UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Avión a Brasil:

Travessias entre testemunho e infância

Marina Harter Pamplona

Niterói, RJ
2026

Marina Harter Pamplona

AVIÓN A BRASIL:
TRAVESSIAS ENTRE TESTEMUNHO E INFÂNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de Concentração: Subjetividade, política e exclusão social

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Santana Ferreira

Niterói, RJ

2026

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

P185a Pamplona, Marina Harter
Avión a Brasil : Travessias entre testemunho e infância / Marina Harter Pamplona. - 2026.
133 f.: il.

Orientador: Marcelo Santana Ferreira.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Psicologia, Niterói, 2026.

1. Infâncias migrantes. 2. Walter Benjamin. 3. Linguagem e Tradução. 4. Memória e Testemunho. 5. Produção intelectual. I. Ferreira, Marcelo Santana, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

Marina Harter Pamplona

AVIÓN A BRASIL:

TRAVESSIAS ENTRE TESTEMUNHO E INFÂNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de Concentração: Subjetividade, política e exclusão social

Aprovada em: ___ de _____ de 20__.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Marcelo Santana Ferreira. Orientador – UFF

_____

Prof. Dr Luis Antonio dos Santos Baptista – UFES

_____

Prof. Dra Rosana Kohl Bines – PUC

_____

Prof. Dra Silvana Mendes Lima – UFF

_____

Prof. Dr Gabriel Lacerda de Resende – UFF

Niterói, RJ

2026

para minha filha

a quem sempre sonhei poder dizer:

para minha filha.

AGRADECIMENTOS

Se é na história que a vida encontra seu domínio, e é da história que o sentido da vida emerge, agradeço ao meu filósofo favorito: Walter Benjamin, que, com a infância na língua, me ensinou a imaginar o porvir a partir da salvação do passado. Será que, ao cruzar o Atlântico, você teria gostado de conhecer o Brasil? Alegra-me pensar que sim.

Se Walter Benjamin encontrasse Marcelo Santana Ferreira, certamente, seria ali na Baía, cuja brisa marítima envolveria o encontro com uma salgada alegria. Como na transformação do caranguejo em peixe, cantada naquela antiga cantoria. E se, na maré baixa, o rastro do encontro deixasse uma esperança, saberia que reconheceu no Marcelo o espírito autêntico da criança. E quando do Marcelo a mistura de ternura e firmeza deixasse saudade, combinariam juntos: nascia ali uma amizade.

Se encontrasse Luis Antonio dos Santos Babptista, poderia se emocionar, com lágrimas e tudo, ao reconhecer nele a essência do contador de histórias, cuja escrita deixa suas imagens na memória. E quando desse encontro recolhesse o brilho de uma verdade, recusaria o olhar dos sábios, convidando-o a caminhar pela cidade, atentos aos personagens mais dissimulados, e aos mais revolucionários. E assim caminhariam os colecionadores de imagens, mirando a um só tempo a fábrica, seus interiores e suas engrenagens.

Se encontrasse Rosana Kohl Bines, desejaria estender o tempo junto a ela, porque ouvi-la é sempre como abrir uma janela. Porque ouvi-la é sempre inventar um lugar onde seja possível habitar. E pelo seu jeito tão próprio e suave de falar, se interessaria também pelo seu modo de escutar. E quem sabe, no canto de uma sala de leitura, lhe confiaria uma história sua, que, mesmo ainda assim tão dura, seria acolhida, enfim, com doçura.

Se encontrasse Silvana Mendes Lima saberia que cruzou os trópicos, encontrando uma aprendizagem sonhada, no corpo, na vida, a vida toda encantada. Com ela, aprenderia a tornar-se aprendiz; de quem escuta, ao mesmo tempo, a língua ancestral desse novo país, e a língua renovada na boca da juventude. Desse encontro, seu pensamento ganharia novas amplitudes.

Se encontrasse Gabriel Lacerda de Resende, se interessaria, curioso, por quão longe pode chegar um fiel leitor, que, ainda jovem, transformou-se em professor. Compartilharia com ele a solidão e o silêncio, de onde emerge, como abertura infinita, uma palavra que vale a pena ser dita.

Agradeço à minha família, cujas rachaduras deixaram sempre aberta a fenda do possível. À minha mãe Rosane, pelo impulso sempre em direção ao autêntico. Ao meu pai Eduardo, por arquivar delicadezas. À minha irmã Dani, por ter medido todas as minhas febres. À minha irmã Sofia, por ter sido o primeiro nascimento da minha vida. Aos bebês que nasceram em meio à escrita da tese, rabiscaram meus livros e revolucionaram o mundo: Martina, minha filha, Matias, meu sobrinho, por vocês eu não escreveria nada, por vocês eu escreveria tudo.

Agradeço ao Programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio da Cáritas-RJ, pelo vínculo e pela acolhida inicial. Agradeço ao grupo de extensão "Narrativas de migração e refúgio no espaço escolar: narrar, conviver, transformar", a todas as crianças, a todos os pesquisadores do grupo, aos coordenadores Rosana Kohl Bines e Roberto Yamato, às professoras da escola, em especial à professora Mariana Toro e à professora Bianca Pieroni. Agradeço pelos sentidos de acolhimento despertados em nossos encontros. Por terem me acolhido no momento em que eu era mais estrangeira em relação a mim mesma, carregando um planeta na barriga. Agradeço, especialmente, pela meia de patinhos que minha filha usou desde os primeiros dias de vida.

Agradeço à Fernanda, por ter estado comigo, persistindo na beira do tanque da lontra, esperando ela surgir, por ter me possibilitado estar, em virtualidade, no Memorial Walter Benjamin em Portbou. Ao Thiago, meu amigo poeta que é sempre um primeiro leitor, obrigada, especialmente, pela revisão generosa. À minha amiga vaga-lume Julia Baumann, por correr comigo em direção aos braços de um ogro. À Raíssa, amiga da infância com quem tantas vezes vi o tempo passar com a mão no queixo e os olhos no céu estrelado.

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

RESUMO

Esta pesquisa articula os fundamentos teóricos de Walter Benjamin acerca da memória, história, linguagem e tradução com fragmentos de um trabalho voltado a criar estratégias de acolhimento a crianças venezuelanas em uma escola municipal do Rio de Janeiro. Nessa articulação, o percurso investigativo buscou acompanhar de que modo a infância e a língua se implicam mutuamente, bem como o que se produz quando crianças migrantes atravessam a fronteira da língua. Dessa travessia, entrevemos uma força testemunhal da infância, que exigirá a reformulação dos sentidos de acolhimento. Nessa exigência, a teoria da tradução de Walter Benjamin revela-se como gesto receptivo fundamental.

Palavras-chave: Infâncias migrantes; Walter Benjamin; Linguagem e Tradução; Memória e Testemunho.

ABSTRACT

This research articulates Walter Benjamin's theoretical foundations on memory, history, language, and translation with fragments of a project aimed at creating welcoming strategies for Venezuelan children in a municipal school in Rio de Janeiro. Through this articulation, the investigative path sought to trace how childhood and language mutually implicate one another, as well as what emerges when migrant children cross the language border. From this crossing, we glimpse a testimonial force of childhood that will demand a reformulation of the meanings of welcoming. In this demand, Walter Benjamin's theory of translation reveals itself as a fundamental receptive gesture.

Keywords: Migrant Childhoods; Walter Benjamin; Language and Translation; Memory and Testimony.

RESUMEN

Esta investigación articula los fundamentos teóricos de Walter Benjamin sobre la memoria, la historia, el lenguaje y la traducción con fragmentos de un trabajo orientado a crear estrategias de acogida para niños venezolanos en una escuela municipal de Río de Janeiro. En esta articulación, el recorrido investigativo buscó acompañar de qué modo la infancia y la lengua se implican mutuamente, así como lo que se produce cuando niños migrantes atraviesan la frontera de la lengua. De esta travesía, vislumbramos una fuerza testimonial de la infancia, que exigirá la reformulación de los sentidos de acogida. En esta exigencia, la teoría de la traducción de Walter Benjamin se revela como gesto receptivo fundamental.

Palabras-clave: Infancias Migrantes; Walter Benjamin; Lenguaje y Traducción; Memoria y Testimonio.

SUMÁRIO

1. POUSAR 10

1.1 Soleira 11

1.2 Arco 12

2. HISTÓRIA E TESTEMUNHO 19

3. O FIO E O BOTÃO 36

4. MEMÓRIA 38

4.1 Recordar é preciso 48

4.2 O poema 51

5. REVELAR 55

5.1 Aparecer e desaparecer 56

6. RESSONÂNCIAS 60

7. A CONCHA 64

7.1 Inventar a escuta 66

8. UMA CARTA 75

9. LINGUAGEM 76

10. DESENHAR O NOME 89

10.1 Inscrição 89

11. UMA PEQUENA FENDA 93

11.1 Tradução 94

11.2 Vibração 100

11.3 Hospitalidade 107

12. DESENHAR A CASA 115

12.1 Inventar a língua 116

13. CHEGAR AO PLANETÁRIO 120

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 128

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS 132

APÊNDICE A 133

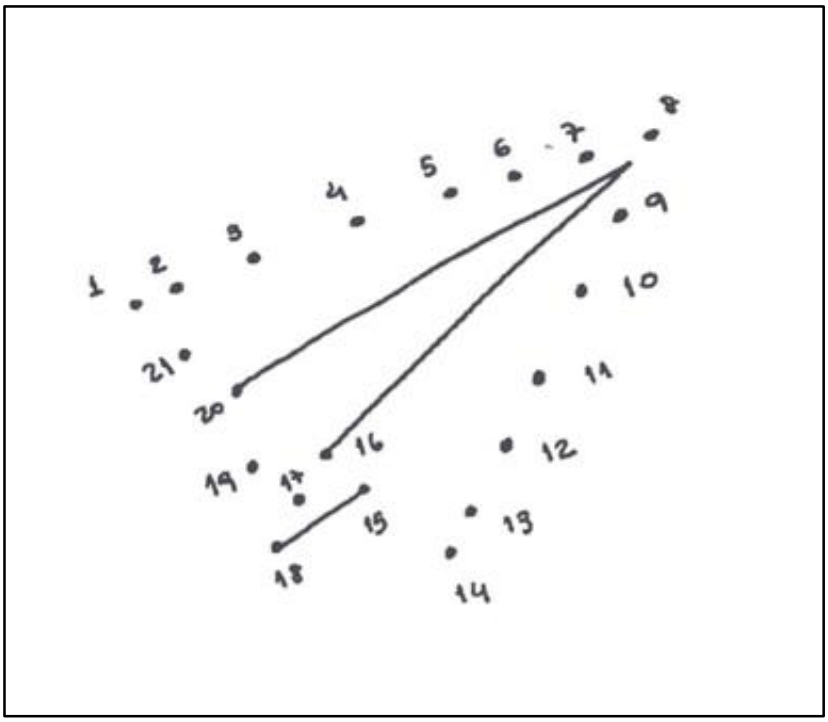


Figura 1: Sem título (2026). Fonte: a autora.

1. POUSAR

Certa vez, caiu entre meus pés um avião feito em dobradura de papel, que revelava, escrito em uma de suas asas – em traço fino e desalinhado – “avión a brasil”. Misturando espanhol e português, o pequeno autor da dobradura gritou, do canto em que estava em pé na sala, “Eu que fiz! *Yo, aquí!*”. Suas mãos ágeis produziam um avião logo após o outro, e quando um avião ficava pronto, ele o tomava nas mãos e corria pela sala, transformando sua voz no som do motor. Depois dobrava outros; desenhava, no interior das janelas do avião, ele mesmo, seu primo e sua prima, celebrando a amizade entre eles e o reencontro no Brasil. O menino venezuelano havia chegado ao Rio de Janeiro no dia anterior e seus primos já moravam aqui há algum tempo. A cansativa travessia que o havia feito ficar acordado por 24 horas repetia-se agora, incansavelmente, em sua brincadeira. Essa repetição, de um mundo de travessias por vezes tão duras, e que era recriado no jogo, é o eixo a partir do qual esta Tese vai ganhando suas coordenadas. Não porque o jogo e a brincadeira possam suavizar as urgências políticas nas quais estamos imersos, mas porque acredito que nos permitem a entrada na narrativa e na história de um modo muito verdadeiro.

1.1 Soleira

Começar, não do início, mas de um depois, depois da imagem. O caleidoscópio reorganiza seus fragmentos e as memórias saltam antes que possam encontrar uma maneira de dizê-las. Mas o que quero dizer é que esta pesquisa contém, em si, um amontoado de interrupções, vazios e perguntas incompreendidas. Por isso, é difícil começar. Então, comecemos pelo que vem antes, antes do começo.

Há alguns anos, pergunto: o que é infância? E essa pergunta, que não existe para ser respondida, mas para germinar novas perguntas, se expande… Quais movimentações a infância opera no pensamento de quem se põe à sua escuta? Que imagens a infância imagina? Que imagens é possível imaginar com a infância? Qual ética essas imagens ativam? Entre a barbárie à qual as crianças são cotidianamente expostas e a idealização de um estágio de pureza angelical, que lugar sobra para a verdade da infância na modernidade[1]?

Essas perguntas surgem de pistas deixadas por uma forma de disputar o campo dos estudos da infância. Pistas deixadas por autores que teceram um caminho para a construção de uma concepção da história e da linguagem que não poderia ignorar a infância como paradigma para pensar o humano. Esse projeto, portanto, é impulsionado pela pesquisa iniciada no Mestrado, "Luminosidades da infância", cujo trajeto de escrita buscava delinear uma concepção política de infância que respondesse ao conceito de materialismo histórico, tal qual elaborado por Walter Benjamin. Nesta Tese, no entanto, busco avançar o pensamento no sentido de investigar como essa concepção política de infância é capaz de mobilizar isso que entendemos como transmissibilidade na sociedade moderna[2], dentro dos estudos da memória, do testemunho e da linguagem, indagando acerca da construção de um testemunho de infância que dispute o sentido de verdade na história. Aos poucos, no próprio encontro com as crianças, a interpelação sobre o testemunho foi cedendo lugar a uma interpelação sobre a língua, e essa transformação mudou bastante os rumos da

[1] A passagem para a modernidade alude à consolidação do capitalismo como modelo econômico e político, que culminou no crescimento dos grandes centros urbanos e em profundas transformações que impactaram a sensibilidade do sujeito moderno na relação com o trabalho, o tempo e a vida.

pesquisa. Não era bem um conteúdo testemunhal que convocava acolhimento, mas a própria língua. Nessa transformação, ressoava a pergunta: como acolher o estrangeiro na língua? E, dentro dela, revelava-se outra, como um núcleo latente em que habita a pergunta originária de onde parte este percurso investigativo: como acolher a infância na língua?

Mas.

Como escrito anteriormente, este projeto foi marcado pela interrupção. E talvez a única maneira de começar a escrever, diante de tantos começos possíveis, e da dificuldade de afirmar uma continuidade, seja incluindo o elemento traumático, fazendo da interrupção, do hiato, do vazio, o próprio salto para o texto. O gesto de início.

Então, começamos assim.

1.2 Arco

Havia acabado de finalizar o curso de Mestrado, cheia de ideias e imagens fervilhando no pensamento, nutrida pelos livros percorridos no processo e pelas palavras que compuseram algumas páginas sobre o tema: infância, linguagem e memória. Decidi aproveitar a proximidade geográfica com uma instituição que trabalha com o apoio a pessoas refugiadas, a Cáritas, e que promovia um momento de acolhimento às crianças enquanto suas famílias aprendiam o português. O processo de entrada no projeto foi feito de forma cuidadosa, a instituição me conheceu e eu pude conhecê-los melhor, havia um cuidado com a frequência e o comprometimento dos voluntários. Um tempo depois, fui ao meu primeiro encontro com as crianças. Os encontros aconteciam em duas salas oferecidas pela Uerj, uma bem grande e outra menor, que eram revezadas.

Frequentei o projeto ao longo de um semestre inteiro, e até hoje me ressinto muito do fato de que, quando estava me sentindo mais à vontade com o trabalho, a pandemia de covid-19 impôs o isolamento social como medida de urgência sanitária e o projeto foi interrompido. Nessa ocasião, por meio da parceria com as professoras Rosana Kohl Bines e Inês de Biase[3], estávamos implementando um trabalho de formação em contação de histórias com os voluntários, e

[3]A proposta inicial era compor uma série de encontros de formação continuada para os voluntários que atuavam com as crianças atendidas pela Cáritas na Uerj.

tentávamos criar uma coesão maior no trabalho com as crianças, uma vez que éramos muito diferentes, tínhamos formações distintas e diferentes formas de pensar o cuidado com as infâncias.

Antes dessa primeira interrupção, construía um modo de estar junto das crianças estrangeiras, e, ao mesmo tempo, em uma sala povoada de crianças que falam outra língua, era eu quem me descobria estrangeira. Devo dizer, meu espanhol é ruim, mas me esforcei para melhorá-lo ao longo desses anos, tendo, inclusive, me arriscado a apresentar um trabalho em espanhol em um congresso – como forma de fazer jus à coragem infantil de arriscar-se numa nova língua, assim como aquelas crianças faziam. Mas, confesso, demorei mais do que gostaria a perceber que a incompreensão me causava desconforto. Então, uma aproximação silenciosa foi se dando com as crianças menores, de dois, três anos. Crianças que choravam com mais frequência e pediam pela "*mamá*", que estava na sala ao lado, assistindo aulas de português. Eu emprestava meus braços e saíamos caminhando pela sala, reconhecendo cores e texturas, e, a partir do aparecimento de novos objetos, as crianças aceitavam aquele momento sem a presença da *mamá*. Assim como eu mesma parecia aceitar melhor o fato de que me faltava a tradução de tantas palavras, e o contato era mais silencioso. No entanto, tempos depois, ao rememorar esses encontros, pergunto-me por que aquelas crianças menores não falavam as palavras comigo. Penso agora, que talvez fosse eu quem puxava aquela experiência para o silêncio, um limiar que tornava menos visível nossa estrangeiridade, na suspensão da gramática. Na gestualidade, no olhar e nas brincadeiras com os objetos da sala, as diferenças – entre línguas, experiências simbólicas e histórias – tornavam-se mais traduzíveis, era o que pensava.

A definição de "intraduzível", explicitada no *Dicionário dos intraduzíveis,* me chegou tardiamente. Logo no prefácio do livro, Buarque e Santoro (2018) valem-se da definição de "intraduzível" elaborada por Barbara Cassin: "O intraduzível não é o que não é ou não pode ser traduzido, mas antes o que não cessa de (não) traduzir". Essa definição deslocou as peças do caleidoscópio da linguagem e criou outro mosaico sobre a diferença entre as línguas. Realocar o intraduzível para a abertura e não para a finitude protege essa experiência de um "dogma da intraduzibilidade" (JACKOBSON, 1959, p. 234 *apud* SANTORO e BUARQUE, 2018, p. 5), uma certa crença de que certas palavras têm um significado tão único e essencial em uma determinada língua que seria impossível traduzi-las. O intraduzível, desse modo, não é um ponto, e sim uma ponte que permite que, toda vez que tentemos traduzir algum elemento, apareça uma diferença, um deslocamento. Nesse espaço que se abre, essa noção de intraduzível recusa tanto a equivalência, a

transparência entre as línguas, “quanto a surdez entre as línguas”, sua incomunicabilidade (SANTORO e BUARQUE, 2018, p. 5).

No adiamento de uma linguagem articulada, o encontro com as crianças menores era sustentado por uma comunicação mais gestual. As crianças aceitavam minha presença e eu aceitava minha inabilidade para compreender plenamente o espanhol, no entanto, ainda me arriscava pouco.

Mas não foi sempre assim. E, com o tempo, as palavras foram surgindo.

Afinal,

“Seja gente, coisa ou bicho,
Tudo e todos têm um nome”
(CASTANHA, 2025)[4]

E foi mesmo pelo nome que momentos luminosos de conexão se deram. Lembro de dizer a uma menina, ainda na Uerj, que minha gatinha se chamava *Luna* – Lua! Em espanhol. E, anos mais tarde, ao revelar o nome da minha filha, *Martina*, que crescia dentro da minha barriga, novos sorrisos, e a descoberta de que esse era um nome muito comum na Venezuela, “o nome da minha prima!”, “tenho uma amiga com esse nome!”, diziam as crianças.

Todo nome próprio guarda a designação de uma singularidade, assim nos lembra Derrida (2002, p. 21), “um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua”. Como na fita de Moebius, o nome circula dentro, como som, e fora da língua, por não se traduzir como sentido, por isso, todo nome já é, por si só, estrangeiro habitando a língua. Por não pertencer inteiramente ao sistema da língua, o nome próprio pode transitar, atravessar fronteiras linguísticas como traço singular de reconhecimento. Desse modo, como um ponto de encontro, o nome reúne afetos, memórias e filiações.

A partir do mito de Babel, Derrida desenvolve a discussão sobre o nome próprio e sua intraduzibilidade. Nesse caso, Babel não é somente nome próprio, mas também uma “generalidade conceitual”, que a fez traduzir-se como “confusão”; “Babel é ao mesmo tempo, nome próprio e nome comum” (DERRIDA, 2002, p. 21). Todo nome é um resto que não entra no sistema de equivalências semânticas, esse resto obriga a tradução a lidar com essa marca da singularidade e

[4] Citação do livro “Meu nome”, escrito e ilustrado por Marilda Castanha (2025).

não apenas com o significado. Justamente, por sua intraduzibilidade, o nome funda a tarefa da tradução. Nesse caso, o nome possibilitou a formação de um vínculo. Retomarei esse aspecto da tradução mais adiante.

O nome de um sentir também fez uma criança, que disse que não gostava de teatro, saltar do chão, como se tivesse encontrado algo seu, quando enunciamos "saudade" na boca de uma das personagens de uma pequena peça que realizamos com fantoches. Saudade, palavra da língua portuguesa que junta, numa só vibração, afeto, tempo, perda e desejo, tudo ao mesmo tempo. Outras línguas recorrem a mais de um substantivo para expressar essa emoção multilíngue, mas essa criança, por estar há mais tempo no Brasil, familiarizou-se com a expressão, reconheceu a palavra, a fez ressoar e enunciou de volta: "Eu sinto saudade da minha avó!", disse, participando da contação da história. Naquele encontro, a tradução se dava muito mais pela experiência de abertura aos intraduzíveis do que pela abertura do dicionário.

Passado o período pandêmico, e após um ano de pesquisa, imersa nas autorias que me ajudariam a compreender a relação entre o brincar, a cultura e a linguagem, liguei para a professora Rosana Kohl Bines, perguntando se havia algum novo território em que eu poderia me inserir, trabalhar e estar próxima às crianças, e ela me contou do grupo de extensão "Narrativas de migração e refúgio no espaço escolar: narrar, conviver, transformar". O grupo vinculava-se a uma escola municipal do Rio de Janeiro, ao Programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio PARES/Cáritas RJ e à Cátedra Sérgio Vieira de Mello da PUC-Rio. A própria escola solicitou a presença do grupo de extensão, formado para constituir um espaço de acolhimento às crianças venezuelanas matriculadas, que estavam sofrendo situações de preconceito e discriminação. Havia, na solicitação, um pedido para que o grupo pudesse acolher os alunos em suas dificuldades com o aprendizado do português, dificuldades que impactavam as interações sociais e a aprendizagem escolar como um todo. Na ocasião da minha ligação, o ano de 2022 estava no fim, então combinamos que eu ingressaria no grupo quando as aulas fossem retomadas no ano seguinte.

Assim, ao longo dos anos de 2023 e 2024 integrei o grupo de extensão como pesquisadora vinculada à Cáritas. Apesar de ter constituído um diário de campo, por meio do qual registrava, de modo quase documental, a impressão que os encontros deixavam na memória, nesta Tese não os utilizo em sua integralidade. O diário constituiu o suporte para a escrita de imagens que participam da constelação argumentativa da pesquisa. Os conceitos não explicam os fragmentos, tampouco as

imagens aparecem para justificar os conceitos, mas o sentido emerge dessa constelação, do traço entre as imagens reveladas e as tessituras conceituais, porque ambos foram se constituindo mutuamente e constituíram também os desvios nos rumos da pesquisa. Ao utilizar fragmentos escritos a partir do diário de campo, modifiquei todos os nomes das crianças para nomes fictícios, a fim de preservar suas identidades e, claro, esse elemento intraduzível. Além dos registros imagéticos, esta Tese se vale também das publicações de Rosana Kohl Bines e Roberto Yamato em torno do projeto, arquivos sensíveis que restituem um momento anterior à minha chegada.

Nesta Tese, para além das duas entonações que a atravessam – o encontro entre os fragmentos constituídos a partir do diário de campo e os conceitos articulados – a composição de um jogo visual também participa da condução da argumentação; o jogo de ligue-os-pontos. Ao encontrá-lo, o leitor é convidado a traçar as linhas, ligar os pontos e descobrir uma imagem revelada. A composição do jogo visual foi o resultado mais imediato da escrita da Tese. Essas imagens que interrompem o texto foram feitas a partir de uma impressão inicial das fotos e depois reproduzidas, re-traduzidas, duplamente: primeiro, a partir da sobreposição no papel vegetal, onde desenhei apenas o contorno que permite preservar o reconhecimento da imagem, e depois, com uma nova sobreposição do papel, os traços foram transformados em pontilhados enumerados manualmente. Por fim, o jogo foi digitalizado, tornando-se uma figuração do gesto constelar anunciado em tantos momentos da obra de Walter Benjamin, elaborado como conceito e como ideia, mas também, imediatamente, como modo de escrita. Esse gesto foi reativado e materializado no encontro com as crianças, o que culminou, objetivamente, na observação do céu estrelado reproduzido na cúpula do planetário. Estamos caminhando e chegaremos até lá.

Rosana e Beto, coordenadores do projeto de extensão, construíram uma bela narrativa acerca de um dos primeiros encontros com as crianças, a partir do qual puderam trabalhar os nomes que nos compõem, apelidos, sobrenomes, nomes do meio, nomes que carregamos, nomes que contam histórias de gerações anteriores, nomes cuja sonoridade carrega a vibração de várias vidas, memórias e paisagens afetivas. Nomes para além do primeiro nome. A atividade foi conduzida tendo como suporte o livro *Guilherme Araújo Augusto Fernandes*, que conta a história de um menino de quatro nomes, que morava ao lado de um asilo, e a pessoa de que ele mais gostava chamava-se Antônia Maria Diniz Cordeiro, porque seu nome também era composto por quatro nomes:

> Pronto! A cena estava posta. E nos abria uma porta para (re)escrevermos os nossos próprios nomes, quantos fossem, quatro, cinco, seis, sete... Mais? Menos? Não importava! Escrevemos os nomes em folhas de papel, como se fossem versos de um poema, um nome por linha. Agora era só mostrar a sua lista na roda. Um dos alunos não quis expor os seus nomes ao grupo. Em circunstâncias extremas, há certas coisas que é preciso proteger. Recuar também é participar da partilha. Lemos em voz alta, em coro, cada um dos nomes escritos em papel. Os nomes de cada um na boca de todos. Agora era hora de cortar nome a nome, *apellido* por *apellido*, em tirinhas que colocamos sobre a mesa, de cabeça para baixo. Embaralharam-se os nomes. Ao acaso, cada um escolheu uma tirinha de papel (BINES; YAMATO, 2025, p. 411).

As tiras foram postas lado a lado para que formassem um novo nome, misturando pedaços de cada um que estava ali presente. “Quem é esse personagem que surge pelo ato de nomeação coletiva? De onde vem? Para onde vai? O que deseja? Gosta de dias quentes? Tem medo de escuro? Ri alto quando lhe contam uma piada? Guardam um segredo a sete chaves?”. (BINES; YAMATO, 2025, p. 411).

Ainda nos encontros iniciais com as crianças, a composição do nome coletivo permitiu a travessia para um novo espaço a ser inventado, por uma política poética da relação, como propõe Derrida (2016) em diálogo com Édouard Glissant. Essa poética da relação pode conduzir a uma poética da tradução, que, ao mover-se entre línguas, anuncia a possibilidade de uma nova língua; “que não era nem propriamente ‘o’ português, nem ‘o’ espanhol, nem ‘o’ portunhol” (BINES; YAMATO, 2025, p. 424). Nessa condição tradutora, constitutiva da relação entre línguas, cada encontro ia abrindo a possibilidade de nomear um tanto dessa travessia. Nomear sentimentos: inventar um modo testemunhal possível, no encontro entre o português e o espanhol. Mas esse movimento entre as línguas tinha, em sua harmonia, uma desordem inerente, uma instabilidade que se revelava agora, em novas imagens, com as crianças maiores.

Não foi imediata a percepção de que aquela harmonia era composta pela diferença entre as línguas – e que, portanto, a invenção de um sentido de acolhimento precisaria repousar sobre essa diferença, e não em sua negação. Minha angústia ao não as compreender encobria justamente esse acolhimento, sustentado em uma ilusória necessidade de equivalência entre as línguas – como se houvesse uma escuta transparente possível, por onde o enunciado pudesse passar sem sofrer nenhum ruído.

Por que não compartilham, enfim, de uma semelhante concepção de linguagem – e de sua lógica excludente – aquele que exclui a criança que fala uma língua estrangeira, e aquele que, cheio de “boas intenções”, vai reforçando gradativamente que, para o acolhimento se efetivar, seria

preciso ensinar a língua nativa, sem deixá-la se transformar pela língua que chega? São dois gestos diferentes, mobilizados pela mesma ideia: que seria preciso corrigir a diferença.

Mas a infância não se conforma passivamente a essas condições impostas e está atenta à expressão do que se revela quando não deixamos nossa própria linguagem dobrar-se diante de sua linguagem. Como caminho para atravessar o movimento entre as línguas estrangeiras, esse encontro cuja convocação primordial era construir um sentido de acolhimento, retomarei os fundamentos de Walter Benjamin acerca da história e da memória, para chegar na linguagem como aquela que opera a estrutura de um testemunho distinto, singular, *infans* e estrangeiro, desaguando em sua teoria da tradução como gesto receptivo fundamental.

2. HISTÓRIA E TESTEMUNHO

No pós-iluminismo, a crítica da modernidade toma o marco das grandes guerras como paradigma de uma sociedade que vê sucumbir a verdade pela razão e pelo indivíduo (SELIGMANN-SILVA, 2003). O acúmulo da tecnologia transforma-se em massa cinza, bélica, diante da qual o humano apequena-se – é frágil, precário e, por um sopro, ou por um *click*, pode se desmanchar. Os campos de concentração marcaram o pensamento, e sobretudo a memória, ecoando no que desdobramos hoje: a construção de uma ética para além da empatia e da relação objetal com o outro, como afirma Seligmann-Silva (2003, p. 14): "uma ética transferencial, ressonante", ética do testemunho e da palavra e da escuta do sobrevivente, que toma como contribuição a própria escuta psicanalítica, intervenção freudiana que se desenvolve, também, no pós-guerra. Uma ética delineada através da imagem de uma criança que joga com um carretel, fazendo-o sumir e reaparecer. Trata-se da imagem do *Fort-da*, descrita por Freud (1958) e que impulsiona suas elucidações acerca do conceito de trauma: um resto inassimilável que mobiliza a repetição do jogo. Um resto da brincadeira infantil sobrevive num canto da alma: escondê-la e revelar é o próprio movimento do pensamento que busco traçar nesta pesquisa. O jogo infinito.

O conceito de testemunho, que revelará uma nova forma de conceber as expressões literárias e artísticas, ganhou novo fôlego a partir das pesquisas sobre a Shoah, ainda que possuísse um percurso próprio na América Latina, onde foi desenvolvido sob a inflexão do *testimonio* (SELIGMANN-SILVA, 2003). Testemunho pode ser entendido tanto pelo sentido jurídico e histórico, quanto pela experiência de sobreviver a um acontecimento-limite. Trata-se da passagem por uma experiência radical, frequentemente descrita como um atravessamento da morte, que "problematiza a relação entre a linguagem e o real" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8).

> Na literatura de testemunho latino-americana, tal como ela era pensada até os anos 1980, contava apenas – ou sobretudo – o primeiro sentido de testemunho, que não problematiza a possibilidade e os limites da representação. O exato oposto ocorre com as abordagens da literatura de testemunho da Shoah: nelas temos a ver com um "real" que não se deixa reduzir (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8).

Em sua pesquisa, Márcio Seligmann-Silva coloca em relação dois campos de investigação sobre o testemunho: aquele constituído a partir da literatura da Shoah e aquele que emerge no contexto da literatura latino-americana, mas também abre o campo investigativo sobre o teor

testemunhal que diferentes literaturas vêm expressando desde os acontecimentos do século XX, era de genocídios e catástrofes.

As transformações operadas no modo como a sociedade passa a escrever e compreender a história foram alvo da desconfiança de Benjamin. Essa historiografia concebe o passado como uma sequência coerente de acontecimentos que levariam ao presente, como se a história – tal qual concebida pelo modelo positivista – progredisse sempre superando o próprio passado. A historiografia inventada no século XIX é um dos sonhos que "penetraram o umbral da nossa Era" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60), pois Benjamin nos permite afirmar que o sujeito moderno vive imerso em formas de compreensão e percepção que se pretendem objetivas, mas que vão ocultando as próprias condições de produção de suas ilusões. A historiografia do progresso seria um desses sonhos; ela produz a sensação de continuidade e avanço histórico, ao mesmo tempo em que encobre as rupturas, violências e catástrofes produzidas no curso da história. Nesse sentido, o "umbral da nossa Era" nomeia o momento de passagem para a crise, no século XX, desse sonho herdado no século anterior. Para Walter Benjamin, o historiador crítico deve, justamente, despertar, interrompendo o continuum da história ao colher os rastros esquecidos pela ideia de progresso.

Na elaboração de sua crítica à historiografia moderna, Benjamin (2012) voltou-se ao modo como a memória se inscreve e se organiza em diferentes registros, bem como elaborou suas "Teses sobre o conceito de história", defendendo a vitória do materialismo histórico, como forma de ler a história, principalmente a dos vencidos. O pensador propõe que essa vitória é guiada por uma teologia política.

Conforme observa Seligmann-Silva (2003), a historiografia moderna estrutura-se a partir de um ideal de neutralidade e da pretensão de reunir, arquivar e sequenciar a totalidade dos acontecimentos históricos. No entanto, para Benjamin, o trabalho da memória não é totalitário, e o passado não está disponível como unidade recuperável, não opera por esse encadeamento de fatos. Pelo contrário, o registro da memória opera na dialética entre lembrar e esquecer. Assim, Benjamin evoca o que seria o oposto do trabalho de Penélope, onde "a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura" (BENJAMIN, 2012, p. 38). Por isso, ao propor uma ruptura com a ideia de historiografia tradicional, Walter Benjamin afirma que "Escrever a história [...] quer dizer citar a história" (BENJAMIN, 2009, p. 518). Citar a história significa interromper essa ideia de continuidade. A citação desloca um fragmento do fluxo narrativo e o coloca em outro contexto, inventariando a metodologia da montagem; gesto ativo de recortar e selecionar. O historiador

materialista não explica o passado tal qual ele foi, mas se coloca atento à revelação de suas imagens, como num relampejar, no tempo de agora. Essas revelações se inscrevem no tempo presente como possibilidades de transformação, renovação. A dimensão ética da citação se faz pela possibilidade de salvar o que corre risco de desaparecer definitivamente. Nesse sentido, a citação não interrompe somente o ideal de continuidade, mas interrompe o esquecimento forjado nesse mesmo ideal moderno.

