
**ENTRE A FLORESTA DOS SIGNOS E O REINO DAS IMAGENS:
HIBRIDISMO E ARTICULAÇÃO DO VERBAL E DO IMAGÉTICO
EM LAURA ERBER**

Frederico Klumb¹
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Diversos poetas têm recorrido, nos últimos anos, ao hibridismo e a um deslocamento da literatura dos seus lugares de origem, entendendo esses gestos como alternativa para escapar ao passado e responder ao presente. No caso de Laura Erber, poeta, escritora e artista visual brasileira, esse tipo de prática investe, ao longo de toda a sua obra, numa intensa articulação entre o verbal e o imagético, refletindo sobre uma história das imagens e da tradição literária. Neste trabalho, propomos uma análise de três obras de Erber, o livro *Bénédicte vê o mar*, que conjuga poema, narrativa e desenhos; o livro *A Retornada*, que traça um percurso poético em torno de diversas espécies de imagens, pinturas canônicas, fotografia, desenhos animados etc.; e o trabalho em vídeo *História antiga*, que apresenta o literário materialmente deslocado ao retirá-lo do espaço do livro.

Palavras-chave: Poesia. Hibridismo. Intermedialidade. Laura Erber.

**BETWEEN THE FOREST OF SIGNS AND THE KINGDOM OF IMAGES:
HYBRIDISM AND ARTICULATION OF VERBAL AND IMAGE IN LAURA ERBER**

Abstract: In recent years, several poets have appealed to hybridism and to a displacement of literature from its origins, understanding these gestures as an alternative to escape the past and respond to the present. In the case of Laura Erber, Brazilian poet, writer and visual artist, this type of practice invests, throughout her work, in an intense articulation between the verbal and the visual, reflecting on a history of images and literary tradition. In this paper, we propose an analysis of three works by Erber, the book *Bénédicte vê o mar*, which combines poem, narrative and drawings; the book *A retornada*, which traces a poetic path around various types of images, canonical paintings, photography, cartoons, etc; and the video *História antiga*, which presents the literary materially displaced by removing it from the space of the book.

Keywords: Poetry. Hybridism. Intermediality. Laura Eber.

1. INTERMIDIALIDADE, FIGURAS DA LITERATURA

No livro *O cinema da poesia*, Rosa Maria Martelo lê alguns poemas portugueses modernos e contemporâneos a partir da aproximação que se veria neles de “processos de fazer imagem” (2012, p. 11). Na apresentação do livro, ela comenta o método dos ensaios ali

¹ Doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa CAPES. Rio de Janeiro, Brasil. fredericoklumb@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8383-8674>.

contidos: “Embora trabalhem obras e questões diferenciadas, todos incidem sobre formas de conceber e articular as imagens na poesia, ou sobre modos como o poético se pensa em diálogo com outras artes da imagem, especialmente o cinema” (2012, p. 11). A abordagem de Martelo é bastante extensiva; mas nos interessa, a título de introdução, o panorama traçado por ela num dado momento, a partir de um importante teórico recente da imagem, W. J. T. Mitchell. Trata-se da tese do *pictorial turn*, desenvolvida por Mitchell em alguns de seus textos, e que vislumbra

um quarto passo a acrescentar à sequência das três viragens (ou mudanças de paradigma) observadas por Rorty na filosofia, quando este sublinhara que a filosofia medieval se preocupava com *coisas*, a filosofia dos séculos XVII a XIX com *ideias*, e a filosofia contemporânea com *palavras* (Martelo, 2012, p. 55-56).

À luz dessa discussão, gostaríamos de desenvolver um percurso envolvendo alguns objetos artísticos da poeta, escritora, professora e artista visual brasileira Laura Erber, defendendo que a presença de um pensamento do verbal e um pensamento das imagens é o traço mais distintivo da sua obra, constituindo um desejo de fazer imagem e um diálogo com diferentes tipos de imagem, como o cinema ou a fotografia, e construindo uma espécie de contra-história da arte com a poesia.

Escolhemos entrar na obra por um livro curto. *Bénédicte vê o mar* foi publicado em 2011, exclusivamente no ambiente digital, e consiste num poema narrativo em terceira pessoa acompanhado por desenhos da autora. Aqui, como se verá, trata-se de realizar uma história crítica da literatura, estabelecer um limite, uma crise, que será “superada” justamente pelo contato com artes da imagem, os desenhos que acompanham o livro e além disso o cinema. Logo nas primeiras páginas, podemos ver alguns dos desenhos. Em traços simples, quase infantis, formam-se as folhas de um caderno pautado, que se desfazem à medida que o traço de Erber pontilha, até que as linhas deixem de ser linhas e o caderno de ser caderno (Fig. 1).

