com a prudência de uma pergunta, incluirá como premissa do prazer do texto: o luxo da linguagem faz parte das riquezas excedentes, do gasto inútil, da perda incondicional.

Raúl Antelo

2.1 Hesíodo e *Os trabalhos e os dias*

Hesíodo, poeta grego, viveu na Beócia provavelmente entre o final do século VIII e o começo do século VII a.C. Dos textos que lhe são atribuídos, apenas *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* foram preservados na íntegra. Para Luiz Otávio Mantovaneli, Hesíodo “formou junto com Homero a dupla dos grandes pilares do espírito grego”.²⁵² Porém, na leitura que faz Mantovaneli, Hesíodo marca uma diferença significativa com relação a Homero. Isso porque enquanto este último narrou os discursos e os feitos dos heróis nas guerras que representavam um campo de realização e expressão da nobreza e poder dos heróis, sendo estes nas narrativas de Homero modelos de um mundo aristocrático que legitimava o direito dos reis numa ascendência divina, Hesíodo trata das injustiças e dos excessos que [a]cometem [a]o mortal, [a]o homem comum como ele próprio. Além disso, acrescenta Mantovaneli, a composição poética de Hesíodo é mais ousada do que a de Homero, “já que se vale de uma variedade maior de formas narrativas tais como o mito, a alegoria, provérbios e máximas tradicionais, bem como confissões e relatos de experiências e recordações pessoais, estes últimos uma

²⁵² Luiz Otávio Mantovaneli, “Apresentação”, 2011, p. 22.

significativa novidade que Hesíodo introduziu na épica grega”.²⁵³ E tamanha foi a importância desse poeta na tradição grega, que séculos depois é possível encontrar ecos de seus textos no pensamento ético filosófico grego.²⁵⁴

Mantovaneli aponta que o pensamento do beócio esteve em constante processo de revisitação (como demonstra a remissão à *Teogonia* que ocorre em *Os trabalhos e os dias*), e não somente de si próprio ou dos mitos que formavam seu ambiente cultural, uma vez que retorna também a Homero, compondo a partir deste e, às vezes, mesmo contra Homero. Essa retomada se faz de modos variáveis:

seja conferindo um novo sentido a um verso herdado na íntegra de Homero (como no caso do verso 360 do canto XIX da *Odisseia*, adotado na íntegra como o verso 93 dos *Erga*), seja quebrando versos homéricos, fundindo-os em um único que assumirá um novo sentido ou função (como no caso do verso 35 da *Teogonia*, elaborado a partir de fragmentos dos versos 163 do canto XIX da *Odisseia* e 122 do canto XXII da *Iliada*).²⁵⁵

Enquanto na *Teogonia* o poeta apresenta como se organiza o mundo dos deuses, em *Os trabalhos e os dias* Hesíodo se detém na organização do mundo dos mortais, como já apontamos, concentrando-se em sua origem, suas limitações, seus deveres e os interditos que devem ser respeitados. Para tanto, Hesíodo se orienta por meio de uma associação de ideias, na qual intercala alguns mitos e uma fábula aos conselhos que oferece. *Os trabalhos e os dias* pode ser dividido (como propõe Mary de Camargo Neves Lafer) da seguinte forma: “Invocação”, “As duas Lutas”, “Mito de Prometeu e Pandora”, “As cinco raças”, “A Justiça”²⁵⁶, “O trabalho”. Pelo fato de a tradução de Lafer ir apenas até ao verso 382, acrescentamos a seção o “Ciclo anual de trabalhos” (que se refere à última parte do poema) à divisão proposta pela pesquisadora.

No próêmio, “Invocação”, o poeta clama às “Musas da Piéria” e a “Zeus altissonante que altíssimos palácios habita”²⁵⁷ e em seguida expõe seu objetivo: dizer verdades a seu irmão Perses (“Eu a Perses verdades quero contar”)²⁵⁸, com quem

²⁵³ Luiz Otávio Mantovaneli, “Apresentação”, 2011, p. 39.

²⁵⁴ Mantovaneli em sua dissertação de mestrado *Mitologar é uma forma de filosofar*: a mitologia política de Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias* e a genealogia do homem bom aponta ressonâncias do pensamento de Hesíodo na *República* de Platão, por exemplo, ao recuperar o mito das raças, que mostra deuses e homens como tendo a mesma origem, além de outras ideias de Hesíodo aparecerem também em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles.

²⁵⁵ Luiz Otávio Mantovaneli, “Mitologar é também filosofar”, 2011, p. 188. O que está entre parênteses nesta citação, consta no texto de Mantovaneli como notas de rodapé.

²⁵⁶ Também conhecida como “A fábula do gavião e do rouxinol”.

²⁵⁷ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, v. 8.

²⁵⁸ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, v. 10.

Hesíodo disputava os bens paternos, objeto de litígio entre os dois, já que a divisão teria beneficiado o irmão do poeta. Mas não é descabido considerar que, se dirigindo a Perses, Hesíodo aconselha ao mesmo tempo todos os homens. Mary de Camargo Neves Lafer escreve que apesar do fato de Hesíodo não ter inaugurado nenhuma escola dentro da tradição helênica, é “ele, porém, quem inicia, na Grécia, o rico filão dos poetas que cantam em primeira pessoa”²⁵⁹ e indo além disso, Hesíodo estabelece uma relação entre um *eu* e um *tu*.

Em seguida temos a seção “As duas Lutas”. Hesíodo começa pela Luta que reprova (“Uma é guerra má e o combate amplia/ funesta! Nenhum mortal a preza, mas por necessidade,/ pelos desígnios dos imortais, honram a grave Luta”)²⁶⁰, imposta aos homens pelos imortais, “provavelmente como parte da punição do ‘pecado original’ cometido por Prometeu (*Teogonia*, vv. 535-560)”;²⁶¹ para na sequência mostrar a Luta que aconselhará a Perses, e, por extensão, a todos os homens (“A outra nasceu primeiro da Noite Tenebrosa/ e a pôs o Cronida altirregente no éter,/ nas raízes da terra e para homens ela é melhor./ Esta desperta até o indolente para o trabalho”).²⁶² Aqui já aparece a exortação ao trabalho que percorrerá todo o poema e que está vinculada ao entendimento de que é na ação que as coisas humanas se realizam. E neste ponto observamos mais uma diferença entre esse livro de Hesíodo e *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, uma vez que neste último “o cartaz anunciava um filme de diálogos ágeis/ mas falho nas cenas de ação”.²⁶³

“O mito de Prometeu e Pandora” aparece após a narrativa anterior e a partir desse mito todas as próximas narrativas versam sobre a queda do homem. A queda significará o surgimento da necessidade humana do trabalho, pois que ocorrerá a separação entre deuses e homens. Antes os homens “não precisavam trabalhar para viver, apenas conviviam com os imortais”.²⁶⁴ O homem é, assim, um ser ambíguo, porque está, para Hesíodo, entre o divino e o bestial, – o que ficará ainda mais claro com o mito d’as cinco raças. O mito de Prometeu e Pandora será importante neste estudo, uma vez que nele temos a instauração da sexualidade com o surgimento de Pandora, pois se antes dela existiam os *ánthropoi* (seres humanos), estes passam a ser

²⁵⁹ Mary de Camargo Neves Lafer, “Introdução, 2002, p. 15.

²⁶⁰ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 14-16.

²⁶¹ Luiz Otávio Mantovaneli, “Mitologar é também filosofar”, 2011, p. 180.

²⁶² Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 17-20.

²⁶³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 39. É difícil aqui não pensar também no filme *O princípio da incerteza* (2002), de Manuel de Oliveira, realizado a partir do livro *Joia de família* (2001), de Agustina Bessa-Luís.

²⁶⁴ Mary de Camargo Neves Lafer, “Os mitos. Comentários”, 2002, p. 61.

divididos em *ándres* (homens) e *gynaikes* (mulheres), como assinala Lafer. Hesíodo explica que tendo Zeus ocultado o fogo, vital (*Bíon*) aos homens (“Oculto retêm os deuses o vital para os homens;/ senão comodamente em um só dia trabalharias/ para teres por um ano, podendo em ócio ficar;/ acima da fumaça logo o leme alojarias,/ trabalhos de bois e incansáveis mulas se perderiam”)²⁶⁵, o “bravo filho de Jápeto/ roubou-o do tramante Zeus para os homens mortais”.²⁶⁶ Como consequência da transgressão de Prometeu surge a primeira mulher, Pandora (“porque todos os que tem olímpia morada/ deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão”)²⁶⁷, dom ambíguo oferecido por Zeus (“Para esses em lugar do fogo eu darei um mal e/ todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal”).²⁶⁸

A narração prossegue com o mito das cinco raças. Nela encontram-se os mesmos elementos contidos no mito de Prometeu e Pandora: a origem da necessidade do trabalho, a instauração dos males inevitáveis ao mundo, o distanciamento entre deuses e homens.²⁶⁹ Cada uma das raças é associada a um metal e sua sequência de apresentação na narrativa poética organiza-se numa ordem decrescente de importância. Indo do mais ao menos precioso, temos a raça de ouro, de prata, de bronze e de ferro. Entretanto, entre as duas últimas está intercalada a raça dos heróis (“heróis afortunados, a quem doce fruto/ traz três vezes ao ano a terra nutriz”).²⁷⁰ O poeta reconhece seu tempo como o da raça de ferro (“Antes não tivesse nascido eu entre os homens da quinta raça/ mais cedo tivesse morrido ou nascido depois”)²⁷¹ e caracteriza-a como uma raça que se constitui pela mescla do bem e do mal, para, em seguida, anunciar profeticamente que Zeus a irá destruir (“Também esta raça de homens mortais Zeus destruirá”).²⁷² Para Mantovaneli, uma mesma verdade perpassa as raças, qual seja, o respeito à justiça garante ao homem uma existência similar à dos deuses. Mas não obedecendo a esse preceito, o homem sofre o rebaixamento ao ser colocado no nível das bestas e é abandonado pelos deuses.

Em “Justiça” ou “A fábula do gavião e do rouxinol”²⁷³, Hesíodo se dirige em um

²⁶⁵ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 42-46.

²⁶⁶ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 50-51.

²⁶⁷ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 81-82.

²⁶⁸ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 57-58.

²⁶⁹ Luiz Otávio Mantovaneli, “Introdução”, 2011.

²⁷⁰ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 171-172.

²⁷¹ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 173-174.

²⁷² Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, v. 180.

