

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

**MARINA HARTER PAMPLONA**

**Luminosidades da infância:  
A memória como jogo**

**Niterói  
2019**

MARINA HARTER PAMPLONA

Luminosidades da infância:

A memória como jogo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para futura obtenção do Grau de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Estudos da subjetividade

Linha de pesquisa: Subjetividade, Política e Exclusão social.

Orientador: Prof. Marcelo Santana Ferreira

Niterói

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P1851 Pamplona, Marina Harter  
Luminosidades da infância : A memória como jogo / Marina Harter Pamplona ; Marcelo Santana Ferreira, orientador.  
Niterói, 2019.  
114 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGP.2019.m.14118320789>

1. Infância. 2. Linguagem. 3. Memória. 4. Jogo. 5.  
Produção intelectual. I. Ferreira, Marcelo Santana,  
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Psicologia. III. Título.

CDD -

MARINA HARTER PAMPLONA

Luminosidades da infância:

A memória como jogo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para futura obtenção do Grau de Mestre em Psicologia.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Marcelo Santana Ferreira – Orientador  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Dr. Eduardo Henrique Passos Pereira  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Dra. Silvana Mendes Lima  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Dra. Rosana Kohl Bines  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC

## Agradecimentos

Pelas sensações despontadas na escrita desse texto, eu agradeço e o dedico às minhas irmãs. Agradeço à minha irmã mais velha, a Dani, que dividiu comigo a infância, mas pisou dois anos antes no solo da juventude, enquanto eu ainda habitava o imaginário do nosso quarto de criança. Agradeço por voltar para casa e abrir a porta do quarto deixando-o ser tomado por uma lufada de liberdade, com as mãos cheias de panfletos trazidos das lutas das ruas, os quais você colava na parede e misturava-os aos meus brinquedos. Eu agradeço por dia a dia, me ensinar os sentidos das palavras gestadas nessa outra imensa palavra chamada *luta*. Agradeço à minha irmã mais nova, a Sofia, que trouxe a infância para dentro do tédio da adolescência, por me permitir sentir a emoção de um nascimento assim tão de perto, e, pelo nascimento de sua língua, de suas perguntas, me guiar novamente até essa gramática vasta que a imensa palavra *luta* reveste, nos oferecendo a chance de reinventá-la, ainda mais uma vez, no nosso vocabulário. Sem essas irmãs, esse trabalho não teria palavra alguma.

Sem o orientador dessa pesquisa de mestrado, Marcelo, esse trabalho também não teria nenhuma palavra. Para além da forma como, coincidentemente, nos conectamos à temática da infância como uma aposta para o conhecimento, existe uma atmosfera que eu vejo resplandecer sempre que eu o encontro, e abrimos alguma felicidade possível ainda que as nuances do relógio e da vida política não sejam tão generosas assim. Obrigada pela formação dos anos, por exigir o rigor e abrir o riso. Isso é raro e especial. Eu agradeço infinitamente esse encontro antigo e alegremente infantil.

Agradeço à Silvana, à Rosana, e ao Edu. Agradecer é lembrar das palavras recebidas e das palavras trocadas. Meu filósofo preferido diz que a sabedoria de um conselho está na possibilidade de sugerir continuidades para uma história traçada. Nas palavras desse texto há muitas marcas e persistências do contágio com esses(as) professores(as) de sabedorias que são tecidas “na matéria da vida vivida”.

Agradecer à família, no contexto atual da política brasileira - militar e fundamentalista, é dar a ela outras palavras, outros nomes. Nosso nascedouro são as águas e as mães. Mãe e mar são palavras tão parecidas, no entanto vim a esse mundo do ventre de uma mãe cientista feita de terra firme, Rosane. Obrigada, mãe, pela magia de estar viva e por aquele dia que você chegou em casa muito cansada e passou a noite me ensinando a escrever, despertando meus sonhos para a liberdade e a independência. Seus anos transcorrem até os da minha avó, Inga, que veio de muito longe me cuidar nos meus primeiros anos. Deve ter sido difícil sair de

dentro da vida na terra para uma cidade de mares caóticos e de crianças muito urbanas, eu sempre pensei sobre isso, tentando fixar uma imagem dela em mim. Mas hoje a imagino como um pássaro, habitante dos ares. Nem enraizada na terra, nem tão instável como o mar. Sonho em um dia aprender a distinguir o canto de todos os passarinhos assim como ela, que os coloca em pé de igualdade com as palavras dos humanos. Agradeço ao meu pai, Eduardo e ao Paulo, padrasto. Nem pátria, nem padre. Mas habitantes de um solo pantanoso, entre a água e a terra, entre a ciência e a arte, homens que animam matérias primas - argila e tinta - e preservam reservas de sensibilidade artística e intelectual, e impulsionam a minha.

A amizade é a infância de todo amor. É a sorte de cultivar uma floresta inteira dentro de si. Uma vez brinquei com meus amigos de imaginar quais bichos seríamos. Meus amigos são engraçados, ágeis, espertos, sábios, agitados. São seres da coletividade, do afeto e da proteção. Com eles fuo onda no mar, fujo das prescrições familiares, sonho um mundo novo. raíssa, karina, jéssica, guilherme, yasmin, luciana, paula, mariana, rèmi, thiago e vitor (que com olhos de lince revisaram esse trabalho), pedro. São alguns nomes que contém muitos outros. Tem também os amigos do grupo de pesquisa, os quais agradeço por organizarmos coletivamente nossas desesperanças e esperanças, é melhor assim.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo investimento nessa pesquisa com a concessão da bolsa durante o período de realização do mestrado.

Agradeço à espiritualidade e à minha família espiritual, através da qual percorro caminhos com a coragem do coração aberto.

Agradeço ao brilho das infâncias que cintilaram em meu caminho, às crianças para as quais essas palavras são muito chatas e muito poucas.

## Resumo

Lembranças de um passado inacabado revolvem o solo do presente, e são essas imagens que emergem, ainda outra vez, na composição do presente trabalho, criando um nascedouro de imagens esquecidas pelo tempo. Busca-se jogar com a memória para desestabilizar um conceito de infância que se estabeleceu no século das Luzes, e uma concepção hegemônica de infância que é tomada como paraíso perdido, através da possibilidade de acolher luminosidades imprecisas e impermanentes que mobilizam um imaginário infantil. Nesse jogo, que se efetua e é sustentado por intermédio da língua e da linguagem, a criança nos guia no limiar de um labirinto, como nos sugere Jeanne Marie Gagnebin, que não é céu nem inferno, mas passagem. A criação de uma concepção política de infância, que se desdobra através das concepções de tempo e história em Walter Benjamin, constitui o impulso desse estudo, onde podemos entrever possíveis estratégias de enfrentamento à máquina do progresso historiográfico linear. Enfrentar, nesse sentido, significa interromper: desarticular a produtividade do tempo e despistar a soberania da história dos vencedores. Atitude que se alia à força das imagens do jogo e do brincar, na atividade de montar e desmontar a ordenação da funcionalidade dos objetos e das palavras. A memória é, portanto, articulada enquanto jogo: um jogo da memória onde a imagem que se revela no presente não se prende a uma correspondência absoluta com a imagem do passado. Abrindo vias de acesso – e de desvio – às ruínas da história.

**Palavras-chave:** Infância, memória, jogo, linguagem.

## **Abstract**

Memories of an unfinished past revolve the soil of the present, and it is these images that emerge, yet again, in the composition of the present work, creating a birth of images forgotten by time. It seeks to play with memory to destabilize a concept of childhood that was established in the century of Enlightenment, and a hegemonic concept of childhood that is taken as a lost paradise, through the possibility of receiving imprecise and impermanent luminosities that mobilize a child's imagination. In this play, which is effected and sustained through tongue and language, the child guides us on the threshold of a labyrinth, as Jeanne Marie Gagnebin suggests, which is neither heaven nor hell, but passage. The creation of a political conception of childhood, which unfolds through the conceptions of time and history in Walter Benjamin, constitutes the impulse of this study, where we can glimpse possible strategies to face the machine of linear historiographic progress. To face, in this sense, means interrupt: disarticulate the productivity of time and mislead the sovereignty of the history of the victors. Attitude that combines with the force of the images of the game and the play, in the activity of assembling and disassembling the ordering of the functionality of objects and words. Memory is thus articulated as a game: a memory game where the image that is revealed in the present is not linked to an absolute correspondence with the image of the past. Opening access roads – and detour – to the ruins of history.

**Key words:** Childhood, memory, play, language.



## Résumé

Les mémoires d'un passé inachevé retournent le sol du présent et, ce sont ces images qui émergent, encore une fois, dans la composition du travail présent, créant un éclosir d'images oubliées avec le temps. On cherche à jouer avec la mémoire pour déstabiliser un concept de l'enfance qui s'est établi au cours du siècle des Lumières et une conception hégémonique de l'enfance qui est entendue comme un paradis perdu, à travers la possibilité d'accueillir les luminosités imprécises et mouvantes qui mobilisent un imaginaire infantile. Dans ce jeu, qui s'effectue et est soutenu par l'intermédiaire de la langue et du langage, l'enfant nous guide au seuil d'un labyrinthe, comme nous suggère Jeanne-Marie Gagnebin, qui n'est ni le ciel ni l'enfer, mais un trajet. La création d'une conception politique de l'enfance, qui se déploie à travers les conceptions du temps et de l'histoire de Walter Benjamin, constitue l'impulsion de cette étude, où nous pouvons entrevoir les possibles stratégies d'affrontement contre la machine du progrès historiographique linéaire. Affronter, dans ce sens, signifie interrompre: défaire la productivité du temps et leurrer la souveraineté de l'histoire des vainqueurs. Attitude qui s'allie à la force des images du jeu et du jouer, dans l'activité de réaliser et de défaire l'ordre de fonctionnalité instauré des objets et des mots. La mémoire est, par conséquent, articulée avec le jeu: un jeu de mémoire où l'image qui se révèle dans le présent ne se limite pas à la correspondance absolue avec l'image du passé. Ouvrant des voies d'accès – et de contournement – aux ruines de l'histoire.

**Mots-clés:** Enfance, Mémoire, Jeu, Langage.

## Sumário

Introdução: Nascer a escrita .....	9
Temporal .....	14
Luminosidades .....	15
Início: Dizer o que não pôde ser dito .....	19
Há uma história dentro dessa história .....	20
Restos .....	24
As Ondas .....	32
Origem.....	33
Linguagem.....	37
O tempo .....	44
Advertências da memória para a escrita.....	45
Reconhecer o que é inferno.....	49
O caráter mágico da linguagem.....	53
Ruínas.....	58
Enxergar os anjos .....	63
Aqui e Lá.....	68
Jogos de montar e desmontar .....	68
Gritar a Luta .....	76
Mapa do tesouro .....	77
Rebelião no armário .....	84
Táticas de guerra: Mínimo gesto, vitória do jogo .....	84
Escapar pelas portas das palavras.....	87
Pedrinhas .....	91
O mapa é o tesouro.....	91
Escrever: apagar-se e afagar a superfície do mundo .....	95
Como desenhar o menino.....	100
Ouvir a infância.....	102
Gaguejar o luto.....	104
Referências Bibliográficas .....	110
Referências Cinematográficas.....	113

## **Introdução:**

### **Nascer a escrita**

*como se o tempo fosse um lugar,  
como se a infância fosse um ponto cardeal eternamente possível.*  
(Ondjaki)

Encantava-me com as cascas, casas e casulos, deixados à revelia da destruição pelo tempo e pelas nuances da natureza, que no instante da minha chegada no local de suas construções já se encontravam desabitados. Restos de teias de aranha, colmeias, casulos, casas de João-de-barro, pedaços de ninhos de pássaros que provavelmente caíram de alguma árvore, cascas de cigarras, ou as assustadoras peles escamosas que denunciavam o rastro de uma cobra que havia rastejado por ali.

Por um breve instante podia ver o mundo se adensando naquelas pequenas construções orgânicas e esvaziadas, aquilo me arrepiava e emocionava, o mistério a respeito do destino das vidas que ali habitavam, os sinais de uma matéria primeira de formação da natureza, e a ideia desastrosa e ao mesmo tempo tão quieta e sossegada a respeito de alguma notícia sobre a finitude das coisas, em uma época em que eu estava tão próxima de seus nascimentos e do meu próprio nascimento.

Lembro-me de um dia, especificamente, recolher muitas daquelas matérias vazias do chão, uma por uma, e aglutiná-las dentro da fenda de uma árvore que me parecia muito disponível a recebê-las, construindo, dentro do tronco da árvore, um pequeno ventre de matérias em decomposição. Revisitava o local todos os dias, gostava de ir ver como passava aquela interferência no arranjo da natureza, e sempre acabava juntando ali mais alguma substância encontrada pelo caminho. Achava bonita aquela composição de vida, seiva e tronco acolhendo o que já parecia tão morto e esquecido, por mais que, não muito tempo depois, uma chuva forte tivesse transformado parte daquela mistura embrionária em uma gosma escura, a qual eu passava, então, a brincar de misturar com um graveto já que, aos meus olhos, o que via era o recente nascimento de uma poção mágica e venenosa.

O nascimento que talvez me tenha sido mais exigido é o das palavras, das palavras escritas. E a respeito da experiência desse nascimento, Jean Starobinski (2011) nos fornece

duas imagens, de semelhança, oportunas: “enxame de abelhas” e “revoada de pássaros”. A intensidade dessas imagens acorda as lembranças de aprender a ler palavras e frases.

Nos estágios iniciais dessa estruturação linguística, era impossível que meus olhos parassem de ler tudo que passava diante deles nos passeios pela cidade, principalmente através das janelas dos ônibus que, pela altura, deixavam-me tão mais próxima dos letreiros, *outdoors*, das placas de trânsito. Não eram meus olhos que as buscavam, as palavras me invadiam – corriqueiras, desimportantes, e davam lugar a outras e mais outras.

Minha troca com o mundo era devolver sobre ele milhares de frases desconexas, dúvidas acerca do funcionamento, da utilidade e da origem das coisas e gritos de deslumbramento – mas o silêncio também, a falta de vontade de estabelecer contato, o cansaço quando percebia que havia a imposição de uma forma de dialogar, de responder, de falar; talvez um movimento que se assemelhe ao desabitatar das cascas, das teias, das casas – era capaz de criar jogos comigo mesma onde eu me desafiava a passar tanto tempo quanto fosse possível em silêncio – aquilo irritava bastante os adultos ao redor e eu achava engraçado e aflitivo ao mesmo tempo. Experimentar o sumiço da voz e das palavras, para onde iriam caso eu as abandonasse? Era eu quem as desabitava ou elas que, no silêncio, me transformavam em casulo vazio?

Ao definir a escrita ensaística, Starobinski (2011, p. 14) nos fornece a imagem de um “enxame verbal” que irrompe e força para fora, para fora das colmeias que funcionam a pleno vapor. Diante dessas imagens, é insuficiente falar que *escolho* escrever pela forma do ensaio, quando este, na verdade, impõe-se mais como exigência para que este texto se efetue e a pesquisa se torne transmissível.

Assim como Starobinski, Jorge Larrosa (2004) também se aventurou pelas nuances da invenção do ensaio como gênero da modernidade que aponta seus vetores para o pensamento, a autoria e a escrita da experiência, ou a escrita como experiência. Os escritos de ambos os autores a respeito da operação do ensaio – no diálogo com as obras de Michel Foucault – parecem animar-se a partir da possibilidade de aprender a escrever já na vida adulta. Abrindo nossa percepção para uma linguagem desabituada, que é sempre campo instável, de possibilidades imprevisíveis, de caminhos sinuosos e desvios.

E se a matéria prima deste estudo é feita das experiências que podemos estabelecer com a infância – a infância que ainda habita a plenos pulmões a casa-corpo das crianças do presente, mas também as que já desabitaram, a infância para além das crianças, esta que

podemos encontrar revolvendo o solo da memória – lançar-se ao risco e à emoção de afirmar que reaprendemos a escrever não é apenas uma inclinação fortuita, mas tarefa política que incide sobre o pensamento.

Renunciando à falsa seguridade da teoria ou da prática, como diz Larrosa (2004, p. 41), podemos pôr em movimento nossa vontade de “uma outra língua”. Quem nos guia é a infância em sua potência de desestabilizar os discursos entulhados de si mesmos, com suas incertezas e imprevisibilidades, com suas memórias dos começos, as quais vamos esquecendo ou soterrando com nossas compreensões, urgências e repetições discursivas.

Dizer que para escrever este texto é preciso *aprender a escrever* não é tomar as palavras como dóceis, ou inserir seus usos no campo de uma relativização romântica, gramatical, mas, ao contrário, trata-se de afirmar sua força; “a força atuante da palavra” que dá ao texto, ao ensaio a capacidade de agir – ou seja, de transformar-se em verbo – ensaiar-se, ensaiar um pensamento, uma prática, um gesto, uma existência. É que para tomar a infância como experiência, como uma *atmosfera* capaz de ser reimaginada ainda que tenhamos deixado de habitar suas cascas, é preciso tomar, também, a linguagem e a escrita como experiência, e essas palavras com as quais vamos nutrindo, no aqui e agora, este texto, vão sendo abertas no seu desenrolar.

Pensar sobre a atividade da escrita, no momento em que se escreve, agudiza a tarefa de pensar do presente para o presente; “o que podemos pensar e o que podemos dizer e o que podemos experimentar agora, neste exato momento da história. Por isso, quando o ensaísta adota a máscara do historiador, o tema de suas histórias não é o passado. Mas o presente” (LARROSA, 2004, p. 34). Trata-se de tomar certa estranheza daquilo que nos parece já corriqueiro, como nos lembra o autor, a forma como Michel Foucault fez avançar seu pensamento abrindo a invenção da razão, da família, das instituições, da infância – modos hegemônicos de perceber e de conhecer o mundo que foram tomados como naturais, mas que são invenções que pretendem, justamente, eclipsar aquilo que permitiu que fossem inventadas. Foucault inventa-se também historiador, escreve Larrosa: “veste a máscara do historiador”, sendo ensaísta.

Estranhemos, então, o solo do presente como uma criança recém-chegada a este mundo, como uma criança que insiste na pergunta “*mas por que isto é assim?*”:

Aí está a magia e o talento do ensaísta, nesse olhar afinado que lhe permite prestar atenção àquilo que habitualmente passa despercebido, ao detalhe, mas que, ao mesmo tempo, consegue que esse detalhe apareça sob uma nova perspectiva e que se

amplie até o infinito, que expresse todo um mundo e toda uma forma de habitá-lo e, ao mesmo tempo, o estranhe até torná-lo inabitável (LARROSA, 2004, p. 35).

Deste modo, a imagem da criança que nos guia no desenrolar desta escrita, neste trabalho, está em contraposição à imagem de uma criança que é o futuro – um futuro abstrato e projetivo, que não se comunica com a realidade – mas justamente é uma personagem que nos ajuda a revolver com afincos o terreno do presente, uma personagem que tropeça, que tateia o espaço que a circunda – e para a qual o mundo se revela, e a linguagem do mundo, de seus objetos, de sua materialidade, ainda pode ser audível. A relação que estabelecemos com o tempo, a verdade e o conhecimento não pode ser subtraída desta reflexão. Para tanto, Larrosa lança mão do uso que Foucault faz de uma “retro-profecia”, ou suas “ficções de futuro”:

Profetizar o olhar para trás, a partir de um tempo futuro, no qual o nosso presente aparecerá como estranho, como arbitrário, como exótico, como incompreensível. Trata-se de projetar o próximo fim do que somos e imaginar, a partir desse lugar fictício, alguém que nos olhará com esse mesmo rosto atônito. (LARROSA, 2004, p. 35)

Imaginar o fim, ficção que talvez torne possível encontrar o que se desvelaria, o que restaria luminoso, de um *corpo vivo da filosofia*. Um corpo vivo na relação que estabelecemos com o conhecimento. Quando Larrosa diz que Foucault veste a máscara do historiador, está colocando-o em posição de jogo com o conhecimento; essa mesma acepção aparece em uma citação de Foucault:

Existe sempre algo de irrisório no discurso filosófico quando ele quer, do exterior, fazer a lei para os outros, dizer-lhes onde está a sua verdade e de que maneira encontrá-la, ou quando pretende demonstrar-se por positividade ingênua; mas é seu direito explorar o que pode ser mudado, no seu próprio pensamento, através do exercício de um saber que lhe é estranho. O “ensaio” – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma “ascese”, um exercício de si, no pensamento (FOUCAULT, 2012, p. 15-16).

Puxando o novelo dessa citação, Larrosa (2004) termina sua reflexão acerca da escrita ensaística aquecendo o desejo de que a palavra *verdade* torne-se *libertadora* ou *libertária* – o que tem a ver com a possibilidade de estabelecer uma relação mais honesta com as palavras através das quais tramamos nossos discursos, nossas pesquisas, nossas escritas. A honestidade aqui não é entendida como uma busca moral e intencional em relação aos enunciados que escolhemos, mas como um interminável exercício de si na formulação dos pensamentos – e

em sua transmissibilidade. “Que exista alguém dentro de nossa forma de escrever, de nossa forma de pensar, de nossa forma de viver. Seja a que for” (LARROSA, 2004, p.42) – ou que exista alguém dentro das máscaras através das quais nos atrevemos a formular alguma reflexão acerca da realidade em que vivemos – tal como Foucault veste a máscara do historiador. Até que seja preciso abandoná-las, essas formas, e transformar a nós, criando, inventando, habitando outros invólucros para o nascimento de outros pensamentos. O que reluz no texto ao evocarmos a palavra *verdade* também possui sua importância neste trabalho, e seguirá mobilizando os meandros deste estudo, principalmente através de sua relação com a palavra *jogo*, dentro da qual defendo que a verdade possa se aproximar cada vez mais desta possibilidade de libertação, liberdade.

Neste trabalho, a escrita visa aproximar imagens da infância e criações literárias, a partir da matéria de que dispõe a memória. São imagens de um passado de criança, mas também do contato com as crianças do presente. A linguagem, sob duas camadas, será abordada tanto como suporte para a experimentação do contágio entre infância e literatura, como campo de uma investigação que constitui o caminho para o delineamento de uma concepção política de infância, uma concepção que responda ao conceito de materialismo histórico e nos coloque diante de outra relação com o tempo.

O gesto é semelhante à brincadeira de recolher fragmentos de memórias esquecidas pelas imposições do tempo e fazê-las tocar no pensamento do presente. Criar um nascedouro para o passado morto, pôr em movimento “períodos cósmicos”<sup>1</sup> onde improbabilidades se aproximam e desestabilizam as dualidades do pensamento – ainda que uma chuva forte possa transformar essa matéria articulada em algo irreconhecível.

A escrita que faz uma experiência com um presente de mutação e transição torna o ensaio o gênero da crise, como nos lembra Larrosa, “crise de uma forma de pensar, de falar, de viver”, e é na transformação de um presente instável que o ensaísta tenta se incorporar. Diante disso, escreve o autor:

O ensaio floresce no Renascimento tardio, quando termina a grande cultura medieval com base teológica; também no Século das Luzes, quando o espírito crítico do Iluminismo coincide com a crise das filosofias sistemáticas do século XVII; também no século XIX, ao final das grandes construções do idealismo; e talvez agora, no nosso presente, com a crise da modernidade. (LARROSA, 2004, p. 38)

---

<sup>1</sup> Expressão retirada de um texto de Walter Benjamin a respeito da obra de Franz Kafka, onde o filósofo escreve: “Assim como Lukács pensa em períodos históricos, Kafka pensa em períodos cósmicos. [...] O homem precisa pôr em movimento períodos cósmicos. E isso também nos gestos mais insignificantes” (BENJAMIN, 2012, p. 149).

Assim, por dentro de seu florescimento no século das Luzes, fazemos uma breve correlação cronológica com a invenção da infância como objeto específico de atenção da sociedade, no século XVII, o qual René Schérer (2009) marca como sendo um momento histórico de exigência de uma pedagogização integral da sociedade pela infância.

## **Temporal**

Assistindo, compulsoriamente, a um entediante vídeo de ballet clássico em um casarão antigo, em noite de chuva forte, lembro-me de clamar baixinho, entoando coro com outras crianças também entediadas: “Acaba a luz... Acaba a luz...”, pedíamos ao temporal que já se avolumava do lado de fora. E não demorou muito para que ele nos atendesse, transformando tudo em um enorme apagão. Os sons do piano e dos violinos deram lugar ao imenso grito das crianças que se assustaram, talvez mais por terem sido atendidas pela tempestade, do que pela queda da energia elétrica – como se atestassem a existência de uma força sobrenatural que as escutava quando elas falavam.

Pouco a pouco o iluminar precário das velas tomava o espaço, pontos de luz espaçados davam mais emoção à aventura de encontrar algum rosto familiar, tocar em alguém, sentir-se seguro novamente diante do instante de uma liberdade de não ser ninguém, de perder as próprias formas, no breu.

A escuridão é um sussurro dos antepassados, um descanso das luminosidades inebriantes – e do vídeo de ballet clássico.

O escuro: um lugar para a infância no mundo, enigmático, misterioso e que dá oportunidade para que faíscas impermanentes tomem o tempo do seu brilho. Ou, como diz Bachelard (1988, p. 98): “é sempre como fogo esquecido que a infância pode ressurgir em nós”.



## Luminosidades

A criança que escreve em Walter Benjamin descreve uma Berlim enfeitada para os festejos de Natal nos bairros nobres. É nas regiões burguesas dessa cidade, que ostenta os lacres verdes que se desembrulham na noite especial, que também a pobreza revelou-se para o pequeno Benjamin: “Pois assim como maçãs e nozes podiam se exhibir no prato natalino, [...] também os pobres apareciam com lantejoulas e velas coloridas nos melhores bairros” (BENJAMIN, 1987, p. 121).

Em noite de Natal, a criança não acendeu a lâmpada do quarto e, do escuro, em sua janela observava as outras janelas da cidade, que já revelavam as primeiras velas acesas para a festividade; no entanto, nem todas exibiam a luminosidade que parecia ritualizar a aparência do Natal; “muitas permaneciam escuras, e outras, ainda mais tristonhas, se atrofiavam à luz de gás da noite emergente, parecia-me que essas janelas natalinas continham em si a solidão, a velhice e a indigência” (BENJAMIN, 1987, p. 121). Antes de dirigir-se à sala onde o ritual de natal então se consumaria em torno da árvore iluminada, uma brisa anunciou o indício de uma presença estranha no quarto:

As palavras que se formaram em meus lábios foram como as pregas que um velame inerte lança subitamente à brisa fresca: “O Menino Deus volta todos os anos/ À terra onde vivemos nós, humanos”. Com tais palavras se volatizou também o anjo que nelas começara a tomar forma. Porém não fiquei mais tempo naquele quarto vazio. Chamaram-me para o aposento defronte, no qual a árvore entrara gloriosa, o que dela me alienou até que, desprovida de seu suporte, terminou a festa enterrada na neve ou reluzente sob a chuva. (BENJAMIN, 1987, p. 121-122).

A nuance das luzes instaura, na criança dessa narrativa, a antítese entre a fartura dos ricos e a escassez da pobreza – reiteradamente escondida pelos adultos – que compõe a construção dessa imagem de Natal, como escreve Gagnebin (2005, p. 129): “esse contraste, exacerbado pelos preparativos de Natal, encontra seu correspondente sensível na oposição entre o calor luminoso das velas e das árvores de Natal e a escuridão dos pátios internos”. No limiar entre a espera pela festividade que se dará em volta da árvore iluminada, e a melancolia da escuridão, sopra a possibilidade de traçar outros rumos no curso da história. O anjo de Natal, “frágil como a volta anual do menino Jesus na Terra, que corre o risco de passar desapercibida, paradoxalmente sufocada pela rotina das festividades” (GAGNEBIN, 2005, p.12), logo se dissipa diante da imposição de outras iluminações.

\*\*\*

A pedagogia iluminista foi objeto de atenção e estudo de Walter Benjamin (2009), dedicado a esmiuçar os efeitos de suas práticas, compondo uma genealogia da massiva produção de materiais, livros, brinquedos que passaram a ser especificamente destinados à infância. Na leitura de sua obra, não somos apresentados a uma concepção que visa relegar as estratégias mobilizadas em torno das crianças ao lugar de um julgamento moral. O filósofo berlinense parece interessar-se mais pela forma como a própria infância desestabiliza a seguridade das luzes no iluminismo – ou o deslocamento do sagrado, que outrora conservava-se nas entranhas do discurso religioso, mas que passou, então, a abrigar a racionalidade como forma de perpetuar o progresso de uma burguesia “mais consciente de si mesma” em uma sociedade de complexificação da indústria e de seu aparato técnico (SCHÉRER, 2009).

A criança, objeto da solicitude das Luzes, receptáculo de seu saber, instrumento do progresso, torna-se fonte de uma iluminação de outra espécie. Por sua “ingenuidade”, ela escapa da limitação; por sua natureza, ela reúne em si o começo e o fim; ela desborda o tempo histórico no que diz respeito à meta a atingir e ao ideal. (SCHÉRER, 2009, p. 22).

Certa atenção ao que Benjamin nomeia “iluminação profana” nos leva, portanto, a dirigir nosso olhar para o diálogo que as crianças estabelecem com o mundo; e não tomá-las a partir de uma perspectiva romântica, que se vale da afirmativa de que são seres “incomensuráveis”, de certa forma, isolados em uma indecifrabildade (demoníaca ou divinizada) que tem como efeito, inclusive, a necessidade de enquadrá-las nas compreensões científicas modernas

Nas reflexões suscitadas por Walter Benjamin – que movimentam os conceitos de história, memória e linguagem, os quais desdobraremos no decorrer deste trabalho – ensaiamos, portanto, delinear o que seria uma concepção política de infância, em uma relação imanente com o mundo que habitamos. Quem nos aproxima dessa região é uma certa afinidade entre a linguagem e a memória, obras da literatura que acessamos na história, mas também lembranças que relampejam no texto e que estão por ser inventadas – reimaginadas.

Bachelard (1988), em seus *Devaneios voltados para a infância*, e para quem a infância só pode ressurgir “como fogo esquecido”, também se vale da tonalidade das luzes para contestar o que seriam oposições lógicas entre os acontecimentos no tempo, no espaço – entre o ser e o não-ser (oposição cara ao tema da infância); assim, o autor escreve: “São necessários toques muito suaves para seguir, numa dialética da luz e da penumbra, todas as emergências

do humano que se exercita em ser [...]. Do ser que aparece e desaparece” (BACHELARD, 1988, p. 106).

Ao escrever sobre um circuito de sombras criado por Christian Boltanski na cidade francesa de Vitteaux, Rosana Bines (2015) assinala certa potência estético-política que reluz na confabulação que a obra realiza com o mundo da infância. Na composição desse circuito a céu aberto, o artista recortou formas de bruxas, morcegos, gatos pretos e diversos desses personagens que habitam o imaginário infantil, de terror e encantamento, e as posicionou penduradas de forma que, quando anoitecia, suas sombras eram projetadas nas fachadas das casas.

Em uma reflexão que aguça os sentidos que a obra de Boltanski é capaz de despertar pela introdução de novos ritmos nos hábitos dos dias da cidade, Bines alia-se ao pensamento de Didi-Huberman (apud BINES, 2015), quando em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, o filósofo apropria-se da lamentação de Pasolini sobre a extinção dos vaga-lumes na Europa:

tomada pela luz feroz e vigilante dos holofotes fascistas da década de 1940: Como voltar a iluminar a noite com lampejos de pensamento? Como produzir emissões inventivas e resistentes aos regimes de iluminação acachapante que pretendem a superexposição do visível? (BINES, 2015, p. 231).

