

Tocar o(s) corpo(s) da poética de Laura Erber

Touching the Body(ies) of Laura Erber's Poetry

Danielle Freitas Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
daniufmg63@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-4952-4591>

Resumo: Este artigo analisa o livro de poemas *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008), da escritora e artista carioca Laura Erber, dando atenção especial à importância do corpo, às relações estabelecidas entre o corpo e o mundo e entre o corpo e o tempo. Para pensar o corpo, nesse livro, se estabelece uma analogia com *Os trabalhos e os dias*, do poeta grego Hesíodo. Além disso, o estudo proposto irá mobilizar o que escreveu Georges Bataille sobre o erotismo e as noções de *princípio de prazer* e *princípio de realidade*, de Sigmund Freud, bem como o conceito de *princípio de desempenho*, formulado por Herbert Marcuse a partir dos princípios anteriores de Freud. Por fim, retomam-se as considerações de Jean Luc-Nancy sobre o corpo, apresentadas principalmente em *Corpus* (2000), para o exame da presença do corpo na poesia de Laura Erber.

Palavras-chave: Laura Erber; poesia brasileira contemporânea; corpo; erotismo.

Abstract: This article analyzes the book of poems *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008), by the writer and artist from Rio de Janeiro, Laura Erber, paying special attention to the importance of the body, the relationships established between the body and the world and between the body and time. In order to think about the body in *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, we establish an analogy with the book *Works and Days*, by the Greek poet Hesiod. Furthermore, the proposed study will mobilize what Georges Bataille wrote about eroticism and Sigmund Freud's notions of the *pleasure principle* and the *reality principle*, as well as the concept of the *performance principle*, formulated by Herbert Marcuse based on Freud's previous principles.



Finally, let us return to Jean Luc-Nancy's considerations on the body, mainly in *Corpus* (2000), to examine the presence of the body in Laura Erber's poetry.

Keywords: Laura Erber; contemporary brazilian poetry; body; eroticism.

1 Introdução

Propomo-nos realizar a leitura de *Os corpos e os dias/Bodies and days*, da poeta e artista carioca Laura Erber. Esse livro foi publicado no Brasil, em 2008, pela Editora de Cultura. Antes, porém, já havia sido lançado na Alemanha como resultado de uma residência artística de Erber na Akademie Schloss Solitude. Nele, os corpos são vistos (já que essa é uma poesia imagética, traço marcante do trabalho de Laura Erber, como veremos) a partir da potência de seus encontros ("alguém nos fala da intensidade de um encontro") (Erber, 2008a, p. 70) 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" (Brandão, 2006, p. 611) –, bem como são vistos a partir de seus desencontros ("as cenas amorosas estão estragadas") (Erber, 2008a, p. 44).

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)" (Nancy, 2000, p. 19, grifos do original). Escrever, nesse sentido, é um ato erótico (o que a obra da poeta brasileira parece confirmar). 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" (Nancy, 2000, p. 20), num jogo permanente de busca e aferição, proximidade e distância. Nancy aponta que na ontologia do corpo – na *excrição* do ser – por paradoxal que pareça, não há destinação, somente destinatários, "eu, tu, nós, os corpos, em suma" (Nancy, 2000, p. 20). Nesse tocar, o sentido ex-prime-se, lançado ao exterior que não é fechamento, mas espaçamento e abertura, 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*" (Monteiro, 2013, p. 36). 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" (Monteiro, 2013, p. 36, grifos do original). *Ex* manifesta também o ex-travasar, o ex-cesso, o transbordar da certeza, a incerteza inscrita "no mais íntimo, como exterioridade em intrusão" (Monteiro, 2013, p. 36). 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 [...] (Nancy, 2000, pp. 12-13, grifos do original).