Depois da experiência das guerras, do genocídio e da violência de Estado, o campo da história passa a se aproximar do campo do testemunho, sendo convocada a ocupar um lugar de julgamento, "o caráter de um tribunal" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 63), porque algo não pode mais ser simplesmente incorporado ao fluxo natural do tempo. A imagem do tribunal surge como representação de um posicionamento ético diante do perigo de apagamento do passado: ouvir, nomear, responsabilizar e impedir que aconteça novamente. Esse posicionamento de ampliação da escuta do testemunho distingue-se de uma ideia que reproduz um certo ideal que sustenta a afirmação de que é preciso conhecer a História para não a repetir. Como se um posicionamento moral diante dos fatos se desse apenas como ato cognitivo, confiando na capacidade racional de corrigir os fatos da história. O que fica implícito é um conceito de passado como algo concluído e cognoscível, e a ideia de que o conhecimento histórico naturalmente produz aprendizado moral. A mesma sociedade que inventou a valorização de uma racionalidade universal, mobilizada como instrumento para a dominação capitalista, crê em sua inquestionável capacidade de conhecer o passado para não o repetir. É uma contradição que leva Benjamin a deslocar essa questão.

As injustiças não acontecem por falta de conhecimento; sociedades altamente instruídas – do ponto de vista da racionalidade científica – produziram e produzem a barbárie. O problema está na forma como o passado se integra à narrativa histórica. Nesse caso, não se trata de idealizar o passado como aquilo que ensina, mas como aquilo que interrompe. Salta. Relampeja, deixando-se capturar como imagem no instante de sua cognoscibilidade (BENJAMIN, 2012). O encontro com o passado não revela uma moral histórica, mas um choque, abalo sísmico que demonstra um sinal de perigo também para o presente: "O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados?" (BENJAMIN, 2012, p. 242). O perigo, nesse sentido, é também o de se entregar ao conformismo, como instrumento das classes dominantes, nos lembra Benjamin (2012). Por isso, para o materialista histórico, conhecer o passado não oferece qualquer garantia, e Benjamin convocará a

necessidade de escovar a história a contrapelo, fazer experiência da história, revelando as continuidades de um passado inacabado.

Desse modo, a proposição de uma ética transferencial e ressonante, presente nos estudos sobre testemunho de Márcio Seligmann-Silva (2003), se faz como constituição de uma relação com o passado, como possibilidade de construir uma relação dialética entre memória e historiografia, em que o trabalho sobre a memória constrói um sentido de temporalidade que não está aprisionado em uma concepção linear que se propõe progressiva, mas que parece repetir o mesmo e impedir a possibilidade do novo. A ética transferencial nos convoca a tomar uma posição em relação ao passado, sustentando, com ele, uma experiência – no modo como ele permanece aberto e irresolúvel. Nesse sentido, o passado deixa de ser um objeto imóvel e plenamente cognoscível e ganha uma dimensão ativa pelo modo como segue se inscrevendo no presente, agindo no sujeito sem que ele necessariamente saiba.

O trabalho da recordação passa a ser um trabalho simbólico, capaz de proteger o indivíduo dos impulsos que se dirigem repetidas vezes para a descarga motora – no sintoma. Freud (1914/2010) admite, assim, o fenômeno da transferência como uma zona intermediária, um *playground*, onde a relação estabelecida seria capaz de revelar conteúdos ocultos. O que orienta o trabalho é justamente o manejo da transferência, como uma bússola ética, é este manejo que possibilita que a compulsão à repetição se transforme na possibilidade de recordar e, portanto, em certa medida, de libertar-se da repetição desse passado não recordado. Dizendo de outro modo, o trabalho da recordação possibilita uma libertação, pela possibilidade de, inclusive, permitir-se esquecer.

A maneira como agimos, a forma como vivemos, a invenção de um *ethos* estão ancoradas não somente naquilo que sabemos, mas naquilo que não sabemos, cuja morada se faz em um tempo que a memória primeva da infância não alcança, e a noite do inconsciente não consegue revelar facilmente. Nesse sentido, saber o que é bom ou ruim nunca nos privou de eliminar o mal do mundo, assim como conhecer a história das guerras e regimes antidemocráticos nunca impediu ou livrou a humanidade de repeti-los, e até mesmo de assistir a uma parte da população desejá-los. Ou seja, é possível estudar a história, saber o que aconteceu, mas não necessariamente constituir uma relação ética com o passado e o presente.

Nos últimos tempos, podemos observar uma valorização dos discursos que pretendem frear a capacidade de opressão e violência dos indivíduos, pela via da empatia. Nesse sentido, tornar-se

empático à situação do outro nos protegeria, como sociedade, de nos tornarmos violentos ou de sofrermos com a agressividade alheia. A empatia surgiria da consciência de ser empático para com o outro e, em sua etimologia, *empatheia* contém em si um estado de paixão, sentimento, emoção – *pathos.*

Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin (2012, p. 244) constrói uma interessante crítica ao método da empatia, que, segundo o autor, deriva de uma "inércia do coração", capaz de desanimar o historiador de se apropriar da "autêntica imagem histórica, em seu relampejar fugaz". Para o filósofo, é com os vencedores que os corações, capazes de sofrer passivamente a identificação com o outro, têm estabelecido relações de empatia, seduzidos pelas narrativas históricas contadas pelos vitoriosos. O materialista histórico se afasta desse processo para constituir um trabalho ativo, que se faz em um presente que não pode frear a força do passado – esquecido pela imposição de um tempo teleológico. Este coração inerte parece apenas ser capaz de repetir as mesmas paixões, sem questionar de que maneira os interesses se constituem no campo social, político e subjetivo, adequando tudo aquilo com o que se relaciona a uma satisfação própria, imediata e identificatória. No prefácio do livro *Passagens*, obra vasta e inacabada, na qual Walter Benjamin se dedicou a decifrar e descrever uma certa história cotidiana da modernidade, Rolf Tiedemann (2009) retoma brevemente a crítica benjaminiana ao mencionar que o historiador precisaria abandonar a "empatia fugaz" através da qual objetifica os acontecimentos históricos ao tomá-los como inertes e imutáveis. Esses objetos estariam sempre à espera pelo reconhecimento e legitimação das pessoas, ainda que Benjamin dirija sua reflexão à tarefa do historiador. Tiedemann (2009) sugere que o historiador precisa estar disponível para que a história penetre em sua vida, para além daquilo que ele conscientemente escolhe e decide como objeto de estudo.

Susan Sontag (2003, p. 20) nos lembra que "ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial", onde o fluxo incessante de informações sobre notícias de calamidades, conflitos e guerras nos apresentam imagens diante das quais pode-se reagir "com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta".

Em *Tornar-se palestina,* Lina Meruane (2019) realiza uma viagem geográfica e literária, ao narrar um retorno à Palestina sem nunca ter ido até lá. Nesse valioso livro, a escritora – um pouco chilena, um pouco árabe, segundo ela mesma – traz a linguagem para o centro das discussões sobre o conflito responsável pela situação de mais de cinco milhões de palestinos refugiados no

globo terrestre, impossibilitados de viver no território prometido pela narrativa religiosa e decretado como Estado de Israel pela ONU. Em seu livro, Lina trata do rastro de destruição deixado pela guerra, cujo fio condutor principal são as criações discursivas que se fazem em torno do conflito, e os malabarismos linguísticos que escolhem qual versão será evidenciada, e qual versão terá o silêncio como destino imposto. Assim, ela escreve: "não existem armas mais traiçoeiras que as da linguagem" (MERUANE, 2019, p. 168). Em regimes que constrangem os direitos humanos e a liberdade, a linguagem geralmente caminha sob o fio da navalha entre a delação e a salvação. Por sua linguagem, após uma intrigante conversa com um taxista refugiado em Nova Iorque, acompanhamos a escritora constituir e reivindicar uma identidade, um saber sobre si, um lugar de posição, de enunciado, de narração, atravessado pelas travessias de seus antepassados. Esse lugar não é fixo, mas se movimenta num diálogo com outros escritores e escritoras que lhe emprestam novas palavras que lhe permitem seguir dizendo, ou estranhar essas mesmas palavras. Essa constituição de uma nova identidade passa a ser empreendida como um dever histórico, uma necessidade fundamental de deixar testemunho, na possibilidade de realizar a travessia para o mesmo lugar onde sua família foi impedida de retornar.

Lina apropria-se de suas velas no luto causado por uma guerra onde os vencedores são alguns, mas os derrotados são todos que compõem essa imensa palavra chamada "humanidade". As velas acesas pelo luto oferecem a luminosidade que guia a autora no labirinto da memória e no labirinto de seu trabalho de pesquisa, historicizando os fracassados acordos de um conflito que se estende por mais de 75 anos. Percorrendo as nuances paradoxais das palavras "paz" e "acordo", Lina Meruane (2019, p. 184) traz a visão conciliadora de alguns autores que, pela literatura, parecem enxergar na capacidade de imaginação "a condição necessária para a empatia", para o reconhecimento da "humanidade essencial dos outros". Essas discussões a convocam, por fim, a pensar a invenção de uma ética através da literatura, questionando: "de que modo poderia a literatura atravessar-nos com uma ética? *Tornar-nos outros*?" (MERUANE, 2019, p. 184, grifo da autora). Este questionamento a conduz até a palavra "empatia", no leilão de pensamentos que compõe o conceito de 'outro'; "empatizar é atravessar o muro ou o espelho do que representa o outro e sofrer com ele ou ela em sua circunstância" (MERUANE, 2019, p. 185), uma apropriação da dor alheia, identificação na catástrofe. No entanto, qual critério pode seguir as escolhas sentimentais e identificatórias? Não seria possível identificar-se com a vítima ou com o agressor?

Envolver-se com a missão do soldado que despeja, com o palestino despejado, ou com os colonos que ocupam ilegalmente o território?

Ainda que a empatia, como virtude literária de sensibilização, seja uma possibilidade, a autora denuncia sua fragilidade diante das urgências políticas do presente, cujo esvaziamento, provocado pela crença em uma autossuficiência da empatia, pode, inclusive, se tornar contraditoriamente favorável à manutenção de um presente de calamidades para quem não pode retornar às suas casas e é obrigado a lançar-se nas travessias fronteiriças do mundo, em busca de refúgio. A proposta de Lina Meruane (2019, p. 186), diante da tarefa política da memória e da literatura, é a ideia de que o sentimento de empatia não deve ser a ferramenta primordial de legitimação das ações e decisões políticas, mas deve ser “baseada na justiça de reivindicação".

Quando Lina Meruane fala no compromisso do escritor com a transformação do mundo, inevitavelmente penso que ela está falando também do compromisso da linguagem com a transformação do mundo, o que se confirma quando, em suas páginas finais, a autora escreve sobre as especificidades desse trabalho político da linguagem; seu ritmo lento, seu relevo sinuoso, sua espessura sutil, capaz de movimentar os corações inertes com o convite para a formulação de novas perguntas ao invés de reproduzir respostas prontas. Como no jogo transferencial, essa é uma perspectiva em que a literatura é veículo de exploração das contradições do pensamento e das “pulsões que se opõem às normas do senso comum” (MERUANE, 2019, p. 187).

A escrita não freia o bombardeio, mas produz um possível para outras realidades, para além dos discursos políticos dicotômicos, cuja pobre expressão soterra a complexidade do pensamento crítico – discursos que forjam o inimigo e o traidor, e arrastam consigo tanto a capacidade de se comover, quanto o desejo de exterminar. Assim, Lina recorre a Susan Sontag, para lembrar que “o que quer que esteja acontecendo, sempre se passa algo mais”, e afirma que é na investigação desse “algo mais” que reside a tarefa do escritor. Ora, não encontramos aí uma faísca da tarefa empreendida pela ética psicanalítica em seu conceito de transferência? Através da qual a verdade do sujeito jamais se revela somente naquilo que se manifesta no plano visível, na superfície consciente.

Qualquer sujeito que se proponha a tomar uma posição ética, deve partir desse princípio que sempre nos arrasta para além dos limites do verbo, e dos limites daquilo que nosso pensamento e nossas emoções alcançam. Este “algo mais” é também o que mobiliza a repetição do jogo infinito que sempre lança a linguagem ao trabalho de rearranjar a realidade como as peças de um

caleidoscópio. A respeito desse trabalho sobre a memória, Walter Benjamin (1987, pp. 41-42) nos oferece uma imagem interessante;

> TORSO. Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro. (BENJAMIN, 1987, p. 41-42)

Benjamin compreende o valor desse passado que nos oferece a base primária a partir da qual será possível inventariar uma imagem para o futuro, e o fenômeno da transferência aparece como paradoxo entre a atualização da realidade do inconsciente no presente e o obstáculo à rememoração. No entanto, seja na imagem de Benjamin ou no conceito psicanalítico, a gramática de algo que se *trans*porta e se *trans*fere, pelo tempo e na relação com o outro, confere a capacidade de reparar, simbolicamente, esse passado em ruínas. Para Seligmann-Silva (2003), a qualidade dessa reparação ética seria *ressonante*. Essa qualidade é da audição, da capacidade de ouvir, de estar lá para ouvir e, mais do que isso, intensificar o som, deixá-lo ressoar no espaço-tempo, reverberar, se expandir diante das limitações das paredes de um espaço. Ressonante é a qualidade de algo que não soa somente uma vez para depois concluir-se como já dito, já feito, mas que segue entoando um som.

Nesse sentido, Benjamin (2012) oferece, por dentro de sua linguagem, a imagem de um passado vivo, que se dirige ao presente em forma de apelo, ou, que se dirige para o céu da história, tal qual uma flor dirige sua corola para o sol: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2012, p. 244).

A partir do corte histórico operado pela experiência da Segunda Guerra, e a desilusão com os ideais iluministas de progresso a partir do avanço da técnica, a força do surgimento do testemunho coloca a necessidade de compreender uma ética da representação do passado, na dialética entre a tarefa da memória como compartilhamento da memória individual e coletiva, e o campo acadêmico da historiografia, enquanto modalidades de “relação com o passado” (SELIGMANN-SILVA, 2003). Essa ética da representação será reformulada após os genocídios do século XX, e a dialética entre a memória e a historiografia é ponto de partida para uma crítica

ao pressuposto ilusório de uma ideia de neutralidade e objetividade na historiografia, afinal, "uma determinada política da História" constrói uma imagem do passado (SELIGMANN-SILVA, 2003).

O corte operado após Auschwitz, na verdade, evidenciou a impossibilidade de dissociar História e memória, justamente porque, na política de extermínio operada historicamente, estava implicada a política de esquecimento, de apagamento de documentos, livros, imagens, escritos, imposta a uma sociedade impossibilitada de registrar qualquer memória.

Após os acontecimentos da Primeira Guerra, Walter Benjamin já alertava para o fim da arte de contar histórias na modernidade, mobilizando, em sua reflexão sobre a história, a noção proustiana de memória involuntária (SELIGMANN-SILVA, 2003). No texto *O narrador*, também traduzido como *O contador de histórias*[5], a narrativa se vale da força da memória, capaz de conservar e desdobrar a história ao longo das gerações. A narração era a transmissão de uma experiência: "o que pode ser posto em relato, algo vivido que não só se sofre, mas se transmite" escreve Beatriz Sarlo (2007, p. 26). Como a experiência da Guerra fez com que as pessoas já não conseguissem mais compreender aquilo que haviam vivido, "a guerra anulou a experiência" (SARLO, 2007, p. 26).

O avanço do modo informativo de contar os fatos contribui para o declínio da arte de contar histórias e, portanto, para a fragilização da possibilidade de constituição da memória. "Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica" (BENJAMIN, 2012, p. 220), a narrativa sobrevive justamente porque não explica a si mesma ou seus personagens, deixando que o ouvinte construa seus sentidos. De modo contrário, o excesso de interpretação, verificabilidade e explicação presentes na composição do modo informativo de contar constitui um fechamento que torna muito mais difícil transformar a informação em algo a ser transmitido através do tempo. É numa dimensão lacunar, de um sentido que não está previamente dado, que o ouvinte pode reinscrever sua experiência, assegurando sempre a possibilidade de transmissão, e, portanto, a sobrevivência da narração (BENJAMIN, 2012).

A relação com a memória conserva a transmissão da experiência, contudo, essa memória transmissível difere da "memória perpetuadora do romancista": "consagrada a *um* herói, *uma*

[5] Ao longo de meus estudos, habituei-me à tradução do *Narrador*, de Sérgio Paulo Rouanet, publicada em 2012, no entanto, gosto muito da migração da imagem do narrador para *O Contador de histórias* operada na tradução feita por George Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle, publicada em 2018 na coletânea *A arte de contar histórias*.

peregrinação, *um* combate". O narrador – na figura do camponês ou do marinheiro[6] – encarna essa unidade viva entre transmitir e lembrar e não conhece a cisão entre a memória coletiva, transmissível, e a memória individual. É dessa unidade entre transmissão e rememoração que a poesia épica foi originada.

A memória da narrativa épica do contador de histórias tradicional não é introspectiva, ela faz circular e conserva experiências passadas de geração em geração. É a memória que se vale da oralidade, e está ligada a um conselho tecido na sabedoria da vida (BENJAMIN, 2012). Após a modernidade, a teoria do romance surge de um tipo específico de relação com o passado, herdando essa dimensão fragmentada da memória, não mais transmitida como experiência compartilhada, mas como lembrança individual, interiorizada. Benjamin realiza essa distinção política e histórica dos modos de lembrar e narrar, assim, a desintegração da narração tem como efeito a fragilização da memória.

Diante das transformações em curso, que incluíam o crescimento dos grandes centros urbanos e a constituição de um modelo subjetivo da vida moderna, Benjamin constrói uma crítica à estética do choque. Sua crítica a esse regime de sensibilidade se relaciona com o diagnóstico da degradação da experiência nas sociedades modernas. As rápidas transformações empreendidas pelo progresso científico e pelo acúmulo de capital constituem a figura do humano desamparado frente à força da máquina, da bomba e da própria imponência urbana. Assim, "a instância psíquica encarregada de captar e absorver o choque passa a predominar sobre as instâncias encarregadas de armazenar as impressões da memória" (ROUANET, 1990, pp. 26-27). Benjamin vale-se da leitura da obra psicanalítica freudiana que opõe memória e consciência, construindo a dicotomia entre experiência – *Erfahrung* – e vivência – *Erlebnis*.

> Pertencem à esfera da experiência as impressões que o psiquismo acumula na memória, isto é, as excitações que jamais se tornaram conscientes, e que transmitidas ao inconsciente deixam nele traços mnêmicos duráveis. Pertencem à esfera da vivência aquelas impressões cujo efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção-consciência, que se tornam conscientes, e que por isso mesmo desaparecem de forma instantânea, sem se incorporarem à memória (ROUANET, 1990, p. 48).

[6] Benjamin (2012) escreve que a figura do narrador se torna tangível na concretização de dois representantes arcaicos, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante; podemos imaginar o narrador como alguém que vem de longe, ou como alguém que permanece no mesmo lugar e conserva o conhecimento das histórias e tradições.

Dessa forma, a consciência humana encontra-se sobrecarregada diante da tarefa de defender-se de maneira interminável contra as excitações e impressões individuais do choque. A experiência não se assenta nem se incorpora, mas passa diante de nós. Este modelo de subjetivação troca a memória coletiva e individual pela moeda miúda do atual (BENJAMIN, 2012), privando o sujeito de experiência, e, portanto, de integrar-se em uma tradição. A respeito dessa impossibilidade de integração, presente na subjetividade moderna, Benjamin cita Georg Lukács (*apud* BENJAMIN, 2012, p. 229), para quem o romance é "a forma da apatricidade transcendental", porque, como forma literal própria da modernidade, formaliza o desenraizamento do sujeito moderno.

A série *Estado Zero* (2020) ilustra esse desenraizamento, ao contar, simultaneamente, a história de quatro personagens que se cruzam em um mesmo Centro de Detenção para Imigrantes na Austrália. Dentre essas histórias, encontramos a de Sofie, uma jovem aeromoça australiana que foi detida ao utilizar uma identidade falsa, se passando por alemã. A série mostra como esse percurso incomum atravessou sua vida, uma vez que sua profissão lhe assegurava a possibilidade de cruzar fronteiras com muita facilidade, o extremo oposto da experiência de pessoas refugiadas. Mas, na série, esse mesmo movimento constante vai constituindo um esvaziamento subjetivo, ao oferecer hospitalidade, enquanto sobrevoa vários países sem pertencer a nenhum. Nesse contexto de esvaziamento, Sofie busca um típico grupo de autoajuda – inspirado em modelos norte-americanos – que se revelará coercitivo e exploratório. Se, na modernidade, a possibilidade de integrar-se em uma tradição está ameaçada, grupos como esses operam justamente nessa fratura, oferecendo, na figura de lideranças carismáticas, a ilusão de comunidade e a promessa de reconstrução identitária. No entanto, suas dinâmicas mimetizam essa estrutura do desenraizamento que prometem curar, operando, inclusive, a política do esquecimento e do apagamento do passado. De forma extrema, na história de Sofie, essa apatricidade transcendental, nomeada por Lukács, converte-se em apatricidade literal, no Centro de Detenção.

Apesar do desenraizamento ser o modo hegemônico de subjetivação na modernidade, é preciso cautela para não equiparar experiências distintas, relativizando a condição extrema daqueles que atravessam fronteiras e são denominados "ilegais", vivendo o ápice da violência das políticas nacionalistas. Walter Benjamin teve sua história marcada por todas as faces desse desenraizamento moderno, pelo exílio forçado e, por fim, chegando ao limite da vida em uma fronteira fechada, tentando fugir da perseguição nazista.

Em 1932, exilado na França, Benjamin escreveu *Infância em Berlim por volta de 1900*, obra em que o filósofo adulto parecia operar um encontro com o exílio da infância e do tempo passado. Nesses escritos, Benjamin parece percorrer, no contexto da proteção de sua infância burguesa, os sinais de decadência que levariam o século XIX à ruína, em meio aos conflitos bélicos e às crises econômicas (WITTE, 2017). Ao escrever *Walter Benjamin: uma biografia*, Bernd Witte (2017, p. 13) menciona que, por meio de sua escrita, Benjamin encontrou "a força para a evasão de seu meio original". As imagens de infância eram imagens de encontro, imagens dialéticas cuja mobilização não se dava por uma intenção nostálgica, mas pela possibilidade de ler – no passado – os sinais do porvir. A criança que transita pelos interiores acolchoados da moradia burguesa já habitava um mundo condenado às ruínas, é essa imagem que o adulto exilado reconhece na tapeçaria da memória. Nessa temporalidade dialética, na qual a criança constrói-se como escritora (WITTE, 2017), o passado emerge no presente como vestígio, sinal, marca, e o presente recolhe esses fragmentos revelados como imagem que pode ser lida, "no agora da cognoscibilidade" (BENJAMIN, 2009). A imagem lampeja e desaparece. Em *Infância em Berlim*, a escrita de Benjamin parece performar esse ritmo paradoxal, fixando um instante que logo desaparecerá. Assim, no projeto das *Passagens* ele escreve:

> 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 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 falta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2009, p. 504).

Em 1940, quando as tropas alemãs invadiram a França e chegaram em Paris, Benjamin e sua irmã se viram obrigados a fugir, deixando tudo atrás de si, inclusive seus escritos. No sul da França, ele conseguiu um visto para entrar nos Estados Unidos e, junto a um grupo de fugitivos, iniciou o caminho até a Espanha. Porém, sem o visto de saída da França, foram impedidos de prosseguir. Impedido na fronteira, o filósofo dos limiares morreu de uma overdose de morfina, em Portbou (WITTE, 2017).

Para Benjamin, a memória participa da constituição da escrita da história. Essa implicação mútua é, também, um dos efeitos provocados pela historiografia pós Auschwitz, que desdobrou e ampliou as teorias da memória que já eram esboçadas antes da Segunda Guerra Mundial (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 69), e que, visando à sobrevivência da memória, preserva o

"elemento fragmentário da temporalidade, típico do registro pessoal ou coletivo da memória". Se a maneira hegemônica de conceber a História se dá através da segmentação dos acontecimentos em fatos cronológicos analisados em um presente vazio, Benjamin compreende um presente preenchido pelo tempo de agora. Esse tempo de agora oferece recursos e materiais à lembrança do passado, ainda que seja um presente de ruínas. Portanto, o tempo de agora é o tempo da montagem. Ao deixar de caber nas fronteiras narrativas da historiografia tradicional, a Shoah convoca a necessidade de recolocar o problema do limite da História. Como narrar um evento que excede os limites da história, da linguagem e da razão? Diante de um extermínio sistemático, que passava também por exterminar qualquer rastro de que tenha acontecido, o modelo positivista se mostrou insuficiente, e isso abriu espaço para que a memória passasse a nutrir o campo da historiografia e para que o conceito de testemunho pudesse ser reformulado. Assim, se a historiografia tendia a deslegitimar a memória como possibilidade de acesso à verdade, a partir dos testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração, essa concepção foi fragilizada. Essa reformulação da relação entre memória e historiografia se deu não apenas porque a política de extermínio se valeu do apagamento dos arquivos que poderiam documentar o que ocorreu, mas também porque havia dimensões do horror que só a escuta dessa memória tocava. Em 1940, quando escreveu "Teses sobre o conceito de história", Benjamin parece ter antecipado a necessidade de que uma reformulação sobre a relação entre a memória e a história ocorresse para que a memória viva não fosse encoberta pela institucionalização do passado na historiografia.

O risco pressentido por Benjamin era o de que o passado fosse apagado pela própria pretensão histórica de representá-lo em sua totalidade. Assim, nos lembra Seligmann-Silva (2003, p. 83), a "ilusão da representação total do passado" também é uma forma efetiva de esvaziamento, à medida que não permite uma leitura da inscrição do passado no presente. Por isso, Benjamin passa a operar com a ideia de apresentação e revelação.

Em suas Teses, Benjamin (2012, p. 250) evoca essa dimensão da construção do conhecimento histórico, que se vale da interrupção do pensamento. Assim, se o procedimento do historicismo é aditivo, porque vai preenchendo o tempo com o encadeamento dos fatos;

> A historiografia materialista, por outro lado, tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada (BENJAMIN, 2012, p. 251).

O acontecimento revela-se ao materialista histórico como mônada, conceito que Benjamin toma emprestado de Leibinz. O historiador materialista não está comprometido com a continuidade teleológica da história, mas com as descontinuidades oportunas, momentos de interrupção que permitem revelar essa imagem, instante histórico em que emergem ao mesmo tempo as possibilidades e as contradições de uma época, como núcleo ou "fruto nutritivo" (BENJAMIN, 2012, p. 251), que se encontra ao abrir a mônada, seu miolo vivo.

O testemunho mobiliza a força da memória, sua tarefa política, para converter a categoria de universal em fragmentário, fragilizando qualquer verdade que se pretenda unívoca. Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo (2007) propõe uma crítica da memória como instância redentora do passado, aproximando-se da teoria de Walter Benjamin e tensionando-a, ao pensar uma espécie de supervalorização da memória subjetiva como forma de acesso ao passado, o que a autora chama de "guinada subjetiva". Para Sarlo, a memória precisa ser submetida a uma certa distância para que seja possível compreender que lugar restaria a um saber do passado. Por isso, ela questiona: "o que garante a memória e a primeira pessoa como captação de um sentido da experiência?" (SARLO, 2007, p. 40) e critica a ideia de equivalência entre experiência e representação, citando uma linha estética do século XX que defendia a necessidade de um corte que "desvie a percepção de seu hábito e arranque do solo tradicional do senso comum". Nesse sentido, se a experiência não equivale à sua representação, é preciso construir algum distanciamento, como um intervalo entre a experiência e sua elaboração. Sarlo problematiza a ideia de que a experiência "fala por si mesma" ou de que ela confere acesso direto ao significado do acontecimento. Para a autora, sem mediação, a experiência bruta não se transforma automaticamente em conhecimento. Essa ruptura reflexiva compõe o gesto de afastamento que possibilita a construção da narrativa e do pensamento, e é a condição de possibilidade da transmissão. O caminho do conhecimento é o trajeto da imaginação: "que a leva para fora de si mesma e a torna reflexiva" (SARLO, 2007, p. 42), e que, mais uma vez, leva à impossibilidade de um desfecho único, porque "nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade". Qualquer discurso sobre a história deve assegurar o reconhecimento de sua incompletude, e, justamente por isso, de sua qualidade múltipla. Por isso, Sarlo argumenta que é esse caráter aberto e inacabado – e não totalitário – da história e da narração que

> Permite ver, justamente, o excluído das narrações identitárias reivindicadas por um grupo, uma minoria, um setor dominante ou uma nação. A ótica dessa história não está distante, mas deslocada do aspecto familiar: como sugere Benjamin, é a ótica de quem suporta o deslocamento do viajante que abandona o país de origem (SARLO, 2007, p. 42).

Pela narração construída em uma posição de deslocamento, as narrativas dominantes revelam seus limites. Não foi somente por meio da figura do viajante que Walter Benjamin operou esse deslocamento do olhar, mas esse desvio também encontrou um caminho através das personagens dos anjos, da infância e das crianças.

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus.* Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. 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).

Na teologia política de Walter Benjamin[7], o anjo da história revela uma aproximação entre o sagrado e o profano. Voltado para o passado, enxergando um acúmulo de ruínas e catástrofes, o olhar do anjo alcança, justamente, aquilo que não encontrou lugar na "história dos vencedores", nas histórias que grupos e nações preservam dentro de suas fronteiras.

Ao interessar-se pelo quadro de Paul Klee, recompondo nele uma de suas mais importantes argumentações acerca da história, Benjamin ressoa, junto com o artista, essa conexão singular entre os anjos e a infância. Klee figura isso nos próprios traços que compõem sua série de anjos, cujas linhas tortas e desajustadas evocam um desenho que poderia ter a autoria facilmente atribuída a uma criança. Através do interesse pelo desenho infantil, o artista encontrava uma possibilidade artística de criação mais livre das formalizações acadêmicas. Em sua obra, Walter Benjamin recolhe esse interesse evocando nele o que também vislumbra na infância: um modo ainda não domesticado de perceber o mundo. Para o filósofo, o conceito de infância está frequentemente ligado à possibilidade de descobrir o novo no antigo, renovando a percepção do mundo através da

[7] No ensaio "Sobre a eficácia de anjos evanescentes: teologia e política em Walter Benjamin", Marcelo Santana e eu exploramos outras aparições angelicais na obra de Walter Benjamin, relacionando uma espécie de angeologia com a experiência da infância.

brincadeira e do próprio Caráter Destrutivo[8] nela incrustado – na desconstrução dos objetos, no olhar que se volta para suas montagens e desmontagens, para os objetos esquecidos pelo ponto de vista dos adultos, opondo-se à repetição inexorável da história.



Figura 2: Sem título (2026). Fonte: a autora[9]

Se a criança se relaciona com o mundo através do jogo, da montagem, da desmontagem e da experimentação, o gesto infantil sustenta o conceito de história tal qual formulado por Walter Benjamin. Talvez por isso, seja para as crianças que os anjos se revelam nos textos de Benjamin. Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, enquanto a criança, no escuro de seu quarto, junto à janela, observava as nuances das luzes que revelavam a desigualdade de classes na cidade, uma

[8] "O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir remoça, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado" (BENJAMIN, 1987, p. 236).

[9] Tradução da obra "O anjo esquecido", de Paul Klee, para o jogo ligue-os-pontos.

presença estranha se insinuava. Como no sopro de uma brisa que movimenta um barco adormecido, Um anjo de Natal começava a tomar forma nas palavras:

"O menino Deus volta todos os anos
À terra onde vivemos nós, humanos" (BENJAMIN, 1987, p. 122)

E com essas mesmas palavras, o anjo se dissipou, junto à luz ofuscante da árvore de natal na sala, convocando a criança a abrir seus presentes junto à família. Demorando-se em sua janela, a criança torna-se testemunha desse vestígio sagrado no mundo profano e é lembrada de que "a volta anual do menino Jesus na Terra [...] corre o risco de passar desapercebida, paradoxalmente sufocada pela rotina das festividades" (GAGNEBIN, 1997, p. 132). O sopro das palavras do anjo indicará que o velame da história poderia seguir outro curso, por isso, ao se juntar à festa, "algo fica como um mal-estar em relação a seus esplendores, como uma distância entre a criança, ávida de presentes, e si mesma, distância oriunda da escuridão das janelas do pátio e da imperceptível presença de uma alteridade radical" (GAGNEBIN, 1997, p. 132). É nesses limiares que resguardam o encontro entre o que há e o que pode advir, a ordem social e sua reinvenção, o cotidiano e a imaginação, que a criança benjaminiana constituirá seus melhores esconderijos e suas brincadeiras e, de dentro deles, sairá soltando um grito de salvação. É nessas imagens que Benjamin opera vivamente sua "dimensão descontínua do tempo vivido" (COLLOMB, 2010, p. 114) e, paralelamente, constitui um modo muito próprio de narrar a história, no jogo com a memória e o esquecimento. Esse modo de narrar preserva a força viva da infância.

Esse modo próprio de narrar a história constitui algo como uma força testemunhal da infância, na qual a narrativa que se inventa não obedece às leis da continuidade, e não se perfaz através de relatos diretos. Essa força testemunhal aparece nas imagens em que a experiência encontra refúgio – imagens de jogo, palavras inventadas, misturadas, fragmentadas e, por vezes, silêncio.

3. O FIO E O BOTÃO

Antes de chegar à escola, paramos na padaria para comprar alguns pães cujo recheio não estava especificado, bolo formigueiro e suco de caixinha, no qual lia-se “feito com 10% de fruta”. Descobri, nesse mesmo instante, que as crianças haviam achado azedo demais o suco natural de laranja.

Entrei na escola alaranjada, cor de tijolos, terracota. Feixes de luz entravam pelas frestas dos cobogós. Achei o espaço agradável, todos os andares convergiam para um pátio no térreo, onde estava recém-instalada uma mesa de pingue-pongue. A escola estava cheia de desenhos e mensagens feitas especialmente para a ocasião do Dia das Mulheres. A proposta era nomear uma vencedora hipotética do Prêmio Nobel. Um dos cartões dizia: “O Prêmio Nobel vai para a princesa Diana, por ser muito bondosa”.

Já na sala de leitura, local onde ocorriam os encontros do grupo, comecei me apresentando com o novelo na mão: “Me chamo Marina, gosto de música e odeio sentir medo”. Joguei o novelo para Mariana, a professora de geografia, que jogou o novelo para Ismael, que gosta de “*jugar*” e odeia “*sentir hambre*”. Ismael jogou o novelo para Ester, que adora praia e odeia jiló. Ester jogou o novelo para Roberto, que jogou o novelo para Rosana, que jogou o novelo para Agar, que adora gatos e odeia acordar cedo. Agar jogou o novelo para Davi, que jogou o novelo para Samuel, que adora dormir e odeia *bullying*.

O tema do *bullying* apareceu outra vez, quando perguntamos se eles queriam convidar alunos brasileiros para estarem ali conosco, mas prontamente recusaram, dizendo que eles praticam *bullying*. Todos falavam sobre serem excluídos por falarem outra língua e terem vindo de outro lugar. Uma semana depois, em uma nova dinâmica de apresentação, todos se apresentavam como estrangeiros, repetiam seus nomes e diziam logo em seguida “*soy extranjero*”.