Essas são algumas das perguntas suscitadas pela autora, que despertam junto com o circuito de sombras, e que ressoam, também, neste trabalho – impulsionado pela afirmação de que a infância surge como “operadora de sobrevivências” das pequenas luzes, mais frágeis e esquecidas na aceleração capitalista do tempo – iluminações que resplandecem a quem se disponibiliza a contemplá-las.

No ritmo do teatro de sombras de Boltanski, que ressurgue na penumbra de todas as noites, jogando com as luzes da rua e com suas formas, recortes canhestros, somos introduzidos às forças nascentes presentes na infância, criando para nós uma atmosfera dos inícios. Dia e noite, luz e sombra, são matérias imaginativas que reanimam um outro lugar para o conhecimento, onde não buscamos negar o lugar da racionalidade das luzes, mas tocar em sobrevivências esquecidas a partir da própria imaginação dessa energia noturna que permitiu o nascedouro das luzes. São propostas, então, imagens que conferem à memória o estatuto de uma matéria disponível, capaz de revivificar um passado morto.

Essas matérias primeiras, inacabadas pela ação da natureza ou do tempo, que acossam uma memória imaginativa, garantem que não depositaremos nas crianças a salvação de nossas mazelas – mas na relação que estabelecemos com a história e o tempo pela pista do ritmo dos jogos.

Dessa forma, ingressamos também neste texto: “Luzes e limbos, eis a dialética da antecedência do ser de infância. [...] E sempre haveremos de encontrar uma certeza onírica: a Infância é uma Água humana, uma água que brota da sombra”. (BACHELARD, 1988, p. 106). E que sobrevive aos instantes de sua iluminação.

**Início:**  
**Dizer o que não pôde ser dito**

*He wears a mask,  
and his face grows to fit it  
(George Orwell)*

Em uma tarde quente, alguns meninos reuniram-se para assistir a um filme – um filme intitulado *The mask you live in*, língua falada em uma terra distante dali, cujas palavras formam um jogo de semelhanças com a sonoridade da expressão *The masculine*. O encontro se deu tão próximo ao mar, que ressoava na sala da casa o som das ondas recuando e quebrando na areia da praia. De dentro do encontro, os adultos traduziam a língua estrangeira para os mais novos, cujo ritmo da legenda do documentário corria mais rápido do que seus olhos conseguiam assimilar na leitura. Isso fazia com que, sob o fundo do som do movimento das ondas na praia, a sala se enchesse com os sons da tradução, para o português, dos relatos dos meninos do filme – que falavam sobre a primeira lembrança que lhes despertava a frase “vire homem”. Ouvíamos:

Minha lembrança mais antiga é do meu pai me levando para o porão da minha mãe, levantando as mãos e me ensinando a dar golpes e socos. Foi lá que ele me deu as palavras: ‘Seja homem, pare de chorar, não se emocione. Se vai ser homem no mundo é bom aprender a dominar e controlar as pessoas e as situações’ (Informação verbal)<sup>2</sup>.

Ao receber tais palavras da voz do pai, o homem de dentro do filme contava sentir o corpo enchendo-se de vergonha, e os olhos enchendo-se de água. Havia no filme um encontro entre meninos também, que conversavam. A pergunta sobre a lembrança da exigência de tornar-se homem transformou-se no pedido para que continuassem a frase “Se você me conhecesse de verdade...”. A transmissão foi interrompida, e a conversa que se desenrolava de dentro do filme passou para dentro da sala, de frente para o mar.

---

<sup>2</sup> JENIFFER, S. N. *The Mask You Live In*. Estados Unidos, 2015.

## **Há uma história dentro dessa história**

Era uma vez um menino que não podia chorar. A água que guardava em seu rosto só encontrava consolo na imensidão das águas do mar que o recebia, ali tão perto de onde o menino vivia. No mar brincavam os meninos, e desaguavam as águas dos rios. O menino já não era tão criança, mas ainda estava longe de ser adulto. Estava crescendo. Aos meninos que cresciam, havia uma voz que também crescia, só que mais rápido do que eles, sempre mais adiante, e ela lhes oferecia a segurança de um caminho a ser percorrido: “Não quer se tornar forte, valente e corajoso?”, a voz aparecia quando o menino se entristecia, “guarde suas lágrimas, e assim você se tornará um grande homem”. A voz tinha sempre pressa, e tinha também mãos, que mais pareciam setas de um ponteiro de relógio, e que grudavam máscaras nos rostos desses que eram nomeados “meninos” nas fichas de identificação que eram preenchidas logo que nasciam. Confiando no caminho que a voz apontava, as dores que sentia até então, o menino guardava lá dentro do peito, para voltar a brincar, andar de bicicleta, mergulhar no mar, e a vida seguia... E a grande voz tratava de transformar o menino em algo que ele mal reconhecia.

Aconteceu que um dia a dor foi diferente, foi imensa, maior do que as vistas alcançavam, o menino foi acometido por uma tristeza que cresceu para além do horizonte do mar. O pai do menino ficou muito doente, e foi sumindo... sumindo aos poucos, até que partiu, ainda o corpo presente, segurando na mão do menino, que não chorou. Ao anoitecer, pediu um descanso para a grande voz, mas ela não lhe dava ouvidos. Com o tempo, o menino aprendeu a se antecipar à grande voz, que se aproveitava da solidão do menino para grudar-lhe máscara ainda mais pesada. Pouco a pouco o menino também parecia ir sumindo... sumindo... sumia a forma de um menino, seja lá o que isso fosse, ou pudesse ser, para se assemelhar à máscara que o vestia.

Mas ele permanecia ali dentro, um pouco mais quieto talvez, mas era a máscara que viam. Quietamente como a lágrima que crescia e crescia dentro do peito, silenciosamente. Silenciosamente não. A lágrima que crescia também entoava um som, uma voz, capaz de ser ouvida apenas quando quem testemunha sua existência silencia. Uma voz miúda, relegada ao valor que só uma coisa tão pequena pode ter neste mundo. A grande voz certificava-se,

também, de que outros meninos aquietassem o som miúdo que guardavam no peito, e aos poucos, até mesmo do consolo e das histórias do mar se esqueciam. Mas houve uma tarde quente em que o mar se sentiu sozinho, sem menino para rir nem para chorar, e salgado como a lágrima que salgava o peito do menino, entoou seu canto, enquanto a grande voz arrogantemente descansava, farta do seu triunfo. Chamou, ali para onde as ondas vem e vão, o menino que não podia chorar, e todos os outros também. Os meninos ali se encontraram. E o menino gaguejou seu segredo a eles, a vontade de chorar a lágrima que carregava no peito. E sentiram, então, o rosto salgar, era o sabor das lágrimas, e da saudade que não podiam sentir, e de muitas sensações juntas. As lágrimas pouco a pouco dissolviam a máscara que a grande voz havia lhes colocado, camada por camada, ela escorria como água até a areia, até ser consumida pela próxima onda. Diante do mar, as ondas vinham buscar as palavras escondidas do menino, “não consigo fazer o luto do meu pai”, ele gaguejou, muito baixo, com sua voz guardada, difícil de reconhecer. Quando o menino chorou seu luto e sua saudade salgada, o som da respiração do mar embalou toda a cidade em um grande silêncio.

\*\*\*

Essa história possui seu referente, sobre o qual tomo uma posição, estando já distante – temporalmente e espacialmente – do menino que não podia chorar as lágrimas da perda do pai, sob a sentença de uma exigência de gênero que lhe foi feita. Se conto essa história é pela tentativa de aproximação da força descontínua que carrega, e porque o menino segue nos olhando de volta, e nos oferece uma possibilidade de restauração – a restauração de algo perdido, ou daquilo que nem chegou a se realizar – como bem alude uma proposição encontrada em um dos escritos de Walter Benjamin: a possibilidade de “ler o que nunca foi escrito”. Uma pista deixada pelo filósofo me faria afirmar que essa restauração estaria remetida ao fio de transmissibilidade, entre adultos e crianças, e que perpassa também aquilo que reside no limiar do crescer: a juventude. A possibilidade de olhar mais atentamente para uma passagem, entre uma coisa e outra, entre um acontecimento e outro. No entanto, a tarefa posta para este estudo reside naquele momento através do qual menino nos olha de volta.

Os escritos de Benjamin (2012) evidenciam o marco das grandes guerras como sendo paradigmático em termos da transmissibilidade de experiências, através da inauguração de inovações tecnológicas que refinaram a força da capacidade de destruição do homem pelo homem. Nesse sentido, falar do que foi perdido é encontrar a imagem das ruínas na

modernidade, do que a busca bélica pelo progresso tecnológico fez ruir. Talvez seja nessas ruínas que resida a direção política deste estudo, em contraposição ao lugar onde é erigida a infância imaginária e modelar, na qual os adultos procuram incessantemente suas próprias imagens refletidas. Na impossibilidade de enxergar o quão limitados e enfraquecidos estão, sob suas próprias exigências, sustentando o peso de algumas máscaras que tornam estreitas as possibilidades de jogar com outras. Aqui me referencio novamente a Jorge Larrosa (2016), quando, em “*Pedagogia profana*”, ele expõe “uma imagem do totalitarismo: o rosto daqueles que, quando olham para uma criança, já sabem, de antemão, o que devem fazer com ela”; sacrificada aos ídolos do Progresso, do Desenvolvimento, do Futuro e da Competitividade. Ídolos de vozes grandes que nada escutam.

No entanto, ao abrir suas reflexões, Larrosa faz nascer um outro diante de nós; enuncia a infância como enigma. Ela nos olha de volta inquietando nossos saberes, instaura um vazio, um silêncio da compreensão de uma língua estranha;

A infância como um outro não é o objeto (ou o objetivo) do saber, mas é algo que escapa a qualquer objetivação e que se desvia de qualquer objetivo: não é o ponto de fixação do poder, mas aquilo que marca sua linha de declínio, seu limite exterior, sua absoluta impotência: não é o que está presente em nossas instituições, mas aquilo que permanece ausente e não abrangível, brilhando sempre fora de seus limites. (LARROSA, 2016, p. 185)

Por isso, para abrir a imagem dessa presença enigmática da infância, o autor conduz sua escrita para o acontecimento do nascimento; “o instante da absoluta descontinuidade” (LARROSA, 2016, p.187) – de interrupção de uma continuidade cronológica ainda que os esforços da racionalidade adulta se dirijam para a eficácia de uma rápida introdução da criança em uma relação de continuidade conosco e com o nosso mundo, tomando-o apenas como ponto inicial onde um aparato de técnicas pode influir com vistas ao alcance de um desenvolvimento previsto. Essa percepção sobre nascimento e alteridade nos fornece algum suporte para a crítica à uma concepção de história que se efetue como sucessão de fatos que vão preenchendo um tempo homogêneo e linear, crítica que se mantém, fortemente, através da leitura das obras de Benjamin e Agamben.

Ao escrever sobre sua aproximação com crianças autistas, Fernand Deligny (2015) questiona a ampliação de materiais e de formas de “compreender” as crianças em sua época – o que se alastra até os dias atuais – e como, até então, temos submergido o mundo das crianças com nossas “compreensões”. Em seu texto, esse impulso recua da mesma forma “como ocorre com a maré”, restando, descoberto, o *topos* entre nós, adultos e crianças. Para



Deligny, esse *topos* é o lugar do resto, insubmisso à compreensão, ou seja, à instrumentalização racional da linguagem. Tal instrumentalização cinde nossos discursos da experimentação do lugar onde estamos, vivemos, e inventamos o mundo, criando categorias universais de existência. Como exemplo, o autor usa o nadar do patinho. Se não há água, nadar já não possui mais lugar – *topos* – e é trabalho incessante da memória “étnica” (assim ele escreve) “drenar a água do patinho para então engarrafá-la” (DELIGNY, 2015, p. 165). Dessa forma, ele expõe parte do processo de extração da memória específica de cada um de nós e da dominação simbólica do homem pelo homem. Nessa aposta, insurgente frente ao modo como temos apreendido a linguagem até então, Deligny convoca as crianças:

É preciso que advenham crianças, [...] refratárias ao inelutável dessa domesticação do homem pelo homem, para que apareçam fragmentos, traços manifestos dessa memória específica, bastando que a área circundante se preste minimamente a isso e proponha outros desvios que não o do perorar, em que certo “todo” se conjuga. (DELIGNY, 2015, p. 165).

Desta forma, tal concepção política de infância não serviria a mais um esforço de documentar conceitos que nos equipariam para estar diante das crianças, visto que o próprio conhecimento científico hegemônico encarregou-se de varrer de seus arquivos evidências das memórias específicas, minoritárias, singulares, insurgentes. Mas trata-se de convocar a infância como um caminho (que tenha espaço a ser percorrido) para uma compreensão crítica da história e da cultura de nossa época (JOBIM e SOUZA, 2008), bem como situá-la de modo a ocupar um lugar na ressignificação do sentido da vida moderna e suas contradições. Isso porque a infância é o lugar no tempo onde as coisas se criam.

Os autores com os quais dialogamos neste trabalho parecem sempre lançar certa atenção ao que *resta* de um passado de barbárie, confabulam com os restos – e neste caso em específico, aquilo que sobra das políticas totalitárias que contrapõem-se ao nascimento como novidade – eliminando-a. É por isso que Larrosa, para avançar com sua argumentação, cria uma imagem do que seria essa face do totalitarismo que segue habitando o olhar de um rosto que mira as crianças na contemporaneidade.

Todas as formas de totalitarismo, todos os rostos de Herodes, têm uma coisa em comum: sufocar o enigma ontológico do novo que vem ao mundo, ocultar a inquietação que todo nascimento produz, eliminar a incerteza de um porvir aberto e indefinido, submeter a alteridade da infância à lógica implacável do nosso mundo, converter as crianças numa projeção de nossos desejos, de nossas ideias, de nossos projetos. (LARROSA, 2016, p. 192)

Entretanto, há um certo apontamento ético e político que o educador parece nos fornecer: que possamos abrir espaço no mundo para seus nascimentos, para que possam elevar suas vozes.

## **Restos**

No livro *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) desestabiliza uma concepção hegemônica da história ao introduzir, em um acontecimento sob o qual pesa um enorme silêncio – e, em contrapartida, uma vontade de encerramento e conclusividade histórica – a sentença do resto, de algo que ainda assombra as políticas contemporâneas, que não encerrou seu maquinário. Fazendo-o no desenrolar de uma profunda e arqueológica reflexão sobre as várias camadas da questão do testemunho, ou a lacuna que se instaura quando os sobreviventes “davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p. 21); algo que o autor chamou de uma tentativa de “escutar o não dito”, aproximar-se dessa linguagem.

Nessa tentativa, é a imagem do encontro dos deportados com uma criança de três anos levada para Auschwitz, após a libertação, que introduz o leitor a essa concepção de não-linguagem incrustada em toda tentativa de testemunho. Nas lembranças de Primo Levi – um sobrevivente italiano do campo de concentração que nos deixou um legado de muitas lembranças escritas, testemunhos que foram trabalhados e desdobrados por Agamben na obra em questão – a indigência da criança, sua fragilidade, uma certa prescrição de que, sob as condições que lhe foram impostas já não poderia sobreviver muito depois dali, fazem-no designá-la como “filho da morte”, porém, restou nas memórias do sobrevivente o balbucio emitido pela criança, que lhe deu o nome *Hurbinek*:

Aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós, talvez por uma das mulheres, que interpretara com aquelas sílabas uma das vozes inarticuladas que o pequeno emitia, de quando em quando. Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras lhe faltavam, que ninguém preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva. (Levi, apud AGAMBEN, 2008, p. 46)

Apesar do corpo frágil, a intensidade de suas exclamações fazia a criança concentrar em torno de si a atenção dos adultos no campo, que de noite “ficavam de ouvidos bem abertos”, ouvindo os sons e palavras sem qualquer articulação entre si que vinham do canto que Hurbinek ocupava. Os ouvintes tentavam decifrar o “vocabulário nascente” – ainda que “todas as línguas da Europa estivessem representadas no campo”, Hurbinek dizia algo como *mass-klo* ou *matisklo* (AGAMBEN, 2008, p. 47). Mas sua palavra permaneceu sem decifrabilidade para aqueles que a ouviam, e sua experiência sem testemunho, o menino morreu em março de 1945. Sob a paisagem hostil e massacrante do campo, que relação seria possível estabelecer entre aqueles adultos, em suas diversas línguas, e aquela criança que exclamava uma língua intraduzível?

Daniel Heller-Roazen – filósofo, e um dos tradutores para o inglês da obra de Giorgio Agamben –, ao perguntar-se sobre o que restaria do balbúcio infantil nas línguas articuladas dos adultos, escreve:

Por um lado, as interjeições parecem representar uma dimensão comum a todas as línguas como tais, pois é difícil, se não impossível, imaginar um idioma totalmente desprovido desses sons. E, por um lado, as exclamações necessariamente marcam um excesso na fonologia de uma língua, já que são feitas de sons específicos que, por definição, não estão contidos na língua. (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 14)

O aparecimento de Hurbinek nas memórias de Primo Levi, evocadas por Agamben, não é objeto de um compadecimento, de piedade por sua inocência ou pureza – expressões comumente atribuídas aos corpos infantis. Mas abre um fulgor para um acontecimento de extrema estrangeiridade no campo, à qual os adultos não tapam os ouvidos, mas, pelo contrário, oferecem-nos às exclamações.

Na composição desse livro, a figura de Hurbinek parece crucial para que Agamben nos introduza à imagem dos homens sobre os quais a violência do campo incidiu, em seu extremo: alcançando o projeto do extermínio – cessando, mesmo antes da morte do corpo, a morte do pensamento e da língua, transformando-os em “cascas de homem” ou “homens-concha” (AGAMBEN, 2008, p. 70) sem nada por dentro.

O menino Hurbinek não conseguiu passar da in-fância (*infans*, que não fala), da idade da não-fala, à juventude loquaz (*puer loquens*, como diz santo Agostinho). Como toda linguagem humana repousa sobre essa separação abissal entre *phonè* e *logos*, entre voz e linguagem, assim também toda vida política em comum, repousa sobre o abismo [...] dessa vida nua que nos assemelha aos bichos. O que Auschwitz nos legou também é a exigência, profundamente nova para o pensamento filosófico e, em particular, para a ética, de não nos esquecer nem da infância nem da vida nua: em vez de recalcar essa existência sem fala e sem forma, sem comunicação e sem sociabilidade, saber acolher essa indigência primeva que habita nossas construções

discursivas e políticas, que só podem permanecer incompletas (GAGNEBIN, 2008, p. 17).

Na brevidade de uma vida que não saiu do limiar entre a não-fala e a loquacidade, Hurbinek, “filho da morte”, condensava em si a atenção ao nascimento de um outro, de uma voz que irrompia o silenciamento de um projeto cujo único motor era a direção da morte, quando a centralidade parece apontar somente para o corpo-vazio, para a casca inabitada do homem. Este era um corpo ainda vivo, casca preenchida que traz em si um sopro de esperança inaudito, indecifrável, ainda que para si mesmo houvesse pouca, ou nenhuma, esperança. – “morreu liberto, mas não redimido” (Levi, apud AGAMBEN, 2008, p. 47).

Assim, na apresentação do livro de Agamben, Gagnebin convoca o pensamento filosófico à exigência de que não se esqueça essa vida de uma linguagem informe da qual temos, necessariamente, experiência. Esse gesto retorna a partir do pensamento dos autores aqui mencionados. Uma constelação de afinidades, que os fez, na iminência da barbárie, dirigirem-se à infância como algo que não podemos extinguir no pensamento, como premissa para pensar o humano.

No campo da morte, surgem os olhos comprimidos em urgência de Hurbinek, trazendo para dentro da experiência do campo “o reino ilimitado, porém, em última instância, estéril, que contém a possibilidade de todas as outras”, como escreve Heller-Roazen (2010, p. 9), na conexão que estamos estabelecendo entre o autor e Agamben.

Heller-Roazen produz uma apurada investigação do papel desses sons – balbucios, imitações de animais e objetos mecânicos, ou o que tradicionalmente é chamado de “onomatopeia” – na aquisição da linguagem. Percebendo que essa aquisição e evolução da língua não avança em um tempo linear, mas que, em seu desenvolvimento, sempre traz em si restos de outra; a permanência desses ruídos não articulados ocupa um espaço liminar, conjuntamente incluídos e excluídos dos sistemas linguísticos.

Heller-Roazen sugere que é justamente nessas interjeições que a língua humana alcança sua máxima intensidade.

Em nenhum outro domínio a língua é mais “si mesma” do que no momento em que parece deixar o âmbito de seus sons e sentidos, assumindo a forma sonora daquilo que não tem – ou não pode ter – uma língua própria: os ruídos dos animais, do mundo natural ou mecânico. É aqui que uma língua em um gesto para além de si mesma, em uma fala que não é fala, se abre para a não língua que a precede e a sucede. É aqui, na enunciação de sons estranhos, que os falantes de um idioma pensavam ser incapazes de produzir, que uma língua se mostra como uma “exclamação” no sentido literal do termo: um “chamado (*ex-clamare*, *Aus-ruf*), para além ou para alguém de si mesma, nos sons de uma fala não humana, que não

consegue nem se recordar completamente, nem totalmente se esquecer. (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 15)

Talvez exista, a partir daí, um diálogo entre a lacuna do não-testemunhado evocada por Agamben – do abismo que se abre entre a língua humana e a impossibilidade de alcançar o testemunho através dos sobreviventes da barbárie – e os “sons de uma fala não humana” que precede todas as línguas articuladas, mas que nenhuma língua atesta como sua. “Nada resta” de Hurbinek, nos diz Primo Levi, no entanto, isso que aparece com Hurbinek através do testemunho do sobrevivente é, justamente, um resto – um eco – dos ruídos do nascimento da vida humana, informe e infante, que habita, ainda, nosso corpo, nossa língua.

Hurbinek, que carregou o nome de seu próprio balbucio e a tatuagem de Auschwitz no antebraço, foi, em realidade, um menino sem nome que tampouco chegou a constituir consciência discursiva. Sua imagem é o clarão que faz cintilar o sentido da palavra *resto* que une os *sobreviventes* de diversas línguas em torno de si. Humanos que teriam a possibilidade de dar testemunho do que viram dos inumanos – possibilidade que foi tomada como problema ontológico a partir da apreensão que Agamben faz dos escritos de Primo Levi. Hurbinek, com sua precariedade corporal e linguística, parece preencher a concha desta palavra *humano* em um contexto bélico perpetuado pelo progresso da técnica, sua presença é a de uma lembrança que também nossa consciência não consegue abranger intencionalmente, porque a infância

É testemunho de um esquecimento inicial do inumano que nos constitui para podermos habitar a humanidade e instalarmo-nos na comunidade da língua. Com efeito, a infância não é apenas ausência de palavra, mas a palavra que não pode ser dita, um resto de palavra indizível que habita toda palavra dita. Um fundo esquecido, e cujo esquecimento foi essencial para que a palavra pudesse ser dita. [...] Escrever a infância é ousar dizer o não dizível, manifestar o que se oculta em todo aparecimento da língua: a infância. (KOHAN, 2010, p. 126).

Que implicações estariam em jogo no gesto de acolher essa “indigência primeva” como comentou Gagnebin (2008) no prefácio do livro de Agamben? Quais desdobramentos políticos comporiam os efeitos da afirmação dessa linguagem inacabada, aberta, que não solapa a existência sem forma e sem discurso que nos ocupa?

Ao escrever sobre os estudos de Lyotard a respeito da infância que nos habita – a sombra do indizível que ocupa o dizível –, o filósofo Walter Kohan afirma que a infância, como esse *resto* que persiste no que somos e dizemos, é uma forma, um traço, do inumano. Distinguindo, entretanto, o “inumano do sistema” produzido pela competitividade, pelo desenvolvimento, em suma, pela violência do sistema vigente no qual estamos inseridos, do

inumano que compõe cada humano; em sua compulsoriedade de experimentar a indeterminação, da qual nasceu, abandonando a si própria sem poder evitar que aconteça. Assim, afirma o autor:

Lyotard considera que a política só pode ser a resistência a essa forma capitalista de inumano, em nome da memória daquela outra forma de inumado esquecida, aquela de uma alma que constantemente lembra a dívida com o inumano do qual nasceu (KOHAN, 2015, p. 225).

Nesse sentido, o filósofo delinea uma forma política de testemunho; uma forma que resiste ao inumano produzido pelo progresso do capitalismo ao lançar-se a reimaginar a indeterminação da origem que nos constitui, e da qual não paramos de nascer, ou seja, o outro inumano – esta é a tarefa que designa ao pensamento e à escrita.

Eis uma tarefa da escrita. Ao mesmo tempo impossível e necessária. Impossível porque escrevemos para dar forma a uma infância que em nenhum caso se deixa escrever. Necessária como tarefa política de lembrar e afirmar aquela forma do inumano que é silenciada, negada pela outra forma do inumano dominante. (KOHAN, 2015, p. 224)

A força política de uma escrita, “impossível e necessária”, que se vincula com a infância não cronológica, alumia a sobrevivência de uma entidade que “deveria estar morta, mas *ainda* está viva” (Lyotard apud KOHAN, 2015, p. 224). É a sobrevivência, e mais uma vez essa ativação de sobrevivências se faz presente através de distintos pensadores e pensadoras, de um tempo antes do *logos* – infância – que nos acende uma noção de esperança, porque abre-se como possibilidade de alterar o fluxo que pretende forçar as coisas a repetir sempre o mesmo. Tudo poderia ser diferente. É o espanto, como diz Walter Kohan da entrada de um outro ser, de um traço do inumano no mundo do humano.

O espanto da existência da voz de uma criança sem nome e sem discurso no campo delinea, portanto, uma das nuances da afirmativa de um testemunho político que nos permite entrar em contato com a questão de quem seria, então, o *sujeito do testemunho*, apontando para uma concepção originária do humano.

A subjetividade, a consciência em que nossa cultura pensou ter encontrado o seu mais sólido fundamento, repousa sobre o que há de mais frágil e precário no mundo: o acontecimento da palavra. Mas esse instável fundamento reafirma-se – e volta a fraquejar – toda vez que colocamos em funcionamento a língua para falar, tanto na conversa mais frívola, quanto na palavra dada uma vez por todas a si e aos outros (AGAMBEN, 2008, p. 126).

A fragilidade inicial que a infância aporta é, dessa forma, coextensiva. Ou seja, não abandona para sempre o reino da linguagem articulada, mas inscreve em tudo o que fazemos o que resta entre a possibilidade e a impossibilidade de falar. O testemunho político abriga a língua que sobrevive dos sujeitos que falam e dos falantes que ficam “aquém da linguagem”;

É a “treva obscura” que Levi sentia crescer nas páginas de Celan como um “ruído de fundo”; é a não-língua de Hurbinek (*mass-klo, matisklo*), que não encontra lugar nas bibliotecas do dito, nem do arquivo dos enunciados. Assim como, no céu estrelado visto à noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva, o que, na opinião dos cosmólogos, nada mais é que o testemunho do tempo no qual elas ainda não brilhavam, assim também a palavra da testemunha dá testemunho do tempo em que ela ainda não era humana (AGAMBEN, 2008, p. 161).

Assim, é pelo ruído que algo parece escapar dessa face escondida que repousa sobre o que somos e discursamos. Para fechar esta seção, evoco uma das lembranças do trabalho do educador francês, Fernand Deligny – cujos registros são fortemente marcados pela experiência da guerra e das transformações técnicas e sociais no campo da noção de “infância inadaptada”, e as novas formas de controle e violência implicadas nesse processo. A lembrança que evoco a seguir faz parte do trabalho de Deligny como diretor de uma instituição que abrigava jovens “delinquentes” à espera de uma decisão judicial.

Voltando de um campo de concentração, acaba de entrar na grande clínica do outro lado da rua uma militante comunista.  
Mais tarde ela me contará:  
- Eu tentava viver... As primeiras vozes que ouvi eram dos seus moleques. Sabia que estava em um bairro burguês e as vozes que ouvia eram gírias do bairro onde eu morava quando era pequena. Pensei durante vários dias que era o delírio antes da morte, lembranças se debatendo em meus ouvidos. Mas o fato é que não conhecia as canções... Admiti que o que estava ouvindo era algo novo.  
- Estou contente, sabe, Deligny, contente de ter ouvido suas vozes, as primeiras.  
A mulher que me dizia isso estava a um passo da morte e do suplício. (DELIGNY, 2018, p. 54)

É por esses ruídos, também, que escapamos e sobrevivemos – ao tomarmos a infância como oportunidade.

Rosana Bines (2019) afirma uma escuta ativa que nasce das crianças, comentando um dos escritos que Benjamin dedicou à criação literária de Kafka, no qual destaca-se uma fotografia infantil do escritor;

Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes “a pobre e breve infância” concretizou-se em imagem tão evocativa. Ela foi provavelmente tirada num desses ateliês do século XIX, que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes,

constituíam um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. [...] Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz (BENJAMIN, 2012, p. 155).

Discretamente esse órgão do corpo, a concha de uma grande orelha, transporta a criança para longe da atmosfera sufocante do enquadre do seu retrato de menino. “O menino escapa pelo ouvido”, afirma Bines (2019, p. 5). O que entra em jogo é a possibilidade de surgimento de uma outra comunidade, que vai se compondo silenciosamente “entre as criaturas postas em silêncio, no limite da voz”, afirmando que é na conexão com essa frequência menor, menos audível em um mundo de acontecimentos mais barulhentos “a guerra, o trabalho, o acúmulo do capital” (BINES, 2019, p. 5), que a vida pode se intensificar.

Entre 1927 e 1932, anos através dos quais o nazismo começava a se consolidar na Alemanha, Benjamin forjou uma espécie de comunidade política da voz, apresentando um programa de rádio voltado para as crianças berlinenses. A respeito de suas transmissões, Bines comenta:

Benjamin demonstra interesse pelos efeitos da voz acusmática, uma voz invisível, desencarnada, cuja localização espacial não se pode precisar. É uma voz desapegada de um ponto de origem, capaz de atravessar distâncias incomensuráveis para entrar na casa das pessoas como um convidado ou hóspede que é recebido na intimidade. Pelo rádio, Benjamin buscou aproximar e difundir o que vem de longe, na expectativa de abrir com as crianças e jovens um campo de ressonâncias entretempos, que as colocasse em contato com o que ele chama de “conversas não resolvidas com o passado” (BINES, 2019, pp. 9-10).

Pelo som da voz acusmática, a imaginação crítica das crianças pode ser inflamada, soprando um desejo de reinvenção do presente. A escuta apareceria como aquilo que inscreve a marca do que pode ser partilhável, uma vez que se pode fechar os olhos, tapar a visão, mas não os ouvidos – através dos quais os sons do entorno seguem penetrando. “Não estaria dizendo algo parecido Hannah Arendt, quando escreve que, para Benjamin, a verdade era um fenômeno exclusivamente acústico?” (Arendt apud BINES, 2019, p. 12). É também a voz o nascedouro dos sons infantis.

Em suas transmissões radiofônicas, Benjamin não subestima a capacidade de seus ouvintes de atravessarem o mundo “importante” da política feita pelos adultos, ou de traçarem uma compreensibilidade entre as prateleiras das lojas de brinquedos e as dinâmicas da cidade moderna, confrontando, também, sua lógica consumista.



Quanto mais uma pessoa entende de um assunto e quanto mais ela passa a saber a quantidade de coisas belas que existem de uma determinada categoria – sejam elas flores, livros, roupas ou brinquedos –, tanto maior será sempre a sua alegria em ver e saber mais sobre elas, e tanto menos ela se preocupará em possuir, comprar ou dar de presente estas mesmas coisas. Aqueles que entre vocês me escutaram até o final, ainda que não devessem, terão que explicar isto aos seus pais (BENJAMIN, 2015, pp. 65-66).