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” (Nancy, 2000, p. 2000, p. 51, grifo do original). Olhar háptico, semelhante ao modo que Barthes entende a linguagem em seu caráter tátil – ou “os dez mil dedos da linguagem” no dizer de João Cabral de Melo Neto, que retoma, nesse momento, Francis Ponge –, elemento sensível, retórico e erótico, que permite tocar o outro mesmo à 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” (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” (Nancy, 2011, p. 95). No mundo ou na escrita desse mundo (que ultrapassa em muito a imitação e a representação), o corpo é o “ser-lançado-aí” (em chave heideggeriana), 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...)” (Nancy, 2000, p. 18). É assim, com Nancy e Barthes, que se ensaia um primeiro movimento para começarmos a ler a poesia de Laura Erber.

2 Atravessar o arame

De imediato, chamamos aqui a atenção para o verbo *lançar*: a poesia de Laura, nesse livro, diz dos corpos no castelo, 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” (Erber, 2008a, p. 29), mas cheio de palavras. Cast-elo, numa decomposição de palavras que separa e analisa termos entre línguas – do português ao inglês, em sobreposição de sentidos possíveis. Corpos lançados ao rio (e há no trabalho de Laura um rio célebre para a tradição literária, 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 fazer com que as palavras digam o abalo que a escrita tenta captar (“penso [...] nas mortes por água, nas entregas loucas”) (Erber, 2017, p. 18). São escritores e artistas que tocam o limite, que são ágeis sobre o arame, aqueles que interessam a poeta (Alejandra Pizarnik, Alix Cléo Roubaud, Ana Cristina Cesar, Anne Sexton, Ghérasim Luca, Marina Tsvetáieva, Paul Celan, Samuel Beckett, Sylvia Plath, entre outros). Cada qual arriscou alguma coisa da vida e foi o mais longe neste risco. Nancy mais uma vez nos ajuda a esclarecer a questão: “escrever: tocar a extremidade” (Nancy, 2000, p. 11); e o corpo (“escrever toca no corpo, por essência”) (Nancy, 2000, p. 12) sempre está no limite, seu lugar é o da iminência do desaparecimento: “os corpos sempre prestes a partir, na iminência de um movimento, de uma queda, de um desvio, de

uma deslocação. (O que é uma *partida*, mesmo a mais simples, senão esse instante em que tal corpo não está mais *aí*, aqui mesmo onde estava? [...])” (Nancy, 2002, p. 33, grifos do original).

Movimento da água e do corpo, do corpo na água, do poema na água, o “naufrágio lento no país das maravilhas” (Erber, 2002, p. 34). Nos poemas de Laura, o líquido das vozes líquidas é o líquido amniótico do nascimento-morte. Nesse sentido, Nancy escreve: “toda a sua vida, o corpo é também um corpo morto, o corpo de um morto, deste morto que eu sou enquanto vivo. Morto ou vivo, nem morto nem vivo, *sou* a abertura, a sepultura ou a boca, uma na outra” (Nancy, 2000, p. 16, grifo do original). Entretanto, não se desaparece por completo nesse naufrágio que é a escrita e as operações que lhe dão contorno e substância (“e mais um corpo retorna à superfície”) (Erber, 2017, p. 18). A mesma “tensão entre desaparecimento (e/ou abandono) e permanência (flutuação) na superfície” (Chiara, 2011, p. 64) ocorre nos trabalhos em vídeo da autora, como, por exemplo, *O funâmbulo e o escafandrista* (2008), 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 que atravessa o coração da França, o centro da Europa continental. Ana Chiara, em texto sobre a trajetória da artista carioca, aponta que há nos trabalhos de Laura movimentos de imersão e emersão, desistência e resistência, ao que acrescentaríamos que são os “olhos teimando em se manter/ abertos” ou ainda um “pequeno músculo estúpido lutando contra o/ tempo” (Erber, 2017, p. 19). É a luta contra a morte o que a poeta põe em tensão nos seus trabalhos.