²⁷³ Lembramos que em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* há também a menção a uma fábula, nesse caso a da raposa e as uvas, que podemos interpretar a partir da psicanálise como a denegação do desejo.

primeiro momento aos reis (“Agora uma fábula falo aos reis mesmo que isso saibam”)²⁷⁴, entretanto mais adiante volta-se a Perses (“Tu, ó Perses, escuta a Justiça e o Excesso não amplies!/ O Excesso é mal ao homem fraco e nem o poderoso/ facilmente pode sustentá-lo e sob seu peso desmorona”).²⁷⁵ Temos aí a justiça como tema central e, nesse sentido, o poeta esclarece que diferentemente dos pássaros e das bestas que podem fazer o que quiserem, existe para os homens uma lei (“que peixes, animais e pássaros que voam,/ devorem-se ente si, pois entre eles Justiça não há;/ aos homens deu [Zeus] Justiça que é de longe o bem maior”).²⁷⁶

Em “O trabalho”, parte que para Mary de Camargo Neves Lafer se constitui do verso 166 ao verso 382, Hesíodo prossegue seu louvor ao trabalho com vários conselhos: “[...] e é bom também quem ao bom conselheiro obedece;/ mas quem não pensa por si nem ouve o outro/ é atingido no ânimo; este, pois é homem inútil./ Mas tu, lembrando sempre do nosso conselho,/ trabalha, ó Perses, divina progênie, para que a fome/ te deteste e te queira a bem coroada e veneranda/ Deméter, enchendo-te de alimentos o celeiro;/ pois a fome é sempre do ocioso companheira;/ deuses e homens se irritam com quem ocioso/ vive[...]”.²⁷⁷

Por fim, em “Ciclo anual de trabalhos” o poeta expõe como proceder em relação ao trabalho em cada estação do ano e quais estações são mais propícias para a vida sexual: “Ara na primavera e, no início do verão, não erra:/ semeia teu campo, fofa ainda a terra”²⁷⁸, “Presta atenção ao ouvires o grito do grou que/ lá em cima, nas nuvens, grasna cada ano/ o sinal da lavoura e a chegada do inverno/ chuvoso anuncia [...]”²⁷⁹, “Ajusta tuas noites e dias até quando, de novo,/ a Terra, mãe de todos, múltiplos frutos forneça”.²⁸⁰ E continua: “Quando o cardo floresce e a estridente cigarra/ pousada na árvore lança seu canto agradável,/ esfregando as asas na penosa estação do verão,/ então as cabras são mais gordas e o vinho é melhor,/ as mulheres são mais ardentes e os homens mais indolentes”.²⁸¹ Hesíodo conclui *Os trabalhos e os dias* aconselhando por uma última vez o abandono dos excessos e exageros, como não poderia deixar de ser em

²⁷⁴ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, v. 202.

²⁷⁵ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 213-215.

²⁷⁶ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 277-279.

²⁷⁷ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2002, vv. 295-304.

²⁷⁸ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 462-463.

²⁷⁹ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 448-451.

²⁸⁰ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 562-563.

²⁸¹ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 582-586.

sua doutrina ascética: “Feliz e abastado é aquele que, tendo todo este/ saber, trabalha isento de culpa perante os imortais,/ consultando as aves e evitando todo o exagero”.²⁸²

2.2 Eros e Thanatos em Prometeu e Pandora

Realizada a síntese dos principais pontos do poema de Hesíodo, fixemo-nos no mito de Prometeu e Pandora. Herbert Marcuse realiza uma leitura desse mito que nos parece interessante. Para o filósofo e sociólogo alemão, Prometeu

é o herói-arquétipo do princípio de desempenho. E no mundo de Prometeu, Pandora, o princípio feminino, sexualidade e prazer, surge como maldição – desintegradora, destrutiva. “Por que são as mulheres tal praga? A denúncia do sexo com que termina a seção [sobre Prometeu em Hesíodo], enfatiza, acima de tudo, a improdutividade econômica das mulheres; são umas parasitas sem préstimo; um artigo de luxo no orçamento de um homem pobre”. A beleza da mulher e a felicidade que ela promete são fatais no mundo do trabalho da civilização.²⁸³

Em Hesíodo beleza e felicidade parecem estabelecer uma complexa ligação, talvez sejam qualidades inversamente proporcionais (“O castelo é apenas um lugar onde as crianças confundem beleza e felicidade”).²⁸⁴ Além disso, outro ponto importante nesse mito, a nosso ver, é o fato de o dom (“o desejo ignora a troca, *ele só conhece o roubo e o dom*”)²⁸⁵, oferecido por Zeus introduzir a morte (sublinhe-se uma vez mais o elo entre Eros e Thanatos): “A figura de Pandora é fabricada a partir da mistura do elemento terra ao elemento água; ela é, ao mesmo tempo, o belo e o mal; é fonte de prazer, mas [também] de dor e fadiga; produz vida e morte ao instituir o novo ciclo do nascer-perecer”.²⁸⁶ Pandora inaugura um mundo invertido, um mundo do avesso, uma vez que o corpo humano pode ser também instrumento de prazer em vez de ser apenas de labuta.

²⁸² Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 826-828.

²⁸³ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, pp. 147-148.

²⁸⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 38.

²⁸⁵ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *O anti-Édipo*, 2011, p. 246, grifos do original. Logo em seguida a essa passagem os autores se referem aos livros *Os exilados*, de James Joyce e ao *Roberte ce soir*, de Pierre Klossowski.

²⁸⁶ Mary de Camargo Neves Lafer, “Os mitos. Comentários”, 2002, p. 67.

Bataille menciona que: “A verdade do erotismo é traição”²⁸⁷, e, nesse caso, é a traição do mundo do trabalho. Pandora perturba a ordem e o ser: “O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão”.²⁸⁸ Pandora é o “prejuízo maravilhoso”²⁸⁹, que aparece como uma perda, um dispêndio, o que a identifica com o gozo, próximo ao que Barthes (para aqui retomar a ambiguidade da palavra *corpus* exposta por Evelyne Grossman via Nancy) chama de “significância” nos textos que proporcionam leituras plenas.²⁹⁰

No texto “A noção do dispêndio”, tocado pelas observações feitas por Marcel Mauss e outros etnólogos sobre as instituições econômicas primitivas, nas quais “a troca é [...] tratada como uma perda suntuária dos objetos cedidos”²⁹¹ e vista como “um processo de dispêndio sobre o qual se desenvolveu um processo de aquisição”²⁹², sendo esse último processo secundário junto com o de produção em relação ao de dispêndio, Bataille afirma que um mundo organizado pela “necessidade primordial de adquirir, de produzir e de conservar, é apenas uma ‘ilusão cômoda’”.²⁹³ Para ele, sempre há excesso, e com o objetivo de exemplificar sua afirmação cita a irradiação solar, que estando na origem de qualquer crescimento é oferecida sem contrapartida: “O sol dá sem nunca receber”.²⁹⁴ No pensamento desse autor que coloca às avessas a moral corrente, no lugar do homem dado à conservação e à repartição justa, ainda exaltado pela moral moderna, coloca aquele voltado para a consumação, por estar mais de acordo, segundo Bataille, com o mundo. E se o destino do universo é uma “realização inútil e infinita” ao homem caberia prosseguir com essa realização. Nesse sentido, Jean Piel aponta que

Essa concepção – e Bataille sublinha o acordo destas com suas experiências pessoais do erotismo e da angústia, com a do filho ávido de esbanjar exposto à avareza e ao comportamento comedido do pai, e mesmo com certos dados da psicanálise – esclarece, segundo ele, grande número de fenômenos sociais, políticos, econômicos, estéticos: o luxo, os jogos, os espetáculos, os cultos, a atividade sexual desviada da finalidade genital, as artes, a poesia no sentido estrito do termo são diferentes manifestações do dispêndio improdutivo.²⁹⁵

²⁸⁷ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 197.

²⁸⁸ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 53.

²⁸⁹ Mary de Camargo Neves Lafer, “Os mitos. Comentários”, 2002, p. 92.

²⁹⁰ Raúl Antelo, “O lugar do erotismo”, 2013.

²⁹¹ Georges Bataille, *A parte maldita*, 2013b, p. 24.

²⁹² Georges Bataille, *A parte maldita*, 2013b, p. 24.

²⁹³ Jean Piel, “Bataille e o mundo,” 2013, p. 10.

²⁹⁴ Georges Bataille, *A parte maldita*, 2013b, p. 50.

²⁹⁵ Jean Piel, “Bataille e o mundo,” 2013, p. 10.

E sobre o dispêndio que ocorre no erotismo, Octavio Paz assinala que a esterilidade não é só uma nota frequente, mas também, em certas cerimônias, uma de suas condições. Algumas vezes os textos gnósticos e tântricos aludem ao sêmen retido pelo oficiante ou vertido no altar. E acrescenta: “A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação”.²⁹⁶

E se o dispêndio, o gozo, no mundo do trabalho está ligado ao ócio, esse em Hesíodo recebe severa censura, porque em *Os trabalhos e os dias*, o trabalho não se separa da justiça, a ponto de uma não existir sem o outro. Assim, o gozo representado por Pandora lembra a culpa da transgressão: “Acredito que não existe erotismo sem sentimento de culpabilidade, superado, é claro, porque, no erotismo, a culpabilidade não é mais do que uma alegria, do que um obstáculo, do que um obstáculo transposto”.²⁹⁷ Michel Foucault argumenta que “se o sexo é reprimido com tanto vigor é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa”.²⁹⁸ E continua, ao escrever que “na época em que se explora sistematicamente a força do trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?”²⁹⁹

2.3 Corpo/trabalho/capital

A moral que enaltece o trabalho atravessou vários séculos a ponto de um filósofo, nosso contemporâneo, se perguntar: “onde estão os corpos antes de tudo?”.³⁰⁰ E é o próprio Nancy que responde a essa sua pergunta: “Os corpos estão antes de tudo no trabalho”.³⁰¹ E, cada vez mais, estão nesse lugar labutando, principalmente porque não é mais possível delimitar “esse lugar”:

Os corpos estão antes de tudo a pensar no trabalho. Os corpos estão antes de tudo em deslocação para o trabalho, no retorno do trabalho, à espera do

²⁹⁶ Octavio Paz, *Dupla chama: amor e erotismo*, 1994, p. 13.

²⁹⁷ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 325.

²⁹⁸ Michel Foucault, *História da sexualidade*, 1977, p. 11.

²⁹⁹ Michel Foucault, *História da sexualidade*, 1977, p. 11.

³⁰⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 107.

³⁰¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 107.

descanso, a pegá-lo e a rapidamente despegá-lo, e estão a trabalhar, a incorporar-se na mercadoria, eles próprios uma mercadoria, força de trabalho, capital não acumulável, vendável, esgotável no mercado do capital acumulado, acumulador. A *techné* criadora cria os corpos de fábrica, de oficina, de estaleiro, de escritório, partes extra partes que em figuras e movimentos compõem com todo o sistema, peças, alavancas, engates, encaixes, roscagens, capsulagens, fresagens, desengates, cinzelamentos, sistemas comandados, comandos sistêmicos, armazenagens, manutenções, descargas, destroços, controlos, transportes, pneumáticos, óleos, díodos, cardans, forquilhas, bielas, circuitos, disquetes, faxes, marcadores, altas temperaturas, pulverizações, perfurações, instalações de cabos, canalizações, corpos canalizados somente para a sua força amoedada, somente para a mais-valia de capital que se concentra e se reúne ali.³⁰²

Nancy assinala que longe de ser um discurso arcaico, a tríade corpo/trabalho/capital, não pode ser negligenciada sob o pretexto de seu anacronismo, simplesmente porque capital quer dizer:

corpo negociado, transportado, deslocado, recolocado, substituído, colocado num posto e numa postura, até a usura, até ao desemprego, até à fome, corpo bengali dobrado sobre um motor em Tóquio, corpo turco numa vala de Berlim, corpo negro carregando encomendas brancas em Suresnes ou em São Francisco. Assim, capital também quer dizer: sistema de hiper-significação dos corpos. Nada é mais significante/significado do que a classe, e a pena, e a luta de classes. Nada escapa menos à semiologia do que os esforços sofridos pelas forças, a torção dos músculos, dos ossos, dos nervos. Olhem para as mãos, os calos, as crostas, olhem os pulmões, as colunas vertebrais. Corpos sujeitos assalariados, sujidade e salário como um anel cerrado de significação.³⁰³

E essa precariedade dos corpos também aparece na poesia de Laura: “alguém diz/ *A noite está tépida/* e assim nos deixamos levar pela tentação/ de escrever/ num jardim telúrico/ enquanto o verdadeiro filme se projeta/ *em um beco de São Paulo/ ou em Blanes/ esperando um transplante de fígado*”.³⁰⁴

Inserindo mais um elemento na tríade corpo/trabalho/capital, a saber, a libido, Marcuse via Freud lembra-nos que na “sociedade civilizada”, a disciplina do trabalho e a cultura parecem ser, aparentemente, incompatíveis com a manifestação sem censura

³⁰² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 107.