Enquanto falava, Ismael mexia na manga do casaco. Em algum momento, o botão da manga se soltou e caiu no chão, percebi que ele tentou procurar um pouco, sem sucesso.

Depois, Rosana dispôs alguns livros no chão, que folheamos juntos, pensando possibilidades para os próximos encontros. Fiquei tomada pelo livro “A Chegada”, de Shaun Tan, um livro ilustrado sem palavras, que narra o deslocamento de um homem para uma cidade de códigos indecifráveis e alfabetos estranhos. Ao folhear o livro, pensei que ele havia provocado essa

sensação de deslocamento. Em seguida, as crianças nos ensinaram o equivalente venezuelano do nosso "morto-vivo", que chamam de *"el nano, mediano y gigante"*.

Ao fim do dia, Ismael voltou a procurar o botão do casaco. Dessa vez, tinha o semblante de quem havia perdido algo muito importante, um botão costurado à manga. Angustiei-me com sua inquietação e, aos poucos, a busca de Ismael cativou os outros: os amigos, os pesquisadores do grupo e eu mesma. Procuramos juntos por algum tempo, mas, sem qualquer explicação, o botão já havia desaparecido.

A imagem seguiu me acompanhando, bem como o rosto ligeiramente entristecido de Ismael e seus dedos, que seguravam a barra do casaco e puxavam o fio de linha que prendia o botão ao tecido. Inclinados sobre aquilo que escapa, constituíamos um gesto fundamental que nos acompanharia na composição de cada encontro.

4. MEMÓRIA

Em um texto de 1899, intitulado “Sobre lembranças encobridoras”, Freud revela como se ocupou de fragmentos de lembranças infantis incrustadas nas memórias de seus pacientes em tratamento psicanalítico. Torna-se evidente que essas memórias primevas deixam marcas importantes nas almas dos adultos, no entanto, Freud (1899) se interessa pela maneira como essas lembranças são retidas ou esquecidas; nos oferecendo imagens, fragmentos isolados, por vezes enigmáticas. O nascimento não funda uma vida cuja narrativa pode ser amplamente amparada pela memória do indivíduo; “É somente a partir do sexto ou sétimo ano – em muitos casos, só depois dos dez anos – que nossa vida pode ser reproduzida na memória como uma cadeia concatenada de eventos” (FREUD, 1899, p. 177), mas esse encadeamento oferece uma constante relação entre o significado psíquico da experiência e o modo como a memória é capaz de retê-la, ainda que possamos nos surpreender com o esquecimento de algo que tenha sido intensamente significativo para nós. Essa “surpresa” irá auxiliar Freud a pensar a relação entre o esquecimento normal das memórias de infância e o esquecimento patológico. Seguindo outros caminhos, nos valemos dessa discussão para pensar as nuances da memória ao longo da vida, em seu incessante movimento de esconder e revelar imagens.

Ainda que estejamos acostumados com a falta de lembranças dos primeiros anos de nossas vidas, o que facilmente nos leva a crer que essa ausência se deve à interpretação de que as atividades anímicas presentes na criança ainda são muito rudimentares, Freud desmente essa ideia ao lembrar que as crianças, ainda muito pequenas, já exibem uma quantidade enorme de atividades anímicas complexas, ligadas à maneira de expressar suas emoções, de se relacionar e de conhecer o mundo ao redor. Não faria sentido pressupor que, em relação a essa época, restaria apenas um véu encoberto pela amnésia, assim ele escreve:

> Por meio do tratamento psicanalítico eu pude descobrir em diversas ocasiões as peças restantes da experiência infantil e apresentar assim a prova de que, depois que foi completada, a impressão da qual restava somente um torso na lembrança correspondia na verdade à condição para que o elemento mais importante permanecesse na memória (FREUD, 1899, p. 6).

Nesse fragmento do texto freudiano, podemos observar uma similaridade com uma das imagens do pensamento evocada por Benjamin, citada anteriormente, ao movimentar os fragmentos da memória que partem de um torso. Freud estava interessado em entender de que maneira a memória retém ou encobre alguns elementos da experiência. Por que, em tantos momentos, o elemento significativo desaparece nas lembranças e o elemento "indiferente", trivial, pode ser preservado? O psicanalista compreende que duas forças participam da emergência das lembranças, uma delas insiste em trazê-las à cena, e a outra resiste à sua inscrição na memória. Essas forças não se anulam, mas, elas mesmas, formam um campo de tensão cuja sustentação se dá nesse equilíbrio instável que compõe a tessitura da memória.

A lembrança original cede lugar a outra, deslocada para um elemento secundário. Essas lembranças substitutivas são capazes de encobrir elementos que provocariam desprazer na lembrança original. Por isso, muitas vezes essas lembranças se tornam incompreensíveis ou irrelevantes quando tentamos localizar nelas mesmas, limitados a seus conteúdos, a razão para que sejam preservadas na memória. No entanto, como indica Freud (1899, p. 7), o motivo de sua preservação reside na relação entre a lembrança manifesta e o conteúdo reprimido, e não em um valor intrínseco da cena lembrada; "uma certa experiência da infância não brilha para a memória porque vale ouro, mas só porque está ao lado dele".

Ainda em seus escritos sobre as memórias encobridoras, Freud comenta um relato enviado por um de seus antigos pacientes[10], no qual ele buscava a ajuda do psicanalista para realizar uma espécie de decifração em relação a alguns fragmentos de memória que lhe vêm à lembrança. Em seu relato, o paciente se vale de uma maneira curiosa de expressar a forma como a memória emerge: em alguns casos, afirma conseguir antecipar qual interesse infantil *recomendou* determinado evento para a memória; em outros, chega a supor que a lembrança que busca decifrar talvez nunca tenha ocorrido, como se tivesse sido furtada ilegalmente por suas lembranças infantis.

Nesses fragmentos, o paciente confere uma qualidade vívida à lembrança infantil, ou ao "interesse infantil", permitindo entrever a imagem de uma criança que espreita o universo das memórias, como o Corcundinha – figura presente em uma das imagens de *Rua de mão única*, do Walter Benjamin (1987) – que, ao invés de se antecipar à ação, se antecipa às próprias lembranças, constituindo um jogo da memória sob o qual não detemos o controle sobre as peças reveladas e

[10] Na apresentação de sua tradução, André Carone (2020) explicita que algumas pesquisas biográficas acerca da obra de Freud revelaram que, na verdade, tratava-se de um relato ficcional e o paciente era ele mesmo, encenando uma conversa consigo.

escondidas. Na imagem benjaminiana, o filósofo faz referência ao versinho de Georg Scherer, presente em um de seus livros infantis

> Quando à adega vou descer
> Para um pouco de vinho apanhar
> Eis que encontro um corcundinha
> Que a jarra me quer tomar
> Quando a sopinha quero tomar
> É à cozinha que vou
> Lá encontro um corcundinha
> Que minha tigela quebrou
> Quando ao meu quartinho vou
> Meu mingauzinho provar
> lá descubro o corcundinha
> Que metade quer tomar (BENJAMIN,1987, p. 141)

O corcundinha era uma figura presente no imaginário popular, que permanecia sempre à espreita de travessuras. O nome dessa figura, "corcundinha", só foi revelado ao pequeno Benjamin quando ele já era maior. Em suas memórias infantis, sua mãe sempre chamava essa presença desordeira de "sem jeito" e dizia-lhe: "sem jeito mandou lembranças", quando a criança se distraía, deixando algo cair ou quebrar. "Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado em frente a uma pilha de cacos". (BENJAMIN, 1987, p. 142).

Benjamin descreve a aparição do corcundinha como um encontro que fazia com que as coisas se perdessem, operando por subtração. No entanto, a imagem aponta para a própria passagem do tempo: à medida que a criança cresce e transforma-se em adulto, aquilo que era grande torna-se pequeno, proporcionalmente diminuído, e assim, o jardim se transformava "num jardinete, o quarto num quartinho, o banco numa banqueta" (BENJAMIN, 1987, p. 142). Nessa imagem, o corcundinha parece realizar uma personificação do esquecimento, afinal a criança se torna visível para o corcundinha, quando esquece de si mesma. Essa figura, que aparece quando o esquecimento encobre a consciência do pequeno Benjamin, parece reter suas imagens e memórias de infância. Quando o corcundinha entra em cena, recolhendo os efeitos daquilo que foi retirado da consciência, ele reafirma essa concepção da memória que não se reduz à matéria das lembranças, e inclui o elemento esquecido, deslocado, e que poderá ressurgir depois como imagem, estranhamento, fragmento.

Não por acaso, uma dinâmica parecida pode ser reconhecida no relato de Sigmund Freud, contendo imagens aparentemente pouco importantes e dispensáveis, como o amarelo vívido de um

dente-de-leão e o gosto de um pão caseiro que provara na infância, mas que parecem guardar o sentido de algo que lhe ocorre no presente. Freud acolhe seu apelo e o ajuda a compreender quais fantasias foram se projetando sobre outras, para que se pudesse formar uma lembrança infantil.

De seu ponto de vista, essas fantasias, constituídas ainda na vida adulta, vão sendo realocadas na infância, que se torna receptáculo de imagens descabidas ou poéticas. A infância torna-se, assim, certa manufatura de memórias, continuamente criadas e recriadas, por conter em si a intensidade primordial dos inícios. Essa intensidade se faz na mesma medida da voracidade do amor e da fome. Esses elementos, ou grandes forças motivacionais, são reconhecidos por ambos – analista e paciente – nas cenas infantis em questão. O paciente parece se inquietar com o empenho em decifrar algo que se apresenta como fictício, produzido pela via inconsciente, e questiona a autenticidade dessas lembranças. O analista, então, lhe explica que seu caráter criativo não invalida a autenticidade da lembrança fabricada:

> As informações da nossa memória não possuem nenhuma garantia. Mas posso lhe conceder que a cena é autêntica; e neste caso o senhor foi buscá-la em meio a inúmeras cenas, semelhantes ou não, porque o seu conteúdo –em si mesmo indiferente –era adequado para figurar ambas as fantasias, que possuíam importância suficiente para o senhor. Eu definiria este tipo de lembrança cujo valor deve-se ao fato de ocupar na memória o lugar de impressões e pensamentos de épocas posteriores, e cujo conteúdo está ligado ao seu próprio valor por meio de relações simbólicas, como uma *lembrança encobridora*. (FREUD, 1899, p. 14).

Uma fantasia reprimida só pode se refugiar nas cenas infantis se ali restarem vestígios de lembrança que possam entrar em contato com o conteúdo dessas fantasias, uma cor, uma emoção, um cheiro, uma expressão verbal… É esse ponto de contato que produz algo como um paralelogramo de forças, como um lençol estendido pelas beiradas e tensionado, cujas pontas formam o encontro entre criação e memória experienciada: matéria-prima que pode ser aproveitada para a proliferação de novas imagens no pensamento. Esse movimento, simultaneamente encobridor e revelador de imagens refugiadas nas cenas infantis, leva Freud a se confrontar com a impossibilidade de existir memória *da* infância, como registro fiel, diante das memórias que criamos *sobre* a infância.

De forma semelhante, Georges Perec (1995, p. 13) inaugura a escrita de seu livro *W ou a memória da infância* com a afirmação: “Não tenho nenhuma memória da infância”. A secura objetiva dessa frase encobre sua história ou, como ele escreve, o protege de uma história real,

evidente. Para o autor, a História da guerra e dos campos de concentração havia "respondido em seu lugar", isso significa dizer, havia roubado sua história.

No livro, Perec resgata uma narrativa que escreveu aos treze anos de idade, esquecida por muitos anos e que retorna à memória quando estava em outro país, distante de seu lugar de origem. Essa história, que narra o funcionamento de uma cidade violentamente dedicada ao esporte, é acolhida pelo escritor adulto como uma história de sua infância. Todavia, no momento da sua retomada, o autor se lembrava apenas do título, subitamente colhido pela memória. Mais adiante, ao reencontrar alguns desenhos realizados na mesma época, pôde reinventar W, a cidade de sua narrativa.

Ao dedicar-se aos estudos das narrativas imaginadas por Georges Perec, Jacques Fux (2019) questiona se cada uma dessas lembranças não traria em si a possibilidade de esconder e, ao mesmo tempo, revelar uma forma particular de testemunho, o que acaba conduzindo um jogo em sua escrita. Assim, Perec (1995, p. 14) escreve: "Uma vez mais, fui como uma criança que brinca de esconde-esconde e não sabe mais o que teme ou deseja: permanecer escondida, ser descoberta". No jogo, o desejo de se esconder divide espaço com a possibilidade de ser descoberto, diante do temor de perder para sempre o controle ficcional e desaparecer, não ser mais encontrada. Neste jogo, a criança precisa do outro. Seja o outro em relação ao seu presente, como um adulto que exclama "achou!" quando vê seu rosto, ou o outro como o adulto em cuja memória a criança se esconde. A criança precisa do outro para que possa se libertar de seu esconderijo.

Rosana Kohl Bines (2017, p. 27) nos lembra que a obra de Walter Benjamin está marcada pela ideia de que o conhecimento do mundo surge "como um rompante de saída para fora, em direção ao alheio, na busca de uma forma genuína de contato com os materiais que nos acercamos". E este rompante se transforma em uma espécie de entrega do próprio corpo "diante da forma estrangeira". A discussão que Rosana constrói está assentada na relação – sugerida por Maria Filomena Molder – entre os textos "A tarefa do tradutor" e "Criança escondida", de Benjamin.

O tradutor e a criança arriscam-se na ampliação das fronteiras do que é próprio e do que é estrangeiro:

> Se, para a criança, esconder-se supõe adotar a forma e as propriedades do esconderijo, para que permaneça ali camuflada e invisível aos olhos do buscador, para o tradutor trata-se também se entrar num espaço que não é o seu, numa língua que não é a sua, e deixar-se arrastar pelo som, pelo ritmo e pela textura sensível da trama verbal, pois só mergulhando no objeto e seguindo as suas exigências, pode-se verdadeiramente chegar a

> tocá-lo, como escreve Benjamin na *Origem do Drama Trágico Alemão* (BINES, 2022, p. 88).

Na transformação do limite em limiar, o tradutor e a criança ativam as forças miméticas que liberam as correspondências entre as línguas e as formas e revelam a potência plástica de cada uma delas. Mas estão também diante do perigo da possibilidade de perder a própria língua na "confusão mimética" que, para a criança, teria como efeito transformar-se ela mesma na cortina atrás da qual se esconde, enredada, para sempre, como fantasma. Por isso, em sua brincadeira, antes mesmo de ser descoberto, o pequeno Benjamin se antecipava àquele que o procurava e agarrava-se a ele, liberando um grito capaz de expulsar o feitiço que poderia petrificá-lo, assujeitando-o para sempre à forma do esconderijo.

> 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 a tivesse vestido com um disfarce pesado e, como bruxo, vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente. (BENJAMIN, 1987, p. 91)

Esses mesmos perigos que rondavam o menino berlinense, brincando de esconder-se dentro de casa, agem como avisos de um futuro sombrio "que expulsarão o menino já adulto de sua cidade natal e o obrigarão a escrever e a traduzir 'escondido' em cidades estrangeiras" (BINES, 2022, p. 93).

Georges Perec, escritor cuja mãe morreu em Auschwitz e cujo pai morreu no front de guerra, transforma-se em autor-menino, concebendo um projeto literário no qual sua infância torna-se o eixo a partir do qual sua história ganha sentido. Jaqcues Fux (2019) revela que a obra enigmática de Perec conduz o leitor ao testemunho de uma peça faltante no jogo com a memória – a impossibilidade de narrar e a necessidade de dizer. A escrita, ou a linguagem[11] inventariada, não é meio através do qual uma mensagem pode ser transmitida, mas é ela própria, imediatamente, testemunho, expressão que inclui as ausências e vazios provocados pela história. A exemplo disso, o autor escreveu um livro sem utilizar a vogal 'e': "ele dizia que, ao ser privado pelos nazistas do convívio com as pessoas mais importantes do mundo (*pére* e *mére*), teria também que ser capaz de escrever um livro sem a letra mais importante do alfabeto" (FUX, 2019, p. 10).

[11] O conceito de linguagem como expressão será aprofundado mais adiante.

Sua ficção reelabora elementos da história através do absurdo, a partir de um gesto que ele mesmo ativa em sua escrita, algo impensável em um projeto literário, afinal: "Querer eliminar um povo da superfície da Terra começa a partir de um projeto tão louco quanto querer eliminar uma letra do alfabeto" (BURGELIN *apud* FUX, p.101, 2019). Os esconderijos e enigmas de sua literatura só vão sendo revelados posteriormente, em publicações póstumas. Essa estrutura enigmática se aproxima da estrutura da verdade, que nunca pode ser dita por inteiro nem apreendida em sua totalidade. É esse o paradoxo que sustenta o lugar da literatura na margem entre a representação simbólica e a possibilidade do real (FUX, 2019).

Esses esconderijos, constituídos pela atividade criativa sobre o simbólico, encontram uma formulação precisa na composição da música *Hearing* [12], cuja ilustração abre o capítulo "Ressonâncias", nesta Tese. Na ocasião da composição dessa música, o cantor e compositor Ryan O'Neal havia assistido a uma série de vídeos que mostravam pessoas que haviam passado por implantes cocleares ouvindo sons pela primeira vez. Na música, ele buscou mimetizar as sensações que coletou em sua pesquisa a respeito do primeiro momento em que os implantes são ligados, mesclando outros materiais que compõem suas memórias afetivas. O próprio compositor se refere à música como uma espécie de esconderijo onde esses materiais podem ou não ser encontrados pelos ouvintes e listou alguns desses materiais, tais como: o primeiro som gravado de que se tem conhecimento na história, captado em 1860 por Édouard-Léon Scott, inventor do fonoautógrafo – primeiro dispositivo de gravação de som a ser criado –, o primeiro batimento cardíaco registrado no primeiro ultrassom de sua filha, gravações de piano e de outros instrumentos que ganhou de presente de amigos e gravações que fez com fita cassete quando era adolescente. Na música instrumental, esses elementos ligados à memória coletiva do mundo do som e da música, e à memória pessoal do compositor, aparecem encobertos pela sonoridade dos instrumentos. A música, a literatura, a poesia e a própria narrativa mnêmica, manifestada como matéria-prima no trabalho com a subjetividade, compõem o jogo de esconder e revelar que se faz presente nas formas de transmitir e elaborar testemunhos.

Ao reivindicar a autenticidade das lembranças infantis, Freud pode nos aproximar de uma formulação de Walter Benjamin (2012, p. 38) ao se referir ao trabalho memorialístico de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, que coaduna memória e poesia; como um rio de linguagem

[12] As informações sobre essa composição podem ser encontradas no site da banda *Sleeping At Last*, disponível em: https://www.sleepingatlast.com/blog/hearing-how-it-was-made. Último acesso em 07/07/2023

capaz de fertilizar a verdade, pelo transbordamento: “o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”.

Quando seu amado Ulisses parte para a guerra de Troia, Penélope é pressionada pela sugestão do pai de que se case novamente. Para ganhar tempo e fugir das tramas de um destino que não fora traçado por ela, Penélope se põe a tecer um dossel funerário prometido para seu sogro e responde ao pai que, quando terminasse o trabalho da tessitura, se dedicaria a encontrar um novo marido. Assim, a cada manhã ela tecia e todas as noites desfazia o trabalho do dia. Tecia sua espera e sua solidão, bem como o desencontro e a esperança do reencontro com o amado. Benjamin (2012, p. 28) correlaciona o mito ao interminável trabalho da rememoração, manufaturado entre as tranças do dia e o esquecimento da noite; “Não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura?”, escreve o filósofo. No entanto, compreende que a literatura de Proust se vale de um oposto à tessitura de Penélope, pois, em sua obra, o dia desfaz o trabalho da noite: “Em cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (BENJAMIN, 2012, p. 38). Apesar da aproximação com Marcel Proust, é justamente através de suas memórias de infância que Benjamin opera certo distanciamento da literatura do autor, pela ativação de um conceito distinto de memória.

Inicialmente, a obra *Infância em Berlim por volta de 1900* nasceu como “Crônica Berlinense”, pedido de uma revista alemã para que o filósofo redigisse um ensaio autobiográfico a respeito da cidade em que nasceu (GAGNEBIN, 2013). No entanto, tal pedido tornou-se uma questão para um filósofo reservado como Walter Benjamin, que acabou por transformar o que estava destinado a ser um prefácio em um livro. Esse “crescimento surpreendente”, explica Gagnebin (2013), compõe o fio que desenrola a elaboração de Benjamin sobre o sujeito. Qual seria, então, o sujeito das memórias de Benjamin? Certamente, não é o ‘eu’ consciente de si – mas aquele atravessado pela “obra secreta da lembrança” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2013, p. 74), que vai nutrindo o infinito das costuras do que aconteceu. Para se lançar a esse infinito, ao crescimento da obra, o sujeito autobiográfico, portanto, não coincide com seu “eu”, e não deve ser reduzido a sua expressão pessoal, “Isto significa, no mínimo, o seguinte: o ‘eu’ e o sujeito não são nem idênticos nem intercambiáveis; não seria correto confundir o sujeito com este pronome que só faz representá-lo perante as instâncias do diálogo interpessoal” (GAGNEBIN, 2013. p. 74).

Ao tentar compreender quem seria esse sujeito que tenta recontar a própria vida, Gagnebin desenvolve a hipótese de que essa concepção de sujeito proposta por Walter Benjamin guarda em si traços herdados da obra de Freud e de Marcel Proust, mais especificamente a partir das ideias de abertura para a dimensão inconsciente e involuntária, e do modo como lembrança e esquecimento engendram, mutuamente, a vida psíquica.

A filosofia formulada na imanência da obra de Walter Benjamin tem por efeito a ampliação da "dimensão social do sujeito" (GAGNEBIN, 2013, p.74), que recusa o fechamento individualista, moroso e sufocante da esfera privada da existência para ser "atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos" (GAGNEBIN, 2013, p. 75). Benjamin não explica isso, mas faz operar essa abertura em sua literatura política e filosófica, ao contar a história da criança berlinense. Alguns anos após a publicação de *Infância em Berlim por volta de 1900,* Benjamin publicará "O Narrador", texto já comentado anteriormente, que se ocupa da dissolução desse sujeito moderno, frágil diante da tecnologia bélica e isolado, centrado em si mesmo, esvaziado da possibilidade de compartilhar experiências e histórias. Diante dessa dimensão política que ameaça constantemente a dimensão humana da vida, a obra de Benjamin é atravessada pela ideia de salvação: "Em todas as suas fases Benjamin pensou simultaneamente o ocaso do sujeito e a salvação do ser humano" (ADORNO *apud* GAGNEBIN, 2013, p. 75). Os conceitos de história, memória e linguagem resguardam, todos eles, núcleos dessa ideia singular e enigmática de salvação, e não é trivial que seja através das memórias de infância que Benjamin consiga construir esse projeto tão original;

> A beleza destas imagens [de memória] não nasce da nostalgia do adulto ou da transfiguração tão comum, da infância. Benjamin não evoca nenhum paraíso perdido. Ao contrário, segundo suas próprias palavras, estas imagens devem "vacinar" contra a saudade e a nostalgia (*Sehnsucht*) o adulto exilado da sua cidade natal. Porque as imagens da infância, muitas vezes, nos fazem correr este risco sentimental, justamente por isso elas também produzem uma vacina eficaz. Sua beleza não surge da saudade, mas da lucidez, do "discernimento" que compreende "a impossibilidade não contingente e autobiográfica, mas sim necessária e social, da volta ao passado" (GAGNEBIN, 2013, p. 81).

Através da infância, opera-se uma transformação da perda irremediável em discernimento político e histórico. É a partir da compreensão de que provavelmente Benjamin não retornaria mais a Berlim, que sua escrita avança. "Paris é a cidade estrangeira que torna possível o acesso à cidade natal" (GAGNEBIN, 2013, p. 90). A salvação não está no retorno à cidade ou ao paraíso perdido,

mas num rastro da infância, da criança historiadora que pode "despertar no passado as centelhas da esperança" (BENJAMIN, 2012, p. 244).

Após a morte de Benjamin, Hannah Arendt foi procurar seu túmulo no cemitério de Portbou, mas não encontrou nada. Anos depois, como visitantes não paravam de chegar à cidade indagando onde estaria o túmulo do filósofo alemão, um guarda do cemitério passou a levar aquelas pessoas a um túmulo forjado, pedindo dinheiro em troca. Gagnebin (1982) reconta essa estranha história no livro *Walter Benjamin: os cacos da história*. Walter Benjamin, o filósofo cuja concepção de história é radicalmente antimonumental [13], possui também uma espécie de antimonumento em sua homenagem, um memorial localizado na cidade em que a história da guerra o encurralou.

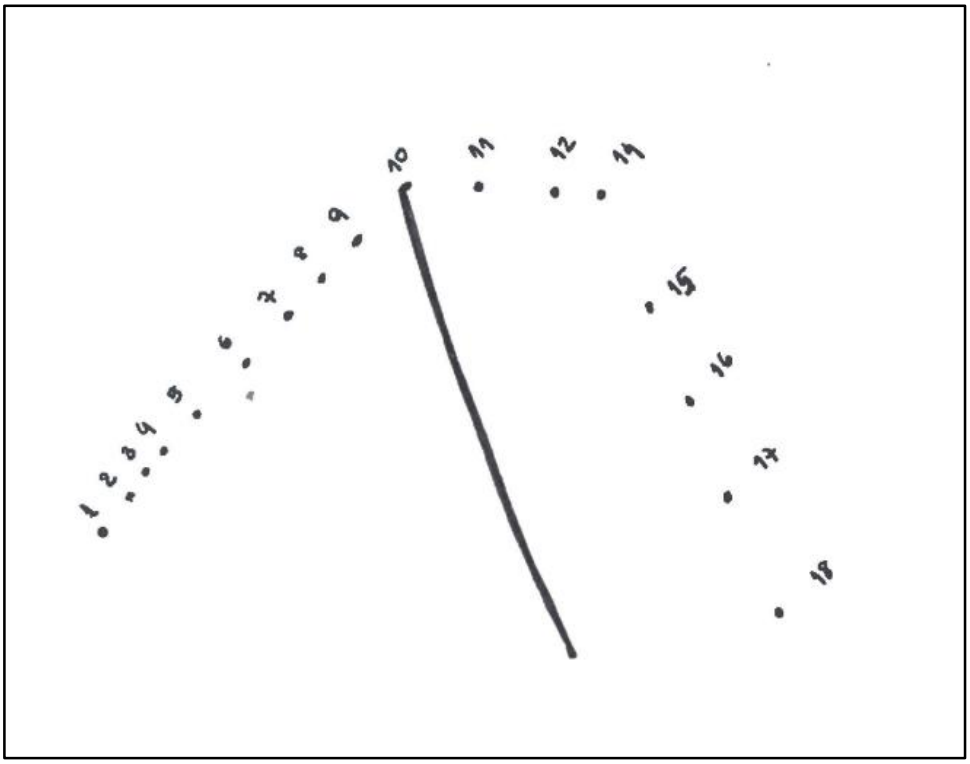


Figura 3: Sem título (2026). Fonte: a autora.

[13] No texto "Walter Benjamin, antimonumento, fracasso exemplar", Relivaldo Pinho (2016) retoma a ideia de antimonumento elaborada por Teixera Coelho. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/blogs/post.asp?codigo=5675&titulo=Walter_Benjamin,_antimonumento,_fracasso_exemplar. Último acesso em: 08/09/2026.

Em 1994, entre o cemitério da cidade e uma oliveira, o escultor Dani Karavan construiu o memorial Passages[14], uma travessia integrada à paisagem, composta por um túnel abismado, feito de aço. Seu interior abriga uma escadaria, inicialmente fechada e escura, que descende e se abre para o Mediterrâneo[15]. No entanto, um vidro se interpõe no caminho de descida e impede a passagem – nele, está gravada uma citação do próprio Benjamin:

> "É mais árduo honrar a memória dos anônimos do que a das pessoas célebres. A construção histórica é consagrada à memória dos que não têm nome"

Ainda dentro do túnel, ao virar-se de costas para o mar, o visitante terá uma mirada do céu, mas, ao sair, verá um muro de rochas. Mais acima, caminhando para outro platô da formação rochosa na beira do mar, Karavan instalou uma pequena escada que permite ver o memorial de cima, integrado às rochas, ao vento e ao mar, o maior receptáculo de corpos cujo anonimato não chegou a gravar os textos da historiografia oficial, vidas às quais Benjamin integrou-se em meio ao seu desespero, ao deparar-se com a fronteira fechada.

4.1 Recordar é preciso

Kalunga é palavra do Kimbundo, língua nacional angolana, que significa mar, imensidão. Na Umbanda, nos referimos à calunga pequena para nomear o espaço físico de um cemitério, e à calunga grande como referência à imensidão do mar. De acordo com o filósofo e musicista Tiganá Santana (2019, p. 67) *Kalunga* é força ontológica primeira, "um conjunto de criações que transbordou o vazio" e que, a partir do tronco linguístico banto, foi ganhando qualidade líquida, até a transformação que se traduz em oceano, águas matriciais; "Essa força matricial, por ser um conjunto de forças, ora de um modo, ora de outro, garante-nos a movência, a não concentração ontológica num sujeito, numa configuração" (SANTANA, 2019, p. 68). Nos sentidos que a palavra

[14] Referência a obra inacabada de Benjamin, Das Passagen-Werk.

[15] Em março de 2026, minha amiga benjaminana, a pesquisadora Fernanda Canellas, visitou o memorial e compartilhou comigo seus passos, suas passagens e sua emoção. Foi através dela que soube que Portbou não é somente uma cidade onde se localiza um memorial, mas Portbou é uma cidade-memorial, que tem abrigado um projeto de hospitalidade e acolhimento a pessoas migrantes. Portanto, a descrição que apresento aqui, não foi feita a partir da experiência direta de ter caminhado por lá, mas é composta pelas conversas com minha amiga, por textos e vídeos acessados, e pelo que a imaginação e o sonho possibilitam criar, diante do que não foi vivido.

vai ganhando, encontra-se a representação de um passado de sequestros de povos forçados à escravidão nas Américas, vindos do continente africano. Inicialmente, a partir de uma ontologia movente, a palavra *Kalunga* designava espaço vazio, seja pelo "conjunto a partir do qual as coisas passaram a ser" (SANTANA, 2019), seja pelo espaço que é aberto pela experiência do luto, da morte. Com as travessias forçadas, em condições insalubres nos porões dos navios, inúmeros corpos eram jogados ao mar, que se tornou, portanto, receptáculo de vidas ceifadas pelo projeto colonizador europeu. *Kalunga* torna-se então Águas de *Kalunga*[16], como diz o título do poema de Conceição Evaristo, que se manifesta não através do papel ou de um texto, mas através da voz da atriz Elisa Lucinda em um *podcast* organizado pelo Museu de Arte do Rio. Quem nos guia pelas imagens e pela atmosfera do poema é a voz, a oralidade. Não há o suporte da escritura do papel, que, no desenvolvimento da historiografia oficial, se estabeleceu como estratégia discursiva de apagamento das tradições ancoradas na oralidade. A ausência do documento escrito parece se coadunar com a ausência dos corpos acometidos pelos naufrágios, nas palavras de Tiganá Santana (2019, p. 71):

> Já que o viver transatlântico negro constituiu, se sublinharmos, mais uma vez, a reflexão de Beatriz Nascimento, uma experiência de perda de imagem. O dorido apagamento de imagens (principalmente, como códigos) evoca uma emanação ainda maior do que não se vê enquanto fonte de toda a visibilidade nas suas diversas possibilidades e formações. (SANTANA, 2019, p. 71)

Kalunga é uma palavra que não se deixa fixar. Diante dos estudos etimológicos ocidentalizados, que se pautam por uma explicação uníssona, em uma só origem ao traçar a história de uma palavra, *Kalunga* se faz desvio. É palavra originária, faz parte daquilo que vemos e buscamos conhecer e dos enigmas que pautam a relação entre vida e morte. Além disso, refere-se também à presença, quando entoamos: "presente!" ao rememorar alguém que não está mais entre nós, ela é a manifestação da palavra, do nome, pelo corpo.

Kalunga manifesta a relação entre a superfície e o fundo. O visível e o invisível. Memória e esquecimento. A presença da voz, do testemunho e a ausência da imagem. No poema "Águas de Kalunga", a narradora navega em uma embarcação nomeada "Cruzeiro Águas Mansas" e fala da

[16] Na semana do Dia da Consciência Negra, o Museu de Arte do Rio lançou o *podcast* "Águas de Kalunga". Conceição Evaristo foi uma das autoras convidadas a escrever uma história inspirada na exposição "O Rio dos Navegantes", cujo áudio encontra-se disponível no link [https://museudeartedorio.org.br/podcast/aguas-de-kalunga-por-conceicao-evaristo-1/]. Último acesso em 15/08/2023

impossibilidade de navegar tranquilamente diante de uma tarefa de memória. Navega sob as águas matriciais do princípio, molhada pelo pranto da dolorida lembrança dos corpos que jazem nas profundezas. Não me atrevo a trair a voz e documentar, fragmentar, o poema pela estaticidade da escrita, mas ecoa, ainda mais uma vez, o momento em que é possível ouvir: "do lema português, 'navegar é preciso', o vital para mim se resume em: recordar é preciso", a narradora, desse modo, contempla o mar com olhos de memória que escavam o fundo invisível de *Kalunga*, as praias do mar do mundo sem fim, que desmentem a perda do passado pela morte, que nos molham com a dor e a contemplação da transmutação do presente em ondas de ir e vir. Que arrastam para o estrangeiro ou para o sonho de um retorno. Águas que fazem o princípio e recebem o fim.

Navegando por *Kalunga* e sua qualidade líquida de ligação, travessia e interação como modo de estar no mundo, ao pensar a questão da tradução a partir das cosmologias africanas, Tiganá Santana (2019) deságua na palavra *Kindoki*, que usualmente é traduzida como feitiço, mas que, em sua concepção, manifesta uma estreita ligação com a designação de conhecimento e ciência.

> Traduzir com bases feiticeiras é caminhar com as interações; é ter ciência delas. O princípio kindoki, destaca Zamenga B., "manifesta-se na potência da palavra falada" (18). A forma de conhecer e lidar com a palavra falada, desvelamento de intenção, do imaterial, diz de que sorte de feiticeiro se trata. O tradutor-feiticeiro é aquele, no âmbito da linguagem, que recebe, performativamente, o "curso-discurso", a "fala" (SANTANA, 2019, p. 70).

Esse tradutor feiticeiro, mencionado no trabalho de Santana, encontra ressonâncias com a mística da teoria da tradução de Walter Benjamin (2013, p. 106), para quem o trabalho da tradução sempre se coaduna com uma tarefa imaginativa, e a finalidade da tradução consiste em expressar o "mais íntimo relacionamento das línguas entre si", sem, contudo, revelar essa relação oculta. Benjamin (2013, p. 108) afirma que a tradução não é a "equivalência estéril de duas línguas mortas", mas antes uma espécie de fazer nascer novas palavras de dentro da palavra estrangeira.

Dificilmente a tradução de uma palavra isolada encontra o sentido que possui originalmente, pois o sentido nunca se esgota no que se tem em vista na palavra, na reprodução de sua forma. O significado é construído na interação – para reativar o princípio *kindoki* –, na conexão da palavra com seu modo de expressão no texto. Por meio da recriação, da imaginação, a tradução liberta a língua de sua obra fixada no original.