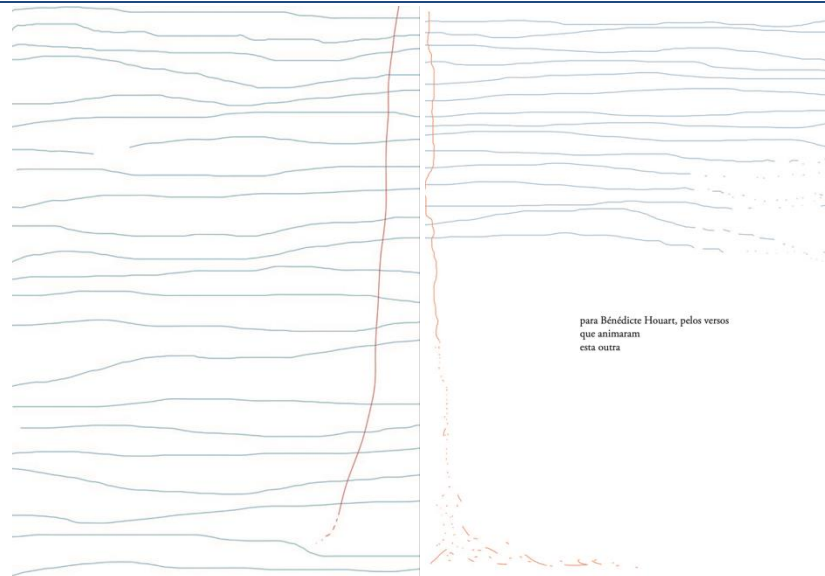


Figura 1: Páginas de *Bénédicte vê o mar*. Fonte: Erber, 2011, p. 6-7

Vemos, assim, desde as primeiras páginas de *Bénédicte vê o mar*, a sugestão de um desfazimento do literário enquanto expressão de uma modalidade unicamente verbal. O que os desenhos anunciam, e que se confirmará durante a leitura, é que Erber investe numa abertura do literário a outras midialidades apostando num carácter de irresolução formal para fugir à repetição; repetição do que seja um poema, repetição do que seja um livro, no limite, do que se espera ser a própria poesia. Além disso, a discussão da possibilidade de outras literaturas, que escapem a um modelo tido aqui como esgotado, aparece também na dimensão conteudística do poema, pois o principal evento enfrentado pela personagem Bénédicte no livro é justamente um bloqueio de escrita. Ao observar o desenvolvimento dado por Erber a esse evento é possível encontrar no livro como que duas figurações diferentes da literatura. Depois dos desenhos, estes são os versos que abrem o volume:

Quando Bénédicte
trancou-se
no porão
da marmoraria
ninguém soube
o que dizer
oh!
(Erber, 2011, p. 8)

Parece significativa nos versos a presença de índices como o isolamento de Bénédicte e o mármore. A personagem trancou-se no porão de uma marmoraria porque quer escrever um

livro, e essa decisão é trabalhada por Erber no nível da ironia e como metacomentário. A ironia é expressa no deslocamento do trabalho solitário da escrita, do velho isolamento do poeta ou do escritor na torre, para um subterrâneo, um porão. Se se trata de um porão de marmoraria, material de que são feitas as estátuas e, com efeito, os bustos dos gênios, Bénédicte não as vê. A afirmação da margem é aqui, necessariamente, uma recusa de tom. O metacomentário, por sua vez, constitui-se na medida em que a própria Erber, ao combinar escrita com desenhos, inscreve seu livro desde as primeiras páginas naquele conjunto de práticas derivadas das vanguardas, que tinha entre seus objetivos justamente uma abertura a outros discursos e uma intensificação da relação entre arte e vida. Em resumo, é como se a literatura figurada com Bénédicte, que quer superar um bloqueio de escrita supostamente para produzir algo identificado com o que chamamos de “livro de literatura”, perdesse parte do seu sentido para a autora. Ao mesmo tempo, os desenhos, enquanto procedimentos de abertura do texto, surgem como sugestão implícita da autora para um desvio do problema atravessado pela personagem. Seguimos com a leitura do poema. Um pouco mais à frente, encontramos estes versos:

da rua chega
água encanada gás
eletricidade
a voz da vendedora
de churros
a carrocinha marca o tempo
um dia
um conversível prateado
atravessou de viés
interrompeu o canto
rodopiou
levou as pernas
e as novas havaianas
da inominada figurante

Bénédicte escutou tudo
enquanto crianças se furavam
com lapiseiras
0.5
no porão
ao lado
(Erber, 2011, p. 15)

