



Luiza Ruger Antunes Maciel Mussnich

**Infância como procedimento em criações
artísticas contemporâneas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Setembro de 2024



Luiza Ruger Antunes Maciel Mussnich

**Infância como procedimento em criações
artísticas contemporâneas**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo
assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Fernando Tenório

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Decano do Centro de Teologia e

Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 6 de setembro de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Luiza Ruger Antunes Maciel Mussnich

Graduou-se em Comunicação Social - Jornalismo em 2013 e conclui o mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), contemplada com a bolsa CAPES, 2024.

É autora dos livros de poesia “Todo o resto é muito cedo” (Bazar do Tempo, 2024); “Tudo coisa da nossa cabeça” (7Letras, 2021) e “Lágrimas não caem no espaço” (7Letras, 2018).

Teve poemas publicados em suplementos culturais como a revista Ruído Manifesto, o Jornal Rascunho, o jornal Cômico e o caderno Pensar do Estado de Minas. Colaborou com textos sobre literatura, cultura e moda para as revistas Piauí, 451 e Vogue Brasil.

Ficha Catalográfica

Mussnich, Luiza Ruger Antunes Maciel

Infância como procedimento em criações artísticas contemporâneas / Luiza Ruger Antunes Maciel Mussnich ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2024.

195f.; 29,7cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

1. Letras – Teses. 2. Infância. 3. Criação artística. 4. Zona de vizinhança. 5. Jogo. 6. Palavra. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Para João e Maria,
repertório que mobiliza todo o meu arquivo

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Esta dissertação não existiria sem:

os diálogos que tive com o professor, orientador e amigo Júlio,

a caixa de brinquedos cheia de textos, possibilidades, aventuras e afetos da professora Rosana,

a escuta do professor Tenório,

mas também não sem:

os barulhos, interrupções, alegrias e bagunças provocados pelos meus filhos João e Maria

o apoio, força e cuidado do meu companheiro Pedro

o interesse e abrigo da minha mãe Karin e do meu pai Chico

o encorajamento, a compreensão e os adendos dos meus amigos e amigas

todos os braços que ninaram Maria e sorrisos que divertiram João enquanto eu escrevia estas páginas.

Resumo

Mussnich, Luiza Ruger Antunes Maciel; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Infância como procedimento em criações artísticas contemporâneas.** Rio de Janeiro, 2024, 195p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação busca evidenciar a potência criativa da infância num conjunto heterogêneo de criações artísticas contemporâneas. Pretende-se revelar zonas de vizinhança entre criação artística e ideias distintas de infância a partir de reflexões sobre jogo, brincadeira, questionamento, enumeração e fabulação. O eixo para esta análise é a convocação da infância de forma direta e indireta em um corpus selecionado de obras, com ênfase em torções semânticas, subversão de ideias pré-estabelecidas, jogos de palavras e enunciados. O objetivo é identificar a infância como procedimento de criação em trabalhos dos artistas Rivane Neuenschwander, Lenora de Barros, Nazareno e Javier Naranjo, entre outros, tendo por base o pensamento de autores como D. W. Winnicott, Giorgio Agamben, Roger Caillois e Walter Benjamin. Tais trechos e obras guardam reminiscências de um imaginário infantil em sua forma de composição. A infância — essa época ou lugar — vem sendo precocemente perdida na sociedade contemporânea, com sua lógica de consumo e utilitarismo. Diante dessa realidade, pretende-se jogar luz sobre o impacto das infâncias no pensamento e na liberdade criativa do ser humano.

Palavras-chave:

Infância; criação artística; zona de vizinhança; jogo; palavra

Abstract

Mussnich, Luiza Ruger Antunes Maciel; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Childhood as a procedure in contemporary artistic creations**. Rio de Janeiro, 2024, 195p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation aims to highlight the creative potential of childhood within a heterogeneous set of contemporary artistic creations. It intends to reveal zones of proximity between artistic creations and distinct ideas of childhood through reflections on play, questioning, enumeration, and fabulation. The axis for this analysis is the direct and indirect invocation of childhood in a selected corpus of works, with an emphasis on semantic twists, subversion of preconceived ideas, wordplay, and statements. The goal is to identify childhood as a creative procedure in the works of artists such as Rivane Neuenschwander, Lenora de Barros, Nazareno, and Javier Naranjo, among others, based on the thoughts of authors like D. W. Winnicott, Giorgio Agamben, Roger Caillois, and Walter Benjamin. These excerpts and works retain reminiscences of a child's imaginary in their form of composition. Childhood — this era or place — has been prematurely lost in contemporary society, with its logic of consumption and utilitarianism. Given this context, we intend to shed light on the impact of childhoods on human thought and creative freedom.

Key words:

Childhood; artistic creation; zone of proximity; play; word

SUMÁRIO

1.	Nascem: uma mãe e alguma outra escrita	11
1.1.	Mas, antes:	12
1.2.	Reaprender a falar	28
2.	Infâncias: atravessá-las e ser por elas atravessado	37
2.1.	Zonas de vizinhança	38
2.2.	A terceira margem	47
2.3.	Joga-se	55
2.4.	[In]capacidade de magia	79
3.	Convocar uma infância	94
3.1.	Procedimento e dispositivo	96
3.2.	Infância como convocação direta	98
3.2.1.	Reunir as coisas do mundo: ordem no desejo, desordem na lógica — uma breve escrita sobre listas	99
3.2.2.	O que as crianças dizem — Poema sem título de <i>Abrir a boca da cobra</i>, de Sofia Mariutti, transformado no livro ilustrado <i>Vamos desenhar palavras escritas</i> em parceria da autora com a ilustradora Yara Kono	104

3.2.3.	O mundo renomeado, repensado — <i>Casa das estrelas</i> , de Javier Naranjo	108
3.2.4.	O medo ajuda a nomear — Rivane Neuenschwander em <i>O nome do medo/ Rio</i>	111
3.3.	Infância como convocação indireta	124
3.3.1.	Insurgentes, jamais dados — A série Motim, de Nazareno	125
3.3.2.	Instruções para imaginar — <i>Grapefruit</i> de Yoko Ono	135
3.3.3.	Corpo e linguagem para ativar o mundo — <i>Não quero nem ver</i> e <i>Procuro-me</i> de Lenora de Barros	141
4.	Começar outra vez	156
5.	Referências bibliográficas	164
6.	Anexos	173

Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho.

Roland Barthes, *O prazer do texto*

1. Nascem: uma mãe e alguma outra escrita

*Mulher, como você se chama? Não sei.
Quando você nasceu, de onde você vem? Não sei.
Para que cavou uma toca na terra? Não sei.
Desde quando está aqui escondida? Não sei.
Por que mordeu o meu dedo anular? Não sei.
Não sabe que não vamos te fazer nenhum mal?
Não sei.
De que lado você está? Não sei.
É a guerra, você tem que escolher. Não sei.
Tua aldeia ainda existe? Não sei.
Esses são teus filhos? São.*

Wisława Szymborska, “Vietnã”, *Poemas*

*o único anagrama possível de p a r t o
é r a p t o. mas até que seja tarde podemos
ficar com o p t a r.*

*enganam-se os linguistas sobre a palavra
derivar do latim parere, dar à luz. a origem
é partire, que em minha língua se conjuga
a sós na primeira pessoa: p a r t o, em eterno
presente.*

parto é o início de um partir(-se)

Lucia Forghieri, “Início”, *Flor de asfalto*

1.1. Mas, antes:

Começo esta dissertação recorrendo a um trecho do livro *O medo do medo*, da autora italiana Simona Vinci, publicado, no Brasil, pela Editora Âyiné, em 2022. Faço isso porque ainda não tenho as palavras e pegar emprestadas palavras de outra mãe que escreve me ajuda. É como se elas dissessem: não acontece só com você. As mães perdem mesmo as palavras. Depois encontram outras palavras, conhecem outras formas de dizer. No livro-ensaio, Vinci recorre aos próprios medos para tratar de sentimentos que são frequentemente silenciados, como a ansiedade, o pânico e a depressão, num relato contundente e muito íntimo.

Uma mulher que escreve em um caderno não tem filhos. Pelo menos não tem filhos pequenos. Uma mulher em um trem, que escreve em um caderno rosa e verde, pautado, com calma, numa caligrafia bonita, não tem filhos. Não tem filhos pequenos que a esperam em casa. Uma mulher, em um trem, com uma caneta e um caderno pautado, cabelos curtos, toda a calma do mundo.

Eu a observo, e a odeio. Ou talvez não seja ódio, e sim inveja, mas a inveja se assemelha ao ódio.

Aquela mulher sentada ao meu lado nesse trem regional que desce das montanhas para a planície é a mulher que eu era antes. Por que estou pensando isso tudo? E a tranquilidade com que ela escreve? A concentração absoluta que eu já não consigo encontrar, sem interrupções, sobressaltos, sem ansiedade aparente, o rosto relaxado, as mãos que não vivem procurando o celular para conferir se há alguma ligação, alguma mensagem.

Eu, desde que tenho um filho, não tenho mais à mão canetas e cadernos; desde que tenho um filho, não tenho mais tempo para tomar alguma nota, transcrever um sonho que tive durante a noite. No final do dia, no final de todos os dias, quando o bebê finalmente dorme, o peso nos meus ombros diminui, minha respiração fica mais lenta, meu corpo relaxa e meu cérebro se desliga. Antes, eu não tinha tempo para o caderno e a caneta, agora, o que eu não tenho são as palavras¹.

O que Vinci escreve nesse trecho é uma sensação que eu não sabia que existia antes de ser mãe: porque não tinha lido sobre isso, tampouco sentido na pele. O que esse trecho traduz é a angústia e o desalento da mãe que escreve. Da mãe que tenta escrever. O desajustamento: porque não tem tempo para as palavras, porque as desaprende e porque precisa mesmo esquecê-las para se comunicar com o bebê que tirou do próprio corpo. Uma inédita e absoluta inadequação para a escrita. O

¹ Vinci, S., *O medo do medo*, p. 76-77.

trecho de Vinci me toca tanto porque é isso que faz a boa literatura: produz semelhança, fabrica o real. Sou a mulher que olha a outra mulher escrevendo no trem, apesar de nunca ter descido da montanha para a planície num trem regional como aquele. O que o trecho de Vinci escancara é aquilo em que se transformou minha vida nos últimos tempos: a realidade de muitas mulheres-mães que escrevem e criam. Ou, talvez, possa-se apenas dizer — que criam tanto filhos quanto literatura.

Desde o dia 26 de outubro de 2021, não sou mais a mulher que escreve num caderno rosa e verde pautado, com calma, com uma caligrafia bonita, olhando despreocupada pela janela enquanto um trem se desloca da montanha à planície. Uma mulher que pode seguir num trem que se desloca — eu não vou mais a lugar algum. Tenho raízes sob meus pés. É por isso que não sou a mulher que escreve no trem que parte.

Penso em outro fragmento de uma mãe que escreve. A crônica “As três experiências”², de Clarice Lispector, publicada no livro *Aprendendo a viver* (2004), uma seleção de textos de *A descoberta do mundo* e organizado por Pedro Karp Vasquez. A crônica começa desta maneira: “Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos.” E continua:

Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. (...) Quanto a meus filhos, o nascimento deles não foi casual. Eu quis ser mãe. Meus dois filhos foram gerados voluntariamente. Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus sofrimentos e angústias, eu lhes dou o que é possível dar. Se eu não fosse mãe, seria sozinha no mundo. Mas tenho uma descendência e para eles no futuro eu preparo meu nome dia a dia. (...) Sempre me restará amar. Escrever é alguma coisa extremamente forte mas que pode me trair e me abandonar: posso um dia sentir que já escrevi o que é o meu lote neste mundo e que eu devo aprender também a parar. Em escrever eu não tenho nenhuma garantia. Ao passo que amar eu posso até a hora de morrer. Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera³.

A crônica de Clarice é um alento para mim. Também descubro que uma professora que me guiou nesses anos de mestrado terminou o doutorado em outro

² Lispector, C., *Aprendendo a viver*, p. 190-191.

³ Ibid., p. 191.

país, com dois filhos pequenos. Isso me alegra, me anima: é possível. Parece ser possível. Precisa ser possível. Começo a ficar ainda mais curiosa pelas pesquisadoras, autoras e artistas que são mães e escrevem contos, romances, poemas, ensaios, artigos, teses. Como elas conseguiram? Como foram suas maternidades e suas criações acadêmicas e artísticas, ou, apenas como foram suas criações: de filho, de pesquisa e de arte, os períodos de silêncio e resguardo também na produção, o que mudou naquilo que fazem a partir da revolução que um bebê provoca na vida de uma pessoa, sobretudo na de uma mãe? Algumas artistas e autoras que trago para esta pesquisa são mães, outras não tiveram filhos. Seja através de rememoração e invenção ou no papel de testemunha, quero pensar como as infâncias irrompem e se revelam em seus trabalhos e pesquisas. Pensar infância é também pensar no novo, no que subverte, no que pode transformar a comunidade.

Antes do nascimento do meu primeiro filho, João, em 26 de outubro de 2021, com a bolsa estourada e sabendo que daria à luz dentro de 24 horas, corri para enviar o primeiro esboço do projeto que culmina nesta dissertação. São dois projetos de vida: um filho que sairia do meu ventre para conhecer o mundo e a retomada da vida acadêmica em 2022, depois de uma graduação em jornalismo e um curso de extensão em Letras, ambos na PUC-Rio, além de oficinas de escrita criativa na PUC-RS com o professor e romancista Luiz Antonio de Assis Brasil em Porto Alegre e de poesia, com o professor e poeta Carlito Azevedo.

Eu estava muito disposta a criar — além de poemas, eu partia para duas novas aventuras: criar um filho e uma pesquisa, a maternidade que se entrelaçou na minha vida acadêmica e vice e versa. Criação acadêmica e literária se embolando com criação de filhos, cadernos e chupetas coexistindo na mesma bolsa, livros ilustrados sendo tão importantes quanto os de poesia e as leituras propostas no mestrado. Por muito tempo o lugar da mulher esteve restrito ao ambiente doméstico. Com as conquistas e avanços dos movimentos feministas, os espaços do mercado de trabalho e da academia foram lentamente conquistados por mulheres. Se estou aqui hoje é pela luta e pelo sacrifício de tantas mulheres que vieram antes de mim. E se estou aqui hoje, estudando e maternando, é porque a sociedade avançou e ainda precisa continuar andando adiante. As mulheres não deixam de ser sobrecarregadas e mais cobradas no seu papel na criação dos filhos. E, não é incomum que o mesmo

verbo, criar, seja usado com as mulheres em referência à criação dos filhos e, com os homens, em relação à criação artística, literária, acadêmica.

Uma longa e urgente discussão, mas que não cabe neste trabalho. Ter um filho e fazer um mestrado ao mesmo tempo, tarefas ou acontecimentos a que me propus resultaram num contágio ou na constituição de uma extensa zona de vizinhança: a contaminação do pensamento com o visceral e das vísceras com o pensar.

A vida com duas crianças pequenas envolve a perda do controle e a dissolução de fronteiras temporais, corporais; enquanto uma vida de estudos requer disciplina, atenção, tempo, concentração. No dia da qualificação e apresentação do que pretendia esta dissertação, eu estava no oitavo mês da minha segunda gestação. Maria nasceu dali a poucas semanas. Escrever ficou suspenso, foram seis meses de transe e mudez.

Na orelha do livro *Flor de asfalto* (2020), da poeta brasileira contemporânea Lucia Forghieri, consta sobre a autora que “este primeiro livro é um mapa dos cinco anos de caminhadas pela cidade com uma criança no colo.” Divido o trecho de um dos poemas do livro:

cria
cria, derivação regressiva do verbo criar
depois de brotar uma pessoa
ela cresce para longe⁴.

Sinto a escrita “crescendo para longe”, mas sei que é um estágio passageiro. E imagino que também para Forghieri, mãe que escreve e que lançou seu primeiro livro depois da experiência da maternidade. A pausa na criação é mais próxima da calma do mar antes da onda do que da piscina depois do mergulho.

Sou uma mãe que escreve. Esta dissertação é escrita por uma mãe de dois filhos pequenos, um deles absolutamente não verbal, que ensaia suas primeiras sílabas. Sou mãe de duas crianças que foram geradas e cresceram no meu corpo, saíram do meu corpo, sobreviveram graças ao meu corpo, mas continuam no meu corpo, meu corpo continua no delas, elas continuam me escalando e me usando de apoio, de refúgio, de lugar para dormir, para sentirem-se acolhidas. Um corpo pode

⁴ Ibid., p. 11.

muitas coisas, e talvez a gente nunca mais enxergue os detalhes do mundo da mesma forma depois de produzir vida, sentir a vida pulsando e tremendo por dentro, tão rente. O corpo, inclusive, retorna mais adiante nesta escrita: um corpo-potência, cheio de possibilidades, questionamentos e descobertas. A relação da criança com o próprio corpo, uma vez que ela toma consciência dele e também como essa relação pode ser desconstruída e reconstruída por meio da arte e de novas proposições.

Em circunstâncias “normais”, a escrita de uma dissertação passa menos pelo corpo e mais pela cognição, pela assimilação de ideias. Mas “um leão é feito de muitos cordeiros assimilados”, escuto meu orientador Júlio Diniz, que virou avô enquanto orientava esta pesquisa, citar o poeta francês Paul Valéry, citado, por sua vez, por Silviano Santiago. Talvez, Júlio, esta dissertação seja também feita dos dois bebês que ainda estou assimilando — fora tudo aquilo que venho assimilando da minha vida de versos e pesquisa, leituras, filmes e exposições encontrados pelo caminho.

Ter virado mãe me fez parar para pensar mais sobre aquilo de que somos feitos — o autor israelense Amós Oz diz, numa entrevista a Shira Hadad, sua editora, em *Do que é feita a maçã* (2019), que uma maçã é feita de água, luz e sombra, condições adequadas do solo etc. Na citação, que recupero aqui, o autor se refere àquilo de que é feita uma história:

Tome uma maçã. Do que é feita uma maçã? Água, terra, sol, uma macieira e um pouco de adubo. Mas ela não se parece com nenhuma dessas coisas. É feita delas, mas não se parece com elas. Assim é uma história, que com certeza é feita de uma soma de encontros e experiências e atenções⁵.

Os filhos são feitos de suas mães e as mães também são feitas dos filhos — o mesmo sangue, a mesma matéria, o mesmo corpo por nove meses. “Fica um pouco de teu queixo/ no queixo de tua filha”, escreve Carlos Drummond de Andrade no poema “Resíduo”. Herança, resto, uma parte nossa vivendo em outro. Os bebês demoram a entender que não fazem parte do corpo de suas mães. Aquilo que chama a atenção da mãe também chamará a dos filhos, assim como o que os intriga passa a intrigar a mãe: estão conectados para além de laços afetivos e sanguíneos, a mãe se contamina e contagia os filhos, mãe e filho aprendem e ensinam suas maneiras

⁵ Oz, A., *Do que é feita uma maçã*, p. 12.

de ver e de sentir e essa simbiose não acaba quando rompe o cordão umbilical. Haverá sempre um fio invisível que estica e se contrai.

Toda pessoa que habita o mundo veio de dentro de uma mãe. Ser mãe é um trabalho duro, impossível sozinha, é ter sempre uma raiz, um ponto de retorno, um por que voltar, uma razão para ceder, respirar profundo, exercitar a paciência. Perder o trem, as palavras, o caderno verde e rosa pautado, a caligrafia calma, a calma em si. Algo da ordem do milagre, do mistério. Ser obrigada a fazer melhor, olhar melhor, sentir melhor — porque tem alguém que está se tornando gente a partir do que nos vê fazer, olhar, sentir. E claro: o melhor dentro daquilo que se pode dar.

A maternidade é um acontecimento que nos coloca em contato imediato e cru com o amor, o medo, a perda, a falha, a dúvida, a fragilidade, a vulnerabilidade. Passam muitos rios em que jamais entraremos da mesma forma, como as mesmas de antes. Se, num mestrado, ouvimos falas marcantes de professores e conhecemos leituras que nos descortinam outros pontos de vista, passar por tudo isso com dois filhos é ainda mais singular, transformador. Se durante as aulas somos expostos às ideias dos professores, pesquisadores com um acúmulo de experiências e leituras, logo, com as crianças, aprendemos a partir de uma "primitividade", com outra linguagem e sem um conhecimento prévio do mundo, jogando sem saber as regras. São duas formas de aprender muito distintas e quase antagônicas, mas talvez sejam formas suplementares, extremas e vitais de conhecimento. Aprender com quem tenta dar conta do que nos cerca e move e aprender com quem se intriga e conhece pela primeira vez nosso cercado e testa novos movimentos como se estivesse num lugar inesgotável, como uma praia vazia, um gramado sem fim — sem palavras.

O cérebro parece desprogramado para a escrita, para a pesquisa; o corpo está cansado dos despertares a cada poucas horas, de produzir leite, de amar tanto. Ainda não há escrita. Apenas corpo.

Mesmo com a possibilidade de ter uma cuidadora que me ajude com o dia a dia dos filhos pequenos — o que requer muita atenção, dedicação e trabalho —, a escrita não é fácil. Penso em todas as mulheres que criam — não somente filhos — e não podem contar com esse privilégio. Trocam o sono e o escasso tempo livre ou

de descanso por tempo de criação: dos filhos, dos seus outros projetos pessoais. Imediatamente penso nos escritos de Maria Carolina de Jesus e nos esforços diários que teve de enfrentar para garantir sustento para seus filhos, uma de tantas mulheres brasileiras e que se multiplicam mundo afora. As condições de saúde física e mental da mãe e o direito à infância são questões políticas e urgentes, que precisam ser mencionadas neste trabalho.

Tento começar de algum lugar, ofereço palavras de outras mulheres e de outras mães que escrevem — há uma diferença nessas duas nomeações. Enquanto organizo estes pensamentos, minha filha de seis meses é ninada por outros braços e meu filho de dois anos corre pelo pátio da escolinha por mais algumas horas. Penso: é agora, mas a escrita é também um músculo — que anda flácido e disforme nesse momento. Como se toda língua tivesse ficado esquecida provisoriamente. Como se eu tivesse perdido a capacidade de falar, estivesse aprendendo outra vez a me comunicar por gestos, olhares e ruídos que pareço ter desconhecido, para conhecer de uma outra maneira. A ideia de encontrar algo novo pela repetição será cuidadosamente pensada e desdobrada mais adiante nesta escrita. Sou também o bebê que acabo de parir: enxergo com mais olhos, sinto com mais terminações nervosas, estou aprendendo um outro balbúcio, meu corpo me rouba toda linguagem. A ruptura e a perda implicadas pelo fim da gravidez, do corpo de antes, da vida de antes. A mulher que perdeu a própria língua e alguma coisa de si aprende com o bebê e, nesse corte, nasce alguma outra coisa, uma outra forma de comunicar.

Depois de duas esperas, espero outra vez. Dessa vez, como o menino que espera a baleia aparecer em *Se você quiser ver uma baleia* (2013), de Julie Fogliano. Na história, um menino e um cachorro querem ver uma baleia. O mote repetido pelo narrador por todo o livro é: “se você quiser ver uma baleia...”. Logo no início, o narrador recomenda que “se você quiser ver uma baleia vai precisar de um oceano”, mas também que “se você quiser ver uma baleia, vai precisar de uma poltrona não muito gostosa e de uma coberta não muito quentinha porque olhos

com sono não enxergam baleias e baleias não esperam para serem encontradas”⁶. Menino e cachorro procuram por uma baleia, mas se distraem olhando ilhas, nuvens, rosas, piratas, pelicanos, pequenos insetos verdes. E todas essas distrações os impedem de encontrar uma baleia. Para ver a baleia, é preciso manter os dois olhos no mar e esperar, diz o narrador do livro. Talvez, retomo Valéry citado pelo meu orientador, Júlio, ver a baleia também seja feito de olhar para ilhas, nuvens, rosas, piratas, pelicanos, pequenos insetos verdes. E de mar, muito mar. Quase todas as noites, quando leio esse pequeno livro para meu filho que também espera ansioso pelo aparecimento da baleia, penso na minha busca pelas palavras, pela escrita. Tanto o menino que procura quanto a baleia: ambos são eu.

O início da vida é cheio de silêncios, movimentos corporais, poucas palavras. A mudez pode ser uma tentativa de compreensão, uma quietude programada — ou imposta. Dizem que quando fazemos silêncio é possível ouvir o coração bater, o sangue fluir pelo corpo, os órgãos trabalharem, a terra se mover. Alguns dias depois do nascimento de Maria, minha ínfima bebê de dias enfim dormia, respirava; depois, olhava ao redor sem enxergar, encostava na minha pele — tinha uma fé cega no corpo, no meu corpo, nos nossos corpos que ela ainda não sabia que não eram o mesmo. Indissociáveis. Lembro-me que fazia muito silêncio e que eu não queria preenchê-lo com palavras.

Em algum momento da vida, depois de superados os tais vinte e oito dias quando um bebê é considerado recém-nascido, ele começa a emitir sons. Penso num texto chamado “O ápice do balbucio”, do livro *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas* (2010), de Daniel Heller-Roazen, professor de literatura comparada da Universidade de Princeton, que conheci através da professora, autora e pesquisadora Rosana Kohl Bines. Nele, Heller-Roazen nos lembra que os ruídos que os bebês fazem antecipam os sons das línguas humanas⁷ e que essas capacidades articulatórias são maiores do que as de que um adulto poliglota dispõe. Esses balbucios iniciais podem articular sílabas que não serão encontradas em nenhuma outra língua. É como se as crianças fossem capazes de tudo com suas

⁶ Fogliano, J., *Se você quiser ver uma baleia*, p. 26

⁷ Heller-Roazen, D., *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, p. 7.

pequenas línguas: capazes de falar todo e qualquer idioma, articular qualquer palavra. Aproveito essa relação que o professor estabelece entre criança e linguagem para propor como esse estado estreante e inexperiente no mundo poderia ser aplicado para outros sentidos humanos para além da língua, como o olhar ou mesmo o pensamento. Os bebês só começam a enxergar com algum foco a partir dos três meses de idade. Inicialmente começam a ver vultos preto e branco, até que em algum momento aparecem em suas retinas contornos mais nítidos e, em sequência, as cores, sendo o vermelho a primeira delas. Se partirmos do raciocínio de Heller-Roazen para a aquisição da linguagem por parte dos bebês e aplicarmos essa lógica a outras formas de percepção, encontraríamos nos bebês uma capacidade de olhar e pensar com tanta liberdade, que a inserção no mundo seria também uma maneira de os tolher, conformá-los, aniquilar suas percepções originais. No capítulo dois, traço um breve panorama do papel e da visão sobre a criança no pensamento ocidental e como foi somente no Romantismo que essa relação entre criança e criação foi estabelecida.