3 O poema-flor e a poeta-abelha

A relação que Laura mantém com esses corpos literários faz da sua [re]leitura um “campo de batalha, mas uma batalha amorosa, claro”¹. São citações em língua estrangeira ou traduções feitas pela autora, são vozes alheias recortadas por itálicos ou aspas, numa sintaxe prosaica dos versos. Dessas vozes, a de Sylvia Plath é marcante desde o primeiro livro de poesia lançado por Laura Erber, quando ela estabelece diálogo intenso com o livro *Ariel* da poeta norte-americana, diálogo que continuará sensível, de diversos modos, ao longo dos livros seguintes de Erber. Essas vozes convocadas pela poesia de Laura Erber são como pólen alastradas pela poeta-abelha (“a reconstrução da flor e da abelha pode não ter fim”) (Erber, 2008a, p. 24). 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 no trabalho 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, Leyla 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 (Perrone-Moisés, 2017, p. 152).

¹ 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.

Perrone-Moisés (via Derrida) considera que a tradição não deve ser vista como legado passivo, monumento feito do acúmulo do tempo e das forças do passado; 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 (Perrone-Moisés, 2017). Esse algo de novo faz, muitas vezes, das citações em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* “rastros instáveis” (Erber, 2008a, p. 58), “pegadas cada vez mais largas” (Erber, 2008a, p. 8), pegadas que se dissolvem, uma vez inscritas na neve ou na água. As citações também produzem a dispersão na língua e da língua, uma renúncia ou recusa de um centro enunciativo. Nos poemas de Laura há deslizamentos de posições, algo se apresenta ou é visto pelo sujeito poético, mas pode ocorrer deste ser o objeto da observação, ser visto por um outro (“uma pessoa que nos visse atravessando a neblina do pátio”) (Erber, 2008a, p. 18). Sujeito vicário que ora é sujeito da enunciação ora sujeito do enunciado.

Nessa poesia as coisas podem ser percebidas pela voz poética com distância/afastamento, com uma terceira pessoa bem marcada (“... ela te escreverá”) (Erber, 2002, p. 39), e no mesmo poema passar à proximidade e envolvimento do enunciativo (“sem a gente perceber”) (Erber, 2002, p. 39). Sem figuração fixa de alguma imagem do “eu” no poema, não há interior, mas “uma passagem, uma fresta por onde um sopro de fora”² toma o sujeito. Um enunciativo 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” (Nancy, 2002, pp. 27-28, grifo nosso), para falar de novo com Nancy.

4 A encenação do poema

Voltemos ao castelo, essa mistura de dispersão (to cast) e conjunção (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 linguagem: teatro (“*no penúltimo ato* o coadjuvante inclina a cabeça/ [rendido? arrependido?]”) (Erber, 2008a, p. 54, grifos nossos). Ressoa aqui, de diferentes maneiras, o espectro de Ana C., para quem, para cuja poesia, a “intimidade era teatro” (Cesar, 2013, p. 120). Nessa teatralidade, a boca talvez seja a personagem principal (“a cena vai ficando escura/ apenas a parte inferior do rosto”) (Erber, 2002, p. 37), ou “vamos supor que sempre nossas bocas se toquem” (Erber, 2008a, p. 28), ou ainda “a sua boca é que é irresistível” (Erber, 2008a, p. 44) e “por dentro da boca/ coincide contigo” (Erber, 2008c, p. 17). Próximo, mas não igual, ao *Théâtre de bouche* (“o teatro da boca/ o princípio de incerteza/ alguém que caminha com alguém até o fim/ da sua história”) (Erber, 2008a, p. 64) de Ghérasim Luca, outra referência poético-performática do livro de Erber.

Para o dramaturgo franco-suíço Valère Novarina 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 pode ser definido, numa das muitas caracterizações que arrisca para a arte da dramaturgia, como forma de ver e ouvir. E é exatamente assim,

² Valère Novarina citado por Carlito Azevedo, na “Aula 2” do Portal Literal.

com a injunção que solicita ao outro (ao leitor) a experiência desses dois sentidos, que se inicia o poema de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*: “Vem e olha:” “e agora/ ouça” (Erber, 2008a, p. 7).