Chamamos atenção no trecho para a aparição das crianças que no porão ao lado se furam com lapiseiras. Sendo a lapiseira um instrumento de escrita, e sabendo de antemão a razão pela qual Bénédicte se isolou, podemos supor que essas crianças também desempenham

uma atividade de escrita no cômodo contíguo; talvez essas crianças no livro de Erber possam ser vistas como crianças torturadas, ao surgirem se furando com instrumentos de escrita. O tom agridoce que domina o poema, somado ao diálogo interartes de que ele e outras obras de Erber são feitos, apontam para essa alternativa, de uma literatura figurada como torturada porque encerrada em si mesma. Estaria mais de acordo, além disso, com o que se vê na continuação do texto, pois ao final do livro *Bénédicte* ultrapassa seu bloqueio de escrita justamente ao decidir fazer um filme:

de vez em quando alguém telefona
e oferece portas
com muitas saídas
novas vitaminas
um biscoito
da sorte
com um verso
“deixem-me vomitar sobre mim”
os anos passam
ela decide
fazer alguma
coisa
um filme
(Erber, 2011, p. 60-61)

Além da aparição no nível semântico do texto, Alva Teixeira (2017) observa, num artigo em que lê *Bénédicte vê o mar*, que o cinema aparece também emulado no livro através da “fluidez quase fílmica” dos desenhos de Erber, que parecem se mover de uma página a outra como se fossem animados (Teixeira, 2017, p. 117). A produtividade de trabalhos como *Bénédicte vê o mar*, contudo, parece estar, como já mencionado, justamente na capacidade de manter suas convivências irresolvidas e em evidência. Ali, o apelo à imagem não pretende substituir a literatura. Tanto a literatura como outras artes e discursos aparecem em jogo, pois a pergunta que o livro de Erber suscita, é uma pergunta em torno de ideias como gênero, suporte, tradição.

2. INTERMIDIALIDADE, MAIS FIGURAS DO PASSADO

Passemos agora ao segundo livro de Erber escolhido, *A retornada* (2017). Já dissemos que Erber parece estar sempre adicionando discursos aos suportes e campos com que trabalha.

Aqui, o que estará em causa será a construção de uma espécie de história das imagens através do verso, da citação, sem que com esse aporte crítico se perca um desejo de *fazer* imagem com o verbal.

A retornada é um livro publicado em 2017, pela editora Relicário. Em sua orelha, a também poeta Lu Menezes destaca alguns aspectos fortes das imagens verbais construídas por Erber, como a manutenção da sua instabilidade, através do “ritmo marcante de uma escrita prosificada favorecedora do que Barthes chamou de ‘responsabilidade do pensamento’” (2017), e “um ininterrupto senso de urgência, sempre impedindo ‘que tudo se acalme’ e ‘as imagens não deslizem umas sobre as outras’” (2017). Uma linha de força adicional apontada por Lu Menezes nessa construção de imagens verbais é o anacronismo de algumas delas, manifesto nas citações e por vezes nas écfrases de pinturas importantes para a iconografia ocidental. Assim como Teixeira no artigo citado acima (2017, p. 126), Menezes também entende a anacronia participante no trabalho de Erber como sinal de sua contemporaneidade, nos termos do muito conhecido ensaio de Agamben (2009). Na síntese de Menezes, trata-se de uma escrita que “evoca o afastamento do presente apontado por Agamben como indispensável à percepção de sua ‘escuridão íntima’ – determinante da verdadeira ‘contemporaneidade’” (2017). Mas observemos alguns dos poemas do livro na íntegra.

As imagens significam tudo a princípio. São sólidas. Espaçosas.
Heiner Müller

Os poemas são meio surdos e as imagens a princípio não são de ninguém. O olho é que inflama. A imagem chuveisca. Os poemas também mas a imagem arrisca. 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 mordança, 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 entumesce. 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, 2017, p. 11).

Este é o segundo poema do livro. Talvez não seja exagero dizer que é uma espécie de manifesto disfarçado de poema. Como se vê, o poema reflete sobre os campos verbal e imagético, representados respectivamente pelos signos “poema” e “imagem”, produzindo aproximações e afastamentos entre eles. O texto de Erber não produz homologias exatas ou por pares opositivos, mas estranhos paralelismos. Parece haver, por trás das atribuições de qualidades ao “poema” e à “imagem”, ao mesmo tempo o reconhecimento de suas diferenças e a proposição de semelhanças. Trata-se de uma política do texto análoga à que vimos descrevendo no livro anterior de Erber, ainda que em *A Retornada* caminhemos por um campo exclusivamente verbal. O discurso do texto defende a convivência irresolvida entre conceitos relativos à linguagem verbal e à imagem, de modo que o verbal nunca aparece “à serviço” da imagem. O poema acima permitiria, aliás, numa abordagem de *close reading*, a apreensão de uma pequena genealogia da imagem. Parece haver ali, de modo cifrado e significativamente condensado, diversos tópicos importantes do estudo das imagens e do olhar. A antiga relação entre visão e verdade (anunciada no verso “Epifania é um encontro na luz”); o desenvolvimento da imagem entre ícone e ídolo (“Imagens duplicam antigas provas de existência”); a remissão à perspectiva de Alberti (“ponto de vista ardentemente desejado”). O mesmo, ou coisa semelhante, ocorre com as atribuições ao signo “poema”, que parece ser investido aos poucos de uma breve história.

