

O GÊNIO E O(S) GÊNERO(S) DE LAURA ERBER

Milena Magalhães*

Resumo: Este texto trata do livro *Esquilos de Pavlov*, de Laura Erber, naquilo que permite pensar a questão do romance e seus transbordamentos ocasionados pelo diálogo com outros gêneros; no caso, as artes visuais e, especificamente, a fotografia. Para aventar a hipótese de que tudo se passa na literatura, ao contrário do que possa parecer, analisa-se, primeiro, a posição da escritora na cena literária contemporânea; em seguida, estabelece-se a proximidade com os traços do romance de formação; e, por último, fazem-se as correspondências entre texto e fotografia, em uma leitura que busca estar próxima da composição do romance. Para tanto, vale-se de estudos de Jacques Derrida e Roland Barthes acerca do gênero, bem como se dialoga com algumas autoras que pesquisam a relação entre texto e imagem, como Florencia Garramuño e Natalia Brizuela.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Fotografia. Gênero.

Veja, é assim que se passa... O tempo acaba mas o homem, ele nunca realiza nada. Quer dizer, o homem, ele fabrica sonho, ele sonha, sonha e depois é engolido pelos seus sonhos... É isso... Para que serve, então, sonhar... No fim é mesmo cômico...
(VISNIEC, 2012, p. 43).

OS GÊNEROS DO GÊNIO

■ **N**este texto, tratar-se-á, antes, do romance do que da escritora; e isso como prova das tantas possibilidades de escrita suscitadas por uma expressão como “literatura de autoria feminina”. Essa sobrelevação da autoria pode acarretar o desaparecimento de questões que parecem pró-

* Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) – Teixeira de Freitas – BA – Brasil. E-mail: milena_guidio@yahoo.com.br

prias a esse tema, porém é justamente essa *impropriedade* que torna desafiador o “caso” Laura Erber, artista visual, poeta, romancista, professora e crítica contemporânea, cuja obra dificilmente pode ser considerada como exemplar de uma literatura que acompanha um epíteto, embora tampouco se possa dizer que seja desprovida de uma assinatura que demarca suas concepções, o que a coloca, pela qualidade do trabalho, ao lado de escritoras que, atentas aos aprisionamentos das formas e das posições, não se contentam em reproduzir o que se espera delas. Para utilizar uma palavra que funcionou como um operador de leitura de sua obra, no artigo “Corpos petulantes: desafios, esquivas, derivas”, de Ana Chiara (2011), diria que a “petulância” mais evidente de Laura Erber é movimentar a copresença de mais de uma linha de força em sua obra, como a literatura e as artes visuais, em um exercício sempre plural de constituição de seus espaços de atuação.

Qualquer um dos seus textos carrega a possibilidade de mais de um gênero, sendo testemunhos das expansões dos campos literário e artístico brasileiros. Não seria difícil, portanto, catalogar o seu *corpus* como um dos exemplares da indefinição a que parece estar sujeita parte da literatura produzida atualmente. Nas resenhas sobre suas publicações, pululam frases como a dita pelo escritor e artista visual Ricardo Domeneck (2009): “Sua prática artística vem se caracterizando pelo constante trânsito entre linguagens e pelo modo como articula relações e descontinuidades entre palavra, imagem e corpo”. A professora e poeta Masé Lemos (2011) também afirma: “A passagem por diversos gêneros e linguagens é característica do trabalho de Laura Erber”.

Duas linguagens se contaminam – a arte e a literatura – de maneira mais evidente na produção dessa carioca nascida em 1979, cujas atividades transitam entre o ensino, o fazer artístico e o literário. No registro de seus livros publicados, advém sempre a dúvida se incluímos ou não um livreto como *O incrível álbum de Picolina, a pulga viajante* (2014) ou *Águas furtadas* (2014), resultado de seus trabalhos como artista visual. E essa dúvida resulta da dificuldade de delimitação. É um dos impasses que realçam de antemão os fluxos de seus trabalhos. Poeta, publicou os livros *Insones* (2002), *Vazados e molambos* (2008) e *Os corpos e os dias* (2008). Em 2012, ensaísta, publicou *Ghêrasim Luca*, na coleção “Ciranda de poesia”, sobre o poeta romeno que estudou em seu mestrado. Em 2013, romancista, foi a vez de *Esquilos de Pavlov*, livro com o qual este texto dialoga. Ainda há os “poemas desenhados”, *Bénédicte vê o mar* (2011) e *Bénédicte não se move* (2014), disponíveis em formato digital.

Não deve haver dúvida, portanto, de que o título é uma provocação que perscruta se ainda é possível suscitar a figura do gênio, num estado de coisas em que tudo remete a um duplo ter-lugar. Este texto não pretende dar resposta direta à questão, mas marcar tão somente a impressão causada por *Esquilos de Pavlov*, tanto no seu sentido de publicação quanto de perturbação. Suscitar a palavra gênio para referir-se a Laura Erber só é possível se propiciarmos uma espécie de torção para marcar a correlação com a “generalidade dos gêneros”, utilizando uma expressão advinda a partir do vocabulário de Jacques Derrida¹. Um gênio, ainda que expulso do seu caráter inumano, perturba a ordem estabelecida das

1 A leitura feita aqui é devedora não apenas do livro *Genèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*, de Jacques Derrida (2003), mas, de certa maneira, carrega a ideia de “gênio não original”, de Marjorie Perloff (2013), que em seu livro analisa diversos trabalhos que rasuram a ideia de originalidade por meio de processos próximos aos de Laura Erber, como a apropriação, a citação, a recontextualização.

coisas, confundindo os gêneros, sejam os que se referem aos gêneros sexuais, sejam os que concernem aos gêneros literários e artísticos. Em razão de esses termos serem cada vez mais usados conjuntamente, constituindo, de fato, um novo gênero como “literatura de autoria feminina” (considerando suas nuances, também denominado de “literatura feminina”, “literatura feminista”, “literatura do feminino”), é essa “perturbação” que gostaria de ressaltar no trabalho de Erber, mas detendo-me na questão da delimitação dos gêneros literários e artísticos. Sua produção perturba a genealogia, as regras da gênese, uma vez que não demarca nenhuma filiação imediata. A genialidade consistiria, conseqüentemente, nas dificuldades impostas na apropriação de seu arquivo, que é continuamente perturbado pela indistinção de seus trabalhos. A “perturbação dos espaços de arquivamento”, segundo Derrida (2003, p. 24), ao tratar de Hélène Cixous, se dá devido a “procedimentos de escrita indecidíveis dos quais ainda não existe qualquer formulação completa”. É essa “formulação incompleta” que tem lugar cada vez mais nos discursos críticos acerca do contemporâneo, dando-se ênfase à pluralidade, à diversidade, não apenas de poéticas de diferentes escritores, mas à indeterminação, à inespecificidade, de poéticas distintas de um mesmo escritor.