Retomo aqui um trecho de Heller-Roazen:

Entre os ruídos do bebê e as primeiras palavras da criança, não apenas há uma clara passagem, mas, pelo contrário, existem evidências de uma interrupção decisiva, algo como um salto no qual as habilidades fonéticas ilimitadas do primeiro parecem vacilar. [...] O bebê perde praticamente toda sua habilidade para produzir sons quando passa do estágio pré-linguístico para a primeira aquisição de palavras, ou seja, ao primeiro estágio genuíno de linguagem.⁸

O autor argumenta que o ingresso linguístico num determinado idioma automaticamente faria com que o recém-falante, lentamente, abandonasse possíveis outros idiomas ao deixar de articular certos fonemas e sílabas, uma vez que, na linguagem que ele começa a aprender, não haveria espaço ou mesmo palavras que requeressem certas articulações do aparelho vocal de vogais e consoantes que domina tão bem no estado do balbucio puro. Cito, novamente, Heller-Roazen: “Quando a criança começa a falar uma língua única, ela obviamente não tem o que fazer com todas as consoantes e vogais que emitia antes, e é muito natural que, ao

⁸ Ibid., p. 8.

parar de empregar os sons que não estão contidos na língua que está aprendendo, logo se esqueça de como os produzir”⁹.

Para além de perder certo traquejo na articulação de sons quando se insere numa língua verbal, ao se aproximar da linguagem, da fala, da palavra, a criança estaria, também e inevitavelmente, afastando-se de uma linguagem do corpo, da sensibilidade? Não sei responder essa pergunta e talvez vá conviver com ela ao longo deste trabalho. O ingresso na linguagem, no mundo, implicaria uma perda de sensibilidades? Sobre a linguagem, Heller-Roazen diz ainda que “é como se a aquisição da linguagem fosse apenas possível por meio de um ato de esquecimento”. Como se a criança, ao ficar “presa à realidade de uma língua, abandonaria o reino ilimitado, porém, em última instância, estéril, que contém a possibilidade de todas as outras?”. Em seguida, continua: “Ou seria necessário, ao invés, procurar a explicação na nova língua: é a língua materna que, apoderando-se de seu novo falante, não tolera nele a mais leve sombra de outra?”¹⁰.

Aqui faço uma pausa. Para Heller-Roazen, o reino ilimitado de uma linguagem seria também estéril, infrutífero. Sons que não têm significado dentro dos sistemas linguísticos conhecidos. O balbucio é o idioma provisório do bebê, uma língua em que ele tateia, vacila, e também por meio da qual se expressa, à sua maneira, enquanto inventa e assimila o que está ao seu redor. Talvez a possibilidade da criação artística venha de uma linguagem balbuciante, sim, ou, ainda melhor, gaguejante — como descreve Gilles Deleuze, em “O que as crianças dizem”¹¹ — de uma língua já conhecida.

O pensamento de Heller-Roazen me remete ao livro *As existências mínimas*, de David Lapoujade, publicado em 2017, no Brasil, pela n-1 edições. Em determinado trecho, o autor francês recupera um episódio narrado pelo também pensadora francês Étienne Souriau, com quem dialoga por todo o livro, em que uma criança teria disposto, de maneira caprichosa e demorada, diversos objetos, de tamanhos variados, sobre a mesa de sua mãe ausente. Quando esta retorna, distraída, vê aqueles objetos e começa a pegá-los, um a um, para devolvê-los a seus devidos lugares, assim desfazendo a organização da criança. Ao notar que sua

⁹ Ibid., p. 8.

¹⁰ Ibid., p. 8.

¹¹ Deleuze, G., *Crítica e clínica*, p. 73-79.

“obra” havia sido desfeita, a criança cai em prantos e soluços, o que faz com que a mãe enfim entenda que aquela ornamentação havia sido proposta e pensada orgulhosamente pela criança. A mãe logo se desculpa e diz que não viu que ali havia *alguma coisa*¹² — um olhar balbuciante da criança.

Sobre a anedota narrada, Lapoujade escreve: “é a disposição cuidadosa dos objetos que mostra a presença de um ponto de vista preciso da criança”¹³, ponto de vista, esse, que a mãe não enxerga. O que ela vê são objetos fora de seus lugares, caóticos sob seu julgamento, e que perturbam a ordem. Recém-chegada do mundo prático e utilitário, ao voltar para casa, a mãe se põe a devolver os objetos aos seus devidos lugares, a organizar a bagunça, pôr ordem nas coisas, higienizar o ambiente. Vem-me à cabeça, imediatamente, este poema da portuguesa Adília Lopes, pseudônimo literário de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, conhecida pela aparente simplicidade de seus versos que, por meio de humor, ironia e uma certa ingenuidade tratam de temas complexos:

anti-nazi

a limpeza
pode ser
pior que a porcaria

a ordem
pode ser
a maior
desordem¹⁴

No poema, Adília faz uma pequena saudação à desordem pelo perigo que a busca pela ordem a qualquer custo pode acarretar. Assim, agradeço pelos brinquedos espalhados pela minha casa — pela minha vida —, por essa alegre perturbação que me faz ter de habitar o chão, habituar o corpo a novas-antigas posições esquecidas, desaprendidas, pelo embate com caos: logo eu, que tico listas de afazeres diários e arrumo os livros que preciso consultar em pilhas simétricas sobre a mesa.

Sobre o episódio dos objetos arrumados pela criança e desarrumados pela mãe — prefiro enxergar como desordem a destruição da perspectiva infantil —,

¹² Lapoujade, D., *As existências mínimas*, p. 43.

¹³ Ibid., p. 43

¹⁴ Lopes, A., *Dobra*, p. 505.

Lapoujade diz que a mãe não enxerga o ponto de vista da criança, que existe a seu modo, aquilo a que ele se refere como *virtual*. E sobre o que a mãe não vê, o autor escreve: “podemos dizer que é a ‘alma’ da criança — inteiramente transportada para a disposição dos objetos.” O que ela não vê é “o *modo de existência* deles sob o ponto de vista da criança”¹⁵.

Para além dos choros, surgem, ao poucos, novos sons, risadinhas, gritinhos de euforia ou desagrado, balbucios de Maria, que começa a abrir os olhos. João constrói pequenas frases, repete o que ouve e cria sua colagem *nonsense* de entreouvidos e listas de palavras repetidas por outra lógica, me arranca gargalhadas. Começo a encontrar as palavras, falo com Maria, ela já conhece minha voz, mesmo sem saber que minha fala não lhe pertence, mesmo sem compreender o sentido do que digo, apesar de saber que há amor no meu tom de voz, na minha maneira de emitir as palavras. Essa relação tão precoce com a linguagem será abordada no segundo capítulo, a partir da ideia de *Lalangue* cunhada pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Tem certas coisas que apenas sabemos, intuitivamente, pelo corpo, venho aprendendo. Ela me ouve e enxerga com olhinhos de grandes glóbulos acinzentados e expressivos. Balbucio, arrisco uma língua, um tom, um jeito de contar esta dissertação. Sinto as palavras vindo à superfície. Acho que posso começar a escrever.

Quase me esqueço das primeiras coisas que anotei desde que perdi as palavras para parir Maria. Peguei um caderno para anotar os horários das mamadas, a duração de cada mamada, qual peito foi esvaziado por último para não me perder ante o cansaço, a cabeça pouco confiável, para que essas informações estivessem ali disponíveis para consulta nos meus momentos de descanso. Peguei um caderno novo — algo que sempre relaciono a um acontecimento especial: começar um curso, rascunhos para um novo livro — para anotar somente essas informações fugidias e descartáveis. Mas que não deixavam de se ocupar de um começo, nesse caso, o começo de uma vida, da vida da minha filha, que dependia dessas mamadas que eu anotava tão zelosa. Não peguei um caderno muito grande, nem o caderno mais especial da minha coleção. O caderno eleito tinha um formato de bloco, mais

¹⁵ Lapoujade, D., *As existências mínimas*, p. 43-44.

para comprido. Na capa, a ilustração de uma pipa no ar em tons pastéis, feita pela artista Anna Cunha e o miolo composto por linha horizontais.

No dia primeiro de abril de 2024, assisti a uma palestra de Elizama Almeida, organizada pela professora Rosana Bines, na PUC-Rio, sobre a ideia de “Vanguarda doméstica” na obra de Clarice Lispector, uma pesquisa que Elizama desenvolve em seu doutorado. Fiquei intrigada, em primeiro lugar, com o termo. Como seria possível que a palavra *vanguarda* estivesse ligada ao *doméstico*? Se, na história ocidental que conheço, que me foi contada, sobre a qual aprendi, todas as vanguardas foram protagonizadas por homens que estavam fora ou longe de casa, dispensados ou ausentes das tarefas domésticas, enquanto expressavam seu gênio por meio de criações artísticas que passavam bem longe da rotina caseira, do dia a dia, do cuidado com as crianças ou com a casa. Temas considerados menores e indignos da arte e da literatura, ao menos no mundo em que cresci.

Na palestra, Elizama recupera anotações — depositadas no acervo da autora, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro — de Clarice Lispector, mãe de dois filhos homens. Ela conta quando Clarice foi convidada para o primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em 1975, e mostra anotações que teriam sido feitas logo antes da viagem da autora e pergunta: “o que vem antes de uma palestra? O que estamos pensando no momento anterior?”. Nas anotações de Clarice, há pendências domésticas, profissionais e relacionadas à viagem, resquícios da vida acontecendo apesar de seus compromissos formais. Em outro fragmento, uma possível lista de presentes a serem comprados no Natal, noutro, trechos de algum romance. Elizama até se arrisca a sugerir que as anotações relacionadas à ficção são menos delimitadas, não têm borda. Já as referentes à vida pessoal são mais organizadas, com linhas. A pesquisadora cita o texto “Desempacotando minha biblioteca”, de Walter Benjamin, em que o autor alemão diz que toda biblioteca que se preze mantém uma quantidade considerável de criaturas fronteiriças, que não pertencem exatamente ao arquivo, como bulas de remédio e anotações burocráticas. Mas lá estão.

Volto ao meu caderno, esse caderno-bloco que manuseei logo depois do nascimento da minha filha. E, de repente, me vi anotando “direito”, “esquerdo”, “30 minutos”, “25 minutos”, até que vieram as abreviações em “D” e “R” e “20” “15” à medida em que as mamadas foram ficando mais eficientes, ou eu mais

cansada. Em pouco tempo, o caderno estava inteiro preenchido. Retornei ao início do caderno e comecei a usar o espaço que sobrava na margem direita. E refiz todo o percurso das páginas. Não tardou até que tudo estivesse preenchido, mas sem escrita, apenas “vida passada a limpo” de uma maneira bem objetiva. Era a vida se impondo nas minhas anotações, uma escrita com uma função: burocrática, utilitária. Penso que a escrita não deve ter serventia ou utilidade. Ela mobiliza transformações que não podem ser enxergadas na superfície de um indivíduo, não podem ser ticadas como uma lista de pendências. Recupero o episódio porque esse foi meu primeiro contato com um caderno depois do nascimento de Maria. Eu anotava, mas ainda estava distante da escrita. Havia silêncio.

Penso imediatamente em “O bordado e a costura do texto”, breve ensaio presente no livro *Fala, poesia*, publicado no Brasil em 2015 pela Editora Azouge, da poeta e crítica argentina Tamara Kamenszain. Seu texto começa assim: “Se a escrita e o silêncio se reconhecem um ao outro nesses caminhos que os separam da fala, a mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita”¹⁶. Kamenszain fala, dentre outros assuntos, sobre a relação da escrita com as tarefas domésticas, algo que fica ainda mais evidenciado pelo uso corriqueiro de termos relacionados ao universo da cozinha, da costura e da limpeza, por exemplo, para se referir à maneira de editar, melhorar e aperfeiçoar um texto, como “repousar”, “aparar”, “polir”, “arejar”, “cortar”, para citar alguns exemplos. Ela diz ainda que “se a oralidade é o maternal por excelência — o seio fala, a boca do filho apre(e)nde — pode-se dizer que o elemento feminino da escrita é a mãe. Da mãe se aprende a escrever”¹⁷.

A escrita é também difícil por conta das interrupções. As mamadas a cada três horas ou menos, ou por vezes um pouco mais, a atenção que João, menos de dois anos mais velho, verbal, entendendo a presença de um irmão na sua vida, demanda. Penso na legenda de uma das primeiras fotos do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*¹⁸, ensaio de tom autobiográfico do semiólogo francês Roland Barthes. *A demanda de amor*.

¹⁶ Kamenszain, T., “O bordado e a costura do texto”, p. 17.

¹⁷ Ibid., p. 17.

¹⁸ Barthes, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 8-9.

Na imagem em preto e branco, vemos um menino, de aproximadamente sete anos, no colo de uma mulher que suponho ser sua mãe. Ele veste pulôver e bermuda, meias até os joelhos e um sapato de fivela, todas as peças de tonalidade similar, puxando para o escuro. Tem cabelos lisos e cheios, caídos sobre as orelhas e até a altura da testa. O menino-Barthes encosta suas bochechas nas da mãe, seus olhos são fundos e os lábios carnudos não sorriem, estão tristemente unidos. Nota-se que os braços envolvem o pescoço da mulher, mesmo que só seja possível ver o braço esquerdo e intuir o movimento do direito. A mãe o carrega no colo e ela segura o filho pela parte posterior das suas coxas, os dedos entrelaçados. Ela calça sapatos de bico arredondado e salto baixo, veste uma saia comprida cujo tom contrasta com o da camisa clara de mangas até logo-antes dos cotovelos. Ela tem cabelos curtos, seus olhos estão semicerrados, e a boca tem uma expressão séria, quase austera. No texto que acompanha a série de imagens de sua infância e juventude, o autor francês escreve que as imagens selecionadas são imagens que o sideram, sem que ele saiba responder por que, e que esse período de sua vida não foi infeliz graças à afeição que o cercava. Lembro da cena e das palavras: o menino no colo da mulher, *a demanda de amor*, penso nas interrupções que rodeiam minha escrita, a escrita de toda mãe de filhos pequenos que escreve, que tenta escrever.

Nos espaços entre as tréguas, tento ativar ou reativar o pensamento, recuperar o fio, completar a frase, retomar a leitura. A cognição comprometida pelas poucas horas de sono, pelos hormônios que me querem mais bicho do que ser da razão. As circunstâncias de escrita deste trabalho passaram por longos períodos de silêncio, pausas e rupturas bruscas, assim como por algazaras de muito barulho e polifonia. Haverá uma contaminação direta desses fatores externos na composição desta escrita: estarão presentes a lógica do fragmento, da dispersão e do ensaio — também a minha *grafia de vida*, pegando emprestado o título do livro de Silviano Santiago (2023).

Incorporo a interrupção e o chamado como fenda e fissura na estética, forma e procedimento de escrita deste trabalho. Mudanças abruptas de assunto, a perda de um raciocínio e retomada de outro, de algum outro prisma, serão práxis deste texto. A mãe que vigia suas duas crianças, os olhos correndo de um lado a outro do cômodo, das linhas. Esse é o ritmo do pensamento que constrói esse texto. Esta não

é uma dissertação escrita por uma mulher sem filhos pequenos: estou celebrando a interrupção urgente do começo da vida. E do começo da escrita.

1.2. Reaprender a falar

Por mais que a experiência da maternidade — e seus efeitos imediatos — seja um assunto que ganha cada vez mais o meu interesse, esta dissertação não é sobre isso. Para mim, é impossível chegar ao meu tema sem atravessar essa ponte, esse reingresso pessoal na infância através de dois filhos pequenos e os processos até que eles chegassem ao mundo. A infância não era um tema que me interessava pesquisar até tornar-me mãe e, logo em seguida, descobrir, por meio da professora Rosana, uma série de textos sobre as infâncias — aprendi com ela a importância de usar esse substantivo no plural — de prismas psicanalíticos, filosóficos e literários, distantes de temas como contos de fadas ou literatura infanto-juvenil. A dimensão para além do “infantil” — termo que, muitas vezes, é usado de maneira pejorativa ou diminutiva — das infâncias me fez compreender a urgência de trazê-la para o assunto da ordem do dia.

Meus dois filhos me permitem essa renovada possibilidade de viver a infância outra vez, observando a aquisição de linguagem, cognição e pensamento de uma posição muito privilegiada, muitas vezes como espectadora, nalgumas, como agente, fazendo intervenções e mediações que me parecem necessárias. Durante esse processo de gerar bebês e senso crítico, percebi, no entanto, uma enorme lacuna da experiência de maternidade na literatura ocidental a que eu tinha acesso. Afinal, se a vida, o amor, a paixão, o desejo, a morte, o luto, a tristeza, a euforia, a inveja e a cólera estão entre os grandes temas e tudo já foi dito e escrito sobre eles — e nem por isso são assuntos que se esgotam —, por que não havia quase indicações de poemas, romances e contos sobre esse tema tão enorme quanto a maternidade?

Imediatamente comecei a me questionar por que conhecia tão pouco essa experiência, se mesmo sem ter passado pelas tantas emoções que me acometeram ao ler poemas, romances, novelas e contos e acessar outras manifestações artísticas do cânone ocidental sobre os supostos “grandes temas”, eu pude conhecê-las por meio da arte, sobretudo da literatura? Por que li somente *en passant* sobre a maternidade e mal pude me colocar no lugar de uma mãe ou enxergar a partir dessa perspectiva por meio de uma personagem que atravessava o devir-mãe? Por que a

maternidade e o dia a dia de uma vida com bebês foi e ainda é tão pouco retratada, se todos e todas nós viemos de uma mãe? Esses questionamentos em si poderiam ser assunto para muitas teses. Não vou me demorar neles, no entanto. Nem tenho a pretensão de mapear a produção literária que aborda esse tema. Gostaria apenas de dar uma notícia sobre essa falta/ ausência/ lacuna.

Desde 2015¹⁹, o mercado editorial brasileiro tem se interessado mais pelo assunto, publicando obras nacionais e traduções que versam sobre a maternidade. No Brasil, alguns lançamentos que me tocaram — e foram bastante celebrados recentemente — são: *Ninho*, de Bethânia Pires Amaro, vencedor do Prêmio Sesc de 2023 na categoria conto, lançado pela editora Record; *Teta racional*, de Giovana Madalosso, segundo lugar do Prêmio da Biblioteca Nacional na categoria conto em caillóis, lançado pela Grua Livros; e *Não fossem as sílabas do sábado*, de Mariana Salomão Carrara, romance vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2023, lançado pela editora Todavia.

Em fala no colóquio *Infâncias em jogo*²⁰, Maria Carolina Fenati recupera o texto *Nós somos vulcões*, publicado em 1970 pela escritora norte-americana de ficção científica Ursula Le Guin, em que um dos trechos diz assim:

Uma coisa que fazemos incontestavelmente é ter bebês. [...] Mas não devemos falar sobre ter bebês, porque isso não faz parte da experiência dos homens e, portanto, não tem nada a ver com a realidade, com a civilização, e não diz respeito à arte. — Um grito dilacerante no quarto ao lado. E o Príncipe Audrey entra e vê sua pobre esposa morta, dando à luz seu filho. — Ou Levin sai para seus campos e agradece a Deus pelo nascimento de seu filho. — E sabemos como Príncipe Audrey se sente e como Levin se sente e até como Deus se sente, mas não sabemos o que aconteceu. Algo aconteceu, algo foi feito, sobre o qual não sabemos nada. Mas o que houve? Mesmo em romances escritos por mulheres, nós estamos apenas começando a descobrir o que acontece no outro quarto — o que as mulheres fazem²¹.

Para Fenati, pouco é publicado sobre esse grande tema da maternidade e, quando acontece, parece haver uma espécie de reiteração de que a mãe seja aquilo que gostar-se-ia que ela fosse, que ame seu filho e que está bem — seria

¹⁹ Fala que ouvi da pesquisadora e editora do *Chão da feira*, Maria Carolina Fenati, no Colóquio *Infâncias em jogo*, organizado pelas professoras Rosana Kohl Bines e Flávia Trocoli, que aconteceu nos dias 15 e 16 de maio de 2024 na PUC-Rio.

²⁰ Colóquio *Infâncias em jogo*, organizado pelas professoras Rosana Kohl Bines e Flávia Trocoli, que aconteceu nos dias 15 e 16 de maio de 2024 na PUC-Rio.

²¹ Texto apresentado por Le Guin numa apresentação de Power Point e fotografado por mim.

insuportável que não fosse assim. A pesquisadora ressalta também a difícil dicção do nascer e da maternidade, esse corte na língua, a perda da barriga, a inadequação do corpo, além do interdito que ronda a escrita sobre maternidade — que, penso, começa timidamente a encontrar caminhos para ser dito, escrito e mesmo publicado no Brasil de poucos anos para cá. Mas, reitero, a escrita deste trabalho não vai se aprofundar nesse tema, mas ele cruza e atravessa o caminho que me leva às infâncias.

Escrevo essas palavras, bebo um gole de café, repouso as mãos sobre o teclado, receosa de soar ridícula em pensar e falar sobre essa lacuna, sobre o que passamos na maternidade e como recebemos nos braços e na vida a nova vida, essa experiência que acontece somente às mulheres — só mulheres que procriam e criam podem entrar nesses meandros, trazer ou traduzir em substrato literário essa experiência, nos oferecer essa perspectiva. Os relatos das viagens e batalhas sempre pareceram mais interessantes que aquilo que acontece diante de uma explosão de hormônios, dentro de uma barriga, numa sala de parto, num quarto, entre útero, seio e colo, em braços que não empunham armas, não golpeiam o adversário, não enfiam a faca, mas: ninam, acalentam, botam o bebê para arrotar, acariciam. Os temas não só “femininos” como “maternais” não pareciam tão cheios de perigo ou emoção, ou mesmo dignos de relato quanto as viagens, a odisseia do herói.

No texto “A ficção como cesta: uma teoria”, de Ursula Le Guin, publicado pela primeira vez em 1986²², a autora argumenta que, desde os tempos em que a humanidade era nômade e buscava comida, o que *realmente* teria garantido a subsistência e permitido àqueles homens, mulheres e crianças permanecerem vivos e saudáveis fora a coleta de sementes, raízes, frutos, frutas, grãos e pequenos animais que podiam ser capturados por armadilhas simples. Segundo Le Guin, seria necessário pouco tempo semanal de trabalho para garantir alimento para a comunidade, o que implicaria bastante tempo livre para fazer outras atividades:

Tanto tempo que talvez os mais incansáveis, aqueles que não tinham um bebê por perto para alentar suas vidas, ou alguma habilidade para criar, cozinhar ou cantar, ou mesmo pensamentos interessantes para pensar,

²² Le Guin, U., *Dancing at the edge of the world: Thoughts on words, Women, Places*, p.165-170. Tradução: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman.

decidiram sair e caçar mamutes. Os caçadores mais habilidosos então retornavam cambaleando com uma carga de carne, muito marfim, e uma história. E não era a carne que fazia diferença. Era a história.²³

A autora norte-americana acredita que as histórias que poderiam ser contadas por aquelas e aqueles que se ocupavam desses movimentos diminutos, de apanhar coisas comestíveis do chão, enquanto prestavam atenção ao seu entorno, e ouviam uma criança dizer algo engraçado e “de como fomos ao riacho, bebemos um pouco de água e observamos as salamandras por um tempo, até eu encontrar outro campo de cereais...”²⁴ não podiam competir com aquelas que narravam os acontecimentos hercúleos, tensos, imprevisíveis, violentos e grandiloquentes de uma caçada. Mais do que uma história, Le Guin ressalta o fato de essas histórias terem um *herói* — que trouxera o animal abatido para casa junto ao relato dos perigos, glórias e infortúnios de sua empreitada.

Para a americana, mais imprescindível que a odisseia do caçador seria o labor e a habilidade daquelas e daqueles que teceram as primeiras cestas e redes, onde seria possível estocar a comida recolhida do solo e transportá-la para sua aldeia, para o bebê que chora, para as crianças com fome. Compartilho a seguir o trecho de Le Guin:

Se você não tem algo onde guardá-la, a comida escapará — até mesmo algo que não é combativo e desprovido de recursos próprios, como um grão de cereal. Enquanto estão ao alcance das mãos você coloca tantos grãos quanto é capaz em seu estômago, sendo este o primeiro recipiente; mas e amanhã de manhã quando você acordar e estiver frio e chuvoso? Não seria bom ter algum punhado de grãos para mastigar e dar à sua pequena bebê para fazê-la se calar? Mas como conseguir levar para casa algo a mais do que cabe no espaço do estômago ou no das palmas das mãos? Então, você se levanta e vai para o maldito campo de cereais encharcado pela chuva, e não seria bom se você tivesse algo para colocar o bebê e assim colher os grãos com as duas mãos? Uma folha uma cabaça, uma concha, uma rede, uma tipoia, um saco, uma garrafa, um pote, uma caixa, uma bolsa. Algo que guarde. Um recipiente.²⁵

Faço um breve desvio porque *cesta* e *recipiente* me remetem a um pensamento do psicanalista francês Jacques Lacan acerca da ideia de *vaso*,

²³ Ibid., p. 1.