Nos anos que precederiam a enorme supressão de vidas pela guerra e pelo extermínio, Benjamin inventariava uma conversa, pelo *mundo da voz*, com as crianças. O jogo e as brincadeiras ganhavam uma luminosidade especial em um fundo político que os fazia parecer desimportantes. Mas, a respeito dos momentos em que o filósofo se pôs a reimaginar lembranças da infância que viveu em Berlim, Bines (2019, p. 7) relembra o interesse de Benjamin pela “dimensão de perigo que a criança ativa quando se põe à escuta do que deveria estar morto”. Na brincadeira infantil, ocorrem enérgicos intercâmbios entre o morto e o vivo; assim, a criança que brinca com um avião nas mãos, fazendo-o alçar voos, produzindo com a própria voz o barulho de seu motor, não imita a máquina, mas transforma o próprio corpo em avião – ou faz o avião sofrer o medo de cair ao solo (Gil apud BINES, 2019, pp. 7-8). Pelas brincadeiras que engajam o humano e o inumano, ruidosamente a infância nos convida a escutar a montagem de um mundo de sobrevivências.

\*\*\*

Mas, talvez, o nascimento dessas vozes nos coloque um problema quanto à origem e, fundamentalmente, quanto ao tempo. Tornar-nos habituados aos nascimentos tem sido empreendimento de uma força histórica que nos impele sempre adiante. Trata-se de prevê-los, antecipá-los, introduzi-los rapidamente na linearidade morosa do tempo – tal qual é entendido nas ciências modernas (FERREIRA e PAMPLONA, 2019).

### As Ondas<sup>3</sup>

*Fagulhas de infância persistem*  
(Virginia Woolf)

Dentre as vozes infantis que ecoam no livro “*As Ondas*”, de Virginia Woolf, e que realizam seus intermináveis inventários da materialidade que as cercam, há uma delas que enuncia a imagem de uma sala de aula. Nesta voz, a de Rhoda, o tempo de uma lição de matemática acumula-se:

O relógio tiquetaqueia. Os ponteiros são comboios marchando por um deserto. As listras negras na cara do relógio são oásis verdes. O ponteiro comprido marchou para encontrar água. O outro cambaleia entre pedras ardentes no deserto. A porta da cozinha bate. Cães selvagens latem ao longe. Vejam, a curva do algarismo começa a encher-se de tempo e contém em si o mundo. Começo a desenhar um algarismo e o mundo está contido em sua curvatura – assim – e a cerro e torno-a inteiriça. O mundo está ali inteiro e eu fora dele chorando: “Ah, não me deixem ficar para sempre fora da curva do tempo!” (WOOLF, 2004, p. 16).

Partindo desse apelo, o tempo ali se acumula, na experiência de criança diante da lousa escolar, o tempo ali percorre a sala, os objetos, o imaginário, o mundo. No entanto, a criança diz que está fora do tempo. O pedido de Rhoda puxa o fio de um novelo que começa a tecer tantas outras perguntas.

Qual seria este tempo que a apreensão instrumental dos conteúdos escolares é capaz de instaurar? E ainda, uma vez dentro da curva desse tempo, para onde ele nos leva? O que as crianças, que trazem notícias de um fora do tempo, ou de uma potência intensiva do tempo, têm a nos *mostrar* sobre isso?

Percorrendo os escritos de Benjamin, é possível vislumbrar um caminho através do qual origina-se esta reflexão. Em sua obra, entrevemos certa montagem de uma ciência do tempo oportuno. O tempo, dessa forma, dirige-se para um sentido político, e não, necessariamente, histórico – se pensarmos a história em seus moldes hegemônicos, como historicismo linear. Nossa tomada de posição em relação à história pode ser operada por uma atenção oportuna que estabelecemos com relação a ela, elaborando pequenas estratégias que efetuem transformações no curso homogêneo dos fatos. Interromper o relógio do progresso.

---

<sup>3</sup> Parte deste capítulo foi escrita como trabalho de monografia final para a disciplina “Línguas do começo, espaços de jogos: Experimentos artísticos a partir da infância”, ministrada pela professora Rosana Kohl Bines, no departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 2018.

Recomeçar, portanto, a história como potência. Assim como as crianças nos pedem para que uma história seja contada mais uma vez, e outra, e mais outra.

Tarefas que nos dirigem à possibilidade de flagrar essa potência dos começos na escrita, em uma certa força originária dos gestos. Ação que pode se dar a partir de conexões outras entre adultos e crianças – tal qual a conexão que a autora de *As Ondas* pôde estabelecer com as vozes do livro, enunciando-as. Sua narrativa compõe-se através de enunciados de crianças que dizem, descrevem aquilo que olham, tocam, sentem e ouvem no instante dos acontecimentos que as acometem – o ritmo das imagens que se montam e se desmancham, para dar lugar a outras, diante do leitor, é avivado pela presença do mar, do ritmo das ondas, compondo o entorno ou uma paisagem ativa de reviravoltas temporais.

Da experimentação dessa potência dos começos – guiados pelas crianças de Virginia Woolf, estabelecemos montagens e conexões oportunas com a apreensão operada por Jeanne Marie Gagnebin da obra de Benjamin, – nos convocando a investigar o que podemos alcançar, politicamente – por intermédio desses vínculos que se pode estabelecer com as infâncias que nos habitam, mas também as infâncias do presente, das crianças que nos olham de volta, e que, desse olhar que interpela os projetos que erigimos enquanto adultos, parecem reter a imagem das ruínas da modernidade, de sua força destrutiva diante do progresso. Articular uma concepção política de infância que nos coloque diante do lugar possível da revolução – quando os ponteiros do relógio saem em busca de água ou cambaleiam pelo deserto, desmontando sua eficiência.

## **Origem**

Ao desdobrar a apreensão do tempo histórico operada por Walter Benjamin, Gagnebin (2013) nos lembra que tal apreensão se traduz mais pela valorização de um tempo intensivo do que pretende encerrá-lo nas limitações de uma cronologia linear. É a partir da investigação de um certo “movimento constitutivo da origem” que encontramos uma via para a exploração das espessuras desse tempo intensivo.

A história “é o salto do tigre em direção ao passado”, escreve Benjamin (p. 249, 2012), em suas *Teses sobre o conceito de história*. Nesses escritos, o autor buscou explicitar uma concepção materialista de história que tenha como tarefa interromper o *continuum* da

história, e instaurar, nos discursos aparentemente lineares, cronológicos e homogêneos a respeito do curso dos fatos, as cesuras, brechas e falhas do tempo. O historiador, dessa perspectiva materialista, está profundamente implicado com as urgências políticas do presente, ao atentar-se à forma como o passado segue irrompendo e relampejando na superfície do agora. Sua ação política incide, dessa forma – a partir de uma fidelidade política ao presente –, em uma abertura do tempo, mas também nas fissuras da linguagem – pois é o discurso histórico e totalizante (e imobilizante) que se pretende, também, interromper e dissolver na inevitabilidade do movimento das ondas.

O historicismo contenta-se em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como “um tempo de agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 2012, p. 252).

Benjamin chama de messiânica essa força insurgente que pode subverter o curso dos fatos a qualquer momento, dando a ver a plenitude de um tempo onde “cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias” (BENJAMIN, 2012, p. 252). A apreensão do messiânico na filosofia de Walter Benjamin está para além de suas terminações teológicas, mas aparece como possibilidade de nomear um outro tempo; “o que vem do passado e entra como se fosse de um futuro, ou pelo menos de tal modo que a própria sequência temporal se confunde” (BUTLER, p. 109, 2017)

Esse tempo, que opera em nós outra *atenção* às dinâmicas – e principalmente à materialidade – do mundo, alimenta a energia do conceito de Origem – *Ursprung* – “[...] como salto (*sprung*) para fora da sucessão cronológica e niveladora à qual uma certa explicação histórica nos acostumou” (GAGNEBIN, 2013, p. 10). E para afirmar uma nova relação que se estabelece entre tempo e história, Gagnebin avança:

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocando como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição (GAGNEBIN, 2013, p. 11).

Em *A Origem do drama trágico alemão*, Benjamin, aprofunda o campo da construção de seus pressupostos filosóficos e metodológicos (PINHEIRO, 2004), realizando uma crítica do conhecimento e expondo por qual tonalidade seguiu seu pensamento nas luzes da corrente

iluminista. O que Benjamin entende por *verdade*, nesse aspecto, não se introduz em uma relação intencional entre sujeito e objeto, mas “é dada como um presente a ser contemplado”. O filósofo constrói, assim, uma definição de método como desvio, que deve renunciar ao percurso contínuo da intenção; “O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação” (BENJAMIN, 2011, p. 16). Aqui, estamos mais uma vez diante de uma certa valorização rítmica que se coaduna com o movimento das ondas – e para Benjamin (2011, p. 24), na revelação da verdade, de sua luminosidade, o “fogo da busca [intencional] se apaga como se estivesse debaixo da água”. Nesse sentido, o reino do pensamento filosófico se atualiza a cada resplandescência, começando sempre de novo – pelo movimento do que delineamos aqui como origem.

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fático, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista, que reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico [...]. A origem, portanto, não se destaca dos dados fáticos, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 2011, p. 36)

Essa perspectiva materialista, que faz com que a totalidade histórica se concentre no objeto, no acontecimento, em uma imagem – fugaz, intensiva e efêmera – talvez nos indique pistas para pensarmos uma forma de reintroduzir a experiência no tempo. Esta que, no desenvolvimento do capitalismo, nos foi sequestrada pelo progresso da técnica, como Benjamin (2012) aponta no texto *O narrador*, a respeito do declínio da possibilidade de intercambiar as experiências no mundo moderno.

Estão colocados, portanto, os impulsos restaurativos e dispersivos que constituem o movimento da origem:

Assim, a origem não designa somente a lei “estrutural” de constituição e totalização do objeto, independentemente de sua inserção cronológica. Enquanto origem, justamente, ela também testemunha a não realização da totalidade. Ela é ao mesmo tempo indicio da totalidade e marca notória da sua falta; nesse sentido preciso ela remete, sim, a uma temporalidade inicial e resplandecente, a da promessa e do possível que surgem na história. (GAGNEBIN, 2013, p. 14).

Arrancar os fenômenos de uma pretensa linearidade e relegar à cronologia também o seu lugar na construção “historiográfica”, eis aqui um dos marcos da importância política que está em jogo ao operarmos este conceito, bem como fundar uma nova relação entre passado, presente e futuro – nos indícios do porvir. “A obra de salvação do *Ursprung* é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção” (GAGNEBIN, 2013, p. 17). Dinâmica que se assemelha ao ritmo da narrativa de Kafka, nas *Crianças na rua principal*;

Crianças em passo acelerado surgiam e sumiam no mesmo instante; carros de trigo com homens e mulheres sobre os feixes e em toda volta os canteiros de flores ensombrecidos; perto do anoitecer vi um senhor passear lentamente com uma bengala e algumas jovens que vinham de braços dados em direção contrária se desviaram para a grama do lado, cumprimentando (KAFKA, 1999, p. 9).

Nessa narrativa, Kafka parece amplificar as brincadeiras ruidosas das crianças. As palavras correm como os pés das crianças pelas ruas. As paisagens subitamente mudam. Tal qual o ritmo das palavras das crianças que realizam suas infinitas narrativas dos acontecimentos de um instante, na escrita de Virginia Woolf (2014, p. 8), “subitamente uma abelha zumbe em meu ouvido – disse Neville – Está aqui; passou”.

Na captura da transição dos acontecimentos, o minuto ganha sua devida legitimidade, onde o que se passou – o passado – revela-se como oportunidade revolucionária<sup>4</sup> no presente.

E já que, como nos aponta Deleuze (2009, pp. 36-37), “tudo passa pela linguagem e se passa na linguagem”, é por ela que essas revelações remanescentes podem ser operadas.

---

<sup>4</sup> “Mesmo quando fala em revolução (ou em Revolução), recusa [Walter Benjamin] a ideia de um processo cumulativo e progressivo que levaria a uma forma secularizada de redenção. Nem por isso defende um espontaneísmo ou um anarquismo ingênuos; pelo contrário, critica o imediatismo dessas posições no fim de seu ensaio sobre o surrealismo e insiste na necessidade de uma “armação teórica” que sustente a escrita da história e a prática política” (GAGNEBIN, 2013, p. 96).

## Linguagem

Agamben (2005) nos fornece importantes pistas para pensarmos a relação entre infância e linguagem, uma vez que foi justamente sua reflexão sobre a infância que o levou a desdobrá-la em um estudo sobre a voz humana. Assim, o autor retira a infância do isolamento de um mero lugar cronológico para introduzi-la no lugar da relação entre experiência e linguagem.

Mas o que pode ser uma tal experiência? Como é possível ter experiência não de um objeto, mas da própria linguagem? E, quanto à linguagem, não desta ou daquela proposição significativa, mas do puro fato de que se fale, de que haja linguagem? (AGAMBEN, 2005, p. 12).

A aposta na infância é a de que tal experiência se constitua para além do indizível, daquilo que não se pode dizer quando as palavras nos faltam, mas pensar esses limites como “aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar” (AGAMBEN, 2005, p. 11). Deste ponto, é possível realizar um correlato com a forma como nos engajamos com as histórias tradicionais – transmitidas de geração em geração – pois é no mal-entendido, justamente em uma passagem onde o sentido é desestabilizado, que a história abre um canal para que ela aconteça em nós. De forma semelhante à concepção de experiência, que Agamben elucida em seu pensamento, nossa condição como humanos se faz, impreterivelmente, a partir do ato de arriscar-se sem uma gramática, neste vazio e nesta afonia” onde “algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam [...] possíveis” (AGAMBEN, 2005, p. 16).

No entanto o autor nos lembra que a ciência moderna nasce, justamente, de uma desconfiança com relação à experiência como era tradicionalmente entendida, relegando-a ao estatuto de um labirinto que teria por função “enganar nossos sentidos”, e no qual “se propõe colocar ordem”. Assim, empreenderam-se, nos esforços de traduzir a realidade no Ocidente, incessantes práticas e discursos direcionados no sentido de transferir o mais veementemente possível a experiência para fora do homem, de modo que ela pudesse então, ser medida, mensurada e limitada pelas réguas de uma instrumentalização racional do saber (AGAMBEN, 2005).

Walter Benjamin (2012) também possui relevantes contribuições para pensarmos o lugar da experiência na vida moderna. No célebre texto “O Narrador”, o filósofo berlinense realiza um importante diagnóstico da modernidade ao defender que nos encontramos cada vez mais impossibilitados de transmitir uma experiência, de narrá-la. Em seus escritos, ele aponta a distância na qual nos encontramos em relação à figura do narrador, não para mergulhar em um saudosismo limitante, mas justamente para, a partir dos rastros deixados pela extinção da transmissão de histórias orais no passado, tomando essa distância – valorizada em seu pensamento – lançar-nos aos indícios do que pode advir no futuro.

As elucidações de Benjamin sobre o declínio da arte de intercambiar experiências parecem ser uma espécie de fonte para a emergência das questões sobre o testemunho, desdobradas anteriormente. De onde viriam as palavras que seriam capazes de narrar aquela experiência onde o frágil corpo humano via-se diante de uma paisagem que nada conhecia – onde as fronteiras eram espessas, impenetráveis, e a promessa do novo não cessava de avançar?

Além disso, foi o advento da imprensa que intensificou o processo de apagamento da transmissibilidade. “A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações” (BENJAMIN, 2012, p. 219). Com esse modo informativo de contar, o encanto é posto de fora da palavra para dar lugar à exatidão dos fatos – de acordo com os interesses políticos e econômicos que estão em jogo naqueles que emitem as notícias em circulação. A modernidade, portanto, é marcada pela desvinculação da experiência aos homens, pois estes encontram-se impossibilitados de intercambiá-las e, com isso, restituir significado a elas.

Em suas elucidações, Benjamin segue nos convocando a tomar uma distância, estrategicamente necessária, para que possamos ver as coisas sendo construídas, e também os seus construtores, ao invés de tomarmos uma proximidade vertiginosa das práticas nas quais estamos inseridos. Somos convocados a tomar uma distância que nos permita ver, também, aquilo que se desmonta com o tempo. Os escombros da história. Neste ponto, podemos retomar Agamben para pensarmos qual seria a importância política de articularmos a experimentação dos limites da linguagem, utilizando a infância como um caminho para que essa experiência se efetue. De acordo com Agamben (2005, p. 14), é a partir de uma certa filosofia da linguagem que “algo como um saber e uma história poderiam produzir-se”, uma vez que o homem não nasce instantaneamente unido a sua natureza linguística. Assim, são



essa descontinuidade e essa diferença que tornam-se capazes de instaurar o conhecimento, a infância e também a história. Seguindo esse fio, a linguagem é o que articula o saber. Escreve o autor:

O homem não sabe simplesmente, nem simplesmente fala, não é homo sapiens ou homo loquens, mas homo sapiens loquendi, homem que sabe e pode falar (e, portanto, também não falar), e este entrelaçamento constitui o modo com o qual o Ocidente compreendeu a si mesmo e que pôs como fundamento do seu saber e de suas técnicas. A violência sem precedentes do poder humano tem sua raiz última nesta estrutura da linguagem (AGAMBEN, 2005, p. 14).

A força e a fragilidade que constituem, dialeticamente, a linguagem deixam-na intimamente ligada à gramática do verbo “poder” (AGAMBEN, 2005, p. 15). O sequestro de nossas experiências, indicado por Benjamin, converte-se também no sequestro de qualquer relação singular que possamos estabelecer com as palavras, em um certo emudecimento arbitrário da experiência

Foi através de uma certa virada linguística, por dentro da teoria benjaminiana da linguagem, que as reflexões sobre o declínio da experiência na modernidade encontraram possibilidade de despontar. O próprio conceito de experiência, de Walter Benjamin, é revestido do desejo do filósofo de encontrar “uma linguagem mais investida de forma plena na vida humana, de um *logos* que possa habitar entre nós” (AZZI, 2015, p. 79).

Ao comentar sobre os ensaios de Benjamin acerca da linguagem, Gagnebin enfatiza a possibilidade de alcançá-la desde uma perspectiva não instrumental:

[...] na leitura benjaminiana de *Gênesis* 2:20, a língua adâmica responde ao verbo criador de Deus quando ela dá um nome aos animais; ao reconhecer o objeto como criado, ela o conhece em sua essência imediata. Por isso os nomes adâmicos só dizem de si, isto é, já do objeto na sua plenitude. A “queda” é a perda dolorosa dessa imediatez, perda que se manifesta, no plano linguístico, por uma espécie de “sobredenominação”, uma mediação infinita do conhecimento que nunca chega ao seu fim. Desde então a linguagem humana se perde nos meandros de uma significação infinita. (GAGNEBIN, 2013, pp. 17-18).

Deste ponto, podemos deixar a argumentação escoar até a toca através da qual Alice salta para dentro do *País das Maravilhas*, onde é a queda que parece tornar-se infinita, espargindo para fora da narrativa qualquer correspondência inerte entre nome e objeto;

Ou o poço era muito fundo, ou ela estava caindo muito devagar, pois teve bastante tempo para olhar ao redor enquanto caía e para se perguntar o que iria acontecer a seguir. Primeiro, tentou olhar para baixo e descobrir onde ia chegar, mas estava escuro demais para ver alguma coisa. Depois olhou para as paredes do poço e notou que estavam cobertas de guarda-louças e prateleiras de livros. Aqui e ali viu mapas e

desenhos pendurados em pregos. Pegou um pote de uma das prateleiras ao passar. Trazia uma etiqueta com as palavras “GELEIA DE LARANJA”, mas, para sua grande decepção, estava vazio. (CARROLL, 2014, p. 15)

Pela queda, ou pelo salto, língua e história se coadunam na medida em que seus conteúdos já não podem mais ser apresentados de maneira linear e sequencial, bem como a noção de origem não se encontra assentada em um marco histórico preexistente – em termos cronológicos –, mas só pode ser tomada enquanto “surgimento histórico”. Assim, prossegue Gagnebin (2013, p. 19): “Essa estrutura paradoxal é a do instante decisivo, do *Kairos*. [...] é na densidade do histórico que surge o originário”. Colocando-nos diante de sucessivos começos, capazes de revolucionar o curso hegemônico dos fatos.

A partir dessa perspectiva da linguagem em Benjamin, mas também nas aventuras de Alice, podemos nos conectar com proposições que nos colocam diante da possibilidade de abrir a linguagem enquanto experiência, desmontando seus mecanismos de poder; tal qual as crianças desmontam e destroem os brinquedos que recebem nas mãos, ao mesmo tempo em que se lançam a um gesto primeiro de conhecer como são montados (DIDI-HUBERMAN, 2015). No movimento da origem, o tempo desdobra-se em uma duplicidade heterogênea, “voltada para a *desmontagem* da história tanto quanto para a *montagem* de um conhecimento do tempo mais sutil e mais complexo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 142).

*As Ondas* apresentam uma coleção de imagens que revolvem essa temporalidade heterogênea, na medida em que, seguindo o pensamento de Didi-Huberman, operam uma “montagem de singularidades” – capazes de desassossegar as palavras, a linguagem e a história. Essa montagem, que aqui tomamos como montagem para o pensamento, implica a desmontagem de um olhar hegemônico sobre as coisas e o mundo. Na tentativa de pensar um conhecimento que acompanha o caminhar das crianças somos impelidos a olhar mais de perto. É preciso estar mais perto do chão, arriscar-se por detrás dos arbustos, saltar de um galho, atrasar-se; em suma, “afagar a superfície do mundo” (WOOLF, 2014, p. 9) – e ampliá-la. “Esse é o nosso mundo, iluminado por meias-luas e estrelas luzentes; e grandes pétalas semitransparentes fecham as aberturas como janelas roxas. Tudo é estranho. As coisas são imensas e diminutas”. Seguindo essa pista, Didi-Huberman (2015, p. 55) aponta que “*a ampliação contribui para a desmontagem visual das coisas, para a desconstrução visual do visível tal como o percebemos visualmente*”.

Flagrar, portanto, e ampliar essas experiências na língua – na linguagem como experiência – e não escamoteá-las a fim de construir discursos pretensamente neutros, desonestos e autoritários está no centro da questão que estamos desdobrando – enquanto

apontamento ético e político. A possibilidade do novo reside nesta capacidade de “provocar rupturas nessa narrativa por demais convincente, designar seus furos, seus brancos, retomar o tropeço e o ato falho para o sujeito se arriscar, no seu presente, a andar, a agir diferentemente” (GAGNEBIN, 2015, p. 107).

E se é na infância que experimentamos, profundamente, um mundo onde as palavras ainda não estão fixadas em formas unívocas, é pelos meandros de uma convergência entre literatura e infância que seguimos. Como se despertássemos, ainda mais uma vez, diante do acontecimento de começar a falar, uma aventura informe de incertezas que comumente é atrelada à palavra *inocência*. Essa palavra também nos é interessante se a tomarmos pela via de uma outra relação que podemos estabelecer com o saber e a verdade; ou ocupar o mundo, e os meandros do pensamento, com nenhuma ou muito pouca fidelidade às prescrições de uma determinada racionalidade científica que seduz por sua demasiada iluminação, não para recusá-la, mas para subvertê-la a partir do jogo que ela pode estabelecer com o conhecimento pela penumbra.

A *queda* da língua está assentada, dessa forma, na garantia de que a razão não pode encontrar a origem dos nomes na história, pois ela nos escapa, na medida em que já chega aos humanos “*descendendo*”:

[...] a afirmação de uma origem divina da linguagem solapa a soberania do sujeito linguístico, pois a língua não é seu produto. O homem é assim, essencialmente, um ser de linguagem, mas a linguagem, que o define, lhe escapa de maneira igualmente essencial. Este movimento de disponibilidade e de evasão explica também porque a linguagem humana não pode ser reduzida à sua função instrumental de transmissão de mensagens: os homens já nascem num mundo de palavras das quais não são os senhores definitivos; só quando desistem desta ilusão de senhoria e de dominação para responder a esta doação originária, só então eles, verdadeiramente, falam. (GAGNEBIN, 2015, p. 22).

Essa percepção dirige-se para as línguas no sentido de relegar a elas o caráter múltiplo e fragmentário inerente ao marco da alteridade que as funda. Desdobrar radicalmente essa alteridade – de acordo com Gagnebin – coloca em evidência certa persistência, empreendida por Walter Benjamin, em construir métodos desviantes, perspectivas de salvação para a crise da tradição instaurada na modernidade – cujo alicerce é a sociedade burguesa, individualista e mantenedora de uma linguagem pretensamente autossuficiente. A potência desse pensamento realiza-se ao desmembrar as regras de uma máquina linguística que se pretende passar por imperiosa; “uma máquina magnífica e sem arrancos, um sistema cada vez mais correto de apreensão e enclausuramento daquilo que, no entanto, continua a escapar de sua captura”

(GAGNEBIN, 2015, p. 108). Máquina de linguagem que deixa tantos do lado de “fora da curva do tempo”, que “se embala em sua auto-suficiência e sua profusão e já não pode mais acolher, como no côncavo das ondas ou das mãos, este sopro que ela não é, mas que a preenche” (GAGNEBIN, 2015, p. 111);

- Agora você se afasta de mim, construindo frases – disse Susan – Agora, você sobe como um balão, cada vez mais alto, através das camadas de folhas, fora do meu alcance. Agora, você se retarda. Agora, puxa minha saia, olhando pra trás, formando frases. Escapou de mim. Aqui está o jardim. Aqui está a sebe. Aqui está Rhoda, na trilha, balouçando pétalas em sua bacia cor de cobre. (WOOLF, 2004, p. 13).

Aqui, o vínculo entre literatura e infância, esta experiência incerta de apreensão das palavras e de construção de frases, conecta-se com as argumentações que Gagnebin, ao comentar a obra de Benjamin, sustenta a respeito da linguagem. Como o encadeamento de palavras, em frases, teria o poder de distanciar os corpos? Como elas são capazes de fazer com que outros escapem? Formulações passíveis de ganhar infinitas discussões, ainda menos nítidas do que o poder que a narrativa possui de assentar um certo presente na experiência, *Aqui*. Os sucessivos “agoras” parecem ser a única possibilidade de continuidade para a narrativa da personagem, mesmo que lancem o enunciado a um certo ritmo descontínuo, marcado pela *cesura*.

Ao interromper o desenrolar da frase, a cesura marca o lugar conjunto da cessação e do surgimento da linguagem: lugar angustiante onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, se apagasse na noite do impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como ao retomar-se a respiração para aventurar-se num novo caminho, em direção a novas palavras, à prova de um novo verso. (GAGNEBIN, 2015, p. 103)

Em *As Ondas*, Susan descreve, de certa forma, essa experiência do fôlego na língua – o sopro que enche o balão para longe, depois volta a se aproximar, para se afastar novamente. “Estou amarrada por palavras isoladas. Mas você se afasta; você se esvai; você se ergue mais alto, com palavras encadeadas em frases” (WOOLF, 2014, p.12). No entanto, é Susan que parece retomar o fôlego ao voltar, intensamente, a narrativa para a plenitude do agora.

No pensamento de Benjamin, a imagem da cesura e da interrupção são categorias valiosas, capazes de inscrever um fundamento para a linguagem que acolha o movimento dispersivo e restaurativo das línguas; “ali onde as palavras se esvaem com risco de não mais voltar, ali também podem como que retomar fôlego e ressurgir” (GAGNEBIN, 2015, p. 103). O movimento da respiração e das ondas equivalem-se, constituem-se mutuamente na

experiência da linguagem: “*A onda parava, partia novamente, suspirando como um ser adormecido cuja respiração vai e vem inconscientemente*” (WOOLF, 2004, p. 5).

A cesura – que poderíamos tomar como certo espaço involuntário (porque independe de qualquer decisão subjetiva) que se abre para as energias insurgentes da origem – desloca o fundamento da linguagem,

[...] Escande muito mais profundamente o movimento mesmo do *logos*; ela é a expressão daquilo que, paradoxalmente, funda nossa linguagem e a entrega ao aniquilamento – pois sua verdade não reside no infinito escoamento de nossas palavras, mas neste sopro “sem expressão” que as forma e as traz ou as dispersa e as perde (GAGNEBIN, 2015, p. 103).

Deleuze (2009) também nos oferece um suporte para avançarmos por este terreno movediço e paradoxal onde está assentada a linguagem, ao pensar acerca de uma *Lógica do sentido*, e o faz, principalmente, ao elucidar que o sentido não reside somente em um dos polos da dualidade “que opõe as coisas e as proposições”, mas se expressa, ao mesmo tempo, como “a fronteira, o corte ou a articulação da diferença entre os dois” (DELEUZE, 2009, p. 31). Assim, o autor caracteriza a queda da linguagem – sua regressão infinita – ao explicitar: “nunca digo o sentido daquilo que digo” (DELEUZE, 2009, p. 31). Isto nos coloca diante da possibilidade de, infinitamente, criar novas proposições que levem adiante o sentido daquilo que se diz, sem, contudo, dizê-lo imediatamente. Essa regressão, portanto, também guarda em si a capacidade de dissolver a soberania de um sujeito da linguagem; uma vez que a infinitude, “de falar sobre as palavras” e proliferar os sentidos da proposição é relegada à multiplicidade da linguagem. É na abertura para o acontecimento, no entanto, que de certa forma o curso do tempo é subvertido e pode alcançar outras perspectivas éticas;

Pois o acontecimento, por conta própria, deve ter uma só e mesma modalidade, no futuro e no passado segundo os quais ele divide ao infinito sua presença. E se o acontecimento é possível no futuro e real no passado, é preciso que seja os dois ao mesmo tempo, pois ele então se divide aí ao mesmo tempo. (DELEUZE, 2009, p. 36).

O gesto desse tempo intensivo aparece também nas crianças da narrativa de Virginia Woolf. Gestos que, como dizíamos, ampliam o acontecimento ao afagar a superfície do mundo. “As coisas são imensas e diminutas” (WOOLF, 2014, p. 17) – simultaneamente. Em certa altura, Bernard diz “nossas palavras nos fundem um no outro” (WOOLF, 2014, p. 11), e é a neblina que compõe a atmosfera dessa fusão, formando “um território inapreensível”.

Território no qual palavras fundem e afastam corpos, palavras que as crianças podem vestir, palavras cujas caudas se sacodem, palavras que se apanham como pedras, e podem

mover-se pelo ar – nada se fixa por tanto tempo para que sejam encapsuladas apenas em um só sentido, marcando um profundo respeito à materialidade do mundo.

## O tempo

Eu estava fazendo barcos de madeira com Neville. E meu cabelo está despenteado porque, quando a sra. Constable me disse que devia escová-lo, havia uma mosca na teia e perguntei: “Devo libertar a mosca? Devo deixar que a devorem?” É por causa dessas coisas que estou sempre atrasado. Meu cabelo está despenteado, cheio de gravetos. (WOOLF, 2014, p. 15).

É no tempo que as crianças estão profundamente imersas, porque elas o convertem em espaço, em imagem e em verbo. “Cada tempo de verbo tem um sentido diverso – disse Neville. – Existe ordem nesse mundo; há distinções, há diferenças neste mundo, em cuja margem caminho. Pois isto é apenas um começo” (WOOLF, 2014, p. 15). No entanto, quando *tempo* vira palavra na boca dos personagens, ela parece assinalar, quase sempre, aquilo que escapa à experiência, ou aquilo do qual elas querem escapar. Tal qual Louis o faz, ao recusar ir à frente da sala de aula e declamar a lição; “Não desejo aparecer na frente e viver sob o olho desse grande relógio de cara amarela, com seus tiques e seus taques” (WOOLF, 2014, p. 15). As rotas de fuga efetuam-se, portanto, pelas insurgências da origem, pelos recomeços – pelo movimento da respiração do mar, ainda que a fuga nunca esteja inteiramente concluída ou garantida, já que o tempo histórico e escolar segue impelindo-os para frente.