A retornada é dividido em três partes. O título da primeira é “Espécies de contágio”. A segunda chama-se “O céu de Vesterbro” e a terceira “A Retornada”. Outro poema da primeira parte que nos interessa é o que segue:

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 balalaica tendo a candura por 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 Cristo a anunciar os milagres nas frestas nas feridas. Alguém assovia a primavera o tempo contorna a sanha de um menino furta-nêspas 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 antessala.

(Erber, 2017, p. 12).

Lembremos que, de acordo com Agamben, na antiguidade cristã e romana, consagrar “era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens” (2009, p. 45). Se na pintura de Giotto a que o poema muito provavelmente remete, *A fuga para o Egito* (ca. 1306), o foco é colocado sobre o burrinho que carrega o Cristo bebê e sua mãe, ao retrabalhá-la no contexto do poema, Erber dessacraliza um ícone que, a despeito dos jogos que já continha desde sua gênese, nunca deixou de possuir valor de culto. Em outras, palavras, com Giotto, Erber parece tentar fazer ver de novo o que talvez seja o verdadeiro milagre da doutrina católica: não a distância entre o mundano e o divino, mas a representação de Deus como homem do povo, como manifestação do precário, ou, enfim, do comum.

O poema do burrinho é particularmente feliz quanto aos nossos objetivos por ser o próprio cristianismo um movimento caracterizado pela interação entre um texto e uma gigantesca iconografia derivada. Mas, como viemos tentando demonstrar, a articulação entre um pensamento do verbal e um pensamento das imagens é geral no trabalho de Erber, e se manifesta com variados movimentos. No mesmo poema, podemos observar que outra das citações remete a um poeta bastante caro à autora, Guérasim Luca (“Um animal sorri/ ou será o fim do mundo?”). Descrito frequentemente como um “poeta da gagueira”, a citação a Luca, que se repetirá em outros momentos, é mais um entre tantos índices da articulação entre

coisas de língua e coisas de olho que apontamos como fio condutor.

Quanto à qualidade dessas imagens trabalhadas por Erber, ou o olhar a que convocam ou que ensinam, o que a escrita da autora traduz, evidentemente, não é aquela transparência positivista derivada da perspectiva de Alberti, e nem bem o passo além da transcendência dos românticos e simbolistas. Com suas fugas e sucessões de imagens, por vezes em flashes, como fulgurações, ela parece se aproximar mais de uma ideia de montagem do que de estabilidade. Trata-se de uma montagem da história das imagens, um museu portátil e em movimento? Na verdade, dados os vãos e desvios na cronologia dessa história, trata-se, como se sustentará abaixo, de uma contra-história das imagens. Além disso, como essas imagens surgem através da linguagem poética, pode-se dizer que aparecem, agora, quase como enigmas, ou melhor, problemas a serem pensados². E o passado de onde são atraídas surge então não como passado, mas como uma espécie de vórtice movente entre uma floresta de signos³ e o reino antes muito mais estável das imagens. Um poema adicional da primeira parte de *A Retornada* que também demonstra esse jogo de forças é o que segue:

Se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens.
Agnès Varda

o fantasma de Kreuzlingen leve como uma lagartixa
pelas paredes leve como um fantasma de Kreuzlingen
leve como o rumor de um sussurrar ainda mais leve
que o fantasma de Kreuzlingen mais leve que o tecido
dos sudários que a ponta da agulha que a primeira neve
que a fuga das ideias que o olhar que trocamos sem
querer mais leve que um sonho moderno de leveza
tão leve que não sentiríamos se nos tocasse de leve o
lábio se abrissemos de leve o fantasma de Kreuzlingen
encontraríamos pessoas abrindo paisagens com gravetos
tão leves que o fantasma de Kreuzlingen leve como uma
lagartixa pelas paredes leve
(Erber, 2017, p. 20).

O fantasma de Kreuzlingen, provável remissão a Aby Warburg⁴, considerando a importante conferência que o historiador da arte proferiu na cidade suíça a respeito da sua

² Aqui fazemos um jogo com um enunciado de Mitchell, no ensaio “What is an image”: “For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be solved” (1984, p. 503). Voltaremos a isso.

³ Fazemos referência, aqui e no título do artigo, ao sintagma baudelairiano observado no soneto “Correspondances”, presente em *As flores do mal* (2019).