Ainda em conexão com a tradução feiticeira, aproximando o jogo infantil da tarefa do tradutor, Rosana Bines (2017, p. 27) lembra que, para o tradutor, trata-se de entrar em uma "língua

que não é sua e deixar-se arrastar pelo som, pelo ritmo e pela textura sensível da trama verbal". E assim, a tradução de uma obra literária não se torna somente a tradução do enunciado, mas a transmissão daquilo que reside misterioso, inapreensível, infinito e incompleto, algo que a obra diz como uma poética; "aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta" (BENJAMIN, 2013, p. 102).

Como na magia mimética, o texto que remete à tarefa do tradutor, escrito por Benjamin, transborda seu próprio enredo e torna-se uma escrita sobre a experiência da alteridade, experiência de ir em direção à língua estrangeira e deixar-se tomar por ela e 51ecebe-la em si mesmo. Os textos de Benjamin parecem orientar o leitor em direção a um *ethos*, um modo de conduzir-se em direção ao que não sou "eu", ao que não é próprio. O tradutor feiticeiro nos convida a fazer isso pensando a receptividade e a expressão que se transmite, ou transfere, pela língua estrangeira

4.2 O poema

Logo no início de seu mais conhecido livro, "O brincar e a realidade", Donald Winnicott (1975) expõe o que seria, para ele, uma peça faltante na explicitação do jogo psicanalítico até então: "A experiência cultural não encontrou seu verdadeiro lugar na teoria utilizada pelos analistas em seu trabalho e em seu pensar" (WINNICOTT, 1975, p. 9). Winnicott buscou construir um olhar capaz de sustentar a delicadeza do paradoxo que reúne tudo aquilo que é relacional, transicional, uma zona intermediária, matriz de toda experiência cultural, cujo princípio privilegiado se encontra na brincadeira – experiência, em certa medida, cósmica, universal. Dessa forma, não se trata da limitação de uma teoria que interpreta as imposições do meio social ao indivíduo, nem de um estudo do psiquismo em confronto com as exigências do meio social (LUZ, 2006). As crianças brincam e constroem aquilo que Winnicott chama de objeto transicional, objeto que irá guiar a criança ao encontro com a vastidão cultural do mundo que a recebe. *O primeiro contato da criança com o símbolo*, o primeiro uso. Este é um símbolo de união de duas coisas separadas, no momento em que a criança precisa diferenciar-se do outro, ser um, construir um *self*.

É a aceitação do paradoxo que pode enriquecer as possibilidades de vínculo cultural com o passado e o futuro. E, na teoria winnicottiana, é o brincar realizado pela criança que prepara o mergulho para o que ele chama de experiências culturais. Dessa forma, na abertura do capítulo que trata, justamente, da *Localização da experiência cultural*, Winnicott (1975) escolhe gravar na

primeira página a epígrafe: “Na praia do mar de mundos sem fim, crianças brincam”, fragmento de um poema do indiano Rabindranath Tagore.

A curiosa epígrafe, cuja brevidade do verso é proporcional à vastidão imagética que ela opera, convoca a busca pela totalidade do poema que se chama “*On the seashore*”:

> *On the seashore of endless worlds children meet. The infinite sky is motionless overhead and the restless water is boisterous. On the seashore of endless worlds the children meet with shouts and dances. They build their houses with sand and they play with empty shells. With withered leaves they weave their boats and smilingly float them on the vast deep. Children have their play on the seashore of worlds. They know not how to swim, they know not how to cast nets. Pearl fishers dive for pearls, merchants sail in their ships, while children gather pebbles and scatter them again. They seek not for hidden treasures, they know not how to cast nets. The sea surges up with laughter and pale gleams the smile of the sea beach. Death-dealing waves sing meaningless ballads to the children, even like a mother while rocking her baby's cradle. The sea plays with children, and pale gleams the smile of the sea beach. On the seashore of endless worlds children meet. Tempest roams in the pathless sky, ships get wrecked in the trackless water, death is abroad and children play. On the seashore of endless worlds is the great meeting of children.* (TAGORE, 1913, pp. 54-55).[17]

Winnicott abre o capítulo sobre a experiência cultural transcrevendo uma fala dita em 1966, quando se aproximava do tema. Nessa ocasião, o autor havia explicitado que, na teoria freudiana, em sua *topografia da mente*, não havia encontrado o lugar das experiências e das coisas culturais.

O lugar – enfatizo – das experiências culturais, abrindo o caminho de um campo semântico paradoxal que seria capaz de unir os lugares geográficos do mundo e os lugares subjetivos. A praia, nesse sentido, é símbolo poderoso, ao reunir em si densidades arenosas, rochosas, líquidas e invisíveis, como o vento. A praia, as águas presentes nos livros de ciência de minha infância, que explicavam o surgimento do mundo. As águas do útero, que alimentam o bebê.

---

[17] Nas praias do mar do mundo sem fim, as crianças se encontram. O céu infinito está imóvel sobre suas cabeças e a água é inquieta e turbulenta. Nas praias do mar do mundo sem fim as crianças se encontram com gritos e danças.
Elas constroem suas casas com areia e brincam com conchas vazias. Com folhas secas, elas tecem seus barcos e os fazem flutuar sorridentes nas vastas profundezas. As crianças brincam nas praias do mundo sem fim.
Não sabem nadar, não sabem lançar redes. Os pescadores de pérolas mergulham em busca de pérolas, os mercadores navegam em seus navios, enquanto as crianças recolhem seixos e os espalham novamente. Não procuram tesouros escondidos, não sabem lançar redes.
O mar se levanta sorrindo, e pálido brilha o sorriso da praia. Ondas ameaçadoras cantam canções sem sentido para as crianças, como uma mãe enquanto balança o berço do seu bebê. O mar brinca com as crianças, e pálido brilha o sorriso da praia.
Nas praias do mar do mundo sem fim, as crianças se encontram. A tempestade vagueia no céu sem caminhos, os navios naufragam nas águas sem rastro, a morte está nos países distantes, e as crianças brincam. Nas praias do mar do mundo sem fim acontece o grande encontro das crianças.

Intrigado com o poema, em um primeiro momento Winnicott (1975, pp. 133-134) é guiado por uma interpretação freudiana das imagens, decifrando seus símbolos ocultos;

> O mar e a praia representavam uma relação infindável entre o homem e a mulher, e a criança surgia dessa união, para dispor de um breve momento antes de, por sua vez, tornar-se adulta ou genitor. Depois, como estudioso do simbolismo inconsciente, soube (sempre se sabe) que o mar é a mãe e que na praia marítima a criança nasce. Os bebês surgem do mar e são vomitados sobre a terra, como Jonas o foi da baleia. Assim, a praia do mar era o corpo da mãe, após a criança nascer, e a mãe e o bebê, agora viável, estavam começando a se conhecer mutuamente. (WINNICOTT, 1975, p. 133-134)

Contudo, no avançar de seu pensamento, Winnicott percebe que esta seria uma interpretação sofisticada do ponto de vista da relação filho-genitor, e reconhece a possibilidade de encontrar um ponto de vista infantil na apreensão da imagem poética, um ponto de vista menos interpretativo, mais vinculado à dimensão da experiência poética. Assim, um estado de não-conhecimento incrustou-se na formulação de seu conceito acerca dos fenômenos transicionais, acompanhando, de início, os efeitos do funcionamento psíquico de introjeção e projeção, as representações mentais que se encontram "dentro" do aparelho psíquico e o reconhecimento do que está "fora". No entanto, de seu estado inicial de não-compreensão, Winnicott formula que os elementos presentes no jogo poético e na experiência da brincadeira não se referem a uma realidade psíquica interna ou externa, mas a um espaço potencial que existe entre o subjetivo e o objetivo, "entre extensões do eu e o não-eu" (WINNICOTT, 1975, p. 139).

Em seu trabalho sobre a relação entre a obra de Winnicott e a poesia, Rogério Luz (2006, p. 318), lembra que "a palavra poética, antes de ser veículo da ideia, produto da mente à busca de compreensão ou, ao contrário, puro fascínio pela fusão de diferentes planos de experiência, ergue-se diante de nós como enigma". São palavras que instigam muito mais um modo perceptivo do que uma compreensão. Para este trabalho, gostaria de retomar o poema desde outro prisma, abrir suas imagens novamente.

"Na praia do mar de mundos sem fim, crianças brincam"… Casas de areia, barcos de folhas e conchas vazias compõem os elementos do frágil mundo do brincar. O mar sorri, faz nascer e é mortal ao mesmo tempo. Sem deixar rastro, o encontro de uma tempestade vinda dos céus com o mar pode levar um grande ou pequeno navio ao fundo impenetrável do oceano. À beira-mar, as crianças se encontram, e, distante dali, o poeta localiza a morte. Esse não é o primeiro escrito de Tagore que se refere à morte como algo que demanda uma travessia; ao final de sua vida, já bastante

doente, escreve em seu último poema: “se eu receber qualquer coisa – um pouco de amor, algum perdão –, então o levo comigo quando pisar no barco que cruza para o festival do fim sem palavras”. Pergunto-me qual seria essa distância, do ponto de vista do poeta. De que praia esse poema pôde ser escrito? Em suas imagens, o poema encontra uma inflexão política e manifesta a vida como experiência de fronteira (LUZ, 2006) e a praia como lugar de encontro e risco. Talvez não seja indiferente lembrar que Rabindranath Tagore era um crítico da política de fronteiras rígidas, mas faleceu antes de assistir à concretização da Lei da Independência da Índia, fruto da luta de movimentos anticolonialistas que ele compôs.

O trabalho interpretativo diante do poema de Tagore é limitado. Talvez essas palavras nos convoquem muito mais a uma experiência sensível do ser, como se sustentassem a história de uma vida que emerge das águas matriciais e depois precisará se lançar a novas travessias. No entanto, o poema refere-se também à história do mundo – onde, secularmente, as crianças brincam sob o pano de fundo de guerras e “desgraças insistentes”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 80)

Essa referência encontra-se na própria história da psicanálise, quando Freud (1958) descreve o paradoxal movimento da brincadeira do *Fort-da*, ao observar seu neto brincar com um carretel, fazendo-o sumir e reaparecer, brincadeira que transcorria diante da ausência da mãe. A partir dessa observação, Freud encontra um sentido para a formulação do conceito de trauma – no qual o brincar aparece como via de possibilidade de elaboração da experiência da perda ou da ausência. A brincadeira, nessas imagens, coaduna-se muito mais com a vida e a sobrevivência, do que com os usos que se fazem do jogo para o desenvolvimento ou a saúde. Em sua observação, Freud compreende que através da brincadeira, que faz com que objetos sumam e reapareçam, a criança traz para perto de si ensaios de uma simbolização possível para a ausência da figura de cuidado primordial, quando ela se afasta ou desaparece do seu campo perceptivo. Para Winnicott, este é também o momento de encontro com um eu.

> O buscar só pode vir a partir do funcionamento amorfo e desconexo ou, talvez, do brincar rudimentar, como se numa zona neutra. E apenas aqui, nesse estado não integrado da personalidade, que o criativo [...] pode emergir. Refletido de volta, mas apenas nesse caso, torna-se parte da personalidade individual organizada e, no conjunto, acaba por fazer o indivíduo ser, ser encontrado, e acaba por permitir que postule a existência do eu (self). (WINNICOTT, 1975, p. 92-93).

5. **REVELAR**

Acompanhamos juntos a leitura das imagens do livro *Zoom*, de Istvan Banyai (2002). No livro, conforme avançamos nas páginas, imagens muito aproximadas vão revelando, pouco a pouco, suas figuras e o contexto visual em que se inserem, mas esse mesmo contexto está sempre inserido em outro, como uma Matrioska – composta por ilustrações – que contém em si outras. A leitura avança por aproximações e distanciamentos; a cada página, um fragmento do todo se revela um pouco mais do que antes. Depois, convidamos as crianças a experimentarem, com a câmera do celular, uma produção de imagens que seguia a alternância do *zoom in/zoom out*. A ideia era escolher um objeto ou lugar específico e produzir três imagens; assim, na diminuição do *zoom*, seria possível revelar o que escolheram fotografar em três tempos. Depois, nos engajamos nesse jogo de adivinhação. Como o projeto acontecia no contraturno escolar, a escola estava vazia e as crianças tomaram o espaço como quem conquista um território novo e já percorrido ao mesmo tempo. Em um relato publicado posteriormente, Rosana Kohl Bines e Roberto Yamato (2025) escreveram que as crianças pareciam renovar o olhar para os espaços que já conheciam, capturando novos ângulos inesperados, imaginando novos modos de conviver e habitar um lugar que por muitas vezes era vivido como território hostil para os estrangeiros apelidados de “Veneza”, como se fossem todos um só corpo amorfo e estigmatizado, sem nome próprio.

O barulho de risos e o ruído do atrito entre a borracha do tênis e o piso ecoavam pelos corredores e pelas escadas. Os alunos buscavam o detalhe que gostariam de ampliar. O trio que seguia comigo, apoiando-os, escolheu um cadeado. Era a segunda vez que eu ia à escola e, dias antes, havia escutado os batimentos do coração da minha filha pela primeira vez, frequência que somente se torna audível através de tecnologias muito específicas de ampliação sonora e ressonância. Sentia-me, eu mesma, uma página do livro que continha outra dentro, oculta.

Na semana seguinte, seguimos trabalhando com imagens, dessa vez através do livro *Flotsam*, escrito e ilustrado por David Wisner (2006). Nesse livro, um menino brinca na beira da praia e recebe do mar uma câmera muito antiga. Ao explorar o rolo da câmera, ele descobre diversas fotos de um mundo subaquático fantástico, que parecem misturar passado e futurismo, criaturas marinhas mecanizadas, civilizações diminutas, criaturas marinhas em cenas improváveis, estrelas do mar gigantescas. Em um momento, ele descobre a fotografia de uma criança segurando outra foto e, dentro dessa imagem, há outra criança segurando outra foto, num aprofundamento longo ao

passado; uma sucessão de crianças percorrendo o tempo. Cada imagem contendo outra dentro de si. Ao final, ele tira uma foto de si mesmo segurando a última foto revelada, e devolve a câmera para o mar.

Como havíamos revelado o jogo das três fotos da semana anterior, depois da leitura de *Flotsam* realizamos fotografias das crianças segurando os retratos dos objetos revelados. Reunimos em um mesmo quadro as fotografias e os fotógrafos: “Eu na minha nova escola. Particularidades da minha nova escola fotografadas por mim. Meus pensamentos na Venezuela. Rastros venezuelanos no Brasil” (BINES; YAMATO, 2025, p. 417). Em alguns momentos do projeto, conversamos com as crianças sobre o que elas haviam carregado na mochila quando deixaram a Venezuela, e nenhuma delas havia conseguido trazer fotos. Nesse dia, brilharam as centelhas daquela alegria especial que nos acomete quando carregamos conosco uma fotografia revelada.

5.1 Aparecer e desaparecer

Em “Brinquedos e jogos”, Benjamin (2009) retoma a dialética entre aparecer e desaparecer desde outra perspectiva, na qual o brincar mobiliza muito mais uma experimentação rítmica do que uma representação do trauma. Desse modo, a criança não brinca somente para aproximar de si aquilo que a assombra, pela imitação ou pela paródia do que lhe causa medo. Para o autor, a brincadeira é vivida pela criança como oportunidade de viver de novo, em intensidade renovada, suas glórias.

Assim, Benjamin cita a sentença de Goethe: “Tudo à perfeição talvez se aplainasse, se uma segunda chance nos restasse” para reforçar que é pelos ritmos experimentados no jogo e na brincadeira que entramos em contato e nos apropriamos de algo de nós mesmos. O ritmo operado pela repetição é o maestro do mundo dos jogos, “a alma do jogo”, assim escreve Benjamin (2009, p. 101): “E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial”. Colocamos essa repetição em jogo ao narrar uma história – uma vez e mais outra – assim como a criança cria oportunidades para voltar ao início aquilo que viveu. Movida pelo desejo de fazer sempre de novo, essa experimentação rítmica operada na infância participa da formação dos hábitos.

> Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos. O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos (BENJAMIN, 2009, p. 102).

Se a origem do hábito é o jogo, a brincadeira é sempre um resto de algo que nunca desaparece por completo. Essa experiência originária que nos coloca em relação com o mundo sobrevive como marca de nossas alegrias e dos nossos medos. Os hábitos, no entanto, são arquivos que vão encobrindo – escondendo – a forma reconhecível dessas primeiras experiências. O jogo continua, escreve Benjamin, até para o "pedante mais insípido" que "brinca sem o saber", mas que não será capaz de lembrar de suas brincadeiras infantis.

Nessa experimentação rítmica, que acompanhará também a passagem do tempo, a própria experiência da brincadeira parece brincar de se esconder na memória. Mas o colecionador de brinquedos e livros destinados à infância não deixa esse esquecimento apagar o brilho frágil dessas imagens na lembrança. Por isso, Benjamin pergunta-se: "Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?" (BENJAMIN, 2009, p. 102).

Rosana Kohl Bines (2022, p. 160) desdobra a questão formulada por Benjamin ao perguntar-se qual a conexão entre ver e desaparecer: "será que algo mais aparece, quando desaparece o mundo?". Como as imagens do brincar alteram nosso modo de perceber o mundo? No ensaio de Rosana, um teatro de sombras projetado por Christian Boltanski – encomendado pela prefeitura de Vitteaux para que a iluminação precária e amedrontadora da cidade pudesse ganhar um tom mais alegre, aplacando o medo dos moradores – permite ensaiar algumas respostas. Boltanski responde ao pedido do prefeito de forma irônica;

> Porque ao invés de luzes, o artista propõe à cidade um circuito de sombras que bruxuleiam nas fachadas das casas quando anoitece. Uma fantasmagoria tão macabra quanto divertida, que expõe jocosamente o medo que a obra artística deveria camuflar. São figurinhas esquemáticas de bruxas, gatos pretos, morcegos, caveiras, recortadas toscamente em pequeninos pedaços de cobre e penduradas em pontos estratégicos da cidade, projetando na contraluz de pequenos holofotes, silhuetas simplificadas e moventes sobre os muros das habitações (BINES, 2022, p. 161).

O teatro de sombras sobrevivia apenas no jogo entre a luz e sua ausência. Por isso, ao chegar o dia e os raios de sol, ele desaparecia. Ao compreender a dimensão política da dialética provocada pelo jogo, profundamente conectado aos elementos esquecidos da infância, Rosana (2022, p. 164) percebe que se trata da "possibilidade de fazer com que as pessoas sintam um espaço ou um momento de uma forma levemente alterada". Essa conexão com a infância oportuniza uma conceituação importante; dizer infância não equivale a evocar a criança isolada do mundo adulto, "mas uma configuração coletiva e abrangente, que pode tocar também as gerações mais velhas" (BINES, 2022, p. 164). A infância não está delimitada em um tempo cronológico e "não coincide inteiramente com a criança" (BINES, 2022, p. 164), trata-se de um fenômeno coextensivo, que atravessa a vida em sua infinitude[18].

Na dialética entre ver e desaparecer, a brincadeira permite reimaginar paisagens e, para além disso – retomando o jogo do *Fort-da* – permite que a criança aproxime de si a elaboração das ausências. Assim, Didi-Huberman percebe também que, muitas vezes, o jogo infantil tem como pano de fundo "desgraças insistentes" – a guerra, o deslocamento forçado, a crueldade e suas ameaças. Por isso, o movimento entre o jogo e a dialética inventa um paradigma infantil, que consiste em "repor em jogo o pior" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 80). No entanto, é na repetição que a infância reconhece o prazer de encontrar o novo.

O conceito de imagem dialética foi elaborado por Walter Benjamin (2009) em seu projeto inacabado das *Passagens*. No entanto, essa formulação pode encontrar, no interior das reflexões sobre o jogo infantil (PAMPLONA, 2019), uma possibilidade de manifestação que tensiona a oposição entre visível e invisível. Para o poeta, o mundo some na contemplação de uma caixa de brinquedos porque o que vemos carrega sempre algo que ainda não foi visto, um invisível – traço do inquietante, enigmático universo da infância esquecida.

A repetição do jogo instaura o hábito e também uma espécie de confiança nessa reinvenção rítmica, repetida, retumbante, ressonante. É nesse fluxo, que retorna ao princípio sem repetir o mesmo, que uma espécie de imagem originária, a partir da qual Benjamin pensou o vislumbre do novo na reinvenção da história, pode se revelar.

A expressão "originária" aqui empregada não se refere ao nexo causal dos fatos, ou a um ponto de partida cronológico em relação à elaboração da obra de Walter Benjamin. Nesse caso, a

[18] Em minha Dissertação de Mestrado me dediquei a pensar como esse conceito político de infância responde ao conceito de História formulado por Walter Benjamin, pois o primeiro nega a fixação da infância na cronologia do desenvolvimento, e o segundo nega a fixação da história na cronologia do progresso.

expressão refere-se ao conceito de Origem [*Ursprung*] tal qual concebido pelo filósofo, como força que emerge no pensamento, salta e o impele a começar de novo, voltar continuamente ao princípio: "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 fatuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história" (BENJAMIN, 2011, p. 36). No projeto das *Passagens*, Benjamin (2009) reconhece que seu conceito de Origem é uma transposição do conceito de verdade formulado por Goethe, da natureza para o domínio da história. Assim, Origem é o que emerge de forma verdadeira, puxando o material histórico consigo, e reorganizando-o em uma constelação. Em cada momento assim revelado, descobre-se "o cristal do acontecimento total" (BENJAMIN, 2009, p. 503), como a folha que, ao abrir "desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (BENJAMIN, 2009, p. 504).

A infância parece habitar muitas dessas imagens originárias justamente porque, em seus gestos, brincadeiras e repetições, elas parecem revelar a ligação do novo – as tecnologias da atualidade – aos antigos mundos simbólicos. Por isso, Benjamin (2009, p. 503) escreve "cada infância realiza algo grande e insubstituível para a humanidade". O que há de grandioso nessa realização talvez seja a restituição de uma experiência ainda não empobrecida [19] anterior à fragmentação que separa o humano de sua capacidade de criar, nomear e habitar a linguagem.

[19] Expressão que faz referência ao texto "Experiência e pobreza" de Walter Benjamin (2012).

6. RESSONÂNCIAS

... quando criança,
costumava cantar
com a cabeça
dentro de uma enorme panela
que havia em minha casa.
Eu ficava horas assim,
fascinada com o timbre
e a ressonância da voz
naquela panela.
Gal Costa, Folha de S. Paulo, 1991



Figura 4: Sem título (2016). Fonte: O'NEAL, 2019. [20]

Certa vez, ouvi em uma aula ministrada pelo educador e artista plástico Gandhy Piorski que o ouvido é um órgão da noite, em que as palavras são capazes de liberar processos inconscientes e involuntários. Esse órgão escondido, interno e espiralado, capta as vibrações que se espalham pelo ar, os sons. Ainda que a escuta seja a via de trabalho primordial no trabalho analítico, o educador diz, ainda, que a audição nos toca por uma via que não é analítica. De maneira ancestral, é pela oralidade dos povos que a palavra foi valorizada como elemento documental, e ainda que a escrita tenha conferido uma realidade estendida à memória, nos oferecendo a possibilidade de armazenamento de conteúdo histórico e

[20] Essa imagem ilustra a música *Hearing*, presente no álbum *Atlas II*, da banda estadunidense *Sleeping At Last.*

documental infinitamente maior, é pela oralidade que a palavra ganha seu grau testemunhal, amparado pela presença e pela escuta. É pelo verbo, também, que concebemos a narrativa de criação do mundo; “no princípio era o verbo”, e assim, as histórias que contamos sobre o mundo foram configurando e engendrando mundos e, portanto, atuam na estruturação e na desestruturação de realidades.

Walter Benjamin interessou-se pelo que estava em jogo na relação entre a perda da oralidade como modo fundamental de narração, e o declínio da transmissibilidade. A narração também contém em si um sentido acústico de receptividade, quando narrar deixa em aberto a possibilidade de ouvir – um conselho, uma sugestão para a continuidade da história. Nesse espaço aberto, o contador de histórias não impõe ao ouvinte nenhuma verificabilidade, nenhum contexto psicológico para os personagens, mas deixa aberta a possibilidade de que a história encontre a vitalidade do outro numa amplitude infindável. Sustentada pela oralidade, a narrativa é artesanal, porque o narrador sempre grava suas marcas na história, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012, p. 221). Nessa artesania, a transmissibilidade perfaz uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas”, o que, para Benjamin “representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 2012, p. 223).

Ainda que a fonte da transmissibilidade seja a experiência narrada “de boca em boca”, Benjamin (2012, p. 239) lembra que a narração “não é de modo algum o produto exclusivo da voz”. A narração convoca a presença, o gesto, a mão, o olho, a alma – vinculados num mesmo quadro. Os processos de industrialização, que vão retirando o papel da mão no trabalho produtivo, também contribuem para a condução desse estranhamento diante da presença do ouvinte e do gesto do narrador.

> Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo no provérbio, concebido como ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro (BENJAMIN, 2012, p. 239).

A matéria-prima do narrador não é feita somente de uma experiência própria, mas também da experiência alheia, já que o narrador é também ouvinte e, portanto, pode incluir "a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por *ouvir* dizer", escreve Benjamin (2012, p. 240).

No ensaio "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem", Benjamin (2013) conduz uma reflexão sobre a relação entre a *Gênesis* e a natureza da linguagem. Na concepção da vida humana, o texto bíblico exprime o fato simbólico da conexão entre a linguagem e a criação, ao dizer: "Deus insuflou no homem o sopro"; referência simultânea à vida, ao espírito e à linguagem. Este sopro constitui o princípio formal da linguagem, o som. Outras tradições também carregam em si cosmogonias que relacionam a criação ao som, como por exemplo, a tradição Hindu, cuja tríade é composta por Brahma, responsável pela criação do mundo, Vishnu, responsável pela criação do universo – equilibrando as forças destrutivas e criativas para a preservação do mundo –, e Shiva, responsável pela destruição daquilo que não é mais necessário. Em sua representação, Vishnu possui quatro braços nos quais carrega uma flor de lótus, uma concha, uma clava e um disco de energia chamado *chakra*. A concha carregada por Vishnu, quando soprada, emite o som primordial que originou o universo, o *Om*[21].

A palavra tem a capacidade de conferir a nós um sentido muito profundo de alteridade, quando assumimos que quase tudo o que dizemos tem efeitos no outro e nos outros, como coletividade. Para Gandhy Piorski, através do mistério da ressonância, o som desaparece no vazio de um espaço imaginário e, no invisível, ganha espaço na vitalidade do outro. O ouvir engendra a um só tempo a escuta do entorno e a escuta de si. Ouvir uma história é aprender a ouvir de si também, discernir afetos e dedicar atenção. No entanto, o espaço precisa favorecer essas experiências no corpo. Se o som é uma linguagem, a vida se expande na expressão dessas linguagens; como escreve Benjamin (2013, p. 105):

> É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida ganha sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza…) que se pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. (BENJAMIN, 2013, p. 105)

[21] Essa história me foi contada pelo meu pai, desde a infância.

Para Benjamin (2013, pp. 49-50), linguagem, ou língua, "significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais", e sua existência não se limita às atribuições das expressões do espírito humano, mas estende-se a tudo, à natureza animada e inanimada. Por isso, a comunicação pela palavra humana seria apenas um "caso particular" da comunicação. Poderíamos pensar, nesse sentido, que um rio ou uma montanha, por exemplo, contam uma história, têm suas linguagens, e é desses sons que o homem vai aprendendo sua palavra. Quando bebês, as sonoridades percebidas possuem uma capacidade enorme de gestar palavras nas crianças, e vão expressando possibilidades conectivas, simbólicas, na construção do sentido.

Em sua potência ressonante, o som convoca a construção de uma atmosfera e de um coletivo. Afinal, é possível impedir a visão de algo com uma parede ou um muro, mas não se pode impedir um som de transbordar as delimitações físicas de um espaço, a não ser com as tecnologias refinadas de isolamento sonoro, que amortecem as vibrações das superfícies. Sua qualidade sensorial gesta imagens, uma estética ligada à forma como a personalidade das coisas ressoa – como as diferentes vibrações emitidas pelo ferro, pela madeira, pelo vidro... – e ativa a criação de uma sensibilidade para esse mundo onde os objetos são diferentes, possuem uma essência espiritual própria, incrustada na matéria que os compõe.

O fenômeno sonoro da ressonância é uma tecnologia da natureza capaz de concentrar e amplificar os sons ao redor. Alguns sapos enchem o papo de ar e formam uma caixa amplificadora no próprio corpo, uma verdadeira câmara de ressonância[22]. Em proporção diferente, a estrutura da garganta também é capaz de produzir essa câmara: quando as pregas vocais recebem o ar expelido pelos pulmões, elas vibram, e esta vibração produz um som, os sons são amplificados pelas cavidades do rosto, e vão se modificando à medida que passam pelas bochechas, dentes, língua e nariz. A concha do mar também parece guardar e amplificar o som do oceano. Sua estrutura espiralada, como um labirinto, emite a sonoridade da soma de vários ecos produzidos dentro da concha. Todos esses sons e elementos da natureza parecem ter oferecido à humanidade a possibilidade de construir seus instrumentos musicais, que inicialmente buscavam, justamente, mimetizar os sons da natureza, como os ventos, trovões ou o canto dos pássaros.

[22] Parte desse parágrafo foi escrito tomando como inspiração um passeio pelo Museu da Vida, na Fiocruz. Uma das instalações, chamada "Vasos ressonantes", explica o mecanismo da ressonância.

7. A CONCHA

Foi essa qualidade ressonante, ativada por uma escuta comum, que propusemos compartilhar com as crianças, através do conto “Uma concha à beira-mar”, de Marina Colasanti. No conto, um príncipe adornado por diversos presentes valiosos interessou-se somente por uma concha oferecida por um rei de um país distante. Ao descobrir que encostando o ouvido na concha era possível ouvir o marulhar das ondas, o príncipe passou a adormecer ao lado daquele presente todas as noites, e, todas as manhãs, ao acordar, a trazia novamente ao ouvido.

Um dia, ao pegar seu presente para logo escutar o mar, o príncipe foi surpreendido por uma gota salgada que caiu em seu rosto. Ao provar aquela gota salgada, pensou que havia sentido o gosto do oceano. Quando, tempos depois, uma trança se desenrolou de dentro da espiral da concha, pendendo para fora, o príncipe compreendeu seu engano – não era o “dedal de oceano” que salgava aquela gota, mas sim as lágrimas de uma minúscula sereia que ali habitava e que chorava de saudades do mar, agora tão distante, sua casa.

Ao perceber que a alegria de possuir a concha custava a tristeza saudosa da sereia, e que de nada adiantavam os esforços do príncipe para fazê-la feliz em seu palácio, ele saiu em viagem, longa travessia que o levaria ao seu primeiro encontro com o oceano. Quando chegou, enfim, no precipício suspenso acima do mar, a concha escapuliu das mãos do príncipe e ele a perdeu para sempre, procurando em vão a voz perdida da sereia nas conchas que as ondas traziam de volta à beira da praia. “O certo, é que quem encostar uma concha ao ouvido ouvirá apenas um marulhar distante, encobrindo a voz da sereia perdida” (COLASANTI, 2006, p. 41).

Para contar a história, trouxemos os elementos sensoriais que compunham a narrativa, uma trança de barbante, um conta-gotas com água salgada – as lágrimas da sereia, “dedal de oceano” – um borrifador com água – que nos ajudava a diminuir a distância que nos separava da brisa marítima da história, e que borrifamos alegremente uns nos outros, entre um trecho narrado e outro – e, claro, uma grande concha, que pousamos no ouvido de cada criança.

“*Não ouço nada”*.

Disse Ismael – o primeiro aluno que se voluntariou para encostar a concha no ouvido. Um corte seco na proposição ressonante, uma âncora repentina no movimento do barco da história. Ele tentou novamente:

"*É... Não ouço nada*".

Mas parece que esse corte gerou ainda mais curiosidade nas outras crianças, todas sentadas em círculo, de onde a espiral narrativa inundava cada um de nós. O silêncio se converteu em abertura, e Ismael introduziu o gosto da dúvida: se a promessa da narrativa, de ouvir o mar, não estava garantida, o que havia, afinal, ali dentro da concha?

Logo, passamos a concha para uma aluna sentada ao lado, e mais outra, ambas ouviram "a praia". A concha chegou a Elias, de 8 anos, que ouviu um "*uuuuu*", "como um canto", ele disse. Depois, a concha seguiu pousando em outros ouvidos, que ouviram o mar, e uma última criança que também ouviu "*uuuu*". Completado o giro da concha, Ismael revelou o desejo de ouvir outra vez o que havia dentro dela.

Levou a concha ao ouvido, fechou os olhos, sorriu e…
"*Agora sim, ouço o mar*".

A proposta de uma escuta compartilhada pareceu liberar em Ismael a possibilidade de ouvir aquele marulhar distante. Os amigos lhe deram força para ouvir, para realizar esse deslocamento com segurança. Não é o mar, não é a praia que está deslocada para dentro da concha, mas o ouvido produz esse deslocamento. Afinal, é justamente o vazio no interior da estrutura espiralada da concha, que já foi casa de algum molusco e hoje não é mais, que produz o fenômeno ressonante, "uuuu", esse marulhar distante, esse canto indefinido, que atesta a travessia percorrida pela concha para chegar até as mãos de quem se põe a escutá-la.

Nesse mesmo dia, após a contação da história, propusemos a escrita de cartas remetidas a algo que está distante, mas que pode ser encontrado. As crianças desenharam suas cartas e colocaram dentro de garrafas PET enfeitadas por elas mesmas. Com os presentes em mãos, elas teriam a chance de entregá-los ou não para seus destinatários.

Uma das alunas escreveu uma carta para si mesma, desenhando seu gatinho, que havia falecido. Quatro alunos endereçaram as cartas para suas mães. Um deles, a mesma criança que havia escutado "uuuu" dentro da concha, desenhou uma casa com uma janela de coração, no verso, desenhou o personagem Naruto e no centro do peito desse personagem, na altura do coração, havia um símbolo espiralado. Uma menina escreveu "*te extrañaré*", envolvendo a frase com desenhos de coração, para um amigo que estava retornando à Venezuela. Outras quatro crianças escreveram cartas para um remetente aleatório que as encontrasse na rua: "Quem encontrar essa garrafa, que seja muito feliz".

7.1 Inventar a escuta

Em uma entrevista concedida para a revista Texto Poético, Rosana Kohl Bines foi questionada sobre como se dá a passagem de uma escuta secreta do íntimo, para o espaço público (GANDOLFI; RORIZ, 2024). Para responder à pergunta, Rosana aludiu a um episódio vivido com Ismael, o menino que inicialmente ouviu apenas o silêncio por dentro da concha, o menino que havia perdido o botão do casaco, como um príncipe que perde uma concha no mar.