Na frágil e fugaz conexão que podemos estabelecer com essas crianças que brincam e formam frases, talvez possamos ver o acontecimento de uma convergência dos tempos – passado, presente e futuro – mobilizando a dispersão e impelindo-nos a seguir outras rotas no quintal ou nos espaços institucionais, ainda que a visibilidade desse acontecimento esteja garantida por luminosidades delicadas e provisórias, afinal, “Isto é aqui – disse Jinny –, isto é agora. Logo, porém, teremos de ir” (WOOLF, 2014, p. 17).

O tempo originário do ritmo das ondas funda, justamente, essa dialética entre presença e ausência. Esse é o ritmo através do qual a escrita avança.

## Advertências da memória para a escrita

Gagnebin retoma um conselho deixado por Benjamin a respeito do trabalho da escrita: “nunca usar a palavra eu a não ser nas cartas” (Benjamin apud GAGNEBIN, 2013, p. 73). Essa prescrição tornou possível que o pedido de uma revista para que o filósofo redigisse um ensaio autobiográfico viesse a se transformar na obra *Infância em Berlim por volta de 1900*, livro povoado pelas lembranças da infância de Walter Benjamin. A autora nos convoca a pensar acerca do lugar do pronome “eu” na escrita, cuja autoria é relegada a um sujeito que se lança às lembranças de acontecimentos que dizem respeito à “própria vida”.

“O eu e o sujeito não são nem idênticos e nem intercambiáveis; não seria correto confundir o sujeito com esse pronome que só faz representá-lo perante as instâncias do diálogo interpessoal. [...] aqui o sujeito é muito mais do que sua expressão pessoal” (GAGNEBIN, 2013, p. 74). O crescimento de um breve ensaio para um livro escrito a partir do trabalho infinito da lembrança se efetua, portanto, através da distinção política entre o sujeito e o seu eu. Em vista disso, e a respeito dos efeitos dessa distinção, Gagnebin afirma:

Esta abertura [...] consiste igualmente numa dimensão social do sujeito que, renunciando à clausura tranquilizante, mas também à sufocação da particularidade individual, é atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos. Esta ampliação ao mesmo tempo política e filosófico-psicológica do conceito de sujeito me parece essencial para uma reflexão que tente pensar a nossa prática histórica, isto é, como contamos a nossa história e como agimos nela. (GAGNEBIN, 2013, p. 75)

Dessa forma, os escritos de Benjamin, que trazem imagens de sua infância, são muito mais do que anedotas pessoais, mas são arquivos de uma memória tanto pessoal quanto coletiva, que trazem, inclusive, as nuances da cidade para dentro da escrita. Além disso, e em uma articulação do tempo especialmente benjaminiana, a aposta é de que, dessas imagens, seja possível entrever certos esboços imprecisos do futuro. É através da ação política que o destino do sujeito narrativo pode despertar do silenciamento imposto pela palavra oca do racionalismo científico atrelado ao sistema econômico capitalista. Não à toa, o filósofo berlinense empenhou-se em lembrar os momentos em que os adultos dedicavam-se intensamente a retirar das vistas da criança burguesa os oprimidos da história que circulavam pelas cidades. Sua obra prima, que traz descobertas da percepção infantil, é fortemente mediada por tudo que a torna incompleta, insignificante e ingênua aos olhos dos adultos.

A “Infância Berlinense” propõe muitos exemplos desta incompetência infantil reveladora de uma verdade que os adultos não podem nem querem ouvir. Verdade política da presença constante e subterrânea dos vencidos, humilhados, que a criança, por sua pequenez, percebe. (GAGNEBIN, 2013, p. 82)

O labirinto da experiência, como era tradicionalmente entendida, retorna nas memórias de Benjamin (através de Gagnebin) como uma imagem potente capaz de dinamizar outra articulação entre passado, presente e futuro, onde o passado pode ser salvo no presente “porque o escritor descobre os rastros de um futuro que a criança pressentia sem conhecê-lo” (GAGNEBIN, 2013, p. 89). Além disso, a estrutura labiríntica é a perfeita imagem dessa “dimensão subterrânea da vida sobre a qual repousa a ordenação da história” (GAGNEBIN, 2013, p. 90). O labirinto opera no espaço o mesmo deslocamento que, no tempo, o olhar do adulto opera sobre a infância; esse deslocamento é essencial para um sujeito que não evoca nostalgicamente um paraíso perdido. A criança entende que só poderá reencontrar-se se ousar perder-se. E o fio que guia a criança no labirinto é o fio da linguagem, das infinitas histórias e palavras nas quais se perde, mas também com as quais se aventura a organizar seus reinos, seu mundo. Essa convergência entre tempo e espaço operada na imagem da criança no labirinto remonta-nos a um importante conceito que atravessa, mesmo que nem sempre notadamente, toda a obra de Benjamin; trata-se do conceito de limiar:

O limiar (Schwelle) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (Grenze). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwelle* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho (BENJAMIN, 2006, p. 535).

Assim, a fronteira aparece como contorno que evita que algo possa vir a transbordar, um uso que tem seu correlato à tarefa de limitar as fronteiras do próprio pensamento, na intenção de “proibir ultrapassagens perigosas”. Já o limiar encontra-se no domínio das transições, “[...] não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios” (GAGNEBIN, 2010, p. 14). Daí a sua capacidade de confluir a ordem do tempo e a do espaço. Seu caráter político encontra-se justamente no fato de que essa concepção liminar está situada naquilo que o pensamento ocidental tanto se empenhou por escamotear, está inserida no que se passa “entre” duas categorias, alcançando uma amplitude capaz de embaralhar as pretensões cartesianas de exatidão entre sonho e realidade, por exemplo. “Trata-se de reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação, e isso contra



as hesitações da taxinomia apressada, que se disfarça sob o ideal de clareza” (GAGNEBIN, 2010, p. 16). Não à toa, talvez, o pensamento de Walter Benjamin encontre sua lavoura no território das memórias de sua infância.

O filósofo, adulto, justamente nos momentos que antecederam o triunfo do nazismo, dedicou boa parte de suas produções escritas aos fragmentos de recordações de sua infância, colocando em evidência um modo de escrita que interrompe o fluxo linear do tempo, onde objetos e imagens esquecidos se entrecruzam e se encontram nos textos, mas também no Benjamin adulto. A partir desse modo de narrar, o que emerge são objetos de memórias pela cidade e pelos espaços por onde a infância efetua suas passagens. Dessa atenção pelas passagens, o autor nos convoca a uma ciência dos limiares, colocando a infância como território privilegiado para a construção de outros modos de pensar a memória e a história diante de uma modernidade que, cada vez mais, torna irreconhecíveis as experiências de transição.

O que emerge fortemente em *“Infância em Berlim por volta de 1900”* é a ressonância entre o tempo de uma vida vivida e de um passado que não é próprio. As memórias escritas da infância de Benjamin respondem ao seu conceito de história. Paralelamente, Walter Benjamin compõe uma série de teses que se remetem às crianças do presente, tecendo contundentes críticas à pedagogia iluminista e levando adiante uma concepção que valoriza uma certa autonomia das crianças, contra a idealização da infância. É nos gestos das crianças que ele busca os sinais para a invenção e a descoberta do mundo, valorizando, desta forma, a arte do efêmero ou “da cristalização no sentido no instante” (MIGUEL, 2014, p. 98). Dessa valorização, é possível fazer uma interessante relação com o caminho trilhado por Fernand Deligny, ao elucidar a importância do “mínimo gesto” – uma busca pela ausência de comunicação da palavra autista – como abertura para uma concepção não utilitária da linguagem, das imagens e também dos objetos, mas como experimentação, um espaço para o exercício da humanidade que nos permita entrar em contato com o imprevisível. Ora, não poderíamos encontrar no elo da comunalidade entre esses dois importantes pensadores (que elaboraram seus escritos na iminência da guerra e da ascensão do fascismo), um valioso artifício contra o mal-estar do silenciamento das experiências singulares na modernidade? Afinal, a linguagem emerge “não como um instrumento, mas como um modo humano de estabelecer relações vivas, como uma manifestação essencial da ligação psicológica que nos liga a nós mesmos e nossos semelhantes” (MIGUEL, 2014, p. 106). Nessa abertura para a

invenção, o que se pretende é reaproximar linguagem e experiência, onde a infância adquire um lugar privilegiado nessa tarefa:

Sonhando a vida na ação e na linguagem, descontextualizando espaço e tempo, subvertendo a ordem e desarticulando conexões, a infância problematiza as relações do homem com a cultura e com a sociedade. É precisamente essa sua dimensão crítica, frequentemente desprezada como sendo uma visão ingênua, infantil e mágica da realidade [...]. Se, como diz Barthes, ouvir a língua fora do poder é ir ao encontro da literatura, acrescentamos a esse seu pensar que com a criança também é possível (JOBIM e SOUZA, 2008, p. 160).

## Reconhecer o que é inferno

*O inferno dos vivos não é algo que será;  
se existe, é aquele que já está aqui,  
o inferno no qual vivemos todos os dias,  
que formamos estando juntos  
(Italo Calvino)*

Numa escrita labiríntica, capaz de causar intensa desorientação, a criança que escreve em Walter Benjamin (1987) nos leva até a Coluna da Vitória, na cidade de Berlim, monumento que consagra a derrota francesa na guerra franco-prussiana – marcada, nomeadamente, pelo dia de Sedan. Mas, para além da imobilidade do monumento que se erguia em meio à extensão da praça, recorda-se também da forma compulsória como precisava designar relevância àqueles que tinham comandado uma guerra. No entanto, desconfiava desses marcos e figuras históricas, afinal, ovacionar tais fatos era como admirar alguém por ter “conduzido um rinoceronte ou um dromedário” (BENJAMIN, 1987, p. 77). Desta forma, a própria história parecia revelar-se para a criança como um “eterno dia de Sedan” (BOLLE, 2000, p. 333), fundada a partir da verdade monumental dos vencedores. No entanto, é a criança que parece subverter, de sua perspectiva “menor”, esse discurso. De seu ponto de ver<sup>5</sup>, são os vassalos que ela observa representados nas pinturas das colunas por estarem numa posição mais baixa em relação aos suseranos, revelando-se, portanto, como sendo “mais cômodos de examinar”. Da mesma forma, a criança consegue ver e anunciar o inferno – onde dormitavam os feitos dos heróis – sob o qual repousa o “círculo de clemência que, no alto, rodeava esplendorosa Vitória” (BENJAMIN, 1987, p. 76).

\*\*\*

De outro lugar, mas de um tempo não muito distante, o alagoano Graciliano Ramos, na impetuosidade de seus seis anos de idade, pescava a palavra “Inferno” no ar denso das

---

<sup>5</sup> Expressão calcada por Fernand Deligny, a respeito do qual Miguel (2014, p. 106) traz uma interessante elucidação: “Benjamin procurava, com o conceito de expressão, justamente atacar esse modelo de linguagem comunicativa e reificadora. A linguagem sendo expressiva almeja em sua potência máxima o sem-expressão. Mas este nada tem a ver com o inexprimível: o sem-expressão é de certo modo o que tudo diz, o nível mais alto da expressividade, do que é exprimível. [...] A pesquisa de Deligny [...], é sobre o ponto de ver e não sobre o ponto de vista autista. Esse deslocamento implica no abandono do registro de um sujeito que reproduz constantemente a si mesmo em suas obras. [...] Graças à imagem, esse ponto não-comunicável da criança autista – esse ponto de ver –, que não é completamente experimentável para o espectador, pode aparecer e ser expresso”.

tardes que compartilhava com sua mãe, e perguntava de que se tratava este lugar que fugia ao seu campo de visão, enquanto ela tentava assegurar-se de que manteriam aquele diálogo nas planícies pacificadas da generalidade.

Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não me contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras. Não havia lá plantas, nem currais, nem lojas, e os moradores, péssimos, torturados por demônios de rabo e chifres, viviam depois de mortos em fogueiras maiores que as de S. João e em tachas de breu derretido (RAMOS, 2015, p. 80).

No entanto, recordara-se de que, num descuido, já havia experimentado a dor de ter um dedo queimado, o que fez com que desconfiasse de que alguém pudesse resistir, por anos, cercado por fogo ainda mais alto que de uma fogueira de São João. Insatisfeito com a resposta prosseguiu questionando se sua mãe já estivera lá, o que não importava, visto que quem detinha informações mais precisas sobre o inferno eram os padres – assim ela argumentava. Contudo, eles também não ofereciam testemunha confiável para o menino que não conseguia crer na descrição daquelas “coisas nunca vistas” (RAMOS, 2015, p. 82). Desiludido com as indubitáveis respostas que a mãe delegava à autoria dos padres, a criança afirmou:

Não há nada disso [...]. Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos” (RAMOS, 2014, p. 83)

Graciliano não desacreditou a palavra – “inferno” –, que seguiria, ainda, rondando seu imaginário e compondo seu cotidiano, mas aquilo que ela continha quando pronunciada pelos adultos aos quais confiava suas curiosidades. Por um momento, a história contada lhe parece razoável; no entanto, a própria obrigatoriedade dessa interpretação acerca do inferno convidou a criança a desconfiar dela.

“Por aí se vê que a ordem das coisas não é tão imperiosa que não ceda, eventualmente, ao manejável. Ei-nos libertos do inferno” (DELIGNY, 2015, p.227).

\*\*\*

Da escola católica me lembro de que era constituída por largas rampas e acessos de subida, isso fazia com que eu estivesse sempre ofegante, lembro, mas não sei se estou certa disso, que o lugar mais alto pertencia à capela. Lembro-me dos eventos nos quais eu sonhava em ser escolhida para atuar como algum dos anjos figurantes na encenação de coroação da Nossa Senhora. As crianças elencadas para esse papel eram posicionadas em uma estrutura de madeira estratificada em vários degraus, e o nível mais alto pertencia à Virgem Maria. Vistos do meu lugar, nos bancos de madeira destinados aos fiéis anônimos que frequentam a igreja, aquela estrutura que elevava as crianças à altura me causava um grande receio, eu a julgava velha demais, frágil demais, ao menor silêncio da plateia era possível ouvir o ranger da madeira envelhecida sofrendo o peso daquelas crianças. O que não era suficiente para impedir o meu enorme desejo de concretizar-se: tornar-me um dos anjos e vestir um daqueles vestidos de cetim azul e rosa claro, livrar-me de algumas aulas ensaiando aquela encenação, e estar nas alturas, com a instabilidade que funda qualquer experiência de aventura.

Poderia aquela estrutura antiga e antiquada romper-se com o peso dos anjos encenados? Desmoronariam as crianças ou flutuariam aos céus sem qualquer arranhão? Minha imaginação se dividia entre a desconfiança daquele ritual, que não fazia parte do meu universo de crenças religiosas, e a esperança de encontrar alguma verdade sobre a existência dos anjos. Desmoronariam ou flutuariam?

Uma aventura miraculosa bastante monótona, por certo, mas não mais do que a atividade que sucederia na sala de aula: aprender o alfabeto.

Lembro-me do olhar vigilante das freiras pelo pátio, do terço enrolado nos dedos, das testas franzidas, lembro-me de seus passos vagarosos, porque vigilantes. Lembro-me da letra “A” pontilhada no caderno esverdeado, lembro-me da instrução para que cobríssemos os pontilhados com o lápis, o gesto formava então, diante dos nossos olhos, a própria letra “A”, antes pontilhada, e posteriormente traçada em linha contínua, de grafite. Acho mesmo que o caderno era verde, esse verde está bem presente na lembrança da descoberta da aparência das letras. Depois vinha a letra “B”, e depois mais uma infinidade de letras com as quais eu ainda não possuía intimidade alguma, somente a garantia de que aqueles pontilhados, ao serem cobertos com o lápis, formariam a própria letra, entretanto, sem falhas – as pequenas brechas entre um pontilhado e outro. Infinitamente eu deveria seguir aquelas instruções para que logo mais aprendesse a formar alguma palavra com aquelas letras pontilhadas, essa era a promessa. Aconteceu de eu achar mais interessante aplicar beliscões nos colegas que sentavam ao meu lado na carteira. Entre uma letra e outra, um beliscão. Lembro de como o coração disparava,

no tempo que dedicava àquela tediosa atividade, sentia-me profundamente enganada por não entrever como seria possível construir os grandes reinos que habitavam meus sonhos com aqueles pontilhados – preferia mesmo ser anjo. A forma das letras desaparecia nas palavras e na língua dos falantes, não podia identificá-las de jeito algum.

Como era massacrante o mundo dos pontilhados, não havia qualquer encanto em transformá-los em letra, porque dos pontos já dava para adivinhar que aquela era a própria forma de uma letra. A quem eles tentavam enganar, trapaceando? Lembro que certa vez uma criança que estava sentado ao meu lado chorou, e o tracejar de letras foi interrompido. “Por que você faz isso?”, indagava a professora, referindo-se ao inferno que, paulatinamente, eu me empenhava por construir, ou dar a ver (visto que ele já estava lá), nos interstícios daquele alfabeto pontilhado.

Fui para o ano seguinte munida de minha sabedoria de cobrir pontilhados. Outras crianças já escreviam, enumeravam tarefas. A nova escola nos convocava a formar frases e fazia com que todas as crianças, juntas, organizassem o planejamento do dia. Todas sentavam em roda e a professora passava o papel pardo no qual cada criança deveria indicar uma das tarefas do planejamento. O papel chegava até mim, eu o olhava, ele me olhava de volta. “Não sei escrever”, dizia, e era o papel o destinatário de minha confissão. E de meu remetente, eu me despedia para que fosse arrastado até a criança seguinte, enquanto ouvia da professora alguma frase de incentivo, “logo mais você consegue”. Isso se repetiu algumas vezes, até que, não me lembro como, aprendi. Acho que algum adulto me ajudou como que numa urgência, garantiu-me que eu conseguiria, “de hoje não passa!”. Lembro-me da palavra “A-ba-ca-xi”, essa foi uma das primeiras, com certeza. Foi a primeira que engoli por inteiro – e cuspi de volta no mundo com meu próprio traço – porque tinha sabor e também o som alegre das sílabas, com um azedinho no final.

Animada, escrevi pela primeira vez no papel pardo uma das atividades do dia, havia sido incluída naquele ritual diário. Porém, certo dia, numa tarefa que fazíamos individualmente na sala de aula, ocorreu-me a necessidade de escrever a palavra “Muito”, a qual eu havia escrito “Muinto”. Não me lembro em que frase essa palavra se encaixava, mas lembro-me de levar, orgulhosamente, a tarefa realizada para a correção da professora.

“Muito bem, só errou uma palavra”, e corrigiu o n que sobrava, grosseiramente, em minha folha; “escreve-se Muito”. Lembro-me de olhar a palavra escrita ainda uma última vez, antes de corrigi-la, decepcionada com o erro, inflei os pulmões de alguns argumentos e

contestei: “Como posso escrever Muito, se ninguém que conheço fala essa palavra desse jeito? É *Muinto*, tenho certeza!”.

Não me lembro da explicação que me foi dada para aquele grande desengano. Mas esse erro eu nunca mais cometi. Como poderia confiar nas palavras se elas também se contradiziam na minha voz e na voz dos que me cercavam? Voltava da escola com os sonhos povoados pela promessa de adentrar no céu. Estava certa de que lá não haveria escola, e que bastava não lutar tão abertamente contra os pontilhados, o papel pardo e o sumiço do *n*, para que, logo mais, deixassem-me passar pelos portões dourados do paraíso celeste, ainda que sequer eu tenha sido escolhida para atuar como anjo figurante na encenação cristã da coroação de Nossa Senhora. Docilizei-me o quanto pude. Vez ou outra um adulto me pegava em flagrante, me descobria, “eu sei que você não é o anjinho que aparenta”, e um frio subia da ponta do dedo mindinho do pé até o couro cabeludo, mas durava só alguns segundos, depois achava engraçado e lembrava-me de que as portas douradas com as quais eu sonhava que se abrissem para mim não haveriam de pertencer sob a guarda deles.

### **O caráter mágico da linguagem**

Em 1938, Fernand Deligny se tornou professor em uma classe especial para crianças classificadas como incapacitadas de assistir aulas nas classes normais. Sua prática, nesse período, fez com que ele se tornasse um contador de histórias, onde os traços das histórias apareciam no quadro negro como suporte para a coletivização da experiência.

Este [o quadro negro] não é mais um simples instrumento de instrução, de educação, no qual o mestre viria inscrever e transmitir a verdade que o aluno deve aprender, mas ele “involui”, voltando ao seu estado mais “primitivo”: o quadro volta a ser uma simples tábua de madeira, uma superfície de inscrição – não de códigos e conteúdos a serem apreendidos, mas de traços, de um traçar. O espaço instituído do quadro negro se abre a novos possíveis, onde um traço pode se tornar um personagem. Enfim, Deligny não se vê mais diante de uma massa homogênea de crianças passivas e “débeis”, mas face “a crianças anormais especialistas em atitudes e modos de ser”. [...] A palavra, antes de querer dizer alguma coisa, antes de significar, é um simples traçar (MIGUEL, 2015, p. 06).

Libertar o traço, e conseqüentemente a linguagem, de sua captura instrumental, eis a experiência a qual Deligny se lançou – posteriormente de modo infinitivo com as crianças autistas – no encontro com “lado minoritário” da história. Essas abordagens são consideradas

*tentativas*<sup>6</sup> que guardam indícios da importância política de seu trabalho, uma vez que historicamente elas se desdobraram no momento em que a infância tornou-se uma questão para o governo francês a partir da consolidação de uma aliança “médico-jurídico-social”. Dessa aliança forjou-se tanto o conceito de “infância inadaptada” quanto se intensificaram os esforços de fazer com que crianças e jovens se tornassem braços fortes na guerra ou na reconstrução do continente em ruínas após a guerra (MIGUEL, 2015).

Há uma convergência temporal entre as tentativas de Deligny e o desenvolvimento do texto *O narrador* em 1936, de Walter Benjamin, onde o filósofo, na Alemanha, pensa o trabalho artesanal do contador de histórias, “cujo material é a experiência coletiva humana” (MIGUEL, 2015, p. 10) tendo como suporte o corpo e a gestualidade. Além de trazer, sobretudo, a interrupção das experiências transmissíveis e intercambiáveis a partir do silêncio que se estendeu após a experiência de uma guerra marcada pelo desenvolvimento tecnológico em larga escala.

As perspectivas de Benjamin e Deligny se cruzam, principalmente, no que diz respeito a uma possibilidade de desembaraçar a linguagem da primazia do conhecimento racional e burguês. Conhecimento este que se ancora, sobremaneira, no poder que exerce através da palavra e do discurso, demarcando seus limites na expressão de conteúdos verbais. Ambos nos auxiliam a descentralizar e dissolver esse “ser da linguagem” que privilegia poucos e assombra muitos.

Assim, tal como Deligny nos aponta que “a palavra, antes de querer dizer alguma coisa, antes de significar, é um simples traçar” (MIGUEL, 2015, p. 06), Benjamin (2011, p. 50), em sua acepção sobre a linguagem dos homens, aponta que a comunicação pela palavra apresenta-se apenas como um “caso particular – o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela”. Em sua compreensão, somos introduzidos ao fato de que todas as coisas, objetos, em suma, tudo que se presentifica no mundo possui linguagem – ou seja, é dotado da faculdade de comunicar seus conteúdos espirituais. Com essa introdução, Benjamin constrói uma importante concepção para entendermos a linguagem como *Medium* da comunicação, alocando o “problema originário” da linguagem na magia de sua imediatidade;

---

<sup>6</sup> No texto de Deligny (2015, p. 153), *Carteira adotada e carta traçada*, encontra-se uma relevante explanação da importância de tomar seus trabalhos como tentativas; “é que a tentativa está mais próxima da obra de arte do que de qualquer outra coisa. Para quem pretende criar, é realmente indispensável afastar-se do ‘fazer como’. Ou então sua ‘obra’, o que é proposto, exposto, é inútil, se nela não se veem traços da ruptura com toda identificação. [...] uma tentativa se situa no espaço de agora, sendo agora momento histórico.”



Falar da magia da linguagem significa remeter a outro aspecto: a seu caráter infinito. Este é condicionado por seu caráter imediato. Pois precisamente porque nada se comunica *através* da língua, aquilo que se comunica *na* língua não pode ser limitado nem mediado do exterior, e por isso em cada língua reside sua incomensurável, e única em seu gênero, infinitude. É sua essência linguística, e não seus conteúdos verbais, que define o seu limite (BENJAMIN, 2011, p. 54).

Esse caráter imediato da linguagem fundamenta-se, portanto, no fato de que – na contracorrente de uma ideologia conteudista da linguística humana – a linguagem comunica a si mesma; trata-se de uma comunicabilidade pura e simples. Na magia da matéria, Benjamin reconhece a linguagem dos objetos ao dizer que os homens só puderam nomeá-los a partir do que esses objetos comunicavam a eles – sua essência espiritual. Portanto, é no próprio nome que coincide uma comunicabilidade com as coisas.

Pensar a linguagem como *medium*<sup>7</sup> da comunicação é compreender a forma como esta busca lançar-se às conectividades, mas também aproximar a linguagem da experiência (*Erfahrung*). Justamente essa noção de experiência que atravessa a obra de Benjamin, e que também vem aparecendo reiteradamente neste texto dissertativo. Para a constituição desse conceito, é preciso começar pela valorização, principalmente, do radical *farh* – do alemão *Erfahrung* – que ao ser traduzido para o português tem a conotação de passagem, travessia. Essa experiência deve, portanto, ser entendida como gestualidade que se efetua na duração da travessia, entre o acontecimento e a transformação operada. De forma semelhante, o traço, “como suporte necessário ao contador de histórias” (MIGUEL, 2015, p. 05), ao qual se refere Deligny, também é efeito de um movimento do gesto, que arrasta consigo a composição de certo imaginário coletivo. Dessa forma,

[...] vemos como a mão que traça proporciona algo à história narrada. O traçado fornece a sequência da narrativa suspensa, além de servir para reagrupar o coletivo infantil. Se as crianças seguem a via de uma lembrança pessoal e subjetiva, tudo estará perdido; elas voltarão às suas próprias histórias e reencontrarão assim a passividade que lhes havia sido imposta pelo simples fato de se encontrarem nessa classe especial. Trata-se então de reconduzir esses indivíduos dispersados, graças a um processo de imaginação, a uma certa coletividade. (MIGUEL, 2015, p. 05)

É nesse sentido que Deligny narra a transformação de um retângulo, desenhado por uma das crianças da classe que lecionava, em um traço irrepresentável. Pois a partir dessa transformação era possível desobstruir os sinais que ali apareciam (soma, diminuição, figuras

---

<sup>7</sup> Em uma nota inserida no texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (2011), seus tradutores desdobram a distinção que Benjamin faz, no alemão, da palavra *Medium* e da palavra *Mittel*. No entanto, ambas são traduzíveis para o português como *meio*. *Mittel* refere-se, portanto à concepção burguesa e instrumental da linguagem como “meio para um determinado fim”, a partir de uma intencionalidade exterior, enquanto *Medium* designa a concepção benjaminiana da comunicabilidade como ambiente de passagem.

geométricas, ou seja, conteúdos da educação formal) de suas funções normativas. Dessa forma, um retângulo (cujo nome “*retângulo*” a criança, para seu constrangimento, havia esquecido) torna-se um banco que estava com os pés quebrados. O traço, portanto, dá a ver a materialidade da travessia que conecta o adulto (educador) à criança (“inadaptada”), faz aparecer esse caráter mágico e imediato da comunicabilidade que não se ancora na transposição de conteúdos verbais. É uma composição de origem.

Deligny experimenta uma vez mais a experiência da separação. É ele, na sua autoridade, que convoca o garoto ao quadro negro, e conhece a resposta: o que deve representar a figura traçada, o que ela quer dizer. O garoto, por sua vez, lá, diante do quadro negro, sem nem mesmo saber por que desenhara aquela figura, se encontra na posição de ter que responder. Deligny poderia interrogá-lo, perguntar o que pretendia desenhar, o que queria dizer, significar, representar. Mas não é essa a via que escolhe. Ele toma uma decisão: a de não permanecer do “lado errado da inquisição” (MIGUEL, 2015, p. 08).

Dessa *tentativa*, o educador não pretendia ocupar – desonestamente – o lugar minoritário das crianças que lecionava, visto que era impossível e seria como escamotear o poder que lhe foi atribuído, mas intentava abrir brechas, fissuras, no sistema constituído. Na magia da linguagem, ou melhor, na magia do traço traçado (que se desprende de qualquer autoria seguramente representativa) criam-se espaços onde é possível realizar alguma forma de contágio, onde o que se valoriza é a passagem e a transfiguração de sentidos; como uma fisionomia da comunicação. O “lado errado da inquisição”, que Deligny escolhe não ocupar em sua prática como educador das crianças de uma “classe especial”, permite-nos pensar, ainda de outra forma, a fragilidade da constituição da linguagem burguesa, que tem sua origem na palavra judicante, à qual Walter Benjamin se opõe;

A linguagem decaída é marcada pelo fato de ser simples meio; é signo e dela nasce a abstração; ou seja, a linguagem deixa de conter apenas nomes lastrados na concretude do mundo para abarcar os elementos abstratos advindos do conhecimento do bem e do mal, da palavra julgadora. Para Benjamin, aquela linguagem conhecedora, completa, esvanece em simples palavrório no abismo da comunicação (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 85).

A linguagem, pela perspectiva de Benjamin, é posta a serviço da transformação, já que o que se pretende é uma retomada da indistinção originária entre linguagem e experiência. Como já foi colocado anteriormente, a palavra *originária* aparece aqui não como ponto cronológico de início, mas em seu sentido mágico e involutivo, que nos conduz até uma região onde é possível fazer experiência da linguagem: a infância. A infância como experiência originária deve ser entendida não como algo subjetivo, incrustado nos confins de

lembranças pessoais e paradisíacas, mas, como nos alude Agamben (2005, p. 58), “uma experiência muda no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite”.

Nesse espaço onde a experiência da infância e a experiência da aquisição da linguagem coincidem, o limite da experiência recua; “não se encontra mais em direção à morte, mas retrocede à infância” (AGAMBEN, 2005). Isto se dá após uma longa e detida elucidação a respeito do encarceramento da noção de experiência nas demarcações impostas pelo cientificismo cartesiano, que relegou ao sujeito da linguagem a primazia do conhecimento e da razão. Mas importa a nós que a partir dessa perspectiva a linguagem não se constitui como via de expressão para a busca de uma realidade psíquica conservada nas memórias infantis, mas como experiência *imediata* da linguagem em sua abertura sensível e infinita – na insuficiência do verbo. Dessa indistinção, o que entra em questão não é um caráter cronológico de um tempo que precederia a linguagem, e que em momento datado conclui-se para qualificar-se em uma gramática; não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se, aliás, ela mesma na “expropriação que a linguagem dela efetua” (AGAMBEN, 2005, p. 59).

A *in-fância* restitui, portanto, a experiência como zona de passagem, transição, fratura entre o que ainda não é e o que pode advir:

Através da infância, saltamos. Do inumano para o humano, do sem fala, para o falante, do vazio para a história. A infância abre o espaço da história, mas não como desenvolvimento contínuo de seres-humanos falantes, e sim como cesura e intervalo. A criança que acessa pela primeira vez a linguagem tem uma experiência da própria língua, na sua gênese. Não da língua como veículo para experimentação de um objeto que ela nomeia. Mas a língua em sua pura autorreferencialidade, uma língua que não expressa nada além dela mesma, o que Agamben chama de *Experimentum linguae*, algo que ocorre numa temporalidade inaugural, num momento de susto diante do acontecimento da linguagem, diante do fato de que a linguagem existe (BINES, 2009, 56).