Em relação a isso, uma ressalva é importante. Apesar de palavras como indeterminação, hibridismo, inespecificidade serem mais afeitas à experimentação linguageira, boa parte da literatura brasileira contemporânea não investe no desarranjo da estrutura fabular. A investidura na desestruturação romanesca e, sobretudo, o *ataque* à gramática quase sempre se dão de maneira a manter a articulação entre as partes narrativas. A ênfase no caráter plural de muitos romances contemporâneos, muitas vezes, serve tão somente para agrupar um certo número de obras, produzindo o oposto do que se pretende, uma vez que o agrupamento tende a generalizar traços que possuem sua força apenas se lidos a partir de um princípio de alteridade. Seria preciso abdicar, como sugere Celia Pedrosa (2008, p. 42), de “uma figuração uniforme, positiva ou negativa, tanto do literário quanto de seu contexto”, estabelecendo

[...] gestos de responso, isto é, de pergunta devolvida, por meio da qual um discurso e a subjetividade que nele se constitui vão se afirmar através mesmo de sua própria crise, de uma diferença e uma alteridade própria a sua própria identidade [...].

Na medida das limitações, o que se pretende aqui é ensaiar um desses “gestos de responso”, refletindo sobre os modos como Laura Erber encena um suposto estar-fora da literatura em um livro como *Esquilos de Pavlov*, estabelecendo sua diferença, ao tratar a *crise* da literatura – e também das artes – como algo que lhe diz respeito e sobre a qual ela acaba por dar uma resposta ficcional. Seu trânsito entre linguagens e poéticas distintas prefigura, pelo menos, uma dupla pertença. E nesse sentido, apesar de considerar de suma importância para a compreensão de práticas artísticas contemporâneas uma formulação como a proposta por Florencia Garramuño (2014), que denomina de formas da impertinência, ou formas de não pertencimento, práticas que exploram o uso de meios e suportes diferentes, como faz Erber, gostaria de aventar uma hipótese que somente até certo ponto está em consonância com essa formulação.

Ao analisar essas formas de não pertencimento, Garramuño (2014, p. 92) “quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea”. No meu caso, o apelo à singularidade da obra de

Laura Erber, em que requerer seu gênio é apenas a provocação mais evidente, reconhece as constantes estruturais que constituem essa condição, mas solicita o que há de menos generalizável, isto é, a experiência de leitura do romance *Esquilos de Pavlov*, e de nenhum outro, naquilo que o faz um acontecimento, que o torna *único* nessa longa série de romances cujos interiores acolhem tantos outros gêneros.

Na questão dos gêneros, seria possível considerar um gênero maior que o outro, não no sentido valorativo nem genérico, mas nos modos como se realizam a cada vez, obrigando-nos a observar cada caso? Embora em um livro coabitem mais de um gênero, seria possível identificar a cada vez qual oferece a “hospitalidade generosa ao outro gênero”, sob o risco de “parasitá-lo”, “habitá-lo” (DERRIDA, 2003, p. 22)? A respeito de Cixous, Derrida (2003, p. 28) levanta tal hipótese:

Nela os gêneros, aliás, não se juntam, não se justapõem. Seria fácil mostrar a partir de mil exemplos que, em sua poética geral, cada gênero permanece ele próprio, em si mesmo, oferecendo ao mesmo tempo uma hospitalidade generosa a outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou tornar refém seu hospedeiro, sempre segundo a mesma topodinâmica do menor maior que o maior.

As fotografias seriam os parasitas de *Esquilos de Pavlov*, contaminando todo seu corpo; ao todo, 40 imagens do arquivo pessoal da autora, de seus amigos e de artistas contemporâneos. No entanto, não se trata de um livro de artista, tampouco catálogo de fotografias ou ensaio sobre arte. As fotografias não estão expostas a um discurso crítico. Erber, comentando sobre a presença delas, afirma: “Muitas imagens foram geradoras do texto, como se a escrita fosse um modo de criar versões possíveis que exploram a carga ficcional das fotografias”². O efeito de contaminação, portanto, é violento e afeta a tudo; o que se explora nas fotografias é já também contágio: sua ficção.

O mesmo se pode dizer de *Os corpos e os dias*, livro da autora, de 2008, que, na sua última parte, em papel distinto do que contém os poemas, vemos naturezas-mortas, às vezes, manipuladas por uma mão. O primeiro é um romance, e o segundo, um livro de poemas, mas esse reconhecimento é perturbado não apenas pelas fotografias dos dois livros, mas também pela materialidade das palavras que ora soam estranhas ao “romance”, ora à “poesia”. O transtorno é duplo. Estamos já no movimento citacional, em que o enxerto das fotografias produz incessantemente novos sentidos, engendrando textos híbridos cujas origens se disseminam, o que nos lança em uma expropriação que é da ordem da iterabilidade – e penso aí na genealogia do romance e do poema para supor que os mesmos enxertos que desapropriam o gênero são também os que os identificam. Esse termo, que, em *Limited Inc.*, Derrida (1991) distingue da simples citação, da simples iteração, tem um caráter transgressivo de fazer a citação dizer outra coisa que não o que se espera. Mais adiante, direi que há uma espécie de alegria no gesto citacional de Erber, como se ela percutisse o romance em movimentos contínuos e simultâneos de apropriação e expropriação. Nos tópicos seguintes, estando bem próxima do livro, analiso esses dois movimentos separadamente: no primeiro, aponto alguns dos traços que ajudam a manter a pro-

² Entrevista concedida a Camila von Holdefer, no site Livros abertos, logo após sua resenha sobre o livro. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.com.br/esquilos-de-pavlov-laura-erber/>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

priedade do romance, como a proximidade com o romance de formação; no segundo, demonstro como as fotografias e as discussões sobre o campo das artes produzem o movimento contrário, em uma espécie de desapropriação do gênero.

O GÊNIO DO GÊNERO

Em *Esquilos de Pavlov*, Ciprian Momolescu narra a sua trajetória de artista nascido na Romênia durante o regime comunista de Nicolae Ceausescu, de modo que sua história atravessa esse período e também a sua dissolução. O percurso do narrador-protagonista é marcado pela deriva por vários países da Europa devido a bolsas artísticas que lhe permitem, mais do que sobreviver, criar a sua condição de artista. Como Ciprian está sempre em trânsito, a palavra deriva não é por acaso. “Derivar” solicita tanto a demarcação de uma origem quanto a saída dessa origem em direção a outro lugar. A possível indefinição do lugar caracteriza-se de forma mais nítida na locução adverbial “à deriva”, que designa uma perda de controle, um desvio do caminho traçado, como quando dizemos “entregue à própria sorte”, “ao sabor das ondas”. O modo de vida de Ciprian é, assim, sem modos, cuja errância é explorada como um dos *possíveis* da condição do artista contemporâneo.