³⁰³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 108.

³⁰⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 65, grifos nosso. Nesse trecho de *Os corpos e os dias/ Bodies and days* os corpos precários parecem remeter aos escritores Carolina Maria de Jesus e Roberto Bolaño.

da libido³⁰⁵: “A livre gratificação das necessidades instintivas do homem é incompatível com a sociedade civilizada: renúncia e dilação na satisfação constituem pré-requisitos do progresso”.³⁰⁶ Para Freud, a cultura se caracteriza pela sujeição da libido às práticas socialmente úteis, isto é, ao seu “sacrifício metódico”. E Bataille aponta que a atenuação, a desconsideração do excesso sexual resultou no afastamento do homem senão da consciência dos objetos ao menos da consciência de si mesmo: “Ela o engajou ao mesmo tempo no conhecimento do mundo e na ignorância de si”.³⁰⁷ Assim, a repressão da libido no mundo do trabalho faz com que “a verdade íntima” somente chegue à consciência condenada sob a forma de pecado.³⁰⁸

A organização da libido não passa apenas pelo sacrifício no sentido de dilação da satisfação, uma vez que outras mutilações somáticas e mentais foram infligidas ao homem graças ao *princípio de realidade*. Freud irá destacar que no processo de “dessexualização socialmente necessária” do corpo também surge o aspecto de centralização ou “unificação” dos diferentes objetos dos instintos parciais em um único objeto libidinal do sexo oposto, o que resultou na fixação ou na supremacia genital: “a libido passa a concentrar-se numa parte do corpo, deixando o resto livre para ser usado como instrumento de trabalho. A redução temporal da libido é suplementada, pois, pela sua redução espacial”.³⁰⁹ Em oposição a isso, como já mencionamos, vemos a erotização do corpo, particularmente da boca, em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*.

³⁰⁵ Esse é o pensamento de Freud. Na verdade, Marcuse se esforça em demonstrar o contrário em *Eros e civilização*, isto é, que é possível conciliar as duas instâncias (organização social do trabalho e Eros) com a emergência de um *princípio de realidade* não-repressivo que estabeleceria “relações eróticas duradouras entre os indivíduos maduros” (MARCUSE, 1975, p. 175). Já Deleuze e Guattari ao contestarem a tese de Freud, segundo a qual a libido somente investe no campo social ao dessexualizar-se, expõem o seguinte argumento: “através dos amores e da sexualidade, o que a libido invest[e] [é] o próprio campo social nas suas determinações econômicas, políticas, históricas, raciais, culturais etc. [...] Os amores e a sexualidade são os expoentes ou os gradímetros, desta vez inconscientes, dos investimentos libidinais no campo social. Todo ser amado ou desejado equivale a um agente coletivo de enunciação. Certamente, não é a libido, como acreditava Freud, que deve dessexualizar-se e sublimar-se para investir a sociedade e seus fluxos, mas ao contrário, é o amor, o desejo e seus fluxos que manifestam o caráter imediatamente social da libido não sublimada e dos seus investimentos sexuais” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 468-469).

³⁰⁶ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 27.

³⁰⁷ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 188.

³⁰⁸ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 189.

³⁰⁹ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, pp. 60-61.

2.4 Exceder os limites

Mas por mais que o mundo do trabalho/razão tente captar a vida humana por inteiro, Bataille chama a atenção para o fato de que o “trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. [...] Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente”.³¹⁰ Relembremos aqui o ex-cesso da ex-crita dos *corpus* em Nancy e, nesse sentido, Bataille acrescenta: “Sem limite³¹¹, [a vida] esgota suas forças e seus recursos; sem limite aniquila aquilo que criou. A multidão dos seres vivos é passiva nesse movimento. No extremo, todavia, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo”.³¹² Ora é exatamente esse movimento que nos aproxima do desejo, do erotismo: “Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas [...]”.³¹³ É esse o movimento da vida “e nada no movimento está ao abrigo do movimento”³¹⁴, sendo o excesso o que anima o sentido do movimento. Mais uma vez é o morrer *ma non troppo*:

Esse desejo de soçobrar, que fustiga intimamente cada ser humano, difere, entretanto do desejo de morrer, por ser ambíguo: é o desejo de morrer, sem dúvida, mas ao mesmo tempo o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver cessando de viver ou de morrer sem cessar de viver, o desejo de um estado extremo.³¹⁵

Na poesia de Laura é o queimar (“a sua pele é que está queimando agora/ brilha por dentro”)³¹⁶ e logo depois “os dias de um mês escuro/ a quietude do sexo”.³¹⁷ Nesse ponto, recordemos Bataille:

³¹⁰ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 63, grifo do original.

³¹¹ “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo” (BATAILLE, 2013a, p. 64).

³¹² Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 110.

³¹³ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 42.

³¹⁴ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 125.

³¹⁵ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 266.

³¹⁶ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 9.

³¹⁷ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 72.

Como é doce permanecer no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é doce permanecer longamente diante do objeto desse desejo, mantermo-nos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. Sabemos que a posse desse objeto que nos queima é impossível. Das duas, uma: o desejo nos consumirá ou seu objeto cessará de nos queimar. Só o possuímos sob uma condição: que pouco a pouco o desejo que ele nos provoca se apazigue. Mas antes a morte do desejo que nossa morte! Satisfazemo-nos com uma ilusão. A posse de seu objeto nos dará sem morrer o sentimento de ir até o limite de nosso desejo. Não apenas renunciamos a morrer: anexamos o objeto ao desejo, que era em verdade o de morrer, nós o anexamos a nossa vida duradoura. Enriquecemos nossa vida em vez de perdê-la.³¹⁸

Para ter acesso ao abalo (“o que, desde o início, é sensível no erotismo é o *abalo*, por uma desordem pletórica, de uma ordem que exprime uma realidade parcimoniosa, uma realidade fechada”)³¹⁹ ou ir até o limite mas sem transbordar, sem ceder totalmente à pulsão de morte³²⁰, sem ceder à destrutividade que existe nele “não pelo mero interesse destrutivo, mas pelo alívio de tensão”³²¹ são necessários canais (“antes era a chuva/ o lago não transbordava porque havia um canal/ levando os excessos para longe”)³²² que cumpram a função de escoamento. O erotismo, o inconsciente e a imaginação (que daria acesso ao inconsciente) podem funcionar como esses canais, que se oporiam, mas não completamente, à pulsão de morte, se oporiam a ela para resguardar a vida do organismo. O perigo da pulsão de morte estaria no desejo de “escoamento livre das quantidades de excitação”, como aponta Marcuse, estaria na compulsão

inerente na vida orgânica para recuperar um anterior estado de coisas que a entidade viva fora obrigada a abandonar, sob a pressão de perturbadoras forças externas [...]. Seria essa a substância ou conteúdo básico daqueles “processos primários” que Freud, desde o começo, reconheceu em operação no inconsciente. Foram primeiramente designados como a luta pelo “escoamento livre das quantidades de excitação”, causada pelo impacto da realidade externa sobre o organismo; o escoamento inteiramente livre seria a completa gratificação.³²³

³¹⁸ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 166.

³¹⁹ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 129, grifo nosso.

³²⁰ Para Deleuze e Guattari “não há instinto [pulsão] de morte porque há modelo e experiência da morte no inconsciente” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 440). Entretanto no que concerne a esse aspecto, preferimos adotar as ideias de Freud e Bataille.

³²¹ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 47.

³²² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 51.

³²³ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 43.

Ou para falarmos com Bataille, seria a passagem do descontínuo ao contínuo (passagem a que o erotismo daria acesso): “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”.³²⁴ Lidamos mal, segundo o mesmo autor, com a nossa condição de seres finitos, limitados, e temos ao mesmo tempo “o desejo angustiado da duração desse perecível”³²⁵ que a morte, ruptura dessa descontinuidade individual, sempre ameaça. O erotismo seria, nesse sentido, o esforço para “adicionar às formas viáveis e sólidas, em que essa vida insere e limita seu desequilíbrio, as formas instáveis, inviáveis em certo sentido, em que esse desequilíbrio é afirmado”.³²⁶ O ser concorda com um limite, “ele identifica esse limite com aquilo que ele é”.³²⁷ Se o ser humano pensa que o limite pode não mais existir “o horror o toma ao pensamento”. Todavia, Bataille ressalta que não devemos nos enganar, “tomando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá. *O limite só é dado para ser excedido*. O medo (o horror) não indica a verdadeira decisão. Ele incita, pelo contrário, em contragolpe, a transpor os limites”.³²⁸ O erotismo dramatiza sem cessar o desaparecimento do ser. Ele é impreciso e difuso, uma indefinição de contornos (“nossos corpos sem contorno”).³²⁹

Passemos ao/pelo outro canal, o da fantasia, o *peixe*³³⁰ *solúvel* de André Breton. Peixe de bem triste destino, já que “seu destino é dissolver-se na água”³³¹ ou talvez no Eu. Apesar disso, Breton evoca a partir dessa imagem os direitos da imaginação, do maravilhoso (“a lembrança do teu corpo real/ ou imaginado”).³³² Marcuse escreve que essa instância desempenha uma função importantíssima na estrutura mental total, pois “liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva [...] as imagens tabus da liberdade”.³³³

³²⁴ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 39.

³²⁵ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 39.

³²⁶ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 269.

³²⁷ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 168.

³²⁸ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 168, grifos nosso.

³²⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 72. Essa estética se repete nas fotografias de *Esquilos de Pavlov* e nos poemas de *A Retornada*, como, por exemplo, no verso “até a desapareção dos contornos e das formas depois” (ERBER, 2017a, p. 45).

³³⁰ A imagem do peixe é importante em alguns trabalhos de Laura Erber, como em *História Antiga e O funâmbulo e o escafandrista*.

³³¹ Jorge Coli, “Peixe solúvel”, 2001. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2810200118.htm>>.

³³² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 66.

³³³ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1978, pp. 132-133.

Em “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico” (1911), Freud explica que com a introdução do *princípio de realidade*, um tipo de atividade do pensamento dividiu-se e seguiu livre do critério de realidade, mantendo-se, assim, subordinado exclusivamente ao *princípio de prazer*, ele se refere à fantasia, “que começa logo com os brinquedos infantis e, mais tarde, prossegue como divagação e abandona sua dependência dos objetos reais”.³³⁴ A fantasia mantém-se vinculada ao Id³³⁵, que designa a camada da estrutura mental, “mais antiga e maior”, o domínio do inconsciente, dos instintos primários:

[...] o inconsciente, a mais profunda e mais antiga camada da personalidade mental, é o impulso para a gratificação integral, que é ausência de necessidades ou carências vitais e de repressão. [...] A sua verdade [do inconsciente], embora repelida pela consciência, continua assediando a mente; preserva a memória de estágios passados do desenvolvimento individual nos quais a gratificação imediata era obtida. [...] O seu valor de verdade reside na função específica da memória, que é a de conservar as promessas e potencialidades que são traídas e até proscritas pelo indivíduo maduro, civilizado, mas que outrora foram satisfeitas, em seu passado remoto, e nunca inteiramente esquecidas.³³⁶

O inconsciente fornece o “eco do que não poderemos cumprir”³³⁷ no nível do Eu (o “mediador” entre o Id e o mundo externo).³³⁸ Marcuse salienta que o Id é alheio às formas e princípios que integram o indivíduo consciente e social. Além disso, o Id “não é afetado pelo tempo nem perturbado por contradições, ignora ‘valores, bem e mal, moralidade’. Não visa a autopreservação: esforça-se unicamente pela satisfação de suas necessidades instintivas, de acordo com o princípio de prazer”.³³⁹ O tempo é o inimigo mortal de Eros porque há, como aponta Marcuse, uma aliança entre tempo e ordem de repressão: “o inimigo fatal da gratificação duradoura é o tempo, a finitude íntima, a

³³⁴ Freud citado por Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1978, p. 132.