Dessa forma, é possível entrever uma importante tarefa política que se tem empenhado para refrear o progresso histórico que percorreria, sem cesuras, uma cronologia linear. Desmentir tal atividade sedimentária do progresso é fundar a “pátria originária” da humanidade na infância: incompleta, inadaptada, intervalar e que nos mantém em constante estado de travessia (AGAMBEN, 2005) – pelas ruínas da experiência.

## Ruínas

Podemos afirmar que a imagem das ruínas ilustra a luta contra o fascismo, luta que aparece de forma literal e imagética nas páginas em que Benjamin (2012) dedica-se a escrever suas *Teses sobre o conceito de história*. Nessas páginas, reside uma valiosa descrição do que seria um método materialista histórico, em contraposição ao historicismo universal, cuja tarefa de soterrar as barbáries do progresso – e os ecos das vozes de nossos antepassados que as denunciam – “não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2012, p. 244). Dessa perspectiva, o filósofo evidencia a inseparabilidade entre a ideia de progresso e a nossa subjugação a um “tempo vazio e homogêneo” que vai sendo preenchido pela sucessão dos fatos. A tarefa do materialista histórico torna-se, portanto, estabelecer tal experiência com o passado que o permita arrebentar essa pretensa linearidade da história, ou o que ele chama de “*continuum* da história”. Essa atividade decorre de um estranho elogio à interrupção dos acontecimentos e à imobilização do pensamento. Nessa experiência de saturação, de choque e de cristalização dos sentidos de um acontecimento – que faz com que as coisas, inevitavelmente, sejam interrompidas – Benjamin vislumbra a oportunidade revolucionária de explosão do curso homogêneo da história.

Na escrita de Benjamin, esses pontos de interrupção se desdobram a partir de uma escrita que se efetua na potência de imagens – o que nos leva até seu conceito de imagem dialética – onde o presente arranca o passado de seu contexto, e este irrompe no tempo de agora, regurgitando seus vestígios e dando a ver sinais do que poderia, e ainda pode, advir. A intensidade desse encontro nos faz experimentar uma linguagem imagética que, curiosamente, nos impele a ler ainda mais uma vez, retroceder, parar, reparar.

Ainda em suas teses, somos apresentados à descrição da imagem do “anjo da história”:

Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso (BENJAMIN, 2012, p. 246).

Essa descrição é suscitada pela relação que Benjamin estabelece com um quadro de Paul Klee<sup>8</sup> intitulado *Angelus Novus*. Quando acessamos a fonte original da pintura, surpreende-nos a simplicidade e a brutalidade dos traços – a similaridade com um desenho cuja autoria poderia ser facilmente designada a uma criança. Porém é dessa mesma figura – que em nosso imaginário tem as fronteiras de sua autoria borradas entre criança e adulto – que parte a imagem que pode ser considerada um dos pontos fundamentais da argumentação de Benjamin acerca de sua concepção sobre a história. Não me parece interessante, neste trabalho, tomar essa referência que Benjamin faz a Klee apenas como mera coincidência.

Ao longo dos anos 1932-1940, tempo de ascensão e de triunfo do nazismo na Alemanha, Paul Klee se utilizou de uma noção de infância como acesso para a possibilidade de composição de um autorretrato enigmático e também como forma gráfica na qual uma crítica de seu tempo poderia ser expressa. Em suas pinturas ele traçava uma certa conexão entre a infância e a experiência da guerra (HELFENSTEIN, 1998). A infância aparecia como tema, tanto nas críticas à militarização de jovens e crianças nos regimes totalitários, quanto na ilustração de um certo mundo pacificado em contraposição à guerra ocasionada pela racionalidade dos adultos. No entanto, ela – a infância – está presente, intensamente, como próprio suporte estético do pintor, que relacionou, diretamente, uma noção de infância ao ato criativo. Nessa similaridade com certo “primitivismo” dos traços, estava contida também uma resposta, como um “equivalente imagético”, à barbárie da história contemporânea, adotando, ou melhor, ocupando (enquanto posicionamento político) uma posição precária nessa conjuntura.

Essa posição precária aparece também no livro *Nas trilhas dos ninhos de aranha* –, o primeiro livro de Italo Calvino, cujo personagem principal é uma criança que se avizinha da resistência armada *partigiani*<sup>9</sup> na época de vigência do regime fascista na Itália. Em seu prefácio, vemos Calvino confrontando seu primeiro romance, apresentando a impressão causada ao retomá-lo para uma nova publicação. Trata-se de um livro escrito através do gosto literário que surgiu pelas histórias do pós-Segunda Guerra Mundial, em uma atmosfera de tensão moral. O tom de seus primeiros romances despontou desse clima coletivo, de uma juventude que herdara a força propulsora da luta dos *partigiani*; mas também de uma comunicação imediata entre público e escritor, atravessados, em “pé de igualdade” pela experiência da guerra, e pelo ressurgimento da liberdade de falar – em contraste com o silêncio da guerra.

---

<sup>8</sup> Pintor e poeta suíço naturalizado na Alemanha.

<sup>9</sup> Movimento armado de resistência italiana ao fascismo e à ocupação nazista na Itália.

Roubávamos as palavras uns da boca dos outros. A renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que recomeçavam a funcionar, apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos “refeitórios do povo”, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamos-nos num multicolorido universo de histórias (CALVINO, 2004, p. 6).

Em seu prefácio, Calvino faz surgir essa dimensão literária – neorrealista – insurgente no pós-guerra, e os sinais da própria juventude. Confunde-se e deixa-se confundir em uma escrita que defende como crítica do próprio romance. O multicolorido das narratividades que ressurgiam nos encontros começa a dar lugar a um certo desconcerto do autor diante de sua escrita. O primeiro constrangimento ele expõe como sendo o remorso de ter escrito experiências, aparentemente, tão mais grandiosas do que suas palavras puderam alcançar; o que seria uma literatura da resistência?, ele se pergunta, rememorando as prateleiras abarrotadas de romances com o tema da guerra. Seus questionamentos partem de um sentimento de responsabilidade por uma época histórica – por ter sido testemunha. Mais uma vez, estamos às voltas com o testemunho, como uma incumbência que assombra os sobreviventes. Calvino sente-se demasiado fraco, demasiado frágil diante da grandiosidade do *fato* histórico que acabara de ocorrer.

E então, justamente para não deixar que o tema me subjugasse, decidi que o enfrentaria, sim, mas de esguelha. Tudo que devia ser visto pelos olhos de um menino, num ambiente de moleques vagabundos. Inventei uma história que ficasse à margem da guerra *partigiana*, de seus heroísmos e sacrifícios, mas que ao mesmo tempo transmitisse suas cores, o gosto áspero, o ritmo... (CALVINO, 2005, p. 12).

Sua escrita se remete a um duplo enfrentamento: de um lado, àqueles que difamam a Resistência, e por outro, aos “sacerdotes” de uma versão sagrada, “hagiográfica e adocicada” de uma Resistência. Era contra essa direção política da atividade literária – um pedido ao escritor que representasse o herói a partir de uma pedagogização da militância revolucionária – que começava a avolumar-se nos registros das experiências de resistência, que Calvino escrevia; escrevia uma história sem heróis, cujos personagens não estavam sequer muito familiarizados com a linguagem militante – para os quais o sentido da luta tinha menos a ver com um projeto político bem delineado do que com um certo impulso de resgate humano.

Era assim que eu pensava, e com essa fúria polêmica me lançava a escrever e a decompor os traços do rosto e da índole das pessoas que tivera por caríssimos companheiros, com quem, por meses e meses, dividira a marmita de castanhas e o

risco da morte, por cuja sorte tremera, cuja indiferença ao deixar para trás qualquer vínculo e o modo de viver desligado de egoísmos eu tinha admirado, e de quem fazia máscaras contraídas por perpétuas caretas, caracterizações grotescas, [...] Para depois sentir um remorso que me acompanhou anos a fio... (CALVINO, 2005, p. 15)

Era dessa forma que o autor derramava sua própria experiência nas páginas que preenchia com sua escrita – transformando a realidade em uma terra úmida e modelável, como argila, como se pressentisse que só assim poderia continuar escrevendo, sem, no entanto, conseguir solucionar o remorso da desfiguração de sua própria experiência e daqueles que o acompanharam.

Na construção de um prefácio no qual Calvino hesita, duvida das próprias palavras, corrige-se, volta atrás e, assim, avança, estão os motivos literários e políticos que preenchem as entrelinhas das páginas de seu primeiro livro – dentre eles, suas reflexões sobre a violência, sobre o fato de ver as ideias que mantinha dentro do invólucro de seu “sossegado” antifascismo burguês levando-o a uma inevitável coerência em relação àquilo que sonhava para uma vida política. Viu-se diante do centro da violência *partigiana* armada; decidindo de que lado deveria lutar, “só a morte dava às suas escolhas uma marca irrevogável” (CALVINO, 2005, p. 19).

No esforço de tornar transmissíveis as reflexões, a paisagem, os personagens, o imenso volume do que havia experienciado, sentindo-se mesquinho e pequeno, Calvino vê-se cedendo o espaço de si – enquanto portador de uma história pessoal que deve ser representada – para um espaço anônimo, mais alargado, talvez, que convocava as histórias dos *outros* na multiplicação de uma experiência própria. Um desses *outros* que conheceu na resistência era um garoto *partigiano*, que, à revelia da intencionalidade do autor, foi ganhando mais espaço que os outros dentro da construção de sua escrita. O garoto transformou-se no protagonista do romance, uma criança chamada Pin, cuja relação com a guerra correspondia, simbolicamente, à relação que Calvino manteve com a experiência da mesma guerra – uma incompreensibilidade de criança com relação ao mundo dos adultos que Calvino percebia sentir como burguês, diante da luta armada.

No entanto, não foi a consciência dessa correspondência simbólica o motor do avanço de sua escrita, mas a chave dessa compreensão só recaiu sobre o autor anos mais tarde – acessando novamente uma história da qual Calvino acreditava ter se retirado para fazer sua linguagem avançar, remontando a outras histórias. É como se uma certa distância temporal entre a produção da obra e sua releitura anos mais tarde tivesse feito com que o romance

ficcional voltasse a ser uma história cujo autor enxergava com um pouco mais de nitidez o traço da própria autoria, da própria experiência que derramou ali.

A escrita, como vem se dobrando e quebrando no oceano deste texto sempre que é invocada como tema, também colocou para Calvino o problema dos começos; tratava-se de um caminho no qual o escritor militante não sabia por onde começar. A extensão dos sonhos revolucionários – que o tomou como um susto quando concretizaram-se como experiência capaz de ser vivida na pele – dava a sensação de que sua adolescência, permitida pela tranquilidade do interior de uma família burguesa, havia durado demais. No entanto, diante da possibilidade de narrar, apossado do ressurgimento da liberdade da palavra, Calvino não sabe por onde começar, afirmando que “o amadurecer impetuoso dos tempos” havia acentuado sua imaturidade.

O protagonista simbólico do meu livro foi, portanto, uma imagem de regressão: uma criança. Ao olhar infantil e ciumento de Pin, armas e mulheres tornavam a ser distantes e incompreensíveis; o que minha filosofia exaltava, minha poética transfigurava em aparições inimigas, meu excesso de amor tingia de infernal desespero. [...] *A trilha dos ninhos de aranha* surgiu desse senso de penúria absoluta, em parte sofrida até o tormento, em parte suposta e ostentada: Se hoje reconheço algum valor nesse livro, é este: a imagem de uma força vital ainda obscura em que se ligam e indigência do “jovem demais” e a indigência dos excluídos e marginalizados (CALVINO, 2005, p. 22)

Assim, nasce a história de Pin, um garoto que habita o mundo demasiado adulto dos homens e da guerra – e, diante da emoção de conseguir roubar a pistola de um alemão nazista, de tê-la nas mãos de menino, a esconde no único lugar do livro reservado somente à Pin. Trata-se da dimensão subterrânea da história: o lugar onde as aranhas fazem seus ninhos.

Povoados por essas infâncias que irrompem nos corpos adultos, desconfio que não poderia ser tomado como engano dizer que o anjo da história – esse que olha para as ruínas que se amontoam na tempestade do progresso – foi pintado por uma criança.

Enquanto os anjos olham para o amontoado de ruínas, as crianças brincam com elas, jogam com os artefatos, os objetos, e, pela linguagem, brincam com discursos históricos. Assim, pela infância, é possível realizar uma retroversão na história – reimaginando o encontro entre o sem língua e aquele que torna-se falante.

Na proximidade entre a infância e os traços do *Anjo novo*, as crianças são herdeiras dessas ruínas da história.



## Enxergar os anjos

Os anjos povoam o pensamento de Benjamin (GAGNEBIN, 2005), na construção de um limiar entre teologia e materialismo histórico, colhendo vestígios do sagrado no profano. No entanto, esse povoamento subverte a referência historicamente hegemônica que se faz da imagem das crianças às imagens angelicais cristãs que herdamos do século XIII, quando, segundo os estudos iconográficos de Philippe Ariès (1981) as crianças passaram a ser representadas como anjos nas pinturas – desenvolvendo, assim, a temática de uma infância-sagrada; como comentam Ceccim e Palombini:

No século XIII, o hábito de entregar um filho a Deus, passando sua educação à Igreja para que se tornasse frei ou freira, disseminou-se entre as famílias pobres como reivindicação do direito à honra e ao respeito social, dando lugar ao frequente abandono de crianças diante das portas de igrejas, mosteiros e conventos. No século XV, durante a Renascença, passamos a ver a criança retratada na pintura, como anjinhos róseos ou azuis-claro. Da mesma forma, a escultura tornava-se plena de personagens infantis angelicais: risonhos, bochechudos e roliços. Os anjos – os putti da pintura e escultura medievais – podiam ser nus e sexuados e iam de Eros ao Menino Jesus. Assim, atribuía-se uma imagem à infância: representação do ingênuo, do inocente, do bom e puro, em íntima conexão com o paraíso e o reino dos céus (CECCIM e PALOMBINI, 2009, p. 304).

Comungar a imagem de uma infância sagrada com a dos anjos parece, do mesmo modo, uma forma eficaz de silenciar esses seres canhestros, inábeis e incompletos, tomados apenas como um “vir a ser” adulto. Agamben (2008), ao fazer uma crítica dos discursos que prestigiam a barbárie do extermínio com a mística do “indizível”, retoma o tratado *Sobre a incompreensibilidade de Deus*, de João Crisóstomo, defensor dessa incompreensibilidade como a melhor forma de adoração e glorificação de Deus. De acordo com esses escritos, mesmo para os anjos, Deus é incompreensível, e, aos anjos que dão glória em silêncio, contrapõem-se os que buscam inutilmente entender a Deus. Assim, da mesma forma que Agamben percebe uma certa “armadilha” ao tomar uma experiência como a de Auschwitz como “incompreensível”, pelo prestígio da mística, como algo que não pode caber nos esforços de nosso campo semântico e nos desdobramentos de nossas reflexões e dos nossos pensamentos, pergunto-me se não encontramos, ao cobrir as crianças com a face desses anjos, a arbitrariedade de exigir que elas também observem o mundo que criamos em silêncio, em estado de adoração.

Podemos dizer que os escritos de Benjamin, retomados por Gagnebin (2007, p. 121) na intenção de liberá-lo, de alguma forma, da dualidade entre ser “o último testemunho de

uma tradição mística judaica” ou o “precursor de uma tradição marxista renovada”, percorrem a narrativa sagrada de outra forma. Nesse caso, o surgimento dos anjos abre as dicotomias do saber histórico à instabilidade tal qual a de uma criança assombrada pela cidade moderna (FERREIRA e PAMPLONA, 2019) – e aqui me refiro, novamente, à atividade reminiscente da memória em *Infância em Berlim por volta de 1900*. Há uma confabulação entre essas aparições angelicais e a infância, seja nos traços de Klee, que subsidiaram a construção da imagem do Anjo da história, seja no surgimento do Anjo de Natal para a criança burguesa ou no Anjo da morte, presente nas lembranças de Benjamin no texto *Acidentes e crimes*:

A cidade tornava a prometê-los a mim a cada novo dia e à noite ficava a devê-los. Se ocorriam, logo desapareciam, assim que eu chegasse ao local, do mesmo modo como os deuses, que só dispõem de instantes para os mortais. Uma vitrine roubada, a casa donde tiravam um morto, o local no meio da rua onde caíra um cavalo – plantava-me diante desses pontos a fim de me fartar do hálito fugaz que o ocorrido deixara atrás de si. Então, como sempre, o incidente já se perdera – dissipado e levado pela turba de curiosos que se dispersava aos quatro ventos. Quem é que poderia concorrer com os bombeiros que, a jato, eram transportados a locais de incêndio desconhecidos? Quem é que podia enxergar através dos vidros opacos o interior da ambulância? Nesse veículo deslizava às pressas pela cidade a Desgraça, cujo trajeto eu não sabia acompanhar (BENJAMIN, 1987, p. 130).

Nesse trecho, reconhecemos a descrição de um menino que espreita os sinais da desgraça e prova da experiência de uma ambiência sufocante na grande cidade – de carros-fortes, grades, vidros opacos, cortinas fechadas nas janelas dos hospitais que abrigavam os doentes mais graves – ambiência que guardava dimensões da vida e da morte cujos olhos infantis não conseguem alcançar, ou compreender, restando ao menino, apenas, pressentir sua atmosfera.

Ao ouvirem falar do Anjo da Morte, que assinalou com o dedo as casas dos egípcios, onde os primogênitos deveriam morrer, os judeus podem ter visualizado aquelas casas com tanto terror quanto eu aquelas janelas fechadas. Mas será que o Anjo da Morte cumpria o seu dever? Ou será que um belo dia os postigos se abriam, e o doente grave assomava à janela como convalescente? Não se teria gostado de facilitar a passagem à Morte, ao fogo ou apenas ao granizo que tamborilava nos vidros de minha janela sem jamais perfurá-los? E é estranho que, agora, quando, por fim, a desgraça e o crime se tornaram acessíveis, essa experiência arruinasse tudo a sua volta, até mesmo limiar entre sonho e realidade (BENJAMIN, 1987, p. 131).

É a interrupção de toda novidade portada no nascimento que, novamente, acossa o pensamento de Benjamin ao evocar as tentativas de Herodes para manter-se no poder, interrompendo a vinda do Messias, marcando todos os primogênitos que deveriam morrer. Gagnebin (2007, p. 128), ao comentar o texto benjaminiano, afirma que “o perigo que espreita o menino burguês e protegido” não é “nem o acidente, nem o roubo, nem a ruína de seus pais,

mas, sim, que nada vá realmente até seu cumprimento, nem a revolta dos infelizes, nem mesmo o terror da morte, nem a perigosa plenitude da vida”. Assim, a fragilidade do anjo manifesta a fraqueza de qualquer tradição totalizadora, essa fragilidade evocada reiteradamente em diversas passagens da construção do pensamento de Benjamin diante da modernidade, colocando-nos novas exigências políticas.

Podemos mesmo ir mais longe na interpretação e dizer que a intervenção do anjo não se manifesta mais na sua eficácia soberana, mas, sim, neste apelo, ao mesmo tempo imperceptível e lancinante, a interromper o escoamento moroso da infelicidade cotidiana e a instaurar o perigoso transtorno da felicidade. (GAGNEBIN, 2007, pp. 128-129).

Assim, ao examinar a presença dos anjos na obra de Benjamin, Gagnebin (2007) descreve-os como fulgurantes e efêmeros, portadores de uma temporalidade específica que surge e desaparece diante de Deus, como faíscas. Nos escritos do filósofo alemão, são os anjos ditos “menores” – e não aqueles que transmitem a vontade divina – que vivem apenas nos instantes dos seus hinos para logo se dissiparem, que possuem interferência sobre o curso do pensamento. É contra uma essencialidade histórica, portanto, que essas aparições se dirigem; “Benjamin reivindica uma atualidade simultaneamente resplandecente e frágil, o tempo de cantar um hino e, em seguida, de se aniquilar” (GAGNEBIN, 2007, p. 123). Os anjos, nessa perspectiva, introduzem cesuras no ritmo do tempo, são portadores da destruição necessária à cronologia linear, que pretende perpetuar a história dos vencedores e ameaçar com o esquecimento a história dos oprimidos. Essa destruição dirige-se também para a linguagem segura de si, a linguagem burguesa dos “bem-pensantes” e “bem-apegoados”, expondo-a novamente à sua “força de estranheza” e de subversão. Nesse sentido, Gagnebin nos adverte:

Os anjos em Benjamin parecem assim progressivamente atingidos por uma espécie de incapacidade ou de deformação, bem como as bizarras criaturas de Kafka, esses ajudantes e esses mensageiros que poderiam, pois, ser anjos potenciais, mas que só conseguem incomodar aqueles que deveriam ajudar e que não transmitem mais nenhuma mensagem. Na sua carta a Scholem a respeito do livro de *Kafka* de Marx Brod, Benjamin fala do “mundo tão claro (*heiter*) e atravessado por anjos” de Kafka, “complemento preciso de sua época que se deu por tarefa suprimir em grandes massas os habitantes desse planeta” (GAGNEBIN, 2007, p. 126).

Esse mundo atravessado por anjos, portanto, faz com que possamos encontrar uma precisa conexão entre Kafka e o inventor de anjos Paul Klee.

As criaturas intermediárias de Kafka, em proximidade com a figura dos anjos que desordenam a dualidade entre céu e inferno, incitam o próprio movimento da memória, cuja

súbita emergência só pode ser possível por dentro da profundidade de um oceano do esquecimento.

Mas o esquecimento – e aqui atingimos um novo limiar na obra de Kafka – não é nunca um esquecimento meramente individual. Tudo o que é esquecido se mescla a conteúdos esquecidos do mundo primitivo, estabelece com ele vínculos numerosos, incertos, cambiantes, para gerar criações sempre novas. O esquecimento é o receptáculo a partir do qual emergem à luz do dia os contornos do inesgotável mundo intermediário, nas narrativas de Kafka (BENJAMIN, 2012, pp. 169-170).

Kafka oferece a concha de sua grande orelha à escuta dessas criaturas inumanas para recuperar algo que foi esquecido. No ensaio de Benjamin a respeito da obra de Kafka, há ainda, os anjos que surgem de uma celebração no *Teatro de Oklahoma*, na qual

Figurantes fazem o papel de anjos, em altos pedestais cobertos com panos ondulantes que têm uma escada em seu interior. Todos os elementos de uma quermesse campestre, ou talvez de uma festa infantil, na qual o menino da foto, sufocado por adornos e babados, teria perdido a tristeza do seu olhar. – Sem as asas postiças, esses anjos talvez fossem autênticos (BENJAMIN, 2012, p. 163).

Para além da notoriedade do *Angelus Novus*, Klee possui um arquivo vasto de gravuras de anjos feitos com traços tortos e desajustados, cujas imagens mesclam-se com representações do humano. Esses traços infantis parecem ser o suporte para a experimentação de uma verdade invisível que jaz em toda representação do homem. Essa perspectiva é sutilmente ilustrada em um fragmento de seus *Diários*, enquanto estava em serviço militar em 1917:

Ontem à noite consegui pintar muito bem. O resultado foi uma aquarela ao estilo da miniatura, nada de novo, mas uma boa ampliação da série. Algo de novo se prepara, o diabólico deverá se mesclar ao celestial. O dualismo não será tratado como tal, mas sob o ângulo de sua unidade complementar. A convicção eu já tenho. O elemento diabólico surge aqui e ali e não pode mais ser reprimido. Pois a verdade exige a presença de todos os elementos juntos (Klee apud PALHARES, 2019, p. 7).

As figuras liminares de Klee, entre anjos, crianças e humanos, são, dessa forma, testemunhas da fragilidade inescapável que nos constitui. Essa representação pela liminaridade possui faíscas de uma possibilidade de libertação – pelo exercício de recontextualização de uma fragilidade que foi colocada como campo de insegurança na racionalidade científica.

São anjos para os quais a esperança existe, pois a cesura que instaura suas breves e frágeis luminosidades é a potência que faria com que a história, de repente, não seguisse mais

a letargia do seu curso. Em um contexto de extermínio, a temporalidade dos anjos, que se dirigem ou que são inventados, para e pela infância, é a da interrupção, onde as esperanças frustradas podem ser retomadas por um trabalho político de uma memória ativa. Os anjos não são mais aqueles que testemunham em silêncio a transcendência sagrada, mas participam dos desabrigos do mundo profano. A salvação do passado, presente na angeologia benjaminiana, é a da interrupção dessa temporalidade infernal, da “tempestade do progresso” que impele o anjo da história para o futuro, ainda que seus olhos estejam voltados para o amontoado de ruínas que cresce sob seus pés.

E, assim, é em uma infância cujo tempo produtivo ainda não concluiu sua tarefa formadora que se abre uma oportunidade revolucionária.

A definição de um método, para um estudo que pretende vasculhar algumas dessas ruínas, arrasta-se para as proximidades do que seria *O caráter destrutivo*, uma das imagens do pensamento escritas por Benjamin (1987) – onde a fraca luz que transfigura nossa percepção pelo labirinto nebuloso das memórias esquecidas, aparentemente insignificantes, “é uma desconfiança insuperável da marcha das coisas” (BENJAMIN, 1987, p. 237). Essa é a imagem da interrupção da máquina do progresso, a própria imagem que parece desmoronar (e conseqüentemente, cujas *palavras* parecem desmoronar), assim que deixamos a leitura para trás e passamos a nos ocupar com outra atividade.

## **Aqui e Lá**

Em uma tarde ociosa, na qual tiquetaqueavam os ponteiros do tédio e da solidão, olhava através das grades do condomínio onde morava. Havia um andar abaixo, o da garagem, que para meus olhos de criança revelava-se apenas como um enorme buraco vazio. Outra criança sentou-se ali perto também, unindo tédios. Não sei quem o fez primeiro, o gesto de pegar uma pedra do jardim e jogar pela fresta da grade, revelando a potência acústica do espaço que se estendia abaixo de nós. Fizemos de novo incontáveis vezes. Lançávamos a pedra, e ela sumia para, em poucos segundos, transformar-se apenas no som da sua queda no chão do andar de baixo. Lembro de sentir o espanto da descoberta – da relação entre o gesto, a distância e o som. Mas também uma palpitação causada pela intensidade do objeto que nós mesmas fazíamos sumir diante de nós. Talvez já tivesse visto essa imagem no noticiário ou em algum filme, de revolucionários lutando com pedras em punho, talvez descobrisse ali sozinha a profundidade do objeto, lançando-o, ouvindo-o cair. Teriam as pedrinhas do jardim causado qualquer impacto na superfície dura, inerte e cinza do cimento que revestia o chão daquele buraco? Não sei quando isso ocorreu nem que idade tinha, não sei o que vi antes e o que vi depois do acontecimento. Mas sei que uma das gradações dessa agressividade que os humanos carregam na alma vibrou em meu coração e nas minhas mãos, estilhaçando o tédio em repetições sonoras. Por sorte dos habitantes do condomínio, os carros saíram intactos, mas, disse-me um adulto no momento da bronca: “foi por pouco”.

### **Jogos de montar e desmontar**

A força dessas imagens do pensamento não reside apenas na destruição. Ou talvez seja melhor dizer que essas imagens que desmoronam diante de nós só encontram sentido quando nos lançamos a um movimento de remontagem (DIDI-HUBERMAN, 2015 p. 155). A partir desse gesto de desmontagem e montagem, nos aproximaremos de uma noção de jogo como pista para a tomada de um posicionamento ético em relação à história.

Agamben nos lembra que as crianças são capazes de brincar com qualquer objeto velho que lhes aparece entre as mãos – transformando em brinquedos os objetos da história. “O brinquedo é aquilo que pertenceu – *uma vez e agora não mais* – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica. Mas, sendo assim, a essência do brinquedo [...] é algo de eminentemente *histórico*” (AGAMBEN, 2005, p. 86, grifos do autor). A distinção que se pode fazer de um brinquedo para um mero documento ou objeto antigo encontra-se, portanto, na potencialidade mutável, diferencial e desmontável do primeiro em relação ao segundo. Capaz de miniaturizar o presente ou distorcer o passado, essa potencialidade remete diretamente à temporalidade humana; e coloca-nos diante da possibilidade de jogar com o tempo, jogar com a história.

Neste sentido, Didi-Huberman (2015) nos auxilia a conceber o modo como a potência do pensamento – que é mobilizada a partir da emergência de imagens dialéticas – está intimamente interligada à atividade do jogo, na maneira como este é capaz de abrir nossa percepção para as “situações desmontadas”, ao mesmo tempo em que nos relança à complexidade das montagens engendradas. Dessa forma, o autor afirma que “[...] no brinquedo, todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa desmontada e o tempo do conhecimento pela montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 140).

A respeito desse movimento para o conhecimento, intrínseco à atividade do brincar, Baudelaire nos fornece uma imagem oportuna:

A maior parte dos pequenos quer sobretudo *ver a alma*, alguns após certo tempo, outros logo de início. É a mais ou menos rápida invasão desse desejo que faz a maior ou menor longevidade do brinquedo. Não sinto coragem de censurar essa mania infantil: é uma primeira tendência metafísica. Quando este desejo se fixa na moela cerebral da criança, ela enche seus dedos e suas unhas de uma agilidade e de uma força singulares. A criança vira, revira seu brinquedo, esfrega-o, sacode-o, martela-o contra as paredes, joga-o por terra (BAUDELAIRE, 1995, p. 495).

Na apreensão dessa imagem, Didi-Huberman sublinha o *fenômeno originário*<sup>10</sup> produzido por essas manipulações insaciáveis do brinquedo, através das quais manifesta-se, portanto, a primeira iniciação da criança para o conhecimento (e também para a arte). Em sua argumentação, o autor evidencia a heterogeneidade dessa temporalidade que trabalha dialeticamente, onde a atividade de destruição conduz-se conjuntamente com a atividade de

---

<sup>10</sup> “O presente do brinquedo deve ser pensado como originário no sentido, não da fonte ou do arquétipo aquém das coisas, mas do turbilhão no rio do devir: a todo momento ele rompe o contínuo da história e faz se “telescopar” – desmontagem e montagem misturadas – um passado de sobrevivência com um futuro da modernidade. A sobrevivência? Ela se exprime no caráter sempre arqueológico e reminescente da infância, de acordo com Benjamin” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 142).

um legítimo “desejo de conhecimento” (de experimentações do funcionamento do objeto, por exemplo). Essa elucidação torna-se ainda mais explícita quando é evidenciada a importância dos *brinquedos científicos* no jogo infantil, os quais operam novos regimes semióticos e perceptivos e, na magia das lentes e das nuances da luz, atrelam o valor da desmontagem ao valor da visibilidade – avivando os deslocamentos da visão que se distancia e se aproxima por intermédio do instrumento. Na ilustração dessa particularidade que conjuga “cientismo e magia”, o *caleidoscópio* ganha destaque na reflexão.

*O material visual do caleidoscópio – aquilo que é disposto no tubo, entre o vidro opaco e o vídeo interior – é da ordem do resto e da disseminação: pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos... O material dessa imagem dialética é, portanto, a matéria como dispersão de uma desmontagem errática da estrutura das coisas. [...] A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de poeira de detritos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145).*

O caleidoscópio torna-se, ao mesmo tempo, suporte para uma profícua definição de imagem dialética e paradigma para uma investigação da estrutura do tempo. Uma criança que o detém nas mãos, experimentando-o, deslizando uma de suas partes sobre a outra para criar novas formas com aqueles detritos e destruir outras, possui algo semelhante a uma demonstração da apreensão de um conceito de história que não esvazia o próprio tempo e soterra suas ruínas, mas, ao contrário, as evidencia (DIDI-HUBERMAN, 2015). Sendo assim, a criança que manipula e revira o caleidoscópio nas próprias mãos prescreve certa imagem do que tem grande importância política para nós, e não seríamos surpreendidos se, ao final, o objeto viesse a ser quebrado, destruído.

Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – por exemplo uma boneca, um carretel, um cubo ou simplesmente o lençol de sua cama –, o que ela vê exatamente, ou melhor, como ela vê? O que ela faz? Imagino-a primeiramente balançando-se ou batendo suavemente a cabeça contra a parede. Imagino-a ouvindo seu próprio coração batendo contra sua têmpora, entre seu olho e sua orelha. Imagino-a vendo, a seu redor, ainda muito distante de toda certeza e de todo cinismo, ainda muito distante de acreditar no que quer que seja. Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência –, racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem*. [...] Mas também um objeto concreto [...] exatamente *exposto* ao seu olhar, exatamente transformado. Um objeto *agido*, em todo caso, ritmicamente agido (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 79).



É com essa passagem que Didi-Huberman inaugura suas reflexões acerca do jogo infantil, delineando, por dentro dessa discussão, o conceito de imagem dialética – que nos põe a dissolver a oposição dogmática entre “visível” e “invisível”, onde o que vemos está para além do que foi visto, porque existe algo nessas imagens que também nos olha de volta e inquieta o nosso *ver*. Logo em seguida, o autor evoca uma imagem descrita por Freud em *Além do princípio do prazer*, na qual seu neto aparece brincando com um carretel, tomando-o nas mãos e atirando-o longe, fazendo-o desaparecer das vistas, atrás da cortina. O jogo do desaparecimento e do reaparecimento era saudado pela criança com interjeições sonoras (FREUD, 1958), apontando um despertar da intensidade da fala, que marcava o que aparecia *aqui, presente* e o que era lançado para *fora*. O jogo é também o da oposição fonemática *Fort-Da*.

A partir dessa imagem da criança com o carretel que some e reaparece, o filósofo sustenta o problema que pretende desdobrar; “quando o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, e quando disto alguma coisa *resta*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 80); Didi-Huberman sugere, ainda, que o jogo da criança, revelado no texto de Freud, aparece sob o fundo da experiência da crueldade pela guerra mundial, de perdas e “desgraças insistentes”. No surgimento do jogo infantil sob esse fundo há a invenção de um “paradigma infantil”: o de “*repor em jogo o pior*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 80), o qual Freud irá apresentar como sendo uma capacidade constituinte do sujeito.

A potência do carretel no contexto do jogo repousa, justamente, no fato de que sua intensidade é sustentada por uma escassez, “que pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 81). Os objetos, vivificados pela brincadeira infantil, ganham o ritmo das ondas, da respiração – a esse ritmo Didi-Huberman faz referência como sendo o *coração* – o interior do objeto, ou a alma evocada por Baudelaire. “Eis por que o objeto eleito pela criança só ‘vive’ ou só ‘vale’ sobre um fundo de ruína: esse objeto foi inerte e indiferente, e tornará a sê-lo fatalmente, fora do jogo, num momento ou noutro” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 82). Esses são jogos de liberação de imagens – efetuados entre o aparecimento e o desaparecimento dos objetos, e também das próprias crianças, que brincam de desaparecer debaixo de um lençol – sofrendo a “ausência repetida” em um “*jogo do luto*”.

Podemos tomar o filme sueco *Minha vida de cachorro* (1985), de Lasse Hallström, como ilustração possível dessas imagens que irrompem nesses jogos infantis, em que as crianças mobilizam com muita vivacidade a dialética entre presença e ausência. No filme,

uma criança chamada Ingemar vive a iminência de perder a mãe doente, diante do agravamento de seu estado de saúde. O estágio avançado da doença faz com que os adultos afastem Ingemar e seu irmão da casa onde moram, uma vez que a energia despotada pelas crianças, pelos conflitos e pelas brincadeiras dos meninos não conseguia mais ser acolhida pelo cansaço da mãe. O descanso faria com que a vida de sua mãe pudesse ser prolongada, era o que diziam, e as crianças deixavam-na cansada demais.

Há um plano do filme que desenrola o enredo – da vida cotidiana de Ingemar, de seus amigos e de sua família – e outro que pertence ao universo de uma narrativa na qual Ingemar apresenta pensamentos soltos, notícias que parece ter recolhido a respeito do falecimento de pessoas e de animais, que vão se conectando como uma constelação. Nesse universo para o qual somos transportados através de seu pensamento, Ingemar parece se aproximar do tema da morte. É de universo mesmo que se trata quando o menino estranha o fato de terem enviado a cadela russa, Laika, para uma viagem no espaço. Uma viagem da qual os humanos sabiam que ela não retornaria, o animal morreu girando no infinito, com fome. Ele reprova o gesto de sacrificar a cadela em nome do progresso humano, e de tornar isso louvável. Talvez essa sensibilidade com a vida de Laika tenha relação com o fato de Ingemar garantir que ama sua cadela, Sickan, tanto quanto ama sua mãe. No entanto, a nova ordenação familiar, que leva a criança para longe do convívio da mãe, faz com que Ingemar tenha que deixar seu animal de estimação em um canil. A vivacidade de sua infância tem de lidar, assim, com uma dupla ausência: a da mãe, e a de sua cachorrinha. Entre as reflexões sobre as tantas formas de morrer, Ingemar afirma: “é preciso comparar, para sentir a distância entre as coisas”, e assim, tenta aproximar-se da perspectiva sobre o espaço e o planeta Terra que tomou a cadela russa ao ser lançada no universo, antes de morrer.

Entre uma quietude que o filme recupera, pelas imagens da solidão dos pensamentos de Ingemar, e o cultivo de certo luto por aqueles que jamais conheceu, e por aquelas que tanto amou, sua mãe e Sickan, irrompem, em contraposição, imagens ruidosas e de muita intensidade nas quais Ingemar brinca de transformar a si mesmo em cachorro, e sai latindo pelos espaços, emudece a própria língua e desmancha a própria imagem diante dos humanos, dos adultos e das crianças, que não conseguem mais compreendê-lo.

É essa dialética do jogo visual, portanto, que constitui o sujeito, arriscado constantemente a perder-se, despreendendo-se de qualquer identidade pessoal – assim como o objeto. Neste movimento de liberação de imagens, a partir da visualidade do jogo e da libertação causada por sua abertura de transmutação de si mesmo, do objeto e do espaço, a

experiência pode tornar-se reveladora, constituindo entre o jogo e a liberdade uma relação com a *verdade*.

O jogo do *Fort-Da*, em seu próprio ritmo, era criador de uma espacialidade originária já dialética: a criança nele vigiava o pasmo aberto, a espécie de antro de onde a mão se havia ausentado, e desse lugar o carretel traçava a impossível geometria. O jogo inventava um lugar para a ausência, precisamente para “permitir que a ausência tivesse lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107)

As reflexões de Didi-Huberman (2010, p. 109) se ampliam quando o autor se detém às obras de Tony Smith, escultor cujas lembranças infantis<sup>11</sup> parecem encontrar alguma ressonância com o interesse do artista por desdobrar uma “heurística da vida e da morte”, construindo caixas pretas e pedras, inertes, porém esteticamente assemelhadas a grandes organismos vivos. Tratam-se de criações que se deram a partir do interesse do artista pelo tema da morfogênese, da cristalografia e da embriologia. Contudo, todo desenvolvimento orgânico aporta uma certa negatividade que o faz tender para a extinção e o abandono. Assim, sobre o trabalho intitulado *Wandering Rocks*, Didi-Huberman tece as seguintes considerações:

Pedras que vagavam no abandono, pedras portadoras de vazios, *portadoras de ausências*. “Pedras”, no entanto, fabricadas em madeira, como a primeira *Caixa preta*. [...] Em sentido de quê esse aspecto [de caixas] acena para nós? Em sentido de algo que se abre e não cessa de cindir-se em duas direções. Primeiro, no sentido da imagem impossível de ver do que significaria para cada um o *futuro* absoluto, ou seja, a morte. [...] Mas ele também acena no sentido da imagem mesma – ainda visível por ruínas e por vestígios – do *passado* mais antigo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 112, grifos do autor).

Talvez o interesse pelas estruturas orgânicas desabitadas que abriram a introdução desse texto, e que por seus vazios enchiam meus olhos infantis, encontre alguma ressonância com o sentido de ausência apontado pelo comentário da obra de Tony Smith, por Didi-Huberman. Essas estruturas nos observam de volta, transformam-nos em uma estrutura orgânica também, trazem notícias do que outrora viveu ali, e possivelmente nos permitem uma conciliação com a finitude, colocando-nos diante da possibilidade de ver o objeto e considerar sua ausência. No entanto, não se trata de buscar a vida passada por dentro do abandono da estrutura desabitada, buscando seu primitivismo;

---

<sup>11</sup> “É verdade que Tony Smith forneceu algumas raras figuras, alguns trechos de memória dos quais poderíamos ser tentados a tirar um fio interpretativo. Por exemplo, contou que em criança, acometido de tuberculose, vivia numa minúscula cabine pré-fabricada – um cubo, praticamente – que haviam instalado nos fundos da casa familiar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108), Tony Smith (apud DIDI-HUBERMAN, 2010) conta que construía aldeias de índios com as caixinhas de medicamentos que recebia em seu quarto. Didi-Huberman abre essas lembranças salientando o duplo sentido da palavra *pharmakon*, remetida tanto ao remédio quanto ao veneno.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2009, p. 504).

Estamos diante de imagens de memória. Porém uma memória que não conta a própria história, ou uma história própria; não revela nostalgias.

De forma semelhante, assistimos ao trabalho de Agnès Varda, no filme *As praias de Agnès*. Ao abrir as praias que constituem a forma como ela inventou a si neste mundo, e ao longo de sua história, a cineasta expõe, da mesma forma, o próprio processo de autobiografar-se. A praia, imagem primeira da qual partem os minutos seguintes do filme, exhibe o próprio movimento de sua constituição imagética – é o ponto a partir do qual a memória avança (pelo trabalho da imaginação) – ou recua, através das histórias que se passaram... retornando para Agnès, do presente, sob a areia da praia. Areia na qual instalou diversos espelhos, através dos quais filmava os reflexos dos rostos daqueles que trabalharam conjuntamente nas filmagens do documentário, e o mar. A instalação dos espelhos revela uma certa dinâmica dialética na qual todo ensaio de si só pode existir sustentado pelos outros que a olham de volta, por seus reflexos, olhar a si e ao outro – refletindo rostos e mares.

Mares que abrigam a praia de sua infância, águas que Agnès entende por ser o princípio do que sua memória consegue tocar. No entanto, quando uma voz pergunta à cineasta “sentes saudades da tua infância?”, ela responde: “Nenhuma! Mas gosto de ver as fotografias”. Em seguida, Agnès afirma: “Diz-se que a infância é fundadora, que nos estrutura e que não sei o quê”, contudo, não é em um estatuto fundador de sua história que reside o desdobramento de sua narrativa imagética – mas na possibilidade de inventar um ensaio de si, e de transmiti-lo. As ondas salvaguardam o movimento das origens, mais uma vez – e a infância são as fotografias, as imagens que ainda olham para Agnès, dobrando-se e quebrando na praia das filmagens.

Mais adiante, a cineasta parece tentar remontar uma brincadeira que fazia com as irmãs, um comércio de flores de papel cujas moedas eram conchas; “são três mãos cheias”. Ela observa as crianças brincando e hesita; “não sei, o que significa reconstituir uma cena assim, conseguirá ela remontar-nos ao momento?”. A saída para sua incerteza é o jogo

operado no cinema, como abertura para a estrutura caleidoscópica e fragmentária da memória e da história. Assim, é também para além da historicidade que a imagem se efetua;

Pois o *anacronismo* essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repor em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto) de perda. Um jogo com a perda. [...] um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115).

Setenta anos depois, Agnès irá criar uma instalação de flores e conchas sob o túmulo de sua gata, Zgougou. “Quando exibiram a instalação que fiz no túmulo de Zgougou, [...] compreendi de onde vinha aquilo” – revelando, talvez, seu pequeno jogo do luto – dentro das colagens de histórias pessoais e coletivas que costuram as imagens do filme, ou aquilo que Didi-Huberman afirma ao dizer que o carrossel – que some e reaparece no jogo infantil – permanece como um *resto* no canto da alma.

Contudo, como nos lembram as *Passagens* de Benjamin (2009), se é na língua que essas imagens são articuladas, “o que isso significa senão que a própria língua deve se ocupar da estrutura enigmática, da estrutura caleidoscópica das imagens e do tempo?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 163). A proliferação de novos arranjos, de novas histórias, não se faz sem a proliferação de línguas. A forma como a língua é capaz de rearranjar a dispersão dos fragmentos se dá a partir da criação de um ritmo entregue ao tempo.

Somente uma musicalidade – temas e contratemas, compassos e descompassos *tempi* com polirritmias, timbres com texturas – permite implicar no saber do historiador os anacronismos de seu objeto. Isso supõe arriscar-se no que se refere à própria maneira de *escrever a história*: nesse ponto, as crianças e os músicos ainda serão reis. “A improvisação faz a força. Todos os golpes serão dados como se fosse uma brincadeira”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 164).

## Gritar a Luta

Muitas pessoas aglomeravam-se em uma grande praça localizada no centro da cidade. Fui na companhia de uma amiga. Ali ocorria mais um ato em memória de uma vereadora que fora assassinada na noite de uma quarta-feira de raios e trovões. Em um palco instalado especialmente para a ocasião, falavam em microfones, e a plenos pulmões, algumas e alguns líderes políticos e religiosos. Aplaudíamos na intensidade do momento e daquelas palavras, que nos ajudavam a construir algum sentido coletivo para a brutalidade do vazio que aquela morte havia deixado em nós. Abaixo de nossos olhares, uma menina – que vim a descobrir minutos depois que tinha seus oito anos – vendia balas de menta. Ela passou uma primeira vez por nós e também uma segunda; quando nos olhou e perguntou, olhando para cima, “o que vocês estão aplaudindo?”. Minha amiga ofereceu o colo para que seu olhar pudesse alcançar o que acontecia no palco, ela aceitou – ao passo que passamos a revezar os braços para segurá-la. Elevada no ar, equilibrando os chinelos nos pés, o que acontecia no palco a deteve somente por alguns segundos; logo começou a olhar em volta, inquietava-se. Perguntou-nos se sabíamos por que a vereadora havia sido assassinada, engolimos um pouco um certo silêncio, que deixamos escapar, percorrer entre nós – uma sensação que pode ser descrita como medo de falar sobre violência com criança. Mas o silêncio durou pouco, não havíamos percebido que ela perguntou, justamente, para que pudesse nos responder logo depois: “morreu porque falava demais”, “e foi por causa do racismo também” – pronunciou essas frases com a propriedade de quem sabia do que falava, e sabia porque sentia aquela violência, que tratava de explicitar para nós, incidir, também, sobre seu pequeno corpo.

Ao lado do palco, projetavam sobre as paredes brancas da câmara dos vereadores a palavra LUTA, que logo sumia para então aparecer a palavra LUTO. O jogo de palavras não parava de repetir – luta, luto, luta, luto, luta, luto. No entanto as palavras não “surgiam”, meramente, mas, na realidade, parecia haver uma certa disputa de sobreposições: assim que *luta* se retirava, *luto* era arremessado contra a parede e vice-versa. Havia esse gesto de arremesso impregnado em suas manifestações – como se alguém jogasse aquelas palavras de encontro à parede, na projeção. Mas essa percepção, que agora escrevo, só me foi inteligível depois do encontro com a criança que segurávamos no colo.

Vasculhando com o olhar aquela alteração perceptiva – olhando um pouco mais de cima – a menina descobriu aquele jogo projetivo. Ali ela se deteve, adivinhando o segredo da cadência entre uma palavra e outra. Até que, toda vez que via iluminada a palavra LUTA ela

repetia “Luta!”. E quando projetava-se LUTO ela apenas observava, como se o ritmo lhe tivesse escapado. No entanto manteve-se esperta, e não demorou muito para que passasse a exclamar a palavra “Luta!” também quando o que se lia era LUTO. Havia naquele gesto e naquele grito, arrisco dizer, uma entonação que ultrapassava qualquer possível engano. Não era como se a criança simplesmente ignorasse o “o”, que fazia com que uma das palavras ganhasse um sentido absolutamente distinto da anterior; para além disso, ela atribuía uma entonação especial e ainda mais intensa para o “a” – e gritava “Lutááá!”.

Desarranjando uma das letras, ela nos mostrava o jogo de sentidos que estava implícito no arremesso projetivo daquelas palavras, ao mesmo tempo em que revelava suas semelhanças. Mas foi na sua voz, na sua língua, que a criança anunciava qual vencia.

### **Mapa do tesouro**

*pode-se dizer das brincadeiras infantis:  
onde as crianças brincam existe um segredo enterrado  
(Walter Benjamin).*

Na atividade do brincar, língua e brinquedo são situados em um terreno movediço, eles se entrecruzam, na medida em que as crianças devolvem ao mundo os rearranjos que suas experiências são capazes de produzir; por aí podemos ver a atividade de “fazer história dos detritos da história”, a qual Benjamin (2009) parece nos sugerir na difusão de seu pensamento acerca dos brinquedos infantis.

Na vastidão de suas investigações, Benjamin dedica um de seus escritos à análise das cartilhas antigas que traziam, em suas páginas coloridas, brincadeiras fonéticas, ao mesmo tempo em que empenha-se por realizar uma contundente crítica à pedagogia iluminista, que introduziu no bojo de nossas heranças pedagógicas as cartilhas massacrantes e repetitivas que operam através da prescrição.

As cartilhas com as quais Benjamin aparentemente cria um campo de afinidade maior pareciam introduzir a imagem e o desenho na totalidade da experiência de aprender a ler e a escrever.

“Foi provado” escreve Ana Mandelsohn em seu livro *Der Mensch in der Handschrift* [O homem na caligrafia], “que a nossa escrita alfabética deriva de uma escrita hieroglífica. Todas as nossas letras eram imagens e, em algumas delas, a

imagem que lhes subjaz é ainda facilmente reconhecível (BENJAMIN, 2009, p. 143).

Este fato encontra ressonância na forma como crianças (e alguns adultos) sentem necessidade de realizar traços de desenhos em alguma folha que lhes esteja à disposição, enquanto ouvem alguma história, alguma explicação, como uma forma de estabelecer alguma concentração. Assim, o filósofo designa um valor especial para o desenho<sup>12</sup> de um automóvel feito por uma criança que “precisa aprender o abecedário”. No desenho, o objeto *automóvel* e o “A” (letra com a qual a palavra começa) revelavam-se mutuamente. A letra é o suporte para a figura do automóvel, e o automóvel fornece os traços fisionômicos necessários para a composição da forma da letra. Essas figuras, que fazem confluir a imagem dos objetos com a imagem das letras – de forma intrínseca e encantadora –, podem ser tomadas como “o treinamento inconsciente através do jogo, cujos resultados devem revelar-se aqui superiores aos obtidos pelo treinamento consciente, determinado por uma prescrição” (BENJAMIN, 2009, p. 146). Assim, através dessas cartilhas, a criança é introduzida, disfarçadamente, na atividade de ler e escrever. Benjamin salienta ainda, que seu triunfo deve-se à modéstia com a qual dirigiram-se à atividade solitária do jogo infantil.

O caráter mágico e imediato, o qual constatamos anteriormente na concepção que Benjamin constrói acerca da linguagem, é reatualizado nesse jogo de apreensão das letras que confabulam com a materialidade do mundo. Assim como a linguagem, o jogo também é um movimento de busca por conectividades, de criação de relações novas e outras – um gesto de confabulação – que nos deixa aos adultos atônitos na medida em que não conseguimos enxergar onde está o imenso valor que uma criança é capaz de atribuir a um objeto aparentemente insignificante (ou em muitas vezes já quebrado) ao povoar o mundo com sua atividade do brincar, marcando e redispersando os terrenos onde existem “segredos enterrados”.

Assim, em seu empenho por criar certa genealogia dos livros e cartilhas infantis (voltando-se a eles com ímpeto semelhante a partir do qual as próprias crianças se lançam a vasculhar os objetos das camadas inferiores dos artigos históricos e arcaicos), o filósofo desmente a importância que a pedagogia iluminista (herdeira de um catecismo edificante) relegou à criação de um mundo inteiramente apropriado para as crianças – como se estas habitassem um mundo remoto e incognoscível.

---

<sup>12</sup> “O automóvel desenhado pela criança, o qual eu tinha à minha frente, começa realmente com A. [...] O automóvel foi retratado de frente. O radiador, visualizado entre as rodas dianteiras, oferecia o contorno, a base do radiador dava o traço transversal do A” (BENJAMIN, 2009, p. 142).



É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos – material ilustrado, brinquedos ou livros – que sejam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil. [...] É que crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas (BENJAMIN, 2009, p. 57-58).

Assim, Benjamin – bem como Freud – reconhece a ineficaz redução da brincadeira infantil à mera imitação. Para o filósofo, a brincadeira infantil constitui a faculdade humana de *produzir semelhanças* – para entrarmos na discussão sobre o conceito de *mimesis* no pensamento de Benjamin, e suas implicações para a atividade do conhecimento.

Na fundação do sujeito pela dominação racional, o caráter mágico e mimético foi relegado àquilo que o homem deveria deixar para trás, e assim concluir sua passagem da infância para a vida adulta. Gagnebin (2013) comenta a importância do conceito de *mimesis* para a reflexão estética, remontando à *Odisseia*. O itinerário de *Ulisses* estaria remetido simbolicamente à construção exemplar do sujeito racional, resistindo às tentações ilusórias do mito. Tentações essas que estiveram sempre associadas às atividades infantis e femininas, a partir da concepção de que crianças e mulheres estariam mais suscetíveis às seduções do brilho pelo irracional, distanciadas do mundo do *logos* e por consequência, do mundo da política.

No entanto, esse estudo coincide com a teoria “positiva” de *mimesis* produzida por Benjamin, e comentada por Gagnebin – a partir de suas reflexões Aristotélicas;

A *mimesis* designa um processo de aprendizagem específico do homem (e, em particular, das crianças). A aquisição de conhecimentos é favorecida pelos aspectos prazerosos do processo. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem (GAGNEBIN, 2013, p. 84).

Através da faculdade *mimética*, caracteriza-se, como visto anteriormente, esse desejo misterioso de dissolução do sujeito. Desejo que se revelou para Freud ao observar a brincadeira da criança com o carretel. Um estado de assimilação entre humano e a natureza povoada pelos bichos que se utilizam da camuflagem, da semelhança com as cores e as linhas do espaço da natureza, para escaparem de uma situação de perigo, em um gesto de renunciar à diferenciação de si mesmo com o entorno.

Gagnebin (2013) reconhece em Adorno e em Horkheimer o esforço por evidenciar a recusa, pela razão ocidental, desse gesto de dissolução presente nas práticas mágico-miméticas, buscando outras formas de escapar do medo e recusando o pensamento mítico e sua ameaça para a constituição do sujeito e também da civilização, em suas formas, limites e regras. Porém, esse caminho, descrito na jornada de Ulisses, constitui-se às custas de um alto preço.

Ele poderia ser descrito com a transformação da *mimesis* originária, prazerosa e ameaçadora ao mesmo tempo, numa *mimesis* perversa que reproduz, na inseparabilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual teve que passar para se adaptar ao mundo real e, diríamos com Freud, deixar de ser criança para tornar-se adulto. Essa segunda *mimesis* se constrói sobre o recalque da primeira: ela caracteriza o sujeito que consegue resistir à tentação da regressão mas que perdeu, nessa luta tão necessária quanto fatal, a plasticidade e a exuberância da vida originária (GAGNEBIN, 2013, p. 87).

Paradoxalmente, a busca por escapar da atividade mimética, circunscrita na potencialidade do sujeito de dissolver-se, pela meta de atingir a forma do sujeito racional constitui a própria negação do sujeito, seu esvaziamento. Gagnebin remete-se à passagem na qual Ulisses escapa da devoração pelo ciclope antecipando a própria morte, “chamando a si mesmo de Ninguém”; essa “renúncia simbólica a si mesmo caracteriza a mutilação imposta ao ser indeterminado e polimorfo (como diria Freud) pela laboriosa edificação do sujeito autônomo e definido” (GAGNEBIN, 2013, pp. 87-88). A construção da civilização pela barbárie sustenta-se, portanto, na negação pelos sujeitos dessa vitalidade originária. Tal afirmação confirma a perseguição, através dos séculos, de diversos descendentes oprimidos – bruxas, ciganos, religiões que se utilizam de imagens – e, dentre eles, da própria expulsão da infância do corpo infantil.

O eu enrijecido caracteriza, assim, o que Gagnebin afirma ser a única *mimesis* permitida na civilização iluminista.

O oficial nazista rígido, de pé no seu uniforme apertado, personifica a ordem viril que recusa as formas fluidas e impõe a mesma imagem sempre repetida nas paradas militares: a “disciplina ritual” e as formas sempre idênticas ajudam a identificação com o *Führer*, que deve, de maneira terrorista, liberar os seus semelhantes do terror antigo. Essa “identificação-*mimesis*” perversa precisa, para seu sucesso completo, encontrar um objeto de abjeção, um objeto que represente esses desejos miméticos mais originários, recalcados e proibidos: o contato físico imediato, a abolição da distância, este prazer de sujeira e do barro que as crianças ainda saboreiam, essa decomposição gostosa e ameaçadora na fluidez sem formas (GAGNEBIN, 2013, p. 90).

Benjamin (1987, p. 81) parece reconhecer esse limiar entre a dissolução da diferenciação de si na natureza e a constituição de um homem por vir, na criança que foi, ao rememorar suas caças às borboletas. Reconhecendo sua imponência frente à “conjuração do vento e dos perfumes, das folhagens e do sol” que comandavam seus voos, deseja dissolver-se em luz e ar para aproximar-se da presa sem ser notado. Entre o encantamento pelas asas e flores, o estatuto da dominação pela caça ainda se impunha como a possibilidade de recobrar sua condição de homem por vir;

Contudo, mesmo quando a resgatara totalmente, era-me árduo percorrer o caminho entre o palco de minha ditosa caçada e minha base, onde, de um tambor de herborista, iam surgindo éter, algodão, alfinetes de cabeça colorida e pinças. E em que estado ficara aquele território às minhas costas: o capim vergado, as flores pisoteadas; ainda por cima, o caçador havia lançado o próprio corpo atrás da rede. E apesar de tanto estrago, de tanta deselegância e violência, a borboleta assustada permanecia trêmula, e contudo cheia de graciosidade, numa dobra da rede. Era desse modo penoso que penetrava no caçador o espírito daquele ser condenado à morte (BENJAMIN, 1987, p. 81).

No Benjamin adulto e exilado, que rememora, parece haver a evidência da fragilidade daquele homem que subsistiria ao efetivar a caça da borboleta. No jardim de Brauhausberg, da casa de veraneio que abrigava sua família burguesa “jaz num ar tão azul”, escreve Benjamin, bem como seu nome – a palavra *Brauhausberg* – já não contém mais gravidade, dissolve-se na experiência do presente, e transforma-se, unicamente, no ar através do qual as borboletas seguem se movimentando. Palavra que abrigava sua infância na estação ensolarada, nunca mais ouvida, nunca mais pronunciada, conservando “o insondável com que as palavras da infância fazem frente aos adultos” (BENJAMIN, 1987, pp. 81-82).

Há, ainda, pelas lembranças da *Infância berlinense*, a experiência de dissolução pelas cores:

Em nosso jardim havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Quando, em seu interior, passava a mão de um vidro a outro, ia me transformando. Tingia-me de acordo com a paisagem na janela, que se apresentava ora chamejante, ora empoeirada, ora esmaecida, ora suntuosa. Acontecia o mesmo com minhas aquarelas, onde as coisas me abriam seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida. Coisa semelhante se dava com as bolas de sabão. Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores, fosse nos céus, numa jóia, num livro. De todo modo, as crianças são sempre presas suas (BENJAMIN, 1987, p. 101).

Subsiste, nessas memórias, a maquinaria de um pensamento que renuncia a uma visão da totalidade, mantendo seu caráter crítico e desestabilizador (GAGNEBIN, 2013). O caráter mimético engendra boa parte desse maquinário do filósofo. Assim, em sua teoria da

*mimesis*, a brincadeira infantil parece constituir o motor que impele seu desdobramento: “Para começar, os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 2012, p. 117). A *mimesis* aparece, assim, profundamente ligada ao aprendizado e ao conhecimento, através dos quais as semelhanças não permanecem imutáveis e eternas, mas são inventariadas pelo conhecimento humano (GAGNEBIN, 2013).

As forças reavivadas na brincadeira infantil relançam o pensamento aos vestígios de uma *mimesis originária* que o homem moderno já não mais acessa com a mesma vastidão que os povos antigos e suas correspondências mágicas. No entanto, uma outra força de princípio para a obscura teoria da *mimesis* é a linguagem. Para Benjamin (2012) a escrita tornou-se um arquivo de semelhanças, afirmando a dimensão mágica da linguagem e a sobrevivência da doutrina das semelhanças frente aos auspícios da racionalidade. A linguagem e a escrita são o refúgio da *mimesis* – e a apreensão de uma língua pelas crianças parece abrir-se como uma caixa de tesouro no mundo da doutrina das semelhanças.

Assim quis o acaso que se falasse uma vez em minha presença de gravuras [*Kupferstich*]. No dia seguinte, pus-me debaixo da cadeira e estendia a cabeça para fora; isso era um “esconderijo-de-cabeça” [*Kopf-verstich*]. Se, ao fazer isso, eu me desfigurava e a palavra também, eu só fazia o que devia fazer para criar raízes na vida. Aprendi em tempo a embrulhar-me das palavras, que eram, de fato, nuvens. O dom de reconhecer semelhanças nada mais é do que um tênue resíduo da antiga coerção a tornar-se semelhante e a comportar-se de maneira semelhante. Essa coerção, as palavras a exerciam sobre mim. Não as que me faziam semelhante a modelos de virtude, mas a apartamentos, a móveis, a roupas (Benjamin apud GAGNEBIN, 2013, p. 97).<sup>13</sup>

Tal qual a experiência evocada pelas *Ondas* de Virgínia Woolf, as palavras, na experiência infantil que emerge das lembranças de Benjamin, são sons, imagens, objetos, nuvens, cavernas a serem exploradas. O movimento da língua torna-se um caso particular do jogo, frente ao dinamismo do corpo. Lembra-nos, assim, o aspecto material da linguagem que, pela experiência dos adultos, é esquecido em detrimento do aspecto conceitual. Os impulsos miméticos também inscrevem na experiência do conhecimento, e das nuances constitutivas do sentido, o ritmo do relampejar doador de sentido, de uma iluminação que acomete o presente para transformá-lo.

---

<sup>13</sup> Apesar de ter acesso à fonte original da passagem de Benjamin, escolhi utilizar a tradução feita por Gagnebin em seu texto “*Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*”, por acreditar que dessa forma o sentido que pretendo desdobrar, na passagem, fique mais explícito.

A menina que via diante de si as projeções de Luto e Luta, a imagem dessas palavras, pelo som – por sua voz –, faz com que suas semelhanças venham à luz, “como um relâmpago”; “O contexto significativo contido nos sons da frase é, portanto, o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante” (BENJAMIN, 2012, p. 121).

Assim, Benjamin afirma que o dom de ver semelhanças é o resquício de uma compulsão humana de tornar-se semelhante; tal compulsão *originária* permanece, ainda, residual, ao ser recalçada na constituição do sujeito autônomo, do herói, para retomar o custo da travessia de Ulisses, constituindo-se como sujeito e abandonando o mundo da infância; “este custo é alto: ele consiste na dominação da natureza que continua ameaçadora, pois violentada, e na repressão da libido mais originária, que também continua ameaçadora, pois recalçada” (GAGNEBIN, 2007, p. 13).