A deriva também está representada na forma dos capítulos, cuja disposição dos títulos faz com que se assemelhem a cenas, que se abrem, muitas vezes, não para a sequenciação do enredo – entendido como encadeamento de fatos narrados. São “cenas de escritura” que portam os traços de cenas carregadas da assinatura de outrem e que estão à deriva no livro, em movimentos especificados mais adiante³. Também se pode pensar em cena como uma ação em que se passa um acontecimento, um drama, enfim, uma questão a ser resolvida e que, no entanto, fica em suspenso, evidenciando as errâncias do protagonista.

A origem problemática que avança sem cálculo, sem plano, está predita em uma das falas de Ciprian: “Eu queria sair dali o mais rápido possível mas também queria tempo de crescer lentamente” (ERBER, 2013a, p. 48). A voz indecisa, que se coloca entre duas vontades aparentemente inconciliáveis, narra os seus deslocamentos iniciados na juventude, quando começa “quase por acaso a fazer umas coisas” (ERBER, 2013a, p. 48). Essas “coisas” que servem para desviar “pensamentos mais escuros” são nomeadas de arte: “Em 1986 comecei a fazer coisas que por inércia ou petulância receberam esse nome. Uma curadora de Lubliana disse *estupendo estupendo* e foi fogo se alastrando” (ERBER, 2013a, p. 54). Apresentar o trabalho artístico de Ciprian como se fosse resultado de um acaso faz parte da estratégia da narrativa de abordar as questões da arte contemporânea em um tom que varia entre o melancólico e o sarcástico, o que produz uma dupla dessacralização: tanto da própria narrativa quanto do assunto de que trata. Um ponto é bastante contundente nesse tratamento e diz respeito aos modos de trânsito do artista no campo artístico contemporâneo, constantemente perturbado pelos seus *fi*ns.

Bem mais adiante, quando Ciprian explicita o seu fazer, definindo-o e exemplificando-o, fica manifesta a tensão entre o passado e o presente na história da

3 Essa colocação é devedora da noção de “cena de escritura”, tratada por Derrida (1995), no livro *A escritura e a diferença*, no qual ele discute proposições de Freud, para, a partir daí, elaborar as noções de escrita e arquivo, tendo como uma das hipóteses de que toda escrita carrega seu traço, o que, entre outras implicações, destitui a ideia de presença plena, estando o signatário de um texto já em relação com a assinatura do outro.

arte. Na relação com os seus meios, se assim pode ser dito, o imaterial (*performances*, intervenções), que sequer pode ser compreendido, especificaria a fragilidade, a transitoriedade; e o material (pinturas, esculturas) significaria a peregrinação, a eternidade, enfim, a permanência. Ao descrever seu trabalho, numa cena que não por acaso é uma cena de interrogatório, como se o artista contemporâneo tivesse sempre que *prestar contas* de seu ofício, de *confessar* o seu crime, o tom, embora didático, ao expor a voz castradora do investigador, evoca, na verdade, as diversas vozes que banalizam o fazer artístico contemporâneo:

Tentei explicar: eu era um artista em residência, com uma bolsa de uma fundação local [...]. Disse também que já estava de saída daquele país, estava indo para Paris, sim, Paris com uma bolsa, outra bolsa, eles riram. No lugar deles eu também teria rido [...]. Eles não paravam de rir [...] Eu disse que fazia intervenções na organização dos livros. Intervenção? Rá rá rá. Insuportáveis aqueles dois. Intervenção quer dizer uma ação pontual que interfere na lógica de uso e na compreensão funcional dos espaços. Crio novos lugares para os livros e com isso crio de certo modo novos livros para os lugares (ERBER, 2013a, p. 132-133, grifo nosso).

Essas vozes sobrepostas, em *off*, resumem o que Didi-Huberman (2013, p. 56) chamou de “dupla banalidade do nosso tempo”, ao evocar as vozes daqueles que desconfiam de tudo que se passa no “presente”, baseados na crença de que a “verdade [está] do lado do passado (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54). A primeira “banalidade” consiste no dito de que a arte acabou, e a segunda, de que, por conta dessa morte, “tudo é visível”. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 191), deve-se renunciar a essa “dupla banalidade” que ele identifica como própria do esquematismo da história da arte por meio da “rasgadura” – “pelo menos fazer uma incisão, rasgar” – das imagens, sem absolutizar nem a força do ver nem do saber:

[...] não se trata de modo algum de escolher um pedaço, de fatar – saber ou ver: isso é um simples ou de exclusão, não de alienação –, mas de saber permanecer no dilema, entre saber e ver [...]. Em nenhum dos casos se trata de substituir a tirania de uma tese pela antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (mais além de Cassirer, portanto), ou o tecido com sua rasgadura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190).

Apesar de a inscrição de *Esquilos de Pavlov* consistir na apropriação de uma grande rede de discursos, mobilizando um sem-fim de visões apocalípticas do atual estado da arte, parece apontar mais para essa “rasgadura”, e isso devido tanto ao tratamento a que as imagens são submetidas, retirando-as das asserções do lugar-comum, a cada vez sendo *lidas* de modo distinto, quanto à forma como os discursos assertivos sobre a arte são distribuídos, como vimos no trecho anterior, de maneira a expor suas injunções, seu autoritarismo.

Para aludir a uma imagem conhecida no campo das artes, Erber escreve com a “tesoura”, recortando outros dizeres, apossando-se de discursos, mobilizando teses, reescrevendo histórias de vidas de artistas; tudo identificável até certo ponto⁴. Uma das passagens mais significativas em relação ao seu *método da tesoura*, de recorte e colagem, encontra-se logo após o fragmento intitulado

⁴ Faço alusão ao texto “Esse brinquedo barato: o disruptivo Jazz de Henri Matisse”, publicado por Laura Erber (2013b), no qual ela se refere à técnica do “desenho com a tesoura”, em Matisse.

“O discurso de Ulrikka Pavlov”. O grupo de artistas residente na instituição Das Beckwerk, presidida por Pavlov, após ouvir o discurso (colado na íntegra nas páginas 115 a 122 do livro), sentindo-se pela primeira vez como um coletivo, discute sobre o que se ouviu, cujo conteúdo, por sua vez – ficamos sabemos –, não foi exatamente o discurso que lemos no livro:

O triste foi termos perdido para sempre o discurso da Senhora Pavlov. O que sobreviveu foi o que conseguimos reconstituir com a ajuda da memória de Miki e das anotações de Barbara Visser. Tudor interveio no léxico e a mim coube o trabalho de arremate. Hasse que gostava de composições barrocas deu a ideia de substituímos uma longa explicação ininteligível por um parágrafo retirado do Manual de estilo da Arte contemporânea, de Pablo Helguera. O resultado era certamente menos inquietante do que o original, mas o próprio original era feito de retalhos de falas, entrevistas, reportagens e ensaios disseminados nas duas últimas décadas (ERBER, 2013a, p. 124).