³³⁵ Nos debates atuais de psicanálise prefere-se usar o termo *Isso* à palavra *Id*. Na tradução lançada pela companhia das letras, o tradutor Paulo César de Sousa explica sua escolha por Id: “Tendo adotado *Eu* e *Super-Eu* para *Ich* e *Über-Ich*, em lugar dos tradicionais *ego* e *superego*, seria de esperar que optássemos por *Isso* para verter *Es*. No caso, porém, a estranheza causada por *Isso* (maior que a de *Eu* e *Super-Eu*, acreditamos) levou-nos a sacrificar a coerência. Inspirados na edição italiana das obras completas de Freud, que traduz as três instâncias da psique por *io*, *super-io* e *es*, conservando o original alemão nesta última, resolvemos manter o *id* latino da versão tradicional (pois o *Es* alemão poderia gerar confusão com o verbo *ser*, além de soar estranho) (Nota de rodapé, *O Eu e o Id*, 2011, p. 29).

³³⁶ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 38.

³³⁷ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 31.

³³⁸ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975.

³³⁹ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 47.

brevidade de todas as condições e estados. Portanto, a ideia de integral libertação humana contém, necessariamente, a visão de uma luta contra o tempo”.³⁴⁰

Se para Marcuse Prometeu simboliza o *princípio de desempenho*, o *princípio de prazer* será simbolizado pelas imagens órfica e narcisista³⁴¹ que recusam o transitório, desejam suspender o fluir do tempo, já que esse destrói a plena fruição

Orfeu e Narciso [...] simbolizam uma realidade muito diferente. Não se convertem em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição, a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza.³⁴²

Narciso se curva sobre o rio do tempo, no qual as formas passam e se dissipam (“lá está o jardim e logo depois/ o lago/ ninguém se move/ a água assovia e devolve/ o eco do que não poderemos cumprir”).³⁴³ O rio devolve um eco que responde ao desejo de Narciso. Ao mesmo tempo, a outra imagem da tradição mitológico-artística, Orfeu, o tocador de cítara (“não porque inverno ou primavera/ não porque você dorme/ não porque as folhas tremem/ o saxofone ainda/ não é o paraíso a cítara/ o outono que triunfa aqui)³⁴⁴ revela a potência das “coisas animadas e inanimadas, na natureza orgânica e inorgânica – reais, mas suprimidas na realidade não-erótica”.³⁴⁵ Para Marcuse, as imagens de Orfeu e Narciso, que caracterizam uma atitude erótica não-repressiva, harmonizam Eros e Thanatos.

³⁴⁰ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 170.

³⁴¹ O autor ressalta que alude à imagem de Narciso não como ele é entendido e com a função que cumpre na teoria psicanalítica de Freud e sim como aparece na tradição artística.

³⁴² Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 148.

³⁴³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 31.

³⁴⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 37.

³⁴⁵ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 151.

3 AS NATUREZAS-MORTAS DO CAST-ELO: O JARDIM DO TEMPO

*O que se encerra no fato de permanecer já
está petrificado.*

Rainer Maria Rilke

3.1 Mapeando o desaparecimento

A dissolvência, ligada ao tempo, que é o caminho para o fim das coisas e dos seres perpassa, com diferenças de intensidade, os quatro livros de poesia de Laura. Já em *Insones*, primeiro livro da poeta – e que apresenta evidente influência dos espaçamentos no espaço da página proposto sobretudo por Mallarmé, estética que culmina no poema-constelação presente nesse livro nas páginas 32-33, em que não há uma direção de leitura definida –, lemos a palavra *fim* em um verso de um poema de página dupla (e sem título): “a exaustão ecoando até o fim”, poema que parece aludir à escritora Carolina Maria de Jesus.³⁴⁶ Em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* esse tom

³⁴⁶ “no estranho quarto de despejo

numa cena de trópico

discreta

uma pessoa capaz de permanecer

submersa na agitação opaca

entre desejos materiais

intensa necessidade de tomar notas

de se deitar um pouco

de finitude ganha ainda mais tinta ao recair tanto sobre os versos quanto sobre as imagens presentes ao final do livro.³⁴⁷ Não raro tem-se versos que transmitem a ideia do fim: “hoje ela atravessa o *fim do dia* e já sabe”³⁴⁸ e “uma mulher chora/ é mentira/ ou será/ a pura contemplação de algo que termina?”³⁴⁹ Algumas vezes surge até mesmo a expressão *fim do mundo*: “uma pessoa e outra que éramos nós no *fim do mundo*”³⁵⁰ ou “alguém chama por você/ no *fim do mundo*/ e é só isso, *sim é só isso*”.³⁵¹

Em *A Retornada*, publicado em 2017, a expressão *fim do mundo* reaparece, já que o eu lírico vive a experiência do (quase) fim da vida: “Um animal sorri ou será o *fim do mundo*?”³⁵² e ainda “Não são meros exemplos: ratos mortos subindo escadas/ um dia

apenas deixar

[página 20]

entre velhos lençóis dependurados
de fundo de quintal

em segundo plano

em silêncio durante muito tempo

e restos

não para dormir

a exaustão escoando até o fim”

[página 21]

(ERBER, 2002, pp. 20-21).

³⁴⁷ Essas imagens também foram exibidas em galeria sob a forma de vídeo. De acordo com a hipótese proposta por Philippe Dubois, “como consequência das tecnologias digitais de produção e fruição das imagens, os limites entre fotografia e cinema tornaram-se pouco nítidos e, talvez, a própria distinção entre as duas linguagens seja, hoje, algo anacrônico”. A oposição entre fotografia e cinema fundamentada na oposição entre imobilidade e movimento, que fez muito sentido no século XX, se revelaria, assim, menos proveitosa atualmente do que o pensamento mais amplo sobre aquilo que ele chama de “elasticidade temporal das imagens contemporâneas”. <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois>>.

³⁴⁸ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 38, grifos nosso.

³⁴⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 48.

³⁵⁰ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 46, grifos nosso.

³⁵¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 52, grifos nosso em “fim do mundo”.

³⁵² “*Um milagre não tem nada a ver com perspicácia* (Marina Tsvetáieva): Chega em algodão galalaico acompanhado de um/ burrinho em dobra de lenda o paraíso sem molde de/ gesso apenas algo que chega a uma cidade encouraçada/ como um amolador de facas chegaria entoando a/ balalaika tendo a candura por

ocuparão o quarto inteiro comerão o pouco de/ oxigênio desta casa todos os livros sem orelhas uma luz/ de *fim de mundo* espera que o dia termine”.³⁵³ Os acidentes provocados pelo tempo no “jardim telúrico” de Laura são um fato inelutável visto que “não há retorno”³⁵⁴ nesse cast-elo. Dessa forma, por se tratar muitas vezes do movimento para o fim (dos corpos das coisas e dos seres vivos, dos dias, dos afetos e do desejo) poder-se-ia pensar, a princípio, que ao contrário de *Os trabalhos e os dias*, poema cosmogônico, em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, para retomarmos a analogia feita anteriormente, haveria certa escatologia, já que “as imagens apodrecem”³⁵⁵ e “tudo tem sua multidão/ de varejeiras”.³⁵⁶ Mas isso seria um engano, uma vez que “a imagem é sempre outra coisa”³⁵⁷ e as imagens em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* parecem querer apontar para outro caminho.

Porém, antes de prosseguirmos com essa consideração, é necessário, parece-nos, descrever um pouco as imagens que integram *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Compostas com elementos da tradição pictórica do *vanitas*, essas imagens apresentam o “trabalho de morte sobre as coisas terrenas”.³⁵⁸ Assim as imagens exibem elementos dessa tradição pictórica como, por exemplo, frutos e flores já sem vigor, objetos de vidro como uma jarra e um copo, anéis, um livro aberto e outro (ou o mesmo) fechado³⁵⁹, além de um animal que temos dificuldade em identificar (gato?coelho?) – por só aparecer em seus contornos, como também ocorre com a imagem dos braços de

modelo e a necessidade/ por conduta – o mais além flagrado por lente tão/ terráquea. Aquém aqui o olhar foi retido – extremo/ ocidente em que me perco. O burrinho é um retrato/ em seu pleno direito de existência. Um animal sorri/ ou será o fim do mundo? É o rosto dele e não o de Cristo/ a anunciar os milagres nas frestas nas feridas. Alguém/ assovia a primavera o tempo contorna a sanha de/ um menino furta-nêsporas uma moça em reverência/ presa nas dobras do agasalho. Tudo pontua e rasga o/ sagrado (para melhor confirmá-lo?) serão atalhos/ serão clivagens? São ideias? e tudo jaz no presente feito/ a jarra d’água sobre o mármore a diferença ali onde o/ pintor apenas dispõe os tons. Quando o sagrado desce/ à terra, nós, os distraídos, os condenados, os atrasados,/ os aprendizes da ante-sala” (ERBER, 2017a, p. 12).

³⁵³ “É como se, com cada uma de minhas cartas,/ eu entrasse cada vez menos em contato contigo (Ghérasim Luca): Não são meros exemplos: ratos mortos subindo escadas/ um dia ocuparão o quarto inteiro comerão o pouco de/ oxigênio desta casa todos os livros sem orelhas uma luz/ de fim de mundo espera que o dia termine que tudo/ se afaste que o pensamento desmaie sobre as dúvidas e/ nós também num sono sem sonhos enquanto o silêncio/ cresce como uma placenta em torno de tudo o que é/ falível e tudo é falível um gracejo um gesto nossos textos/ o foco da imagem as barbas do diabo saindo pela janela/ se o real fosse também o verdadeiro (o diabo abrindo/ janelas) haveria uma chuva diferente para cada corpo/ na hora do desmaio como nos cartoons morreríamos/ muitas vez sem espasmo cobertos por sudários por/ palmeiras toneladas de explosivos sem terrores sem leito/ sem suores isto também vai terminar sem deixar rastros” (ERBER, 2017a, p. 13).

³⁵⁴ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 19.

³⁵⁵ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

³⁵⁶ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 30.

³⁵⁷ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

³⁵⁸ Esse trecho aparece na seção “Sobre o livro” em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*.