## **Rebelião no armário**

Do escuro de meu quarto, nos momentos em que os sonhos se antecipavam ao sono, era impossível conceber que os brinquedos – amontoados nos armários fechados em obediência às ordens dos adultos – não estivessem confabulando. Confabulavam, sim, eu tinha certeza, mas o quê? Algo, com convicção que atentasse contra o mundo dos humanos. Porém, no auge de minha astúcia infante, eu sempre tratava de cochichar-lhes aos ouvidos que, quando chegasse o dia de suas insurreições, estaria ao lado deles, antes de trancá-los de volta nas prateleiras do armário.

### **Táticas de guerra:**

#### **Mínimo gesto, vitória do jogo**

No ensaio “Programa de um teatro infantil proletário”<sup>14</sup>, Benjamin avança uma importante tese para pensar uma atividade do teatro na vida infantil que se distanciasse severamente da formação pedagógica burguesa – esta que converte os discursos em tagarelices ideológicas replicáveis sem operar qualquer relação com a plenitude da vida e o contexto no qual estamos inseridos. O teatro, como espaço onde jogo e realidade se fundem, exhibe sua face mais perigosa à burguesia, pois este jogo é capaz de deflagrar as forças disruptivas das gerações vindouras (BENJAMIN, 2009).

Para tanto, nessa proposição, o educador deve estar imerso no ato de observação dos gestos infantis – pois é daí que qualquer encenação poderá surgir;

à observação – e somente aqui começa a educação – toda ação e gesto infantil transformam-se em sinal. Não tanto, como apraz ao psicólogo, sinal do inconsciente, das latências, repressões, censuras, mas antes sinal de um mundo no qual a criança vive e dá ordens (BEJNAMIN, 2009, p. 115).

Assim, a observação confere ao educador a possibilidade de engajar-se no desenvolvimento desses “gestos sinalizadores”, relegando a eles mais do que um lugar que se

---

<sup>14</sup> Este ensaio foi escrito a partir de um pedido de Asja Lacis, a qual mantinha uma experiência com uma companhia de teatro infantil na Rússia (BENJAMIN, 2009).

encerra em mera imaginação<sup>15</sup> infantil (ou imaginação ideológica dos adultos). Da mesma forma, ao teatro abre-se a oportunidade de sintetizá-los. E no trabalho sobre a matéria que essa libertação da imaginação pode ocorrer, através, portanto, de uma insistência sobre o corpo e o gesto (MIGUEL, 2014).

É no jogo que as encenações podem libertar-se das prescrições educativas, é nele, então, que a infância – como experiência – se realiza. A proposição teatral efetua-se na criação de espaços que permitam que novas forças sejam deflagradas, forças essas que perturbam o curso homogêneo, de um pensamento, de uma prática, de um discurso. “De maneira revolucionária atua o *signal secreto* do vindouro, o qual fala pelo gesto infantil” (BENJAMIN, 2009, p. 119). Desses sinais, são os adultos que podem aprender, de maneira cifrada, movente e intensiva, a refrear os processos excludentes triunfantes no capitalismo. Além disso, nessa passagem, podemos retomar a elaboração de uma concepção materialista da história, interessada pela irrupção do sentido no instante.

O gesto pode sem dúvida ter um sentido ou produzir um sentido, mas seu aspecto essencial não reside aí. A potência do gesto está justamente no fato de que ele não pode ser completamente significado e ao contrario destrói a significação conhecida. Nesse sentido o gesto sinaliza algo, ou seja, ele (re)ordena o real; o gesto é talvez significante, mas não é necessariamente dotado de significação. Trata-se de um “signo para” (fazer algo, que incita a algo, que incita o agir) e não “signo a” (signo a alguém, visando uma comunicação). O gesto é imediatamente uma atividade e não uma comunicação, tampouco um produto – o produto seria uma série de signos/sinais ordenados e formalizados, uma serie de gestos coreografados, [...] (MIGUEL, 2014, p. 97).

Dessa perspectiva, gesto e jogo se coadunam. O espaço do jogo abre-se como deflagrador de gestos que nos fazem descobrir algo até então imperceptível, e nesses movimentos estão presentes as centelhas de invenção do humano. Assim como nos livros ilustrados ou nas improvisações teatrais às quais Benjamin alude, há uma permanência e uma exaltação da potência da imagem como ponto manifesto (ponto de aparição) do qual essas forças irradiam.

Deligny também se dedicou a tornar manifesta essa potência do gesto ao colher imagens que posteriormente transformaram-se no filme *O mínimo gesto*. No filme, o que vemos desenrolar-se é a experimentação dos espaços por onde deambula uma criança autista

---

<sup>15</sup> Ao escrever sobre o processo de filmagem do filme *Le moindre geste*, de Fernand Deligny, Miguel (2014, p. 100) faz uma interessante observação a respeito dessa liberação das forças do gesto dos limites da imaginação: “Se as imagens não se imaginam, tal como Benjamin há uma precaução diante da passividade da imaginação. É preciso então pensar uma produção sem mestre, sem direção na qual a imagem possa surgir, como em um relampejar. Uma imagem sem objeto, não utilitária, não imaginada, não previamente concebida”.

chamada Yves; “pedras, rios, canteiros de obras, árvores, vilarejos... É todo um mundo do infinitamente pequeno no qual Yves se encontra imerso e no qual seus gestos afloram” (MIGUEL, 2014, p. 101). A montagem do filme preserva os discursos delirantes de Yves;

[...] palavra autista, cuja fonte é o simbólico perfurado – fazendo com que o discurso simplesmente atravesse as imagens, compondo-se com elas, sem no entanto parecer vir de Yves; desse modo, as imagens não reenviam mais a uma palavra precisa que as signifique. Estamos diante de imagens construtivas, imagens perfuradas (MIGUEL, 2014, p. 103).

Essa forma de pensar as imagens que compõem o filme está em estreita consonância com a elaboração do conceito de linguagem em Benjamin – como uma língua que comunica a si mesma. Gesto *mínimo*, portanto, é o gesto desamarrado de qualquer pretensão utilitária e intencional, gesto que se assemelha às brincadeiras que se reenviam somente a elas mesmas. Essas aparições inacabadas e inconclusas do gesto fazem com que as imagens não possuam qualquer significado encerrado. Elas constituem-se como significantes que vão liberando o sentido.

No texto de 1916 acerca da linguagem, Benjamin já falava da relação originária fundamental entre linguagem e signo. [...] Essa relação não seria a do signo enquanto sinal, sinalização de um espaço desconhecido e novo para além da linguagem conhecida? Tanto Deligny quanto Benjamin confrontam essa mesma linguagem burguesa que veicula conteúdos já conhecidos, repetindo-os e reafirmando-os, de forma ideológica. O texto de Benjamin procurava, com o conceito de expressão, justamente atacar esse modelo de linguagem comunicativa e reificadora. A linguagem sendo expressiva almeja em sua potência máxima o *sem-expressão*. [...] Nesse nível, a linguagem pode ser *expressão* do não-comunicável (MIGUEL, 2014, pp. 104-106).

Em síntese, podemos afirmar que, despidos dessa verborragia à qual os homens foram lançados na apreensão de uma linguagem burguesa, é possível revelar certas faíscas de fabricação do humano. Bem como, seguindo as pistas deixadas por Benjamin acerca da possibilidade de existir um caráter essencialmente humano que apareceria, descoberto, na observação dessas imagens. Miguel (2014, p. 106) retoma a apreensão benjaminiana da linguagem “como um modo humano de estabelecer relações” – assim, qualquer sentido essencial que se pudesse atribuir para a linguagem, as imagens, os gestos – para o humano – estaria nesse ímpeto de relançar-se a conectividades. Essa definição nos leva, ainda mais uma vez, para as aparições do sentido do caráter do jogo imbricado na linguagem, como possibilidade de desmontagem das significações definitivas – estas que erigem verdadeiros infernos na vida humana na terra.



## Escapar pelas portas das palavras

*[...] sentia-me tranquilo para ir ver se, por acaso, essa língua que, como qualquer outra língua, constitui um todo que em sua coerência, não eclipsaria outra coisa, algo que persistiria nas bordas, como advém durante um eclipse, quando o corpo opaco que serve de tela fica aureolado de uma luminescência que parece emanar desse mesmo corpo, exatamente como se vê uma auréola em torno da cabeça de um santo. Resta pensar que a própria cabeça do santo nos esconde alguma coisa que, por um efeito de óptica, parece emanar dela, quando não é nada disso. Trata-se apenas do resto, daquilo que, oculto, persiste, liminar, ao passo que o santo, é claro, não tem intenção de esconder o que quer que seja, sendo sua tarefa revelar, nem que seja a verdade (Fernand Deligny).*

Refratários a essa racionalidade dominante (operada através das engrenagens de uma linguagem burguesa), que lugar restaria à palavra em nós – seres “bordejados pelo verbo”?

A linguagem é um lugar, diz Deligny; portanto a ela é possível ser estrangeiro.

Deligny lê Lacan como se entrasse em um labirinto, e dele recorta fragmentos a respeito da dimensão do simbólico e do real – onde o simbólico constitui-se como um universo onde tudo que é humano “tem que ordenar-se. (...) É fora, portanto, que tem lugar o que, do humano, seria refratário ao que funciona ‘no simbólico’” (DELIGNY, 2015, p. 222). Assim, a experiência do fora estaria remetida à experiência das crianças autistas, que não estão circunscritas pela função simbólica das palavras e dos objetos. Nesse sentido, a palavra preenche a fissura entre o dentro e fora – onde funciona o simbólico e onde o real tem lugar, respectivamente. É certo que não podemos fugir por completo ou negar a operação do simbólico sobre nós, no entanto, Deligny afirma que essas crianças arrastam-no para o limiar deste outro universo, que encontra-se fora. Dos fragmentos de Lacan citados por ele, um deles interessa a esta escrita, em especial: “Uma porta não é algo de totalmente real. Tomá-la portal, conduziria a estranhos mal-entendidos. Se observarem uma porta e deduzirem que ela produz correntes de ar, os senhores levam-na consigo para o deserto para se refrescarem” (Lacan apud DELIGNY, 2015, p. 225). Este fragmento conduz Deligny para uma lembrança de sua infância, quando olhava para o movimento do mar e acreditava que era o balançar dos barcos os responsáveis pela formação das ondas que se aproximavam da margem onde ele se encontrava,

E, sendo um garoto precoce, testei minha descoberta fresquinha pondo a palma da mão numa poça e remexendo-a; daí as ondas se formavam e eu as via, com olhos deslumbrados, vir morrer, uma após a outra, nas bordas.  
O que diz Lacan? Que quem tomasse a porta por algo de real a carregaria embaixo do braço para produzir uma corrente de ar no deserto.

Aconteceu-me ver uma criança autista ventilando sua bochecha com o movimento das páginas de um livro: o polegar liberava as páginas, uma por uma, e cada uma fazia as vezes de leque. A criança, enquanto fazia isso estava no céu. Por aí se vê que a ordem das coisas não é tão imperiosa que não ceda, eventualmente, ao manejável. Ei-nos libertos do inferno (DELINGY, 2015, p. 227).

A porta, que aparece como “símbolo por excelência” de acesso e fechamento em Lacan, vai arrastando Deligny numa escrita que avança em profusão de lembranças<sup>16</sup>, para a soleira da porta: o limiar. Deste ponto somos facilmente introduzidos, por inadvertência, em um outro labirinto, visto que sua argumentação possui tantas camadas quanto a liberação do simbólico – quando o livro serve para ventilar – nessa escrita expressiva, que é, ela mesma, via de experimentação. No entanto, o próprio autor dá a ver aquilo no qual podemos nos ancorar para seguirmos o curso de seu pensamento, quando diz que precisamos plantar derivas na própria linguagem, criando espaços – *topos* – que permitam que o infinitivo dessas conexões possam se dar.

Para voltar a Lacan e à porta, “símbolo por excelência” e não “algo de absolutamente real”, eu diria que, ao esquecer o real, há o risco de acreditar nisso, nos símbolos, de acreditar tanto, que um aluno, ao ouvir o mestre lhe dizer que tome a porta de saída, a tomará de fato; então, se houver um pouquinho de vento, ei-lo que se vai como aqueles que se penduram numa asa voadora. Das duas, uma: ou será preciso largar a porta a tempo ou decidir tornar-se anjo (DELIGNY, 2015, p. 233).

Os pontos de referência, que nos levam de um a outro lugar no espaço da escrita, não são, portanto, os signos encerrados em si mesmos, que estariam a serviço de uma ideia relativa a algo exterior à experiência (de um querer dizer sobre algo), mas constituem-se na materialidade dos próprios objetos com os quais o deambular topa, tropeça, nos quais o pensamento para (e abre-se à possibilidade de *reparar*). A forma como as palavras no texto de Deligny, tais como ondas, rebentam em nosso corpo, dá a ver algo que ele mesmo expôs a respeito de sua escrita ao dizer que o que está em jogo é o desmontar das formas hegemônicas do pensamento, para que possamos notar o poder que exerce a linguagem justamente quando ela é inserida em um funcionamento onde seus mecanismos de poder são absolutamente escamoteados – postos a serviço de algo que não faça questão de ser notado. Interromper o fluxo que nos “entrega a todo poder”, eis uma de suas valiosas apostas ético-políticas, “apanhar em flagrante a linguagem em seu exercício” (DELIGNY, 2015, p. 228).

---

<sup>16</sup> “Eu morava no Norte, sou originário de lá, e aos sábados as donas de casa lavavam o lajeado da casa com muita água espumosa e fortes vassouradas. A porta do corredor ficava inteiramente aberta diante da calçada pavimentada onde a água vinha a escorrer. Então, em seu ímpeto, as donas de casa esfregavam também a calçada, e água vertia-se na valeta; cheguei a ver as que, empurrando a água da valeta, lavavam os paralelepípedos até o limite aproximado do meio da rua, sendo a largura da parte lavada mais ou menos correspondente à da casa, e a rua ficava então estranhamente ladrilhada” (DELIGNY, 2015, p. 228).

Há palavras que são como velhos cepos. Quando se trata de tirá-los de onde estão para ver o que há embaixo, não basta dar de passagem uma machadada casual. É preciso voltar. Além disso, não se trata de extirpar, nem de destruir essa palavra que vem se instalar no cume da atração; no entanto, ao evocar essa atração ela tapa. Trata-se de um *engouement*: “obstrução”, e *s’engouer* já quis dizer “engasgar-se, sufocar engolindo demasiado rapidamente”. Foi provavelmente por querer engolir tudo que os ímpetos comunistas sufocaram. Compreender tudo é demais, e depois ainda há o resto, que não é pouco: o real. (DELIGNY, 2015, p. 239).

É preciso voltar – involuir – por aí, o labirinto torna-se menos amedrontador, apesar de não sumir por completo, (uma vez que não seja essa qualquer intenção para este trabalho), desmontando a primazia do verbo. Em se tratando da palavra, o ímpeto volta-se para uma estratégia de desobstrução, visto que ela persiste, e o texto realiza-se por intermédio dela. Deligny é mais um forte aliado que nos encoraja a seguir trilhas desconhecidas que nos permitam “ouvir a língua fora do poder”. A escrita que narra o encontro com as crianças autistas não serviu para sufocá-las, ainda mais uma vez, de compreensões sem qualquer conexão com o real, mas para descortinar o que elas são capazes de desvelar sobre o humano – o que resta do humano quando a dominação simbólica do real recua.

É interessante pensar quantas vezes precisei recorrer ao dicionário e à etimologia de algumas palavras até então conhecidas ao ler esses escritos, desvelando o próprio “faz de conta” do signo (onde as palavras escapam de um sentido previamente dado) que tem me acompanhado ao longo dos anos. De repente, o pensamento é obrigado a desviar, porque seu pensamento exposto é pleno de mal-entendidos, algo que até então não havia feito sentido. Assim como as histórias que contamos para as crianças, repletas de um encantamento mágico, de pontos onde a falta de um sentido linear nos faz entrar ainda mais profundamente na narrativa.

Se volto à maneira como eu fazia as ondas, com as mãos espalmadas sobre a poça d’água, é porque, ao evocar essa lembrança alguns dias atrás, o real do próprio gesto se seguiu alguns dias depois, como que aspirado. Essa mão espalmada sobre a superfície fria, que se deixava esburacar e voltava a se formar por cima; minha mão subitamente mais leve; e, quando eu a levantava de novo, parecia-me que ela aspirava a água, porém levemente, e eu havia então experimentado o esboço de um daqueles gestos que não acabam mais, em que o “minha” dessa mão aí se perdia. [...] Mão de humano e nada mais, abandonada ou quase, aventurando-se a experimentar o real; e se eu incorria em erro, era o erro de me acreditar capaz de compreender como as ondas se faziam. E desse erro eu estava consciente, ou quase, ao passo que a emoção de *agir* era algo muito diferente, que não era da ordem do erro. Eu ali me perdia, simplesmente, o que se pode escrever: eu ali SE perdia (DELIGNY, 2015, p. 248).

Escrever, desse lugar, é fazer aparecer os traços desses trajetos onde vão se abrindo achados do que escapa ao signo (onde o *agir* emerge), e essa abertura provoca uma avalanche. A palavra, portanto, dá a ver o curso do rio, o processo que está em jogo na constituição de uma imagem do pensamento, o que desemboca, nessa proposta, inevitavelmente, na dissolução de um eu, em uma força que o faz retroceder, “tal como o movimento das marés”, restando o solo ainda úmido das lembranças, do rastro da mão que há pouco havia estado ali.

Numa coincidência interessante, nas *Teses sobre o conceito da história*, Benjamin (2012, p. 252) também evoca a imagem de uma “porta estreita pela qual podia penetrar o Messias”, traçando uma certa concepção do tempo como instante pleno de uma potência revolucionária, que pode desviar o seu curso. Rememorar, dessa forma, está presente neste movimento e só pode efetuar-se como esse instante que confere ao que passou, num cintilar repentino, um certo delineado. Esses instantes preenchem a escrita, bem como os processos, os trajetos que abriram as frestas para que pudéssemos ver seu relampejar.

## **Pedrinhas**

Encorajamo-nos mutuamente, um, dois três e... Mergulhamos de uma vez na água gelada. “Quero nadar até aquela pedra, mas não sei se dou pé” – ela hesitou. “Eu te ajudo”. Por inadvertência, deixei escapar: “preciso de pedrinhas...”, ao passo que ela prontamente mergulhou e voltou do fundo da cachoeira com uma pedrinha nas mãos. Trouxe até mim e tornou a mergulhar, voltou à superfície com mais uma. “Acho que duas está bom”. “Não está, não”. Três pedrinhas. “Acho que não preciso de mais do que três, obrigada”. “Precisa, sim”. Trouxe duas de uma vez; cinco pedrinhas. E depois mais três, uma de cada vez; oito pedrinhas lotavam minhas mãos. Garantiu que não havia espaço para mais nenhuma. Certificou-se de que eu carregaria todas as oito pedrinhas comigo para a outra margem da cachoeira, sem deixar que caísse nenhuma sequer de volta no fundo da água gelada.

Agradei como se aquele gesto estivesse direcionado para mim – que me preparava, dessa vez muito atrapalhada, para nadar com as duas mãos cheias de pedras –, mas talvez não tivesse percebido que tudo aquilo não passava de uma pequena troca: fiquei com as pedrinhas das quais necessitava, e ela com o agir infinito do brincar de as recolher no fundo da água.

### **O mapa é o tesouro**

Estamos em tempo de questionarmo-nos sobre o que estaria em jogo nesse gesto involutivo que se lança às lembranças da infância, e as escreve. Que efeitos essa mudança na montagem da narrativa é capaz de operar?

Ao analisar as reflexões de Baudelaire, Schérer afirma que

[...] o criador ou o descobridor do novo (“o gênio”) está em afinidade com a infância: entre o que ele é e tal como ele era criança, não houve ruptura, mas continuidade. Ou melhor ainda, existe um terreno comum onde eles se encontram, há passagem de um para o outro e entre eles, indistinção. A criação do gênio não é lembrança, mas ressurgência, emergência de um fundo comum, que a criança – ou a infância – anima com a sua sensibilidade e que o artista consegue exprimir (SCHÉRER, 2009, p. 192).

Este terreno comum é, segundo o autor, devir-criança<sup>17</sup>, que convoca a infância – não como lembrança perdida, e sim como bloco que nos arrasta na direção de uma “orientação criadora”. A partir dessa orientação, distanciamos-nos de qualquer caráter evolutivo do tempo, que tem a idade adulta como estrutura única e destino final. Nesse sentido, se aqui apostamos em um caráter involutivo da narrativa, cabe ressaltar as particularidades políticas envolvidas nessa involução.

A primeira delas está muito bem elucidada nas palavras de Schérer (2009, p.194), e ganha ressonância com os aspectos da narrativa que foram abordados anteriormente, quando este diz que não se trata de uma “escapada cômoda em direção ao imaginário de uma infância ingênua, inocente, figura de uma compensação para uma humanidade decaída e que contempla nostalgicamente seu passado”, mas, do contrário, trata-se de uma involução que nos guia até o momento pleno da abertura para o instante, não se tratando de uma involução que tenha – necessariamente – densidade cronológica, mas intensiva. Como se restasse em nossos poros, ou ainda na ponta de nossos dedos, registros ainda muito presentes de mãos pouco asseadas que revolvem o solo, a estrutura dos brinquedos, em suma, que “afagam a superfície do mundo” – imagem que Virginia Woolf nos ofereceu pelas *Ondas*.

Deste modo, esse movimento assume uma travessia que, tal qual os impulsos originários do jogo infantil, inevitavelmente desemboca em uma dissolução do “eu”, porque está absolutamente contagiada pelo mundo, pelo espaço, bem como se faz em detrimento de uma fuga da criança do olhar imobilizante do adulto (SCHÉRER, 2009). E se é de fuga que falamos, trata-se de uma tática, e, assim sendo, a narratividade traz consigo a energia do jogo. Nesse caso, por que não pensar em estratégias para despistar esse “eu” restrito, individualizante e solitário?

Operando estrategicamente, Deleuze (1997) parece nos introduzir a um pensamento que se efetua na valorização dos mapas; estas configurações e descrições espaciais que são incessantemente narradas, anunciadas, pelas crianças. Nessa perspectiva, diz o autor:

O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com o seu objeto quando o próprio objeto é movimento. [...] Não existe momento algum em que a criança já não esteja mergulhada num meio atual que ela percorre, em que os pais como pessoas só desempenhem a função de abridores ou fechadores de portas, guardas de limiares, conectores ou desconectores de zonas. (DELEUZE, 1997, pp. 73-74)

---

<sup>17</sup> “Parece-me que esse devir completamente singular – correspondente a uma disposição própria do artista, à sua disposição subjetiva – foi, acertadamente, designado e caracterizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, v. 4, p. 92) com a expressão ‘devir-criança’; nesse contexto a palavra devir assume, ao mesmo tempo, a forma substantiva de um estado e a forma ativa de um verbo.” (SCHÉRER, 2009, p. 193).

Também em seu texto, o que se vê não é um estudo que tenha qualquer intenção de demonstrar e interpretar minuciosamente *O que as crianças dizem*; mas ouvi-las para lançar-se (e lançar-nos) à construção de outras formas de pensar e conhecer o mundo. Seus mapas e trajetos são também *oportunidades*. E, assim, Schérer (2009, p. 205) afirma que “o devir-criança começa com a ideia de escapar da família, de casa. De sair do apartamento”; essa é a estratégia inicial, poderíamos dizer, para a composição de uma “máquina de guerra” que se contraponha à máquina que retrai nossas singularidades em detrimento de uma individualidade descompromissada com a mobilidade de sujeitos, objetos, palavras etc.

Esses mapas não exprimem caminhos seguros, nem nos conduzem a qualquer ideia de origem cronológica, mas dão a ver deslocamentos – não apenas no que diz respeito à extensão espacial, mas também possuem dimensões de intensidades, abrangendo o que preenche o espaço (DELEUZE, 1997). É ouvindo os indefinidos presentes nessas narrativas espaciais das crianças, “um pai, um corpo, um cavalo”, que o autor evidencia uma definição para *devir*:

A potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: por exemplo, ninguém imita *o* cavalo, assim como não se imita *tal* cavalo, mas tornamo-nos um cavalo, atingindo uma zona de vizinhança em que já não podemos distinguir-nos naquilo que nos tornamos (DELEUZE, 1997, p. 78).

Essa zona de vizinhança que cria indistinções entre nós e aquilo que nos tornamos ressoa também em uma imagem escrita por Benjamin (1987) a respeito dos esconderijos pelos quais a criança vai experimentando e recriando a espacialidade da casa,

Conhecia todos os esconderijos do piso e voltava a eles como a uma casa na qual se tem a certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito. Meu coração disparava, eu retinha a respiração. Aqui, ficava encerrado num mundo material que ia se tornando fantasticamente nítido, que se aproximava calado. [...] A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E atrás de uma porta, a criança é a própria porta; é como se tivesse vestido um disfarce pesado e, como bruxo, vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente. (BENJAMIN, 1987 p. 91)

Na continuidade da narrativa, que ilustra as maravilhas e os assombros de uma criança no jogo de esconder-se, suas sensações manifestam a prescrição de que não se descubra, tampouco, aquilo no qual a criança se transformou, deixando a atividade das semelhanças em sua zona de indecifrabildade mágica – encontrá-la seria como designar a ela, eternamente, o peso da materialidade de uma porta, por exemplo. Dessa forma, portanto, é ela quem deixa o esconderijo e se antecipa ao momento de ser descoberta: “Na verdade, não esperava sequer

esse momento e vinha de encontro dele [aquele que procurava] com um grito de autolibertação. Era assim que não me cansava da luta com o demônio” (BENJAMIN, 1987, p. 91). Dessa maneira, seus esconderijos mantinham-se sempre encantados (sombriamente encantados), dispostos ao segredo das metamorfoses infantis, garantindo que essas jamais sejam completamente capturadas pela petrificação demoníaca dos sentidos – e dos instantes liminares capazes de transformar uma coisa em outra.

Retomamos os escritos de Deleuze, no momento em que o autor nos conduz até uma interessante concepção acerca da obra de arte, quando afirma que esta também é capaz de atingir esse estágio de impessoalidade de que falávamos anteriormente, ao assinalar o fato de que toda obra está remetida a uma trajetória, a um processo; “[...] a obra se compõe um pouco como um *cairn*, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e pessoas em devir (mais do que de regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor” (DELEUZE, 1997, p. 78).

Deste modo, essa criança que irrompe em nós, e que Schérer (em afinidade com o pensamento de Deleuze) chama de “criança molecular”, é aquela da qual nos aproximamos (neste trabalho) através de sua potência liminar, em intenso intercâmbio de energia com o espaço e aquilo que o compõe, porque ouve a linguagem das coisas, e as diz – e é interessante estar lá para ouvir. A linguagem, na obra de Schérer (2009, p. 208), aparece como possibilidade de “molecularização da memória na qual se implanta a possibilidade de fazer vir a si um bloco de infância”. Assim, compartilhamos de uma “zona de vizinhança” com uma criança que nos transforma a todo instante.

O mesmo ocorre com o artista criador: ele não se torna criança, mas compartilha sua vizinhança, intercâmbio entre-os-dois, em que o artista fornece-lhe o que ela ainda não tem – a capacidade de dar forma à experiência –, enquanto ele recebe da criança o que deixou de ter, a franqueza de um olhar não obstruído pelos clichês (SCHÉRER, 2009, p. 209).

As zonas de transição, que abrem para *devires*, nos colocam diante da possibilidade de tecer vínculos outros entre crianças e adultos. É como ganhar pedrinhas das mãos de uma criança, e fomentar situações oportunas para que elas sejam capturadas no fundo da água.



## Escrever: apagar-se e afagar a superfície do mundo

*Eu me lembro da igreja de São Francisco resplandecendo como se sobre ela tivessem espargido ouro em pó. Estaria nessa igreja o depósito de velhas imagens onde encontrei Nossa Senhora chorando? Tive vontade de acariciar sua face e reprimi o gesto. Na rua, descendo uma ladeira, passei a mão na cabeça de um jegue que ia em vagarosos ziguezagues e achei que era o mesmo que levara os fugitivos para o Egito: o pelo áspero, o olhar manso – mas o que é isso? me espantei. Estava entrando novamente na História Sagrada que aprendi no catecismo da infância.*  
(Lygia Fagundes Telles)

Através de uma retomada dos escritos de Gagnebin (2013), podemos pensar, com um pouco mais de profundidade, a respeito da distinção política entre um sujeito que rememora e um “eu” interiorizado. Essa reflexão parece ser decisiva para pensarmos nossa “prática histórica” e a forma como nos engajamos em narrá-la. Em vista disso, a autora também coloca o pensamento a serviço da construção de uma rota de fuga que evite “tanto as armadilhas de um individualismo triunfante [...] quanto as ilusões de uma consciência soberana que pretende obedecer somente às regras da competência linguística” (GAGNEBIN, 2013, p. 75).

Gagnebin demarca a importância das lembranças que Benjamin evoca em *Berlim por volta de 1900*, trazendo para o bojo de sua argumentação o questionamento acerca de quais seriam as exigências do presente que tornaram possível a emergência dessas imagens. A autora relata que esses escritos começaram a ser redigidos pouco depois de Benjamin ter desistido de levar seu suicídio adiante no dia de seu quadragésimo aniversário;

A proximidade da morte, um tema recorrente e central da “Infância Berlinense”, poderia ter acarretado como que uma torção decisiva na visão que Benjamin desejava transmitir da sua própria vida: como se tivesse descoberto que a sua vida estritamente singular, justamente a vida deste “eu” particular que, [...] ele comparou a uma sequência de derrotas, que esta vida então só adquiria sentido no pano de fundo de uma “experiência histórica” mais ampla, característica de uma infância cidadina e burguesa que ia ter de renunciar, em breve, aos seus privilégios. [...] a lei da estruturação da obra não podia mais ser o fio das lembranças pessoais e a história – ou a crônica de uma vida –, mas devia reconstituir, além da intensidade das lembranças individuais, a densidade de uma memória pessoal e coletiva. (GAGNEBIN, 2013, p. 77)

Há aqui, nessa nebulosa desistência da morte, uma tênue conexão com uma das imagens do pensamento intitulada *O caráter destrutivo*, (o qual já foi citado anteriormente neste trabalho) redigido com certa proximidade cronológica ao *Infância Berlinense*; nela, o autor escreve: “O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas

de que o suicídio não vale a pena.” (BENJAMIN, 1987, p. 237). No movimento dos diversos trajetos que a criança percorre nesses escritos, e que formam mapas de exploração não só do espaço, mas também das “profundezas da lembrança” e das camadas do tempo, podemos entrever rotas intrinsecamente conectadas com as urgências de um tempo político assolado pela ascensão dos regimes totalitários. São rotas de fuga, talvez, que colocam a atividade da lembrança em um espaço de combate à morte, ou de insistência pela vida.

No entanto, a respeito do trabalho infinito da rememoração, Benjamin também aponta uma série de exigências para que sua tarefa ética e política se concretize, uma delas situa-se na atividade do despertar.

Exigência política e ética não de parar de sonhar, porém, muito mais, de juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real. Como, para Benjamin essa ação só pode ser a ação revolucionária, percebemos agora melhor a ambiguidade desta solidão defendida pelo escritor tradicional: ela também é um refúgio contra uma realidade insuportável que deveria ser enfrentada e transformada não só pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da ação coletiva. (GAGNEBIN, 2013, p. 25)

O exercício do despertar é como um antídoto contra o aprisionamento de uma lembrança nas representações individualizantes do sujeito – essas que sustentam uma racionalidade capaz de tornar a vida infernal. É a tensão de forças que liberta a imagem de um mero devaneio onírico, para lançá-las aos apelos coletivos do presente e da história. Há, dessa forma, a efetuação de um jogo paradoxal nesses “dois componentes da memória”, escreve a autora, em uma dinâmica que “submerge a memória individual” e que ao mesmo tempo “recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas do passado para oferecê-las à atenção do presente” (GAGNEBIN, 2013, p. 25). Essas imagens que se formam no *despertar* – imagens dialéticas – são estas que “retêm a extensão do tempo na intensidade de uma vibração”. Assim, o “eu” que aparece na narrativa da criança berlinense não remete somente a si mesma, mas está sempre cedendo lugar a outras que não ela mesma (GAGNEBIN, 2013).