⁴ A obra de Warburg é complexa, adentrar num exame profundo das suas implicações no trabalho de Erber não é do interesse deste trabalho, e nem teríamos competência para isso. Do mesmo modo, não nos interessa mapear todas as citações contidas nos livros da autora, mas evidenciar o funcionamento das citações no seu trabalho com relação à imagem e algumas das reflexões que permitem.

viagem para o Novo México, evoca a ideia da contra-história das imagens de que falamos, e da citação como retorno imperfeito, perturbado do passado. De acordo com D'Angelo e Macini, (2023, p. 22), o que diferencia o método de Warburg do método hegemônico da história da arte é, como se sabe, o fato de ele fazer emergir nas pinturas canônicas de um estilo, como aquelas de Botticelli, um gestual, formas e traços pertencentes a uma vida cultural e espiritual anterior, abolindo a ideia de superação.

O que Warburg prova, situação também descrita por Agamben a seu modo, é que o presente é um território de fantasmas, mas que é preciso olhar para os cantos para percebê-los, pois eles se escondem como essas lagartixas se esgueirando no poema de Erber. Esses fantasmas, como Warburg e Varda, são flagrados aqui em sua atividade habitual: encontrar outros fantasmas em paisagens de tinta e prata⁵.

Não leremos todos os poemas do livro, mas antes de passar para um próximo movimento, traremos pelos menos mais alguns, pertencentes à segunda e terceira partes de *A Retornada*. Como dissemos, a segunda parte do volume chama-se “O céu de Vesterbro”. O poema a seguir leva o título “Pequena história da fotografia”.

ei ei ei irmã
veja estes lagos
esta montanha⁶
parda
nada é comparável
a nada
e tudo tem sua multidão
de varejeiras
só a mulher do mercador do rio
não tem nada
ela arrasta os pés
ela arrasta os pés
(Erber, 2017, p. 30).

Uma história portátil das imagens precisa incluir a fotografia. Sem a pretensão de fixar

⁵ Ressurge mais uma vez no poema também Guérasim Luca, o que é significativo neste caso, dado o trabalho de ritmo do texto. O poema de Luca que Erber cita é o mesmo do caso anterior. Trata-se de um dos mais conhecidos do romeno, “Seu corpo leve”. A primeira estrofe, na tradução da própria Erber: “Seu corpo leve/ será o fim do mundo?/ é um erro/ uma delícia deslizando/ entre os meus lábios/ perto do espelho/ mas o outro pensava:/ é apenas uma pomba que respira/ seja o que for/ onde estou/ algo acontece/ numa posição delimitada pelo temporal” (*apud* Domeneck, 2008).

⁶ *Lago, montanha* é o título de um livro de poemas de Chico Alvim. Há um importante texto de Flora Süssekind (1989), a propósito dos primeiros seis volumes da Coleção Claro Enigma, no qual ela discorre sobre a visualidade no trabalho de Alvim – neste texto enfocando os jogos contidos na capa do livro e o aspecto de instantâneo de sua poesia.

um sentido para o poema, podemos pensar no modo como ele joga com o fotográfico; para começar, pela sua aparência de instantâneo. O poema, dedicado a Maria e Felix, traz poucos elementos: os dois irmãos, uma paisagem de lagos e montanhas, uma passante. Quando afirma que “nada é comparável a nada” parece propor uma ontologia do fotográfico, ao passo que a passante que arrasta os pés, arrasta os pés, parece emular aquela morte em vida de que falou Barthes em *A câmara clara* (1984), um movimento imobilizado para sempre.

Quando afirma que “nada é comparável a nada” e a seguir espalha varejeiras pelo texto, o poema nos remete para a discussão do estatuto da fotografia, o que ela é? Trata-se da estranha modalidade de presença apontada por Barthes, ou do ícone alcançado por um processo racional de composição, segundo descrevem autores como Umberto Eco e Ernst Gombrich? (Nunes, 2024, p. 1). Ou ela estaria mais perfeitamente descrita na alternativa dialógica proposta por Philippe Dubois, ao retomar a divisão clássica de Peirce e destacar seu aspecto indicial: nem cópia do real, nem exatamente ícone, mas um signo por conexão física? (Nunes, 2024, p. 2).

Avançamos para a leitura de um último do livro de Erber. A última parte do livro é composta por dois poemas apenas, mas sendo o segundo muito longo, trabalharemos unicamente com o primeiro.

*Tudo isso que reconduzirei ano após ano
como minha essência negativa.*
Alix Cléo Roubaud

está acontecendo de novo entre o clarão e algo mais leve
que o ar se movendo

é suave agora não sinto sei que seguro meu nome vazio
na ponta dos lábios era para ser um passeio até o lago
mas está acontecendo de novo suspende as cordas nas
alturas no momento mais suave mais agudo ninguém
nunca soube dizer onde se separa o olhar do olho

até a desapareição dos contornos e das formas depois
do fim de todas as imagens e sua sombra onde as coisas
não são mais vistas nem tocadas não há desolação nem
incurável nem a cura o estado é o abandono nenhuma
a voz de quem soube e o diga o corpo que se perde tão
suave agora na ponta de lábios descarnados se afastando
um do outro em linhas muito finas está acontecendo
(Erber, 2017, p. 45).