³⁵⁹ Os livros eram comuns nesse tipo de pintura do século XVII, porém como se sabe possuíam características diferentes dos livros atuais no que se refere aos materiais usados.

uma pessoa que movimenta os objetos da cena. Há também objetos bem modernos e, portanto, não presentes nas pinturas holandesas do século XVII: uma cafeteira italiana, uma lapiseira (ou caneta, pois não é possível saber ao certo), um isqueiro e um relógio de pulso (no braço que aparece como fragmento do corpo), o que já marca certa distância ao mostrar que a poeta/artista pertence a outro momento histórico. Ao lançar mão de diferentes iluminações e de jogos de claro e escuro percebe-se que há nessas imagens momentos distintos do dia ou do ano, sugerindo a passagem do tempo. As imagens que a poeta/artista dá a ver surgem tanto em pequenos quadros constituindo uma série (na primeira e últimas páginas do ensaio visual) produzindo, assim, uma sequência, como ampliadas entre o início e o fim do ensaio. Fica claro que há nelas uma preocupação com o movimento, sendo que o recurso à série e as imagens ampliadas funcionam como a afirmação de uma imagem temporal com um tempo concentrado (“longe das horas o que significa agora”)³⁶⁰ e outro expandido. Assim tem-se tanto a ideia do fluxo do tempo como este é percebido em seus cortes (em cada quadro), em seus instantes (“um olho que pisca entrecortando tempo/ sem deixar vestígios”).³⁶¹

O que Monteiro assinala em relação à Nancy e a Derrida, a partilha de um *augenblick*, de “um pestanejar que fragmenta”³⁶², pode nos ajudar a pensar esse instante nas imagens de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. O termo *augenblick* como lembra-nos Nancy em *Le Regard du portrait* (2000) une o olhar (Blick), da pálpebra que contorna mas não vê, com o olho (Augen) na combinação lexical que significa “instante”: “Lapso de tempo, interrupção do tempo no tempo, num quase conceito do filosofar contemporâneo, o piscar de olhos correspondente ao *augenblick* é, simultaneamente, o signo corpóreo da negação da totalidade do tempo e o assentimento à interrupção inerente a todo o acto de ver”.

³⁶⁰ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

³⁶¹ “prosa recomeçada/ nas pequenas estradas intensas/ o olho do motorista/ no real/ atento/ é inútil desenhar/ a silhueta dos perigos que circulam/ como nos filmes mudos/ há pessoas que caminham apressadas/ um olho simples que pisca entrecortando tempo/ sem deixar vestígios” (ERBER, 2002, p. 31).

³⁶² *Augenblick* como “um pestanejar que fragmenta, ritmicamente (logo, também auditivamente), a planura horizontal do visível vinca também a partilha de um legado fenomenológico que urge interromper, reinventar na toada desse piscar de olhos (MONTEIRO, 2013, p. 31).

3.2 A repetição, o ciclo

A “imagem arrisca”, escreve a poeta no livro de 2017, ao mesmo tempo em que oferece uma isca, acrescentaríamos, com a qual é preciso ter cuidado uma vez que “uma imagem pode ser isso e também o seu contrário”.³⁶³ Nas imagens de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, além de uma maçã, um limão e uma lichia, as romãs aparecem com certo destaque em algumas das sequências de imagens no livro. Norbert Schneider ao comentar sobre um quadro de naturezas-mortas com romãs escreve que essa fruta desde a Idade Média, retomava o antigo mito de Prosérpina, simbolizando a ressurreição. Prosérpina (Perséfone na tradição grega) aparece nas *Metamorfoses* de Ovídio como sendo a jovem raptada por seu tio, Plutão (também chamado Dite e que corresponde ao deus grego Hades), enquanto colhia flores: “É perpétua a primavera. Enquanto Prosérpina aí se diverte/ e colhe ora violetas, ora cândidos lírios e, com juvenil entusiasmo,/ enche os açafates e enche o regaço, e se esforça por superar/ na colheita suas companheiras, vê-la, amá-la e raptá-la/ foi para Plutão obra de um instante (a tal ponto é impaciente o amor!)”.³⁶⁴ Quando a mãe, Ceres (Deméter), descobre por meio da ninfa Aretusa o rapto da filha, pede ao irmão, Júpiter (Zeus), que interceda por ela junto a Plutão ao que aquele responde: “Que glória não tem em ser irmão de Júpiter!? Mas é que nem falta!/ E não me é inferior senão por ação do destino. Mas se é tão forte/ o teu desejo de separação, Prosérpina retornará ao céu,/ mas com uma condição precisa: se seus lábios não tocaram lá/ em qualquer alimento. Pois assim se cumprirá a disposição das Parcas”.³⁶⁵ Entretanto Prosérpina sem saber da ressalva feita para sua libertação quebra o jejum estipulado: “Acabara de falar. E para Ceres é certo que a filha regressa./ Nisso não consente o destino, uma vez que a jovem/ quebrara o jejum. Pois, enquanto, na sua simplicidade,/ deambulava pelo cuidado jardim, havia colhido,/ de uma árvore curvada pelo peso dos frutos, uma romã/ e mastigara sete grãos tirados do esmaecido invólucro”.³⁶⁶ Graças ao desconhecimento da jovem acerca da restrição estabelecida por Júpiter, este sentencia que Prosérpina pertencerá a dois reinos: “Medianeiro entre seu irmão e sua desolada irmã,/ Júpiter dividiu o ano em duas partes iguais./ Agora a deusa, divindade pertença de dois reinos,/ está com a mãe tantos meses

³⁶³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

³⁶⁴ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 391-395.

³⁶⁵ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 528-532.

³⁶⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 533-538.

quantos está com o marido./ De um momento para o outro muda disposição e aspecto./ A face da deusa, que poderia parecer triste, mesmo a Dite,/ apresenta-se alegre como o sol que, tapado antes/ por negras nuvens, delas sai vitorioso”.³⁶⁷

Pensamos que é mais pertinente ver a romã no mito de Prosérpina funcionando menos como símbolo da ressurreição, conforme afirma Schneider, do que como algo que estabelece uma cisão, um corte ao mesmo tempo em que promove o surgimento de um ciclo (“O circuito a gilete as frutas cortadas”).³⁶⁸ O jogo cíclico – que corresponde também às estações do ano presentes no poema – se manifesta na repetição de versos que são permutados ao longo de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Por exemplo, tem-se o hipérbato dos substantivos “cajado látego ataúde”³⁶⁹ que é retomado como “ataúde cajado látego”.³⁷⁰ A repetição que surge por meio da permutação de palavras, pode ser entendida como o próprio gesto da escrita, como lemos no poema que tem como título a marca de uma máquina de escrever, “Lettera 32”: “dor nos olhos// movimento de guindaste// em miniatura// aprendizagem agônica dos gestos// da repetição// bate – estacas// lá, onde as luzes se recolhem”.³⁷¹

Retomemos os substantivos *cajado, látego, ataúde*. Ligados assindeticamente no poema (como o “solitude, récif, étoile”³⁷², de Mallarmé) e listados ao que parece alegoricamente, eles sugerem-nos a tragicidade do destino humano. Termos que são recuperados em outro momento do poema, em que se repetem outros versos que retornam entre parênteses como um intervalo: primeiro “e depois chega uma carta dizendo coisas do tipo// *Eram as perguntas ou eram as folhas entrando pela janela/ que me desviavam dos seus olhos?/ Eu também sinto o desconforto dormindo nessa preguiça./ Mas daqui vejo e posso tocar: látego, cajado,/ damascos no teixo./ O brilho dos seus olhos sobre os meus olhos./ Uma tarde no mercado de pulgas e um telefonema levando pra/ longe./ E também já não sei se quero esquecer ou lembrar./ Não é o tipo*

³⁶⁷ Ovídio, *Metamorfoses*, 2017, Livro V, vv. 564-571.

³⁶⁸ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 30.

³⁶⁹ “os dias estão contados/ *ataúde látego cajado*/ nomes para o atraso/ nomes para o intervalo/ assim se desatam/ os nossos mais remotos silêncios” (ERBER, 2008a, p. 21, grifos do original).

³⁷⁰ “os dias são curtos demais ou muito longos/ na falta de algo mais excitante/ ela permuta os objetos/ *cajado látego ataúde*/ e o seu rosto transparente fica duro como antes” (ERBER, 2008a, p. 34, grifos do original).

³⁷¹ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 9.

³⁷² Poema “*Salut*” (Brinde): “Nada, esta espuma, virgem verso/ A não designar mais que a copa;/ Ao longe se afoga uma tropa/ De sereias vária ao inverso./ Navegamos, ó meus fraternos/ Amigos, eu já sobre a popa,/ Vós à proa em pompa que topa/ A onda de raios inversos;// Uma embriaguez me faz arauto,/ Sem medo ao jogo do mar alto./ Para erguer, de pé, este brinde.// Solitude, recife, estrela/ A não importa o que há no fim de/ um branco afã de nossa vela” (MALLARMÉ, 2013, p. 33).

*de trabalho que posso fazer quando quero./ Já não é Les Hautes Solitudes*³⁷³, e logo em seguida: “eram as perguntas ou eram as folhas/ (entrando pela janela)/ que me desviavam dos seus olhos?”³⁷⁴

Esse jogo cíclico observado nos versos e reforçado pela imagem da romã, talvez remeta ao par vida-morte, que constitui o mesmo fruto, conforme escreve Octavio Paz:

Viver no agora é viver de frente para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para escapar da morte, mas cada um desses inventos foi uma armadilha mortal. O agora nos reconcilia com nossa realidade: somos mortais. É só diante da morte que nossa vida é realmente vida. No agora nossa morte não está separada da nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto.³⁷⁵

A ligação entre *a arte e a morte*, título de um livro de Artaud, também foi pensada por Maurice Blanchot quando escreveu que “talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle. [...] [Ela] esvoaça em redor da morte, não se queima nela mas torna sensível a queimadura [...]”.³⁷⁶

³⁷³ Disposição original dos versos:

“e depois chega uma carta dizendo coisas do tipo

*Eram as perguntas ou eram as folhas entrando pela janela
que me desviavam dos seus olhos?
Eu também sinto o desconforto dormindo nessa preguiça.
Mas daqui vejo e posso tocar: látego, cajado
damascos no teixo.
O brilho dos seus olhos sobre os meus olhos.
Uma tarde no mercado de pulgas e um telefonema levando pra
longe.
E também já não sei se quero esquecer ou lembrar.
Não é o tipo de trabalho que posso fazer quando quero.
Já não é Les Hautes Solitudes.*

(ERBER, 2008a, p. 41).

³⁷⁴ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 43.

³⁷⁵ Octavio Paz, *Os filhos do barro*, 2013, p. 161.

³⁷⁶ Maurice Blanchot, *O espaço literário*, 2011a, p. 95.

3.3 Nada nunca (?) começa pelo branco

A consciência da finitude em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* parece funcionar como algo que faz com que se afirme a existência dos corpos no mundo, sendo a morte a condição reveladora das experiências em curso. Paz escreve que “recuperar a vida concreta significa reunir o par vida-morte, reconquistar um no outro, tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos”.³⁷⁷ Dessa forma, mesmo a paisagem cinza e branca³⁷⁸ de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, um branco de neve, “branco/ que por nós se move/ sem peso, que permutamos. Branco e leve [...]” como escreve Celan³⁷⁹, o branco estéril uma vez que é “sem aumento nem crescimento”³⁸⁰, “branco mortífero”³⁸¹, pode ser também o branco de uma folha de papel que vemos em uma das imagens desse livro, o branco anterior à criação. Anterior à escrita, ou melhor, branco que é a possibilidade para a escrita e também para o desenho, já que a poeta/artista desenha (lembremo-nos aqui dos desenhos que aparecem nos livros digitais *Bénédicte vê o mar*³⁸² e *Bénédicte não se move* produzidos com linhas delicadas e sem contorno nítido).

Assim, o que “era para ser uma breve história sobre o tempo”³⁸³ se coloca como a afirmação da criação e essa está ligada ao que é vivo. Notemos, nesse sentido, a importância conferida à mão que desloca os objetos da cena nas imagens em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. A vida parada (*still life*) das naturezas-mortas oitocentista é transformada (se metamorfoseia?) em algo vivo (*still alive*), pulsátil. Nas imagens desse livro, movimento e tempo estão entrelaçados, uma vez que é o primeiro o responsável por criar a ideia de um fluxo temporal. Desde o início do pensamento filosófico e científico supunha-se uma íntima relação entre o movimento “(o deslocamento da

³⁷⁷ Octavio Paz, *O arco e a lira*, 2012, p. 276.