²⁴ Ibid., p. 1.

²⁵ Ibid., p. 2.

contingente vazio ou aquilo que circunscreve o vazio. Para ele, “o homem é o artesão de seus suportes” e o vaso seria o suporte “mais primordial da indústria humana”, que “sem dúvida nasceu antes da caixa de fósforos” e que permite “afirmar a presença humana lá onde o encontramos”²⁶. Num aprofundamento de sua exposição, Lacan expande o conceito de vaso para além de utensílio – como função de significante a ser preenchido: “o primeiro significante modelado pelas mãos do homem”, que, além de conter e circunscrever, “eleva alguma coisa”, separa, recolhe. O vaso e a cesta criam o vazio e sua “perspectiva de poder preenchê-lo”²⁷.

Retomando o ensaio de Le Guin, penso que a ideia de vanguarda doméstica que vimos em Tamara Kamenszain parece descender do pensamento sobre a importância da cesta, do espaço que foi reservado ao feminino, às mulheres, mães, avós, filhas, meninas. O texto da autora norte-americana propõe que nossa viabilidade enquanto povo que sobreviveu, prosperou e se desenvolveu deve-se mais ao fato de as mulheres terem tecido cestas e guardado alimentos do que aos animais abatidos pelos que partiam em aventuras e retornavam como heróis de suas odisséias.

A odisséia da mãe, arrisco, tem poucos deslocamentos longínquos e megalomaniacos, mas muitas pequenas distâncias e pequenos gestos vitais que se repetem à exaustão — a repetição como algo que ilumina, aperfeiçoa, engrandece, aprimora, cria novas frestas através das quais olhar. Não deixo de pensar sobre isso enquanto escrevo esse texto, ouvindo as vozinhas dos meus filhos do outro lado da porta fechada.

Uma das minhas poetisas de referência, a norte-americana Anne Sexton, foi uma das tantas que escreveu num quarto fechado, trancada dos filhos. Sexton começou a escrever por sugestão de seu psiquiatra depois de uma tentativa de suicídio e duas depressões pós-parto na virada dos anos 1950 para os 1960. Além de tratar de questões da psiquê e diálogos imaginados com analistas, também abordou a vida doméstica, a gravidez, o parto, a amamentação e a relação com os filhos na sua escrita. Sexton imprimiu um tom que muitos chamam de

²⁶ Lacan, J., *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*, p. 151.

“confessional”, uma voz e estilo próprios, muito íntimos, razão pela qual foi alvo de duras críticas, sobretudo por parte de homens. Dentro do tema da maternidade, transcrevo a terceira estrofe do poema “Bebê desconhecida na maternidade”, publicado no Brasil no volume *Compaixão* (2023), uma antologia de poemas selecionados da autora:

Seu rosto é o único que reconheço.
Costela da minha costela, suga minhas respostas.
Seis vezes ao dia eu mitigo
suas necessidades, as feras dos seus lábios, carnuda e quente você se estira.
Vejo seu olhar fulgente, armando suas tendas. É de pedra azul, e já pontuda
excede o musgo. Você pisca de repente e me pergunto o que você vê,
minha cópia miúda, perturbando meu silêncio. Da mentira sou abrigo.
Devo reaprender a falar ou, já sem apostas na sanidade, tatearei outro rosto
que reconheço?²⁸

No trecho selecionado, encontro a mesma perda ou ausência de respostas — ou palavras — na poeta Sexton na condição de mãe, como se esse estado também tivesse capturado sua fala. O eu-lírico se questiona se deve reaprender a falar ou confiar no tato, escolhendo o corpo e tateando outro rosto re-conhecido. Uma nova forma de sensibilidade, a abertura de percepções. Há ainda menção ao ato de amamentar, e ao olhar que não sabe o que vê, ou, mesmo, se algo enxerga. Sexton fala sobre o silêncio enorme presente na maternidade; e penso também sobre as muitas perturbações no silêncio da mãe que escreve.

Conheci, por meio da poeta e pesquisadora Monica de Aquino, o livro *Mother reader* (2001), organizado por Moyra Davey, sem tradução no Brasil. O projeto de Davey teve o intuito de reunir exemplos do que “melhor foi escrito sobre maternidade nos últimos sessenta anos” no Estados Unidos, e preencher essa lacuna da escassez de uma “voz de mãe”²⁹. Escritos que contam, em primeira mão, sobre as experiências das mães e dificuldades encontradas pelas escritoras mulheres com filhos. Num dos primeiros textos do livro, Susan Griffin escreve que, com a maternidade, há apenas tempo para escrever “breves iluminações que devem ser registradas entre interrupções”³⁰. Em outro texto, Nancy Huston reflete se a escrita

²⁸ Sexton, A., *Compaixão*, p. 29.

²⁹ Davey, M., *Mother reader*, p. xiv. Tradução minha.

³⁰ Ibid., p. xiv. Tradução minha.

ficcional e a maternidade são compatíveis, uma vez que “mães precisam cultivar otimismo”³¹ para seus filhos, e os personagens de uma boa ficção podem — e talvez precisem — viver o horror, aceitar o vazio, compreender a traição e a perda, ser lascivos, vingativos, cruéis, imorais. Mais adiante no livro, a antropóloga Margareth Mead reflete sobre o extraordinário senso de transformação provocado pela chegada de um filho. Em um trecho pouco conhecido de seus diários, Sylvia Plath escreve “sem crianças até que eu tenha realizado isso”³². No que para mim é dos textos mais marcantes do livro, a poeta e pesquisadora Adrienne Rich escreve um ensaio chamado “Raiva e ternura”³³. O começo do texto diz que: “Minhas crianças me causam o mais raro sofrimento que já experimentei. O sofrimento da ambivalência: a mortal alternância entre amargo ressentimento e nervos à flor da pele e feliz gratificação e ternura”³⁴. O texto traz reflexões pungentes e trechos de diários que ela manteve por anos enquanto os três filhos eram pequenos. Na introdução, Davey diz que esses textos que reuniu levantaram questões provocadoras acerca da criação de filhos e da solidão ou isolamento supostamente necessários para a criação literária. Talvez criança e criação sejam altamente compatíveis. Talvez a relação entre infância e criação seja mesmo urgente. Noutro texto da coletânea, Alice Walker discute o papel das crianças na obra da britânico-nigeriana Buchi Emecheta, “uma escritora por causa, não apesar de, suas crianças.”³⁵

Essa coletânea, projeto necessário e emocionante, tem sido grande companheira da minha experiência pessoal como mãe. A escrita de maternidade e da mãe que escreve com filhos pequenos me atravessou profundamente nesse processo, me abriu caminhos e possibilidades e também me fez reconhecer e aceitar minhas limitações.

Finalmente chego de vez ao tema da infância, esse estado, essa possibilidade, esse campo amplo e aberto que tenho, mais que visitado, habitado. Em *A poética do devaneio* (1988), do pensador francês Gaston Bachelard, há um capítulo direcionado aos “devaneios voltados para a infância”. Nele, Bachelard

³¹ Ibid., p. xiv. Tradução minha.

³² Ibid., p. xvi. Tradução minha. No original: “no children until I have done it”.

³³ Ibid., p. xvi. Tradução minha. No original: “Anger and tenderness”.

³⁴ Ibid., p. xvi. Tradução minha.

³⁵ Ibid., p. xvi. Tradução minha.

escreve que o que pretende ressaltar nessa associação é o reconhecimento da “permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética”³⁶. É por essa chave que me interessa pensar a infância, seu contato-contágio com a criação, sua presença resistente e inabalável no mundo social dominado pelos adultos. Ocorre-me agora que temos uma palavra para designar infância, e mesmo adolescência, mas que não existe uma *adulância* ou *adullescência*. Por que será?

Com o intuito de encontrar traços de infâncias, coloco em contato e diálogo pensamentos da filosofia e psicanálise com criações de campos como a poesia, as artes visuais e o livro ilustrado. Nesse percurso, chamo para a conversa pensadores que dedicaram tempo e escrita ao tema da infância com ideias sobre desorientação, desajustamento, descoberta, inconformidade, impotência, encontro perpétuo com o novo e tomo elementos das infâncias como a linguagem, o corpo, a enumeração, o riso e o questionamento para pensar o resquício do funcionamento infantil nas obras que selecionei para serem analisadas. Essas articulações — assim como uma ideia de infância como aquilo que pode retornar e atravessar um indivíduo a qualquer momento da vida — retornam entrecortadas no decorrer deste texto interrompido e gaguejante.

Para a escolha do *corpus* que será atravessado aqui, tanto da parte teórica quanto dos trabalhos artístico-literários, me coloquei num lugar de curadora, pensando que cada escolha vai ocupar uma parede, uma página, um espaço dentro dessa exposição-antologia imaginária que estou montando, pensando e escrevendo, sob a lógica do fragmento, do ensaio, da dispersão. Não tenho a pretensão de unificar conceitos ou registros artísticos que são por si só diferentes. Minha intenção é fazer com que as diferenças permaneçam em diferença, mas que também entrem em relação umas com as outras, tentando trabalhar com uma terceira margem possível, entre o silêncio e o diálogo, entre a homogeneização e o apartamento absoluto.

³⁶ Bachelard, G., *A poética do devaneio*, p. 94.

O alvo da pesquisa é pensar as infâncias como procedimento, disparadores ou dispositivos para a criação nos trabalhos selecionados por essa curadoria feita como quem vigia uma criança arteira que abre depressa seu baú de brinquedos, os espalha pelo chão e se põe a brincar, anarquicamente, com alegria e entusiasmo.

Desde que voltei à universidade, minha vida tem sido uma sucessão de começos — e ter conciliado o mestrado com a maternidade acabou promovendo um grande desvio na minha pesquisa. Em *O método desviante* (2006), a professora e pesquisadora suíça Jeanne-Marie Gagnebin encoraja que não se tema os desvios ou a errância na pesquisa. Ela escreve que não se deve temer “‘perder tempo’, não querer ganhar tempo, mas reaprender a paciência” porque paciência e lentidão são virtudes do pensar. Ela também recomenda ao pesquisador “aguentar a angústia” e, em citação a Walter Benjamin, que “método é desvio”³⁷.

Cito, aqui, o fragmento de um texto sobre infância, escrito por Júlia de Carvalho Hansen e Maria Carolina Fenati, na apresentação de terceira edição da revista *Gratuita* (2017), sobre infância, publicada pela Edições Chão da feira:

Nos livros de Kafka, as crianças são o anúncio de um começo — não exatamente o começo de qualquer coisa, de uma história, de uma imagem, de uma metáfora e sim o próprio começo, um acontecimento intransitivo que anuncia o retorno do indeterminado. Quando um bando de crianças se aproxima, tudo ao redor fica suspenso, e elas correm no rés-do-chão da narrativa, transformando a rigidez em escombros.³⁸

Quando me aproximo da infância — esse tempo e lugar que parece protegido e não completamente atravessado pelas corrupções sociais —, tenho a sensação de que o mundo está começando outra vez. Penso também que *começar* é o oposto de estar definido, etiquetado, circunscrito. A infância é o início da vida, sim. Tenho pensado muito sobre isso. Mas não só: a infância é também algo que subitamente retorna, não importa a idade. É uma espécie de disposição. E olhar para esses retornos na produção artística é o grande disparador deste trabalho. Se tem uma dádiva que passei a enxergar na infância é sua força e confiança nos começos.

³⁷ Gagnebin, J.-M., “O método desviante”.

³⁸ Fenati, M. C.; Hansen, J., *Gratuita*, p. 5.

2. Infâncias: atravessá-las e por elas ser atravessado

Do passado, é minha infância que mais me fascina; somente ela, quando a olho, não me traz o pesar do tempo abolido. Pois não é o irreversível que nela descubro, é o irreduzível: tudo que ainda está em mim, por acessos; na criança, leio a corpo descoberto o avesso negro de mim mesmo, o tédio, a vulnerabilidade, aptidão aos desesperos (felizmente plurais), a emoção interna, cortada, para sua infelicidade, de toda expressão.

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*

Ser sempre criança

Adília Lopes, *Estar em casa*

2.1. Zona de vizinhanças

Não é nova a associação entre criança e criação. Até mesmo na escrita em língua portuguesa as duas palavras se avizinham, vêm de “criar”, começam com o radical “cria”, possuem o mesmo número de letras “a” e até mesmo um “ç”. Algumas vezes, enquanto escrevia no computador as duas palavras neste trabalho, houve erros de digitação e uma autocorreção que tornava simbiótica e complementar as palavras criança e criação. Parecem mesmo ansiar pela proximidade, pelo embaralhamento, pela vizinhança. Penso que significantes e significados das duas palavras também estão profundamente unidos, por mais que “criança” seja, segundo o dicionário Novo Aurélio³⁹, um substantivo feminino, “ser humano de pouca idade, menino ou menina”, enquanto “criação” ocupa mais linhas, com mais sentidos, acepções e usos, mas seja, primordialmente, “ato ou efeito de criar”. Não completamente satisfeita, leio no verbete criar, situado na mesma página dos demais, que o verbo trata de “dar existência a”. Finalmente encontro a vizinhança que mais me interessa: criar pode ser também “dar princípio a; produzir; inventar; imaginar”, “dar origem a; gerar; formar” e “alimentar, sustentar”. Criam-se: crianças, obras de arte, literatura. Usamos o mesmo verbo.

Em “Devir-criança”, ligação imediata com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari e primeiro capítulo do livro *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças* (2009), René Schérer traz, na epígrafe do texto, uma citação do poeta francês Charles Baudelaire, que diz mais ou menos assim: que uma alegria ou desgosto infantis, acentuados pela sensibilidade, seriam um princípio de obra de arte de um artista maduro. E que “o gênio é apenas a infância nitidamente formulada”⁴⁰. Schérer logo recomenda ao leitor que evite resumir a citação de Baudelaire — o que, desobediente, acabo de fazer —, uma vez que ela pode funcionar como armadilha, levando a um lugar-comum da relação de infância e criação.

Schérer defende que não se pode contentar-se

³⁹ Ferreira, A. B. H., *Novo Aurélio*, p. 578.

⁴⁰ Schérer, R., *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*, p. 194.

com essa localização de origem, com essa qualificação utilizada, muitas vezes, justamente a título de desqualificação, como se fosse um devaneio, uma escapada cômoda em direção ao imaginário de uma infância ingênua, inocente, figura de compensação para uma humanidade decaída e que contempla nostalgicamente seu passado.⁴¹

O texto de Baudelaire, ele enfatiza, “indica uma orientação completamente diferente, incentivando a formação de conceitos totalmente novos para uma filosofia da criação”⁴². Schérer afirma que essa proximidade entre infância e criação não se referiria à “lembrança de infância” ou ao comentário de um acontecimento traumático remoto. Para ele, criação ou escrita não consistiriam “numa simples retranscrição, pelo adulto, das lembranças da infância”, mas na descoberta de uma afinidade, de uma continuidade, de um terreno comum em que se encontram.

Em leitura de Deleuze e Guattari, Schérer imagina o devir criança tanto na forma substantiva de estado, quanto na forma ativa de verbo⁴³ — em algo estático, dado, mas também em construção. Schérer acrescenta sobre essa reflexão que:

Pensar o devir-criança, pensar a infância a partir dele, em sua esfera, é rejeitar o acervo de ideias, os pesados grilhões e disfarces impostos à infância pela tradição pedagógica e psicológica, bem como pelo universo psicanalítico com seus estágios, suas transferências, suas castrações, sua subordinação da infância à uma significação única.⁴⁴

Talvez valha contextualizar brevemente esse “acervo de ideias” e os “pesados grilhões” relacionados às infâncias ao longo da História ocidental. Para isso, trago novamente para a discussão a pensadora e pesquisadora Jeanne-Marie Gagnebin, que no texto “Infância e pensamento”⁴⁵, presente no livro *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, traça uma trajetória da maneira como a infância foi vista ao longo da história, desde Platão.

A partir do pensador francês Philippe Ariès, Gagnebin afirma que a infância é “uma idade profundamente diferente da idade e da vida adulta” e que, por isso, precisa ser “respeitada em suas diferenças”⁴⁶. A pesquisadora enxerga uma inegável estreiteza entre o pensamento filosófico e a infância “porque as crianças colocam a seus pais encabulados as grandes questões filosóficas sobre o sentido da vida, sobre

⁴¹ Ibid., p. 194.

⁴² Ibid., p. 192.

⁴³ Ibid., p. 192-193.

⁴⁴ Ibid., p. 193.

⁴⁵ Gagnebin, J.-M., *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*, p. 169-183.

⁴⁶ Ibid., p. 169.

a morte ou os limites do universo” e que, no fundo, “os filósofos seriam grandes crianças, que brincam de maneira séria e esquisita com palavras difíceis, em vez de se preocupar com os negócios realmente importantes da vida adulta”. Acredito plenamente nisso e, não à toa, um dos trabalhos que compõem o corpus dessa pesquisa é o livro *Casa das estrelas*, publicado pela Editora Planeta em 2019, uma reunião de definições que o professor colombiano Javier Naranjo coletou ao longo dos anos com seus alunos do primário, numa espécie de glossário de grandes temas como vida, morte, poesia, amor e que será analisado no terceiro capítulo desta escrita.

Retornando ao texto de Gagnebin, ela cita o filósofo Jean-François Lyotard, que escreveu que: “O monstro dos filósofos é a infância. Ela é também sua cúmplice”⁴⁷. A própria pesquisadora não tem o intuito de oferecer uma “história do conceito de formação” da infância, mas apresentar “alguns momentos dessa relação entre infância e pensamento”⁴⁸. Pego carona na sua genealogia para este breve panorama que ofereço a seguir. Gagnebin aponta duas grandes linhas, ambas com origem no pensamento de Platão.

A primeira, que “atravessa a pedagogia cristã com Santo Agostinho e chega até nós através do racionalismo cartesiano”, aproxima a criança do animal, do primitivo e afirma que a criança é um ser sem razão e que deve ser corrigida nos seus instintos selvagens. Para essa corrente de pensamento, a infância é vista de maneira negativa e ameaçadora, como um mal necessário, nos conta Gagnebin. E que crianças só deixariam de ameaçar “a construção consensual da cidade humana graças à edificação racional, o que pressupõe sacrifício das paixões imediatas e destrutivas”⁴⁹. Como se a infância fosse um penoso, perigoso e passageiro estágio para chegar ao que interessa — a idade adulta, do saber formal e racional, inserida nos valores morais e culturais de uma sociedade.

A segunda linha vai, também a partir de Platão, chegar ao pensamento renascentista de Michel de Montaigne e culminar nas “escolas ditas alternativas através do romantismo em Rousseau”⁵⁰. Num primeiro momento diametralmente

⁴⁷ Ibid., p. 169.

⁴⁸ Ibid., p. 170.

⁴⁹ Ibid., p. 170.

⁵⁰ Ibid., p. 171.

oposta à outra corrente, esta rechaça as regras e normas que deveriam ser impostas às crianças e defende que “a verdadeira educação consiste num preparo adequado de suas almas, para que nelas, por impulso próprio e natural, possa crescer e se desenvolver a inteligência de cada criança, no respeito do ritmo e dos interesses próprios de cada criança particular”⁵¹.

Apesar das diferenças entre esses dois olhares sobre as crianças, Gagnebin reconhece um ponto de contato entre ambas, na medida em que é preciso vigiar e controlar seus movimentos, como, em referência a Platão, as ovelhas não podem ficar sem pastor para não se perderem: “A criança é, de todos os animais, o mais intratável”, Gagnebin cita o filósofo grego, porque apesar do pensamento das crianças ser “cheio de possibilidades”, ele ainda não tem “nenhuma orientação reta. Ela volta a Platão: a criança seria, então, o “mais ardiloso, o mais hábil e o mais atrevido de todos os bichos”⁵². Ambas as correntes reconhecem o ímpeto e a força infantis e concordam com a necessidade de uma domesticação e adequação das crianças à sociedade. Existe um “estatuto paradoxal da infância”⁵³ que perdura até hoje.

Retomo o pensamento de Schérer. Na linhagem cartesiana, ele reconstitui, a criança era dotada de valores como humildade, fraqueza, pureza e inocência e situada num lugar de origem. É curioso pensar no lugar instável que a criança ocupou na linhagem do pensamento ocidental descrita pelo autor: por vezes sob um olhar redutor e depreciativo do adulto, noutras, elevada à altura ou até mesmo acima do adulto⁵⁴. Não pretendo me deter longamente na forma com que uma ideia de infância conviveu em meio ao pensamento ocidental eurocêntrico, mas, num breve recorte, recupero, segundo reconstrói Schérer — que reconhece as dificuldades, ambiguidades e discussões intermináveis que essa genealogia desperta —, que a ideia de infância como fonte de erro teria sido substituída, durante o romantismo, por uma “infância valorizante, lugar de verdade”⁵⁵. O autor resgata, numa carta que Walter Benjamin teria enviado a um amigo próximo, Herbert Belmore, versos de um poema de Goethe assim traduzidos: “Que apenas onde tu estás/ tudo seja sempre

⁵¹ Ibid., p. 171.

⁵² Ibid., p. 171.

⁵³ Ibid., p. 172.

⁵⁴ Schérer, R., *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*, p. 196.

⁵⁵ Ibid., p. 194.

infância./ Então, tu és tudo, és inexpugnável”⁵⁶. Schèrer acredita, a partir da escolha do poema e do que escreve sobre ele a seguir na carta, que, “em Goethe, Benjamin lê a mais elevada potencialidade da infância”⁵⁷, tema presente em uma série de escritos posteriores do pensador alemão, com quem dialogo mais adiante nesta escrita.

Recupero a leitura de Schèrer sobre a ideia de devir em Deleuze e Guattari: não é um retorno da inocência ou pureza aquilo que interessa aos pensadores franceses (re)encontrar na infância. O devir-criança, pelo contrário, seria uma “escapada, a linha de fuga da infância”⁵⁸. Fugir, “desprender-se da casa de família”⁵⁹ — como coloca Schèrer —, partir, partir-se. O devir-criança remete a uma ideia de ruptura, de corte, de fissura. De soltar a mão do adulto que o ajuda a caminhar ou ao lado de quem caminha. De resistir ao toque, à ajuda, à orientação. Uma espécie de defesa contra o mundo adulto.

Deleuze e Guattari reconhecem a ideia de zona de vizinhança que aproxima criança de criador. Sobre isso, Schèrer escreve que “o mesmo ocorre com o artista criador: ele não se torna criança, mas compartilha sua vizinhança, intercâmbio entre os dois, em que o artista lhe fornece o que ela ainda não tem — a capacidade de dar forma à experiência —, enquanto ele recebe da criança o que deixou de ter, a franqueza de um olhar não obstruído pelos clichês”⁶⁰. Penso em outras duas palavras vizinhas: experiência e experimento. Palavras que, me parece, são fronteiriças como a zona de vizinhança entre criança e criação anunciada por Deleuze e Guattari e endossada por Schèrer — a experiência do artista necessária para elaborar o experimento proposto pela criança.

Em contrapartida ao valor atribuído à experiência, à vivência e ao conhecimento para transformar esse olhar desobstruído de clichês da criança em criação artística, lembro do texto “Experiência”, de Walter Benjamin, publicado em

⁵⁶ Ibid., p. 198.

⁵⁷ Ibid., p. 198.

⁵⁸ Ibid., p. 206.

⁵⁹ Ibid., p. 205.

⁶⁰ Ibid., p. 208.

1913, em *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação* (2009). A voz do jovem Benjamin soa ligeiramente indignada no texto que começa assim:

Em nossa luta por responsabilidade enfrentamos um mascarado. A máscara do adulto chama-se ‘experiência’. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre igual. Esse adulto já experimentou tudo: juventude, ideias, esperanças, a mulher. Tudo foi ilusão.⁶¹

Outro fato que me chama atenção é o uso da primeira pessoa do plural e a separação entre o narrador e o “adulto” a quem ele se refere, como se fizesse coro com um vozerio de crianças. Mais adiante, Benjamin continua: “Nós ainda não experimentamos nada”⁶². E que esse adulto — classe à qual o narrador não quer pertencer — de antemão “já desvaloriza os anos em que vivemos, converte-os em época de doces devaneios pueris, em enlevação infantil que precede a longa sobriedade da vida séria”⁶³. Algumas palavras me chamam atenção nessa transcrição, como “desvalorização”, “devaneio”, “pueril”, “enlevação”, “infantil”, “sobriedade” e “vida séria”. O que é rígido, grosseiro, sem graça está no campo semântico dos adultos; o que é flexível, maleável, idílico, leve está no campo semântico da infância e é desvalorizado pelo adulto ou voz da razão. Mais adiante, o vocabulário referente à chamada vida adulta ou “aos adultos” conta com as palavras: “esclarecidos”, “sisudos”, “cruéis”, “escravidão”, “pobreza de ideias”, “monotonia”, “brutalidade”. O tom e o léxico usados pelo autor em *Experiência* sustentam a elevada potencialidade que, como apontou Schèrer, Benjamin via na infância, sendo a seriedade da vida adulta o inimigo a ser combatido⁶⁴. Um “nós” contra “eles” — que assim diz:

Por acaso eles nos encorajaram alguma vez a realizar coisas grandiosas, novas, futuras? Oh não! pois isto não se pode experimentar. Tudo o que tem sentido, que é verdadeiro, bom, belo está fundamentado sobre si mesmo — o que a experiência tem a ver com tudo isso? E aqui está o segredo: a experiência se transformou no evangelho do filisteu porque ele jamais levanta os olhos para as coisas grandes e plenas de sentido; a experiência se torna para ele a mensagem da vulgaridade da vida. Ele jamais compreendeu que existem outras coisas além da experiência, que existem valores aos quais nós servimos e que não se prestam à experiência.⁶⁵

⁶¹ Benjamin, W., *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*, p. 23.

⁶² Ibid., p. 23.

⁶³ Ibid., p. 23.