Em sua leitura no posfácio de *A Retornada*, Heloísa Buarque de Hollanda revela um comentário feito por Erber sobre as ideias de retorno presentes no livro. “Retorno de um coma

induzido, retorno ao poema, retorno a antigos textos escritos na Dinamarca, retorno a seus autores de referência” (2017, p. 52). Todavia, Buarque escreve que na mesma conversa Erber teria dito não saber precisar o gênero do livro. “Com a difícil tarefa de tentar formalizar pela linguagem a perda do corpo, afirma que pode ter feito um ensaio, um texto em prosa, poesia” (2017, p. 52). O que procuramos demonstrar aqui, é que se essa poesia é colocada em crise, é fundamentalmente a sua articulação com um pensamento de imagens o que a permite se fazer, é esse desejo de imagens através da língua o que parece motivar os diversos retornos empreendidos pelo livro, resultando num objeto no fundo indefinível, mistura de poesia com museu e cinema, espaço de som e fulguração.

Por fim, para além do que já foi dito, parece haver na estrutura mesmo de *A retornada* uma reflexão sutil que remonta a um profundo debate da antiguidade, da própria fundação do pensamento das imagens, das cismas entre o ícone e o ídolo. Esse debate relaciona-se com o que viemos discutindo na medida em que o ícone, desde sua formação, costumava associar palavra e imagem. De acordo com Marie-José Mondzain em *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (2013), desde a antiguidade, o ícone, diferente do ídolo, é o tipo de imagem que cria um olhar, um modo de ver, não exatamente um objeto. Se o ídolo é imagem do falso, o ícone é o que não limita, não procura capturar sua imagem modelo. Não por acaso, aliás, há no livro de Erber um sistema de epígrafes. Mondzain explica que, na cisma histórica entre ídolo e ícone, “chama-se epígrafe a inscrição obrigatória do nome da pessoa ou pessoas representadas por um ícone” (2013, p. 139). A epígrafe é a própria manifestação da imagem pela voz. Na história da iconicidade, faz parte de um conjunto de signos, de instruções de leitura da imagem, faz parte de uma gramática que revela a interação entre o verbal e o pictórico que sustenta o pensamento das imagens. A epígrafe é um dos elementos que “permitem identificar a imagem no ícone” (2013, p. 144).

Não será preciso retornar aos poemas de *A retornada*, analisamos diversos deles, o objetivo aqui, mais uma vez, é somente tentar dar mais luz a alguns dos procedimentos de Erber no livro, acrescentar ao seu trabalho com uma história das imagens através da poesia a sugestão dessa consciência iconográfica a partir da reflexão de Mondzain.

3. TRANSPOSIÇÃO MATERIAL OU BEM-VINDO AO ESPAÇO

Para terminar, propomos observar rapidamente o que acontece em um dos vídeos de

Erber que trabalham com a literatura. Já dissemos que o hibridismo e a intermedialidade, em autores como ela, servem a uma crítica dos diversos campos pelos quais transita, mistura e amplia. Essas ampliações, no limite, e como não poderia deixar de ser, acabam por resultar numa convocação para se pensar a própria questão do espaço nas artes, num campo mais alargado que o da literatura em si.

Observaremos o vídeo escolhido de Erber a partir desse prisma. É claro que, *stricto sensu* e à primeira vista, não se trata exatamente de literatura neste caso. Mas em que medida não se pode propor a ocorrência ali de um literário expandido, isto é, de que o vídeo é ele mesmo, além de uma videoinstalação, um poema visual, um videopoema? O fato de nem sempre conseguirmos ler os versos do poema escolhido por Erber para a feitura do vídeo exclui o possível caráter literário do objeto?