As estratégias de recorte e colagem são muitas, desde as que explicitam o método de montagem do discurso de Pavlov até as menos explícitas, como a que se refere ao nome da instituição, o qual, na verdade, alude ao projeto do artista dinamarquês Claus Beck-Nielsen, que por dez anos se autodenominou Das Beckwerk. O projeto envolveu uma série de atividades, dentre elas escritas de artigos, livros e *performances*. Sem revelar o caráter ficcional dos textos, Claus Beck-Nielsen/Das Beckwerk escreveu, inicialmente, artigos em jornais sobre os sem-teto, em que narrava a história de um deles que não conseguia obter ajuda devido ao fato de não possuir um número de identificação pessoal. Somente após a comoção da população, revelou tratar-se de um projeto artístico. O artista discutiu, com seu gesto, os modos como a arte lida com a questão da identidade na sociedade contemporânea. Há, em todo o romance, um jogo de cifragem que se relaciona também com questões como identidade, autoria, originalidade. Por exemplo, esse projeto que, no romance, se transforma no nome da instituição, se *traduz* também em duas historietas⁵. Ciprian cruza com os sem-teto (os sem-identidade, os sem-documento da sociedade contemporânea) em dois momentos de intenso lirismo na narrativa, de modo que em *Esquilos de Pavlov* a *inventio* explicita já um processo de releitura, de tradução.

Como disse em outro contexto, uma cena pode derivar de um *puzzle* de acontecimentos advindos de outros lugares, cabendo ao leitor delatar o segredo⁶. Eu diria que aqui os acontecimentos se disseminam no interior do texto a tal ponto que o sentido de oposição, se há, de dentro-fora perde, em definitivo, sua razão. Por outro lado, o que se descortina nas 170 páginas desse livro poderia ter uma nomeação ainda mais antiga, a qual é, inclusive, aventada na contracapa: um romance de formação. Ou melhor: as “bases do romance de formação”. No espaço-tempo da narrativa, a linearidade cronológica até existe, mas é comandada pelo tom mordaz e melancólico do narrador, que distende suas lembranças desde o nascimento até àquilo que pode ser o prenúncio da velhice. A formação propriamente dita é constituída por uma sucessão de encontros, desencontros e reencontros – com artistas, amigos, amantes – que ocorrem a partir das residên-

5 No programa *Cidade de leitores*, ao ser entrevistada por Leila Richers, Erber denomina-as historietas e pequenas fábulas contemporâneas. Disponível em: <<https://vidadosobjetos.wordpress.com/palestrantes/laura-erber/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

6 Refiro-me ao artigo “O poeta carroceiro”, no qual analiso a obra de Marcos Siscar (MAGALHÃES, 2013).

cias artísticas. Encena-se a “ficção de origem” – expressão que se encontra logo no início do livro – de um modo lírico como raramente se vê na literatura brasileira contemporânea. E o tom de nostalgia que escorre, contido pela sagacidade mordaz, dá-nos notícia da violência do exílio voluntário.

Nesse sentido, a “ficção de origem” é a dos romances de formação. Ciprian Momolescu é outro *David Copperfield*, um dos romances de formação mais conhecidos, em uma época na qual não é mais possível atentar para a possibilidade de ser herói: “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, 2013a, p. 13). No romance de Charles Dickens (2014, p. 21), publicado originalmente em livro em 1850, o heroísmo é aventado desde o início:

Se serei o herói de minha própria vida, ou se essa posição será ocupada por alguma outra pessoa, é o que estas páginas devem mostrar. Para começar minha vida com o começo de minha vida, registro que nasci (conforme me informaram e acreditei) numa sexta-feira, à meia-noite.

O acontecimento que é o romance de Erber faz ressoar outros acontecimentos, marcados por assinaturas que impõem uma singularidade em que uma operação maquínica aparenta interpor-se. Derrida (2004, p. 105), no texto “A fita de máquina de escrever”, propõe esse aparente paradoxo: o que há de mais irredutível no acontecimento pode ser obsedado pelo programável, esteja ou não em jogo algo como a intencionalidade, sendo o que garante a sobrevivência da obra:

Toda obra sobrevivente guarda o rastro dessa ambiguidade. Guarda a memória do presente que a instituiu, mas, nesse presente, já havia, quando não o projeto ao menos a possibilidade essencial desse corte, do corte com vistas a deixar um rastro, que por vezes garante a sobre-vivência mesma, se não houve desígnio de sobre-vivência.

O começo “límpido como uma fábula” está, portanto, impregnado pela herança advinda da obra sobrevivente. Entretanto, não se trata de uma ligação com o original, nem mesmo uma relação paródica. O que acontece é da ordem das questões que determinam tanto o gênero quanto o seu esgarçamento. Instala-se, nesse movimento, alguma coisa da ordem da “remodelagem dos gêneros”; possibilidade aventada em *Roland Barthes por Roland Barthes*. A certa altura, em um comentário sobre o próprio fazer, Barthes (2003, p. 137) escreve: “que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios”. No livro de Erber, com os nomes próprios sob o manto da primeira pessoa, é possível dizer que é um romance *quase* ensaio. E nisso reside sua singularidade. O tom do que por economia chamamos de romance empresta sua voz ao ensaio praticamente sem suspensão do que lhe é próprio, salvo que essa propriedade é o tempo todo obsedada pelo tom do ensaio, cuja forma, no entanto, não ganha a prevalência. Essa propriedade, não facilmente identificável, pode estar no que Barthes (2003, p. 136) nomeia por imaginário:

Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravía aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (personae), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás).

Desse modo, a estrutura narrativa de *Esquilos de Pavlov*, esse “livro do Eu”, recoberto pelo “imaginário”, realiza-se como se não houvesse “ninguém por de-

trás”, nenhum autor para comandar os acontecimentos. A presença da autora é barrada pela do narrador. Afirmar que se trata das ideias da escritora, já que ela é também artista visual, seria incorrer em uma causalidade típica da crítica biográfica – e seus sucessivos enganos. Ainda considerando o que Barthes afirma, tão mais interessante seria pressupor que pode ser um livro de “resistências” às próprias ideias da autora, um livro “recessivo” que, talvez, “toma distância” do trabalho artístico da autora e do próprio lugar que ela ocupa no campo artístico para poder daí lançar hipóteses sob esse campo; hipóteses que não precisam reivindicar o estatuto de teses.