⁶⁴ Ibid., p. 23.

⁶⁵ Ibid., p. 23-24.

A ironia e combatividade de Benjamin também ficam explícitos/ evidentes nesse trecho. Há um ressentimento do pensador em relação ao modo de ser, fazer e até existir da vida adulta, de uma mentalidade que desvalorizaria o espiritual, o ético e o lúdico de uma vida inconformada com as convenções, com a monotonia, com os aspectos práticos e maçantes do cotidiano e do “filisteu”, palavra usada por Benjamin e que se refere a um “indivíduo de mentalidade estreita”, segundo esclarece Kátia Muricy em *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*, publicado em 2009 pela Editora Nau (RJ).

“Experiência” é uma espécie de manifesto contra o achatamento da vida adulta cotidiana, o engessamento do sujeito com seus “gestos cansados” e “desesperança arrogante”⁶⁶. E que “somente para o indivíduo insensível” seria a experiência “carente de sentido e imaginação”⁶⁷. Partindo de Benjamin para conectar esse texto com a pesquisa, penso que o que ele chama de “filisteu” seja o contrário daquele que pode criar: o enfadonho, o ensimesmado, o conformado. Para o alemão, o espaço da experiência deveria mobilizar o surgimento de algo que ainda não foi banalizado e esgotado. Benjamin defende que o indivíduo precisa manter vivo consigo algo de não *experenciável*, que não se espatife na vida adulta. Acredito que a literatura e a arte operam nesse lugar, trazendo à tona algo que não se revela ou se esgota totalmente.

No Colóquio *Infâncias em Jogo*, já citado neste trabalho, a poeta, astróloga e pesquisadora Júlia de Carvalho Hansen falou, no dia 15 de maio de 2024, sobre poesia como prática da infância reinventada. Para Hansen, tanto a literatura como a infância partem da capacidade — e, arrisco, necessidade — do imaginário humano de fabular e fantasiar. Enquanto Schérer e Deleuze reconhecem uma zona de vizinhança comum entre criança e artista, Hansen os aproxima pela opacidade. Para ela, os gestos da poesia seriam semelhantes aos da infância, aquilo que não fica plenamente esclarecido, dado, dito. Tem nuances e omissões. A poeta-pesquisadora ressalta, no entanto, que a produção ou leitura de um poema não podem ser vividos

⁶⁶ Ibid., p. 24.

⁶⁷ Ibid., p. 24.

como a infância é. Na visão de Hansen, a criação poética e artística são um labor sofisticado. Em sua fala, ela reitera que o campo da poesia é engenhoso e de muitos artifícios, feito de escolhas formais que não são ingênuas, mas produto de uma linguagem elaborada com camadas de experiência, ofício e prática, e que requereram estudo e pesquisa. Por mais que habite essa zona de vizinhança que compartilha com a criança, o poeta opera articulações e construções dentro da língua que não são nada infantis ou inexperientes.

Penso talvez, que o que esses dois substantivos — criança e criação — mais têm em comum seja a disposição para quebrar expectativas. Da boa criação emerge algo novo, que desafia o que já existe, oferece uma outra maneira de contar, ver, sensibilizar. Nas suas inquietações, a criança é um ser que arrisca porque não conhece o que *é* e o que *não é*, o que *pode* e o que *não pode* e desestabiliza um pensamento, uma lógica, uma palavra e, muitas vezes, faz surgir o riso ou a reflexão profunda — ou, às vezes, ambos ao mesmo tempo.

Para Ana María Jiménez, de seis anos, por exemplo, uma criança “tem ossos, tem olhos, tem nariz, tem boca, caminha e come e não toma rum e vai dormir mais cedo”⁶⁸. Jhonan Sebastián Agudelo, de oito anos, pensa que uma criança é um “humano feliz”⁶⁹. “O que estou vivendo é criança”⁷⁰, sintetiza Johanna López, de dez anos. Carolina Álvarez, de sete anos, enxerga a criança como “brinquedo de homens”⁷¹. Já Luis Felipe Agudelo, de cinco anos, acredita que crianças são seres “com ossos, com olhos e brincam”⁷². Alejandro López, nove anos, define uma criança como um “humano em tamanho pequeno”⁷³. Johana Villa, oito anos, diferencia a criança do cachorro e acrescenta que “é um humano que todos temos que apreciar”⁷⁴. Luis Gabriel Mesa, de 7 anos, vê a criança como um “amigo que tem o cabelo curtinho, joga bola, pode brincar e ir ao circo”⁷⁵. Natalia Calderón

⁶⁸ Naranjo, J. *Casa das estrelas: o universo pelo olhar das crianças*, p. 34.

⁶⁹ Ibid., p. 34.

⁷⁰ Ibid., p. 34.

⁷¹ Ibid., p. 35.

⁷² Ibid., p. 35.

⁷³ Ibid., p. 36.

⁷⁴ Ibid., p. 36.

⁷⁵ Ibid., p. 37.

reconhece a capacidade da criança de crescer, assim com sua falibilidade. Para ela, crianças “são humanos, às vezes são maus, às vezes são bons, choram, gritam; brincam, brigam, tomam banho, às vezes não tomam banho, entram na piscina e crescem”⁷⁶. Fiz essa lista de definições elaboradas pelas crianças que participam com Javier Naranjo do glossário de Casa das estrelas, e me chama a atenção a clareza em suas falas a respeito do componente humano. Para além dessa noção, presente em muitas dessas definições, uma ideia recorrente é a de brincadeira. Crianças brincam.

Penso em outra zona de vizinhança que acolhe tanto a criança quanto o artista. E recorro aos versos finais do poema “The sword in the stone”, (“A espada na pedra”, em tradução livre) da poeta americana laureada com o Nobel em 2020, Louise Glück, para aproximar a criança do artista por meio da brincadeira.

We artists
(he included me)
we artists
are just children at our games⁷⁷

Em português, em livre tradução minha:

Nós artistas
(ele me incluiu)
Nós artistas
somos apenas crianças em nossos jogos

⁷⁶ Ibid., p. 37.

⁷⁷ Disponível em: <https://newrepublic.com/article/108802/the-sword-in-the-stone>. Acesso em 15 de maio de 2024.

2.2. A terceira margem

Conforme apresentado anteriormente por meio do texto “Infância e pensamento”, de Jeanne-Marie Gagnebin, uma articulação comum envolvendo uma ideia de infância era sua relação com o estado animalesco e primitivo que aproxima criança de bicho. E também a de que as crianças teriam tendências selvagens e irrefletidas⁷⁸. Essa vizinhança construída entre um pequeno ser humano e os animais me remete ao texto “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”⁷⁹, do antropólogo Gregory Bateson. Ele acredita que a brincadeira é um fator que une animal e humano, constituindo uma zona e linguagem comuns. No texto, o autor narra um episódio presenciado num zoológico, em que dois animais *brincam*. Transcrevo o trecho a seguir:

O que eu encontrei no zoológico foi um fenômeno bastante conhecido de todos: vi dois jovens macacos brincando, isto é, envolvidos em uma sequência interativa na qual as ações ou sinais, individualmente, eram semelhantes, mas não idênticos, aos de um combate. Era evidente, mesmo para um observador humano, que a sequência como um todo não era combate e era evidente para o observador humano que, para os macacos participantes na atividade, aquilo era ‘não-combate’. Ora, este fenômeno, o da brincadeira, só poderia ocorrer se os organismos participantes fossem capazes de algum grau de metacomunicação, isto é, de trocarem sinais que transmitissem mensagem ‘isto é brincadeira’.⁸⁰

Nesta pesquisa, não tenho a pretensão de me aprofundar em assuntos comportamentais, científicos e antropológicos que não domino. Mas acredito que a observação de Bateson escancara, primeiro, como a brincadeira precede a fala — ou, até denota a presença de uma *linguagem outra* — e não é um capricho ou divertimento exclusivo da espécie humana. Brincar é inato, uma condição das espécies, parece uma disposição que qualquer ser com vida carrega dentro de si. Cito novamente Bateson:

Parece que a brincadeira é um fenômeno em que as ações de ‘brincadeira’ se relacionam a, ou denotam, outras ações de ‘não brincadeira’. Encontramos, portanto, na brincadeira, uma instância de sinais que representam outros eventos, e deste ponto

⁷⁸ Gagnebin, J.-M., “Infância e pensamento”, p. 165.

⁷⁹ Bateson, G., *Cadernos IPUB: o discurso em mosaico*, p. 35-49.

⁸⁰ Ibid., p. 37.

de vista, parece que a evolução do fenômeno brincadeira pode ter sido um passo importante na evolução da comunicação.⁸¹

Assim como o animal, o ser humano tem a ausência de linguagem no início da vida. Segundo o professor de neuro-genética Erich Jarvis, da Universidade de Rockefeller, em Nova York, entrevistado pelo apresentador e neurocientista da Universidade de Stanford Andrew Huberman, no episódio do podcast *Huberman Lab*, disponível em 29 de agosto de 2022, o rugido dos animais e o choro dos bebês são inatos, sons de que dispõem desde o nascimento. Se pararmos para pensar, o próprio termo originário da palavra *infância*, *in-fans*, quer dizer “aquele que é privado de fala”. Como desenvolve a já citada professora Jeanne-Marie Gagnebin, a criança privada de fala seria também, segundo uma tradição ocidental, privada daquilo que “é o próprio homem: a linguagem”⁸². O estágio inicial da vida, em que o bebê não compreende ou fala a língua, o coloca quase em par de igualdade com o animal. E mais: ambos brincam. Estabelecem e desenvolvem um código próprio, entre si, por meio da brincadeira.

Brincamos por instinto, por sobrevivência, mesmo os animais parecem precisar da suspensão de tempo entre suas atividades primordiais e, se é que as podemos chamar assim, “utilitárias”, indispensáveis à sua sobrevivência, como buscar comida, se alimentar, dormir, procriar. Não é só o ser humano — inserido no mundo simbólico, com seus códigos, dias e horários estabelecidos para lazer e trabalho — que brinca. O exemplo de Bateson nos mostra que a brincadeira precede esse componente “humano”, racional, lógico. Brincamos para aliviar a tensão, para frequentar uma outra realidade provisória dentro da própria realidade. As crianças brincam porque a brincadeira não requer um aprendizado de “como brincar”, já que a brincadeira é o método em si, uma forma de estar no mundo. A brincadeira evoca um reposicionamento do ser por meio de corpo e afeto.

Em “O escritor e a fantasia”, conferência proferida por Sigmund Freud em 1908⁸³, o psicanalista austríaco afirma que tanto a obra literária quanto o devaneio seriam prosseguimento e substituição do que um dia foi brincadeira infantil. Para

⁸¹ Ibid., p. 38

⁸² Gagnebin, J.-M., “Infância e pensamento”, p.172

⁸³ Freud, S., *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos* [1906-1909], p.325-338.

Freud o brincar seria uma forma de a criança rearrumar os elementos de que dispõe no mundo real de outra maneira, tal qual o poeta, conforme comparação que o autor estabelece.

Para Freud,

a irrealidade do mundo imaginário traz consequências importantes para a técnica artística, pois muitas coisas que, sendo reais, não poderiam dar prazer, podem proporcioná-lo no jogo da fantasia, muitas emoções que são dolorosas em si mesmas podem se tornar fonte de fruição⁸⁴

para ouvintes e espectadores da representação artística. Ele acredita ainda que é na idade adulta que o homem tem a capacidade de “refletir sobre a intensa seriedade com que realiza suas brincadeiras” e, para além das experiências artísticas, pode “livrar-se da pesada carga imposta pela vida” e recuperar o prazer da brincadeira também pela via do *humor*.⁸⁵

Uma das premissas defendidas pelo psicanalista é a de que “o escritor faz o mesmo que a criança ao brincar: constrói um mundo de fantasia que leva bastante a sério, ou seja, dota de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade”⁸⁶. Para Freud, o oposto da brincadeira não seria a *seriedade*, mas a *realidade*: a brincadeira da criança é desempenhada com seriedade, mas acontece num território que não o da vida real. Pergunto-me em que área da nossa vida podemos localizar a experiência artística — é real, está aí, pode ser lida, admirada, mas pertence a outro território — como acessá-la, como habitá-la?

Sobre a energia que a criança despende em seu brincar, o psicanalista inglês D.W. Winnicott escreveu, em *O brincar e a realidade*, que:

É importante pensar na *preocupação* que caracteriza o brincar da criança pequena. O conteúdo é irrelevante. O que importa é o estado de quase desconexão, análogo à concentração de crianças mais velhas e adultos. Enquanto brinca, a criança ocupa uma área que não pode ser facilmente abandonada e que também não admite intrusões com facilidade.⁸⁷

Para ele, essa área seria externa ao indivíduo, mas não parte do mundo externo em si⁸⁸. Winnicott reconhece a existência de uma terceira parte da vida do

⁸⁴ Ibid., p. 29.

⁸⁵ Ibid., p. 29.

⁸⁶ Ibid., p. 35.

⁸⁷ Winnicott, D.W., *O brincar e a realidade*, p. 89.

⁸⁸ Ibid., p. 89.

ser humano, “parte que não podemos ignorar” porque se trataria de uma “área intermediária de *experimentação*, constituída pela realidade interior e pela vida exterior”⁸⁹. A partir da capacidade de cada indivíduo de discernir as noções de dentro e de fora, Winnicott afirma que é possível reconhecer “uma realidade interna, um mundo interior que pode ser rico ou pobre, que pode estar em paz ou em estado de guerra”⁹⁰. O psicanalista inglês também se refere a essa terceira parte como um “local de repouso para o indivíduo engajado na infundável tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, mesmo que inter-relacionadas”⁹¹. Para ele, quando o brincante se encontra na área do brincar, “reúne objetos ou fenômenos da realidade externa e os coloca a serviço de uma amostra derivada da realidade interna ou pessoal”⁹². E que a totalidade da “existência experiencial humana” se constituiria com base no brincar⁹³.

Este trabalho não vai mergulhar profundamente na psicanálise e seus fundamentos, nem no erotismo do bebê e da criança ou nos casos e relatos de consultório, conteúdos que Winnicott também aborda em seu *O brincar e a realidade*. Tampouco levar em consideração as ideias sobre uma mãe ou maternagem “suficientemente boas”⁹⁴, ideia reducionista e problemática em Winnicott que coloca uma pressão e cobrança desumanas sobre a mãe. Interessa a essa pesquisa, no entanto, partir da conferência de Freud e apresentar brevemente o pensamento de D. W. Winnicott acerca dos *objetos ou fenômenos transicionais*, uma vez que o inglês acredita que eles têm relação direta com as experiências da fantasia, da fabulação e com a apreensão e produção de substrato artístico⁹⁵. O que será mais longamente desdobrado aqui será o que ele chama de *terceira parte* da vida de um ser humano — parte essa que é inaugurada no brincar.

Para o psicanalista, os objetos transicionais seriam uma maneira de o bebê metaforizar a ausência da mãe e até estabelecer sua primeira relação com o simbólico. Dentre os exemplos dados por Winnicott podem estar objetos macios, como tecidos — “um punhado de lã”, “a ponta de um lençol ou de um edredom”

⁸⁹ Ibid., p. 15.

⁹⁰ Ibid., p. 15.

⁹¹ Ibid., p. 16.

⁹² Ibid., p. 89.

⁹³ Ibid., p. 107.

⁹⁴ Ibid., p. 33.

⁹⁵ Ibid., p. 17.

—, bichos de pelúcia, bonecos ou mesmo uma melodia ou maneirismo. O que caracteriza o objeto transicional para o bebê é “sua importância vital” e o fato de este ser usado na hora de dormir “como defesa contra a ansiedade”⁹⁶. Fato é que o objeto eleito pelo bebê é reconhecido pelos pais e passa a ser apresentado em situações de descontrole — como uma forma de oferecer refúgio e familiaridade —, na hora de dormir, por exemplo.

Para Winnicott, esse objeto — fralda de pano, *naninha*, etc — simbolizaria alguma coisa parcial, assim como o seio materno⁹⁷. Podemos dizer que nessa transferência seria possível apontar a primeira relação do bebê com a subjetividade, a distinção feita por parte dele de fantasia e fato, criatividade e percepção. A zona intermediária à que Winnicott se refere é a área em que a tensão causada pela relação entre as realidades externa e interna poderia ser aliviada, sem contestação, e seria uma continuação direta do “brincar da criança pequena que se ‘perde’ na brincadeira”⁹⁸. Ao longo da vida, Winnicott continua, essa área se mantém por meio das experiências ligadas à arte, à religião, à via imaginativa e ao trabalho científico criativo⁹⁹. No trecho que compartilho a seguir, Winnicott reúne experiências culturais e brincadeira e as setoriza nessa mesma terceira zona:

O que estamos fazendo quando ouvimos uma sinfonia de Beethoven, visitamos uma galeria de arte, lemos *Troilo e Crésida* na cama ou jogamos tênis? O que uma criança está fazendo quando se senta no chão para brincar com seus brinquedos sob o olhar da mãe? O que um grupo de adolescentes está fazendo quando vai a um show de música pop? Não se trata apenas do que fazemos. Outra pergunta precisa ser feita: onde estamos (se é que estamos em algum lugar)? [...] Onde estamos quando fazemos o que, na realidade, ocupa grande parte do nosso tempo? Ou seja, onde estamos quando nos divertimos?¹⁰⁰

Numa breve menção à obra da psicanalista inglesa Melanie Klein, Winnicott ressalva a preocupação de Klein em se debruçar sobre os usos e o conteúdo da brincadeira, quando, para ele, o brincar seria importante *como algo em si mesmo*.¹⁰¹ Para o inglês, o estágio máximo do fenômeno transicional seria “a habilidade

⁹⁶ Ibid., p. 18.

⁹⁷ Ibid., p. 20.

⁹⁸ Ibid., p. 33.

⁹⁹ Ibid., p. 34.

¹⁰⁰ Ibid., p. 160, 170.

¹⁰¹ Ibid., p. 71.

humana de criar experiências culturais”¹⁰². E que o brincar é sempre uma experiência criativa “no *continuum* espaço-tempo”, além de “uma forma básica de viver”¹⁰³. Mais adiante, Winnicott afirma que o impulso criativo pode ser visto como algo em si mesmo e necessário à feitura de uma obra de arte, e algo observado quando qualquer indivíduo — seja ele criança ou adulto — presta atenção de maneira saudável ou “realiza algo deliberadamente”¹⁰⁴. O inglês continua, dando o exemplo de um arquiteto que, subitamente, se dá conta do que deseja construir e passa a pensar no material que pode ser usado para dar forma ao seu impulso criativo.

O título desse segmento do trabalho se chama “a terceira margem”, em referência imediata ao conto de João Guimarães Rosa, publicado em 1962¹⁰⁵. O objetivo de mencionar o conto não é fazer uma análise das suas muitas camadas, tampouco das suas tantas interpretações possíveis. Parto do conto de Rosa para pensar que, quando se põe a brincar, a criança está dentro de sua canoa, flutuando entre as duas margens, executando “a invenção de permanecer naqueles espaços do rio”, em “outra sina de existir, perto e longe”¹⁰⁶. Ao observar meu filho brincar, por mais que ele esteja do meu lado, ali sentado, o olhar baixo, as mãos ocupadas, sei que está longe da realidade exterior que compartilha comigo. Uma criança que brinca está alheia ao seu quarto, à presença da mãe, ao telefone que toca, à chuva que cai ou ao sol que faz lá fora. Está frequentando outro espaço, uma realidade que constrói quando pega em carrinhos, bonecos, blocos de lego, brinquedos de encaixar e montar. Mas, claro, diferente do personagem do conto — que “não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte”¹⁰⁷ —, quando é hora de jantar, tomar banho, fazer natação, ou quando ocorre qualquer acontecimento que força meu filho a sair da zona do brincar, ele repousa as peças da brincadeira no chão (um pouco contrariado), levanta-se e é devolvido ao lugar em que estava antes de mergulhar na própria fantasia.

¹⁰² Ibid., p. 72.

¹⁰³ Ibid., p. 88.

¹⁰⁴ Ibid., p. 114.

¹⁰⁵ Guimarães Rosa, J., *Primeiras histórias*, p. 27-32.

¹⁰⁶ Ibid., p. 28.

¹⁰⁷ Ibid., p. 28.

Continuo no terreno da literatura para estabelecer uma relação entre a brincadeira e o pensamento a partir de um texto de Clarice Lispector. Nesta pequena crônica, intitulada “Brincar de pensar”, coligido no livro *Aprendendo a viver*, Clarice Lispector apresenta uma linha tensa entre o pensamento e um modo de se divertir. O início do texto diz que: “Não fossem os caminhos de emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir”¹⁰⁸. A autora, no entanto, adverte que, por conta da emoção, os sentimentos decorrentes do pensamento — como o pesar, a penitência, o arrependimento e a angústia, por exemplo — podem não ser tão divertidos assim. O texto continua a partir de uma tarefa burocrática a que a escritora se propõe acerca de um afazer cotidiano quando, em suas palavras, “a vontade de não ser séria chegou.” Transcrevo aqui mais um trecho:

Uma vez por exemplo — no tempo em que mandávamos roupa para lavar fora — eu estava fazendo o rol. Talvez por hábito de dar título ou por súbita vontade de ter caderno limpo como em escola, escrevi: rol de... E foi nesse instante que a vontade de não ser séria chegou. Este é o primeiro sinal do *animus brincandi*, em matéria de pensar — como — hobby. E escrevi esperta: rol de sentimentos. O que eu queria dizer com isto tive de deixar para ver depois — outro sinal de se estar em caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender. Então comecei uma listinha de sentimentos dos quais não sei o nome. Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto — como se chama o que sinto? A saudade que se tem de pessoa de quem a gente não gosta mais, essa mágoa e esse rancor — como se chama? Estar ocupada — e de repente parar por ter sido tomada por uma súbita desocupação desanuviadora e beata, como se uma luz de milagre tivesse entrado na sala: como se chama o que se sentiu? Mas devo avisar. Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas frutífero.¹⁰⁹

Um aspecto que logo me chama atenção no fragmento é a genealogia, feita pela própria autora, de localizar o momento em que foi atravessada pela infância, ideia que tomo emprestada a partir de uma reflexão da pesquisadora Rosana Bines. Para ela, a infância é algo que subitamente retorna e pode nos atravessar em qualquer fase da vida¹¹⁰. Rosana propõe que a infância não está unicamente restrita ao período temporal que compreende os primeiros anos de vida de um ser humano, mas a uma forma de estar no mundo: pode-se crescer e continuar reencontrando a

¹⁰⁸ Lispector, C., *Aprendendo a viver*, p. 48

¹⁰⁹ Ibid., p. 49.

¹¹⁰ Kohl Bines, R., *Infância, palavra de risco*, p. 164

infância por meio de gestos e olhares que não cessam de questionar, inventar, renomear.

No texto de Clarice, a narradora diz que fazia uma lista de roupas que foram lavar fora de casa e, tão logo escreveu a palavra “rol”, que estaria associada a uma anotação corriqueira da vida prática, resolveu conectá-la à palavra “sentimentos”, conferindo ao termo um sentido ampliado, extremamente subjetivo e sem “utilidade”. A narradora ainda confessa uma “vontade de não ser séria” e um ânimo e disposição para a brincadeira. Ela acrescenta que não sabe o que fazer com essa proposição, mas que isso não é um problema: ela aceita e acolhe a divagação, o caminho mais longo, a possibilidade de desviar e *perder tempo* de que nos fala Gagnebin e foi tratado ao fim do primeiro capítulo desta escrita.

Gosto muito desse pequeno texto também porque nele vemos a escritora, que se debruçou sobre temas tão caros à tradição literária e às vanguardas, permitir a chegada da sua criança — ou, como vou propor e defender no próximo capítulo, *convocar sua infância* — ao abandonar uma tarefa burocrática e acolher a chegada da infância por meio da fantasia, do lúdico, da brincadeira. Para além da ideia de “brincar de pensar”, Lispector se entrega a outro procedimento tipicamente infantil, que será discutido mais adiante neste trabalho: *o fazer listas*.

Na crônica, Clarice faz irromper a brincadeira no meio de uma tarefa “adulta” ou “cotidiana”. Parece que nossa cultura designou o *brincar* como uma atividade que se opõe ao *trabalhar*. Diante de tudo que venho pensando sobre a importância da brincadeira, entendi que brincar é coisa séria: não à toa, muitas vezes falamos algo grave imediatamente seguido de um *tô brincando*, num jogo social que aprendemos a dominar tão bem. *Tá de brincadeira?!*, estamos habituados a ouvir como forma de repreensão ou repressão sobre alguma expectativa frustrada, algo que não aconteceu conforme o planejado, aquilo em que se custa a acreditar. O léxico relacionado ao mundo infantil ou às atividades infantis foi incorporado na fala, em geral, de maneira depreciativa. Dizer que alguém ou algo é *infantil* raramente é recebido como um elogio; pelo contrário, denota uma qualidade negativa. A brincadeira livre é vista como uma atividade lúdica, livre. Em algum momento, com o domínio da linguagem, a criança se insere no universo do jogo e passa a *jogar* — verbo que, em muitas línguas, como na inglesa, alemã e francesa, por exemplo, é o mesmo verbo do brincar — *to play/ spielen/ jouer*.

2.3. Em jogo

O período da infância é aquele em que o ser humano mais brinca e joga em toda sua vida. E é também na infância que muita coisa está *em jogo*, como a descoberta das emoções, do próprio corpo, da linguagem e do entorno ou contorno do mundo, com os efeitos e riscos que esses aspectos apresentam. Além da zona de vizinhança entre criança e criação, anteriormente discutida neste capítulo, vamos aproximar a relação entre brincadeira e arte nessa terceira zona de que nos fala Winnicott, em ressonância a Freud. Se abordávamos a brincadeira como um estado lúdico “puro”, ao enveredar pelo caminho do jogo, podemos submeter a brincadeira a uma série de códigos e condutas que devem ser seguidas, no pacto que se estabelece para que a partida aconteça. Isso é a condição *sine qua non* para o jogo existir. Há ainda, um outro tipo de jogo, sobre o qual falarei mais adiante. Por ora, ficamos com os jogos e suas instruções.