Rosana (apud GANDOLFI; RORIZ, 2024) lembra uma das tardes de contraturno na escola, em que o adolescente de 13 anos a chama para um canto da biblioteca e diz que quer lhe contar uma história, puxando, de uma das estantes da sala de leitura, o livro "Eu fico em silêncio" de David Ouimet. Dessa vez, ele não quer compartilhar a escuta da história com os outros amigos, pede que somente Rosana esteja presente. O livro ilustra "a história de uma menina introvertida e deslocada, que se recolhe em silêncio diante da experiência de recém-chegar a um espaço hostil" (BINES apud GANDOLFI; RORIZ, 2024, p. 129). Rosana vai destacando algumas palavras que saltam do silêncio do livro de Ouimet,

"Quando leio, sei que existem línguas que ainda vou falar"

"Quando eu for ouvida, vou construir cidades com as minhas palavras. Elas não serão silenciosas [...] um dia vou fazer muito barulho"

No entanto, as palavras gravadas no livro não coincidem com o que Rosana escuta na voz do adolescente migrante. E, se a personagem de dentro da história diz que nos livros da biblioteca da escola suas angústias se transformam, Ismael afirma que sequer gosta de livros:

> *Pero... esse livro assim curtinho que fala que ir para outro lugar não é muito fácil, esse livro eu amei muito, porque é casi igual à minha história.* Não o mesmo, não idêntico. Mas "*casi*." É nessa pequeníssima fenda do "quase" que ele empenha a sua voz, construindo com o livro um saber autorreflexivo bastante complexo, que reconhece pontos de contato da sua história pessoal com a história lida, sem, contudo, identificar-se plenamente com o enredo, aproveitando momentos de desencaixe entre o vivido e o lido para contar, pelas frestas, uma história singular. (BINES apud GANDOLFI; RORIZ, 2024, p. 130)

A narrativa de Ismael avança tomando impulso nas imagens e nas palavras do livro, deformando a história original para que ela possa receber, hospedar em suas páginas, as imagens da vida do menino.

> Numa cena específica do livro, em página dupla, vemos a personagem lendo um livro no alto de uma árvore frondosa. A narrativa diz: "Quando leio, sei que existe um mundo inteiro debaixo dos meus ramos". Mas o que o ele me conta é: *Eu me sentia sozinho aqui na escola. Quando eu ficava na outra turma, ficava muito sozinho. Ficava sem falar nada assim... Eu não me sentia como... como uma árvore pegando a terra, sabe? Não me sentia assim. Eu me sentia como uma árvore pequenininha. E as outras pessoas eram mais altas e sabiam mais.* (BINES apud GANDOLFI; RORIZ, 2024, p. 130)

Rosana compreende que Ismael toma impulso no livro como se encontrasse para si um "trampolim ficcional", que lhe permite experimentar a força inventiva da linguagem. E, mais do que isso, possibilita confiar na linguagem, pois nela as palavras vão abrindo "caminhos enunciativos próprios" (BINES, 2024, pp. 130-131). Ainda que a criança tenha solicitado um espaço de escuta mais íntimo, não é somente Rosana que o escuta, mas ele mesmo está engajado na invenção de uma acústica relacional, que possibilita escutar as frases, em voz alta, que o menino vai enunciando com delicadeza. Entoando sua história, o jovem escuta a própria voz, desloca algo de si e algo do livro, para que isso possa retornar a ele fortalecendo a palavra do narrador; "Também ele se surpreende com algo que ainda não sabia antes de começar a contar. Torna-se estrangeiro da própria história no curso da narração, à medida que inventa desvios, cria metáforas, projeta ficções" (BINES, 2025, p. 208).

Nesse lugar engendrado, a posição de quem se põe a escutar não está estabelecida previamente, como um ato benevolente e piedoso, mas é a escuta que cria o lugar, o encontro instaura a condição dessa acústica relacional. Através desse lugar compartilhado da escuta, o ouvinte desloca-se, cria "ouvidos estrangeiros" (Nodari apud Bines), capazes de ouvir a surpresa, o estranhamento. Com isso, é possível

> Fazer da escuta a ocasião do pensamento, assumindo o desafio político de sermos surpreendidos e deslocados pelo que escutam as crianças do mundo, pelo que elas vivem, pensam, dizem, recusam e sonham, na perspectiva de criar com elas vidas efetivamente entrelaçadas pelo impulso vital da ficção, no empenho de reimaginar com elas outros mundos, já se fazendo (BINES, 2025, p. 209);

"Agora sim, ouço". O encontro entre a língua do menino e a língua do livro. A invenção de uma língua que ainda não foi falada.

Assim como o fenômeno acústico da ressonância, na concha, se vale de uma espiral cuja estrutura é vazia, por onde o ar pode vibrar, o menino venezuelano fala de si, com o silêncio da personagem do livro, com o silêncio de sua cúmplice amiga, Rosana. Esse silêncio que não é um vazio como ausência, mas vazio que compõe o elemento ativo da literatura que permite ressoar uma história na outra, uma palavra na outra, um sotaque em outro, uma língua na outra. Um *casi*: espaço de amplificação e transformação do som. A espiral retorna ao menino migrante, para que ele possa ouvir, tomar impulso e seguir dizendo.

Algo dessa acústica relacional ressoa também na Metafísica da Juventude que Benjamin (1913-1914) tenta capturar em seu ensaio. Ao comentar esse texto, Kátia Muricy relembra que o sentido daquilo que se diz, no encontro com o outro, é dialético – e não dialógico. O sentido é construído na relação, e não previamente. Nessa dialética, "silêncio e fala se engendram mutuamente" e o silêncio participa da produção do sentido, porque o sentido não se expressa somente naquilo que é dito, mas no que não se diz, no intervalo; como uma espécie de fundo. Toda fala deixa um resto e um rastro, produzindo aquilo que escapa ao que é dito, criando zonas de indeterminação. "Dado pelo ouvinte silencioso" o sentido "é despertado pelo que fala" (MURICY, 2009, p. 88). Entendendo o silêncio de quem escuta, o falante entende o que ele próprio diz;

> Mas se o falante, apesar do som de suas palavras, ouve o sentido dado pelo silêncio do ouvinte, este não escuta essas palavras. O que ouve é um "passado vazio" revivido na fala, o que verdadeiramente ouve é "o silêncio do presente". É no vazio das palavras escutadas que o ouvinte apreende, com desenvoltura, a verdadeira natureza da linguagem – o som das palavras que lhe entra pelos ouvidos, a sua visibilidade nos esforços de expressão do rosto de quem fala (MURICY, 2009, p. 88)

O que ressoa na escuta é algo mais indeterminado, referente a um passado que não pôde ser transmitido plenamente e que retorna, reativado, no encontro. A verdadeira natureza da linguagem enuncia esse descompasso e se contrapõe à ideia de uma linguagem reduzida somente à comunicação, transposição de sentidos. Por isso, no descompasso entre a história da personagem do livro e a história de Ismael, no descompasso entre falar e ser ouvido, o menino foi lançando seu modo de narrar, se fazendo ouvir. O encontro produz a escuta e a linguagem.

Ainda sobre a escuta, foi também a concha da "grande orelha de Kafka" (BINES, 2022) que capturou o olhar de Walter Benjamin quando o filósofo berlinense juntou uma fotografia de Franz Kafka na infância a uma de suas coleções de objetos. Para Benjamin (2012, p. 155), a foto condensa em si a imagem evocativa da "pobre e breve infância". O estúdio de fotografia parece transformar-se em uma mistura de "câmara de tortura" com "sala de 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. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, a modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, de aba larga, do tipo usado pelos espanhóis. 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).

Pela concha da grande orelha, o menino pode escapar do modelo de civilidade que o constrange (BINES, 2022) diante da *câmara* fotográfica. Em seu ensaio, Rosana (2022, p. 35) propõe pensar a aposta em uma "pedagogia do ouvido", capaz de liberar, na criança, rotas de fuga que "transportam o menino para longe dali, para fora do enquadramento opressivo".

> O menino escapa pelo ouvido. E pelo ouvido, forja alianças com os sons mais remotos e diminutos, pequenos barulhos que emanam do mundo inanimado e que já não são audíveis para os adultos, ocupados que estão com os grandes

> acontecimentos tonitruantes: a guerra, o trabalho, o acúmulo de capital (BINES, 2022, p. 35).

Nesses esconderijos acústicos, assombrosos e acolhedores, como escreve Rosana (2022, p. 35), uma comunidade se perfaz – "entre as criaturas postas em silêncio, no limite da voz".

Na imagem "*A Mummerehlen*", do livro *Rua de mão única*, Benjamin (1987), também evoca a lembrança de um dia no estúdio fotográfico, como aquele que havia imobilizado o corpo do pequeno Kafka com adornos de um adulto em miniatura. A fotografia da infância, já no século XIX, exigia das crianças a espera estática – minutos de imobilidade – para o clique que produziria uma representação da infância na época, numa postura encenada, artificializada. A imagem produzia uma criança cuja infância ficava ofuscada.

Benjamin (1987, p. 99) descreve essa desorientação em uma época em que o brincar o fazia se assemelhar "às casas, aos móveis e às roupas", e não aos modelos de civilidade; e nos apresenta o estúdio, com um prospecto dos Alpes toscamente pintado fazendo cenário, plumas e palmeiras. Em uma das mãos a criança segura um sombreiro enorme e na outra, uma bengala, vestindo um terno "sobrecarregado de franjas e galões"; "Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo o que está à minha volta. Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido" (BENJAMIN, 1987, pp. 99-100).

Com a concha no ouvido, o que a criança escuta não é o barulho dos grandes acontecimentos econômicos e históricos que permeiam o universo do mundo dos adultos (BINES, 2022), não é a confusão da bolsa de valores, os ruídos das fábricas, dos canhões ou da parada militar marchando na rua. O que o pequeno Benjamin ouve é o rumor do carvão caindo numa estufa de ferro, os estalos da chama da lâmpada de gás se apagando, o tremor da lataria dos carros passando pela rua, e o tilintar das chaves.

Na imagem de Benjamin, a criança marca o deslocamento de uma escuta do acúmulo dos fatos históricos, para uma escuta microscópica, voltada para as vibrações cotidianas e as reverberações mínimas, minimais, como escreve Rosana (2022, p. 36), as crianças evocadas nas imagens de Benjamin, transformam-se em testemunhas acústicas do rumor de uma "frequência ínfima" da vida. Ainda em *Rua de mão única*, na imagem "Livros", Benjamin lembra que, ao ler os livros na biblioteca da escola, ele tampava os ouvidos, o gesto instaurava uma quietude que intensificava a invasão da narrativa no presente, pelo torvelinho de letras

que traziam os países longínquos das narrativas – Babilônia, Bagdá, Acra, Alasca, Tromsö e Transvaal – para dentro do íntimo. “Tapar os ouvidos se mostra assim como atividade de risco, porque acelera essa sucção imersiva para dentro das narrativas e para dentro de si próprio” (BINES, 2022, p. 37).

O menino que ouviu o silêncio na primeira vez que encostou o ouvido na concha retorna aqui, como se estivesse ainda encontrando a existência desse “ouvido interno” (Bines, 2022, p. 37), a concha virada ao avesso, que ressoa a escuta de si, no turbilhão. A escuta em conjunto permite atravessar o risco, fechar os olhos, e abrir mão da ideia de uma escuta soberana, e de uma língua soberana. É preciso sempre mais de um, uma testemunha, para inventar essa escuta secreta da vibração das coisas. E, de certa forma, Benjamin (2015) conseguiu construir uma coletividade de ouvintes quando se tornou narrador em um programa de transmissão radiofônica voltado para crianças, convidando-as a escapar pelo ouvido. Ao lembrar esse momento histórico do trabalho de Walter Benjamin com as crianças, Rosana Kohl Bines (2022) afirma, ainda, que o perigo de uma natureza autoritária das transmissões radiofônicas não passou despercebido por Benjamin, uma vez que, no rádio, há ausência de reciprocidade e diálogo.

> Tal ausência [...] levou Benjamin a elaborar emissões que encoraja os ouvintes a se tornar experts na linguagem do rádio, habilitando-os a perceber seus elementos constitutivos: as nuances da voz, a dicção das ênfases, o ritmo, as pausas e interrupções estratégicas, os mecanismos de montagem. Uma audiência assim familiarizada com o idioma radiofônico, atenta às artimanhas da voz, não se deixaria manipular facilmente, constituindo uma escuta ativa e crítica (BINES, 2022, pp. 54-55).

Em um livro intitulado *República Luminosa*, Andrés Barba (2018) explora essa escuta afirmada na conexão – acústica – vital entre os seres *infans*. O livro conta a história de 32 crianças que aparecem de forma enigmática em uma cidade localizada em “qualquer país da América Latina”, em 1990. São as “crianças dos incidentes” (BARBA, 2018, p. 24), que vivem entre as ruas da cidade e a floresta, cometendo pequenos crimes. Inicialmente, são crianças sem origem definida, organizando-se como um coletivo confuso, um corpo comum. Ao longo da narrativa, porém, elas se multiplicam e passam a constituir uma espécie de refúgio encantado, atraindo crianças da própria cidade, que fogem dos lares burgueses e se aglutinam em um esconderijo na selva. O autor narra os efeitos dessa aparição na organização de “San Cristóbal”, a cidade fictícia, situada entre a selva e o rio: o papel da imprensa, dos

estudos acadêmicos e das burocracias estatais, o medo, o terror e a violência. E, sobretudo, a impossibilidade de compreender essas crianças, que possuíam um dialeto próprio, eram extremamente ágeis e escondiam-se em esconderijos improváveis. Desde o início, o livro tem como narrador um funcionário do Serviço Social que irá recontar a história da aparição das crianças pela cidade, sustentando um certo enigma traumático que será revelado ao final.

Para descrever a atmosfera da contradição entre a cidade de San Cristóbal e a selva que a rodeava, lugar onde ficava o esconderijo das crianças, o narrador recorre à peça "*The last rose of summer*", de Heinrich Wilhelm Ernst; "na qual parecem soar duas músicas ao mesmo tempo: de um lado, uma melodia um pouco sentimental, e, de outro, uma demonstração impressionante de técnica" (BARBA, 2018, p. 15). Essa descrição sonora vai nutrindo a narrativa, e parece construir também a imagem difusa que ilustra a confusão entre o funcionamento da cidade; a tentativa de identificar, classificar, gerir, vigiar, punir o coletivo enigmático das crianças que não se deixavam traduzir. Portanto, a melodia ambígua arrasta a história até um ponto decisivo: o modo como as crianças inventam uma forma particular de comunicação, uma língua nova, língua incompreensível, que é tomada por estrangeira.

De início, é possível estabelecer uma distinção entre as 32 crianças e aquelas oriundas dos lares burgueses – crianças confinadas e protegidas que, à sua maneira, também ocupavam a cidade. Ao longo da narrativa, para além da língua incompreensível, as crianças passaram a criar um modo particular de comunicação, que se dava pelo suporte do corpo, em gestos rápidos e expressões próprias e, sobretudo, pela ressonância dos sons que produziam ao encostar o ouvido no encanamento submerso no chão. A partir disso, a distinção entre elas tornou-se mais difícil, ainda que não tenha desaparecido por completo. Esse desencaixe entre a língua das crianças e a língua dos adultos, o desencaixe entre as aparições das crianças e as expectativas civilizatórias da cidade cria uma tensão na história, da qual o leitor não sai ileso.

Essas crianças iam apagando o trabalho de séculos, que se empenhou em cristalizar as crianças numa imagem pura e angelical, sem voz e sem ruído, a partir da noção moderna de infância – onde a criança torna-se receptáculo de diversas técnicas, discursos e saberes, para fazer funcionar as engrenagens de um desenvolvimento produtivo, com vistas a um fim específico: a racionalidade adulta. O livro amplifica a pergunta "o que é uma criança?", sem respondê-la, ainda que Barba (2009) consiga, ainda, afirmar que "a infância é mais poderosa do que a ficção".

A partir de uma cena no semáforo, em que uma das crianças sorri para o narrador, ele passa a descrever a perturbação que essas aparições infantis lhe causavam, quando os sinais de uma conexão entre ele e as crianças pareciam se evidenciar:

> Se perguntarmos, todos acabam contando episódios parecidos, [...]. Crianças que se viram no exato instante em que você olha para elas, ou que aparecem quando você pensa nelas, presenças reais ou fantasmagóricas que abrem caminho entre os sonhos e que, no dia seguinte, estão esperando no mesmo lugar no qual você sonhou com elas… (BARBA, 2018, p. 21)

Esse vetor criado pela presença das crianças, que convoca a atenção de todos sem que se deem conta, terá como efeito a popularização do surgimento de especialistas em "mendicância infantil e apóstolos do senso comum" (BARBA, 2018, p. 22) na cidade. Essa tentativa de controle e racionalidade, que vê o outro como pura exterioridade, esconde, no entanto, a revelação de uma relação íntima com o estranho, algo que inquieta justamente por provocar uma conexão com quem estranha. O que ameaça a cidade, portanto, não lhe é exterior, mas emerge dentro dela, de suas formas de vida e linguagem. Não por acaso, foi por dentro da língua que Freud (1919) empreendeu sua investigação sobre o sentido do inquietante.

Na língua alemã, *heimlich* está abrigada dentro de *unheimlich*. A palavra *Heimlich* possui uma dupla significação, condensando significados distintos que não se opõem, sendo eles: familiar, pertencente à casa, e ao mesmo tempo oculto, escondido. Geralmente, o significado de *unheimlich* é concebido como oposto de familiar, mas não de escondido. No entanto, por sua dupla significação, podemos dizer que *unheimlich* designa "tudo o que deveria permanecer, secreto, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, p. 254). *Unheimlich* é sempre efeito de um estranhamento, que retorna como sensação. Esses fenômenos resistem à tradução linguística direta, mas revelam a própria falha no discurso que concebe a criança como promessa de futuro, e no sistema de proteção dessas crianças. Uma infância pulsional que olha de volta para o narrador e para o leitor, e que evidencia a própria violência histórica que forjou o conceito de infância na sociedade moderna. Aos poucos, descobre-se que a língua estrangeira das crianças era a deformação do espanhol, um estrangeiro que nasce de dentro da língua de origem. Uma montagem do ponto de vista estrutural da língua, que tendia

“à simplificação e à unificação”, e que, no entanto, em seu vocabulário, lançava a língua “à criatividade, ao caos, à multiplicação” (BARBA, 2018, p. 48)

> Escutá-las dá uma impressão meio deslocada, como se soassem muito mais infantis ou agudas do que realmente eram. Com frequência, tem-se a sensação de que são cantos de pássaros, mas logo se escuta a voz de algum garoto, vozes distinguíveis, como gritos, como guinchos, lembram o zunido que se escuta no interior da selva. E também sua exatidão, basta fechar os olhos para comprovar até que ponto a música de suas frases compõe o que poderia ser a conversa de crianças normais: a cadência das exclamações depois das queixas, as afirmações categóricas e os gestos de aclamação, as perguntas complicadas e as respostas (BARBA, 2018, pp. 38-39).

Para o narrador, aquelas crianças haviam encontrado o segredo de uma alegria ainda não revelada para as crianças normais. “Ao escutar essas risadas, tem-se a sensação de que o mundo está compensando algo só por ter sido capaz de produzir esse som. Mas não entendíamos uma só palavra” (BARBA, 2018, p. 39).

A Tese de uma professora de sociolinguística, personagem do livro de Barba, desenvolve um estudo sobre a língua criada pelas 32 crianças e sustenta que a origem da língua se deu muito menos pela necessidade de se comunicar, do que pela própria necessidade de brincar. Um impulso lúdico em direção à possibilidade de nomear o que não havia sido nomeado. A nova língua desafiava, então, a formulação saussuriana sobre a arbitrariedade do signo linguístico. Para Saussure (2006), o signo é formado por duas faces, o conceito e a imagem acústica, significado e significante, cuja associação não possui nenhuma motivação natural, nenhuma necessidade está implicada no vínculo entre o som e o conceito. De modo contrário, na língua inventada pelas crianças, parecia haver um vínculo entre o som e as coisas.

Para a professora Margarita Cadenas, tratava-se de encontrar uma língua mágica “na qual os nomes das coisas brotavam de maneira espontânea de sua própria natureza” (BARBA, 2018, p. 47). Andres Barba não inclui a revisão bibliográfica da Tese fictícia, mas teria Margarita Cadenas se encontrado com as teses benjaminianas sobre a linguagem, enquanto as 32 crianças iam trocando o nome de tudo?

8. UMA CARTA

Os pesquisadores se dividiram para ajudar as crianças a escreverem cartas para outras crianças migrantes cujas famílias haviam sido interiorizadas[23] para a região Sul do Brasil. Um menino sentou-se próximo a mim e começou a desenhar a tela de um computador, com uma pessoa dentro dela. Enquanto desenhava, dizia que tinha esperança de que a carta chegasse a um menino "parecido com ele". Conversava comigo, entusiasmado, narrando as ideias que emergiam na composição da carta. De repente, com a canetinha colorida pousada sobre o papel, interrompeu o movimento e me disse:

"Agora, você não vai mais me compreender, tá bom?".

Eu perguntei por quê, e ele respondeu "porque só outra criança venezuelana pode entender".

Em silêncio, ele escreveu – logo embaixo da tela do computador – uma pergunta a seu amigo destinatário: *¿Te gusta YouTube?* E me mostrou, entusiasmado, o resultado final.

[23] O processo de interiorização constitui uma estratégia, coordenada pelo Governo Federal, que tem por objetivo realocar, de forma voluntária e gratuita, pessoas venezuelanas em estados brasileiros que possam apresentar oportunidades de integração socioeconômica. Disponível em: https://www.acnur.org/br/interiorizacao.

9. LINGUAGEM

Ainda na juventude, Walter Benjamin (2009) elaborava um pensamento minucioso e original acerca da experiência. Em seu texto "Experiência", publicado em 1913, ele criticava a ideia de experiência tal qual os mais velhos a enunciavam, como acúmulo de vivências que os colocariam em um lugar moralmente mais elevado em relação aos mais jovens. Assim, num primeiro momento, a experiência designava essa máscara atrás da qual os adultos se escondem para desaconselhar os impulsos juvenis. Trata-se de uma fraude, que dá nome a uma pobreza de ideias e a uma "desesperança arrogante". Em "Metafísica da juventude", fica ainda mais nítido como Benjamin (1913-1914) tenta capturar essa dimensão ontológica da juventude, uma "permanência ontológica", como escreve Kátia Muricy (2009), que não se desintegra junto com a passagem para a vida adulta, que se experimenta enquanto promessa de vivenciar o espírito e a generosidade. Como pensar a duração, na experiência, de um fenômeno tão fugaz?

Essa possibilidade se faz pela linguagem (MURICY, 2009), como experiência na linguagem. Assim, em seus ensaios, Benjamin já está elaborando a passagem do tempo, e as perdas implicadas nessa passagem – a força espiritual da juventude, e também da infância, assim como a falta, sempre implicada, do passado.

> A metafísica da juventude, a filosofia como sempre Benjamin a conceberá, exige inquietação, problematização das familiaridades do pensamento. Esta metafísica quer recuperar a dignidade das mais cotidianas vivências –ou, como Benjamin chama, em outro lugar para a "dimensão do sagrado" que se perdeu no pensamento moderno e sem a qual não é possível constituir uma experiência autêntica (MURICY, 2009, p. 86)

O que se perde do passado é a linguagem do paraíso presente no mito da Gênese. Para Kátia Muricy (2009, p. 87), "Paraíso e infância são os *topoi* da linguagem em Benjamin". Na infância, as palavras ainda não estão presas na abstração do signo, e resguardam a matéria das coisas que nomeiam. Benjamin (1987, p. 99) recupera essa relação entre infância e linguagem ao lembrar o modo como os mal-entendidos modificavam seu mundo perceptivo. As palavras exerciam sobre a criança uma convocação mimética, não para que se assemelhasse a modelos de civilidade, mas "às casas, aos móveis, às roupas" – como

comentado anteriormente. Se a criança pode embrulhar-se nas palavras como se fossem nuvens, não é a descrição do mundo que está em jogo na relação entre a criança e a língua, mas a possibilidade de transformar-se nele.

Ao pensar o conceito de mímesis, Benjamin (2012, p. 117) reconhece a brincadeira infantil como certo moinho originário de onde se espraiam experiências na linguagem, e enfatiza a maneira como "a brincadeira infantil constitui a escola de muitos aspectos dessa faculdade" – a faculdade de criar semelhanças. O filósofo pergunta-se qual seria a função, para a criança, dessa imersão na atitude mimética, ressaltando que a criança não se limita à imitação de pessoas, mas brinca também de ser "moinho de vento e trem" (BENJAMIN, 2012, p. 117). Desse modo, ao perceber que, pela brincadeira, a criança se aproxima do mundo das coisas, dos bichos e das pessoas, Benjamin desloca a atividade mimética do campo da representação para o campo da expressividade. Com a passagem do tempo, o dom de criar semelhanças refugiou-se na linguagem. Se anteriormente, na infância e na história da humanidade, a mímesis se dava em uma relação mais direta entre corpo e mundo, com o passar do tempo a linguagem se tornou seu lugar de sobrevivência, seu refúgio, e a escrita se transformou em um arquivo dessas conexões.

Benjamin reconhece, então, que a expressão da lei das semelhanças já foi muito mais vasta na existência humana. Atualmente, as semelhanças que percebemos conscientemente são apenas uma parte do arsenal mimético que, como um crustáceo insistente, reside em nosso inconsciente. Evocando uma metáfora análoga à imagem do *iceberg* utilizada por Freud para explicar a topologia da mente, Benjamin sugere que aquilo que se apresenta à consciência é apenas uma camada superficial de uma enorme estrutura submersa, que abriga essa rede de correspondências. Nesse sentido, ele compreende que a mímesis se refugia na linguagem como lugar de inscrição no presente, condensando em si a força misteriosa das correspondências entre a grafologia, a imagem, a palavra, seu som, seu ritmo, o sentido, e a intenção do que se pretende dizer.

"O que comunica a linguagem?", pergunta-se Benjamin (2013, p. 53) em seu ensaio de 1916, "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem". O núcleo da discussão desenvolvida é a ideia de uma linguagem expressiva e não utilitária. Isso significa que a função da linguagem não é comunicar aquilo que é exterior a ela, transpondo conteúdos que existem fora dela – ideias, pensamentos, coisas, intenções – mas comunicar a si mesma,

sua essência espiritual. A existência das coisas não se dá em um lugar separado da linguagem, para que depois seja possível usá-la em sua expressão, tudo o que existe se expressa na linguagem, como linguagem. Da mesma forma, uma língua – como o alemão, o português, o espanhol… – não é a expressão do que se manifesta através dela, mas "é a expressão imediata daquilo que se comunica dentro dela" (BENJAMIN, 2013, p. 51), e o que se comunica é uma essência espiritual. Nesse primeiro momento, Benjamin explicita que a língua não se confunde com sua essência espiritual, anunciando que a ideia de que ambas formam um só corpo seria como o abismo de todo filosofar sobre a linguagem, porque desse modo toda língua seria autorreferente, opaca, e perderia a possibilidade de revelar algo. Porém, de outro modo, separar completamente a essência espiritual e a língua, transformando a língua em um instrumento vazio e a essência espiritual em um fenômeno abstrato e intocável, como se fossem duas coisas independentes, é o que assegura a concepção burguesa da linguagem. Benjamin, então, sustenta essa tensão e sugere que a teoria da linguagem precisa equilibrar-se acima do abismo. O paradoxo dessa identidade imediata entre a essência linguística e a essência espiritual encontrou sua expressão no sentido duplo da palavra *Logos* – palavra e razão, pensamento e linguagem. Muitas vezes, a tradução da palavra – *Logos* – trai esse paradoxo, quando se refere somente à razão[24], no entanto, quando Benjamin evoca a expressão grega, relembra que ela não soluciona o paradoxo, mas ocupa um lugar central, fecundo, na teoria da linguagem.

> O que comunica a língua? Ela comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua. Portanto, não há um falante das línguas, se se entender por falante aquele que se comunica através dessas línguas. A essência espiritual comunica-se em uma língua e não através de uma língua, isto quer dizer que, vista do exterior, ela, a essência espiritual, não é idêntica à essência linguística (BENJAMIN, 2013, p. 52).

Quando Benjamin escreve que não há um falante das línguas, ele está explicitando a consequência ontológica dessa dimensão da linguagem na qual não há um sujeito soberano – fonte de todo sentido – exterior à linguagem, que a utiliza para se comunicar, para controlar o sentido. Essa ontologia tem como efeito político a dissolução da separação entre ser e

[24] No ensaio "Notas sobre a experiência e o saber da experiência", Jorge Larrosa (2002) explora os efeitos desse reducionismo que a palavra sofre em sua tradução hegemônica.

linguagem, a ideia de que as coisas existem primeiro e depois podem comunicar algo – não é esse o lugar que, hegemonicamente, a sociedade designa à infância?

A identidade entre a essência espiritual e a essência linguística é sua comunicabilidade, é nesse ponto que elas se tocam. E a essência linguística é a parte comunicável da essência espiritual;

> Portanto, a linguagem comunica, a cada vez, a respectiva essência linguística das coisas; mas sua essência espiritual só é comunicada na medida em que se encontra imediatamente encerrada em sua essência linguística, na medida em que ela seja comunicável (BENJAMIN, 2013, p. 52).

Se anteriormente Benjamin afirmava que a essência espiritual se comunica na essência linguística, no avançar do ensaio ele introduz uma condição para que a essência espiritual seja comunicada, o que significa que ela pode não ser inteiramente comunicável. Sobra, ainda, um resto, um fundo não comunicado, que pode não encontrar esse acabamento na essência linguística e, portanto, pode ficar de fora. Nesse paradoxo, então, a essência linguística é o que a língua transmite, e a essência espiritual é o que nela se transmite, ainda que não se limite à própria língua.

Inicialmente, para responder à pergunta "O que comunica a linguagem?", Benjamin (2013, p. 53) escreve que "a manifestação mais clara" da essência linguística "é a própria linguagem", no entanto, ele mesmo faz uma correção dessa asserção mais à frente. Não se trata de dizer que o comunicável se manifesta mais claramente na linguagem. O que Benjamin afirma é que o comunicável *é* a língua, sem mediação.

> Essa proposição não é tautológica, pois significa que aquilo que é comunicável em uma essência espiritual *é* sua linguagem. Tudo repousa nesse "é" (que equivale a dizer "é imediatamente").- Não se trata de dizer que aquilo que em uma essência espiritual é comunicável *se manifesta* mais claramente na sua língua, como acabamos de dizer, de passagem, [...] mas esse elemento comunicável é a linguagem mesma sem mediações. Dito de outra maneira, a língua de uma essência espiritual é imediatamente aquilo que nela é comunicável. Aquilo que é comunicável *em* uma essência espiritual é aquilo *no que* ela se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica a si mesma. Ou melhor: toda língua se comunica *em* si mesma; ela é, no sentido mais puro, o meio [*Medium*] da comunicação (BENJAMIN, 2013, p. 53).

Por isso, ao formular sua questão, Benjamin (2013, p. 53) responde: “Toda linguagem comunica-se a si mesma”. Quando ele se refere a “meio” como “*Medium*” está fazendo uma distinção conceitual importante que os tradutores desdobram em uma nota de rodapé. A distinção entre *Medium* e *Mittel* é muito importante para a compreensão das elaborações de Benjamin acerca da linguagem e da experiência. *Mittel* tem como significado meio a serviço de um fim e alude a essa concepção instrumental da linguagem, cuja função seria mediar conteúdos da comunicação entre objeto e destinatário, exteriores à linguagem. *Medium* designa o meio enquanto elemento da comunicação, materialidade, ambiente dentro do qual a comunicação existe, e que não pode ser pensado como instrumento ou veículo a serviço de uma exterioridade.

Nesse sentido, meio, como enunciado por Benjamin (2013), responde à imediatidade da comunicação espiritual; e se essa comunicação não passa por nenhuma mediação, por nenhum código ou acordo arbitrário, se essa comunicação espiritual é imediatamente linguagem – no que a torna comunicável –, então ela pode ser mágica, e o problema originário da linguagem, o que segue pulsando como força constitutiva, passa a ser sua magia. Nessa afirmação, há uma inversão que produz um efeito político importante para a formulação do sentido de linguagem proposto por Benjamin, afinal, no pensamento moderno, o caráter mágico, a magia, tornou-se justamente o passado primitivo que a ciência moderna deveria purificar e superar para constituir uma maturidade do pensamento. A magia seria apenas um resíduo a ser superado pela história evolutiva da linguagem. Para Benjamin, se a magia constitui a linguagem de modo fundamental, como força originária, então a linguagem instrumental é um empobrecimento fabricado sobre algo mais primordial. Em sua obra, anos mais tarde, Benjamin estenderá as discussões sobre o empobrecimento também sobre a experiência e a história, alargando as consequências desse esquecimento para o sujeito moderno e sua coletividade. Mas, certamente, não é de forma aleatória que tenha começado pela linguagem, constituindo, a partir daí “a articulação fundadora constante da sua filosofia” (MURICY, 2009, p. 99)

E sua magia remeterá, puxando esse novelo, ao caráter infinito da língua: “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” (BENJAMIN, 2013, p. 54). O que define

o limite da linguagem é sua essência linguística, e não seus conteúdos verbais. Essa discussão será particularmente importante para a questão da tradução, a ser desdobrada mais à frente.

Benjamin anuncia, logo no título e no início de seu ensaio, que há uma linguagem em geral e a linguagem do homem, e afirma que a existência da linguagem está presente em tudo, e não somente no espírito humano. O que estaria implicado nessa distinção? Se a língua do homem fala em palavras, a essência espiritual do ser humano é comunicada "ao *nomear* todas as outras coisas" (BENJAMIN, 2013, p. 54). A linguagem nomeadora é o traço que particulariza a linguagem humana da linguagem em geral.

No entanto, a linguagem humana não nomeia porque é soberana a todas as coisas, mas porque a linguagem das coisas se comunica ao homem:

> Para quê nomear? A quem se comunica o homem? - Mas será essa questão, no caso do homem, diversa de outras formas de comunicação (linguagens)? A quem se comunica a lâmpada? A quem, a montanha? E a raposa? - Aqui a resposta é: ao homem. Não se trata de antropomorfismo. A verdade dessa resposta se deixa ver no conhecimento e, talvez também, na arte. E mais: se a lâmpada e a montanha e a raposa não se comunicassem ao homem como poderia ele nomeá-*las*? No entanto, ele as nomeia; *ele* se comunica ao nomeá-las. A quem ele se comunica? (BENJAMIN, 2013, p. 55).

Nessa passagem, Benjamin parece ensaiar uma condução epistemológica para seu pensamento, que encontrará alargamento no ensaio *A origem do drama barroco alemão*, de 1924, no qual visa a esfera da verdade na linguagem. O conhecimento humano é a recepção dessa comunicação com as coisas, e não uma projeção arbitrária e intencional. A verdade é o que se revela nessa comunicação imediata.

Se as coisas se comunicam ao homem e, por isso, o homem pode nomeá-las, no nome o homem comunica sua essência espiritual. E mais do que isso: "*no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus*" (BENJAMIN, 2013, p. 55, grifo do autor). Assim, no nome, o homem responde à linguagem criadora. Esse circuito, operado na escrita de Benjamin, constitui o modo como ele utiliza a estrutura da teologia para pensar essa dimensão ontológica da linguagem – em relação com sua natureza. A Gênese, lida por Benjamin, é a manifestação da linguagem como gesto que excede a dimensão humana, e o empobrecimento operado pela concepção instrumental da linguagem se dá porque, utilizando a linguagem como meio que transporta conteúdos, perdemos a possibilidade de responder à linguagem criadora, de ressoar com a criação.