Atentar para essas máscaras ajuda a não fazer desaparecer a dimensão do imaginário. E o cuidado com o revestimento do imaginário é uma das forças de *Esquilos de Pavlov*. O fato de ser um narrador-protagonista, do sexo masculino, demarca a distância autora-narrador na própria formação dos discursos que o constituem como tal. É uma *persona* que passa por situações típicas de um artista homem, branco, europeu, que desenvolve seus trabalhos num período de abertura de seu país. O momento em que o livro, na sua operação de recorte-colagem, mais cede ao tom do ensaio é no discurso de Pavlov, mas o fato de ser uma cena destacada das outras, em que a voz do narrador empresta a voz a Ulrikka Pavlov, já aponta para a artificialidade do recurso. A passagem de um capítulo a outro é engendrada da seguinte maneira: “Finalmente havia chegado a noite do discurso de Ulrikka Pavlov” (ERBER, 2013a, p. 114). Não há, então, estranheza. O discurso sobre a situação da arte – e o anúncio apocalíptico de seu fim (ou, pelo menos, de seus modos de constituição) – passa a ser de interesse de Ciprian, tendo implicações em sua vida e no seu ser-artista. Não saímos do nível da narrativa. É nela que tudo se desenrola.

Ainda em relação às leis do gênero “romance de formação”, duas figuras imbricam-se na figura do narrador Ciprian: a do viajante e a do expatriado. É uma odisseia sem retorno para casa. Novamente, a imagem do herói é interdita. Sua primeira partida, por conta de uma bolsa de residência, faz derivar outras partidas que não cessam no momento de retorno para casa, e sim terminam num lugar de exílio, Paris. As viagens passam a ser um exílio voluntário. A origem perde-se sem redenção, de modo que, apesar da possibilidade de retorno, sair de uma situação familiar para outra desconhecida é acolher o risco. Derivar-se de algo e/ou de algum lugar não é, portanto, garantia de seguir para um fim determinado. E essa é uma das imagens poderosas do livro. Nos tópicos finais, a viagem de retorno do narrador-protagonista aponta para a impossibilidade de relacionar o passado à figura do “mesmo”. A derradeira chance de uma forma de existir não vivenciada até então, a partir de uma viagem desejada mais pelo afeto por pessoas do que por oportunidades de trabalho, é marcada pelo sentimento de desterritorialização. A inadequação de Ciprian vai além da sensação de desconforto de sujeitos diante de situações sociais e políticas desfavoráveis, o que, sem dúvida, é também uma das questões do livro. Ao buscar as mulheres importantes de sua vida, Ciprian encontra toda uma situação outra – da ordem do incalculável e da surpresa. Resta-lhe, então, continuar.

O percurso está feito. A questão do tempo e do espaço e como o homem os atravessa, sendo engolido pelos seus sonhos, sem que ao menos os pronunciem, é o suporte, o assunto, de *Esquilos de Pavlov* – assim como dos romances de formação. Uma *passagem* sem realizações – e aqui faço alusão ao que é dito em *A máquina Tchêkhov* – carrega os traços dessa herança. A diferença com que a

história de Ciprian se constitui, rasurando a sua herança, faz parte também da mesma herança. A história da arte está repleta de esquilos, esses mamíferos roedores que com suas presas fortíssimas possuem grande habilidade para juntar e enterrar comida, para depois se alimentar na época de escassez. Não é, porém, essa habilidade que se aprecia nas pinturas clássicas de esquilos. Tratados como animais de estimação na era medieval e no Renascimento, ao contrário, aparecem presos a seus donos por uma coleira ou corrente de prata geralmente destacada nas imagens. Os esquilos, na arte, portanto, estão presos à vontade de seus donos, sem poderem exercer suas habilidades. É a síntese da vontade expressa por Ulrikka Pavlov, como mecenas, em seu discurso.

A FOTOGRAFIA COMO O OUTRO DO ROMANCE

Ao contrário da história do homem da tesoura relatada por Compagnon (1996, p. 30-31), em *O trabalho da citação*, que lia com a tesoura nas mãos para cortar trechos que lhe desagradavam, conservando nos livros apenas as páginas que não o ofendiam, a escrita com a tesoura de Erber é de outra ordem. Os recortes não são condenados à desapareição. Pelo contrário, em *Esquilos de Pavlov*, as colagens, os enxertos, produzem associações entre texto e fotografia. Em um ensaio sobre Matisse, a escritora afirma: “Nos desenhos com tesoura, o impacto de uma cor sobre outra é resolvido sobretudo em termos de ritmo e de intensidade, o que conduz inevitavelmente a uma associação entre música e pintura” (ERBER, 2013a, p. 7). Em seu romance, Erber também resolve o “impacto” das 40 fotografias enxertadas entre o texto a partir de um pleno domínio do *ritmo* narrativo e da *intensidade* da disposição dos acontecimentos.

Natalia Brizuela (2014), em *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, relata diversos casos na literatura brasileira em que se faz uso da fotografia, analisando alguns livros de Bernardo Carvalho e Nuno Ramos. Em nenhum desses trabalhos, no entanto, há um acúmulo tão grande de fotografias quanto no de Erber, nem a sua menção é tão constante. Em *Esquilos de Pavlov*, as imagens formam uma espécie de cartografia. São como clarões no meio das páginas, ora servindo de passagem aos parágrafos, ora cortando frases ao meio. A maioria é colocada depois do fim de um parágrafo e antes do início de outro, mas outras estão entre eles, *entram* neles, criando um só corpo, ao mesmo tempo textual e imagético. São fotografias-narrativas. Entretanto, não são ilustrativas, no sentido de preencherem vazios textuais. Pode-se dizer que, como um propósito, formam outros textos.

As imagens são de procedências autorais distintas, advindas de arquivos pessoais⁷. Nas páginas em que se encontram, não há nenhuma assinatura que as distinga de imediato. Além de Laura Erber, os arcontes são Karl Erik Scholhammer, teórico e crítico da literatura, com quem a escritora fundou, em 2015, a Zazie Edições, pequena editora independente especializada em livros digitais de artes; Anna Sokolova, ilustradora, artista e *designer* russa, que vive atualmente em Berlim; Sophie Nys, artista belga, nascida na Antuérpia, que desenvolve seus trabalhos em Bruxelas e Zurique; e, por fim, Aleksei Kazantsev, fotógrafo de origem russa, que vive e trabalha também em Antuérpia, na Bélgica.

7 As informações dos créditos das imagens estão disponíveis no verso da folha de rosto do romance, no qual se indica o número das páginas de cada imagem e a quem pertence o arquivo.

Pelo menos, dois desses artistas que cedem as fotografias se transformam em personagens do romance de Erber. Sophie Nys é a “garota belga, [que] fazia um vernissage improvisado no seu quarto com cerveja polonesa amarga comprada em um quiosque clandestino” (ERBER, 2013a, p. 66). Sua única fotografia é uma daquelas que *atravessam* um trecho do romance, amalgamando-se nele. Em primeiro plano, ocupando cerca de um terço da fotografia, um grupo de pessoas conversa; nos outros dois terços, com um efeito de profundidade, figuras geométricas compõem o formato retangular de um quadro. A fotografia descreveria, assim, o *vernissage* narrado por Ciprian quando encontra Nys? E o trecho no qual irrompe a fotografia é de conversas típicas de encontros entre artistas (“Como é a passagem do projeto ao ato? Você é mais intuitivo ou do tipo sócrático? Acha que o mercado é um incentivo ou execrável? É casado? Foi a Cuba? E Moscou? Por que não? Com quantos bons projetos se faz um bom artista? [...]” – ERBER, 2013a, p. 55-54)? Sim e não. Por associação, sem dúvida, salvo que tanto o trecho quanto a fotografia estão citados nas páginas 53 a 54, e nada ali explicita essa relação.