³⁷⁸ “por enquanto a paisagem se reveste de contornos ingênuos
e cinzas
e brancos

o castelo é uma rima interna”

(ERBER, 2008a, p. 14).

³⁷⁹ Paul Celan, apud Maurice Blanchot, *Uma voz vinda de outro lugar*, 2011b, p. 86.

³⁸⁰ Maurice Blanchot, *Uma voz vinda de outro lugar*, 2011b, p. 87.

³⁸¹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 16.

³⁸² Disponível em <<http://blogdacotovia.blogspot.com.br/2011/06/benedicte-ve-o-mar-de-laura-erber.html>>.

³⁸³ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 59.

sombra), a numeração (os números com os quais se numerava a sombra produzida pela haste ao longo do dia) e o tempo (a quantidade determinada desse deslocamento)”, conforme esclarece Fernando Rey Puente.³⁸⁴

Assim como as imagens, o poema também está em movimento, está “em relação a alguma coisa, inclin[a]-se na direção de alguma coisa. Na direção de quê? De algo que se mantém aberto e que poderia ser habitado, de um Tu a quem seria possível talvez falar, de uma realidade próxima de uma palavra”, como afirma Celan.³⁸⁵

³⁸⁴ Fernando Rey Puente, *O tempo*, 2010, p. 23.

³⁸⁵ Paul Celan citado por Maurice Blanchot, *Uma voz vinda de outro lugar*, 2011b, p. 103.

4 OS POEMAS PERSISTEM/ FAZEM PERSISTIR

Dizem: ele é uma palavra.

Herberto Helder

*Os povos antigos traziam nas carroças
os nomes e os objectos; colhiam nas árvores
nomes e alguns frutos, e dos mares
e das montanhas arrastavam
múltiplos nomes do ar e dos ares;
magnânimos, trocavam ou vendiam objectos,
porém davam as palavras.*

Fiama Hasse Pais Brandão

*Sou homem: duro pouco
e é desmedida a noite.
Mas olho para cima:
as estrelas escrevem.
Sem entender compreendo:
também sou escritura
e eis que alguém neste
mesmo instante me soletra.³⁸⁶*

Octavio Paz

4.1 Retomar as vozes alheias

Mencionamos em páginas anteriores que a poesia de Laura e também outros trabalhos seus como, por exemplo, os audiovisuais, são atravessados pela morte, pela ideia do fim. O fim como ideia-força nessa poética encontra resistência (mesmo que seja temporária e sem garantias) no ato mesmo de escrita, na materialização do poema, na materialização da literatura. O poema se faz, nesse sentido, contra o tempo e contra a

³⁸⁶ Traduzido por Anderson Braga Horta.

carne³⁸⁷, como escreve Herberto Helder e como poema é tão forte a ponto de sobreviver à língua morta, como nos diz o poeta português.³⁸⁸ No poema os fantasmas ressuscitam indefinidamente, como escreve Derrida sobre a ressurreição da língua na poesia:

O acto poético, constitui, então, uma espécie de ressurreição: o poeta é alguém que tem a tarefa permanente, numa língua que nasce e ressuscita, não de lhe dar um aspecto triunfante, mas despertando-a como se desperta um fantasma: ele desperta a língua e para tornar viva a experiência do despertar, do retorno à vida da língua, é necessário estar próximo do seu cadáver.³⁸⁹

Diante do cadáver e sua dissolução, a permanência do poema (“os poemas persistem”).³⁹⁰ Nesse ponto, convém retomarmos a analogia entre *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo e *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, de Laura. Se no primeiro, o poeta grego convoca a voz das musas com o objetivo de pedir a elas inspiração e por representarem também a voz da tradição, conferindo assim autoridade à sua própria voz, às suas exortações morais; em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* as vozes alheias, fragmentos de textos de escritores distantes cronologicamente (incluindo nessa lista Sigmund Freud, mas não o psicanalista, acreditamos nós, e sim aquele que deu a ver o exercício do imaginário e, nesse sentido, Laura promove uma apropriação poética de Freud) também podem funcionar como inspiração a poeta, mas mais importante que isso, essas vozes parecem demarcar o espaço do poema como o espaço de uma memória (de leitura) da poesia/literatura ao mesmo tempo em que a presença delas no poema

³⁸⁷ “O poema I”: “Um poema cresce inseguramente/ na confusão da carne,/ sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,/ talvez como sangue/ ou sombra de sangue pelos canais do ser.// Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência/ ou os bagos de uva de onde nascem/as raízes minúsculas do sol./ Fora, os corpos genuínos e inalteráveis/ do nosso amor,/ os rios, a grande paz exterior das coisas,/ as folhas dormindo o silêncio,/ as sementes à beira do vento,- a hora teatral da posse./ E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.// E já nenhum poder destrói o poema./ Insustentável, único,/ invade as órbitas, a face amorfa das paredes,/ a miséria dos minutos,/ a força sustida das coisas,/ a redonda e livre harmonia do mundo.// - Em baixo o instrumento perplexo ignora/ a espinha do mistério.- E o poema faz-se contra o tempo e a carne.//” (HELDER, 1981, p. 40).

³⁸⁸ “tão fortes eram que sobreviveram à língua morta”: “tão fortes eram que sobreviveram à língua morta,/ esses poucos poemas acerca do que hoje me atormenta,/ décadas, séculos, milénios, /e eles vibram,/ e entre os objectos técnicos no apartamento,/ rádio, tv, telemóvel,/ relógios de pulso,/ esmagam-me por assim dizer com a sua verdade última/ sobre a morte do corpo,/ dizem apenas: igual ao pó da terra que não respira,/ o que é falso, pois eu é que deixarei de respirar/ sobre o pó da terra que respira,/ entre o poema sumério e este poema de curto fôlego,/ mas que talvez respire um dia,/ ou dois, ou três dias mais:/ quanto às coisas sumérias: as mãos da rapariga,/ o cabelo da estreita rapariga,/ a luz que estremezia nela,/ tudo isso perdura em mim pelos milénios fora,/ disso, oh sim, é que eu estou vivo e estremeço ainda” (HELDER, 2014, p. 11).

³⁸⁹ J. Derrida em entrevista com Evelyne Grossman apud Maria João Cantinho, 2005, p. 13.

³⁹⁰ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 11.

afirma a persistência desses escritores/poetas dentro da paisagem apresentada nesse livro, em que muitas das coisas estão contaminadas pela passagem do tempo (pela morte).

É esse um dos motivos da importância que a escrita assume na poética de Laura Erber, a ponto do eu lírico perguntar (a si ou ao outro/leitor) em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* “o que faremos com as mãos quando as pontas dos dedos/ congelarem?”³⁹¹ Se por um lado “escrever não ajuda”³⁹² como lemos nesse livro e também não faz “o mundo derreter mais devagar”³⁹³, como escreve Laura em *A Retornada*, por outro lado “não sabemos como viver sem palavras [...]”.³⁹⁴ E por mais que “os nomes mais difíceis se dispers[e]m”³⁹⁵, eles permanecem boiando no mar da linguagem. Por fim, o texto literário, a partir do toque, ainda esquentava e ajuda a suportar: “eles/ que se deslocam/ com sua umidade/ seu sangue frio/ em países novos/ e na distância que se ergue/ entre dois pontos/ os dedos soltos e distraídos/ refazem uma ponte sobre o mapa/ homens e pinguins/ estava escrito/ ‘se deslocam em bandos/ para suportar’”.³⁹⁶

4.2 Tornar viva a experiência

“O que acontece entre nós/ aconteceu em outros séculos isso/ sabemos pela literatura”³⁹⁷ lemos em *A Retornada*. O poema, na poética de Laura, parece buscar esse lugar da experiência (“*Não sei bem o que dizer... um gênero?/ Escritos de experiência não verificáveis, como se.../ um vôo pudesse ser retido*”).³⁹⁸ Mesmo sobre a morte, experiência inominável que, muitas vezes, é entendida como o “contrário de uma experiência”³⁹⁹, a linguagem poética pode “tentar dizer”⁴⁰⁰ (“a linguagem pode

³⁹¹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 33.

³⁹² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 44.

³⁹³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 35.

³⁹⁴ D. H. Lawrence, *Tudo o que vive é sagrado*, 2001.

³⁹⁵ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 26.

³⁹⁶ Laura Erber, *Insones*, 2002, p. 29.

³⁹⁷ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 26.

³⁹⁸ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a p. 58, grifos do original.

³⁹⁹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 48.

⁴⁰⁰ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 48.

perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar”)⁴⁰¹, tentar formalizar a intraduzibilidade, o que se materializa no poema “A Retornada”. Como “poema da carne e do exílio”⁴⁰² (exílio do corpo? da consciência?), de duração indefinida, já que escrito a partir de uma não linearidade do tempo (repleto de volteios sobre alguns mesmos versos), talvez escrito a partir de certo delírio do eu lírico (“alguém fez uma espécie de cálculo o tempo/ rodopiou acima da cabeça dos médicos pelos corredores/ brancos passaram cavalos negros negros ruivos cavalos de/ Altamira esmagando pulmões de pus”)⁴⁰³, o poema “A Retornada” faz “‘passar pela morte’ (como duas escarpas/ se cruzando erva daninha de verbo não conjugado)”⁴⁰⁴. O verbo no infinitivo, uma das formas nominais do verbo, que pode tanto nomear como indicar uma ação, já aponta para as duas forças antagônicas que percorrerão o poema, como fica evidente nos versos que Laura captura do diário (*Journal:1979-1983*) da fotógrafa Alix Cleo Roubaud: “o ideal é o mutismo e a mostraçã: silêncio e ostentaçã do cadáver”⁴⁰⁵ (O poema oscila entre a necessidade do eu lírico se (re)fundar ou não, porque há a dúvida sobre o exílio do sujeito (“nunca deixei de estar aqui?”)).⁴⁰⁶ O número elevado de verbos que aparecerá até aproximadamente a metade do poema, associado à falta de pontuação (vírgula, ponto final, etc.) – vista na maioria dos poemas desse livro, mas particularmente importante em “A Retornada”– faz a morte figurar no texto produzindo o efeito de um fluxo (de tempo) ou fluido (sanguíneo) solto. Em todo o poema vemos apenas no fragmento VI dois pontos finais, quando já surgem sinais do retorno do sujeito, quando já não há “nenhum intervalo entre/ perguntar e responder entre pensar e ser”⁴⁰⁷, isso porque “(o que a morte engole é um ponto)”⁴⁰⁸, ela faz “perder a sensação de sentir e o seu **sentido**.”⁴⁰⁹. Ela elimina a ordenação de níveis, a hierarquia (“onde não há nada também não há hierarquia”).⁴¹⁰

Tentar penetrar os meandros da intraduzibilidade dessa (não)experiência traz o perigo da morte (“é tão perigoso falar do que desata?”)⁴¹¹ e a dúvida sobre a

⁴⁰¹ Giorgio Agamben, *Ideia da prosa*, 2013, p. 102.

⁴⁰² Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 68.

⁴⁰³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 47.

⁴⁰⁴ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 47.

⁴⁰⁵ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

⁴⁰⁶ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

⁴⁰⁷ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

⁴⁰⁸ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

⁴⁰⁹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 46.

⁴¹⁰ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 49.