5 Poética da relação

Na poesia de Laura Erber 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” (Santiago, 1989, p. 53). A leitura que o crítico faz da poesia de Ana Cristina Cesar é, nesse sentido, peça chave no jogo de referências que procuramos elaborar aqui, parte da trama da armadilha crítica. A busca pelo outro (“vontade de te procurar”) (Erber, 2002, p. 19) e a vontade de saber “onde a coisa pega onde/ arde” (Erber, 2008c, p. 8) é, muitas vezes, um atravessar o labirinto (“há jardins com caminhos que se bifurcam só quando você chega perto”) (Erber, 2008a, p. 70); é uma insondável solidão (“vamos sentar na neve pisada sem olhar um para o outro” (Erber, 2008a, p. 27), ou o “eco do que não poderemos cumprir” (Erber, 2008a, p. 31), uma vez que há um desencontro (“estranho, eles só se encontram/ em estados/ prestes a esfriar”) (Erber, 2008c, pp. 9-10). Isso porque o “o castelo é [só] uma rima interna” (Erber, 2008a, p. 14) e é “só um castelo de cartas/ fraco como um castelo de cartas” (Erber, 2008a, p. 26). Nesse castelo, “as cartas da perda [são] todas/ lançadas de uma vez” (Erber, 2017, p. 49). Os corpos se movem, portanto, na incerteza (“princípio de incerteza”) da preservação ou não do anel de vidro (“este anel de vidro que se partirá/ ou não”) (Erber, 2008a, p. 10).

Há uma bifurcação (no poema) em direção a várias possibilidades. Apesar da insistência da incerteza nas “águas subterrâneas” dos poemas de Laura, o castelo é um “castelo de poros” 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 irreconhecíveis o fruto e o dente. Fruto e mordida transfigurados transfigurantes (Luca *apud* Erber, 2008b, p. 41).

O corpo que deseja (“o que podemos pedir senão mais sede?/ e terminar assim: devotos mudos abertos”) (Erber, 2008a, p. 12), que tem sede (desejo ardente), sendo que esta liga a boca, a língua (o tocar), ao erotismo (“de olhos fechados ela toca do/ verbo tocar a sua (dele)/ boca/ coxa”) (Erber, 2008a, p. 35). 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 (Bataille, 2013, p. 41).

A presença de Eros aqui é significativa uma vez que se observa a proximidade entre o título do livro de Laura Erber, *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, e título do livro de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, no que parece ser uma operação de reescrita e nova leitura mediada por Alejandra Pizarnik, que nos anos sessenta propôs como título de um de seus livros de poemas: *Os trabalhos e as noites*, cuja carga erótica e disruptiva é perceptível logo de saída. Como é evidente, Laura Erber substitui a palavra “trabalhos” por “corpos” e chama a atenção para o corpo (o corpo erótico) ao longo de seu livro de 2008. Desse modo, o corpo em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* aparece desempenhando outro papel, não mais aquele de instrumento de trabalho como ocorre no livro do poeta grego. 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” (Hesíodo, 2011, vv. 733-734) e “as vergonhas da terra que se resumem aos ventres” (Hesíodo, 1995, v. 26). 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* (Marcuse, 1975, pp. 33-34, grifos do original).

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 antagonica 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 repressão (“figos espalhados/ não são frutos proibidos”) (Erber, 2008a, p. 7) e mergulha na noite, território da indeterminação e do deslimite. Em *Os trabalhos e os dias* há um claro fim pedagógico, e surgem, como consequência, conselhos morais, conselhos esses que são recusados por Laura: “os figos não são conselhos” (Erber, 2008a, p. 49). Figos, como corpos, convidam ao toque – ensinam o que a pele e as sensações podem ensinar.