> O nome é a essência mais íntima da própria língua. O nome é aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma, e de modo absoluto. No nome, a essência espiritual que se comunica é *a* língua. Somente onde a essência espiritual em sua comunicação for a própria língua em sua absoluta totalidade, somente ali estará o nome e lá estará o nome somente (BENJAMIN, 2013, p. 56).

Como nada se comunica através do nome, ele é a expressão da língua em sua essência mais íntima; portanto, o nome constitui a prova de que a língua comunica a si mesma. A diferença entre a linguagem das coisas e a linguagem humana reside no fato de que a linguagem humana é nomeadora e, portanto, o homem "é o único cuja essência espiritual é plenamente comunicável" (BENJAMIN, 2013, p. 56). Nesse sentido, a linguagem das coisas se comunica de forma limitada, porque não se comunica no nome. Se a estrutura da essência espiritual das coisas não é inteiramente linguística, ela não é inteiramente comunicável; no entanto, é através da essência linguística das coisas que o humano as conhece e pode completar a criação divina ao nomeá-las.

"Contudo, o nome não é somente a última exclamação" escreve Benjamin (2013, p. 57), o nome concentra o limite máximo da expressão da linguagem, é o ponto de chegada, no entanto, "é também a verdadeira interpelação da linguagem", ou seja, o nome faz uma exigência, uma convocação, que constitui a lei essencial da linguagem: "segundo a qual expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento". No nome, o humano se volta para as coisas do mundo, recolhe sua linguagem e as reconhece como existentes, ao mesmo tempo em que revela sua capacidade nomeadora, sua essência espiritual, a possibilidade de constituir uma resposta como eco da criação.

Assim, Benjamin reconhece a totalidade intensiva da língua, que diz respeito à essência comunicável da língua, comunicando-se nela mesma, concentrando essência espiritual e essência linguística. E a totalidade extensiva da língua, sua amplitude nomeadora, que se dirige à criação. Para Benjamin, a linguagem humana é perfeita porque coaduna a totalidade intensiva e extensiva. A perfeição, no entanto, refere-se à revelação de uma essência, como uma estrutura da linguagem humana nomeadora, seu fundo esquecido, a realização histórica seguirá outro percurso.

Quando Benjamin, em mais um giro[25] argumentativo, retoma a identificação entre essência espiritual e essência linguística, indagando se também nas coisas – cuja linguagem é imperfeita – a essência espiritual deve definir-se como linguística, a afirmação dessa ideia aparece com uma consequência que revela-se tautológica; assim ele escreve: "A essência espiritual, portanto, é colocada justamente *na* comunicabilidade, e a tese segundo a qual a essência linguística das coisas é idêntica à sua essência espiritual, enquanto esta é comunicável, torna-se, com este 'enquanto', uma tautologia" (BENJAMIN, 2013, p. 58). Esse "enquanto" contém a comunicabilidade como essência espiritual, e não como conteúdo adicional da essência espiritual. Mais uma vez, Benjamin confirma que a linguagem não possui um conteúdo externo que precisa transportar de um lugar a outro, "*enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples*" (BENJAMIN, 2013, p. 58, grifo do autor), e se a linguagem comunica a essência espiritual, essa essência espiritual é comunicabilidade, é um meio (*Medium*) puro.

À medida que o ensaio avança, Benjamin vai construindo o argumento de que tudo e todas as coisas possuem linguagem, humanos, pedras, bichos, rios, árvores, assim como existe a linguagem da música, da escultura, da técnica.... E essa equiparação entre essência linguística e essência espiritual fortalece essa ideia. A gradação do teor dos seres espirituais se dá pelo meio; do modo mais silencioso, nas coisas inanimadas, cujo "princípio formal da linguagem", o som, é negado, até o modo inteiramente linguístico, no humano. Enquanto as coisas se comunicam por "uma comunidade mais ou menos material", na linguagem humana, essa comunidade é imaterial e espiritual, "e disso o símbolo é o som" (BENJAMIN, 2013, p. 60),

> [...] se essa equiparação entre essência espiritual e essência linguística tem, do ponto de vista de uma teoria da linguagem, um alcance metafísico tão grande é porque conduz àquele conceito que sempre voltou a se destacar, por si só, no centro da filosofia da linguagem e que estabeleceu a mais íntima ligação entre esta e a filosofia da religião. Este é o conceito de revelação. - No interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e inexpresso (BENJAMIN, 2013, p. 59).

[25] O ensaio "Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem", parece ter uma arquitetura espiralada, na qual Benjamin (2002) vai retomando aspectos anteriores para complexificar a questão o colocá-la em questão, e dessa questão, vai ampliando as respostas. Está operando o próprio método descrito em *Origem do drama barroco alemão*: "Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas" (Benjamin, 1984, p. 50).

Ainda que tudo possua linguagem, a essência linguística das coisas difere em gradações, Benjamin afirma que a profundidade do ser não está relacionada ao inexprimível, mas ao exprimível e ao expresso. Em sua tese,

> Quanto mais profundo, isto é, quanto mais existente e real for o espírito, tanto mais exprimível e expresso; nesse sentido, é próprio da equiparação tornar absolutamente unívoca a relação entre espírito e linguagem, de modo que aquilo que existe com mais força na linguagem, aquilo que está melhor estabelecido, aquilo que é, em termos de linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo tempo o espiritual em sua forma pura (BENJAMIN, 2013, p. 59).

Para Muricy (2009, p. 109), é nessa equiparação entre essência espiritual e essência linguística – presente na linguagem humana dos nomes – que Benjamin realiza seu projeto de elaborar "uma metafísica fundamentada na linguagem", perfazendo a possibilidade de resgatar os domínios da experiência no espaço da linguagem. No conceito de revelação a palavra revela a si mesma, por não conhecer o inexprimível. "A intangibilidade da palavra" é tomada como "condição única e suficiente – e a característica – do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime" (BENJAMIN, 2013, p. 59). A dimensão desse caráter divino está na plenitude entre a essência espiritual e o exprimível. Em seu ensaio, Benjamin mantém uma ressonância com um vocabulário sagrado ao sugerir que a palavra é intangível, não pode ser reduzida a um instrumento manipulável para um determinado fim.

Como explicitado anteriormente nesta Tese, Benjamin se volta para o texto de Gênesis, na Bíblia, para compreendê-lo do ponto de vista da própria linguagem. A primeira versão da Bíblia manifesta que "Deus insuflou no homem o sopro: que é ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem"; por isso, considerando sua escritura como revelação, a Bíblia inevitavelmente manifesta os fatos linguísticos implicados na criação. Na segunda versão do texto de Gênesis, "a criação do homem não se dá pela palavra (Deus disse - e assim fez)" (BENJAMIN, 2013, p. 60), mas ao homem é concedido "o *dom* da língua".

Através do ato da Criação, Benjamin percebe o vínculo entre o homem e a linguagem, e o ritmo associado a essa vinculação;

> Este começa com a onipotência criadora da linguagem, e ao final a linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz, ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e a palavra de Deus é saber por ser nome (BENJAMIN, 2013, p. 61).

Na criação, Deus inscreve nas coisas a possibilidade de que sejam nomeáveis, e esse nome é constitutivo da essência linguística dessas coisas. Nessa inscrição, perpassa também uma cognoscibilidade. O homem então não cria o nome, ele recebe essa essência linguística e a reconhece como nome. Assim, ele só pode nomear a partir da possibilidade de conhecer. O que importa destacar para a constituição desta pesquisa é que, nessa assimetria, o humano é sempre um receptor, um ouvinte por constituição. E é nessa recepção que o humano conhece, é uma recepção epistemológica. A sede do conhecimento não é o sujeito, e sim, a linguagem, como afirma Muricy (2009), em sua teoria da linguagem, Benjamin a desvincula da oposição sujeito-objeto e da concepção antropocêntrica da linguagem. O caminho do conhecimento não é ditado pela consciência, "encadeando suas representações mentais referidas à ordem da razão" (MURICY, 2009, p. 109), mas o conhecimento aparece identificado com a linguagem, no nome, como expressão e interpelação a um só tempo.

> Deus não quis submetê-lo [o homem] à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação. Deus descansou após depositar no homem seu poder criador. Privado de sua atualidade divina, esse poder criador converteu-se em conhecimento. O homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria. [...] Toda linguagem humana é tão só reflexo da palavra no nome (BENJAMIN, 2013, p. 62).

A transmissão da língua da criação tem por consequência a privação da sua "atualidade divina". Por isso, apesar da capacidade nomeadora ressoar com a criação, ela não manifesta o mesmo poder, mas converte-se em conhecimento.

> [...] o nome que o homem atribui à coisa repousa sobre a maneira como ela se comunica a ele. No nome a palavra divina não continua criadora; ela se torna em parte uma receptividade ativa, uma receptividade que concebe, ainda que tal concepção seja de linguagem. Essa receptividade responde à linguagem das coisas mesmas, das quais, por sua vez, a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza (BENJAMIN, 2013, p. 64).

A tradução é a designação dessa receptividade – de uma linguagem para outra. A traduzibilidade das línguas se dá na conexão dos *meios* que diferem em densidade; nesse aspecto, a língua da pintura, pode ser uma tradução da língua das coisas, assim como a língua da música pode ser tradução da língua do movimento. Em um exame de ultrassom, o som do coração do bebê, escutado ainda nas primeiras semanas de gestação, é tradução dos

movimentos das válvulas cardíacas abrindo e fechando, o movimento emite uma vibração que se traduz no som, *tum, tum, tum, tum*, e agora, a tradução desse som para a grafia.

Se toda língua é tradução de todas as outras (BENJAMIN, 2013), então não há uma língua humana original. Não há uma língua original – humana – a partir da qual outras derivam. O original está na palavra divina, as outras são tradução dessa palavra, em graus diferentes. Ao receber "a língua muda e sem nome das coisas" e traduzir em sons, o homem responde à convocação de Deus, e essa resposta só pode existir a partir dessa comunidade mágica entre a língua nomeadora do homem e a língua sem nome das coisas. "Tudo o que, no princípio, o homem ouviu, viu com seus olhos [...] e tocou com suas mãos era [...] a palavra viva; pois Deus era a palavra. Com essa palavra na boca e no coração, a origem da linguagem foi tão natural, tão próxima e fácil como uma brincadeira de criança…" (HAMANN *apud* BENJAMIN, 2013, p. 65). Na relação com a infância a palavra viva é carregada sem esforço, porque ainda há proximidade com a origem, e, portanto, a Criação. A palavra viva é a palavra da língua paradisíaca, criativa e criadora, que está imediatamente ligada à dimensão corporal implicada na brincadeira infantil; ver, ouvir, tocar. Por isso, essa relação entre paraíso e infância retorna, mais uma vez.

A queda do estado paradisíaco instaura a diferença entre as línguas, a multiplicidade da linguagem; a língua do paraíso outrora era a "língua do conhecimento perfeito";

> Suas maçãs deveriam proporcionar o conhecimento daquilo que é bom e daquilo que é mau. Mas no sétimo dia Deus já o conhecera com as palavras através da criação: "e era muito bom". O conhecimento para o qual a serpente seduz, o saber sobre o que é bom e o que é mau, não tem nome. Ele é, no sentido mais profundo, nulo; e esse saber é justamente ele mesmo o único mal que o estado paradisíaco conhece (BENJAMIN, 2013, p. 67).

O conhecimento após a queda do paraíso é exterior, parte de uma avaliação e de um julgamento exterior, e não da essência linguística das coisas. Assim, se antes da queda a linguagem humana era receptáculo da palavra divina, depois da queda, a linguagem humana tenta imitar a palavra criadora. Babel, cuja referência aparece em um momento posterior no ensaio, é expressão dessa imitação, quando o homem tentou construir uma torre que chegasse até Deus, tentando alcançar o original divino. É isso que Benjamin chama de "pecado original do espírito linguístico".

> A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, a palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos (BENJAMIN, 2013, p. 68).

A queda se refere ao abismo da tagarelice, quando a linguagem é transformada em mero signo e a palavra é esvaziada de sua relação com o nome. A essa tagarelice, Benjamin associa a "sobrenomeação" – designando o modo como o nome humano deixa de ser receptivo e passa a ser imposição, porque o homem pode falar sobre as coisas sem ouvi-las. A sobrenomeação é o "fundamento linguístico mais profundo de toda tristeza" (BENJAMIN, 2013, p. 71) e do emudecimento das coisas, porque, nesse excesso, as coisas já não conseguem mais comunicar sua essência espiritual. É também no excesso que a porção não comunicável da linguagem se esconde; "Pois de todo modo a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável" (BENJAMIN, 2013, p. 72).

Por isso, é interessante pensar como Benjamin constitui com as crianças uma possibilidade de restaurar essa escuta perdida, essa comunidade acústica que ainda resguarda o que vibra numa frequência diferente dos excessos da sobrenomeação da racionalidade adulta. No entanto, como precariedade "no limiar da existência e da fala" (GAGNEBIN, 2005, p. 180), Benjamin retoma a própria infância – que não é bem própria, mas participa da construção de uma história coletiva –, justamente num momento de perigo, na posição de exílio político na França. Kátia Muricy (2009, p. 109) compreende a linguagem, tal qual concebida por Benjamin, como "espaço de resgate dos domínios da experiência", mas proponho também a infância na composição de uma dupla originária que participa dessa restituição. Afinal, como afirma Rosana Kohl Bines (2009, p. 56):

> 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, p. 56)

A infância e a condição de estrangeiridade constituem um vínculo no acontecimento da linguagem, como se a infância aportasse sempre um modo estrangeiro de expressão. Ao perguntar “como acolher o estrangeiro na língua”, ressoa, ainda, outra questão: “como acolher a infância na língua?”. Não porque a infância é cronologicamente anterior à condição do estrangeiro, mas porque, no encontro com a pergunta sobre o estrangeiro, pulsa algo de uma verdade na relação entre a infância e a língua. Como garantia da existência, todo nascimento implica a necessidade de acolhimento, e este acolhimento se dá em uma língua. Nesse gesto receptivo inicial, vamos aprendendo a habitar uma – ou mais de uma – língua. Como aprendiz de uma língua que é sempre outra, na infância parece habitar essa condição originária da estrangeiridade na língua.

De algum modo, o estrangeiro refaz essa posição originária. Mas essa experiência que se refaz em todo deslocamento não é igual para todos, não é universalmente equivalente, é claro. Na condição do exílio, do refúgio, da migração forçada, a travessia aportará consigo uma convocação a elaborações delicadas sobre a experiência de deixar o lugar em que habitava sua língua materna, muitas vezes em condições muito difíceis e severas, para chegar em uma nova língua.

Mas, dessa língua, traz consigo o nome.

10. DESENHAR O NOME

Enquanto Rosana apresentava a proposta da composição fotográfica a partir do livro *Zoom*, Elias, de 8 anos, que estava sentado ao meu lado, pedia que eu escrevesse em um papel o nome de todos que estavam ali. Ele apontava para alguém e pedia que eu registrasse o nome, até chegar no seu. Embaixo da minha grafia, ele traçou a dele. Quando terminava de escrever os nomes, ele retomava o pedido. Em algum momento, pedi para interrompermos a escrita dos nomes para que pudéssemos nos integrar[26] à atividade proposta, mas Elias prontamente disse: "não… Escreve o nome".

10.1 Inscrição

Em contextos de perigo, o nome toma ainda um lugar diferente, porque em tantas perdas implicadas, o ato de ter um nome, habitar um nome, pode se tornar ainda mais urgente. Marilda Castanho (2009) escreveu *Meu nome* depois de ter assistido a um vídeo no qual crianças palestinas desenhavam o próprio nome no corpo. Se, em contextos de genocídio, é muito difícil se proteger da morte, a inscrição do nome no corpo pode, ainda, proteger do esquecimento. O nome é aquilo que dura, aquilo que resta

> "Esteja alegre ou triste,
> liberto ou não,
> para o que existe
> (e até mesmo para o que não existe)
> há sempre um nome."

Mesmo quando tanto é retirado, o nome traz, ainda, a marca de um desejo.

> "Mas um dia eu quis saber: por que eu tenho este nome?
> O que ele guarda?
> Há um motivo?
> Razão?"

No livro, acompanhamos um menino que perfaz o caminho de seu nome, desejado como doçura pela mãe, como coragem pelo pai, e com o sabor das oliveiras, pelo avô.

[26] Um pedido muito equivocado da minha parte, ele não estava de fora, estava atento, integrado, interessado. Os nomes constituíam o registro disso, inscrevendo a presença de quem estava ali.

> "Passo a passo fui entendendo:
> meu nome tem de tudo um pouco.
> E traz lembranças como a da primavera passada,
> que esparramou o maior perfume entre as oliveiras em flor"

O nome traz, ainda, a alegria de ser chamado para brincar. E como marca da singularidade de todo nascimento, ao final da narrativa, a autora agrupa os nomes em uma constelação – um memorial possível, feito desses brilhos insistentes.

Ao encontrar o corpo de uma das 32 crianças, que havia morrido após ter sido picada por uma cobra na floresta em que se escondiam, o narrador de *República luminosa* (BARBA, 2018) também viu a inscrição de um nome no enterro infantil conduzido pelas outras crianças:

> Dentro do punho esquerdo tinha três bonecos Playmobil e, quando o perito os pegou para examiná-los, teve a inquietante sensação de ter cometido uma profanação. Havia um grande Z na testa e um rosto anódino ao qual a morte tinha conferido um aspecto ainda mais amuado. No tornozelo da perna esquerda, e de uma violenta cor preta, via-se o inchaço da picada que lhe causara a morte. Também ao redor da picada fizeram desenhos com canetinhas, uma espécie de arco-íris e estrelas que subiam pela sua perna até a barriga, onde alguém havia pintado um grande sol e tinha escrito o seu nome: Ana (BARBA, 2018, p. 139).

Como nos lembra Katia Muricy (2009), Benjamin vai ampliando sua metafísica da linguagem, tornando-a mais materialista ao passo que se aproxima das questões da escrita. Com a complexificação das relações humanas, e após a queda que fragmentou a experiência da linguagem e do ser, a escrita aparece como possibilidade de inscrever algo no tempo, sem a necessidade da proximidade com o outro – de preservar a palavra para além da presença imediata. Ao afirmar que a força mimética se refugiou na linguagem, no ensaio "A doutrina das semelhanças", Benjamin (2012, p. 120) reconhece que a escrita é o arquivo dessa força, preservando "a essência das semelhanças não-sensíveis, talvez melhor ainda que certas composições sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com o que dá o nome". Escrever não é apenas registrar semelhanças, mas preservar essa correspondência oculta, inscrevendo no tempo a relação entre a singularidade do ser, e a palavra que o nomeia. Se outrora o dom mimético habitava os rituais mágicos, as correspondências entre as constelações e o ser, e fundamentava-se na clarividência, através da qual os homens liam astros, mãos, vísceras, acasos, símbolos e

runas, esse mesmo dom, no decorrer de seu desenvolvimento, transportou-se para a linguagem e para a escrita. Assim, na linguagem, as coisas “se encontram e se relacionam”, não mais no clarividente, mas em sua essência, “nas substâncias mais fugazes e delicadas” – o gesto, o som, o traço, a letra.

> O ritmo, porém, a velocidade na leitura ou na escrita, inseparáveis desse processo, seriam como o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida (BENJAMIN, 2012, p. 122).

O traço, a letra, a marca, são as substâncias delicadas que vão inscrevendo nomes nas superfícies da pele e do papel. Essas inscrições se dão numa temporalidade disponível, para que os nomes sejam lidos posteriormente, no tempo oportuno. A condição de irrompimento da semelhança na escrita demonstra que esse arquivo não morre com a morte do corpo, no entanto, o leitor que se esquece desse “tempo necessário” – tempo oportuno – pode “sair de mãos vazias” (BENJAMIN, 2012, p. 122). O que Marilda Castanho viu, e escreveu, em sua delicada narrativa, foi uma constelação de nomes.

Benjamin (2013, p. 62) compreende que o nome humano é o ápice da participação da língua do homem na palavra divina, “o ponto em que essa língua não pode se tornar nem palavra finita e nem conhecimento”. O nome próprio, nesse sentido, não é mais o conhecimento da língua muda das coisas, mas também não é ainda conversão da palavra em signo que representaria algo exterior à palavra, o nome é mais imediato, e seu imediatismo tem a ver com um conhecimento da existência, o primeiro conhecimento que o humano recebe de si (MURICY, 2009). Na Gênese, o homem é o único ser que nomeia seus semelhantes, e é o único que não foi nomeado por Deus.

> Com a doação de um nome, os pais consagram seus filhos a Deus; ao nome que eles dão nesse ato não corresponde – no sentido metafísico, não etimológico – nenhum conhecimento, uma vez que é por ocasião do nascimento que dão nome a seus filhos. [...] Esse nome garante a cada homem sua criação por Deus e, nesse sentido, ele mesmo é criador, como a sabedoria mitológica bem exprime da visão (aliás, nada rara) de que o nome de um homem é seu destino. O nome próprio é o que o homem tem em comum com a palavra *criadora* de Deus (BENJAMIN, 2013, p. 63).

O nome próprio parte do nascimento, e não do conhecimento, da escuta de uma essência espiritual. O nome chega antes – antes do conhecimento, antes da história finita[27] de quem nasce, antes de saber quem a criança será. A proximidade, o eco com a palavra divina reside no fato de que Deus também nomeia ao criar. Nessa aproximação com a palavra criadora o nome nunca corresponde plenamente ao seu sentido etimológico, e nessa distância constitutiva, fazemos muitas incursões e experimentações ainda na infância, indagando-nos acerca do nome que nos identifica logo no nascimento.

Elias não me pede que escreva os nomes porque ele deseja aprender essa grafia, mas porque está, pela brincadeira compartilhada, experimentando esse ato de nomear, de habitar um nome, observando o que há entre as pessoas e seus nomes. Como vestígio do intraduzível, o nome que se desloca chega numa nova língua sem se apagar nela.

[27] Escolhi distinguir a história finita no sentido daquilo que começa a partir do nascimento. Pensando que há uma história que precede o nascimento, que está para além dos anos vividos – mas perpassa a ancestralidade e aquilo que a pessoa deixa ainda como memória ao partir, chamaria esse aspecto de "infinito".

11. UMA PEQUENA FENDA

Uma das voluntárias levou exercícios de língua portuguesa para as crianças, e nos dividimos em grupos para acompanhá-las no processo das atividades. Sentei perto de duas irmãs gêmeas. Irmãs idênticas que falavam sempre primeiro entre si, para depois se dirigirem aos outros, como duas cordilheiras semelhantes cujo espaço entre elas era tão pequeno, que pareciam resguardar algo entre si. Comunicavam-se pelo eco provocado por essa pequena fenda, e eu me esforçava por captar o que escapava desse eco, diante das duas. Tinham muita dificuldade com o português e eram muito tímidas, pareciam constituir uma para a outra um só abrigo, autossuficiente, e era muito difícil que, por um breve momento, não estivessem juntas, lado a lado. Por essa mistura entre a grandeza e a delicadeza, eu ainda não havia me aproximado delas. Enquanto olhávamos juntas para o papel com as instruções da atividade proposta, elas falavam muito baixo entre si. Perguntei o que diziam e elas responderam: *"que você não vai compreender a gente"*.

A afirmação me soou tão familiar, que permaneci ali, do lado de fora da compreensão, insistindo na borda. Pude perceber, então, que, apesar de hesitarem muito em responder ao exercício de português, elas construíam todas as respostas conversando entre si, em espanhol. Ainda assim, antes de escrever no papel, reafirmavam que não haviam compreendido. Uma amiga venezuelana, Agar, que estava próxima, confirmava as respostas para elas. Nesse dia, uma surpresa diferente tomou o encontro, pois minha barriga tomava a forma dos cinco meses de gestação e revelava que ali dentro crescia um bebê. Agar estava curiosa e me perguntou: "é menino ou menina?", e eu respondi que era uma menina, se chamaria Martina.

Uma das gêmeas, então, pela primeira vez, se dirigiu diretamente a mim: "é o nome da minha prima!", e a outra completou "e de uma amiga também".

"Tem muita Martina na Venezuela".

11.1 Tradução

No ensaio *A tarefa do tradutor* ["*Die Aufgabe des Übersetzers*"], uma nota de rodapé, redigida pelos tradutores, vinculada ao título, demonstra uma concepção de tradução presente na ambivalência do campo semântico de *Aufgabe* – que condensa tanto o significado de entrega e renúncia, como de tarefa. Assim, desde o título, é possível afirmar que a tradução se dá como tarefa e desistência.

Nesse ensaio, Benjamin (2013) retoma a concepção de linguagem não instrumental, afirmando que a essência de uma obra não está no enunciado. Ou seja, a definição de tradução para Benjamin também não é comunicativa (MURICY, 2009). Uma tradução que apenas se preocupa em preservar o enunciado, pode em nada conectar-se com o original. Portanto, não se trata de, através da tradução, transformar o conteúdo do original em "compreensível" para um leitor determinado.

"A tradução é uma forma", escreve Benjamin (2013, p. 102), justamente porque pertence ao modo de existência da obra, sua relação com o tempo e com as línguas, e não ao conteúdo enunciado. E é *na* obra, que encontramos as leis de sua tradução. Por isso, Benjamin inaugura o conceito de traduzibilidade para nomear essa lei presente no original. A traduzibilidade refere-se às próprias condições de tradução presentes no original, que conduzirá a uma sobrevida da obra, ou seja, a possibilidade de existir para além do original. Não é o tradutor que constitui a traduzibilidade de uma obra, a traduzibilidade está presente na obra como uma exigência, ainda que a obra possa vir a ser traduzida ou não. Essa exigência de tradução do original é um apelo para que o texto encontre o impulso que o permita tocar em outras línguas – impulso, portanto, que constitui essa sobrevida, a continuação da vida na história. Esse vínculo inscrito na traduzibilidade é vital, porque inscreve a vida no curso da história, e não da natureza (MURICY, 2009).

A traduzibilidade habita a obra ainda que ela nunca venha a ser traduzida, pois trata-se de uma "propriedade essencial", na qual "uma determinada significação contida nos originais se exprime" (BENJAMIN, 2013, p. 104). A tradução, não como cópia ou transferência de sentido, é o lugar onde uma significação mais profunda se exprime[28]. Uma

[28] Isso não se evidencia, justamente, na discussão que os tradutores fazem da ambivalência de sentido presente em *Aufgabe*?

exigência de tradução – de sobrevida – se manifesta na obra porque sua finalidade não pode ser encontrada nela mesma. Benjamin relaciona a isso a própria finalidade da vida, que só pode ser encontrada no curso da história, no contato com o que não está contido nela própria – enquanto vida natural e orgânica;

> Vida e finalidade: seu nexo, aparententemente mais tangível, mas que praticamente se subtrai ao conhecimento, é descoberto apenas onde aquele fim, para o qual convergem todas as finalidades da vida, deixa de ser, por sua vez, buscado na esfera própria dessa vida, para ser procurado numa esfera mais elevada (BENJAMIN, 2013, p. 106).

Benjamin insere a história como instância que determina o domínio da vida, e não a natureza orgânica. Ao fazer isso, ele distingue a finalidade de uma vida do fim da vida em si. Para ele, nessa distinção, a história não é o cenário – o meio como *mittel* – onde a vida se desenrola para um determinado fim, futuro inevitável, num desenrolar teleológico. Se é a história, abrangente, que determina o domínio da vida, é nela que o significado de uma vida vai se apresentando, emergindo. Em última instância, esse movimento aponta para a expressão da essência da vida e "para a apresentação de seu significado" (BENJAMIN, 2013, p. 106). O sentido da vida não é encontrado no que a vida produz, mas no que ela manifesta, como expressão. Liberada na linguagem e na tradução, essa expressão pode tocar outras gerações, outras épocas, encontrando abrigo em outras línguas.

> Desse modo, a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém apresentá-la, realizando-a em germe ou intensivamente. E essa apresentação de um objeto significado pela tentativa, pelo germe de sua produção, é um modo muito peculiar de apresentação, o qual dificilmente pode ser encontrado no âmbito da vida que não seja a vida da linguagem (BENJAMIN, 2013, p. 106).

Benjamin evidencia o sentido de "desistência" que alude ao significado de tradução: não se trata de reproduzir o original, mas tomar a expressão do íntimo relacionamento das línguas como tarefa – tentativa. O sentido mais profundo de um texto está em sua própria traduzibilidade, ou seja, na maneira como se estende para além de sua língua original e torna-se capaz de afinar-se com as outras línguas, a partir do trabalho da tradução.

É na vida da linguagem que podemos buscar as mudanças que o texto original vai sofrendo ao longo da história, bem como as mudanças de sentido, e não na subjetividade

individual do leitor ou do tradutor. A língua do original e a língua da tradução se transformam, no entanto, nesse movimento, a língua original pode perdurar em sua língua materna, enquanto a tradução pode afundar no curso da renovação de sua própria língua.

> Tão longe a tradução está de ser a equação estéril entre duas línguas mortas que, precisamente a ela, dentre todas as formas, a ela mais propriamente compete atentar para aquela maturação póstuma da palavra estrangeira, e para as dores do parto de sua própria palavra (BENJAMIN, 2013, p. 108).

O ponto final de uma obra não resguarda seu sentido pleno, a língua estrangeira continua amadurecendo e crescendo depois de sua produção, uma vez que na tradução – uma das formas de sua sobrevida – ela segue se desdobrando. Ao mesmo tempo, é no trabalho com a matéria viva da língua original, que a língua da tradução poderá fazer uma nova forma de dizer, de expressar. A tradução, como gesto de receptividade, gesta e faz nascer um novo texto. Esse sentido para o trabalho do tradutor parece construir a ideia de uma tradução que não coloniza a língua de chegada, mas a escuta e acolhe o estrangeiro na língua. Nessa receptividade, o tradutor aceita sua inevitável transformação, a transformação de sua língua, uma vez que os significados não podem ser simplesmente transpostos.

Na tradução, a afinidade das línguas não é encontrada na semelhança das palavras ou das obras, a afinidade não equivale à semelhança, tampouco o conceito de afinidade define-se pela "identidade de proveniência" – o parentesco histórico entre as línguas. Para Benjamin, a afinidade entre as línguas repousa no compartilhamento de uma mesma intenção: visar uma pura língua, a língua anterior à queda, que só pode ser visada na "totalidade de suas intenções reciprocamente complementares", e nunca "em cada uma delas, isoladamente" (BENJAMIN, 2013, p. 109).

O mito de Babel narra a origem das línguas e dos idiomas (DERRIDA, 2002). Quando os homens, que falavam uma só língua, desejaram construir uma torre até o céu, Deus os puniu, desfazendo a torre e lhes impondo a multiplicidade das línguas. Na *Gênese*, a estrutura a ser construída até o céu unificava uma mesma intenção; "erguer uma torre, construir uma cidade, se fazer um nome numa língua universal que seja também um idioma, e reunir uma filiação" (DERRIDA, 2002, p. 17). Quando Deus impede a construção da torre e dispersa a tentativa de criar uma filiação única, em seu rompimento "Ele impõe e interdiz *ao mesmo tempo* a tradução" (DERRIDA, 2002, p. 18). Benjamin compreende que, depois de Babel,

todas as línguas são fragmentos dessa pura língua, que, na dispersão babélica, nenhuma língua sozinha consegue visar. A afinidade entre as línguas remete à tarefa imposta por Deus, no momento da dispersão – a tarefa sempre continuada, porém interdita em sua totalização, de, no encontro com a língua estrangeira, tocar a pura língua. As línguas se complementam em suas intenções, e a tradução é "o modo provisório de lidar com a estranheza das línguas" (BENJAMIN, 2013, p. 110), porque ainda que o visado[29] se mantenha o mesmo, o modo de visar difere. O modo de visar resguarda a dimensão do visado em suas ressonâncias com a história, o modo de dizer, o caminho para chegar ao visado, o sentido na língua. Por isso o tradutor faz sempre escolhas, concessões, na tentativa de preservar o modo de visar de cada língua, porque as palavras nunca se sobrepõem, não são estruturas autônomas que se possam tomar isoladamente. Justamente pelo fato de que a pura língua não pode ser reconstituível, a tradução é o gesto de mover as línguas em direção a esse horizonte aberto. A perda constitui a ação tradutora e a interdição força a tentativa da tradução. Após Babel, a tradução conduz o crescimento das línguas com a multiplicidade, e não apesar dela;

> [...] quando crescerem de tal forma a ponto de alcançar o fim messiânico de sua história, será à tradução – que se inflama na eterna "pervivência" das obras e no infinito reviver das línguas – que caberá pôr novamente à prova aquele sagrado crescimento das línguas: a que distância está da Revelação aquilo que elas ocultam? Em que medida pode, ciente dessa distância, o elemento oculto tornar-se presente? (BENJAMIN, 2013, p. 110).

Mesmo no crescimento messiânico, a tradução não chega ao seu fim, e ainda caberá a ela medir a distância dessa língua divina, língua pura. Este âmbito "predestinado e interdito de reconciliação e plenitude das línguas" (BENJAMIN, 2013, p. 110) conduz o que, na tradução, não pode ser traduzível, como um núcleo essencial. Por isso, resta sempre, de forma constitutiva, uma estranheza entre as línguas. Ao escrever que, no original, o teor e a língua "formam certa unidade, como casca e fruto", e, na tradução, a língua recobre o teor com um "manto real", que não adere totalmente a ele, Benjamin (2013, p. 111) não parece lamentar essa estranheza, mas compreende que a estranheza é própria à condução do original a "uma língua superior a si mesma", "poderosa e estranha".

[29] Em seu ensaio, Benjamin (2013) utiliza como exemplo as palavras *brot* e *pain*, em alemão e francês, respectivamente.

Se a tradução é uma forma, "também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria", escreve Benjamin (2013, p. 112), ao diferenciar o gesto do tradutor e o gesto do escritor. Nesse sentido, a tarefa do tradutor "consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado". O eco não é o som primeiro, mas uma resposta que a paisagem devolve, transformada, a partir de suas características acústicas. O eco responde o original, mas não o repete. Na tarefa, tal qual definida por Benjamin, esse original ecoa uma intenção na língua de chegada. Nessa semântica sonora, o original não é transferido para outra língua, mas o tradutor, posicionado fora da mata da linguagem, diante dela, convoca o original "para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra na língua estrangeira" (BENJAMIN, 2013, p. 112). A tradução não opera na fusão entre duas línguas, mas abre um lugar para que a língua estrangeira habite e, com isso, deixa que a língua de quem traduz se transforme completamente.

> Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são de fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2013, p. 115).

A plenitude do sentido só pode emergir da multiplicidade das línguas e da possibilidade de tradução – na afinidade oculta entre as línguas. Por isso, as línguas, quando tomadas separadamente, são incompletas e imperfeitas desde a queda, narrada pelo mito de Babel. Benjamin (2013, p. 117) fala, então, de um caráter messiânico da tradução, porque ela carrega, como tarefa, a liberação da língua das barreiras da própria língua, através de sua reinvenção na tradução; "Essa liberdade se exerce em nome da pura língua", constituída no movimento da linguagem. Esse movimento sempre aponta para uma verdade que cada língua, à sua maneira, expressa: "esta promessa de perfeição que as fundamenta em sua falta e em sua grandeza" (GAGNEBIN, 2013, p. 20). Sobre essa verdade, Gagnebin (2013, p. 20) complementa:

> Ora, a forma de uma língua, o que ela visa na sua especificidade, só pode se mostrar na passagem-tradução, *Übersetzung* – para uma outra língua: só na diferença entre

> as línguas, nesse intervalo doloroso que o tradutor pretende, à primeira vista, preencher, mas que, de verdade, ele revela na sua profundidade, só neste intervalo então pode se expor a verdade das línguas (GAGNEBIN, 2013, p. 20).