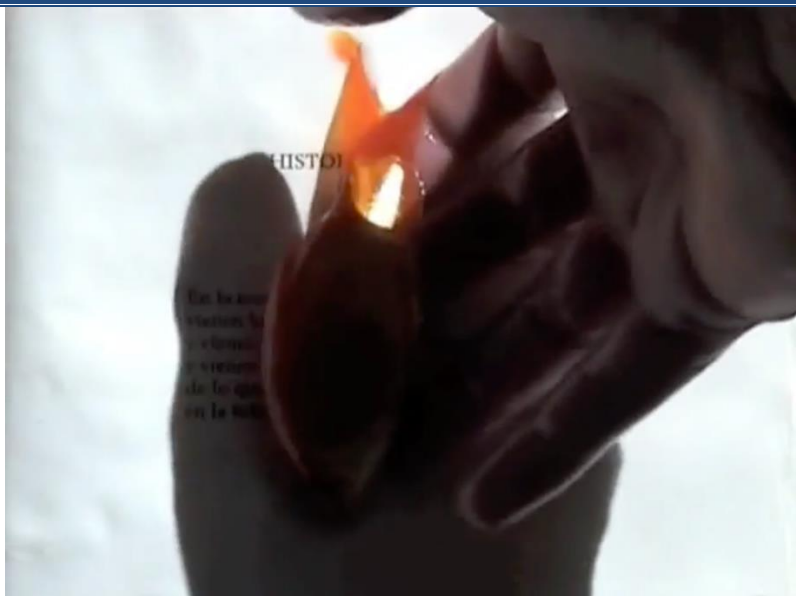
Começando pela questão do espaço, parece haver algumas considerações importantes a serem trazidas para cá, principalmente no que se refere às teses de Arthur Danto para o cenário das artes após os grandes modernismos. Em *O que resta – Arte e crítica de arte* (2012), o crítico paulista Lorenzo Mammì traça um interessante panorama, a partir das teses de Danto, com relação ao uso do espaço nas artes hoje, que encontraria ressonância na obra de Erber. Grosso modo, parece estar em causa, tanto neste vídeo como em toda a obra de Erber, aquela “perda de unidade do mundo da arte, sua disseminação num campo cultural mais vasto e indeterminado, [que] leva à laceração ou fragmentação do corpo da obra” (2012, p. 15).

E o hibridismo radical visto em tantos artistas hoje, quase como marca distintiva do tempo, relacionar-se-ia com o discurso da perda de autonomia, na medida em que

não há mais como distinguir entre a obra e sua montagem no espaço, porque não há mais distinção entre o espaço da obra e o espaço comum [...] a autonomia da arte perdeu força, a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos – teórico, ético, estético” (2012, p. 27)⁷.

Olhemos então o vídeo escolhido de Erber. Buscaremos descrever o vídeo e apresentar alguns de seus fotogramas na seção Figuras. O título do vídeo é *História antiga*, e ele se inicia com a imagem de um livro aberto sobre uma escrivaninha de madeira, uma mesa que evoca um lugar de escrita. Trata-se de um livro de poemas, mais precisamente da poeta argentina Alejandra Pizarnik. Vemos que o livro está aberto na página do poema “Historia Antigua”. Em seguida, vemos uma mão colocar sobre o livro um peixe-dourado (Figs. 2 e 3).

⁷ As omissões e grifos em todas as citações são nossos.



Figuras 2: Fotograma da vídeoinstalação de Erber. Fonte: *História Antiga*, (2005).



Figura 3: Fotograma da vídeoinstalação de Erber. Fonte: *História Antiga*, (2005).

Depois que o peixe se debate sobre o poema de Pizarnik – um poema que fala de sombras com nomes, rostos esquecidos, lágrimas a cada jornada, em suma, de perda –, a mão passa a desenhar em torno do peixe, a traçar com caneta preta o contorno do animal que se debate (Fig. 4). Ao final do vídeo, o peixe e outros peixes como ele são colocados debaixo d'água, acima do livro submerso, que passa a ser o leito do seu nado.



Figura 4: Fotogramas da vídeoinstalação de Erber. Fonte: *História Antiga*, (2005).

Numa entrevista (2016) em que fala desta e de outras de suas obras, Erber diz que sua intenção ao trabalhar o literário com o vídeo aqui, e além disso seu desafio, era friccionar esses dois meios, definindo o livro como um meio quente e o vídeo como um meio frio. A cena do peixe agonizando e sempre escapando da página tenta dar conta, segundo Erber, da sua experiência de leitura de Pizarnik; diz isso porque sentiu-se, como leitora, envolvida pela leitura, incapaz de sair do texto. Diz também que a presença do peixe no vídeo é uma maneira de ritualizar a leitura e desfazer qualquer relação protocolar com os livros.

Gostaríamos de nos concentrar neste ponto. Mais uma vez, com seus deslocamentos e provocações, Erber parece realizar uma espécie de contra-história da literatura. Apesar de ser definido como meio quente enquanto o vídeo seria um meio frio, o peixe vivo colocado sobre o livro, além de jogar com a situação de leitura descrita pela autora, parece questionar a imobilidade da literatura, sua suposta imperturbabilidade. O peixe vivo, esse elemento totalmente inusitado, ao ser disposto sobre o livro, sobre os poemas de Pizarnik, parece questionar a própria forma livro, como se os poemas de Pizarnik não coubessem mais dentro do suporte livro ao entrar em contato com a leitora. Eles são transtornados, para usar o termo escolhido por Lu Menezes em *A retornada*. Se naquele volume a poesia entra em crise ao se friccionar com uma ampla tradição de imagens da história da arte, aqui, é a própria literatura que sofre uma nova crise; à crise do verso moderna é acrescentada uma crise material, os poemas são trazidos para um espaço tátil, imersos na água e capturados em vídeo, no que

parece ser mais um jogo justamente com as noções de meio quente e frio, se considerarmos a água também um meio. De modo que a obra de Pizarnik é investida de uma vida imprevista, espreitada, como sempre, e como versam os poemas da argentina, por uma nova morte, a morte do peixe, a quase morte do leitor. Repetimos a pergunta, em que medida o vídeo não pode ser considerado ele mesmo um poema?