Os corpos erotizados, corpos desejantes, em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, estão muito mais próximos do Não Édipo de Ghérasim Luca. No início dos anos 1940, Luca escreveu um manifesto não edipiano. 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 [também próxima a Rimbaud, como se sabe] de reinvenção do amor [...] através da intensificação erótica do encontro amoroso” (Erber, 2012, p. 37). 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” (Erber, 2012, p. 37). 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 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” (Erber, 2012, pp. 37-38).

Laura Erber ressalta que o trabalho criativo de Luca quer alcançar a vida “em suas relações com a linguagem e o pensamento” (Erber, 2012, p. 39), aproximando-se aí da reflexão teórica, “porém nunca tomando o saber como lugar absoluto da verdade” (Erber, 2012, p. 39). Acerca do pensamento teórico (associado sempre ao trabalho poético) de Chérasim Luca, o próprio Luca escreve numa carta de 1947 – em que parece se referir aos seus textos escritos 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 (Luca *apud* Erber, 2012, pp. 41-42).

Dominique Carlat (1998) 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”,³ que integra o apêndice de *O anti-Édipo* (1972), de Deleuze e Guattari, e só foi incorporado ao livro a partir de sua segunda edição:

Encontramos já em Chérasim 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 memorial, além ou aquém das suas predeterminações edipianas. 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-edipianos, 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) (Deleuze; Guattari, 2011, pp. 519-520).

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 sujeitado 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” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 13). E é exatamente com o que eles chamam de “máquinas

³ Publicado pela primeira vez na revista *Minuit*, n. 2, jan. 1973, pp. 1-25.

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 (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16, grifo do original).

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” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16). 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” (Deleuze; Guattari, 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 (Deleuze; Guattari, 2011, p. 43).

O desejo promove o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais⁴ “essencialmente fragmentários e fragmentados” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16) (“se eu pedisse alguma coisa seria/ uma voz que procedesse por fragmentos”) (Erber, 2008a, p. 70), que, todavia, não são o resto de uma totalidade perdida, não se deve tentar “pacificar os pedaços arredondando suas arestas” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 61). 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” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 62). Por isso também colocar no lugar do “neurótico deitado no divã” “o passeio do esquizofrênico”, 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” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 12). Essa proposição de natureza teórica é reafirmada por Deleuze, em 1994, no texto “Desejo e prazer” publicado no *Magazine Littéraire*

⁴ Os objetos parciais são definidos pelos autores como “peças nas máquinas desejantes, remetem a um processo e a relações de produção irredutíveis, e são primeiros em relação ao que se deixa registrar na figura de Édipo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 66).

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, “heccidade” (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 (Deleuze, 1994, p. 22).

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?”) (Nancy, 2000, p. 8), mas “o corpo petulante”, para usar aqui a expressão de Ana Chiara via Nietzsche, como algo que desafia, é insolente e aberto à vida. Nancy em sua crítica 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* [...]” (Nancy, 2000, p. 7, grifos do original). 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” (Nancy, 2000, p. 7, grifos do original). 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” (Nancy, 2000, p. 8). Entretanto, para Nancy e também na poesia de Laura

Já não se trata de uma “queda”, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha infinita, 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 (Nancy, 2000, pp. 12-13).

6 Corpos-frutos vincados pela gilete do tempo

Voltemos, uma vez mais, ao livro de Laura Erber, a seus frutos que são os “figos espalhados”, a seus corpos-figos deliciosos (Erber, 2008a, p. 53), mas que também nos lembram as frutas frágeis de Eugênio 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” (Andrade, 2005, pp. 475-476). Os figos e a figueira são os “objetos visíveis” que mostram a perda, a destruição (“uma figueira e essas coisas apodrecendo na sombra”) (Erber, 2008a, p. 7). Figos secos

são os corpos-frutos vincados pela gilete do tempo. É “o provisório da paisagem/ por cima/ a preparação dos anzóis/ por baixo” (Erber, 2002, p. 26). O violento influxo do tempo se dá porque o tempo “não corre para nenhum lado, que corre sempre, corre só porque corre, corre por correr...” (Tsvetáieva, 1932, p. 21).