A língua portuguesa tem duas palavras distintas para designar uma ação que, no idioma original da maioria dos textos aqui discutidos — como o inglês, o alemão e o francês —, é expressa por um mesmo verbo: *play*, *spielen*, *jouer*, como já foi mencionado. O português falado no Brasil diferencia brincar de jogar. São ações que, em determinados contextos, podem funcionar como sinônimos. Mas noto que o léxico relacionado ao brincar tende a ser mais usado no trato com crianças, enquanto o jogo tem um aspecto mais “maduro”, podendo ser empregado para se referir a jogos de tabuleiro, cartas, azar, esportivos.

Em *Os jogos e os homens — a máscara e a vertigem* (2017), Roger Caillois chama atenção à diversidade de jogos existentes — como os de destreza, paciência, construção, ao ar livre — e afirma que, apesar da pluralidade, o jogo está sempre associado a ideias de desenvoltura, risco, habilidade¹¹¹. Permanecendo na mesma zona da brincadeira, o jogo sugere “uma atividade sem consequências para a vida real” e que “não produz nada”¹¹². Na visão da sociedade, segundo Caillois, o jogo se oporia ao trabalho da mesma forma com que o tempo perdido se opõe ao tempo bem empregado. O jogo, essa “distração inútil”, pressupõe uma gratuidade fundamental e se mantém isolado das chamadas “atividades fecundas”¹¹³. Caillois

¹¹¹ Caillois, R., *Os jogos e os homens — a máscara e a vertigem*, p. 15.

¹¹² *Ibid.*, p. 15.

¹¹³ *Ibid.*, p. 16.

desenvolve uma série de desdobramentos a partir da ideia de jogo, alguns dos quais acredito serem importantes para pensar infância, criação, inventividade.

Para Caillois, é significativo que profissionais de diversas áreas do pensamento tenham encontrado no espírito do jogo “um dos principais motores do desenvolvimento das mais altas manifestações de sua cultura e, para o indivíduo, de sua educação moral e de seu progresso intelectual”¹¹⁴. Caillois acredita plenamente que o jogo é um “motor primordial de civilização”, assim como são desenvolvidas e traduzidas por meio do jogo o que ele chama de “disposições psíquicas” do ser humano¹¹⁵.

Além de combinar noções de limite, liberdade e invenção, o jogo também reúne ideias que se complementam — como sorte e habilidade, acaso e inteligência —, fazendo com que elas sejam colocadas em ação conjuntamente¹¹⁶. A partir da lógica do jogo, Caillois ressalva a existência de um sistema de regras que definem o que faz parte, ou não, dele, estabelecendo limites e proibições¹¹⁷. Jogo também pressupõe uma organização por conjunto, um coletivo, como jogo de talheres, louças, taças, toalhas¹¹⁸. Interessa ainda a essa pesquisa o uso da palavra jogo que engloba as ideias de amplitude, facilidade e liberdade — não total, ele ressalva —, quando se refere às possibilidades de movimento de uma engrenagem — o jogo de uma engrenagem — ou ao ato de lançar uma âncora ao mar — jogar uma âncora ao mar¹¹⁹. Essa amplitude, no entanto, não pode ser exagerada. Nesse sentido, para Caillois, jogo significaria “a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor”¹²⁰.

O jogo regado carece de condutas assim como a sociedade, que é regida pelos códigos elaborados e fiscalizados por agentes públicos, como legistas, juízes, promotores, e tem, no Direito, o pilar do que é permitido ou não dentro do seu sistema de leis¹²¹. Se partirmos dessa lógica do jogo como aquilo que é arbitrado por um conjunto de normas, mesmo a guerra não seria “o campo da violência pura”,

¹¹⁴ Ibid., p. 16.

¹¹⁵ Ibid., p. 20.

¹¹⁶ Ibid., p. 18.

¹¹⁷ Ibid., p. 19.

¹¹⁸ Ibid., p. 17.

¹¹⁹ Ibid., p. 19.

¹²⁰ Ibid., p. 20.

¹²¹ Ibid., p. 21.

mas da “violência regrada”, com convenções que limitam as hostilidades¹²². Mesmo as guerras e seus combates se assemelham a algum tipo de jogo.

Faço uma pausa no diálogo com o texto de Caillois para trazer algumas definições de crianças que participam — e criam junto — do glossário de Javier Naranjo. Os quatro verbetes da palavra guerra, recolhidas pelo professor, dizem:

É um jogo que os meninos de hoje jogam.
(Paula Andrea Franco, nove anos)

É quando matam os outros.
(Maria Alejandra Soto, dez anos)

É ficar com a vida uma bagunça.
(Sanda Eliana Ramírez, oito anos)

Gente que se mata por um pedaço de terra ou de paz.
(Juan Carlos Mejía, onze anos)¹²³

Sem entrar na densidade contida na síntese elaborada por cada uma das crianças, a primeira definição relaciona diretamente guerra e jogo, mas, arrisco, por outros caminhos. Para além dos códigos que regem a guerra, como observou Caillois, não é raro ver crianças empunhando armas imaginárias, de plástico ou madeira e incorporando o gestual do tiro — puxando a arma de um coldre fictício, mirando, apontando, atirando. As crianças brincam de guerra, ou *jogam* guerra. E aí entra uma diferenciação que muito me interessa, feita por Caillois a respeito dos *jogos com regras e jogos sem regras*.

Como propuseram Freud e Winnicott, a arte e suas tantas formas de manifestação seriam uma espécie de continuidade ou extensão de jogo e brincadeira infantil: “ao inventar histórias, as crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’”¹²⁴, escreve Walter Benjamin no texto “Visão do livro infantil”, de 1926. Em outra passagem, Benjamin pensa a palavra como uma espécie de disfarce. No trecho, a respeito do ato da brincadeira infantil, ele escreve que “de repente, as palavras vestem seus disfarces e em um piscar de olhos estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e brigas”¹²⁵.

¹²² Ibid., p. 23.

¹²³ Naranjo, J. *Casa das estrelas: o universo pelo olhar das crianças*, p. 42.

¹²⁴ Benjamin, W., *Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação*, p. 55.

¹²⁵ Ibid., p. 55.

No jogo mimético, é possível ser bombeiro, policial, cozinheiro, cuidar de um bebê ou do preparo de refeições — mas Caillois acredita que esses papéis não antecipariam as tarefas adultas. Ele diz que:

o jogo não é aprendizagem de trabalho. Não antecipa senão em aparência as atividades do adulto. O menino que brinca de cavalo ou locomotiva de forma alguma se prepara para se tornar um cavaleiro ou mecânico, nem cozinheira a menina que em travessas imaginárias confecciona alimentos fictícios realçados por condimentos ilusórios.¹²⁶

Para ele, esse tipo de jogo se insere na vida e nos seus pormenores para aumentar a capacidade de lidar com as situações adversas.

Em “A doutrina das semelhanças”, de 1933, reunido em *Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin destaca a capacidade da natureza de engendrar semelhanças, mas que seria o homem aquele dotado da faculdade suprema de produzi-las. A maioria das crianças que jogam guerra não estão em combate, muito provavelmente jamais manusearam uma arma ou correm o risco real de serem abatidas — salvo, infelizmente, muitas crianças que vivem em zonas de risco no Brasil e em países em guerra. Mas elas conheceram, incorporaram e inventaram *gestos* de guerra, o vocabulário do perigo, do ataque e da defesa, os movimentos do combate.

Para o pensador alemão, a brincadeira infantil seria “a escola dessa faculdade” — a faculdade mimética. Benjamin vai além, e ressalta que os jogos infantis não se limitam a imitar pessoas ou personagens. Transcrevo suas palavras: “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética”¹²⁷. Benjamin acredita na “fragilidade desse dom” e que o homem estaria perdendo sua capacidade mimética, uma vez que seu “universo moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos”¹²⁸.

Retomo a questão dos jogos sem regras. Sobre eles, Caillois escreve:

¹²⁶ Caillois, R., *Os jogos e os homens — a máscara e a vertigem*, p. 25.

¹²⁷ Benjamin, W., “A doutrina das semelhanças”, p. 109.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 109.

Muitos jogos não têm regras, de modo que elas não existem, pelo menos que sejam fixas e rígidas, para brincar de boneca, soldado, polícia e bandido, cavalo, trenzinho, avião, geralmente nos jogos que supõem livre improvisação e cujo principal atrativo vem do prazer de desempenhar um papel, de se conduzir *como se* fosse alguém ou mesmo alguma coisa diferente.¹²⁹

Nos intervalos dos cuidados com meus filhos — tempo em que está sendo escrito este trabalho —, enquanto Maria balbucia no meu colo sua língua em construção, penso que João já desenvolveu o mecanismo de pinça com os dedos e, com pleno controle de seus movimentos, começou a fazer suas primeiras classificações. Recolhe alguns pequenos animais de pano e os junta em cima de uma poltrona, enfileira bolas encostadas na parede ou, muitas vezes, numa atitude descontaminada de qualquer convenção, reúne blocos e rodela coloridos, frutas e legumes de pano, frisbees e bolas babados da vira-lata Gilka Machado e toda sorte de objetos que encontra pelo chão ou ao alcance de suas mãos e os (des)organiza sobre o pufe ou sobre um banco de madeira. Faz suas primeiras coleções e catalogações, inventariando e separando as coisas do mundo.

À medida que essa escrita avança, João aprende suas primeiras palavras, começa a construir frases e blocos, montando e desmontando suas rigidezes — gosta de ver as construções e os sentidos desmoronarem. Uma atividade que lhe dá muito prazer é construir cidades sobre bases com suas peças de *Lego*. Seu tipo de peça favorita são os pequenos quadrados coloridos, que ele espalha pela base formando um longo tapete de padrão aleatório, ou empilhando-nos em torres que ultrapassam sua altura e parecem lhe dar vertigem. Ultimamente ele tem construído estacionamentos, deixando vãos entre as peças de *Lego* e encaixando seus pequenos veículos de materiais, tamanhos e funções distintos. Mas não apenas: qualquer superfície ou ambiente parecem ser estacionamentos possíveis para seus carrinhos: molduras de quadros, livros, minha bolsa, esculturas, bolso do casaco da irmã...

¹²⁹ Caillouis, R., *Os jogos e os homens — a máscara e a vertigem*, p. 40.



Figura 1 - Estacionamentos do João.



Figura 2 - Estacionamentos de João.



Figura 3 - Estacionamentos do João.



Figura 4 - Estacionamentos do João.

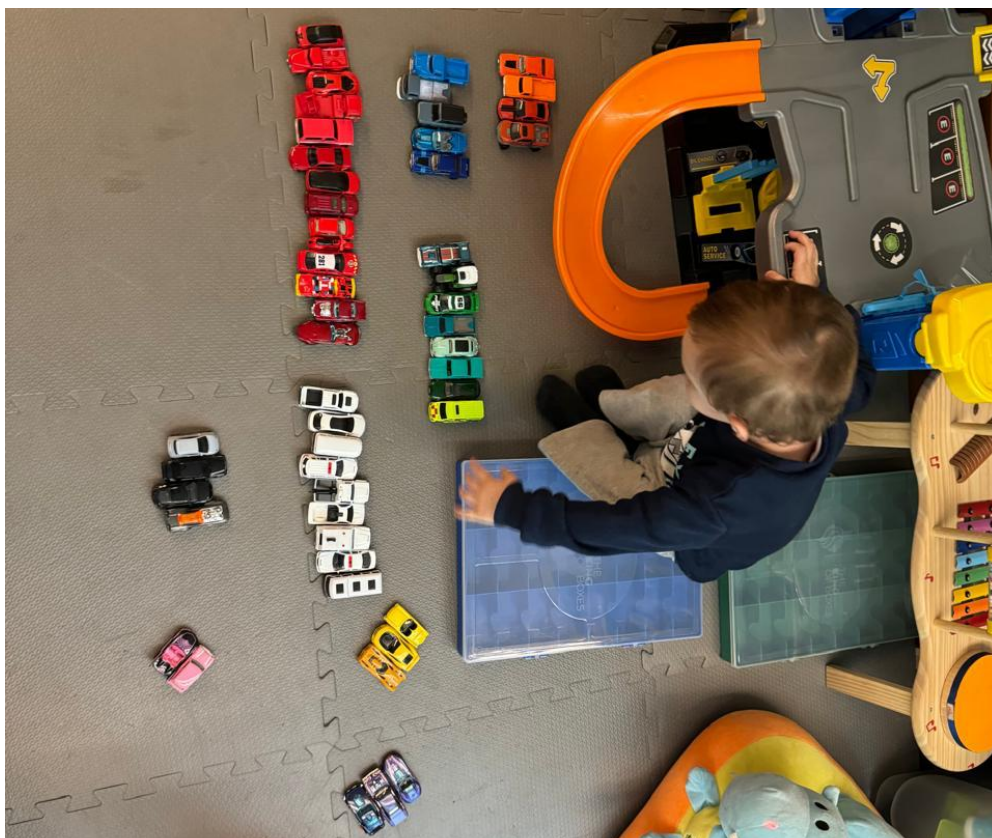


Figura 5 - Estacionamento do João.



Figura 6 - Estacionamento do João.

Agora, com certo domínio da linguagem e capaz de montar frases elaboradas e com sentido mais facilmente apreensível, ele me diz que está

construindo um estacionamento, pede minha ajuda para encaixar um carro que não coube e enaltece o próprio trabalho — “olha como está ficando lindo!”. Mas, quando ele sorriu e declarou que “agora os carros vão comer milho”, entendi que ele já estava plenamente inserido no mundo simbólico e mimético de que nos fala Benjamin, atribuindo uma capacidade humana a algo inumano, formulando novos enredos, criando situações da própria imaginação. Sobre essa questão da mimese, Caillois escreve: “Sempre que o jogo consiste em imitar a vida, o jogador, por um lado, não poderia, evidentemente, inventar e seguir regras que a realidade não comporta; por outro, o jogo é acompanhado pela consciência de que a conduta mantida é um *faz de conta*, uma simples mímica”¹³⁰.

Não é raro que João me ofereça uma fatia de pizza de madeira, com uma camada de queijo, manjericao e tomates pintados, dividida em oito pedaços que se unem por um velcro. Numa das vezes em que aceitei, agradei, abri a boca e levei o pedaço como quem realmente vai comer o que me foi ofertado, João correu aflito em minha direção, esticou sua mãozinha e disse: “mas não é pra comer *de verdade*, mamãe”. Penso que, ao mesmo tempo em que aceito o pacto e entro no jogo do *faz de conta* proposto por meu filho, aceitando e agradecendo a pizza, segurando a madeira como se segurasse uma pizza verdadeira, com os gestos de quem tem um alimento real nas mãos, ele quer ter certeza de que entendi que se tratava de um *jogo*, dúvida que o invadiu devido ao meu gesto convincente de que iria comer aquele triângulo de madeira à semelhança de uma pizza real. Minha mímica foi tão próxima do real que o fez questionar se eu tinha entendido que era um jogo. Talvez o código do *faz de conta* tenha essa ambiguidade: é preciso acreditar na fabulação, mas é preciso deixar claro que se trata de uma fabulação.

Outro aspecto que me interessa nessa breve sociologia do jogo — com suas regras e condutas —, proposta por Caillois, é pensar sobre a arte e suas formas de concepção. Anteriormente neste trabalho, falamos a respeito da incapacidade da criança de *dar forma à experiência* — como faz o artista — por um desconhecimento de técnicas e regras formais. Penso numa camiseta do meu filho que diz: *toda criança é poeta*, em letras coloridas e tipografia arredondada. Foi um presente dado com carinho por uma amiga, “para esse menino amado que tem mãe

¹³⁰ Ibid., p. 40.

poeta!”, conforme dizia o cartão. Coloco a camiseta nele com frequência, embora acredite que um poeta precise de repertório, domínio da língua, algum conhecimento do que já foi feito. Talvez: “todo poeta está próximo da criança” ou “todo poeta compartilha a zona de vizinhança da criança” fossem dizeres mais assertivos, mas pouco adequados para uma camiseta de criança. Todo poeta, sem dúvida, visita a mente de uma criança ou *convoca* sua própria criança.

Penso no ateliê de uma pintora que visitei em março deste ano, 2024. E também em quando estiquei jornais pelo chão de casa, abri os potes de tinta guache e peguei alguns pincéis para colorir com meu filho a árvore de Natal de papelão que enfeitou minha casa no mês de dezembro de 2023. Abaixo, fotos de João em ação e da mesa de pincéis da artista plástica Maria Klabin:



Figura 7 - João em ação.

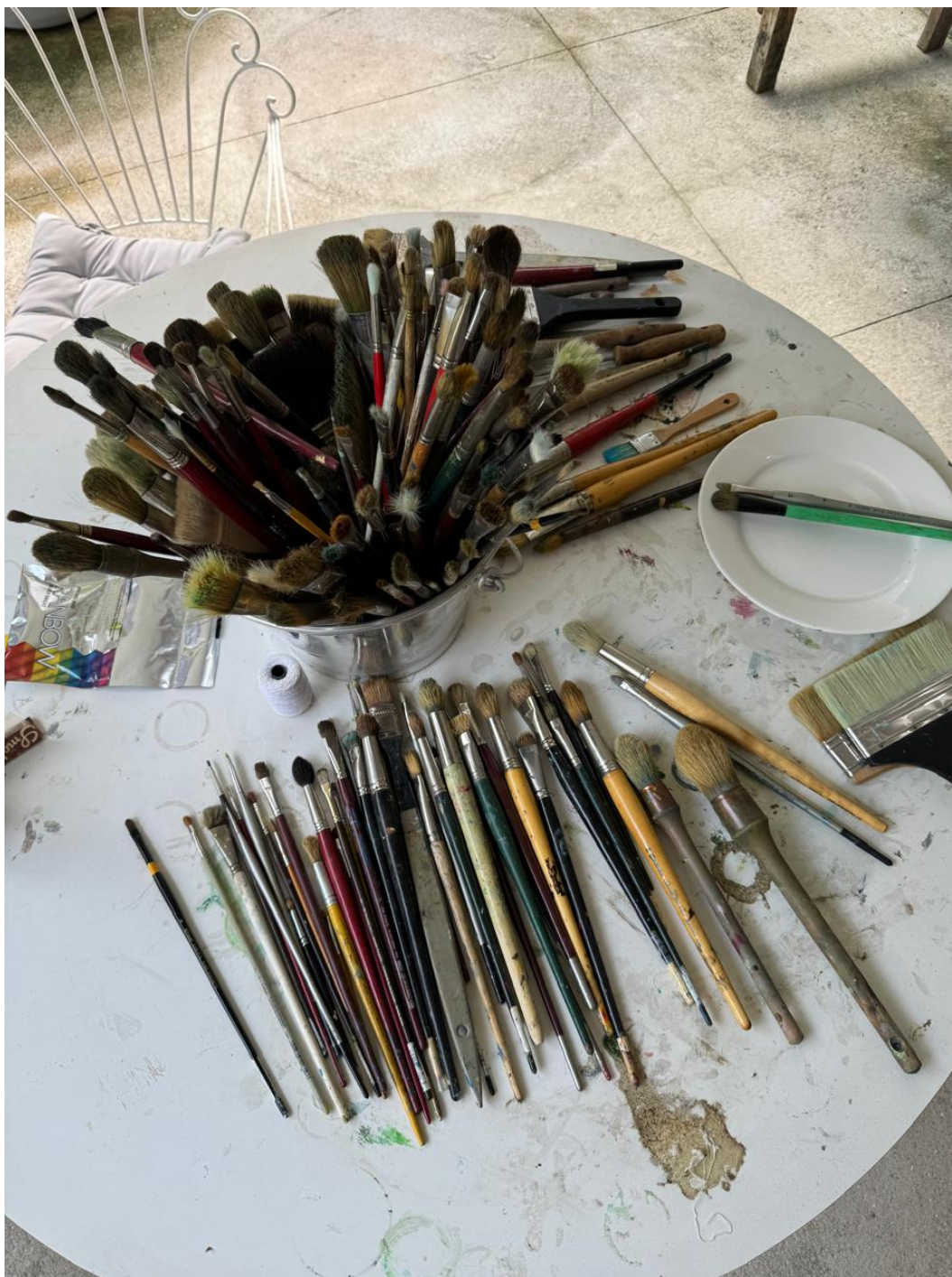


Figura 8 - Mesa de pincéis da artista plástica Maria Klabin.

O aspecto visual entre a mesa de trabalho do artista é muito próximo da mesa de atividades da criança, com todas as nuances ou enormidades que o fazer da criança e do artista tenham de dessemelhança. Já as mesas de criança e de poeta, pelo contrário — retomo a camiseta do meu filho —, são bastante diferentes.

Na matéria “A poeta e a pedra”, publicada na Revista Piauí em 2012, o poeta e crítico Eucanaã Ferraz escreveu a respeito da poeta Wislawa Szymborska,

ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1996, sobre o ofício de quem escreve poesia. Retomo aqui algumas palavras de Eucanaã:

Após se referir aos filmes que tratam de grandes cientistas, músicos e pintores – que trabalham em espaços potencialmente cenográficos e cujos processos de criação têm uma carga dramática reconhecível –, Szymborska concluiria que o ofício do poeta, diferentemente, “não é nada fotogênico. Alguém senta à mesa ou num sofá e olha imóvel a parede, o teto. De vez em quando essa pessoa escreve sete linhas apenas para riscar uma delas quinze minutos depois, e depois mais uma hora se passa, durante a qual nada acontece... Quem poderia assistir a esse tipo de coisa?”.¹³¹

Em contraste, penso em alguém que se põe a assistir a uma criança brincando. Descrevo agora alguns movimentos compilados de muitas das manhãs e tardes em que fiz esse exercício de observação: João está aparentemente concentrado em seu quarto, brincando com blocos de lego e carrinhos que são réplicas dos carros que existem, enquanto uma *playlist* de música brasileira toca ao fundo. De repente, começa a próxima canção, uma de que ele gosta muito, *O peru*, de Arnaldo Antunes, e ele larga o que está em seus mãos, se dirige à estante, pega dois chocalhos, vai em minha direção, os coloca em minhas mãos, retorna à estante, pega um pandeiro, começa a saltitar em círculos pelo quarto enquanto faz movimentos descoordenados no pandeiro. Sacudo meus chocalhos, me levanto do sofá, vou atrás dele. Ele pede novamente a música. Enquanto ela toca de novo, resolvo me sentar. Ele pede que eu me levante, quer *jogar* banda ou *brincar de* banda comigo. Logo se passam vinte minutos num *loop* de movimentos e melodia repetidos. Ele se cansa, larga os instrumentos, mas não retorna ao *Lego*, começa a abrir livros, os carrega pelo quarto, vira as páginas sozinho, me conta a história à sua maneira. Depois se cansa novamente, volta à estante, pega uma bola do cesto e começa a arremessar uma bola leve e colorida, que voa pelos cantos do quarto, enquanto gargalha. Noto seus cabelinhos grudados na testa, a respiração ofegante. Não há nada de entediante em seus movimentos.

Já a cena em que o poeta brinca com suas palavras é menos agitado e com poucas possibilidades de *takes* estimulantes, como sugere Szymborska. Mas o ato de escrita é uma parte de um processo de escrita que começou muito antes. O momento em que um poeta se senta à mesa pra escrever é a última etapa do trabalho

¹³¹ Ferraz, E., “A poeta e a pedra”. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-poeta-e-a-pedra/>. Acesso em 1 de junho de 2024.

e, possivelmente, a única visível, sem os movimentos grandiloqüentes das outras artes. Não recorrendo propriamente a papel e caneta ou outros suportes de escrita, é enquanto se distrai e também enquanto *presta atenção* ao seu entorno, aos gestos e movimentos de pessoas, fenômenos da natureza ou construídos pelo homem, que o poeta realmente *escreve*. E, por meio dessa forma flexível — aberta ao surpreendente e ao acaso — e atenta de estar no mundo — de se interessar pelos detalhes e interrogá-los e também perder-se em observações — é que ele está muito próximo da criança.

Lembro-me de um texto do escritor francês Georges Perec chamado “Aproximações do quê?”, publicado originalmente em 1973, na revista francesa Cause Commune. Nele, Perec opõe os acontecimentos cotidianos e corriqueiros aos que tomam as manchetes dos jornais, sempre ruidosos e catalíticos — inclusive, ele argumenta, quanto mais catastróficos, mais verdadeiros eles seriam para os veículos de comunicação: “os trens só começam a existir quando descarrilam, e quanto maior é o número de viajantes mortos, mais eles existem; os aviões só ganham existência quando se perdem”¹³². Esse é o primeiro texto em que Perec pensa sobre a questão do *infraordinário*. Em linhas gerais, o *infraordinário* seria o oposto do *extraordinário* e, para Perec, é nesse ruído dos dias, nas coisas ou “existências mínimas” — retomo o título do livro de David Lapoujade, discutido no primeiro capítulo desta dissertação —, o que sobra da vida cotidiana e nas coisas em que não se presta tanta atenção, que, para Perec, estariam os aspectos mais importantes da existência humana. Para ele, “interrogar o habitual” deveria ser nossa maneira de estar no mundo. Esse é mais um ponto de contato que enxergo entre criança e poeta. Segundo um trecho do texto de Perec devemos:

Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. (...) Como falar dessas "coisas comuns", ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos.¹³³

¹³² Perec. G., “Aproximações do quê?”, p. 178.

¹³³ Ibid., p. 179.

Aproximando o pequeno ensaio de Perec do artigo de Eucanaã Ferraz é possível perceber que ambos falam sobre olhar mais demoradamente o nosso entorno para questioná-lo. A criança está olhando o mundo pela primeira vez — sei que isso pode soar como uma formulação gasta, como lugar-comum —, com questionamentos de quem ainda não conhece como as coisas são ou *devem* ser: está intrigada por aquilo que foi automatizado e aceito sem resistência pelo adulto. O poeta, por mais que conheça e habite o mundo como ele é, não cessa de colocar-se em estado de espanto, redescoberta, questionamento e dúvida.