A partir dessa teoria da verdade, que só se deixa ver no distanciamento do original, na afinidade entre línguas estrangeiras, no movimento das línguas liberado pela tarefa da tradução, Walter Benjamin constitui uma ruptura radical com as concepções burguesas da linguagem que a capturam apenas como meio de comunicação, como objeto que pode ser útil, otimizado para um determinado fim. Para Benjamin, a linguagem tem uma vida própria, e a tradução se vale dessa chama que se inflama no eterno reviver das línguas. Por séculos a dominação da natureza foi justificada por uma racionalidade humana que se resumia na aquisição da linguagem como instrumento de uma racionalidade hegemônica. Pela perspectiva benjaminiana, a linguagem deixa de se reduzir a algo que o homem *possui*, para tornar-se *medium*, expressão de si própria, de uma vida própria que se comunica com o tempo, e, portanto, se modifica no tempo;

> A tradução deve ser fiel, ao mesmo tempo, à diferença das línguas – que não pretenderá suprimir – e à língua verdadeira, o seu objetivo e a sua condição de possibilidade. A tradução não é comunicação de sentido, mas tarefa e renúncia de complementação das línguas singulares na língua superior (MURICY, 2009, p. 123).

O movimento da tradução não recobre o estranhamento entre as línguas, mas o revela, resguardando uma verdade que perdura também na concepção do materialismo histórico; a dialética entre o caráter destrutivo e a salvação, porque "a verdadeira tradução rompe a ordem habitual da língua para manifestar nela a ordem do original" (GAGNEBIN, 2013, p. 23). Nesse sentido, o original não se dissolve na língua do tradutor, mas a tradução deixa-se dobrar pela língua estrangeira – como um arco – ainda que isso a torne estranha, ou, dito de outro modo, justamente porque tornar-se estrangeira é a condição de possibilidade da tradução.

O estrangeiro é acolhido como parte constitutiva de si. A tradução libera as possibilidades da língua original graças ao contato com as línguas estrangeiras (MURICY, 2009). Assim como a língua materna recebe o sujeito na relação com o outro, a tradução da língua estrangeira libera a língua materna na afinidade entre as línguas – esses dois polos constituem o movimento da hospitalidade, que será desdobrado mais adiante.

Se a tarefa própria da tradução encontra na língua estrangeira "a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado" (BENJAMIN, 2011, p. 112), esse eco do original ressoa de uma vibração primeira, vibração do começo, como sugere Márcia Schuback (2011). Esse eco desperta, na língua de chegada, uma vibração correspondente que pulsa no encontro das línguas. Nesse sentido, o tradutor não impõe sua língua sobre a estrangeira, mas encontra ressonâncias, fazendo nascer o eco de uma língua materna em outra. Assim, o violino não é capaz de imitar o tambor, mas pode fazer ressoar, reverberar algo que pertence ao tambor, numa outra matéria.

Ainda que Benjamin evoque a ressonância para ilustrar a relação entre as línguas, seu ensaio é conduzido em torno do tema da escrita, da letra, da literalidade e da sintaxe, os quais ilustra com imagens da arquitetura: arco, arcada, muro, fragmentos de um vaso. Esta Tese atravessa o ensaio de Benjamin persistindo na imagem acústica e sonora, desdobrando seu conceito de linguagem e tradução a partir da escuta. A fidelidade na tradução não está na repetição do conteúdo, mas na escuta dessa vibração do original, pela espiral do órgão do ouvido que recebe na sua concha os sons das línguas.

11.2 Vibração

Em seu ensaio "*A língua do começo*", Márcia Schuback (2011, p. 87) pensa o lugar da linguagem a partir de uma investigação topológica que ressoa nos termos: cultura, terra natal e língua materna. Assim, a autora relembra que a concepção habitual de língua materna sintetizou a ideia de lugar e linguagem, definindo esta última como "hábito e convenção transmitidos a partir de uma localização". Desse modo, "falar uma língua corresponde a pertencer a um lugar definido, demarcado, defendido por fronteiras e raízes".

No entanto, a história contemporânea, marcada por deslocamentos e desenraizamentos, tensiona essa correspondência entre lugar e linguagem que ancora o sentido de língua materna. E ainda que este seja o marco da história ocidental europeia, tecida mediante traslados, traduções e "deslocamentos ou colonizações políticas, geográficas e linguísticas", o traço da distinção contemporânea está no "desenraizamento das mitologias da terra e de seu fazer, que tornou o homem estranho na sua própria história" (SCHUBACK, 2011, p. 88), um exilado em relação a si mesmo e ao próprio fazer. Nesse estatuto, o sujeito

contemporâneo se vê diante da exigência de redefinir a ideia de lugar, e de redefinir a si mesmo a partir de um sem-lugar, e não mais de lugares definidos. Nessa redefinição, se a língua materna repousa sobre a síntese entre linguagem e lugar, também a ela caberá uma configuração, "a partir de um lugar sem lugar" (SCHUBACK, 2011, p. 89).

Este "exílio subjetivo", que tem como marca "sentir-se na própria língua como "criança roubada do berço'" (SCHUBACK, 2011, p. 89) marcará a literatura do século, convocada, a partir do sem-lugar, a repensar a topologia. O que se descobre, com isso, é a dissolução das ideias de "eu", "identidade" e "próprio" no "abismo da história". Nessa investigação topológica, a autora percorre o sentido da u-topia, formulado por Paul Celan, presente na redefinição do lugar próprio;

> A utopia dessa redefinição do lugar próprio não se confunde com a busca de um outro lugar, de um lugar paradisíaco, pronto, completo, assegurado e definido. U-topia significa aqui a luz de uma busca que nada visa para fora de si, que faz da própria busca um lugar. A luz da utopia é a luz da falta salutar, da finitude que define o vivo como uma abertura infinitiva. O que Celan chamou de "u-topia" pode se explicar como a consciência do ímpeto, para o homem vital, de opor-se ao que é porque precisa cuidar do que não é (SCHUBACK, 2011, p. 90).

Essa abertura infinitiva do que é vivo constitui em nós modos de viver, modos de satisfazer desejos, de inventar o necessário e o desnecessário, modos de lidar, também, com a própria condição finita da vida, "a consciência do fundamento temporal dos lugares" (SCHUBACK, 2011, p. 90). Essa temporalidade lança a vida no por vir, cujo sentido não se confunde "com nenhuma mistificação colonizadora de um país futuro" (SCHUBACK, 2011, p. 91), mas será decisiva para introduzir a diferença entre o "homem fazedor" – que opera sobre o já dado – e "o homem criador" – que confronta a abertura, o sem lugar. A ação criadora é a luz que resulta do embate com o vazio.

> A palavra trágica foi a de Hölderlin quando disse que "o próprio deve ser tão aprendido como o estranho"... "pois o mais difícil é o livre uso do próprio". Hölderlin percebeu, numa extraordinária ousadia, que a dificuldade do livre uso do próprio reside na exigência criadora de ter de medir-se com a abertura vital, essa que é pura falta e vazio, e não com o já feito, o já dito, o já pensado da história (SCHUBACK, 2011, p. 91).

Mas esse processo não acontece pelo esquecimento do que foi feito na história, e sim pela "reinscrição do passado", onde a abertura o chama. No insuportável da abertura absoluta,

em alguma medida, o humano configura um modo de capturar esse excesso. A dificuldade de estar diante da abertura infinitiva é a de conter a própria força, aceitar perder o campo tão vasto das possibilidades nos contornos da finitude da vida, para criar com pouco. “Conter a própria força, capturar em configurações finitas o excesso da vida são modos de nomear o que há muito chamamos de linguagem. Linguagem diria, assim, à luz da utopia, vibração de começo” (SCHUBACK, 2011, p. 93).

Definida como vibração de começo, a linguagem se desembaraça, mais uma vez, da ideia de uma ideia instrumental e convencional. O homem não fala para satisfazer as necessidades que lhe convêm. No enigma da linguagem, que desaparece assim que convoca aquilo que chama, é a “estruturação criadora do possível” (SCHUBACK, 2011, p. 93) que satisfaz as necessidades da vida humana. É por isso que, na necessidade de brincar, as 32 crianças da República luminosa inventam uma língua nova.

> Admitindo-se que a linguagem não é o mesmo que o linguístico, que linguagem consiste no nome amplo, quase imemorial, da captura do nada infinitivo da vida em formas e configurações e, assim, da vibração de começo, torna-se inevitável associar a ideia de linguagem à experiência mais humana dos começos que é a infância. E como conceber a infância senão como “o uso mais livre do próprio”, senão como vibração de começos com base na infinição radical da vida, no sem lugar do si mesmo? (SCHUBACK, 2011, p. 93).

Nessa formulação, o problema da língua materna encontra este trabalho. A partir da vibração de um começo, a língua materna do humano é a linguagem, o horizonte onde aprendemos a começar, em determinadas línguas, lugares e configurações.

> O homem já está sempre lançado numa condição, numa memória, numa história, numa língua, numa estrutura finita e determinada. Mas o homem só começa a ser homem, ou seja, singularidade expansiva e compreensiva, só começa a dar começos, a realizar-se humanamente, quando descobre no já dado a abertura infinitiva da vida, quando se mede com a sua falta, digamos, ontológica. Essa descoberta da falta constitutiva, do sem fim da vida finita constitui a língua materna. (SCHUBACK, 2011, p. 94).

Esta língua materna não é necessariamente a língua da mãe, mas pode ser a língua do pai, a língua do país de origem, ou de exílio, pode ser ainda, como escreve Schuback (2011), qualquer língua, que pode se caracterizar como única língua do sujeito, ou multilinguismo. O “silêncio desesperado” também pode caracterizar essa língua materna, como fonte que alimenta a língua do começo.

Se compreendemos que a infância não se define como mero estágio da vida humana, mas como "disposição para abismar-se num começo" (SCHUBACK, p. 94, 2011), nomeamos a língua do começo como "língua da infância". Uma língua de um começo que não é cronológico, não é primeiro porque vem antes do segundo, mas porque é fundo a partir do qual uma composição pode se dar, e porque, na passagem da história, coexiste com a língua gramatical – língua que sempre será originada da língua do começo, dessa vibração, porque só é possível aprendê-la no encontro com o vazio constitutivo, vazio da indefinição e do possível. Essa língua primeira subsiste a qualquer código linguístico, até mesmo o mais arbitrário que se pretende língua de dominação, como foi o português em suas colônias.

Nessa investigação, Márcia Schuback faz referência a um dos primeiros escritos sobre a língua materna, *De vulgari eloquentia,* de Dante Alighieri. Nesse tratado, Dante define a língua materna como a língua vulgar que rodeia as crianças desde o nascimento, "em que as crianças aprendem a ser, a ter, a dizer, a língua em que aprendem a habitar e habituar-se" (SCHUBACK, 2011, p. 95), língua que as crianças vão aprendendo sem regras, pela imitação; "*quella che si apprende senza norma alguna imitando la nutrice*" (ALIGHIERI, 1957, p. 7 apud SCHUBACK, 2011, p. 95). Imita-se, portanto, a nutridora; "mas quem é essa nutridora? A mãe, a ama, a terra, o país, a terra natal?" (SCHUBACK, 2011, p. 96), ou a *relação* com a abertura infinitiva da vida?

> A espontaneidade da língua primeira pode definir-se como o aprendizado de uma imitação primordial, a imitação de como se fazem humanamente os começos. O que se imita não seria, portanto, a nutridora, mas a nutrição. [...] O que se imita não seria o leite dado, mas a doação. O que se imita seria a estruturação e não o que nela chegou a se estruturar (SCHUBACK, 2011, p. 95).

A língua dos começos é a língua da infância porque, na criança, as coisas só existem na "relação viva com o possível", elas ainda vibram antes de se fixarem em significados fechados; "é a coisa-para…, a coisa-desde…., a coisa-com…, a coisa-longe…, coisa-perto… Ou mais diretamente: na língua materna cada coisa é um mundo" (SCHUBACK, 2011, p. 97). A língua gramatical, que reivindica a norma culta, o certo e o errado, só existe porque deriva da língua dos começos, pois foi atravessando a abertura vital, que pôde constituir seus códigos; "podemos chamar de fala o embate com a vida e o mistério de sua finitude" (SCHUBACK, 2011, p. 96).

E a língua materna, assim redefinida, passa a designar não uma estrutura definida, mas um impulso relacional, "ser-com".

> A língua materna, pode-se ainda afirmar, consiste no aprendizado do que é relacionar-se. Por isso o que, concretamente, se aprende não são palavras, não são elementos linguísticos, mas estruturas relacionais. [...] A língua materna não é transmissão de conteúdos culturais, de formas de organização, de hábitos comunitários, mas a transmissão do relacional nele mesmo, do pertencimento ao que nunca pode ser apossado, da comunidade com o que transgride tudo que é comum (SCHUBACK, 2011, p. 97).

Sabemos que, ainda que o humano possa adaptar-se às mais profundas variações no meio em que vive, para a sua sobrevivência, não pode jamais ser privado da dimensão relacional da existência. Winnicott já havia escrito que "não existe tal coisa como um bebê", ao se referir à ideia impossível de conceber um bebê isolado de uma relação com um cuidador que lhe garanta a sua existência, sua nutrição – esta relação é irrenunciável. Para o humano, há muitas possibilidades, muitas adaptações e readaptações, no entanto, "o homem não consegue se habituar a não habituar-se" escreve Schuback (2011, p. 98), ele "não pode prescindir do relacional ele mesmo".

A vibração do começo, cuja ressonância faz nascer a língua materna, é a "apreensão do relacional, de horizontes de pertencimento, do comunitário e, assim, de um outro inscrito em cada si-mesmo" (SCHUBACK, 2011, p. 97). Atravessando a metafísica da linguagem proposta por Benjamin e a abertura vibrátil da linguagem operada por Márcia Schuback, a ideia de pertencimento é retirada de uma estrutura que se constrói sobre uma localização definida, para fundar-se na relação, ou melhor, no relacional – porque a relação, ainda assim, poderia soar como algo que se dá em uma relação específica, quando na verdade, diz da "transmissão do relacional nele mesmo" (SCHUBACK, 2011, p. 97), de sua necessidade como "estruturação criadora".

Ao capturar a definição de língua materna como língua relacional, e não a língua da mãe ou da criança, Márcia Schuback (2011, p. 98) funda essa língua como a *língua-entre*; "a mãe e o filho, a *língua-entre* o comum e o cada um, a *língua-entre* o próprio e o estranho, entre o passado e o futuro". E ainda que essa definição de língua materna esbarre numa perspectiva talvez um pouco abstrata, ao identificar a relação entre língua materna – como aprendizado do relacional – e a oralidade, a língua falada, o sonoro aparece como dimensão corpórea e perceptível.

> O sonoro pode ser considerado a experiência talvez mais poderosa do relacional em si mesmo porque desconhece inteiramente o que sejam os confinamentos do aqui, ali, isso, aquilo, algo como algo. O sonoro só conhece o entre, o quase, as direções, as proposições, os intervalos, as ressonâncias, as repercussões, a tensão inesquecível de ser e não-ser. [...] Concentra o relacional porque, sendo um conjunto de muitas frequências, de muitas ressonâncias, o som mantém todas as relações na sua tensão própria, sem resolvê-las ou superá-las, guardando-as numa simultaneidade (SCHUBACK, 2011, p. 99).

A oralidade, nesse sentido, transforma-se numa expressão do relacional e, nos mitos fundadores, o sonoro afirma-se como símbolo de criação, "símbolo dos começos" (SCHUBACK, 2011). Se a oralidade manifesta o relacional, o *entre*, o que caracteriza a experiência de oralidade não é somente a fala, e sim, mais precisamente, a escuta. "A língua materna define-se como a língua que fala somente depois de ter ouvido" (SCHUBACK, 2011, p. 99), por isso, ela apreende o relacional na escuta e no acolhimento.

> A língua materna, nesse sentido, fala sempre depois, sempre em segundo, como soa toda ressonância, toda repercussão. Trata-se de uma fala resposta, de uma fala-percussiva, de uma fala-eco e, portanto, de uma fala que desconhece os meandros do solipsismo. Enquanto um homem puder ouvir e isso significa acolher, receber, permanece viva a sua língua materna, a língua de um começo (SCHUBACK, 2011, p. 99).

Para Schuback, a essência da linguagem é assumida pela expressão "língua materna", e, nela, a autora chega à inflexão: a linguagem é a língua materna do homem. Ao liberar a linguagem de sua representação como fato, norma, lugar e convenção, ela pode ser situada no tempo; a língua que fala na espessura do tempo, se deixando dizer pelo tempo, partindo dos vazios e de suas aporias – gesto que implica a "capacidade de silenciar e esperar" (SCHUBACK, 2011, p. 100).

> Testemunhamos [...] o desaparecimento de línguas, de nações, de etnias, de culturas e, com isso, o desaparecimento de tudo o que conhecemos historicamente como o "próprio". O que desaparece é certamente o lugar do "próprio". As línguas se misturam, crianças aprendem a falar mal as suas línguas, falam colagens de línguas, frases com palavras de línguas diversas, etc. A literatura intelectual perde a sua veia literária, todos escrevem no monolinguismo de um inglês comercial transportado sem pudores para o "cada um" (SCHUBACK, 2011, p. 100).

No entanto, numa afinidade silenciosa com o gesto de Walter Benjamin – que não lamentava o reconhecimento de que a criação e a história emergem junto com a fratura e a

desordem, movimento constitutivo da multiplicidade das línguas como fragmentos que buscam a afinidade na vibração de uma pura língua –, Márcia Schuback vê nessas perdas cruciais uma salvação: ao vislumbrar, no desencontro com a pluralidade das línguas, a silenciosa língua da vibração de um começo. A língua que resta quando se dissipam as línguas nacionais, as línguas das fronteiras.

Na "atenção e na escuta" – gestos tão afirmados nos personagens da infância berlinense de Benjamin (1987), crianças escondidas atrás das cortinas, atrasando o passo na rua, esperando a lontra sair das profundezas de seu lago tão quieto – a pluralidade linguística é reconduzida a essa língua materna dos começos. "A língua do entre vibrante na lírica contemporânea tornou-se, de certo modo, a língua materna dos expatriados, dos banidos da superficialidade desse mundo, dos exilados e estranhados, esses aprendizes do desaprender" (SCHUBACK, 2011, p. 101).

Neste trabalho, firmado na relação entre língua e acolhimento, busco capturar essa dimensão relacional que vibra no tempo, e cuja ressonância recebe a criança com as especificidades de uma língua.

Nessa dimensão relacional da linguagem, que conecta a língua – em sua multiplicidade – com a experiência e a existência, está colocada a dimensão do risco, tão presente na vida de Benjamin, que se apresenta também na ideia de que o desdobramento da multiplicidade das línguas só pode ser essencial e precário: "pois, se ela é, realmente, a única figura da salvação, não pode, sem se destruir a si mesma como possibilidade, pretender ser garantia da salvação" (GAGNEBIN, 2013, p. 29).

Esse desdobramento infinito da multiplicidade, que implicaria a "ideia de transformabilidade de todas as línguas entre si", teria como efeito descartar, até mesmo, a figura do original a uma referência estável e primeira;

> Abalo característico da nossa modernidade, talvez até da nossa "pós-modernidade", que pode levar à perda de todo sentido comum, à decomposição última das nossas frágeis linguagens, à vitória da manipulação e da violência. [...] Benjamin sempre insistirá, porém, nas perspectivas salvadoras que esta crise da tradição pode também oferecer à ação histórica dos homens. E isso não por causa de um otimismo saudável, pretensamente de esquerda, ou de uma confiança ingênua na técnica, como foi várias vezes dito e criticado. Mas porque, através do desmoronar dessa identidade da linguagem, da história e do sujeito, poderia, talvez, enfim passar o sopro de uma palavra inteiramente redimida, que atravessa todas as línguas e pulveriza o peso do sentido (GAGNEBIN, 2013, p. 30).

11.3 Hospitalidade

Ao pensar as implicações da língua, na questão da hospitalidade, Anne Dufourmantelle (2003, p. 76) relembra as palavras de Derrida: “Quaisquer que sejam as formas de exílio, a língua é o que se guarda para si”. A autora lembra, também, o modo como Derrida cita o momento em que, ao ser entrevistada, Hannah Arendt precisou responder por que permaneceu fiel à língua alemã, mesmo depois do nazismo.

Derrida se intriga com a resposta de Arendt, quando ela diz: “o que fazer se, afinal, não foi a língua alemã que enlouqueceu?”, “nada pode substituir a língua materna”. Derrida observa que, nessas respostas, Arendt parecia tentar preservar, na língua, uma “redenção diante do mal absoluto”,

> Ele se espanta que Arendt não possa imaginar que a língua, isso que temos de mais íntimo e também de mais comum, que uma língua que comanda nossa relação com o outro e com o mundo – cuja lei nos arranca da selvageria de um certo silêncio –, que essa língua possa ser cúmplice da barbárie (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 78).

Então, Derrida convoca a língua a suportar, mais uma vez, seu lugar enigmático, uma língua materna que divide seus vocábulos, sons, significantes, palavras, com a barbárie. A língua como próprio lugar de onde emerge a loucura de uma relação com a mãe; “que nos introduz ao enigmático do *chez-soi*” (DERRIDA apud DUFOURMANTELLE, 2003 p. 80). No entanto, ao tentar esconder a possibilidade da relação entre língua materna e barbárie, Hannah Arendt a revela:

> A realidade secreta, íntima, da língua defendida por Arendt, essa língua materna que ela dizia “insubstituível”, abriga nela mesma a desrazão, o traumatismo, o ódio. Ela é feita à imagem da mãe “única e insuperável”, insiste Derrida, essa mãe em que o mundo próximo, desejado, amoroso, pode transformar-se em terror; uma mãe que poderia ser liberada sem atingir a loucura. Do mais familiar surge a inquietude que um universo insensato substitui, de maneira dilacerante e quase impensável, o mundo dado pela mãe (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 84).

Derrida abre as investigações em torno da hospitalidade ampliando-a para além da lógica da significação, insistindo em hospedar a palavra – hospitalidade – no espanto. Dufourmantelle reconhece nisso, o gesto de contrapor-se a um “saber diurno” (2003, p. 38),

que subjuga o real ao que é quantificável e útil dentro dos valores da técnica, o que Benjamin reconhecerá como a pobreza da experiência no mundo moderno.

Na palavra filosófica, hospedada no espanto, subsiste um questionamento à "quietude das leis da hospitalidade", constantemente violadas, e busca-se compreender um lugar que não pertence nem a quem hospeda, nem a quem é hospedado. Esse lugar pode ser experimentado na própria língua, ainda que essa experiência carregue a ambiguidade primeira, o *unheimliche*, que se revela ao investigar o compartilhamento etimológico da palavra hospitalidade e da palavra hostilidade, ou essa língua materna "insubstituível", de onde emerge o terror. Antes mesmo das construções de suas elucidações em torno do inquietante, ou do estranho familiar, Freud escreveu um artigo intitulado *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*, onde falava das descobertas em torno dos antigos idiomas, que "tratavam os opostos de igual maneira" (FREUD, [1924] 2011, p. 245), expressos sempre pelo mesmo elemento. Desse modo, uma só palavra era usada para designar "forte" e "fraco", como no antigo egípcio, ou como na palavra alemã, *boden*, que pode designar sótão ou chão.

Em diálogo com Anne Dufourmantelle, Jacques Derrida (2003) investiga a ambivalência poética da palavra *hôte*, em francês, que carrega em seu sentido a figura do hóspede e do hospedeiro, aquele que oferece e aquele que recebe hospedagem. "As meditações de Derrida sobre a sepultura, o nome, a memória, a loucura que habita a língua, o exílio e o limiar, são sinais endereçados a essa questão do lugar convidando o sujeito a reconhecer que ele é, primeiramente, um hóspede" (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 16-18).

Ao longo de sua investigação, Derrida, traz cenas da filosofia grega em que o estrangeiro toma iniciativa por questionar, colocar questões temidas e intoleráveis, questiona o *logos* de uma pátria, ou autoridade paterna; "como se o estrangeiro devesse começar contestando a autoridade do chefe, do pai, do chefe da família, do 'dono do lugar', do poder de hospitalidade" (DERRIDA, 2003, p. 7). Esse estrangeiro que não fala como os demais, e que fala uma língua estranha, é, também, o estrangeiro Sócrates, o homem que multiplica perguntas, e que, em seu discurso, se defendia, inclusive, de ser um sofista ou discursista: "Declara que ele é 'estrangeiro' ao discurso de tribunal, à tribuna dos tribunais: ele não sabe falar essa linguagem de pretória, essa retórica do direito, da acusação, da defesa" (DERRIDA 2003, p. 15), ele faz o papel do estrangeiro. Sua posição é afirmada pela língua, pelo exercício da língua, e é precisamente aí que a questão da hospitalidade é inaugurada; "devemos pedir

ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós?" (DERRIDA, 2003, p. 25). Para Derrida (2003, p. 25), essa exigência, esta imposição da "tradução em sua própria língua", constitui "a primeira violência".

A língua é, para Derrida, a figura de um paradoxo irresolúvel que emerge de uma questão autobiográfica, como judeu nascido na Argélia durante a ocupação francesa no país. Em 1940, durante a ocupação nazista na França, o governo revogou a cidadania francesa de todos os judeus argelinos e Derrida foi expulso da escola em que estudava[30]. Com isso, tornou-se um estrangeiro na própria terra natal, ao mesmo tempo em que perdeu a cidadania de um país que nunca havia visitado[31], mas cuja língua era a única que conhecia, o francês, língua oficializada pela colonização, e que marginalizou o árabe e o berbere como línguas inferiores. Derrida (2016, p. 31) formula, então, o paradoxo:

"1. Não se fala senão uma única língua

2. Não se fala nunca uma única língua"

A história revelará, ainda muito cedo, que Derrida não possuía uma língua materna no sentido pleno. O francês, como língua imposta, já era a língua do colonizador. E o árabe lhe fora interdito. Nesse vazio, que não se fecha numa origem datada, segura, Derrida parece vislumbrar o fantasma de uma língua, que não existe plenamente, e que por isso, lhe assombra. A língua materna é, nesse sentido, sempre a língua do outro, por isso ele se espanta com o modo como Hannah Arendt tenta se assegurar numa língua materna como se ela não fosse atravessada pelo colonialismo, pela violência da história e também pelas próprias marcas da diferença.

Em vista disso, em *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, Derrida (2016, p. 25) afirma: "Sofro e fruo com isso que te digo na nossa língua dita comum: *Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha*". É possível, portanto, falar uma língua, e ainda assim falar uma língua que não é sua. Essa língua que se fala e não se possui, não equivale a uma língua exterior. Ele irá definir essa abertura ao que não é próprio *na* língua materna, e não fora dela. Assim, a língua materna não é uníssona; mas é sempre atravessada por

[30] O artigo "Derrida e as portas abertas da memória, do arquivo e do testemunho" de Paulo Henrique Fernandes Oliveira (2020), reflete sobre a relação entre a história de Derrida e suas produções conceituais.

[31] Marcio Seligmann-Silva (1997) também escreve sobre a relação entre o posicionamento teórico e político de Derrida e suas memórias em "Derrida e os ecos da Argélia", disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs290620.htm. Último acesso em 05/09/2026

diferenças, fragmentos, e nela reside a abertura para o estrangeiro. Por isso, toda língua traz em si a estrangeiridade.

Que definição tem a língua materna, então, quando ela contém em si pedaços de línguas diferentes? E o que acontece quando esses pedaços se encontram? A língua é somada à outra? Derrida, junto à formulação do amigo Khatibi, que pensa a questão do bilinguismo colonial, compreende que não. O contato produzido entre as línguas e seus fragmentos; "O que aí se enxerta e aí se perde" não retorna "nem a uma e nem a outra" (KHATIBI, 1985, p. 10 apud DERRIDA, 2016, p. 32), como espaço do incomunicável. Esse incomunicável não significa impossibilidade de comunicação, mas diferença que não se dissolve – essa experiência de um entre-lugar; posição que marca o sujeito com a despossessão; a sensação de não se sentir plenamente à vontade na língua (LIMA, 2011).

Que língua resta para escrever as memórias? Pergunta Derrida (2016), uma vez que não há "língua materna autorizada": como dizer da recordação, quando é preciso inventar a língua para dizer, e inventar o "eu" que diz ao mesmo tempo? Que forças ainda restam, quando despertamos da "amnésia ativa" do duplo interdito?

> A interdição não é negativa, não provoca simplesmente a perda. Nem a perdição a amnésia que ela organiza a partir do fundo, nas noites do abismo. Ela rola, desenrola-se como uma onda que arrasta tudo para as praias que conheço demasiado. Porta tudo, este mar, e dos dois lados, enrola-se, arrebata e enriquece-se com tudo, traz de volta, devolve, deporta e incha com o que arrebata (DERRIDA, 2016, p. 61).

Ainda que Márcia Schuback e Derrida tomem essa aporia como impulso para pensar uma língua materna desapropriada – deslocada – dissolvendo a ideia de uma propriedade natural de quem fala, algo que se possui por pertencimento, eles vão conduzindo a investigação para lugares diferentes. Em seu gesto, Schuback reinventa um lugar ontológico para a língua materna, na vibração do começo, do aprendizado do relacional. No entanto, no gesto político de Derrida, a ação sobre a linguagem materna desfaz a ideia de posse para tornar-se língua do outro, língua do outro na própria língua. A ideia de que alguém possua a língua materna como casa linguística é uma ficção – como prótese de origem. Mas afirmar essa ficção não é desvalorizar a invenção dessa casa linguística naquilo que é mais vital para o sujeito.

Derrida atravessa a definição de língua materna com a ausência, a impropriedade, enquanto para Schuback, a definição de língua materna ganha o sentido do que, ainda, resta quando se dissolvem as línguas nacionais. Esse encontro desencontrado produz também, uma abertura própria para seguir pensando o lugar do acolhimento na língua, junto à infância.

Nessa tensão, entre língua, estrangeiro e acolhimento, Derrida reconhece dois registros da hospitalidade: de um lado, a hospitalidade incondicional, e de outro, a hospitalidade condicional – do âmbito jurídico e político. Em sua incondicionalidade, a hospitalidade recebe o outro sem exigir que ele diga quem é, de onde vem, como se identifica. Não é a hospitalidade bem-intencionada, tolerante e benevolente, onde o anfitrião, na seguridade de sua língua, recebe o estrangeiro sem perturbá-la. A hospitalidade absoluta, assim formulada, oferece um lugar não apenas ao estrangeiro, que possui um nome de família e um "estatuto social de estrangeiro", mas "ao outro absoluto, desconhecido anônimo" (DERRIDA, 2003, p. 25), sem exigir dele qualquer reciprocidade.

Não se trata, portanto, de extinguir a forma da hospitalidade condicional, cuja face frágil, artificial e precária Derrida experimentou na própria história – tendo sido marcado com uma cidadania que desde o início era insuficiente para definir suas pertenças múltiplas – como judeu franco-magrebino nascido na Argélia – e que fora retirada depois. Ainda que a cidadania seja insuficiente para abrigar as pertenças, ela é um dispositivo de experiência de si, cuja instabilidade traumática irá exigir um lugar na memória. Por isso, essa forma da hospitalidade condicional não pode fechar-se sobre si mesma, e é preciso confrontar a quietude e a arbitrariedade de suas leis (DUFOURMANTELLE, 2003), a partir da abertura da hospitalidade incondicional.

O enigma poético da hospitalidade retira sua discussão de uma exigência moral e individual, e a transfere para uma questão política. Derrida está interessado na questão que o estrangeiro traz consigo, qual questão o estrangeiro dirige? Para o autor, trata-se do político, do homem como ser político, como aquele que vai de encontro ao outro. "Ora, a exposição do homem como ser político ressoa, em nossa época, com uma insolência soberana, na medida em que nossa cultura parece estar a caminho de escamotear o político como efeito de cena", escreve Dufourmantelle (2003, pp. 66-68). Mas esse estrangeiro vem falar de uma utopia política – a abertura para um fora do lugar. Um lugar ainda não determinado.

Essas utopias não inventaram ideologias inscritas na realidade de um lugar, ou de um poder, retratadas como nostalgias fixadas no tempo e na história. O sem-lugar, evocado por Derrida, é o que abre a possibilidade da geografia das proximidades, uma cidade humana onde a ética está a serviço de si mesma; ética de uma hospitalidade cujo lugar não pertence, originalmente, nem a quem hospeda, nem a quem é hospedado. É essa a verdade que o estrangeiro aporta consigo. Retomamos, sob outro prisma, a ideia de uma hospitalidade cujo hospedeiro não acolhe a partir de um si próprio definido, seguro e soberano, mas a partir da afirmação de que isso que é próprio precisa da relação para existir. A partir da afirmação primeira e última, de que é dessa abertura que inventamos aquilo que somos.

Se no paradoxo linguístico de Derrida – através do qual a língua é sempre do outro, portanto, marcada pela diferença, pela incompletude, pela abertura e pela despossessão – a língua não basta, há um sentido poético em todo testemunho. Acompanhar a invenção desse sentido poético é acompanhar a criação e o deslocamento da língua, para que seja possível dizer a experiência. E se a língua em que se cria o testemunho nunca é a própria, então se poetiza na língua do outro, habitando a diferença. A relação é poética – porque inventa a linguagem do testemunho – e política – porque não está fora dos regimes de valorização ou desvalorização linguística do testemunho, das condições de possibilidade de dizê-lo. Para enfrentar as relações de poder concretas, que se revelam na língua, é preciso ativar esse gesto poético que é político a um só tempo.

Ao remontar as histórias de uma infância povoada por três línguas diferentes, Silvia Molloy (2018, p. 8) escreve: “Um imigrante e um filho de imigrante se pensam em termos linguísticos, *são* sua língua”. Neta de uma avó inglesa, cujo filho, o pai de Silvia, nasceu na Argentina, a autora narra as tensões entre o encontro de línguas, envolvendo língua e identidade na constituição do sujeito. Sua mãe, filha de franceses, “perdeu” a língua de seus pais, portanto já não pode ser francesa. Pensando no desamparo linguístico da mãe monolíngue, uma mãe *deslinguada*, é a língua francesa que a pequena Silvia busca recuperar. Quando a professora de francês chegava em casa para ensinar a língua à Silvia e sua irmã, misturavam-se o espanhol e o francês. As irmãs afrancesavam as palavras espanholas, e a professora fazia o contrário com as palavras francesas. Essa fusão entre as palavras, geralmente, engolia as palavras da casa, do cotidiano e da cozinha, no entanto, a autora faz

referência ao *unheimliche*, o estranho, o inquietante, para apontar a contradição capaz de "abalar a fundação da casa" (MOLLOY, 2018, p. 12).

Na narrativa de Silvia, a mistura entre as línguas revela um passado de travessias que culmina na casa, fundando e dispersando, ao mesmo tempo, o encontro entre essas diferentes travessias. A autora irá escrever ainda que o bilinguismo nunca chega a ser de fato caseiro. Ao dialogar com a obra de Molloy, Patrícia Lavelle (2021, p. 186) conclui que, na experiência de uma pluralidade linguística, a identidade da voz que poderia reunir vivências e pensamentos no eixo de onde se diz "eu" parece ser ameaçada. Nessa fragilidade, a autora afirma a criação poética – em consonância com as práticas de tradução – como possibilidade de expandir as perspectivas linguísticas e "hibridizar a língua", tornando-a "excessiva e estranha a si mesma, mais aberta e mais fértil".