⁴¹¹ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 49.

possibilidade de escrevê-la (“não escrevê-la mas dizer algo na sua esquiua companhia”).⁴¹² Formular algo sobre esse “fundo sem forma”⁴¹³ é como se se tentasse traduzir de uma segunda língua (a morte como outra língua) tão distante da nossa, como o hebraico mencionado no fragmento VII. Mas a dificuldade maior da tradução está no fato de os corpos serem

impenetráveis às línguas – e estas são impenetráveis aos corpos, sendo corpos elas também. Cada língua é um duro bloco extenso de significância, *partes extra partes, verba extra verba*, palavras compactas impenetráveis umas às outras e às coisas. Como esta palavra CORPO, que retira de imediato a sua própria entrada, e a incorpora na sua opacidade. *Corpus, corpse, Körper, corps*, corpo e grito, corpo e alma, corpo às cegas.⁴¹⁴

Contra essa impenetrabilidade, a imaginação (a “volúvel vasta vaca azul-lavável”, como escreve Lu Menezes)⁴¹⁵ tenta encontrar meios, sendo que algumas estratégias de “A Retornada” já foram mencionadas anteriormente, de tornar viva essa experiência inominável. A imaginação permite encontrar a beleza no terrível, no resto, como lemos em um curioso poema intitulado “Laurales”, de *Vazados & Molambos* e no qual a poeta ao mesmo tempo em que joga com seu nome próprio descreve a ordem dessas plantas em termos científicos: “ordem de plantas angiospérmicas, plantas com flor, divisão Magnoliophyta [...]”⁴¹⁶ e ao final do poema escreve “[as Laurales] soltam um cheiro característico quando/ esmagadas”. Permite ainda encontrar o começo no fim, não como uma espécie de salvação, mas a partir da clave do ciclo, da repetição, como escreve Marcos Siscar: “a visão da catástrofe não faz sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo”.⁴¹⁷

⁴¹² Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 49.

⁴¹³ Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 49.

⁴¹⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, pp. 55-56.

⁴¹⁵ Lu Menezes, *Onde o céu descasca*, 2011, p. 23.

⁴¹⁶ “Laurales”: “ordem de plantas angiospérmicas: plantas com flor/divisão Magnoliophyta. Características: a grande maioria/ são árvores e arbustos, exceto as trepadeiras parasitas do/ Gênero *Cassytha*. Folhas inteiras dispostas em geral/ alternadamente, sem estípulas. Flores geralmente/ pequenas, não coloridas, perfeitamente cíclicas,/ diclamídeas, hermafroditas, com um receptáculo bem/ desenvolvido no bordo do qual se fixam elementos/ do perigônio e o androceu. Tépalas geralmente trímeras/ em dois verticilos. Androceu formado em geral por 2, 3/ ou 4 ciclos de três estames ou estaminódios cada. Antera/dos estames férteis abrindo-se caracteristicamente por/valvas (cada loja com sua valva). Fruto em geral carnoso./ Ovário contendo um único óvulo./ Devido a presença de/óleos essenciais soltam um cheiro característico quando/esmagadas” (ERBER, 2008c, p. 36).

⁴¹⁷ Marcos Siscar, *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão de poesia*, 2016, p. 15.

Na poesia o fim ganha outro começo porque nela as coisas mortas mantêm seu brilho: “ela quer saber sobre as estrelas, sobre/ as coisas mortas que brilham a zil anos, ela quer saber”.⁴¹⁸ Na verdade, a poesia oferece a possibilidade do sem fim, do devir permanente (“em cada fragmento/ perguntei se poderia/ ser o nome/ dos filhos/ dos outros/ Antônio Bruno Leon/ Sara Elisa Teresa/ *Sim poderia*”).⁴¹⁹

⁴¹⁸ Laura Erber, *Vazados e Molambos*, 2008c, p. 30.

⁴¹⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 67, grifos do original.

AQUI A VIAGEM MUDA DE SENTIDO OU SE FECHA?⁴²⁰

Se após o que se escreveu até aqui, a viagem neste ponto precisa concluir-se, não podemos afirmar, contudo, que ela se fecha, porque como esperamos ter demonstrado a tarefa de ler *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (o poema e suas imagens não verbais), e a poética de Laura como um todo, é algo que se faz de modo permanente, tamanha são as possibilidades de diálogo que esse livro oferece ao leitor.

A interlocução com outros textos poéticos está presente na maioria dos trabalhos de Laura, e, como apontamos, os escritores/poetas que mais interessam a ela são aqueles que foram (e são) capazes de dar a ver os sismos transformados pela escrita. Mais do que escritores que viveram a instabilidade (Plath, Cesar, Pizarnik, Luca, entre outros), eles souberam apresentar as forças atuantes no transbordamento. Nesse castelo que “já nem é um castelo” e que possui um fundo falso, a atenção recai de maneira significativa na “música do salto dentro da queda”.⁴²¹

Tocar esses textos ao mesmo tempo em que é tocada por eles, parece ser assim que Laura escreve, a partir do contato – do toque, para retomar Nancy – ou do contágio (“Posso escrever poemas? Por uma espécie de contágio?” se pergunta Sylvia Plath, pergunta que é lembrada por Laura em *A Retornada*). Nessa poética ocorre a “inflamação de um texto sobre o corpo”⁴²², dado o poder concedido à literatura/poesia no trabalho de Laura. Lembremo-nos daquele leitor do fragmento VII do poema “A Retornada”, que, durante a leitura de um texto de Yizhar Smilansky, escritor israelita, quando “das páginas do livro sai um cheiro doce”, e o cheiro invade o quarto e cobre a pele do leitor “que foi criança naquele mesmo deserto e menino/ alérgico agora homem sentiu de novo a mesma irritação/ dos poros ardência prurido vermelhidão inflamação de um texto sobre o corpo”.⁴²³

⁴²⁰ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a.

⁴²¹ Laura Erber, *Bénédictes não se move*, 2014, s/p.

⁴²² Laura Erber, *A Retornada*, 2017a, p. 49.

⁴²³ “anos depois do jantar falamos sobre literatura/ hebraica a intraduzibilidade de Yizhar Smilansky em/ Zalhavam quando descreve o cheiro do pôr do sol no/ deserto o burrinho puxando a carroça uma plantação/ de tangerinas antes da primeira chuva o leitor diz que/ nesse ponto das páginas do livro sai um cheiro doce/ cítrico o cheiro invade o quarto recobre a pele do/ leitor que foi criança naquele mesmo deserto e menino/ alérgico agora homem sentiu de novo a mesma irritação/ dos poros ardência prurido vermelhidão inflamação de/ um texto sobre o corpo” (ERBER, 2017a, p. 49).

O corpo ganha papel de destaque nessa poética, o corpo visto a partir do (d)e(se)ncontro com outros corpos, particularmente no livro *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. Para pensarmos sobre o corpo, julgamos conveniente cruzar a perspectiva sobre o corpo que aparece nesse livro de Laura com a de *Os trabalhos e os dias*, do poeta grego Hesíodo, que viveu entre o século VIII e VII a. C. A analogia que propusemos não decorreu apenas da proximidade entre os títulos dos dois poemas, mas mais que isso, talvez não seja exagero apontar uma possível interpelação presente no livro de 2008 feita ao livro *Os trabalhos e os dias*. Se no livro de Hesíodo o leitor se depara com um repertório de conselhos morais, em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* os conselhos são repelidos. Além disso, se nesse último livro o corpo encontra-se no mundo, no sentido que dá Nancy a essa expressão, como *ser-lançado-aí*, corpo aberto ao acontecimento, em Hesíodo prevalece uma doutrina ascética, contra o exagero, o excesso: “Segue a medida”, “guarda a medida” são alguns dos conselhos oferecidos pelo poeta grego. Com esse fim, o poeta exorta os homens incessantemente ao trabalho, mesmo se Hesíodo endereça-se em alguns momentos especificamente a seu irmão Perses.

No mundo do trabalho a sexualidade é vista como um mal, o que se lê no mito de Prometeu e Pandora, que integra *Os trabalhos e os dias*. Como castigo ao roubo do fogo praticado por Prometeu, Zeus oferece a Epimeteu, irmão de Prometeu, o “dolo inevitável”. Esse dolo é Pandora, a mulher que recebeu um dom de todos os deuses do Olímpio, Afrodite, por exemplo, depositou no presente de Zeus “graça à cabeça” e fez ainda com que Pandora “despertasse desejo terrível”.⁴²⁴ Pandora é também aquela que ao retirar a tampa do jarro “espalhou e preparou duras penas aos homens”.⁴²⁵ Nesse mito, há um fato de extrema importância para nosso estudo: com Pandora instaura-se um novo ciclo, o do nascer-perecer. A importância disso se dá porque vemos aí o vínculo entre Eros e Thanatos, aspecto relevante em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* que surge a partir da relação que o corpo estabelece com o erotismo e com a morte, vista por meio da passagem do tempo, evidente desde o título do livro.

O corpo aberto (“o que podemos pedir senão mais sede?/ e terminar assim: devotos mudos abertos”, como já mencionamos) é o corpo erótico que destrói, ou ao menos tem isso por princípio, a organização fechada do ser, promove assim o desnudamento, a passagem de fluxos ou fluidos, desestabiliza “a pose da

⁴²⁴ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, v. 66.

⁴²⁵ Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 2011, vv. 94-95.

individualidade duradoura e afirmada”.⁴²⁶ (O corpo aberto, que se abre ao contato, corpo poético e corpo erótico, busca por todos os lados o tu, o que para Octavio Paz aproxima a poesia do erotismo). A dissolução das formas constituídas, na mudança do corpo não desejante ao corpo que deseja (um vulcão sobre o qual se pode escrever que “é muito difícil esperar para subir além dos flancos”)⁴²⁷ apresenta um encantamento fundamental pela morte, segundo Bataille. O excesso que promete o erotismo, o transbordamento, resguarda a vida do organismo porque é o “*morrer ma non troppo*”, sendo apenas uma *petit morte*.

Em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, a morte é também tema das imagens não verbais que são expostas ao final do livro. Assim observamos que é a “viagem do corpo pela palavra-imagem”.⁴²⁸ Essas imagens são constituídas a partir do diálogo com a tradição pictórica do *vanitas*, apresentando assim o rastro da morte que recobre as coisas e os seres no jardim telúrico de Laura. Por meio de jogos de claro e escuro, as imagens remetem a momentos distintos do dia ou do ano, o que sugere a passagem do tempo. Mas o diálogo com essa tradição marca também a diferença, já que em alguns quadros surgem elementos que pertencem a outro momento histórico, distante cronologicamente, daquele do século XVII.

Dessas imagens ressaltamos a presença da romã entre os frutos, alimentos comuns nas naturezas-mortas. Norbert Schneider, professor de História da Arte na Universidade de Karlsruhe, em seu livro *Naturezas-Mortas* (2009) aponta que a romã desde a Idade Média alude ao mito de Prosérpina, que trata da jovem raptada por Plutão e levada para o Tártaro enquanto colhia flores. A mãe da jovem ao saber do rapto da filha pede ajuda a Júpiter. Esse se dispõe a ajudá-la, porém impõe uma restrição condizente com a vontade das Parcas: Prosérpina só retornará ao céu se não comer nada no mundo dos mortos. Por desconhecer essa determinação, a bela jovem colhe uma romã e mastiga os grãos do envoltório dessa fruta. Importante para nós é que mais uma vez o ciclo está presente, que, nesse mito, aparece como consequência do ato de Prosérpina, quando Júpiter divide o ano em duas partes e faz com que a deusa esteja vinculada a dois reinos (o céu e o Tártaro). Uma vez mais se manifesta o par vida-morte. Observamos também que a existência do ciclo, ou jogo cíclico ocorre de formas

⁴²⁶ Georges Bataille, *O erotismo*, 2013a, p. 41.