Faço um parêntesis porque gosto muito de algumas palavras sobre dúvida que me foram contadas pelo professor, poeta e amigo Carlito Azevedo, numa das aulas que fiz com ele na oficina de poesia que frequentei entre idas e vindas de 2017 a 2023. Numa conferência sobre poesia, o escritor argentino Jorge Luís Borges teria usado um poema do poeta britânico Robert Browning que parafraseio: justo quando nos sentimos mais seguros, vem um por do sol, a morte de um amigo, um coro final de Eurípedes, e somos lançados sobre um grande *talvez*. Não consegui apurar a veracidade da história, mas consegui encontrar o poema, que se chama “Bishop Blougram’s Apology” e foi publicado em 1855 como parte da coleção “Men and Women”. Reproduzo-no a seguir, na versão original e em tradução livre minha:

Just when we are safest, there’s a sunset touch,
A fancy from a flower-bell, someone’s death,
A chorus-ending from Euripides, —
And that’s enough for fifty hopes and fears
As old and new at once as nature’s self,
To rap and knock and enter in our soul,
Take hands and dance there, a fantastic ring,
Round the ancient idol, on his base again, —
The grand Perhaps!

Justo quando estamos mais seguros, há um toque do pôr do sol,
Uma fantasia de uma campânula, a morte de alguém,
Um fim de coro de Eurípedes, —
E isso é o suficiente para cinquenta esperanças e medos
Tão antigos e novos ao mesmo tempo quanto a própria natureza,
Para bater e entrar em nossa alma,
Dar as mãos e dançar lá, um círculo fantástico,
Em volta do antigo ídolo, em sua base novamente, —
O grande Talvez!

O poeta e a criança habitam os *talvezes* do mundo, escavam-lhes e os reviram, se debatem com eles — que podem ser escorregadios —, sempre em busca de um novo sentido ou maneira de olhar.

Um dos livros da já citada poeta portuguesa que atende pelo pseudônimo de Adília Lopes se chama *Um jogo bastante perigoso*, escrito em 1985 e lançado no Brasil em 2018. No poema “Arte poética”, Lopes aproxima o ato de escrever um poema do de apanhar um peixe com as mãos — uma brincadeira que, quando criança, já passei uma tarde fazendo com meu irmão. No fim das contas, naquele longínquo janeiro, desistimos de pescar o peixe separadamente e nos unimos: enquanto ele se esticava sobre o mar por cima do píer do Iate Clube de Búzios, eu jogava um pedaço de pão na água e segurava suas pernas para garantir que ele não caísse na água. O resultado foi um peixe escorregadio se debatendo no chão do píer enquanto nós saltitávamos, vitoriosos por nossa conquista. A infância, assim como a poesia, tem esses acontecimentos escorregadios. Divido aqui o poema da portuguesa:

Arte

poética

Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo o que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
escapa-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei de apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer¹³⁴

¹³⁴ Lopes, A., *Um Jogo Bastante Perigoso*, p. 20.

Nos primeiros versos deste poema, identificamos uma comparação: “escrever um poema/ é como apanhar um peixe”, recurso bastante comum em poesia. O que nos leva adiante no poema é o inusitado da comparação — escrever um poema, segundo descreveu anteriormente a poeta Wislawa Szymborska em nada se *parece* com apanhar um peixe. O momento em que o poema se materializa em papel tem gestos discretos dos dedos, um leve inclinar da cabeça, movimentos lineares de olhos que acompanham as linhas que se vão formando. Apanhar um peixe, por outro lado, é por si só um empreendimento corporal escorregadio, uma luta corpo a corpo entre eu-lírico e peixe — que se debate e pode escapar — uma brincadeira com todas as suas consequências. Talvez, o que não dê para ver sejam as palavras — aquilo de que realmente é feito um poema —, escorregadias, se debatendo e lutando dentro da cabeça do poeta.

Retomo o artigo da revista Piauí. Num outro trecho, um dos meus favoritos, Eucanaã escreve com precisão sobre a mesa da poeta polonesa e sobre esse “exercício diário de observação”:

A um só tempo, porém, é como se a mesa ou o sofá da poeta, assentados no chão de sua casa na Cracóvia, fossem observatórios dos quais se assistisse a uma encruzilhada de todos os tempos e, por isso mesmo, à anulação de todos eles. Assim, os poemas parecem alumbramentos (termo caro a Manuel Bandeira, que, decerto, guarda algum parentesco com Szymborska), visões privilegiadas, inusitadas, frutos do exercício diário de observação da morte, do amor, dos sonhos, da história e das miudezas cotidianas. Leitores, somos levados para espaços desconhecidos, vemos-nos desamparados, atravessados por sentimentos contraditórios. O poema, no entanto, fala conosco com tal desassombro e numa voz tão baixa que o espaço para onde nos deslocamos parece ser o sofá, a mesa da sala daquela mulher que, como se apenas conversasse, mostra-nos o mundo e seus absurdos. Penso que foi um acerto a Academia Sueca definir Szymborska como “o Mozart da poesia”, acrescentando: “A comparação é justa, tendo em vista sua riqueza de inspiração e a verdadeira facilidade com que suas palavras parecem se encaixar.”¹³⁵

Em ressonância ao texto de René Schérer e à fala de Júlia de Carvalho Hansen, anteriormente discutidos neste trabalho, para Caillois, a arte também teria regras — técnicas e modos de fazer, maneiras de compor, de manusear um pincel ou lidar com um material, criar efeitos de luz e sombra e profundidade numa

¹³⁵ Ferraz, E., “A poeta e a pedra”. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-poeta-e-a-pedra/>. Acesso em 1 de junho de 2024.

pintura, manter uma escultura de pé —, assim como um jogo. São regras que guiam; mas também limitam, cerceiam, excluem. Na arte, essas regras — vigentes por séculos — começaram a ser questionadas e vistas como algo arbitrário pelas vanguardas do início do século XX. Foram alguns movimentos disruptivos no campo das artes e da poesia que criaram novos modos de fazer e novas acepções ao que poderia-vir-a-ser a arte. Essas vanguardas apareceram para sacudir as estruturas envelhecidas e empoeiradas da suposta arte-ocidental-tradicional.

Na biografia do artista francês *Marcel Duchamp*, publicada no Brasil pela Cosac Naify em 2004, Calvin Tomkins destaca, a partir do livro *The banquet years*, do crítico de arte Roger Shattuck, que existem “quatro traços que definem a nova arte e a literatura” de uma época “extraordinariamente fértil, que vai de 1885 até o início da Primeira Guerra Mundial”. Segundo Shattuck, o primeiro traço “diz respeito ao ‘culto da infância’”. Os três outros traços seriam “humor que beira o absurdo; cultivo de sonhos e alucinações” e “certo sentido de ambiguidade que tudo permeia”. Tomkins ressalta que “se existe um traço que domina e ilumina todos os outros, este é o do culto à infância”¹³⁶. Cito, aqui, “os sinais de rebelião” de que fala Tomkins e como eles apareciam em diversos campos da arte:

O espírito de galhofa na música de Satie e nos poema de Apollinaire; a adoração que os futuristas tinham pela velocidade e pelo movimento; a colagem técnica com sua justaposição de elementos díspares e arranjados sem qualquer conexão ou lógica; o prazer provocado por surpresas e efeitos inesperados; a vontade de descobrir caminhos e materiais novos e de ir além daquilo que se imaginava impossível; e, acima de tudo, a aceleração das buscas que visavam romper a barreira entre a vida e a arte [...] — tudo isso sugere a inventividade sem limites dos sonhos e das fantasias de uma criança.¹³⁷

Falar sobre os movimentos que hoje chamamos de vanguardas europeias do início do século XX na arte ocidental renderia muitas teses sob muitos ângulos possíveis. Interessa a essa pesquisa, contudo, dar notícia sobre esse período não somente pelo fato da infância ser um dos seus quatro pilares, mas porque essa quebra de paradigma que irrompe junto às vanguardas, em oposição à arte tradicional e canônica ocidental, é também um *gesto* de infância — o de propor, questionar, duvidar, desobedecer, provocar o caos. Não à toa as infâncias são, nesses movimentos, convocadas.

¹³⁶ Tomkins, C., *Duchamp: a biography*, p. 86.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 86-87.

Para acompanhar a trajetória de Marcel Duchamp — que estava presente no nascimento da maioria das *cismas* que originaram os *ismos* na arte —, Tomkins detalha os movimentos de vanguarda em torno dos quais o pai do *readymade* orbitou. O biógrafo conta o episódio em que alguns dos fundadores do movimento que recebeu o nome de Dadaísmo, como Tristan Tzara e Richard Huelsenbeck, folheavam um dicionário francês-alemão até se depararem com a palavra *dada* “que significa, em linguagem infantil, ‘cavalinho de pau’.” Tomkins continua: “como disse Huelsenbeck na época, ‘o primeiro som da criança que expressa o primitivo, o começar do zero, expressa o novo na nossa arte’”¹³⁸.

Em “Crise do verso”, escrito em 1897 por Stéphane Mallarmé e publicado no Brasil pelo vigésimo número da revista *Inimigo Rumor*, publicada no Brasil em 2008, o poeta francês diz que, a partir da morte do também escritor francês Victor Hugo, foi possível identificar o que ele chamou de “crise do verso” na língua francesa, e que nasceria aí a possibilidade de propor uma nova maneira de compor versos. Cito aqui um trecho do texto:

O tempo de afrouxar as regras e diminuir o zelo, em que se adulterou a escola. Muito precisamente: mas, desta libertação de supor-se mais — de uma vez — que todo indivíduo traz uma prosódia, nova, participando com seu sopro — também, claro, um pouco de ortografia — a brincadeira ri alto ou inspira o tablado dos prefaciadores. Similitude entre os versos e as velhas proporções: uma regularidade, porque o ato poético consiste não só em ver subitamente que uma ideia se multiplica em um número de motivos iguais por valor, como também em reagrupá-los; e rimam; como selo externo, sua comum medida que se assemelha a um golpe final.¹³⁹

A virada do século XIX para o XX foi marcada por rupturas no campo das artes e da poesia. Esse breve panorama dos grupos que romperam com a tradição se faz necessário porque, à semelhança do gesto da criança, esses movimentos questionaram a regra e propuseram um novo a partir dessa demolição. Penso nos blocos que meus filhos gostam de erguer para demolir enquanto imagino as vanguardas construindo algo novo dos escombros. Lembro de uma frase que li no livro *Máquina de fazer mar*, publicado pela Editora 7Letras em 2019, do poeta Augusto Guimaraens Cavalcanti, e tem, como epígrafe de um poema, uma citação de Oswald de Andrade destinada a Jean Cocteau: “nada se parece mais com uma casa em ruínas do que uma casa em construção”.

¹³⁸ Ibid., p. 214.

¹³⁹ Mallarmé, S., “Crise do verso”.

Cito mais um trecho de Mallarmé:

É notável que, pela primeira vez, na história literária de algum povo, ombreando os grandes órgãos gerais e seculares, onde se exalta, segundo um latente teclado, a ortodoxia, qualquer um com seu jogo e ouvido individuais, pode compor um instrumento, desde que sopra, alise ou bata com habilidade; que seja utilizado à parte e dedicada, também, à Língua.¹⁴⁰

Em linguagem extremamente poética, o que Mallarmé nos diz é que, contanto que haja habilidade, é possível tocar, cantar, pintar, esculpir ou escrever algo novo.

Antes de prosseguir para o próximo tópico em torno de *jogo*, gostaria de citar o texto “Poetas à beira”, do livro *Poesia em crise*, de Marcos Siscar, em que o poeta e crítico rebate a crise insinuada por Mallarmé em seu *Crise do verso*. No texto, Siscar defende que, por mais inovador que se possa ser — ele cita os poetas visuais brasileiros e o movimento de Poesia Concreta como exemplos —, “não há nada *além* do verso em poesia”¹⁴¹. Ele recupera a etimologia da palavra *verso* que, em latim, significa *retorno*. “O verso já significa o retorno, já mobiliza o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha”. Para Siscar, a poesia não define caminhos, mas instiga a suspeita e o obtuso. Em suas palavras:

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo, o futuro. A poesia aparece como *inferno* dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se tensiona. Mostra-se como lugar da crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figura de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. Talvez a poesia seja aquilo que falta.¹⁴²

Com essa belíssima citação de Siscar acerca da poesia como *falta* e como *dívida*, encaminho este texto para o próximo assunto.

Depois de apresentar alguns pensamentos sobre a ideia de *jogo* e seus aspectos mais relevantes para essa pesquisa — como sua relação com o *faz de conta*, os materiais usados e compartilhados por artista e criança e sua quebra de regras ou

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Siscar, M., “Poetas à beira”, p. 115.

¹⁴² Ibid., p. 116.

instruções —, gostaria de abordar um outro aspecto, pouco desenvolvido por Caillois: os *jogos de palavras*, tema também importante para este trabalho. No exercício de pensar o mecanismo dos jogos de palavras na minha seleção de obras a serem apresentadas no próximo capítulo, aqui retorna novamente — mas sem a intenção de me especializar em conceitos que não domino, apenas dar uma notícia deles — a minha interlocução com alguma filosofia e alguma psicanálise.

Em *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), a pesquisadora Verena Alberti traça um panorama histórico do riso, apresentando ao leitor “teorias do riso desde a antiguidade até os dias atuais”, como consta na orelha. Destaco a seguir algumas reflexões sobre o riso a partir do livro de Alberti. A pesquisadora defende o estatuto do riso como “como redentor do pensamento”¹⁴³. Para ela,

o riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positividade é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida.¹⁴⁴

Nesse sentido, o riso não seria a *dispensa* do pensamento, mas a possibilidade de ir *lá onde o pensamento não alcança*. O riso, de acordo com muitos pensadores que se ocuparam do tema, seria um problema de lógica.

Conforme escreve Alberti: “pensar o riso sempre significou posicionar-se, ou posicionar o objeto das próprias reflexões, em um terreno intermediário entre a razão — porque o riso é próprio do homem, e não dos animais, — e a não-razão — a paixão, a loucura, a distração, o pecado etc — porque o riso não é próprio de Deus”. O riso ocupa, hoje, um lugar privilegiado na compreensão do mundo. Pensar sobre o riso é também pensar sobre linguagem e como ela produz o risível. Para Alberti,

o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc, o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Ele revelaria assim que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência.¹⁴⁵

No texto *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (2018), de Henri Bergson, publicado em 1900 e considerado um dos mais conhecidos e citados textos

¹⁴³ Alberti, V., *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 16.

¹⁴⁴ Ibid., p. 16.

¹⁴⁵ Ibid., p. 16.

sobre o tema — Bataille e Freud foram alguns de seus leitores —, Bergson cunha a máxima de que o cômico seria “o mecânico aplicado sobre o vivo”¹⁴⁶. O *vivo*, para ele, seria a mudança constante no tempo e no espaço das coisas. O *mecânico*, o que é rígido e parece inacabado. Na visão de Alberti, para Bergson “a sociedade e a vida exigem que o homem esteja em constante adaptação, submetido às forças complementares de tensão e elasticidade que a vida coloca em jogo”¹⁴⁷. Bergson acredita na função social do riso: para ele, aquilo de que se ri é aquilo de que é preciso rir para reestabelecer o vivo na sociedade. Logo, o cômico seria aquilo que exprime uma imperfeição — individual ou coletiva — e pede uma ação imediata.

O riso é uma reação corporal e física, uma resposta do corpo a algo assimilado pelo intelecto. Aproveito para reiterar que não é intenção desta pesquisa fazer uma *teoria do riso* — mas ele é um recurso que a ela interessa, uma vez que nasce da perturbação da linguagem, ação que aqueles que habitam ou visitam alguma infância praticam com frequência.

Em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, originalmente publicado em 1905, Freud argumenta que o prazer do *chiste* vem da “possibilidade de pensar sem as obrigações da educação intelectual, em que a razão e o julgamento crítico esvaziam de sentido os jogos de infância”. Os jogos de palavras, então, causariam prazer por nos dispensarem do esforço da utilização séria das palavras. Na leitura de Alberti a Freud, “a origem do prazer no chiste é o jogo com as palavras e os pensamentos na infância, que cessa tão logo a crítica ou a razão declaram sua ausência de sentido”¹⁴⁸.

Para o psicanalista brasileiro Daniel Kuperman, em ressonância a Freud, o que um chiste anuncia teria a função de denunciar os engessamentos e hipocrisias presentes na sociedade, “promovendo uma desterritorialização nos estilos de existência constituídos, abrindo a via para a ventilação do pensamento e para a criação de modos de sociabilidade até então inéditos”¹⁴⁹. Para ele, o humor reside na zona fronteira “entre a defesa frente à angústia promovida pelos excessos pulsionais e o movimento criador”, “indicam uma afirmação do sujeito e de suas

¹⁴⁶ Bergson, H., *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*, p. _.

¹⁴⁷ Alberti, V., *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 16.

¹⁴⁸ Alberti, V., *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 17.

¹⁴⁹ Kuperman, D., “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise”, p. 197.

experiências de prazer e alegria apesar do reconhecimento dos limites impostos a qualquer triunfo onipotente” e encontra sua fonte originária no brincar infantil¹⁵⁰.

Na aula do dia 14 de junho de 2024 da disciplina *Arte e psicanálise*, ministrada pelos professores Júlio Diniz e Fernando Tenório, uma interseção entre os departamentos de Letras e Psicologia na PUC-Rio, Tenório leu trechos de um conjunto de lições de Lacan que não foram publicados em seminário, mas sob um livro cujo título é *O saber do psicanalista* (também conhecido como *Seminário 19B*), de 1971. Nele, Lacan discute o conceito de *Lalangue*: termo de difícil tradução para o português porque, contida na pronúncia da palavra *Lalangue*, além de *língua*, está a *lalação* ou balbúcio do bebê, que, mesmo sem dominar a fala e conhecer os sentidos das palavras, já goza a partir delas por meio de suas emissões vocais, na interação de sons com o Outro, e do prazer que essas relações provocam. Para Tenório, apesar da falta de domínio do código linguístico por parte do bebê, o ato do balbúcio seria testemunho do gozo fonemático e corporal da língua — isso é algo que o *Lalangue*, ainda não a língua, evoca. O prazer, continua a exposição do professor, decorreria também do contato de outros orifícios do corpo com o mundo, como visão, audição e tato. Por se tratar de um conceito pouco simples e por a psicanálise não ser o foco desta pesquisa — mesmo que muitas de suas formulações a ela sejam proveitosas, como a ideia de *tirada espirituosa* —, não vou fazer uma imersão na ideia de *Lalangue* conforme se aprofunda Lacan, mas mencionar aquilo que, a partir desse conceito, acrescenta à discussão deste trabalho.

Para pensar a ideia de *tirada espirituosa*, vou me valer das palavras do próprio Lacan em algumas passagens de *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*:

A definição que lhes proponho para a **tirada espirituosa** baseia-se primeiramente nisto, em que a mensagem se produz num certo nível da produção do significante, que ela se diferencia e se distingue do código e que assume, por essa distinção e essa diferença, um valor de mensagem. A mensagem reside em sua diferença para com o código.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ibid., p. 200.

¹⁵¹ Lacan, J., *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, p. 28.

O mecanismo elementar da **tirada espirituosa**, isto é, a ligeira transgressão do código, é tomada por si só como um novo valor, que permite gerar instantaneamente o sentido de que se precisa.¹⁵²

Todas as implicações metafóricas estão desde sempre empilhadas e comprimidas na linguagem. Trata-se de tudo o que a linguagem traz em si, que se manifesta nos momentos de criação significativa, e que já está nela em estado não ativo, latente. É isso que invoco na **tirada espirituosa**, é isso que procuro despertar no Outro e cujo suporte lhe confio, de certo modo.¹⁵³

Conforme observei o professor Tenório fazer em aula, por vezes o entendimento das ideias de Lacan fica mais claro na leitura ou transcrição fiel de alguns trechos de seus seminários. Recorri ao seu conceito de *tirada espirituosa* porque acredito que ela funcione como base para pensar os jogos de palavras que nos fazem sorrir e refletir e que podem ser encontrados em alguns trabalhos que serão analisados no terceiro capítulo desta dissertação. Essa “transgressão do código” de que nos fala Lacan acontece numa “fala desinibida” e em que há uma “diferença de mensagem para com o código”. É na quebra de expectativa, no problema de lógica e na desestabilização da língua que a tirada espirituosa e o chiste acontecem. Em citação de Lacan a Freud, o que agradaria na *tirada espirituosa* seria o sentimento de desinibição naquele que fala, o que permitiria transmitir ao outro a essência do chiste, “esse para além que ele evoca¹⁵⁴”. Segundo Lacan, para a criança, o essencial da *tirada espirituosa* não consistiria apenas na graça, “mas na evocação daquele tempo da infância em que a relação com a linguagem é tão íntima que por isso nos evoca diretamente a relação da linguagem com o desejo que constitui a satisfação com o chiste.¹⁵⁵”

Numa leitura de Alberti a Freud, os jogos de palavras causariam prazer pela dispensa do esforço necessário à utilização séria das palavras: “o jogo de palavras suscita a ligação entre duas séries de ideias separadas, cuja apreensão usual exigiria muito mais esforço. O prazer que resulta de tal ‘curto-circuito’ é tanto maior quanto mais as duas séries de ideias forem estranhas e afastadas entre si, o que faz com que a economia do curso do pensamento seja também maior”¹⁵⁶.

¹⁵² Ibid., p. 67.

¹⁵³ Ibid., p. 121.

¹⁵⁴ Ibid., p. 132.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Alberti, V., *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 17.

Essas irrupções na linguagem provocam satisfação e permitem que aquele que as profere possa ser ouvido *para-além* do que diz.¹⁵⁷ Lacan acredita ainda que a tirada espirituosa se desenvolve na dimensão da metáfora, “para além do significante como aquilo através do qual vocês procuram expressar alguma coisa e, através do qual, apesar de tudo, expressam sempre uma coisa diferente”¹⁵⁸. Ele se refere à ideia da tirada espirituosa como um “tropeço do significante”. Abaixo, o último trecho que compartilho do quinto seminário de Lacan:

Aquilo que, na **tirada espirituosa**, supre o fracasso da comunicação do desejo pela via do significante, a ponto de nos dar uma espécie de felicidade, realiza-se da seguinte maneira: o Outro ratifica uma mensagem como tropeçada, fracassada, e nesse próprio tropeço reconhece a dimensão de um para-além no qual se situa o verdadeiro desejo, isto é, aquilo que, em razão do significante, não consegue ser significado.¹⁵⁹

Entendo essa *felicidade* a que se refere Lacan como uma espécie de gozo sofisticado produzido pela linguagem. O chiste e a tirada espirituosa designariam algo para-além da mensagem pretendida — uma mensagem falha, mas suplementar, que complexifica e ultrapassa o código. E também uma libertação do pensamento¹⁶⁰.

Por fim, gostaria de chamar atenção para a ideia de *graça* que também é mencionada por Lacan e será um conceito importante para pensar muitos dos trabalhos apresentados no capítulo três. Quando penso em *graça*, alguns sentidos vêm à minha mente. Graça é qualidade daquilo que é engraçado, mas também gracioso, com leveza. *De graça* faz referência ao que é gratuito, dado, e pode ainda ser algo “sem razão ou sem motivo”. Numa consulta ao dicionário¹⁶¹, recolho alguns sentidos: “dádiva”, “beleza, elegância ou atrativo de forma, de aspecto, de composição, de expressão, de gestos ou de movimento”, “dito ou ato espirituoso ou engraçado”. *Cair nas graças de* implica em “gozar da simpatia”. *Ficar sem graça* é “atrapalhar-se”, “perturbar-se”, algo que, numa referência ao texto “Magia e Felicidade”¹⁶², de Giorgio Agamben, pode acontecer às crianças quando descobrem que os adultos são incapazes de magia.

¹⁵⁷ Lacan, J., *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, p. 156.

¹⁵⁸ Ibid., p. 156.

¹⁵⁹ Ibid., p. 156.

¹⁶⁰ Alberti, V., *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 11-12.

¹⁶¹ Ferreira, A. B. H., *Novo Aurélio*, p. 1000.

¹⁶² Agamben, G., *Profanações*.

2.4. [In]capacidade de magia

Roland Barthes escreve, no último parágrafo de “A luz do Sudoeste”, pequeno texto de 1977 em que o autor relembra o lugar em que passou a infância, que “o único país que existe é o da infância”¹⁶³. Diante de tal afirmação, penso imediatamente nos versos finais do poema “Nostos”, de Louise Glück:

Nós olhamos para o mundo uma vez, na infância.
O resto é memória.¹⁶⁴

Os fragmentos de Barthes e Glück nos dizem mais ou menos a mesma coisa: que visões e impressões de lugares, coisas e pessoas que conhecemos e nos arrebatam na infância fixam uma imagem, fabricam uma percepção, geram uma sensação que nos acompanha por toda a vida. E que todos os olhares guardariam algo desse olhar inaugural, as sensações e percepções que acolheram ou assaltaram a subjetividade daquela criança.

Preciso confessar que, da primeira vez que li a citação de Barthes na língua original, um pouco desatenta e com o francês enferrujado, a entendi um pouco diferente, assim: *a infância é o único país que existe*. No meu errôneo ou precário entendimento, a infância seria não só *um país*, mas *o único* que existe, como se o período de estreia na vida, com seus medos, paixões, sonhos, devaneios, traumas, angústias e receios fosse um território — mental, afetivo, em suma, basilar — a que sempre *retornamos* e de onde extraímos nosso modo de funcionamento e inventividade. Como se fosse possível recuperar na infância esse estado estreante com que nos relacionamos com as coisas do mundo. Gosto do meu ato falho de entendimento porque, sendo *a infância o único país que existe*, é como se todas as crianças tivessem uma mesma estrutura cognitiva ou origem desterritorializada, viessem de um mesmo lugar em que as fronteiras geográficas importam pouco — infelizmente, é impossível proteger as infâncias da violência das guerras, dos desastres naturais, da falência dos estados democráticos, sendo a condição de *refugiadas* uma realidade dolorosa de muitas crianças ao redor do mundo — com uma mesma maneira descontaminada de perceber seu entorno.