No romance, Aleksei Kazantsev é

O marido de Luda [que] era um sujeito de Minsk, de família digna [...]. Foi enviado para uma fábrica de filmes AGFA nos arredores de Antuérpia. Um emprego administrativo, sem grandes atrativos além da garantia de um salário todo fim de mês. Mas a moça não soube dizer onde Aleksei vivia agora, pois havia mais de ano que chegavam envelopes semanais com fotos que ele enviava pelo correio e cada vez o selo indicava uma cidade diferente (ERBER, 2013a, p. 161).

Mais uma vez, o procedimento é o mesmo. Deduz-se que as fotos que chegam semanalmente formam a coleção de fotos que, pouco antes, Ciprian descreve quando visita Luda, uma das mulheres por quem se apaixonou durante a residência na instituição Das Beckwerk, em Copenhague. No quarto com Luda, agora moribunda, seu olhar desvia-se do corpo adormecido e pode, enfim, olhar ao redor: “Só então reparei sobre as paredes do quarto uma série de pequenas imagens em preto e branco, uma delas, a que mais me reteve, mostrava um dedo enfiado num ralo de pia” (ERBER, 2013a, p. 160). A fotografia com essa descrição está na página 46 do romance, antes de uma passagem em que o narrador, no meio de uma série de elucubrações, diz: “eu também usei frases dos meus livros prediletos como se fossem minhas”. Mais adiante, em trecho anterior a uma fotografia de Laura Erber na qual há a expressão latina *tempus fugit*, há outro trecho que parece referir-se à mesma fotografia: “No fim da vida, encontraria uma pia com um ralo escuro para deixar escorrer suas piores lembranças, mais ou menos como eu” (ERBER, 2013a, p. 49). O porvir é previsto por meio da prolepse, a qual antecipa a relação problemática do narrador com o tempo.

Penso que esses exemplos dão conta de especificar as relações intrincadas entre imagem e texto no romance de Erber. O *puzzle* de acontecimentos volta a desordenadamente, de uma página a outra, demarcando origens múltiplas para o que acontece, em um movimento de aparição-desaparição das imagens no texto, o que força o leitor a se perguntar a todo momento se determinada cena é uma narração ou uma descrição. Há um misto de rigor e fascínio por aquilo que se dá a ver, advindo da liberdade composicional que produz uma *rasgadura* nos modos de se ler, pois são imagens *exigentes*, que não se contentam apenas com uma descrição associada ao seu contexto de fotografia. Aqui, a moldura das fotografias é o texto. Há uma espécie de direcionamento dos modos de ver, que

advém dos arranjos feitos por Erber, que “[n]ão nos diz[em] o que devemos olhar, mas como olhar o que vemos” (ARASSE, 2014, p. 23). Essa frase, dita pelo crítico francês Daniel Arasse, a respeito da pintura *Anunciação* (c. 1470-1472), de Francesco Del Cossa, preconiza um novo tipo de olhar, mais livre das leituras instituídas pelo campo artístico, instigando associações ainda não experimentadas, mas perfeitamente possíveis, se se deflagrar uma escrita expansiva, potencialmente infinita em suas correspondências.

As cenas em que Luda e Ciprian se encontram no apartamento dela (na primeira, a convite e, na segunda, quando vai procurá-la anos depois) apontam uma dessas associações a partir da qual se forma uma estrutura especular. Ambas são marcadas pelo silêncio e pela irrupção de outra cena na cena. No primeiro encontro, é a janela que funciona como um “filme”:

[...] o grande vidro da janela me salvou, porque era grande e porque era vidro e funcionava como um filme e me permitia dar àquela nova amiga o tempo que ela precisasse para se recompor ou me pedir para sair. Uma menina vinha de bicicleta. Um cachorro manco andava rumo ao meio-fio. Uma ruiva decidida. Um carro vermelho passou varado (ERBER, 2013a, p. 84).

No último encontro, é a televisão que proporciona a abertura:

Fiquei ali durante uma hora talvez, em silêncio, Luda semidormecida, mas ainda sentada, na mesma posição diante da televisão onde o Snoopy bebia drinques cor-de-rosa no maravilhoso quintal da Patty Pimentinha. Quando o desenho terminou Luda pediu de novo e de novo e de novo. Finalmente adormeceu (ERBER, 2013a, p. 160).

Em todas as duas, é a presença da ausência de Luda que fica nítida.

São vários momentos como esses que sofrem algum tipo de interferência externa, com a irrupção de alguma outra imagem que não a que está sendo lançada. As diversas máquinas de ver – janela, televisão, fotografias – *perfuram* o andamento narrativo, criando outro, por meio do efeito ecrástico: “De repente senti Pernille me cutucar no pescoço com a ponta de alguma coisa. Era uma foto de muro e diante dele uma pessoa numa pose curiosa, acariciando o muro talvez [...]” (ERBER, 2013a, p. 104). Outras vezes, é a narração dos efeitos da fotografia. No seu discurso, Ulrikka Pavlov refere-se a Miroslav Tichy, fotógrafo tcheco cuja atividade marginal, de certo modo, condiz com o discurso de ruptura com o *establishment* artístico propagado por ela:

[...] um jovem [...] saía todas as manhãs com uma câmera fotográfica de brinquedo, feita de papelão e latas de sardinha. [...] Fiquei muito nervosa quando chegamos a um horto florestal e ele começou a fotografar de bem perto, embora sem se deixar ver, uma mulher que estava estirada na grama pegando sol de biquíni com uma toalha sobre o rosto [...]. O voyeur era Miroslav Tichy, o menino Mogli da fotografia checa [...]. Eu também não sei, mas poucas vezes vi algo tão comovedor e excitante quanto Tychi fotografando as mulheres de biquíni da sua cidade (ERBER, 2013a, p. 117-118).

Creio não ser preciso dizer que a relação com o fotógrafo tcheco é também aproximativa. Embora sua história seja narrada em um registro próximo ao que se diz sobre ele na história recente da arte, trata-se de uma citação que mantém a indecidibilidade entre o fato e a ficção.