⁴²⁷ Laura Erber, “A iniciante”, 2003, p. 128.

⁴²⁸ Heloísa Buarque de Hollanda, “Posfácio (*A Retornada*)”, 2017a, p. 55.

variadas no poema, por exemplo, na referência às estações do ano e na permutação de versos.

Paz escreve que a reunião do par vida-morte, a reconquista de um no outro, do tu no eu, é a recuperação da vida, porque se descobre a figura do mundo apenas na dispersão de seus fragmentos. Longe da ideia de totalidade (“se eu pedisse alguma coisa seria/ uma voz que procedesse por fragmentos”)⁴²⁹, e da pacificação dos pedaços pelo arredondando de suas arestas, como mostra Deleuze e Guattari, pois “já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem”⁴³⁰ o que importa nesse cenário de finitude apresentado em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* é a intensidade dos fragmentos de textos, dos fragmentos das vozes alheias e a intensidade dos encontros.

A intensidade e a potência dos corpos (korpys e korpus) são desenvolvidas no trabalho estético de Laura. Ao refletir sobre o cristianismo, Jean Luc-Nancy afirma que o corpo nunca teve lugar mesmo e “sobretudo aí quando foi nomeado e convocado”. O filósofo acrescenta que o corpo para nós é sempre sacrificado: é hóstia. A partir de Deleuze e Guattari, Ghérasim Luca e o próprio Nancy pudemos observar que o corpo na poética de Laura é visto em sua imanência, não é o corpo caído do éter, mas “o corpo petulante”, relembrando o uso que faz Ana Chiara de Nietzsche, no sentido de entender o corpo como algo que desafia (o que pode um corpo? Pergunta-germe que estava já posta no pensamento de Espinosa e que foi diretamente formulada por Deleuze), que é insolente e aberto à vida, como escreve Chiara.

A poeta parece colocar em tensão a consciência da finitude, num cast-elo em que a paisagem é cinza e branca, cast-elo que possui um jardim coberto de neve, sendo que essa lembra a esterilidade, o branco mortífero e ao mesmo tempo a circulação de afetos e desejos. Nesse sentido, o branco deixa de ser estéril podendo ser a possibilidade para o acontecimento, para a criação, o branco de uma folha de papel, por exemplo, como se vê em uma das imagens de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*.

De nossa parte, pensamos que o estudo crítico da poética de Laura exige do pesquisador uma conduta continuamente provisória, porque o sentido está sempre em produção, se deslocando como a pulga Picolina, personagem de um dos livros infantojuvenis, produzido por Laura em parceria com Maria Cristaldi, e no qual se

⁴²⁹ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 70.

⁴³⁰ Laura Erber, *Os corpos e os dias*, 2008a, p. 70.

sugere: “Chegue mais perto; este álbum deve ser visto bem de pertinho. Pegue uma lupa e bisbilhote as imagens. Descubra os pequenos segredos que elas guardam”.⁴³¹ Isso pode ser dito tanto para as imagens verbais como para as não verbais, com as quais o leitor de Laura se depara. Dessa leitura vai emergindo – no sentido em que Humberto Maturana e Francisco Varela dão à palavra “emergência”, um acoplamento de dois organismos em que o resultado não se reduz a esses dois organismos iniciais, no nosso caso pensamos no acoplamento texto-leitor – pouco a pouco sentidos em andamento, que solicitam ao leitor que se abra ao contato sensual-sensível com diversos corpos literários e artísticos (“Insuspeitáveis corpos se abrindo aos nossos sentidos”).⁴³²

⁴³¹ Laura Erber, *Bénédicte não se move*, 2014, s/p.

⁴³² Laura Erber, *Insones*, 2002, pp. 32-33.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.

ANTELO, Raúl. “O lugar do erotismo”. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

AULETE, Caldas. Aulete Digital – *Dicionário da Língua Portuguesa: Dicionário Caudas Aulete*, versão online. Acesso em: jan. 2018.

AUSLÄNDER, Rosa. “Espaço II”. Trad. Irene Aron. In: *Cacto*, São Bernardo do Campo, v. 3, 2003.

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. “Entrevista com Carlito Azevedo, autor de *Monodrama*” (2010). Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/entrevista-com-carlito-azevedo-autor-de-monodrama-254124.html>>. Acesso em: nov. 2017.

_____. “Aula 2”. *Revista do Portal Literal*, 2012, p. 26. Disponível em: <https://issuu.com/revista_portal_literal_2012/docs/revista_literal_n_02>. Acesso em: out. 2017.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

_____. *A parte maldita* precedida de “A noção do dispêndio”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Joia de Família* (O princípio da incerteza I). Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_____. *A Alma dos Ricos* (O princípio da incerteza II). Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

_____. *Os Espaços em Branco* (O princípio da incerteza II). Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Cenas Vivas* (2000), *Obra breve*. Poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CARVALHO, Edilson Oliveira. *O Funâmbulo: um trajeto percorrido entre texto literário e dança* (dissertação). Universidade de Brasília, 2017.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHIARA, Ana. “Os corpos petulantes”. *Revista Letras*, Curitiba, n. 84, jul./dez. 2011.

CHKLOVSKY, Victor. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Trad. de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Globo, 1976.

COLI, Jorge. “Peixe solúvel”, 2001. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2810200118.htm>>. Acesso em: mar. 2018.

CRISTOBO, Aníbal. “Entropia para Felipe Nepomuceno”. In: *Inimigo Rumor*, n. 19, 2007.

DELEUZE, Gilles. “Desejo e prazer”. Trad. Luiz B. Orlandi. In: PELBART, Peter; ROLNIK, Suely (Orgs.). *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, v.1, n.1, 1993.

_____; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. Entrevista realizada por Evelyne Grossman, *Europe*, 29 de jun. 2000 apud CANTINHO, Maria João. “A Neve das palavras”. In: *Pó. Revista de poesia & política*, n. 1, 2005, p. 13.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. “Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas”. (2018) Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois>>. Acesso em: mar. 2018.

ERBER, Laura. *Insones*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. “Intervalos”. In: *Cacto*, n. 3, 2003.

_____. “A iniciante”. In: *Inimigo Rumor*, n. 14, 2003.

_____. *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. São Paulo: Editora da Casa, 2008a.

_____. *NO MAN'S LANGUE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*. (dissertação) PUC-Rio, 2008b.

_____. *Vazados e Molambos*. São Paulo: Editora da Casa, 2008c.

_____. *Bénédicte vê o mar*. (Livro digital). Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2011.

_____. *Ciranda da Poesia. Ghérasim Luca*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. *Esquilos de Pavlov*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

_____. “Musa sem cabeça: a fábula do contemporâneo” (Ensaio Visual). Instituto Moreira Sales: *Revista Serrote*, n. 14, 2013.

_____. *Bénédicte não se move*. (Livro digital). e-galáxia, 2014a.

_____; CRISTALDI, Maria. *O incrível álbum de Picolina, a pulga viajante*. São Paulo: Peirópolis, 2014b.

_____. *Nadinha de nada*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

_____. *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017a.

_____. *A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer*. (Tese). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017b.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. 1. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id*. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GLENADEL, Paula. “Do pé à dança: *Chaussure*, de Natalie Quintane”. *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras Fundação, Casa de Rui Barbosa, 2003.

GROSSMAN, Evelyne. “A queda dos corpos: o ‘lance de dados’ de Jean-Luc Nancy”. Trad. Rafael Marcelo Viegas. In: CHIARA, Ana (Org.). *Sobre o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GUSMÃO, Manuel. “Aprender a poesia com Ruy Belo”. In: *Inimigo rumor*, n. 15, 2003.

HATHERLY, Ana. *Fibrilações*. Lisboa: Quimera Editores, 2005.

HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

_____. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos Deuses*. Trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Carvalho Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Pósfacio”. In: ERBER, Laura. *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

IELPO, Rodrigo. “O gesto poético”. In: *O duplo estado da poesia*. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2015.

JORGE, Eduardo. “O eixo e a roda”. (Texto inédito)

LAFER, Maria Camargo Neves. “Os mitos. Comentários”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LAWRENCE, D. H. *Tudo o que vive é sagrado*. Sel., trad. e ensaios Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2001. Edição bilíngue.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LIANSOL, Maria Gabriela. *Amigo amiga curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

LUCA, Ghérasim. Espólio, pasta GHL ms13, Biblioteca Jacques Doucet. In: ERBER, Laura. *NO MAN'S LANGUE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*. (dissertação) PUC-Rio, 2008b.

_____. *Héros-Limite*. Trad. de alguns fragmentos por Márcio-André. In: *Revista Confraria*. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero2/ensaio01.htm>>. Acesso em: set. 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. “Poesias (1864-1895)”. Trad. Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. “Sobre a evolução literária (entrevista com Mallarmé)”. Trad. Eduardo Sterzi. In: *Cacto*, n. 2, 2003.

MANTOVANELI, Luiz Otávio. “Apresentação” e “Mitologar é também filosofar”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Odysseus, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Pará: Edufpa, 2016.

MELO NETO, João Cabral de Melo Neto. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

_____. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENEZES, Lu. *Onde o céu descasca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MONTEIRO, Hugo. “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 45, 2013.

MORAES, Marcelo Jacques de. “Pode-se comer um figo de palavras? Uma questão (antropofágica?) com/a Francis Ponge”. In: *Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade*. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2016.

MOREIRA, Wagner. *Rumor de pétala*. Belo Horizonte: Alma de gato, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

_____. “Lo escrito”. *Um pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

_____. “Espaço contra tempo”. Trad. Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. In: *O Peso de um pensamento. A aproximação*. Coimbra: Terra Ocre, 2011.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. São Paulo: 7Letras, 2009.

NOVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAZ, Octavio. *Dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Waldyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Celia. “A poesia e a prosa do mundo”. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 28, 1. sem. 2010, p. 27-40.

PENA, João Camilo. “Textos do E-nforme”, 2008. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=2754>>. Acesso em: fev. 2018.

PERDIGÃO, Mariano da Silva. *Primeiros apontamentos da poesia brasileira no século XXI*. (dissertação) PUC-Rio, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PIEL, JEAN. “Bataille e o mundo”. In: BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PINHEIRO, Thiago Guilherme. “Saber de cor e derrame da memória”. In: *O duplo estado da poesia*. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2015.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. (Edição restaurada e bilíngue com os manuscritos originais). Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina L. de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007.

PUCHEU, Alberto. “Caio Meira: o corpo bio-a-lógico”. In: *O duplo estado da poesia*. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2015.

PUENTE, Fernando Rey. *O tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Laura Erber: para retomar a posse dos próprios abismos”. *Suplemento de Pernambuco*, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-Mortas*. Trad. Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. São Paulo: Taschen, 2009.

SENA, Jorge. *Coroa da Terra* (1946). *Poesia I*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SILVA, Vinícius Carvalho da. “O ‘princípio de incerteza’ de Werner Heisenberg e suas interpretações ontológica, epistemológica, tecnológica e estatística”. *Revista Scientiarum Historia* VII, 2014.

SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. In: *O duplo estado da poesia*. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. “Prefácio”. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

TSVETÁIEVA, Marina. “O poeta e o tempo” (1932). Trad. Fernando Pinto do Amaral Caderno de Leituras, *Chão da Feira*, n. 66.