Ainda nas memórias da autora, não só a casa era povoada por mais de uma língua, como também a escola de sua infância era bilíngue. Dividia-se em inglês de manhã e espanhol à tarde; isso significava que de manhã era proibido falar espanhol, mas à tarde – na metade da língua espanhola do dia – ninguém se importava se alguém falasse em inglês. Essa divisão se reproduzia em casa; "espanhol com a mãe, inglês com o pai" (MOLLOY, 2018 p. 16). Então, como numa espécie de transgressão, misturava as línguas com sua irmã, construindo uma língua particular. Sua narrativa empenha-se por demonstrar uma fantasmática no sujeito bilíngue que não encontra a seguridade da casa. Como "uma sensação fugidia de vazio" nas travessias entre uma língua e outra; quando uma palavra não se encontra, não se traduz.

Nessas travessias, no entanto, a autora vai encontrando seu modo sempre outro de dizer, sempre marcado pela alteridade. Então, ela se pergunta: "Pode-se falar em trauma no idioma que se falava – quer dizer, no idioma em que se *era* – no momento do evento traumático?" (MOLLOY, 2018, p. 49). E, dessa pergunta, Silvia relembra algumas obras de autores que puderam encontrar outra língua para narrar os horrores de Auschwitz, encontraram uma outra língua para sobreviver. Para falar do indizível, era preciso desestabilizar a naturalidade com que se pode falar uma língua, era preciso desestabilizar o familiar. Em suas reflexões autobiográficas sobre o translinguismo, Lavelle (2021) relembra o trabalho da poeta e artista visual Etel Adnan, que, durante a luta pela independência na Argélia, passou a evitar sua língua de expressão originária – o francês – por conta de suas

convicções contracoloniais. O mal-estar causado por essa restrição imposta a si mesma foi acalentado por sua pintura. Lavelle (2021, p. 181) pergunta-se, ainda, se a incorporação da pintura como expressão não verbal seria uma forma de se traduzir, “ou um jeito de traduzir a própria falta (momentânea) da língua?”. Mais tarde, Adnan adota o inglês como língua poética. Para Lavelle (2021, p. 196), o desenvolvimento de uma escrita poética madura surgiu “no estranhamento da língua materna” e na “nostalgia de seu ritmo”.

12. DESENHAR A CASA

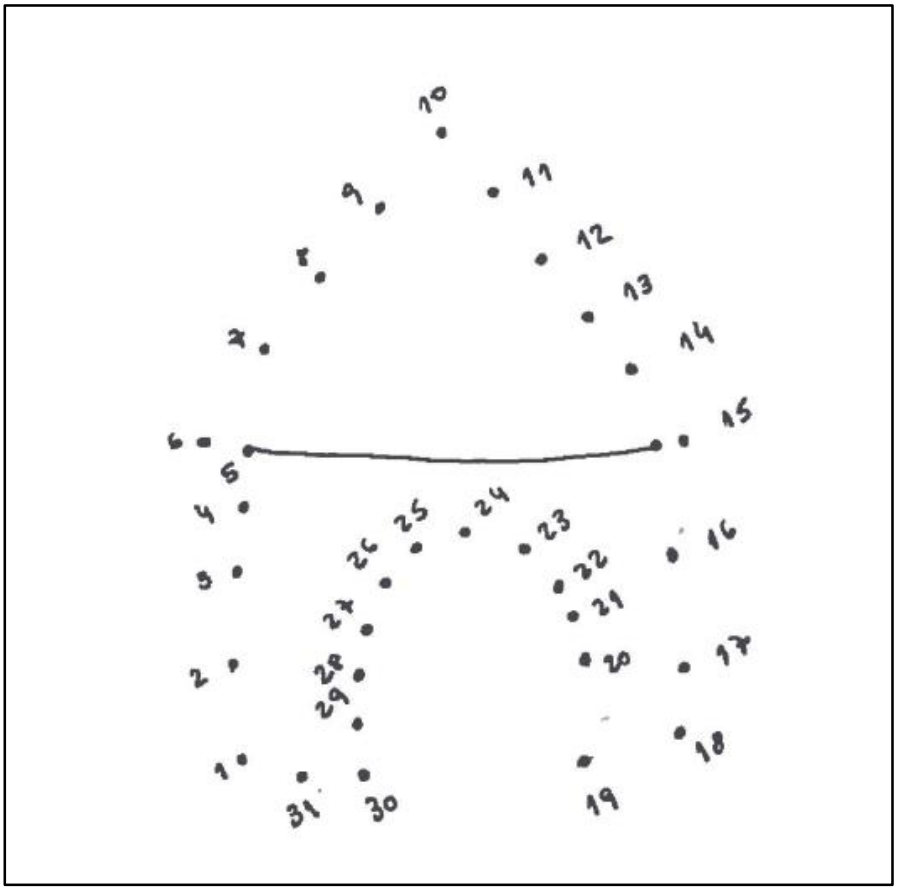


Figura 5: Sem título (2026). Fonte: a autora.

O mesmo menino que, certa vez, me pediu para escrever os nomes de todos os que estavam ali presentes adorava desenhar casas. Mas suas casas nunca eram iguais. Às vezes era florido seu entorno, às vezes um pouco mais melancólico. Certo dia, numa atividade em que todos deveríamos desenhar uma casa, ele decidiu que as casas desenhadas pelos outros eram melhores do que as dele e pedia muito que trocassem. Às vezes, num mesmo dia, desenhava mais de uma casa; às vezes, suas casas tinham muitas portas – porque muitas pessoas viviam ali. Às vezes tinham cachorros. Às vezes tinham muitos amigos. Às vezes tinham sua família, sua mãe, irmãos. Às vezes suas casas abrigavam os personagens de desenho animado de que ele mais gostava. Às vezes tinham muita comida na geladeira. Às

vezes as casas eram feitas de dobradura de papel, às vezes eram azuis, às vezes eram vermelhas. Mas, certa vez, o menino desenhou um ladrão ao lado da casa, segurando o coração que havia roubado.

12.1Inventar a língua

A linguagem é, em sua estrutura, desapropriação, sem origem segura e sem a plenitude do sentido que a palavra venha fixar. Há sempre um resto, deslocado, algo que escapa. Para Derrida (2016) essa condição da linguagem é caracterizada por uma natureza espectral, que assombra a identidade com os rastros de uma origem que não é absoluta. Ainda que essa condição se estenda a toda experiência humana, ela não é vivida da mesma forma por todos. Quem sofre o deslocamento forçado, a violência da colonização ou do exílio encarna esse não pertencimento de modo ainda mais difícil, porque a experiência de uma língua própria, que é também estrangeira, não é mais vivida como estrutura e sim como imposição política e existencial. O risco é que a própria estrutura da linguagem seja convertida em destino, transformando a violência imposta em espectro, sem lugar na língua, sem escrita, sem elaboração, sem invenção a partir do vazio produzido pelo deslocamento.

Justamente porque o real não deixa de existir quando não é dito, para que essa violência não se torne espectral, é preciso inventar uma poética testemunhal junto às crianças migrantes, cujo deslocamento forçado deixa uma marca singular na experiência com a linguagem, e, portanto, na experiência com a vida. Por isso, é preciso encontrar um lugar na língua para a experiência do deslocamento, como fortalecimento diante da possibilidade de que essa experiência não elaborada retorne como assombração. O sentido poético do testemunho, conduz à abertura de um espaço que recebe aquilo que o estrangeiro pode dizer, ao seu modo, sem que antes precise responder à pergunta de quem o recebe, na língua de quem o recebe (Derrida, 2003). Não para apagar a violência, mas para que ela encontre na língua o seu nome. E que essa língua seja a língua desapropriada, a língua do outro como estrutura: essa é a verdade que o estrangeiro aporta. Verdade que precisamos ouvir para apreender algo de nós mesmos, de nossa própria língua, afirmando que ela não é inocente,

nem pura, nem própria. Pois acreditar na autossuficiência do que entendemos por língua materna pode ter consequências catastróficas: o nacionalismo e a exclusão do outro. Essa é a verdade que a infância aporta.

E se, no início deste trabalho, ressoavam as perguntas: como acolher o estrangeiro na língua? como acolher a infância na língua?, a passagem pela língua desapossada, pela vibração do começo, e por uma teoria da tradução que não recobre as diferenças, revela que não basta acolher na língua.

É preciso inventá-la,

> [...] inventa, pois, na *tua* língua se fores capaz ou quiseres ouvir a minha, inventa se puderes ou quiseres dá-la a ouvir, à minha língua, como tua, aí onde o evento da sua prosódia não tem nela lugar senão uma vez, ali mesmo onde o seu <em casa> perturba os coabitantes, os concidadãos, os compatriotas? (DERRIDA, 2016, p. 105)

Nessa invenção, o português brasileiro e o espanhol venezuelano são composições diferentes que vão ajudando a dizer do modo como as crianças dizem, já inseridas nessa mistura de jeitos, gírias, sotaques, pausas, tons, ritmos, acordes. Derrida desconfiava da ideia de que a língua materna pudesse constituir algo como uma casa segura, quase de forma natural, ainda que ela nos acolha inserindo-nos no pertencimento em um idioma, um lugar, uma filiação. Essa desconfiança, originada por dentro da própria história do autor, o fez habitar essa ambiguidade entre promessa de hospitalidade e ameaça de desapossamento, assumindo a língua francesa como lugar para a invenção, a escrita, o pensamento e o estranhamento.

Por mais que a ideia de casa seja desorientadora, se a língua que falamos permanece heterogênea, é nesse espaço aberto que podemos desenhar o traçado de uma casa, de uma rua e o "rastro de um retorno" (DERRIDA, 2016, p. 106). As casas do menino não eram descrições, mas invenções. Invenção e testemunho do que em Derrida não se discerne entre "a promessa e o terror" (DERRIDA, 2016, p. 127). Na ocasião do desenho do menino, cuja imagem da casa dividia espaço com a imagem de um ladrão, lembro-me ainda de ver Rosana e Mariana, uma das professoras da escola, as duas juntas, absolutamente inclinadas sobre o desenho do menino, ouvindo o que ele dizia. A inclinação manifestava o interesse, a preocupação e o cuidado. Esse gesto, inclinado, curvado, interessado, formou uma breve

imagem da arcada, tal qual proposta e experienciada na escrita de Walter Benjamin, cuja constelação condensa a arquitetura da tradução. A arcada[32] é a estrutura a partir da qual a tradução não encobre a língua estrangeira, mas faz passar seu modo de dizer.

"Prometes-me assim um discurso sobre os segredos legíveis da ilegibilidade? Encontrar-se-á ainda alguém para o ouvir? ", pergunta Derrida (2016), ao final do seu ensaio.

A resposta desloca a pergunta para uma cena: dizer do ilegível teria se assemelhado a uma "uma aterradora brincadeira de criança", que insiste na memória mais funda, deixada distante, cuja voz viva – "uma voz totalmente jovem" – está velada, mas não está morta:

> Se um dia ela me for devolvida, tenho o sentimento de que verei então, pela primeira vez, na realidade, como depois da morte de um prisioneiro da caverna, a verdade daquilo que vivi: *ela-mesma* para além da memória, como o avesso oculto das sombras, das imagens, das imagens de imagens, dos fantasmas que povoaram cada instante da minha vida (DERRIDA, 2016, p. 127).

Se a voz da infância for devolvida, não é a memória que retornaria, mas algo anterior à memória, à representação e às imagens; "Nem sequer falo de um desvelamento último, mas do que, desde todo o sempre, terá permanecido estrangeiro à figura velada, à própria figura do véu" (DERRRIDA, 2016, p. 127). Derrida também parece não saber o que, precisamente, seria devolvido. No entanto, pergunta se alguém ainda pode ouvir isso que não se deixa dizer tão facilmente. Que só se diz na voz infantil – cujo testemunho não devolve a origem, nem a casa, mas, quem sabe, a vibração dessa voz, como "desejo e promessa". Essa voz que se mantém viva, infantil, velada, soprando uma exigência inaudita de tradução, justamente em sua intraduzibilidade, voz velada na lembrança, mas inesquecível como fundo, porque resiste à natureza da compreensão.

[32] Em *A tarefa do tradutor*, Benjamin (2011, p. 115) afirma que a frase é o muro "que se ergue diante da língua do original" e a literalidade – palavra a palavra (o elemento originário do tradutor) – é a arcada. Ao comentar essa imagem, em *Babel*, Derrida (2002) relembra como Benjamin não estava longe das *Passagens* – livro inacabado em que explorou a imagem das arcadas parisienses do século XIX.

“Agora, você não vai mais me compreender, tá bom?”

“você não vai compreender a gente”.

13. CHEGAR AO PLANETÁRIO

A imagem do cosmos, para Walter Benjamin, constitui tanto o modo como ele se relaciona com a verdade, as ideias e o conhecimento quanto uma imagem que condensa o modo como o sujeito moderno é transformado na modernidade.

O caminho da verdade se dá pelo desvio do universal para a ordem das ideias (ROUANET, 1984). O conhecimento não chega à verdade em linha reta, classificatória e sistemática, mas orbita os fenômenos, as citações, os fragmentos históricos e suas imagens, e os arranja em uma constelação. Essa prática é semelhante à do colecionador, para quem os objetos são apresentados em sua singularidade própria, e não devem ser forçados a responder a uma lógica exterior a eles (GAGNEBIN, 2013). Os objetos, retirados de suas funcionalidades ordinárias da vida, são colocados em relação, e produzem novos sentidos a partir dessa relação – os textos de Benjamin são atravessados por brinquedos, ruínas, arcos, livros esquecidos, lembranças, janelas vazias, soleiras.

> A pesquisa se detém e se mantém no estudo do fenômeno, não para dele dar uma descrição ingenuamente positivista, mas, pelo contrário, para lhe restituir sua dimensão de objeto "bruto", único e irredutível; ela o imobiliza nesta brutalidade para preservá-lo do esquecimento e da destruição, cujas explicações prontas são formas correntes (GAGNEBIN, 2013, p. 10).

O trabalho dos conceitos, como concebido por Benjamin, é analisar e esmiuçar os fenômenos, destruindo uma imagem pronta e acabada – o senso comum, as explicações fechadas – para expor seu pertencimento secreto à ordem das ideias, a uma constelação histórica de sentido. Na riqueza singular dos fenômenos reside a apresentação das ideias, dimensão em que esses fenômenos aparecem como numa constelação, produzindo sentido a partir de uma relação mais profunda. "As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem suas leis" (BENJAMIN, 1984, p. 56).

Benjamin (1984, p. 55) se contrapõe ao método dedutivo da verdade, a partir do qual a ideia é definida como conceito abstrato que tentará capturar a verdade "através de uma compilação enciclopédica de conhecimentos", que tem por intenção transformar os conceitos

em referências generalizadas e abstratas. Para Benjamin, o conceito não é soberano sobre os fenômenos – dominando-os e classificando-os. O conceito é um operador, um artesão, que extrai elementos do fenômeno para dispô-los nessa constelação.

> As ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos. Os elementos que o conceito, segundo sua própria tarefa, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos. A ideia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo. (BENJAMIN, 1987, p. 57).

Assim, para Benjamin, é absurdo que se possa extrair uma verdade universal de uma média estatística, uma abstração empírica. Para ele, a verdade aparece na constelação de singulares, na valorização do excêntrico e do estranho, do que escapa à classificação e transforma-se em "indício de uma verdade possível" (GAGNEBIN, 2013, p. 13). Os conceitos têm por função agrupar os fenômenos, preservando suas estranhezas em torno das ideias; "as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta".

Dessa constelação, nasce, também, o conceito de origem:

> Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem. Essa dialética mostra como em toda essência o único e o recorrente se condicionam mutuamente (BENJAMIN, 1984, p. 68).

A concepção de origem como algo que emerge do "vir-a-ser e da extinção", localizada "no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho" que "arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese" (BENJAMIN, 1984, pp. 67-68), confronta a ideia de história como sucessão de fatos que vão preenchendo um tempo vazio e homogêneo. Origem, como configuração histórica, é o que se revela quando fenômenos dispersos formam uma constelação – "uma Ideia que só pode se realizar, verdadeiramente, historicamente" (GAGNEBIN, 2013, p. 14).

As estrelas – os fenômenos – se tornam legíveis quando são reunidas por um traçado comum (GAGNEBIN, 2013). Nesse sentido, a origem como "este procedimento, que faz emergir momentos privilegiados para fora do *continuum* cronológico" (GAGNEBIN, 2013) constitui uma verdade histórica revelada em uma constelação.

A partir desse método desviante, Benjamin desconfia das médias e generalizações para se dedicar à investigação paciente e minuciosa do que é peculiar, autêntico, inusitado, "atípico". Essa dedicação responde, justamente, à ideia epistemológica e teológica de salvação (GAGNEBIN, 2013), não como segurança, mas como promessa.

A imagem da constelação não aparece somente como modelo epistemológico. Ela também está presente no modo como Benjamin atravessa a história da transformação da sensibilidade na passagem para a modernidade.

A luz emitida por uma estrela pode levar milhares de anos até alcançar nossa percepção aqui na Terra. Portanto, olhar para o céu é olhar para o passado. Isso não significa apenas que uma estrela que vemos hoje pode não existir mais no cosmos, mas que essa mesma estrela foi vista por gerações que já não estão mais aqui. No entanto, certamente, ainda que possamos ver a mesma estrela, aquilo que enxergamos em suas constelações mudou muito ao longo dos anos. Povos antigos podiam ver numa constelação o futuro, ou o indício de uma organização social possível, num tempo em que

> as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente ao destino humano, e em que de parte alguma uma voz lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Todos os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. Já passou o tempo em que elas conversavam com os homens (LESKOV *apud* BENJAMIN, 2012, p. 227).

A crise da arte de contar histórias não se revela somente em sua forma literária, mas na transformação da relação entre o humano e a natureza. O universo da narração partilhava do ritmo lento da contemplação coletiva do céu, no entanto, na passagem para a modernidade técnica, os elementos do cosmos são fragmentados em informações descontínuas – são medidos, quantificados, avaliados em suas utilidades – e nada mais comunicam, rompendo a relação antiga do sujeito com o céu.

"Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último conhece" escreve Benjamin (1987, p. 68), no texto final do *Rua de mão única*: "A caminho do planetário". Algo semelhante não poderia ser dito da distinção entre adultos e crianças? Um adulto, ao olhar o céu, tem a mesma experiência que

uma criança[33], para quem as coisas ainda falam, ainda emitem sinais? Na dúvida, é melhor estarmos juntos para olhar.

Para Benjamin (1987), a sabedoria dos antigos está condensada na sentença: "A Terra pertencerá unicamente àqueles que vivem das forças do cosmos". O nascimento da astronomia anuncia o naufrágio dessa sabedoria antiga, transformando o universo em objeto a ser visto, algo distante cuja técnica inventará os mais refinados recursos de aproximação óptica. Para os antigos, essa relação não se cumpria na vinculação óptica, mas na embriaguez; "experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo ao mais distante, e nunca de um sem o outro" (BENJAMIN, 1987, p. 68). Na embriaguez, o próximo e o distante se reúnem, e essa experiência só pode ser alcançada na comunidade, por isso, Benjamin critica o modo como essa embriaguez coletiva foi descartada na modernidade, como se pudesse ser substituída pela imagem do indivíduo que contempla solitariamente o céu, num devaneio místico e pessoal, privatizando a experiência com o cosmos.

Benjamin viu nessa privatização da relação com o céu uma ameaça. Ao ser considerada irrelevante, a embriaguez coletiva, através da qual a comunidade se comunicava com o cosmos, cobrou seu preço, retornando como guerra e destruição.

> Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas a campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra (BENJAMIN, 1987, p. 69).

A Primeira Guerra foi um ensaio do novo vínculo que os homens constituíram com o céu. A partir do espírito da técnica, o homem pensava dominar a natureza para resgatar lucro e poder, mas a técnica se voltou contra a humanidade, transformando "o leito de núpcias em mar de sangue" (BENJAMIN, 1987, p. 69).

Benjamin, então, inverte a fórmula imperialista, para a qual o sentido de toda técnica é a dominação da natureza:

> Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar

[33] A criança que "vive no mundo da lua" pode viver protegida da frustração de jamais vir a pisar na lua. Por conversar com a lua, a criança que vive no mundo da lua dificilmente sonharia em demonstrar soberania, fincando a bandeira de seu país nesse corpo celeste encantado.

> de dominação, a dominação das relações entre gerações, e não das crianças? (BENJAMIN, 1987, p. 69).

Para Benjamin (1987, p. 69), a técnica é a "dominação da *relação* entre Natureza e humanidade". Nessa inversão, Benjamin recusa a ideia de que, no conhecimento, um sujeito venha a controlar o objeto de estudo. A relação implica que ambos se constituem mutuamente. Toda relação de dominação cobra seu preço, e demonstra como é frágil esse sujeito soberano, que ao pretender se separar da natureza e destruí-la, destrói a si mesmo.

"Os homens como espécie estão, decerto, há milênios no fim de sua evolução; mas a humanidade como espécie está no começo" (BENJAMIN, 1987, p. 69). O fim dos homens, como espécie, remete a uma civilização esgotada; a humanidade, como espécie, no começo, remete a uma experiência que ainda não vivemos; "Para ela organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmos se forma de modo novo e diferente do que em povos e família" (BENJAMIN, 1987, p. 69). Essa *physis* seria o gérmen de uma experiência humana reconciliada com as forças do céu e da Terra? Ainda que, de forma equivocada, atribuam a Benjamin a imagem do filósofo melancólico, este pequeno trecho, tão forte e condensado, revela que só um filósofo tão esperançoso poderia elaborar tal formulação:

> Basta lembrar a experiência de velocidades, por força das quais a humanidade prepara-se agora para viagens a perder de vista no interior do tempo, para ali deparar com ritmos pelos quais os doentes, como anteriormente em altas montanhas ou em mares do Sul, se fortalecerão. Os Luna Parks são uma pré-forma de sanatórios (BENJAMIN, 1987, p. 69).

Há um sentido de cura no corpo exposto a ritmos inabituais de velocidade e altitude, porque esse movimento nos colocaria em contato com aquela embriaguez antiga – com a intimidade perdida na relação coletiva com o cosmos, por isso, este é também um ensaio para uma nova relação. Na experiência da guerra, a humanidade vivenciou essa vertigem, as estruturas dos corpos sentiram, ainda, aquele estado liminar entre destruição e transformação. As revoltas subsequentes eram ensaios para que a humanidade colocasse o corpo transformado "em seu poder", para que não transformasse a potência vertiginosa em destruição, mas em motor de transformação da história. O corpo do proletariado é esse termômetro; uma potência, para Benjamin, através da qual se medem as forças para enfrentar a opressão. Nenhuma boa vontade, "nenhum raciocínio pacifista o salvará". Só é possível vencer a vertigem do extermínio "na embriaguez da procriação" (BENJAMIN, 1987, p. 69).

No entanto, em "A caminho do planetário"[34] não chegamos de fato a ele. Benjamin não o menciona em nenhum momento do texto, e esse lugar permanece como promessa. Seria a experiência de recomposição do céu a partir da técnica, a própria composição de uma nova *physis* mencionada por ele? A pergunta não é respondida plenamente, no entanto, o título sugere que esse caminho nos levaria ao planetário.

Nós chegamos, com cerca de onze crianças e adolescentes – nove venezuelanas e duas brasileiras. Sob a recepção da Rosana e do Roberto, as crianças fizeram um passeio pela PUC e depois se dirigiram para o planetário. Nesse lugar escuro e silencioso, tudo parece convocar o olhar. Uma representação de espaçonave permite que figuremos nosso rosto no corpo de um astronauta, uma balança planetária simula qual seria nosso peso em diferentes planetas. Brincamos com essas diferentes dimensões de gravidade e peso. Elias, o menino que adorava desenhar casas e escrever nomes, não pôde estar conosco nesse dia. No entanto, imagino o peso de seu corpo em diferentes planetas, porque as crianças que o pegavam no colo se divertiam com um certo enigma, o menino era extremamente pesado, no entanto, era tão pequeno. Se o nosso peso é definido pela gravidade do planeta, aquela balança espacial permite imaginar que o menino parecia existir em um corpo celeste de gravidade acentuada, um planeta pequeno que, por sua densidade, concentra muito peso. Os planetas guardam uma densidade própria, que não é definida por seu tamanho. Assim também são as crianças.

No planetário, vimos a representação do tamanho dos planetas, e as formas de representação do movimento da Terra. O pêndulo é essa prova mecânica e visual de que a Terra está girando, sempre. Vimos os painéis que mostram o modo como os registros do céu foram mudando ao longo da história. As nebulosas, as galáxias, o universo profundo registrado nas missões espaciais e pelos grandes telescópios. Assistimos ao cinema de cúpula, às constelações astrológicas, reconhecendo nossos signos.

Mas se o céu parece guardar essa imensidão que se dispersa acima de qualquer fronteira, no planetário está representada, também, a linha do tempo da conquista espacial, os primeiros foguetes, o desenvolvimento das tecnologias de exploração e a chegada do

[34] O texto foi escrito entre 1923 e 1926, coincidindo com o desenvolvimento do primeiro projetor de estrelas e a inauguração do primeiro planetário da Alemanha em 1923. Disponível em: <https://www.planetarium.berlin/en/events/100-jahre-planetarium?utm_source=chatgpt.com>

homem à lua na ocasião da Guerra Fria – cujas imagens são acompanhadas pela captação da voz do astronauta Neil Armstrong. Se um dos aspectos que caracterizam a Lua é a falta de atmosfera, e o som é uma onda mecânica que precisa da matéria para vibrar, a voz do astronauta nascia e se dissipava ali mesmo, no vazio cósmico absoluto. A tecnologia do rádio foi utilizada como um tradutor, portanto, transformando o sopro do astronauta em ondas elétricas, enviadas para a Terra. Ao fundo, no planetário, soava a voz chiada e metálica do astronauta norte-americano, narrando a primeira vez que pisava no solo granular da lua, ele dizia:

“ ”

Nesse dia, uma surpresa foi preparada para as crianças. O reencontro com a professora Mariana, que precisou ser transferida. Aquela professora, cujo interesse cuidadoso formou um arco em torno do desenho de uma das crianças. Ela chegou no planetário de surpresa e abraçou cada uma delas. Muitas choravam, emocionadas. Foi um reencontro forte e delicado, mas silencioso como tudo que se cria no espaço – nascimentos de planetas, explosões de estrelas, tempestades solares, e o nosso grupo, criado a partir do pedido dessa mesma professora para que um projeto de convivência e acolhimento fosse desenvolvido na escola.

Enquanto a voz do astronauta viajava no vazio cósmico, afirmamos, ainda mais uma vez, nessa afinidade que nasce do contato invisível do ar com a materialidade da Terra, nossa língua inventada; “articulada na singularidade dos silêncios e das intraduzibilidades” (BINES; YAMATO, 2025, p. 424). Língua estrangeira, que, por não se deixar compreender em sua totalidade, por não se deixar traduzir inteiramente, seguirá convocando a humanidade a sonhar, imaginar, traduzir e narrar. Língua da infância, que por ouvir estrelas, pode atravessar o passado coletivo, e o porvir da relação entre a humanidade e o cosmos.

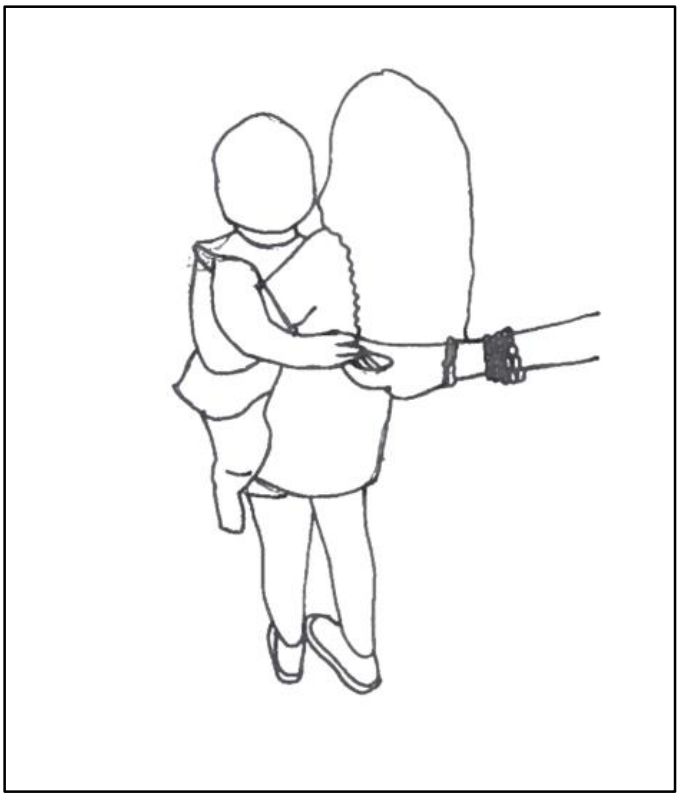


Figura 6: Sem título (2026). Fonte: a autora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANYAI, Istvan. **Zoom.** São Paulo: Brinque-Book, 2002.

BARBA, Andres. **República luminosa.** Trad: Antônio Xerxenesky. São Paulo: Todavia, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas,** vol. 2: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Metafísica da juventude:** a conversa. Tradução de Isabela Pinho. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 15, n. 29, p. 299-304, set. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Org: Willi Bolle. Trad: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem.** São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.

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.

BINES, Rosana Kohl. Contratempos de infância e morte. **Revista Letras**, Curitiba: UFPR, n. 95, p. 24-34, jan./jun, 2017.

BINES, Rosana Kohl. **Infância, palavra de risco**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

BINES, Rosana Kohl; YAMATO, Roberto Vilchez. Encontros e histórias com estudantes venezuelanos numa escola municipal do Rio de Janeiro. In: HARTMANN, Luciana et al. (Org.). **Infâncias migrantes e refugiadas:** acolher com arte e educação. São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

BINES, Rosana Kohl. Encontros com infâncias migrantes – inquietações de pesquisa. In: COLOMBO-GOMES, Gysele da S.; PINTO, Madalena Vaz; WILSON, Victoria (Orgs.). **A pesquisa em literatura e linguística:** impasses do presente. Rio de Janeiro: Luzerna, 2025. p. 187-211

CARONE, André. Apresentação. In: FREUD, Sigmund. **Sobre lembranças encobridoras** (1899). Tradução de André Carone. São Paulo: UNIFESP, 2020. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/items/b681f1cb-d831-4ad5-9250-6510afb8af72. Acesso em: 09 set. 2026.

CASSIN, Barbara (coord.). **Dicionário dos intraduzíveis*:*** um vocabulário das filosofias. volume 1: línguas. Org: Fernando Santoro e Luisa Buarque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CASTANHA, Marilda. **Meu nome.** São Paulo: Companhia das letrinhas, 2025.

COLASANTI, Marina. **Uma concha à beira mar.** São Paulo: Global. 2006.

COLLOMB, Michel. Limiares, aprendizagem e promessa em Infância em Berlim por volta de 1900. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 113-126.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Doufurmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade.** Entrevista concedida a Anne Doufurmantelle. Trad: Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem.** Trad: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Águas de Kalunga.** Podcast do Museu de Arte do Rio. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/podcast/aguas-de-kalunga-por-conceicao-evaristo-1/. Acesso em: 15 ago. 2023.

FAYE, Gaël. **Jacarandá.** Trad: Mirella Botaro e Raquel Camargo. São Paulo: Editora 34, 2025.

FREUD, S. Mais além do princípio do prazer. Em: **Obras completas de Sigmund Freud.** Volume VIII. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1958.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em sua autobiografia**: ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. 14).

FREUD, Sigmund**. Sobre lembranças encobridoras** (1899). Tradução e notas: André Carone. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2020. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/items/b681f1cb-d831-4ad5-9250-6510afb8af72. Acesso em: 11 jun 2026.

FREUD, Sigmund. Sobre o sentido antitético das palavras primitivas (1910). In: FREUD, Sigmund. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva ("O homem dos ratos"), uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910):** obras completas, vol. 9. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FUX, J. **Georges Perec**: A Psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra. Belo Hoizonte: Relicário, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história.** Trad: Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GANDOLFI, Leonardo; RORIZ, Paloma. Entrevista com Rosana Kohl Bines. **Texto Poético,** v. 20, n. 43, p. 123-132, set./dez. 2024. Disponível em: https://doi.org/10.25094/rtp.2024n43a1140.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad: João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 11 jun. 2026.

LIMA, Erica. Tradutor: o inescapável hôte da língua do Outro. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 50, n. 2, p. 413-427, jul./dez. 2011.

LUZ, R. Winnicott: a poesia e a realidade. **Nat. hum**.,São Paulo , v. 8, n. 2, p. 315-335, dez. 2006 .

MERUANE, Lina. **Tornar-se palestina**. Trad: Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2009.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética:** imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

OUIMET, David. **Eu fico em silêncio.** Trad: Miguel Del Castillo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021

PEREC, G. **W ou a memória da infância.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995

PINHO, Relivaldo. **Walter Benjamin, antimonumento, fracasso exemplar**. Digestivo Cultural, 8 abr. 2016. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/blogs/post.asp?codigo=5675&titulo=Walter_Benjamin,_antimonumento,_fracasso_exemplar. Acesso em: 08 set. 2026.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47

ROUANET, S. P. **Édipo e o anjo:** Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

SANTANA, T. Traduções, interação e cosmologia Africanas. **Cadernos de Tradução**, v. 39, n. esp., pp. 65-77, set-dez 2019.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Trad: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. **A língua do começo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Derrida e os ecos da Argélia**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 jun. 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs290620.htm. Acesso em: 05 set. 2026.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SILVEIRA, Paulo Henrique Fernandes. Derrida e as portas abertas da memória, do arquivo e do testemunho. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 136-148, set.-dez. 2020.

TAGORE, Rabindranath. **Gitanjali (song offerings):** a collection of prose translations made by the author from the original Bengali. London: Macmillan, 1913. Disponível em: https://archive.org/details/gitanjalisongoff00tagouoft. Acesso em: 10 jun. 2026.

TAN, Shaun. **A chegada.** São Paulo: Edições SM, 2011.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 13-33.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WIESNER, David. **Flotsam**. New York: Clarion Books, 2006.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia.** Tradução: Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ESTADO Zero. Criação: Tony Ayres, Cate Blanchett e Elise McCredie. Direção: Emma Freeman e Jocelyn Moorhouse. São Paulo: Netflix, 2020. 1 temporada (6 episódios), streaming. Disponível em: netflix.com. Acesso em: 11 jun. 2026.

O'NEAL, Ryan (Sleeping At Last). Hearing. *In*: **Atlas II.** [S. I]. Asteroid B-612, 2019. Disponível em: https://www.sleepingatlast.com/blog/hearing-how-it-was-made. Acesso em: 07 jul. 2023.

APÊNDICE A – Declaração de Uso de Ferramentas Tecnológicas

Em conformidade com a Portaria CNPq nº 2.664/2026, declara-se o uso assistido de ferramentas generativas como suporte na revisão literária deste trabalho, preservando-se a autoria integral do conteúdo final.