Ao corpo telúrico não é permitida a entrada na eternidade, corpo frágil fadado à 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*” (Bataille, 2013, p. 48, grifos do original). Entre a vida e a morte (*A Retornada*) entre o sono e a vigília (*Insones*) a poesia de Laura Erber coloca a mão (ou a boca?) “no centro nervoso do delírio (aquele vento/ na praça), para que a palavra ativa/ congele a vida, enfim, mas a conviva,/ mesmo ferida de paralisia/ mobilidade fixa, a poesia” (Azevedo, 2006, p. 19). Esses versos de um poema de Carlito Azevedo – para o qual o título do conto “Aquele vento na praça” de Laura Erber 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”) (Erber, 2002, p. 26) 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” (Erber, 2008a, p. 29) é um eixo que movimenta essa poesia. 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” (Erber, 2017, p. 15) lembram-nos a Ana Hatherly de *Fibrilações* (2005), para quem “viver é uma hemorragia calculada” (Hatherly, 2005, p. 65). 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 induzido).

Tendo experimentado uma morte antes de morrer (“morrer/ algumas vezes antes/ de morrer/ definitivamente/ *ma non troppo*”) (Erber, 2002, p. 16, grifos do original), esses sujeitos poéticos retornam e lembram desse momento como um simples intervalo, breve como um piscar de olhos. Pode acontecer de esse momento marcar profundamente esses sujeitos (“os corpos esquecem?”) (Erber, 2017, p. 47), que correm o risco de serem tragados por ele. Em alguns poemas de Laura Erber, a morte liga-se 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” (Bataille, 2013, p. 197). Nesse sentido, no poema “A iniciante” parece haver ao mesmo tempo uma sensualidade e um desejo (desejo-lava) perigoso:

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 [...] 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 (Erber, 2003, p. 128).

Segundo Lúcia 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” (Castello Branco, 1985, p. 59). 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. Nesse sentido, recordemos o poema “Front”: “[...] 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), que parece remeter à con-fusão da morte e do erotismo. Lúcia 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 recalcamos 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 (Rollo May *apud* Catello Branco, 1985, p. 60).

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”. 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 (Nancy, 2000, p. 118).

A imagem do corpo está também 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 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”) (Erber, 2008a, p. 55). 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”) (Erber, 2008a, p. 33) reflete as imperfeições e a granulosidade da película, acentuando sua materialidade e, portanto, sua finitude (um outro modo de pensar e mostrar a 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 *vídeo* como o nome genérico para a *techné*, da vinda à presença. A *techné*: a “técnica”, a “arte”, a “modalização”, a “criação”) (Nancy, 2000, pp. 62-63, grifos do original).

A ausência de diálogos na película de 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”) (Erber, 2008a, p. 74) como dimensão constitutiva da imagem e do próprio cinema nessa sua película experimental. São as “durações do que escapa” (Moreira, 2017, p. 13) 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 plástico de Laura Erber se dá por meio de vasos comunicantes, ora são imagens que retornam (a árvore das chupetas, o ruflar de asinhas, os groenlandêses bêbados, ou ainda o olho que é vítima da violência nos livros *Esquilos de Pavlov* e *A Retornada*), ora são os mesmos nomes de personagens (Pernille, Draguta) que constroem conexões entre a poesia e a prosa. Ou ainda é a revisão da obra 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 Erber, como o artista-personagem da exposição *Musa Sem Cabeça: a Fábula do Contemporâneo* do qual se narra as reflexões sobre a arte contemporânea, o artista-narrador de *Esquilos de Pavlov*, que não sabe bem o que fazer na arte e na vida, não sabe se cabe ou entala e a artista personagem de *Bénédicte vê o mar*, que se vê envolvida em considerações sobre questões de criação. É um permanente movimento e rearranjo que se percebe no trabalho poético/artístico em questão. A experiência que Laura oferece ao leitor lembra-nos as matrioskas ou a alcachofra infinita de Italo Calvino, pois sempre podemos desdobrar seus textos que não param de engendrar novos possíveis.