Na cena de interrogatório já aludida anteriormente, o procedimento corriqueiro de reconhecimento de culpados por meio de fotos também estabelece novas relações com a visão. Sem saber quem deve reconhecer, Ciprian cria outras correspondências, que têm a ver com a alegria da desobediência à lei (são soldados que o questionam, sem que ele mesmo saiba a razão). E ao falar em alegria, penso nos procedimentos de leitura de Arasse (2014, p. 6), que, em suas críticas de arte não convencionais, como em “Cara Giulia”, no livro *Não se vê nada*, instiga, de modo irônico, sua interlocutora a distanciar-se dos “guardas de cemitério que se entrincheiram na pretensa dignidade da sua disciplina” e “fazer com alegria a história da arte”. Em contraposição à dignidade da lei, a alegria da imaginação:

O homem não disse nada, abriu um envelope e despejou um monte de fotos sobre a mesa. Num tom muito neutro perguntou se eu conhecia as pessoas naquelas fotos. Eu não conhecia. Numa delas havia uma mulher nua que poderia ter sido a jovem Senhora Ulrikka Pavlov. Numa outra um homem que poderia ser Ianca aos 50 se ele tivesse chegado lá com um chapéu-panamá e um amor de saia rodada. [...] Mas eu poderia dizer, se quisesse: eis a estória da minha vida. Esse sou eu tocando violão, essa é sicrana, esse é beltrano pai de fulano irmão de fulana (ERBER, 2013a, p. 134).

Esse poder-dizer que leva a cena para além-da-cena, criando-as e recriando-as continuamente, abrange todo o romance por meio de processos de incorporação e transformação. A história de Ciprian cede lugar a muitas micro-histórias sobre as pessoas que ele encontra nos lugares por onde passa. E essa cessão se dá, sobretudo, pelo uso do nome próprio; ou melhor, o uso de nomes próprios que não o seu, cujos correlatos pertencem, primeiro, ao “real”, ganhando caráter ficcional quando, no romance, alguns de seus traços são usados para compor os acontecimentos a que estão ligados. Tomam-se de empréstimo, por assim dizer, diversos nomes, geralmente de artistas, sem descaracterizá-los, mas também sem garantir-lhes nenhuma fidelidade biográfica. A desapropriação é, portanto, uma constante. O fluxo narrativo da história de Ciprian deixa-se invadir por outras à maneira do hipertexto, pois, devido à enorme recorrência dos referentes intertextuais, o leitor logo percebe que cada nome próprio que surge é a promessa de outras histórias, de modo que a tentação de saber mais sobre cada uma das personagens citadas – e não criadas, como se diz comumente – é enorme. Funcionando como índices, as referências compõem um imenso catálogo de artistas contemporâneos, que transitam nos mais diversos gêneros artísticos: fotografia, artes visuais, *performances* etc.

O princípio de contaminação que norteia a composição do romance, como já dito, faculta ao gênero um lugar fronteiro. E à guisa de conclusão, cabe perguntar se a metáfora da fronteira ainda é suficientemente forte para sustentar o que acontece em um livro como esse e, mesmo, para descrever o estado de coisas da literatura contemporânea. Ou se, ao contrário, é já uma metáfora gasta que não dá conta de responder às injunções críticas que surgem a todo momento. E um não dar-conta que não necessariamente tem a ver com uma possível im-potência da palavra diante do que acontece. Gostaria de arriscar, como o prenúncio de uma pesquisa, se não o contrário, pelo menos uma *saída*, cuja proposição coloca em suspenso o atravessamento das fronteiras, mais no seu sentido de passagem do que de retardamento. Afirmar a passagem de limites, parece-me, seria destruir a metáfora, concluindo que não há mais fronteiras, ou

seja, seria afirmar que a literatura agora é outra coisa que não aquilo que *suporta* as contaminações e, portanto, não carrega mais seu nome.

A escolha por um suporte como o livro de Erber, aparentemente, dificulta a hipótese de que se deve “permanecer no dilema”, mas talvez possa deixá-la mais evidente. Apesar da carga conceitual de *Esquilos de Pavlov*, não se reconhece uma justaposição de gêneros. Dito de outro modo, talvez ingênuo, em nenhum momento levanta-se a dúvida de que não seja um gênero ligado à literatura, seja romance, seja novela. Apesar de outros gêneros o atravessarem, como demonstrado, não há confusão quanto à sua identidade, o que não é o mesmo – e isso é importante frisar – de dizer que não haja perturbação nessa identidade.

Antes que se diga, há duas questões tratadas aqui como se fossem uma só e é importante distingui-las. O romance não está sendo visto como sinônimo de literatura, embora seus conceitos estejam intrinsecamente ligados, mas, sim, como pertencentes ao mesmo campo de discussão. Quando examino a possibilidade de não ter havido passagem, de não estarmos em um “fora”, levo em consideração que essa passagem somente deveria se dar se fosse para algo ainda não conhecido, ainda sem *nome*. Ao transportarmos o campo literário para outro campo igualmente sujeito à interferência, como o artístico, realizamos um movimento, no mínimo, ambíguo. Mantemos os nomes – arte, estética, como se queira – e passamos a considerar que esses, sim, suportam o enxerto, a contaminação, a interferência, os quais o outro nome – no caso, a literatura – não suporta senão à custa de seu próprio desaparecimento. Decerto, essa lógica é herdeira de todo um pensamento que liga a sobrevivência de algo como a literatura à sua própria possibilidade de desaparecimento. Em relação a isso, gostaria de lembrar que esses gestos de desaparecimento normalmente estão relacionados a obras limítrofes – como a de Kafka, Joyce, Beckett etc. – que, por fim, comprovaram ser possível dar toda sorte de estocadas à literatura e, ainda assim ou por conta disso, garantir a sua sobrevivência. Há uma sutileza que não deve ser desconsiderada: não se trata de descentrar para criar outro centro mais adiante – no caso, o artístico. O movimento de descentramento deveria abarcar tudo ou, no mínimo, barrar a sacralização de outra prática, senão perde-se a sua potência.

De fato, pode-se ler um livro como *Esquilos de Pavlov* sem se perguntar se é ou não literatura, mas, a partir do momento em que se faz essa pergunta, não me parece produtivo deslocá-la, garantindo a impossibilidade de lê-lo como literatura, devido aos corpos estranhos enxertados em sua composição. De certo modo, é o que me parece fazer Josefina Ludmer (2010), em *Literaturas pós-autônomas*. Logo no início do texto, ela afirma:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. [...] Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido (LUDMER, 2010, p. 1).

Uma reflexão como essa, tamanha a sua justeza, é difícil de rebater, no entanto gostaria de arriscar uma ressalva. A rapidez com que as palavras são agrupadas pode originar concepções estanques. Tratá-las da mesma maneira é empobrecê-las. Se palavras como autor, obra, estilo são carregadas de sentidos teleológicos, outras como escritura e texto surgiram, de certo modo, em contraposição a esses mesmos sentidos. A própria palavra escritura foi forjada em ra-

zão dos limites da noção de literatura e, vale lembrar, surgiu justamente em uma época de extrema intolerância com qualquer análise que se reportasse a noções como contexto, vivência, como foi o estruturalismo. O fato de serem colocadas como “categorias literárias” apaga essas diferenças.