¹⁶³ Barthes, R., “A luz do Sudoeste”, p. 88.

¹⁶⁴ Glück, L., “Nostos”. Disponível em: <https://revistapiparote.com.br/nostos-louise-gluck/> Acesso em 5 de junho de 2024.

Mas desse período crucial — em que moldamos a estrutura do que vamos vir a nos tornar na idade adulta¹⁶⁵ —, não é possível reter muitas lembranças¹⁶⁶. Não é mesmo fácil lembrar da sensação de enxergar o mundo a cores pela primeira vez. Nem de quando se consegue associar palavras a figuras ou assimilar ideias e concatená-las em frases. Muito menos de não possuir linguagem: é como se ela estivesse sempre lá. E, muitas vezes, além de lembranças da infância, perde-se, com o ingresso no pragmatismo dos adultos, a capacidade de questionar aquilo que já está posto no mundo. Ao testemunhar uma infância, é possível prestar mais atenção à forma com que são feitas as apreensões de mundo, intuir de que maneira a linguagem se constitui, como um pensamento e um raciocínio podem se articular. A infância talvez seja uma *forma de voltar para casa*, um território cujo fim não se enxerga, povoado pelo desconhecido e pela descoberta. O lugar de grau zero da experiência, em que as possibilidades são infinitas — como uma página ou tela em branco —, em que tudo é possível porque ainda não nos curvamos aos vícios adquiridos e em nós inculcados pelas convenções sociais.

Depois que aprendi a etimologia da palavra *verso*, minha maneira de pensar *poesia* jamais será dissociada de *retorno*, que, a partir de leituras do pensador alemão Walter Benjamin e da pesquisadora Rosana Bines, jamais será desassociada de uma ideia de *infância*. Então formou-se na minha cabeça um encadeamento imediato entre poesia e infância.

Além do *fazer como se*, discutido anteriormente, um outro aspecto caro a Benjamin é o *fazer sempre de novo*, pensamento de que o alemão se ocupa em “Brinquedos e jogos”, de 1928¹⁶⁷. Benjamin afirma que a repetição é a “alma do jogo” para a criança, “lei fundamental” que rege o universo da brincadeira. Afinada à essa ideia de repetição, no texto “Aparecer, desaparecer. Assombrações com Boltanski e Benjamin”, do livro *Infância, palavra de risco* (2022), a pesquisadora

¹⁶⁵ Versolato, M., “Base do desenvolvimento de crianças está nos primeiros mil dias, diz médico”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2022/03/base-do-desenvolvimento-de-criancas-esta-nos-primeiros-mil-dias-diz-medico.shtml>. Acesso em 15 de abril de 2023.

¹⁶⁶ Wood, J., “What’s your earliest memory?”. Disponível em: <https://psychcentral.com/news/2014/01/26/whats-your-earliest-memory#4>. Acesso em 5 de maio de 2023.

¹⁶⁷ Benjamin, W., *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 75.

Rosana Bines recupera e desenvolve um pensamento de Freud acerca do prazer da criança em repetir as mesmas histórias e brincadeiras. Ela escreve assim:

a brincadeira repetitiva das crianças é orquestrada por elas mesmas e se torna fonte de prazer. Freud observa que elas gostam de ouvir as mesmas histórias, sempre do mesmo jeito, para reviver aquela primeira sensação de leitura. Já quando os adultos escutam a mesma piada uma segunda vez, a graça se perde. A novidade é, para eles, condição indispensável da fruição e do deleite. Assim sendo, ao deixar-se para trás a infância, perde-se também a capacidade de encontrar o novo pela repetição.¹⁶⁸

Neste trecho, Rosana joga luz sobre a necessidade sufocante do adulto que parte sempre em busca de um novo. E tal reflexão pode ser expandida para relacionamentos cada vez menos duradouros por “carecerem de novidades”, para a lógica de consumo com um número cada vez maior de coleções anuais no mundo da moda, além da obsolescência programada dos produtos tecnológicos. Acredito também que essa lógica se acentuou ainda mais hoje em função das novas tecnologias, da rolagem infinita das redes sociais e dos vídeos extremamente curtos que oferecem pílulas de dopamina e fazem com que os usuários fiquem cada vez mais tempo em busca de mais conteúdo – ou mais novidade.

De volta ao texto de Benjamin, ele acredita ainda na capacidade do jogo de inculcar a repetição e o hábito na criança: “pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno inquieto através de brincadeiras, que são acompanhadas pelo ritmo dos versinhos”¹⁶⁹. No ato de prolongar conceitos, ideias, palavras e de propor novos arranjos, a infância e a criação artística cismam em encontrar sempre algo novo com as mesmas ferramentas.

A partir de uma leitura dessa ideia de novo pela repetição em Benjamin e Rosana, entendo a relação da poesia e da arte com uma infância pelo seguinte paradoxo: ao mesmo tempo que criar algo é trazer um ponto de vista ou abordagem arejados sobre algum aspecto do mundo e dos sentimentos, a vida adulta pressupõe uma escassez de “novos” em comparação à infância. Logo, o novo precisaria se dar n’algum encontro que já não acontece pela primeira vez e se mostrar naquilo que é conhecido, que está ao redor e talvez já tenha nos deixado *cegos de tanto ver*. O

¹⁶⁸ Kohl Bines, R., *Infância, palavra de risco*, p 167-168.

¹⁶⁹ Benjamin, W., *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 75.

novo deveria então ressurgir naquilo que já foi profundamente olhado, sentido, pensado. A novidade surge da atenção e da minúcia sobre o que já é dado, gratuito. Então penso que, sim, quem encontra na poeira dos dias e das coisas corriqueiras *um novo* pôde escavá-lo depois de olhar longamente, de olhar muitas vezes, numa atitude de *demorar-se mais*. Verbo e ação — intransitivos.

No pequeno ensaio *A superfície dos dias* (2024), a pesquisadora e poeta Luiza Leite discute a importância da atenção ao presente e do acaso nos processos de criação¹⁷⁰. A partir de uma reflexão sobre uma fala da *performer* americana Laurie Anderson sobre observação e começo do trabalho a partir do lugar onde se encontra, Leite escreve: “olhar as coisas é uma ação pontual, específica, contingente. (...) o que ‘olhar’ pode significar para quem escreve poesia?”¹⁷¹. Gosto da referência que a pesquisadora faz à escritora contemporânea argentina Roberta Iannamico, quando esta “chama de poesia não o gênero literário, mas o que está por trás disso, antes de se transformar em palavra. Uma forma de ver-sentir-dizer-conhecer-passar pela existência”¹⁷². Essa definição de poesia segundo Iannamico me parece rente às aproximações que tenho tentado provocar entre infância e criação poética e artística. Ponho lado a lado a posição que Leite sustenta em seu texto, de podermos sempre dizer algo sobre o que está perto, ao texto *Aproximações de quê?*, de Georges Perec. Leite escreve que “voltar a atenção para o que está ao redor é também exercitar uma capacidade de conexão com o mundo” e cita o poeta alemão Hans Magnus Enzensberger: “é um estranho tabu (...) que o polo Norte, a bomba atômica e o Minotauro sejam mais dignos de sua atenção do que a toalha, a geladeira ou a gaveta do aparador”¹⁷³.

Em seu texto, Perec também instiga o leitor a interrogar “o que parece tão natural que esquecemos sua origem”¹⁷⁴ e reencontrar o *espanto* diante da capacidade, por exemplo, de um aparelho ser capaz de reproduzir e transportar sons. Para Perec, se esse espanto existiu, assim como tantos outros diante de pequenas e corriqueiras descobertas, eles nos modelaram. Nas palavras de Perec:

O que é preciso interrogar é o tijolo, o concreto, o copo, nosso comportamento à mesa, nossas ferramentas, a organização de nossas

¹⁷⁰ Leite, L., *A superfície dos dias*, p. 7.

¹⁷¹ Ibid., p. 8.

¹⁷² Ibid., p. 12.

¹⁷³ Ibid., p. 13.

¹⁷⁴ Perec, G., “Aproximações do quê?”, p. 179.

ocupações, nossos ritmos. Interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar. É claro que vivemos, que respiramos; nós andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamo-nos à mesa para comer, deitamos em uma cama para dormir. Como? Quando? Por quê?

Descreva a sua rua. Descreva uma outra. Compare.

Faça o inventário de seu bolso, de sua bolsa. Interrogue-se sobre a procedência, o uso e o devir de cada um dos objetos que você retirar daí.

Questione suas colheitas.

O que há debaixo do seu papel de parede?

Quanto gestos são necessários para discar um número de telefone? Por quê?¹⁷⁵

Isso de que nos fala Perec seria aquilo que acontece ao redor dos grandes desastres, os pequenos eventos, as coisas mínimas que acontecem o tempo todo. A criança está percebendo sua casa, sua rua e aquilo que nelas encontra — paralelepípedos, tampinhas, eletrodomésticos, pedras, utensílios de cozinha, arbustos, gatos, formigas. Sua percepção se dá como a cartografia de um mapa que se esboça a partir do trajeto percorrido. No que entendo como um diálogo com Perec, Leite escreve que “essas coisas desimportantes são, afinal, ‘fortes feito pedra’ (citação a um poema de Frank O’Hara que a autora apresenta em seu ensaio) porque nos ancoram em uma situação específica. Acredito, assim como ela, que “perceber é deixar-se ficar no tempo, demorar, permitir ser conduzido pelo que olhamos”¹⁷⁶ e que é sempre possível encontrar o novo pela repetição, por esse esmiuçamento do que vemos e do que nos olha, como o título do livro de Georges Didi-Huberman. “As coisas estão sempre ali, aqui, alheias, mas também à espera do nosso olhar”, escreve Leite. “As crianças sabem disso naturalmente. Repararam nos detalhes mais óbvios, o ruído de fundo dos nossos dias, fazendo comentários como ‘a nuvem cobriu a lua’, ‘o gato está dormindo’ ou ‘a melancia é da cor da minha língua’”¹⁷⁷. Entre descobertas, dúvidas e espantos, penso que a criança que olha, se demora, se perde e inquire acaba roçando na mágica. Acompanhar o desenrolar de uma vida é um privilégio que me faz pensar com ainda mais perplexidade sobre os mistérios da existência.

Talvez as crianças se saibam detentoras dessa capacidade de magia. Citando Walter Benjamin, o filósofo italiano Giorgio Agamben destaca, no texto “Magia e

¹⁷⁵ Ibid., p. 179.

¹⁷⁶ Leite, L., *A superfície dos dias*, p.15.

¹⁷⁷ Ibid., p. 16.

felicidade” do livro *Profanações* (2007), “que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é de que ‘os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia’”¹⁷⁸. Ele continua, especulando que talvez “a invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças nasça precisamente dessa consciência”¹⁷⁹ de os adultos não serem capazes de magia.

Para dialogar com a questão da mágica em Agamben, retomo “A doutrina das semelhanças”, de Benjamin. Na defesa que faz da relação entre a mimese e os saberes mágicos, como a astrologia; e na magia que encontra na relação com a linguagem, o pensador alemão chama atenção ao sentido da palavra leitura, “em sua significação profana e mágica”¹⁸⁰. No exemplo que apresenta no texto, ele afirma que um aluno lê o abecedário e o astrólogo, o futuro que enxerga nas estrelas¹⁸¹. Mas, ele discerne, no caso do astrólogo, a leitura pode se desdobrar no que ele denomina “dois componentes” de leitura. No primeiro caso, do aluno, a leitura estaria restrita às palavras que advêm de combinações de letras. Já no segundo, o astrólogo “lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.” Parece-me que aquilo que é da ordem do mistério — não é certo e/ou matemático — ou mesmo aquilo que nos põe em dúvida, em condição de não-saber, perde força e espaço no pragmatismo do *mundo adulto*. Isso de que nos fala Benjamin no texto de 1933, escrito há mais de 90 anos, segue via de regra o nosso modelo de existência pautado pela assertividade, pelo lucro, e pela produtividade.

Em oposição à essa espécie de recusa por parte dos adultos à regressão ao mito — na linguagem articulada pelo canto, no lúdico e no *faz de conta*, para citar alguns exemplos —, a criança escutaria as forças mágicas do mundo. Na potência que irrompe da infância, a criança ouve o canto da sereia ou chamado das artes, corre atrás da pipa, margeia o canteiro, pisa somente nas pedras portuguesas brancas ou pretas das calçadas, renomeia as coisas que já estão ditas, cria amigos imaginários. E, em relação à leitura e à linguagem, como coloca Benjamin, a criança percebe a língua como um lugar — onde se pode brincar — e faz dela um *playground* por onde corre uma imaginação sem limites.

¹⁷⁸ Agamben, G., “Magia e felicidade”, p. 23.

¹⁷⁹ Ibid., p. 24.

¹⁸⁰ Benjamin, W., “A doutrina das semelhanças”, p. 113.

¹⁸¹ Ibid., p. 113.

É mágica essa capacidade de aprender não somente uma língua, mas sons, ritmos, rimas, nomes; absorver o desconhecido a que se é exposto, formular um pensamento de ideias recém concatenadas. Lembro de um relato que ouvi certa vez de uma amiga com excelente memória e que dizia se lembrar do momento de quando não sabia ler. Ela recorda, antes de dominar o alfabeto, que olhava para letreiros e pensava nas letras como desenhos. Que aquelas palavras não lhe significavam nada, eram apenas formas e cores mas, quando aprendeu a ler, ingressando no conhecimento do alfabeto, das sílabas e das normas do idioma, nunca mais pôde experimentar a sensação de olhar para as palavras como significantes vazios — a partir daquele momento, havia e haveria sempre um significado, o sentido imposto, escancarado.

Nessa direção, Agamben escreve:

Em última instância, a magia não é o conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão contente quanto quando inventa uma língua secreta própria. Sua tristeza não provém tanto da ignorância dos nomes mágicos, mas do fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto. Logo que o consegue, logo que inventa um novo nome, ela ostentará entre as mãos o passaporte que a encaminha à felicidade. Ter um nome é a culpa. A justiça é sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem-aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos.¹⁸²

Penso imediatamente em meu filho João dando nomes aos seus carrinhos miniatura, por mais que seus pequenos *Hot Wheels* sejam réplicas de carros reais e venham com o nome real no *chassi* de plástico. Ele inventa nomes quase impronunciáveis, com vogais ou consoantes demais em sequência e, assim que consigo pronunciar o nome que ele acaba de inventar, ele vem com um novo nome, num mecanismo que me interdita de compartilhar com ele o nome inventado. Assim que aprendo o nome, ele o destrói e recomeça o jogo de guardá-lo só para ele e, por sua expressão gargalhante e faceira, identifico seu prazer no ato de dar nomes que só ele conheça e possa dominar, como se criasse seu código secreto. Essa anedota particular me leva a pensar que a ideia de *magia* — que localizo no campo do mistério, da dúvida e do não saber — é também uma ciência de maneiras secretas, inventadas, invocadas e convocadas, de perceber e nomear as coisas. A escolha de uma nova percepção ou nome apesar da já conhecida ou imposta, além de um ato

¹⁸² Agamben, G., “Magia e felicidade”, p. 25.

de insubordinação e insurgência, é também um gesto de desprendimento em relação àquilo que nos foi ofertado, e um movimento sem medo em direção ao desconhecido. O multi-artista Nuno Ramos, diz, no livro *Ó* (2012), que: “mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo”¹⁸³. Ainda sobre nomeação, o autor Francisco Bosco escreve, em *Banalogias* (2007), que “a arte é o meio pelo qual o sujeito nomeia a si mesmo e ao mundo de outra forma”¹⁸⁴. Bosco acredita que um mundo renomeado é imediatamente um mundo revalorado e que essa renomeação criaria um novo lugar e reconfiguraria todo o espaço.

A partir da observação de suas filhas, o pesquisador Fred Coelho também escreveu, num texto de 2014 de seu blog *Objeto sim objeto não*, sobre a decifração das coisas e as conjecturas que a infância projeta:

Voltar a imaginar o momento crucial e abismal de decifração das coisas. Olhar para uma planta e ela, ainda, poder falar, como você. Um animal ainda pode transmutar-se em outros seres mais amplos. O verdadeiro corpo-sem-órgãos é o olhar da criança sobre o mundo. E continuaremos, por nome sabe-se lá de que, a destruir isso na sua raiz. Aliás, sabemos o nome disso: o mundo prático, vulgo civilização, vulgo produtividade. É aí que destruímos a potência filosófica da criança ao chamarmos sua subversão dos sentidos de: *inocência*.¹⁸⁵

Enquanto a criança renomeia sem constrangimento ou autocensura as coisas do mundo, o que Fred nomeia neste fragmento é “o mundo prático”, da produtividade, num desfazimento de amarras e possibilidade de desenvolver um saber mais amplo, intuitivo, com ligação com o mágico — como a possibilidade de a planta ainda poder falar, conforme escreveu o pesquisador. Desse momento “crucial e abismal de decifração das coisas” a que ele se refere é raro conservarmos lembranças, mas esse repertório que o bebê e a criança constituem cria alicerces que os orientam por toda a vida.

Observar como uma criança brinca sozinha, como se relaciona com seus brinquedos e com os adereços que habitam ou transitam por seu quarto — a exemplo de puxadores de gavetas, sapatos, bolsas e seus conteúdos por vezes mais

¹⁸³ Ramos, N., *Ó*, p. 20.

¹⁸⁴ Bosco, F., *Banalogias*, p. 143.

¹⁸⁵ Coelho, F., “Sobre crianças”. Disponível em: <https://objetosimobjetonao.blogspot.com/2014/04/sobre-criancas.html>. Acesso em 29 de julho de 2023.

interessantes que os próprios brinquedos —, como entende e subverte as premissas do brincar é uma aventura: desprogramar o que já nos deixou ensimesmados e poder enxergar de outra forma. “Crianças, nos são mostradas tantas coisas que perdemos o senso profundo de ver. Ver e mostrar estão fenomenologicamente em violenta antítese. E como os adultos nos mostrariam o mundo que perderam!”¹⁸⁶, provoca o filósofo francês Gaston Bachelard no já citado texto *A poética do devaneio* (1988).

Retomo a ideia de mistério. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* por ocasião do lançamento brasileiro de seu livro *Literatura infantil* (2024), uma coletânea de textos que escreveu a partir do nascimento de seu primeiro filho, o escritor chileno Alejandro Zambra, quando perguntando sobre o que ensina ao pequeno Silvestre, respondeu que:

Não poderia ensiná-lo a ser homem porque isso para mim é uma pergunta. Só posso ensiná-lo a compartilhar o mistério. Nisso, a literatura vem a calhar, pois nos permite falar sem chegar a uma conclusão, como dois amigos tomando cerveja. Quando éramos crianças e perguntávamos o inexplicável, diziam que estávamos falando besteira. Hoje já podemos responder “não sei”, mesmo correndo o risco de parecer menos sólido do que um pai “deveria ser”.¹⁸⁷

Não sei é uma reposta que tenho ficado cada vez mais habituada a proferir — sem constrangimento — para João que, do alto de seus dois-quase-três anos, diante da mais esdrúxula fala ou orientação minha, questiona: “por quê. E são *por ques* que não se esgotam, escavam a dúvida e a curiosidade até o osso da explicação. Foram os *por ques* que motivaram as maiores revoluções no pensamento, na ciência, na cultura. São os *por ques* que redemoinham os campos do saber, expandem e alargam a compreensão e o entendimento. Penso que as manifestações do campo da arte e da literatura são da ordem do *não sei*. É um *não sei* que motiva a criação artística e literária, e, mesmo após a obra estar pronta, vê-la, lê-la e conhecê-la continuam como experiências expandidas do *não sei*.

¹⁸⁶ Bachelard, G., *A poética do devaneio*, p. 122.

¹⁸⁷ Gabriel, R. S. “Alejandro Zambra: 'Não poderia ensinar meu filho a ser homem porque isso para mim é uma pergunta'”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2024/05/05/alejandro-zambra-nao-poderia-ensinar-meu-filho-a-ser-homem-porque-isso-para-mim-e-uma-pergunta.ghtml>. Acesso em 5 de junho de 2024.

Na primeira aula de uma oficina chamada “Infância e criação”, ministrada por Zoom no dia 19 de março de 2024, a poeta, pesquisadora e professora há pouco mencionada nesta pesquisa, Luiza Leite, falou da relação entre essas duas ideias. Como já disse, essa associação não é nova, mas existem muitas maneiras de abordá-la sem cair em clichês, como fez Leite. A seguir, vou trazer alguns dos pensamentos que a professora apresentou para um pequeno grupo de alunos de áreas como psicologia, literatura, comunicação social e artes visuais.

Numa conversa estabelecida entre Deleuze e Agamben, Leite pensa a infância como a experiência primordial de falta de fala e como idade simbólica e filosófica. Para ela, o *não-dizer* permite que o dizer se reinaugure a cada momento, que se diga de modo novo a cada instante. Leite faz referência ao livro *Infância e história* (2005), de Giorgio Agamben, em que o italiano defende a tese de que nascemos no mistério do não-dizer e, conforme vamos sendo integrados numa linguagem compartilhada — a linguagem da cultura —, esse ingresso na cultura inaugura a história e implica a perda da imersão imediata no que ele chama de *experiência*.

Penso no processo de aquisição de linguagem por parte dos meus filhos. Ao mesmo tempo em que comemoro a pronúncia dos fonemas e pequenas palavras que eles adquirem, sinto alguma tristeza por pensar que, ao aprenderem a palavra *luz*, ao associarem significante e significado, eles começam a perder todas as nuances e variações de *luz* que a palavra não comporta.

De volta ao texto, Leite defende que a poesia permite que se revise essa desarticulação inicial e perturbe a linguagem como as crianças a perturbam. “É disso de que fala Deleuze — o escritor faz a língua gaguejar”, “cria o estrangeiro na própria língua”, “faz com que a língua pareça outra”, em suas palavras. E, recuperando o que diz Agamben sobre a condição do ser humano de ter sido *in-fans*, Leite pensa o estar sem palavras não como etapa cronológica, mas como algo que está na cercania da nossa subjetividade. Para ela, a todo momento perdemos a fala, a todo momento nos deparamos com o dizer novamente. Essa escrita feita de lapsos e deslizamentos seria, a partir de um pensamento de Deleuze, um devir que está sempre a caminho; e que a linguagem literária nunca poderia ser um devir majoritário, mas minoritário — sempre pelas bordas.

Para Leite, a experiência — algo que ela enxerga como da ordem da *paixão* e do *desfalecimento* — da infância assombra a razão, numa desarticulação que

perturba os grandes sistemas e a sintaxe. E, numa referência ao filósofo francês Jean-François Lyotard, a pesquisadora afirma que, para escrever poesia, é preciso revisitar o estado de infância — a infância sendo aquilo que não se diz, uma idade da vida que não passa. E, em diálogo com a pensadora norte-americana Susan Sontag, que escreve que atenção é vitalidade, Leite também pensa a infância como um estado de alerta, de atenção constante, de potência. Mas também de travessia e abertura, de inacabamento e imersão no presente. É na infância que nos expomos ao perigo, ao estrangeiro, ao exílio, ao silêncio e ao ridículo sem constrangimentos ou censuras, diz Leite.

Retomando a ideia de nomear as coisas que têm sido discutidas neste subcapítulo, Leite considera o ato de nomear também como um ato mágico. Para ela, as palavras não dão conta das ínfimas variações que acontecem às coisas, que nomear está aquém da linguagem e que é sempre preciso dizer com outras palavras, descascando a linguagem, chegando mais perto da dicção cotidiana, da verdade de uma língua instável — tarefas da poesia. Segundo Leite, sob esse ponto de vista, então, todos os poemas seriam, de alguma forma, sobre infância. “Escrever poesia é escrever outra língua”, ela afirma.

Volto ao exemplo explorado no primeiro capítulo desta escrita, do livro *Existências mínimas* (2017), de David Lapoujade, de um menino que organiza os objetos da bolsa da mãe a partir de uma lógica que não é “enxergada” por ela. Sobre esse mesmo exemplo, Leite reflete que outros modos de existência exigem regimes de visibilidade que não os pragmáticos, aqueles que o poder instaura sobre nós e a que somos habituados. Ela acredita que para visualizar os seres virtuais de que nos fala Lapoujade seria preciso reconhecer que as coisas existem além do nosso limiar perceptivo e conceituar a experiência que não permite que se veja a multiplicidade movente da realidade.

Exercitando um outro modo de existência próprio, meu filho João forma pares do jogo da memória com outros critérios: não com os da igualdade, por meio de pares idênticos, mas por afinidade temática, cromática ou mesmo pela dissonância. A cada novo embaralhamento, a onça sobre fundo laranja se junta ao pássaro também sobre fundo laranja; ou ao tigre, por ambos os animais apresentarem um padrão estampado de pelugem. A criança é porosa, aberta, capaz

de encontrar soluções desconcertantes, o insólito no corriqueiro, o onírico no cotidiano — algum tipo de mágica.

Na introdução de seu *A poética do devaneio* (1988), obra já mencionada neste trabalho, Gaston Bachelard escreve sobre o mistério que acontece à imaginação das crianças – que o filósofo francês acredita morrer “na generalidade dos homens”¹⁸⁸. O que mais interessa no livro de Bachelard a esta dissertação é na relação que ele estabelece entre os devaneios voltados para a infância e a poesia. Para ele, aquilo que une criança e poeta é o que ele chama de “ventura de sonhar”¹⁸⁹. Para o filósofo, “a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas”¹⁹⁰. Numa posição muito bem marcada que se estende por todo o livro — em que ele enxerga a poesia como extensão, recuperação e inacabamento da infância —, Bachelard afirma que o germe de um poema é um excesso de infância¹⁹¹. Em suas palavras, “as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta”¹⁹².