Se Schérer (2009) afirma que a estratégia inicial para despistar as armadilhas do ego efetua-se na fuga do apartamento, nas imagens de Benjamin esse movimento também emerge com intensidade. De dentro da vida íntima burguesa, onde a existência dissidente “dos outros, dos pobres e dos revoltados, da miséria e da morte” não poderia ter lugar, a criança privilegia os espaços de passagem, zonas liminares “com estatuto impreciso, tais como os pátios internos e suas varandas, os corredores com seus guarda-roupas” (GAGNEBIN, 2013, p. 81), por onde a vida do trabalho ou do “proletariado” pode penetrar na propriedade privada, espaço onde perambula a criança burguesa.

Dessas imagens, não há nenhuma intenção de edificar uma infância modelar, pacificada, resguardada das frustrações do adulto, mas de tomá-la como mediadora dessa exploração da memória pelo adulto. Significa seguir pelos caminhos onde o traço da incompletude, do desajustamento ao mundo, da experimentação de uma certa “incompetência” é tomado como revelador de uma “verdade política”.

Verdade política da presença constante e subterrânea dos vencidos, humilhados, que a criança, por sua pequenez percebe na pálida luz dos respiradouros (O Corcundinha) ou nas figuras secundárias das bases das estátuas e das colunas da vitória (Coluna da Vitória). Verdade que atrapalha e que é reforçada por uma incapacidade infantil: a de não entender “certo” as palavras, esses mal-entendidos infantis que nem sempre são engraçados; Benjamin lhe consagra páginas extraordinárias e insiste no acesso privilegiado à linguagem que a criança tem, pois, para ela, as palavras não são primeiro instrumentos de comunicação, mas, sim, “cavernas” a serem exploradas ou “nuvens” nas quais se envolve e desaparece. (GAGNEBIN, 2013, p. 82).

Esses mal-entendidos são tomados, portanto, como um acesso singular à linguagem incompreendida dos objetos, à palavra em sua materialidade bruta ou etérea – ou seja, encantada. Uma via de escapatória à “soberania do sujeito consciente”. Nesse procedimento de valorização do acesso da criança à linguagem do mundo, há uma introdução das nuances do inconsciente e do esquecimento nessa evocação do “passado histórico ou autobiográfico” – para o presente. Assim, Benjamin opera uma indistinção entre as imagens do inconsciente e as imagens políticas e, dessa forma, sintetiza a estratégia de retomada política do passado: “abandonar as encenações projetadas pelo ‘eu’, para se consagrar às descrições de um teatro cujo desenrolar não controla” (GAGNEBIN, 2013, p. 83), entrelaçando a sua história com as histórias de outros. Essas imagens que revolvem o solo do presente independem de uma “memória voluntária” do sujeito, ainda que o processo de retomada do passado, como estratégia de criação de “máquina de guerra”, o tenha sido.

Para melhor abordar essa estratégia, já que esse oceano das imagens de lembranças também não é fruto de mero acaso, Gagnebin (2013) elucida o fato de que a escrita de Walter Benjamin está muito mais próxima de uma “intensidade da *atenção*” do que de uma “obstinação da *intenção*”. Essa é, do mesmo modo, a forma como o filósofo se relaciona com o tema da verdade – como algo capaz de revelar-se para nós sem que tenhamos intencionalmente buscado sua aparição. Algo que também está presente na forma como as crianças se relacionam com as histórias que lhes são contadas e na forma como conseguem atribuir vitalidade aos mínimos objetos que encontram pelo caminho. Essa vitalidade dos

objetos, e por que não das palavras, longe de compor experiências confortáveis, constitui um mundo altamente mutável, cativante e tenebroso a um só tempo.

Nesse sentido, Gagnebin (2013) situa a autoria dessas lembranças em um “sujeito da linguagem e da ação”, a partir de um desdobramento dos conceitos de identidade-mesmidade e identidade-ipseidade<sup>18</sup>, sinalizando que a obra literária de Benjamin estaria ancorada no segundo. Isso significa afirmar que esses escritos são capazes de captar os movimentos vibracionais da “crise da identidade” encerrada em si mesma, para permitir que “um eu” possa tomar a palavra mesmo que de maneira precária e provisória. A autora utiliza essas noções para compreender o que se apaga e o que ainda resta nesse movimento oceânico da escrita.

Podemos dizer que ocorre, portanto – para retomarmos um certo elogio à *atenção* –, um apagamento de uma “discursividade linear da intenção”, para que reste um pensamento “ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta a seu objeto, mas por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto”, e em sequência, aludindo à definição de método como desvio de Walter Benjamin, Gagnebin (2013, p. 87) prossegue: “A estrutura temporal deste método do desvio deve ser ressaltada: o pensamento pára, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego. É o exato contrário de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir”. É a partir desse pensamento que estranhamente não avança, que a autora sinaliza a possibilidade de atingir certo estágio de libertação – libertação que permite que os acontecimentos que nos atravessam não “nafraguem na indiferença”. Esse caminho, que é o da escrita, ganha uma importante ressonância com o caminhar da criança nas lembranças de Benjamin: “parada na janela, esperando escondida atrás de um móvel, atrasada quando vai à escola ou à sinagoga, retirada dos cantos afastados do jardim público, enfim, sempre hesitante ‘nestes limiares’ onde [...] o tempo se acumula” (GAGNEBIN, 2013, p. 88).

Memória, escrita, linguagem e história aparecem aqui entrelaçadas para mover as engrenagens de uma máquina política que transborda nossas delimitações individuais. Tarefa que se concretiza, paradoxalmente, em um movimento de dissolução e de restauração, em um regime de atenção às urgências do presente.

---

<sup>18</sup> “Frente às críticas, notadamente de cunho analítico, do conceito de identidade, Ricoeur distingue a identidade que responde à questão que, identidade-mesmidade (*idem*), que afirma a permanência e a continuidade dos objetos, e a identidade-ipseidade (*ipse*), que corresponde à questão quem; esta última caracteriza o sujeito da linguagem e da ação. [...] Possibilitando assim uma reflexão sobre o tempo da ação ética e política.” (GAGNEBIN, 2013, p. 84).

A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estanque, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido (GAGNEBIN, 2013, p. 89).

É o ego – abarrotado de suas compreensões (para retomar uma expressão de Deligny) e de definições “sempre ilusórias de si mesmo” (GAGNEBIN, 2013, p. 90) – que recua no movimento das ondas para avolumar-se às outras que se formam logo atrás, tornando-se, mais uma vez, indistinguível. Para afirmar-se na incerteza, em um titubear da voz.

## Como desenhar o menino

Tremo cada vez que escrevo sobre a infância. A preposição que antecede a infância diz tudo: a gramática nos situa por cima dela e convida a escrever do alto para baixo, do visivelmente maior para o aparentemente menor. A sensação de cegueira abismal se repete com tal persistência que resulta impossível escondê-la, ou fazer de conta que não exista, como se uma voz inaudível teimasse em chamar a atenção da escrita cada vez que ela se posiciona sobre a infância. E, contudo, a tentação de não atender a esse chamado é igualmente forte. Há uma pressão não menos forte, [...], a escrever *sobre* a infância. [...] Mesmo assim não consigo não escutar um chamado de atenção que parece vir de um território tão longínquo quanto vital. [...] Como se cada vez que escrevêssemos tranquilamente sobre a infância, de alguma forma, esquecêssemos não apenas o que somos, mas também, e principalmente, o que nos faz ser o que somos (KOHAN, 2010, p. 126).

Nessa passagem, Walter Kohan abre ao leitor um impasse, permeado pelas inseguranças e oscilações de uma escrita que pretenda escrever algo a partir da infância – ou seja, em referência a um plano ontológico, a partir daquilo que se oculta em todo aparecimento da língua, um fundo do esquecimento que nos foi necessário para que constituíssemos a humanidade de nossa existência pela língua articulada. Abrir essa insegurança que acomete o discurso do filósofo significa fazer jus a um certo silêncio que a infância segue aportando, um silêncio que a infância merece, sem que, contudo, deixemos de tomar para nós a tarefa de “encontrar um novo lugar para a infância na palavra e no pensamento”.

Gostaria de me reaproximar, novamente, de uma certa noção de *verdade* que vem sendo sutilmente delineada ao longo deste texto e no irromper de suas imagens, sem, contudo, pretender encerrar o que acredito que seja, justamente, a força de sua aporia. Faço isso para lembrar da questão colocada no documentário *The mask you live in*, pedindo para que os meninos dissessem algo que remetesse a uma verdade de si. “Se vocês me conhecessem de verdade”...

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas

para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar. Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus (LISPECTOR, 1998, p. 136).

“Como conhecer jamais o menino?”, pergunta-se Clarice Lispector ao criar a imagem da tentativa de desenhá-lo. O menor traço sucumbe à incognoscibilidade da atualidade que o menino habita. Em sua imagem, no entanto, o menino é outro, em relação ao menino que fala a verdade sobre si mesmo. É o menino da infância para a qual não se dirige pergunta alguma, é o menino que, inclusive, ainda é muito pouco menino, muito pouco humano. Um menino cuja caracterização hegemônica do humano – sua forma homem (CECCIM e PALOMBINI, 2009) – ainda não possui traços muito reconhecíveis. É esse pouco que o inscreve na plenitude do infinito, é esse pouco que arrasta o olhar da escrita de Clarice para a possibilidade de fundar uma lembrança da atualidade absoluta à qual um dia pertencemos.

Ao longo da narrativa da tentativa de desenhar o menino, uma pequena alteração parece se operar sob o olhar de quem observa, pela imagem, a criança se movimentar, ao passo que a escrita se torna o desenho através do qual são traçados os gestos atrapalhados da criança cujos dentes acabaram de nascer. As coisas somem e aparecem, a criança tenta ficar de pé para logo depois cair novamente.

A água secou na boca. A mosca bate no vidro. O sono do menino é raiado de claridade e calor, o sono vibra no ar. Até que, em pesadelo súbito, uma das palavras que ele aprendeu lhe ocorre: ele estremece violentamente, abre os olhos. E para o seu terror vê apenas isto: o vazio quente e claro do ar, sem mãe. O que ele pensa estoura em choro pela casa toda. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. [...] com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio (LISPECTOR, 1998, pp. 138-139).

A palavra que aprendeu já demonstra a fragilidade inicial do mundo de sua língua materna; a palavra está ali, estremecida como o corpo do menino que fica sozinho por um instante, mas aquilo que ela designa não está.

Como conhecer jamais o menino?

O menino que vive o instante de sua atualidade, de pouca humanidade, de poucas palavras, guia o ritmo da escrita, funda sua alteridade. O itinerário do menino que se levanta, fica de pé, para em seguida desfazer-se do próprio equilíbrio – ilumina o caráter de toda escrita que pretende desenhar, delinear o menino – instaura a verdade que remete a um só

tempo ao limite da escrita, e à sua abertura para a alteridade do infinito da atualidade. Trinta mil desses meninos teriam a possibilidade de construir “um mundo outro”?

### **Ouvir a infância**

“Vivo de imaginar uma infância ainda por vir, de rememorar uma memória infantil do futuro”, escreve Walter Kohan (2015, p. 217), ao afirmar as afinidades entre filosofia e infância, como o elo que funda uma infância do pensamento; a valorização dos infinitos recomeços no pensamento instaurado pelas perguntas. A afirmação de uma infância do pensamento é a confiança de que “tudo pode ser de outra maneira”.

Para dizê-lo com outras palavras: pensar de verdade, pensar-se a si mesmo, fazer da filosofia um exercício de se colocar a si mesmo em questão exige, a cada momento, ir até a mais recôndita infância do pensamento, começar a pensar tudo de novo como se nunca tivéssemos pensado, como se, a cada vez, estivéssemos pensando pela primeira vez. Assim, a infância é quase uma condição da filosofia (KOHAN, 2015, p. 217).

Kohan (2010, 2015) utiliza o julgamento de Sócrates, acusado de duvidar das divindades e corromper os jovens, como um caminho para entrar no que o filósofo designa por infância do pensamento. Convidando o leitor a vestir algumas de suas várias “máscaras que retratam o seu caráter infantil”, contestador, incômodo, estrangeiro. Diante dos tribunais, Sócrates afirma a escolha por falar somente na língua infantil em que foi educado, chamando a língua de sua infância na iminência da morte,

Improvisando, sem saber, perguntando-se, como se fosse um estrangeiro, não fala a língua adulta da cidade. Afirma, infantilmente, que a acusação contra ele é uma acusação contra os que filosofam. A infância dá voz a uma vida que se aferra à filosofia perante a iminência da morte (KOHAN, 2015, 2018).

Diante do julgamento do filósofo infante, a atividade do pensamento filosófico foi desmerecida como algo capaz de corromper os homens, que faz com que deixem de ser homens diante da vida pública e política, uma vez que a filosofia os deixaria ligados à atividade das crianças que levam adiante os infindáveis questionamentos acerca do que veem, do que escutam, do que tocam. O tribunal que submete Sócrates à possibilidade de sofrer a pena de morte cinde, portanto, infância e política.



Sua fidelidade à filosofia e à infância não o eximiu da morte pelo tribunal, mas o fez dizer a verdade acerca da impossibilidade de viver a vida que seus acusadores impunham. Sócrates não escapou à morte, ao falar a vida que afirmava ser vivível.

Fala a única palavra que a infância pode falar, a de uma verdade que ninguém pode escutar porque coloca em questão a procedência de toda a vida. Eis o paradoxo da infância: língua de uma verdade tão irrefutável quanto incompreensível; indizível e inaudível; necessária e impossível, ela é também a palavra que diz uma vida que não se pode viver, que dá lugar ao nascimento de uma morte heroica para uma vida insuportável na língua da infância. A morte de Sócrates é, assim, testemunho de sua fidelidade à infância e da força inquebrantável da infância para dizer a vida e a morte (KOHAN, 2010, p. 130).

## Gaguejar o luto

Retomo a memória inicial deste trabalho. O menino e o luto. Retomo essa memória, porque a tarefa de não esquecê-la vem percorrendo todos os liames da constituição deste estudo.

Voltemos para *re-parar* no silêncio instaurado pelo menino que, empurrado num tempo homogêneo e linear para fora da infância – em destino compulsório a um ideal de homem adulto – não podia viver o luto, não podia chorar aquela ausência. Reparemos, portanto, no silêncio dos adultos diante do gaguejar da criança, essa voz que, num breve instante, fez emperrar as engrenagens de produção de máscaras padronizadas de um masculino racional, violento e insensível às passagens da vida e da morte. Seu enunciado, apesar de gaguejante, caiu com uma arrebatadora materialidade bruta, sob o terreno de uma conversa que era tecida entre gerações no tempo, crianças e adultos. No entanto, as palavras do menino estavam inscritas em uma temporalidade do agora – isso quer dizer: não estava conseguindo, *ainda não estava conseguindo*, viver o luto. Como se boa parte da densidade do tempo coagulasse ali, diante de nós. Aquele agora contínuo presente no verbo do menino tornou nítido que todas aquelas histórias partilhadas remetiam ao que fazemos delas no presente. Tudo estava ali.

Gaguejando seu desajustamento ao mundo e partilhando, no fraquejar da voz, aquela experiência, era como se o menino nos avisasse para onde o curso do tempo o estava levando, lançando sinais e deixando rastros para que soubéssemos reconhecer algo desse enunciado que ultrapassasse sua própria individualidade corporal (no limiar da juventude) que falava, e que, no entanto, remetia ao atravessamento de várias gerações. Apesar de quase sumir diante da imposição da máscara, o menino permanece ali. Como o carretel que não some por inteiro na brincadeira infantil, o fio garante que é possível puxá-lo de volta e não encerrar o jogo.

A propósito dos *rastros*, palavra reiteradamente retumbada neste trabalho, para definir a matéria deixada pela emergência de uma lembrança, pela memória, convém dedicar uma abertura para melhor olharmos, e nos determos, nos sentidos dos rastros, metáfora privilegiada da alma, segundo Gagnebin,

O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

A fragilidade da memória parece fundar uma pequena dialética que faz emergir, paradoxalmente, sua riqueza. Talvez seja a atividade do jogo de imagens fragmentadas, reunidas pela estrutura do caleidoscópio, que fortaleça esse movimento dialético, a própria tensão da memória entre presença e ausência – o ritmo que vem mantendo todo o suporte para a escrita deste texto. Tomando consciência da fragilidade da memória e da escrita, pela marca do rastro.

Na luta contra o esquecimento do luto, cintilam as reflexões de Gagnebin (2006) a respeito do paralelismo entre a poesia épica e a luta pela palavra viva e rememorativa, contra sua ausência e morte – passando pelo canto poético de rememoração da *Iliada*, que mantém viva a memória dos heróis.

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

Gagnebin retoma os gregos para criar impulso e seguir o fluxo de seu pensamento, que reconhece que a ausência de sepultura está no avesso da ausência da palavra. Assim, refere-se, como exemplo, às pretensões nazistas de apagar todos os rastros da brutalidade que havia ocorrido no decorrer da guerra – o esquecimento pelo apagamento do que restou do genocídio perpetrado constituiria o inferno dos sobreviventes, cujas palavras não teriam nenhuma credibilidade, ao mesmo tempo em que asseguraria que as práticas assassinas continuassem o seu desenrolar tranquilo, suas lembranças estariam submergidas. É certo que os *restos* da barbárie não conseguiram ser apagados por completo, no entanto, seguem se avolumando; a abertura dos campos e o cessar-fogo instauraram uma cesura, um trauma insuperável na alma daqueles que sentiam o peso de possuir um testemunho, assim como, hoje em dia, nossas políticas contemporâneas seguem perpetuando práticas genocidas sem muito constrangimento.

A tarefa política, colocada para nós, não pode se eximir, portanto, da luta contra o esquecimento, da luta contra a recusa da *verdade* do passado, e da luta contra a perpetuação do horror. Colocando-nos, portanto, diante da fugaz oportunidade de atirar nossas pedras no relógio arbitrário do historicismo linear. Tudo falava no gaguejar do menino, os olhos úmidos,

o corpo encolhido, as mãos trêmulas e, ainda assim, o desejo de dizer as palavras que iam sendo entoadas, uma após a outra. O luto negado ao menino, que deve atender ao ideal de uma semelhança com a máscara de força e virilidade, sem deixar-se fragilizar, constitui, da mesma forma, o nosso trabalho de luto; que nos oferece à lembrança da memória dos mortos.

Entre a luta e o luto, resplandece o jogo que instaura uma descontinuidade fundamental, entre momentos privilegiados nos quais “ocorrem condensações, reuniões entre dois instantes antes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro” (GAGNEBIN, 2007, p. 101). No entanto, parece ser o luto gaguejado que nos arrasta, nesta escrita, até um limite da linguagem – atesta sua fragilidade e pode construir algum sentido de libertação para o menino, libertação da máscara que o violenta a mostrar-se forte.

Gaguejar algo como uma *verdade*; experiência que toca em um inefável que, seja por uma centelha, reside ainda em nós, adultos, em nossa memória – em nossas membranas. Memória do inefável – de um fraquejar da palavra. Essa memória de impulsos originários que não encontramos nem se seguirmos em busca de um paraíso perdido, nem se tomarmos essa experiência como um território do pecado que precisaríamos domar ou instrumentalizar.

Nesse enunciado, que abre abismos de uma longa história no tempo presente, por que não retornar à etimologia da palavra infância, que também contém em si uma significação de ausência?

A palavra “infância” não remete primeiro a uma certa idade, mas, sim, àquilo que caracteriza o início da vida humana: a incapacidade, mais, a ausência de fala (do verbo latim *fari*, falar, dizer e do seu particípio presente, *fans*). A criança, o in-fans é primeiro aquele que não fala, portanto aquele animal monstruoso (como dizia Lyotard), no sentido preciso de que não tem nem rugido, nem canto, nem miar, nem latir, como os outros bichos, mas que tampouco tem o meio de expressão próprio de sua espécie: a linguagem articulada. (GAGNEBIN, 2005, p. 170)

Ao retomar o passado em imagens da infância, a partir das urgências do presente, Benjamin, justamente, procura pensar o que “jaz nesse prefixo *in*” – tomando-o como potência para o pensamento humano, como precariedade no “limiar da existência e da fala” (GAGNEBIN 2005, p. 180).

Nem domínio do pecado nem jardim do paraíso, a infância habita muito mais, como seu limite interior e fundador, nossa linguagem e nossa razão humanas. Ela é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é,

como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível. (GAGNEBIN, 2005, p. 181).

É dessa forma que vislumbramos, então, a sensível conexão entre os seres *infans* e aqueles que fizeram da narrativa do horror, de seu testemunho, uma questão para a vida, para alma, para política e o pensamento.

No limite que nos avizinha da infância esquecida pela linguagem que busca, o tempo todo, evidências de sua eficiência, a literatura apresenta-se como uma ferramenta capaz de transmitir, assinalar “uma relação nova com a linguagem dos limites” (PIGLIA, 2012, p. 2). Foram elas, portanto, as passagens literárias, que nos trouxeram até esta margem do texto.

O que significa abrir as palavras de um menino para ver sua “verdade”?

Muitas outras imagens foram necessárias para que o gaguejar no menino e o silêncio provocado pudessem, de alguma forma, seguir existindo em sua abertura indefinida. E também para que a própria vulnerabilidade do menino pudesse encontrar sua potência – potência da revelação de que toda imagem do humano, toda imagem que resta, quando o império do conhecimento pelas luzes demasiado acesas da racionalidade científica tem sua iluminação enfraquecida, está assentada nessa fragilidade originária.

As figuras de anjos nas criações do pintor de traços infantis, a presença de anjos evanescentes nas narrativas da criança que emerge no filósofo, os anjos que desmoronam na estrutura sagrada da capela, o escritor italiano cujo testemunho se faz através do protagonismo de uma criança, o educador errante que se interessa pelo mínimo gesto. São imagens de fragilidade diante de um fundo de guerra, são imagens de fragilidade que nos olham de volta, e por isso detêm sua eficácia: de tornar frágeis as estruturas que pretendemos tornar transitórias. São imagens que permanecem tão ameaçadoras quanto forem os esforços de apagá-las.

Se a linguagem ainda pode conter resíduos dos sons inarticulados que a fundam, da *infância* da qual ela nasce, então é nesse limiar que pode residir a morada da verdade.

Sob o título de *Seis propostas para o novo milênio*, Italo Calvino organizou uma série de palestras que apresentaria em Harvard, mas não chegou a proferi-las em razão de sua morte. As seis propostas são, no entanto, cinco, que Calvino teve tempo em vida para concluir – e falam sobre algumas qualidades que a literatura poderia preservar, para que possamos estabelecer relações mais interessantes entre linguagem e experiência.

Ricardo Piglia (2012) se propõe a escrever a sexta proposta, imaginando-a a partir da especificidade de nossa margem territorial latino-americana. A tentativa de Piglia explora

uma certa liberdade ao retomar uma obra inacabada, a abertura de imaginar um porvir da literatura, de uma literatura futura. Sendo que a literatura, justamente, nos impulsiona a imaginação de uma vida possível, de um mundo outro. Toda proposta, ele analisa, é composta por uma noção de começo, e não somente de final.

Mas algo que começa, que abre caminho. Propostas então como instruções, pontos de partida de um debate futuro ou, se se prefere, de um debate sobre o futuro, empreendido desde outro lugar. Mas também uma pergunta sobre o limite. Talvez o fato de escrever a partir da Argentina nos confronte com os limites da literatura e nos permita refletir sobre os limites. A experiência do horror puro da repressão clandestina – uma experiência que frequentemente parece estar além da linguagem – talvez defina o nosso uso da linguagem e a nossa relação com a memória e, portanto, com o futuro e o sentido. Há um ponto extremo, um lugar – digamos – do qual parece impossível aproximar-se com a linguagem. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, após a qual está o silêncio. Como narrar o horror? [...] A experiência dos campos de concentração, a experiência do gulag, a experiência do genocídio. A literatura prova que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites (PIGLIA, 2012, p. 2)

A sexta proposta, apresentada pelo escritor argentino, seria, portanto, a de uma ideia de distância e deslocamento. Um gesto de passar a palavra para o outro, quando não se consegue contar o “ponto cego da experiência”, quando se exaure a capacidade de transmitir, tomando uma pequena distância daquilo que se pretende dizer. São deslocamentos que Piglia valoriza e percebe sendo operados em alguns momentos da literatura. “Pode-se entender isso como ficção destinada a dizer a verdade, o relato se desloca para uma situação concreta onde há outro, inesquecível, que permite fixar e tornar visível o que se quer dizer” (PIGLIA, 2012, p. 3). A verdade está remetida às cenas que condensam e cristalizam múltiplas redes de sentido, e estrutura-se como ficção através da qual outro pode falar, passa a palavra para um outro. Na proposta de Piglia, está o desejo de que a linguagem escorra do centro do mundo para as margens periféricas, para que mais vozes possam ser ouvidas, para que mais vozes possam contar.

Tomamos sua proposta como operadora para pensar uma linguagem que escorra do centro de consciência do homem para suas margens esquecidas, de uma infância desordenada, no choque com a imposição de ordenação pelo mundo dos adultos – ordenação de gestos, de palavras, de gênero.

Me parece que muitos dos autores convocados neste trabalho confabulam com a proposta contemporânea e futura de Piglia. Utilizaram-se de uma infância como oportunidade para que conseguissem falar dos exílios provocados pelas disputas econômicas e territoriais em consonância com o exílio de um tempo de infância.

Entre o enquadre do luto e da luta, a proposta desta escrita também tomou esse deslocamento para a infância como possibilidade de atravessar o inferno da vida política contemporânea – de perdas e ausências. Esse ponto cego da experiência, de esvaziamentos de sentido da vida, que se perfaz quando acreditamos rigorosamente nos ideais da individualidade racional, quando adoramos em silêncio a uma única versão do masculino. Se a racionalidade também é uma invenção, e a *mimesis* originária pode transformar-se em uma *mimesis* perversa onde tudo deve assemelhar-se à máscara de um homem forte e armado que dita as regras das emoções e da natureza, é preciso então que retomemos uma plasticidade da linguagem. Uma plasticidade que nos permita mudar de lugar, mudar de lugar a nós mesmos e às coisas, pela inquietude das infâncias do presente e da infância da linguagem que despista e joga com a rigidez dos signos.

Remanejar ou tornar manejável esse si mesmo que enuncia as palavras e as coisas, seguindo os rastros de um gaguejar que confronta os projetos políticos que até então levamos adiante como destino inexorável dos homens – eis um certo lugar no tempo onde residem possibilidades de vida em relação ao império de uma verdade unívoca. Por fim, relançar a materialidade das máscaras, *the mask you live in*, aos jogos do brincar, para que estejam inseridas em montagens imprecisas através das quais podemos nos tornar sempre outros, e não para que sejamos asfixiados na encenação de um só.

O silêncio que deixou o luto talvez seja uma mensagem dos anjos, que com suas aparições repentinas e em uma temporalidade “resplandecente e frágil” (GAGNEBIN, 2005) não têm cessado de nos avisar – em um presente para o qual tudo conflui em uma fraca luminosidade, para logo mais dissipar-se – que é do paraíso que sopra a tempestade do progresso: essa temporalidade infernal para a qual o anjo da história é empurrado ainda que ele quisesse “demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Benjamin, “Sobre o conceito de história”, tradução manuscrita de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Müller. Gagnebin (2005, p. 131).

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *Infância e História: Destrução da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AZZI, R. D. *No princípio era o logos: Linguagem, verdade e experiência em Walter Benjamin*. 128 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2015.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 1995.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_, W. *Passagens*. BOLLE, W.; MATOS, O. (Org.) Trad. Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_, W. *A hora das crianças: Narrativas radiofônicas*. Rio de Janeiro: Editora NAU

BINES, R. A arte da canhota: o corpo da criança na escrita de Nuno Ramos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 33, pp. 51-58. 2009.

\_\_\_\_\_, R. Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin. *Alea*. 2015, vol.17, n.2, pp.227-245.

\_\_\_\_\_, R. *A grande orelha de Kafka*. *Caderno de leituras*, n. 87. Chão da feira, 2019.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2000.

BUTLER, J. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.



- CALVINO, I. *A trilha dos ninhos de aranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CECCIM, R. B e PALOMBINI, A. L. Imagens da infância, devir-criança e uma formulação à educação do cuidado. *Psicol. Soc.*. 2009, vol.21, n.3, pp.301-312
- CARROLL, L. C. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Trad: Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- DELEUZE, G. “O que as crianças dizem”. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELIGNY, F. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- DELIGNY, Fernand. *Os vagabundos eficazes: Operários, artistas, revolucionários: educadores*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_, G. *Diante do tempo História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- FERREIRA, M. S e PAMPLONA, M. H. Sobre a eficácia de anjos evanescentes: teologia e política em Walter Benjamin. *MOMENTO - Diálogos em Educação*. v. 28, n. 1, p. 161-178, 2019.
- FREUD, S. *Mais além do princípio do prazer*. Em: *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1958.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2012.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- \_\_\_\_\_, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- \_\_\_\_\_, J. M. Apresentação. In: *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_, J. M.. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HELFENSTEIN, J. The issue of childhood in klee's late work. In: Jonathan Fineberg (Editor). *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*. Princeton University Press, 1998.
- HELLER-ROAZEN, D. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- JOBIM e SOUZA, S. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

- KAFKA, F. Crianças na estrada principal. In: *Contemplação/Foguista*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KOHAN, W. Vida e Morte da Infância, entre o Humano e o Inumano. *Educação & Realidade*. v. 35, n. 3, p. 125-138, 2010.
- KOHAN, W. Visões de filosofia: infância. *ALEA*. Vol. 17, n. 2, p. 216-226, 2015.
- LARROSA, J. Pedagogia profana: Danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LARROSA, J. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & Realidade*. v. 29, n. 1, pp. 27-43, 2004.
- LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MIGUEL, M. Le Moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960. *Revista Poiésis*, v. 1, pp. 93-108, 2014.
- MIGUEL, M. Os dois lados da inquisição: Fernand Deligny, ensaios de uma tentativa pedagógica. *Revista Ao Largo*, v. 1, p. 25-41, 2015.
- PALHARES, T. Walter Benjamin e o anjo novo. In: EGGELHÖLFER, F. *Paul Klee - Equilíbrio instável*. p. 276-281. São Paulo: Ipsis, 2019.
- PIGLIA, R. Uma proposta para o novo milênio. *Caderno de leitura*, n. 2. Chão da feira, 2012.
- PINHEIRO, M. F. A. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- RAMOS, G. *Infância*. Rio de Janeiro: Record. 2015.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o Livro do Mundo*, Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Editora Iluminuras. 1999.
- SCHERER, R. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Tradução João Guilherme de Freitas Teixeira. Autêntica, 2009.
- STAROBINSKI, J. É possível definir o Ensaio?. *Remate De Males*, v. 31(1-2), pp. 13-24. 2012
- TELLES, L. F. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- WOOLF, V. *As Ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

## Referências Cinematográficas

AGNÈS, V. *As praias de Agnès*. França, 2009.

JENIFFER, S, N. *The Mask You Live In*. Estados Unidos, 2015.

HALLSTRÖM, L. *Minha vida de cachorro*. Suécia, 1985.