Nesse castelo de um mundo internacionalista (Blanes, Copenhague, Havana, Honolulu, Mar Del Plata, Reykjavik, Utrecht, Vesterbro) pelo qual o leitor de Laura Erber tem de passar, há uma imediatez, certa urgência (“Vem, é agora”) (Erber, 2017, p. 11) como se desse ato dependesse a própria vida/morte sustentada pela palavra. É o vaivém dos corpos em um movimento que deseja apreender um “presente de múltiplas durações” (Erber) para usarmos a expressão de Marcel Duchamp. Uma temporalidade disjuntiva, porque é mais que escrever o acontecido, e sim muitas vezes escrever o *acontecendo*.

São as relações que o corpo estabelece com os outros corpos, com as coisas (o mundo das coisas) e com o tempo que nos interessaram na poesia de Laura. Os corpos sugerem muitos sentidos no trabalho dessa artista, e em muitos momentos possuem um elo com o mundo que não consegue prendê-los, pois que estão atados à destruição. Entretanto se vai além

desse cenário de “sinais cotidianos/ de destruição” (Erber, 2002, p. 28), porque no poema é possível respirar com/ junto (lembrando o Barthes de *Como viver junto*) (“No poema eu respiro contigo”) (Erber, 2017, p. 11) e, além disso, “ainda há espaço/ para um poema// Ainda o poema é/ um espaço// onde se pode respirar” (Ausländer, 2003, p. 128) como escreve a poeta Rose Ausländer. E mais, no poema mesmo as urtigas “são flagradas realizando uma obra” (Erber, 2017, p. 9). Enguia (de-jardim) escorregadia, o texto de Laura Erber 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)” (Barthes, 2010, p. 11, grifos do original), como um dia já escreveu Roland Barthes.

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- AUSLÄNDER, Rosa. “Espaço II”. Trad. Irene Aron. In: *Cacto*, São Bernardo do Campo, v. 3, 2003.
- AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- AZEVEDO, Carlito. Aula 2. *Revista do Portal Literal*, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra breve*. Poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHIARA, Ana. Os corpos petulantes. *Revista Letras*, Curitiba, n. 84, jul./dez. 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ERBER, Laura. *Insones*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- ERBER, Laura. Intervalos. In: *Cacto*, n. 3, 2003.
- ERBER, Laura. *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. São Paulo: Editora da Casa, 2008a.
- ERBER, Laura. *NO MAN’S LANGUAGE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*. (dissertação) PUC-Rio, 2008b.
- ERBER, Laura. *Vazados e Molambos*. São Paulo: Editora da Casa, 2008c.
- ERBER, Laura. *Ghérasim Luca* (Ciranda da Poesia). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- ERBER, Laura. *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- HATHERLY, Ana. *Fibrações*. Lisboa: Quimera Editores, 2005.

- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos Deuses*. Trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Carvalho Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- JORGE, Eduardo. O eixo e a roda. (Texto inédito).
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MONTEIRO, Hugo. Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 45, 2013.
- MOREIRA, Wagner. *Rumor de pétala*. Belo Horizonte: Alma de gato, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. Lo excrito. *Um pensamento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. Espaço contra tempo. Trad. Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. In: *O Peso de um pensamento. A aproximação*. Coimbra: Terra Ocre, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TSVETÁIEVA, Marina. O poeta e o tempo (1932). Trad. Fernando Pinto do Amaral. *Caderno de Leituras, Chão da Feira*, n. 66.