Se não nos cabe fazer uma análise muito extensa do vídeo de Erber, ao lê-lo ao lado de outros trabalhos da autora, como *Bénédicte vê o mar* e *A retornada* nos damos conta de um percurso em direção à reescritura e dinamização da tradição. São trabalhos que ensinam, entre outras lições, como outros artistas hoje, o valor dos conceitos de abertura, contaminação e principalmente a formação de um olhar mais participativo e crítico, apoiado em outros sentidos.

Para encerrar, retornamos rapidamente à ideia de *pictorial turn* lançada por W. J. T. Mitchell. Em *Pensar a imagem* (2015), Jacques Rancière resume a tese do *pictorial turn* como a tentativa de passo além após a requalificação das imagens no século passado por perspectivas teóricas como a semiologia e os estudos da fotografia empreendidos por Roland Barthes (Rancière, 2015, p. 192). O que Mitchell reivindica com o *pictorial turn*, portanto, é uma tentativa de busca nas imagens de uma vida e um funcionamento mais complexos e autônomos do que se viu tanto nas discussões da imagem que se arrastaram pela história situando-a como cópia, quanto na sua tradução e explicação através de conceitos e campos a ela estranhos. Acreditamos, contudo, que autores como Erber oferecem alternativa semelhante à que Rancière elabora, ao comentar a proposta de Mitchell e dizer que “talvez não seja necessário falar em *pictorial turn*. Pode ser suficiente, de modo genealógico, opor as visões simplistas da imagem como aparência inconsistente ou realidade maléfica à genealogia efetiva dos entrelaçamentos de palavras e de formas que fazem a vida das imagens” (2015, p. 194). Se para Rancière parece ligeiramente ingênuo da parte de Mitchell sugerir uma vida totalmente autônoma das imagens, encontraríamos em autores como Erber objetos que na prática investigam esses entrelaçamentos e que de maneira nenhuma rebaixam ou sujeitam a imagem a materialidades e conceitos a ela exteriores. É nesse sentido que falamos de convivências irresolvidas na sua obra. E é nesse sentido que, mesmo quando imagens *stricto sensu* estão ausente de seus trabalhos, parece ser possível falar de um desejo de imagem e, por que não, de uma vida das imagens. Seu trabalho ensina que é no espaço do entre que hoje a literatura pode rejuvenescer, e talvez isso também seja verdade para as imagens.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- D'ANGELO, Biagio; MACINI, Tiago. “A serpente e os ‘fantasmas’. Algumas observações sobre a imagem a partir de Aby Warburg”. In: *Cuaderno 186 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, p. 19-31, 2023.
- DOMENECK, Ricardo. Guérasim Luca (1913 – 1994). *Modo de Usar & Co.* 23, jun. 2008. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/06/ghrasim-luca-1913-1994.html>. Acesso em: 21 ago, 2024.
- ERBER, Laura. *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- ERBER, Laura. *Bénédicte vê o mar*. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2011.
- ERBER, Laura. “A palavra nas videoinstalações de Laura Erber”. [Entrevista concedida a] Carla Miguelote. Escola de Letras Unirio, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OJ07sD5jHjc&list=PLdHuoAtmnQWKaq_e1yYqz3OSo3v8YhBg&index=2. Acesso em: 23 out, 2024.
- ERBER, Laura. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- GIOTTO, di Bondone. [A Fuga para o Egito]. [ca. 1306]. Afresco. Disponível em: <https://arthur.io/art/giotto-di-bondone/scenes-from-the-life-of-christ-flight-into-egypt>. Acesso em: 29 ago, 2024.
- HISTÓRIA antiga. Direção: Laura Erber. Produção: Laura Erber. YouTube. 2013. 5min e 40seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Sz-onTVslw>. Acesso em: 13 mar, 2023.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Posfácio”. In: *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Sistema Solar, 2012.
- MENEZES, Lu. [Orelha do livro]. In: *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MITCHELL, W. J. T. “What Is an Image?”. *New Literary History*, v. 15, n. 3, 1984, p. 503-537.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NUNES, Karliane Macedo. “A fotografia entre o índice e o ícone: por uma dupla abordagem”. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/03.pdf>. Acesso em: 28 ago, 2024.

SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários”. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 2, p. 175–192, 1989. DOI: [10.11606/issn.2316-9036.v0i2p175-192](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i2p175-192). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25474>.. Acesso em: 09 dez, 2024.

TEIXEIRO, Alva Martínez. “A ultrapassagem das fronteiras: hibridismo e universalismo na obra de Laura Erber”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 50, p.112-137, jan./abr. 2017.