Talvez seja preferível pensar que a expansão do literário esteja a serviço também da reafirmação de seu lugar no qual todas as correspondências sejam possíveis. Se há alguma distinção da literatura em relação a outras disciplinas (e poderíamos pensar nas circunvizinhas como a filosofia, a sociologia, a antropologia), é essa abertura ao poder dizer tudo. Isso produz não apenas proximidades, mas também tensões, deslocamentos, rupturas, que, no entanto, não resultam apenas em um “fora de si”. Essa desapropriação da literatura não é desprovida do trabalho de resistência e daí ser preciso avaliar não apenas o “fora”, mas também o “dentro”, o “entre”, o “antes”, o “além”, da lei da obra. Pensando em uma expressão como “oni-potência-outra” que Derrida (2003) empresta de Cixous, talvez possa dizer que a potência da literatura, sua toda-potência-outra, consiste em manter o indecível, barrando a escolha de um desses termos. Apresentando um “exemplo de indecidibilidade”, Derrida (2003, p. 26) discorre:

[...] – lá, na impossibilidade em que se encontra o leitor de escolher entre o acontecimento fictício, inventado, sonhado, o acontecimento imaginado (inclusive a imaginação do acontecimento que não existe) ou o acontecimento tido como “real”, lá, nessa situação criada ao leitor, mas também ao bibliotecário e ao arquivista, lá se encontra o próprio segredo do que se designa comumente sob o nome de literatura.

Levando em consideração todos os “segredos” que Laura Erber expõe à nossa vista, marcados pela indecisão entre “o acontecimento fictício, inventado, sonhado, o acontecimento imaginado [...] ou o acontecimento tido como ‘real’”, o literário é o espaço em que ela usufrui da grande herança que é incessantemente gasta por todos aqueles que a recebem, ao mesmo tempo, tornando-a ainda maior, abrindo uma cadeia infinita de coabitações, para retomar a ideia de “hospitalidade generosa” aventada inicialmente. Em síntese, tudo se passa na literatura, nesse lugar constantemente posto à prova e que se deixa estar à prova.

Por último, talvez porque o título *Esquilos de Pavlov* jogue com nosso repertório mais imediato, remetendo-nos inevitavelmente à ideia de condicionamento, mas desloque o animal do seu experimento (passa dos cachorros de Ivan Pavlov para os esquilos da história da arte), como a nos forçar a *ver* a diferença, seja preciso dizer que intentei também deslocar uma ideia *forte*, que é a de ruptura dos gêneros, no momento mesmo em que essa ruptura parece estar mais evidente e a palavra “gênero” pareça ser ainda mais *démodé*. E se isso me parece possível é devido a uma certa indisciplina, que é distinta do gesto interdisciplinar. O esforço foi o de retornar a um princípio quase impossível: diante de tantas rasuras, tantos cortes, é possível reconhecer, ainda, um romance na inscrição de Erber? A tendência crítica seria responder que não. Ela rompe com as “clausuras” do gênero, fazendo ver uma “lei de impureza” na lei instituída, visto que é cada vez mais difícil confinar um texto a um só gênero. No fundo, abdicar da ideia de “não pertencimento” e reiterar a hipótese de uma “pertença sem pertença”, reconhecendo que a primeira é devedora da segunda, significa apontar para outra hipótese igualmente arriscada, que é a de sobrevivência e talvez requerê-la seja necessário em razão de vivermos em um tempo em que as metáforas demo-

ram a ser compreendidas. Provavelmente, por tempo demais o espaço literário afirmou-se a partir da ideia de desaparecimento a ponto de agora ser preciso re-afirmar: *sim, isto é literatura*. É uma prática literária. É uma prática do literário – ainda que seja preciso continuamente rasurar a sua carga teleológica.

THE GENIUS AND THE GENRE(S) OF LAURA ERBER

Abstract: This text deals with the book *Esquilos de Pavlov*, by Laura Erber, for it allows us to consider the issues of the novel and of its spillovers induced by the dialogues established with other genres; in this case, with the visual arts and, specifically, with photography. To suggest the hypothesis that everything is related to Literature, contrary to what it may seem, firstly, the writer's position in the contemporary literary scene is analyzed; secondly, the proximity with the characteristics of the novel of formation is established and, finally, the correspondences between text and photography, aiming at a close reading of the composition of the novel. Therefore, this text uses the studies of Jacques Derrida and of Roland Barthes about the genre, as well it dialogues with authors who research the relationship between text and image, such as Florencia Garramuño and Natalia Brizuela.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. Photography. Genre.

REFERÊNCIAS

- ARASSE, D. *Não se vê nada*. Tradução R. P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2014.
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução L. Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BRIZUELA, N. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução C. Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CHIARA, A. Corpos petulantes: desafios, esquivas, derivas. *Revista Letras*, Curitiba, n. 84, p. 59-75, jul./dez. 2011.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DERRIDA, J. *Limited Inc*. Tradução C. M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução M. B. M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, J. *Genèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, J. A fita de máquina de escrever. In: DERRIDA, J. *Papel-máquina*. Tradução E. Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DICKENS, C. *David Copperfield*. Tradução J. R. Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução P. Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOMENECK, R. Dois livros de Laura Erber. *Ricardo Demencock blog*, 24 mar. 2009. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2009/03/dois-livros-de-laura-erber.html>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

- ERBER, L. *Os corpos e os dias: body and days*. Tradução R. S. Carvalho. São Paulo: Editora da Cultura, 2008. Edição bilíngue.
- ERBER, L. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013a.
- ERBER, L. Esse brinquedo barato: o disruptivo Jazz de Henri Matisse. *O perceber online*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-14, jan./jul. 2013b.
- GARRAMUÑO, F. Formas da impertinência. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 91-108.
- LEMONS, M. Experimentações literárias em formato digital. *O Globo*, 15 out. 2011, p. 3. Disponível em: <https://www.academia.edu/8100502/Resenha_Bénédicte_vê_o_mar_de_Laura_Erber>. Acesso em: 6 jan. 2017.
- LUDMER, J. *Literaturas pós-autônomas*. Tradução F. Cera. *Sopro*. Panfleto político-cultural. Desterro, jan. 2010, p. 1-6.
- MAGALHÃES, M. O poeta carroceiro. *Estudios Portugueses y Brasileños* 13, Salamanca, n. 13, p. 155-173, 2013.
- PEDROSA, C. Poesia contemporânea. Crise, mediania e transitividade (uma poética do comum. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41-50.
- PERLOFF, M. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Tradução A. Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VISNIEC, M. *A máquina Tchékhev*. Tradução R. Mallet. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

Recebido em agosto de 2016.
Aprovado em novembro de 2016.