Para Bachelard, muito além de um *lapso* da palavra, ideia que se aproxima de Lacan e da psicanálise, a poesia seria *um dos destinos* da palavra¹⁹³. E a poesia não se limitaria a exprimir ideias ou sensações, mas seria uma palavra que “tenta ter um futuro”¹⁹⁴. Leio em Bachelard o entendimento de que a *poesia* — não apenas aquilo que está disposto em versos, mas poesia num sentido mais amplo, aquilo que provoca sensações, emoções, reflexões, que nos leva ao riso, ao incômodo, à tristeza — seria algo que pretende ressignificar ou enaltecer o banal. E que a imagem poética manifestaria uma “ingenuidade primordial”¹⁹⁵, ou restituição à “beleza das imagens primeiras”¹⁹⁶. Para ele, “por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira” e que seriam os poetas que ajudariam a “reencontrar em nós essa infância

¹⁸⁸ Bachelard, G., *A poética do devaneio*, p. 2.

¹⁸⁹ Ibid., p. 94.

¹⁹⁰ Ibid., p. 94.

¹⁹¹ Ibid., p. 95.

¹⁹² Ibid., p. 95.

¹⁹³ Ibid., p. 3.

¹⁹⁴ Ibid., p. 3.

¹⁹⁵ Ibid., p. 4.

¹⁹⁶ Ibid., p. 97.

viva, essa infância permanente, durável, imóvel”¹⁹⁷. Bachelard acredita que “as raízes da grandeza do mundo mergulham na infância”¹⁹⁸. Não tenho dúvida de que o filósofo francês enxergava a infância como uma idade mágica. Enquanto Bachelard aproxima a linguagem da poesia à linguagem da infância, Agamben a aproxima da linguagem filosófica.

Com *Quando a casa queima* (2021), retomo o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben, que aproxima a linguagem poética da linguagem filosófica. Ele acredita que poesia e filosofia falam numa língua “que é menos que uma língua”, usada para “dar mais vida ao pensamento”¹⁹⁹. Numa entrevista de *Fala, poesia*, livro já discutido neste trabalho, a poeta e ensaísta argentina Tamara Kamenszain cita Agamben, por este acreditar que “a poesia possui seu objeto sem conhecê-lo”, enquanto “a filosofia o conhece sem possuí-lo”²⁰⁰. Gosto dessa afirmação porque ela parece resumir a relação mágica que Agamben estabelece entre poesia e filosofia. Encerro essa breve reflexão a partir do italiano sobre o que entendo como um encontro da poesia e filosofia com a infância com estas suas palavras: “a poesia, a palavra é a única coisa que nos restou de quando ainda não sabíamos falar, um canto obscuro dentro da língua, um dialeto ou um idioma que não conseguimos entender plenamente, mas que não podemos evitar escutar”²⁰¹.

Para ecoar o que escreve Agamben sobre a poesia como esse “canto obscuro da língua”, trago para dialogar com ele um texto do livro *Da amizade* (2003), com pensamentos filosóficos concisos e bem humorados, de Francisco Bosco. Em “As línguas estrangeiras”, o pensador escreve que “a poesia é uma língua estrangeira dentro da língua estrangeira” e que ativa as margens, ecos e ressonâncias da palavra²⁰². Ele coloca ainda a poesia como “periferia da língua”, lugar que só seria conhecido por seus habitantes, ideia que ressoa em Agamben. Gosto de pensar que uma língua é também algo que se habita, como a periferia de uma cidade, e penso no processo de assimilação da linguagem por parte dos meus filhos, como eles foram conquistando e se apropriando das palavras, fazendo delas um lugar,

¹⁹⁷ Ibid., p. 20.

¹⁹⁸ Ibid., p. 97.

¹⁹⁹ Agamben, G., *Quando a casa queima*, p. 12.

²⁰⁰ Kamenszain, T., *Fala, poesia*, p. 127.

²⁰¹ Agamben, G., *Quando a casa queima*, p. 22.

²⁰² Bosco, F., *Da Amizade*, p. 15.

pertencendo ao idioma. Em como deve ser mágico, depois de tatear a língua, poder agarrá-la, manuseá-la.

A ideia de *estar à margem*, também me faz pensar em marginalização, estar separado do resto, estar distante, ser forçado a ocupar as beiradas, não estar no ou ser o centro, ter um rio que corre por entre as margens e de onde não se entra nunca da mesma maneira. Bosco escreve que essa zona periférica da língua seria a de maior intimidade. Refletindo sobre esse trecho, penso em conforto, em estar à vontade. Diferentemente dos adultos, as crianças não “fazem cerimônia” – choram e reclamam, não suportam o mal-estar ou o incômodo.

O último ponto “teórico” sobre infância que gostaria de abordar antes de seguir para os trabalhos da minha “curadoria” — a serem apresentados no terceiro capítulo — são alguns pensamentos da já citada pensadora e professora Jean-Marie Gagnebin. Ela pensa a infância sob o prisma da desorientação, inabilidade, fraqueza e falta de desenvoltura em oposição à segurança e seriedade adultas²⁰³.

Num primeiro momento, a incapacidade a que se refere Gagnebin estaria ligada à ausência de linguagem que é própria da criança²⁰⁴. Para ela, segundo a tradição ocidental, linguagem e razão — expressas por meio da palavra *logos* — seriam conceitos indissociáveis, o que equipararia o *in-fans*, o sem fala, ao animal. Apoiando-se no pensamento da filósofa francesa Elisabeth Badinter, Gagnebin afirma que a infância seria “um lugar de perdição e de confusão”, “território primordial e essencial do erro”, acontecimento universal “que constitui nosso enraizamento tenaz e infeliz no marasmo da não-razão”²⁰⁵.

Opondo-se à visão de Santo Agostinho acerca da ideia de infância relacionada ao pecado, à corrupção e à crueldade, Gagnebin também aponta problemas na abordagem inocente e idílica de infância traçada por Rousseau, “como se, de repente, no reino encantado da infância e da filiação, pudéssemos nos livrar das mágoas e das insuficiências que carregamos na existência restante”²⁰⁶. Em sua leitura de “Infância em Berlin” de Walter Benjamin, texto do autor que não foi utilizado nesta pesquisa, Gagnebin acredita que o que interessa ao pensador

²⁰³ Gagnebin, J.-M., “Infância e pensamento”, p. 172.

²⁰⁴ Ibid., p. 172.

²⁰⁵ Ibid., p. 174.

²⁰⁶ Ibid., p. 180.

alemão pensar sobre infância é sua “releitura crítica do presente da vida adulta” e “a experiência daquilo que poderia ter sido diferente”²⁰⁷.

Uma outra dimensão que Gagnebin lê na obra de Benjamin refere-se às noções de inabilidade, desorientação e falta de desenvoltura das crianças face à estabilidade adulta. Para ela, essa capacidade infantil seria preciosa por dar a medida do desajustamento do homem perante o mundo²⁰⁸. Uma espécie de “fraqueza”, “não soberania” e “insegurança” que escancara verdades que o adulto tenta mitigar. Por sua pequenez e seu outro campo de percepção mais rasteiro, a criança veria “aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram a calçada, ou as figuras menores na base das estátuas erigidas para os vencedores”²⁰⁹.

Para Gagnebin, essa incapacidade infantil seria preciosa por dar ao homem a dimensão de seu desajustamento ao mundo, oferecendo a possibilidade de apontar caminhos, soluções e verdades que o campo de percepção adulto já não alcança. “A incapacidade infantil de entender direito certas palavras, ou de manusear direito certos objetos, também recorda que, fundamentalmente, nem os objetos nem as palavras estão aí somente à disposição para nos obedecer, mas que nos escapam, nos questionam, podem ser outra coisa que nossos instrumentos dóceis”²¹⁰. O texto de Gagnebin nos leva a pensar sobre o poder da fraqueza, da falta, da vulnerabilidade, da dúvida e também sobre incompletude que são próprios da infância — e, também, do ser humano. Talvez estejamos permanentemente diante da tristeza frente à incapacidade de magia sentida pelas crianças de que nos fala Agamben em “Magia e felicidade”.

Por meio de ideias das áreas da filosofia e da psicanálise, mescladas a trechos de poemas, ensaios, crônicas e cenas de brincadeiras dos meus filhos, tentei trazer neste segundo capítulo prismas de algumas infâncias que interessam às obras de que falarei a seguir. No entanto, há muitos outros pensamentos sobre o tema que ficaram e ficarão de fora deste trabalho. Minha escolha se deu por uma questão de

²⁰⁷ Ibid., p. 181.

²⁰⁸ Ibid., p. 181.

²⁰⁹ Ibid., p. 182.

²¹⁰ Ibid., p. 183.

afinidade e pela originalidade de abordagem que encontrei nas teorizações sobre essa relação comumente estabelecida entre infância e criação.

3. Convocar uma infância

*Agora sei caminhar, não poderei
aprender nunca mais*

Walter Benjamin (Em epígrafe do livro
do *Formas de voltar para casa*, de
Alejandro Zambra)

*Só quando podemos chamá-la infância a
conhecemos e, portanto, nunca a
conhecemos antes de a termos
perdido*

Rosa Maria Martelo

No capítulo anterior, percorremos alguns pensamentos relacionados às infâncias. Mais adiante neste capítulo, irei retomá-los a partir dos trabalhos artístico-poéticos por mim selecionados, para colocá-los em diálogo. Até agora, nesta pesquisa, tenho me debruçado sobre o papel da infância na criação e como força que ressurge no fazer artístico e poético. O mote que mobilizarei é a *infância como convocação*, em obras que se desdobram em poemas, livros ilustrados e trabalhos visuais. Dentro dessa premissa, dividi as convocações em *direta* e *indireta*.

Pensei muito a respeito da palavra “convocação”. O ato, em si, pressupõe um chamado que envolve um coletivo — convocação dos jogadores para a seleção brasileira de futebol, por exemplo —, uma ação conjunta em prol de alguma iniciativa — como a convocação para o mutirão de limpeza de uma praia poluída — ou envolve uma dimensão pública, compartilhada por mais pessoas — a convocação de voluntários para ler em hospitais psiquiátricos ou para crianças com câncer. Um pedido, quase um mando, um comparecimento ao qual não se deve, ou pode, deixar de atender. E também algo da ordem do involuntário, que não é exatamente uma escolha, mas o que acontece para além do nosso controle, incide

sobre nós, como a lamentável convocação de jovens para lutar numa guerra. Outra acepção da palavra é *constituir*. Compor, criar, fazer reunir, juntar.

Para trabalhar minha premissa, optei por uma ideia de *infância convocada* — expressão mais adequada para o que gostaria de propor, ao invés de *infância reunida, chamada* ou *resgatada*. Acredito que os trabalhos que apresentarei possuem esse componente constitutivo de infância a que me refiro como *convocada*, que irrompe sobre as obras, escorre e transborda pela criação de maneira orgânica, natural.

3.1. Procedimento e dispositivo

Nessa linha de nomenclatura que escolhi para me referir aos termos relacionados à infância como potência, acredito que o que venho observando é seu funcionamento como *procedimento* de criação. Uma criação que passa por algumas das ideias de infância previamente apresentadas, que esbarra em preceitos fundamentais a ela. Infância, assim como o instante da criação, remete a começo. Recuperando os versos finais do poema “Nostos”, de Louise Glück, já citados neste trabalho, nós olharíamos o mundo uma vez, na infância. O resto seria decorrente desse olhar, ou da impressão e do impacto provocados por esse olhar — memória ou reinvenção por meio de fabulação.

Geralmente ligado a processos lógicos e ordenados para produzir algum resultado, o procedimento pressupõe um encadeamento de ações, um meio, aquilo que une duas pontas. Desde ferramentas práticas até metodologias de investigação, os procedimentos desempenham um papel crucial na estruturação do pensamento e da ação humana em várias áreas do conhecimento. Minha escolha em conectar *infância* e *procedimento* é também um desejo de desburocratizar a ideia de procedimento, tão vinculada a trâmites rígidos e protocolares. Essa vizinhança com a infância tem a intenção de afrouxar e desenrijecer o procedimento, numa maneira espontânea e despreocupada de criação. Procedimento também é relativo ao inacabado, ao que está em processo — e o inacabamento também é próprio da infância.

Palavras do mesmo campo semântico de *procedimento* podem ser *dispositivo*, *mecanismo*, *peça*, *instrumento capaz de acionar uma ação*. Gostaria de trazer algumas provocações em torno do conceito de *dispositivo*, que ajudará a mobilizar o encadeamento do meu conjunto diverso e dissonante de obras escolhidas. Para o filósofo francês Michel Foucault, dispositivo seria

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do

dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos²¹¹.

A partir dessa definição, entendo a ideia de dispositivo como aquilo que é composto por um conjunto de elementos dispersos, sem uma coerência explícita e necessária.

Além de um procedimento, enxergo a *infância como um dispositivo para criação* na medida em que ela engloba discursos, enunciados e proposições heterogêneos, e tem a capacidade de tecer uma rede entre esses elementos. Acredito que a sutileza dessa abordagem esteja em reconhecer a infância naquilo que não fala abertamente *sobre* infância ou sobre crianças, tampouco seja voltado para este público. O que irrompe nos trabalhos que selecionei é uma energia imaginativa infantil, retrabalhada e ressignificada pelos artistas, em que aparecem noções de graça, jogo, desajustamento, desorientação, descoberta, impotência, incapacidade, questionamento e insubordinação, conceitos que foram abordados no segundo capítulo. Penso que as noções de *dito* e *não dito* de que nos fala Foucault são muito adequadas para pensar esses dois eixos. Alguns trabalhos que apresento logo mais foram concebidos com o auxílio de crianças, a infância convocada propositalmente. Nesse segmento, a infância seria *dita*. No outro segmento do trabalho, com o surgimento de infâncias por mim identificadas, a infância aparece de maneira *não dita*: intuída, imaginada.

Esta seleção se deu em função de trabalhos que me afetam e cujas infâncias se revelaram para mim. A metodologia de realização deste trabalho se deu por meio de entrevistas com os artistas vivos e acessíveis, além de consulta e estudo em catálogos, livros, textos críticos, artigos, dissertações e teses sobre seus trabalhos, sobretudo em relação aos artistas que não vivem mais ou são de difícil acesso.

²¹¹ Foucault, M., “Sobre a história da sexualidade”, p. 244.

3.2. Infância como convocação direta

Como convocação direta, me refiro a trabalhos em que a presença da infância é evidente e explícita: neles, há a participação direta de crianças ou sua presença por meio de falas e indagações colecionadas. Nesse segmento da pesquisa, acredito que o que une esses trabalhos tão distintos — um poema e livro ilustrado, um “glossário” e uma lista subjetiva transformada em matéria — seja a disposição de apreender, catalogar o mundo.

O procedimento do listar é um fio condutor nos trabalhos que apresento a seguir, e que, individualmente também convocam infâncias de outras maneiras. No poema de Sofia Mariutti, posteriormente transformado em livro ilustrado, somos apresentados aos versos do poema que são construídos por *readymades* de falas ditas por uma criança (a filha da poeta) e foram agrupadas numa grande lista. Em Javier Naranjo, a lista aparece à semelhança das palavras de um dicionário com suas definições, todas elas elaboradas por crianças colombianas. Em Rivane Neuenschwander, vemos formar-se uma grande lista de medos inventariados por crianças da rede pública da cidade do Rio de Janeiro e que serão transformados em capas de tecido.

3.2.1. Reunir as coisas do mundo: ordem no desejo, desordem na lógica — uma breve escrita sobre listas

Fazemos listas desde sempre, desde antes de escrever. Nenhum garoto precisa conhecer o alfabeto ou as regras de concordância para enumerar o que quer em seu aniversário. Basta ele desejar e compreender que algo tão despótico quanto o desejo requer algum tipo de lógica. É essa a função da lista: colocar certa ordem no desejo²¹² escreveu o escritor argentino Alan Pauls em artigo publicado na *Folha de São Paulo*.

Uma lista pode funcionar como série, contagem, listagem, levantamento, seleção, lembrança. Convidados para uma festa, ingredientes para um bolo, presentes para pedir ao Papai Noel, remédios para não esquecer de comprar na farmácia, pontos-chave para falar numa apresentação, pendências para resolver ao longo da semana, dívidas a quitar no fim do mês, ideias de nomes para um futuro bebê — todos esses se organizam por meio de listas. O que se tem de documento dos primeiros séculos das culturas escritas revela que as listas já estavam presentes nesse período, em formato de longas tiras de madeira, pedra, argila ou qualquer outro pedaço de um material sólido em que a gravação fosse possível²¹³:

O ato de inserir palavras, objetos, animais, eventos e nomes de pessoas em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se tem notícia nas civilizações alfabetizadas, figurando como o procedimento arquivista mais elementar advindo da influência da escrita nas operações cognitivas.²¹⁴

Não fazemos listas em vão. Estamos, de alguma maneira, tentando nos desafogar de, cito novamente Pauls, “duas dimensões oceânicas”: as do desejo e as de todas as possibilidades que o mundo tem a nos oferecer²¹⁵.

Em “As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa” (2006), a escritora e pesquisadora Maria Esther Maciel relaciona as palavras *inventário*, uma lista da relação de bens deixados por um morto, com invento e invenção, aquilo que se imagina ou cria. Nessa aproximação, Maciel junta o que tem caráter burocrático com o fazer poético e ficcional. Ao reinventar

²¹² Pauls, A., “Fazer listas é colocar ordem nos desejos”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409201025.htm>. Acesso em 30 nov 2022.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

ironicamente “os dispositivos de institucionalização de classificação”²¹⁶, seria possível assumir que os sistemas de organização das coisas e do conhecimento — que “não obstante atendem à necessidade humana de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo”²¹⁷ — funcionam como mecanismos legitimados pela lógica burocrática do mundo moderno que ordena, controla, hierarquiza e rotula a vida cotidiana²¹⁸.

Algumas listas, além de provocar reflexão, também nos fazem rir. Como o riso de Foucault, em *As palavras e as coisas*, diante da classificação de Borges de uma suposta enciclopédia chinesa²¹⁹ organizada em doze categorias desconuais. Neste riso está contida a “perplexidade diante do impensável e a consequente certeza dos limites de nosso pensamento”²²⁰. Para Clément Rosset, o riso seria “a vitória do caos sobre a aparência da ordem: o reconhecimento do acaso como verdade daquilo que existe”²²¹. Itens que compõem uma lista podem acabar funcionando como elementos de humor por abalarem a função pragmática da enumeração, inserindo-a na esfera da invenção²²².

Quando desvinculadas de um aspecto prático ou burocrático da vida, como no desejo ou na criação artística e literária, as listas são uma forma de elaborar com liberdade e sem hierarquia, juntando — a partir de uma premissa inventada, sem compromisso com qualquer pragmatismo — e encontrando um denominador comum para elementos de campos distintos. Aquilo que pode ser classificado de várias maneiras esbarra na ideia de “inclassificável”, sobre a qual também escreveu Maria Esther Maciel. Para a pesquisadora, “o inclassificável é passível de ser inserido em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços”²²³. Em referência à teorização nada convencional de Georges Perec em “Penser/ classer”, Maria Esther lembra que, para o francês, a tentação de “distribuir o mundo segundo determinados códigos capazes de reger o

²¹⁶ Maciel, M. E. “As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa”, p. 284.

²¹⁷ Ibid. 286.

²¹⁸ Ibid. 286.

²¹⁹ Foucault, M. *As palavras e as coisas*, p. xii.

²²⁰ Alberti, V., *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 16.

²²¹ Ibid. p. 16.

²²² Maciel, M. E. “As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa”, p. 288.

²²³ Maciel, M. E., “Poéticas do inclassificável”, p. 157.

conjunto dos fenômenos” nunca funcionou nem nunca funcionará²²⁴ e aproveita para relembrar o frisson e a confusão que a descoberta, em 1799, do ornitorrinco, provocou nos critérios classificatórios.

As classificações presentes na criação por meio de listas são heterogêneas, híbridas, perenes e insuficientes. Pode-se dizer que seu uso atinge o campo da reflexão e que se estes sistemas de classificação teriam como função “atestar que se o mundo existe para chegar a um Livro”²²⁵, os critérios utilizados seriam sempre provisórios e insuficientes. Quando se apropria dessa estrutura de concepção, além de ironizar a forma de lista por meio de um uso não convencional, a linguagem poética e a arte desestabilizam a lista como instituição rígida por meio da força de possibilidades que conjura²²⁶.

A história das listas na poesia não é nova. Foram e ainda são muito os poetas que fazem uso desse método na sua criação. No século X, Sei Shonagon, dama da corte de uma princesa japonesa, escreveu uma série de textos de classificação instável²²⁷. Dentre eles, listas de coisas “que já não servem mais, mas lembram o passado”, “em que não se pode confiar”, “difíceis de ver”, “descuidadas” e “turbulentas”, entre outras²²⁸. Para o filólogo austríaco Leo Spitzer, foi na modernidade que o procedimento da enumeração foi desorganizado: a lista havia sido, “até Whitman, um dos procedimentos mais eficazes para descrever a perfeição do mundo”²²⁹. Dentre os precursores e disseminadores dessa prática no Ocidente, podemos lembrar dos poetas Walt Whitman e Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, na virada do século XIX para o XX. As listas que interessam aqui são as que aceitam a desordem como parte de um mundo fragmentado e heterogêneo. Quando transformadas em versos, a precisão das listas parece desaparecer.

Wisława Szymborska também fez uso da prática em suas criações. Destaco aqui o poema: “Funeral”, que trabalha, no formato lista, com o procedimento de apropriação de falas recolhidas.

²²⁴ Ibid., p. 157.

²²⁵ Ibid., p. 158

²²⁶ Maciel, M. E. “As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa”, p. 288.

²²⁷ Perec, G., *Species of spaces and other pieces*.

²²⁸ Shonagon, S., *O livro do travesseiro*.

²²⁹ Spitzer, L., *Linguística y Historia Literaria*.

Funeral

"Tão de repente, quem podia adivinhar?"
"nervos e cigarro, eu bem que avisei"
"mais ou menos, obrigado"
"desembrulhe essas flores"
"o irmão também foi do coração, deve ser de família"
"com essa barba eu nunca ia reconhecer você"
"a culpa é dele, estava sempre metido em alguma"
"aquele novo ia fazer o discurso, não consigo encontrar ele"
"O Kazek está em Varsóvia, o Tadek no exterior"
"só você foi esperta, trouxe o guarda-chuva"
"e daí que era o mais talentoso deles"
"um quarto de passagem, a Baska não vai concordar"
"claro que ele tinha razão, mas isso ainda não é motivo"
"com uma portinha esmaltada, adivinha quanto"
"duas gemas, uma colherinha de açúcar"
"não era da conta dele, pra que isso"
"só azuis e só números pequenos"
"cinco vezes, e nenhuma resposta"
"que seja, eu podia, mas você também podia"
"ainda bem que pelo menos ela tinha esse cargo"
"não, não sei, talvez parentes"
"o padre é a cara do Belmondo"
"ainda não estive nessa parte do cemitério"
"sonhei com ele faz uma semana, foi um pressentimento"
"não é feia a filha"
"é que nos espera a todos"
"deem pêsames à viúva por mim, tenho que correr para"
"no entanto em latim soava mais solene"
"foi-se, acabou-se"
"adeus, minha senhora"
"que tal uma cerveja"
"me ligue, a gente se fala"
"o número quatro ou o doze"
"vou pra cá"
"nós pra lá"

Nas falas apanhadas e inventadas pela poeta, podemos ver comentários relativos ao evento fúnebre, comentários sobre as pessoas que participam da celebração e também assuntos da vida mundana, uma receita culinária, conversas que nada tem a ver com a partida. Nesse funeral condensado em versos, Wislawa me leva aos cadernos de Clarice, nas anotações em serviço da criação literária convivendo com os fatos dignos de nota do dia a dia de uma mulher que cuida da casa e dos filhos.

Em *Aprendendo a viver* (2004), da autora, destaco dois textos que operam na lógica das listas: “Sou uma pergunta”²³⁰ e “Perguntas e respostas para um caderno escolar”²³¹. No primeiro texto, encontramos uma lista de porquês enumerados, como “quem disse a primeira palavra?”, “por que a lua é fria?”, “por que se morre?”, “por que se ama?”, “por que há o tempo?”, “por que há o erro?”, “por que faço perguntas?”. Indagações infantis, mas também filosóficas e, em alguns casos, até políticas: “por que tenho fome?”, “por que no Nordeste há fome?”. No segundo texto, uma lista de perguntas e respostas. Mais do que perguntas, *O livro das perguntas* (1980), de Pablo Neruda, é inteiramente composto por *listas* de perguntas. Enumero algumas delas: “E onde o espaço termina se chama morte ou infinito?/ A fumaça fala com as nuvens?/ Mas por que a quinta-feira não aceita vir depois da sexta?/ Onde está o menino que fui: anda comigo ou evaporou-se?/ Quando minha infância se foi por que nós dois não fomos juntos?”²³². Aqui, é possível ver Neruda trabalhando a infância como procedimento também ao se permitir fazer perguntas com a espontaneidade e curiosidade da criança que desconhece as coisas do mundo ou o limite das respostas.

Ao longo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo — a história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento²³³. Reciclando a ideia de Marcel Duchamp a respeito dos *readymades* — de escolher um objeto já existente da cultura, comum e cotidiano, dar-lhe um nome, *status* de *arte* e trazê-lo para o espaço canônico e expositivo do museu, produzindo choque e surpresa —, os artistas deste segmento usaram palavras que recolheram de crianças. “Duchamp aplicou a denominação *readymade* para diferenciar esses tipos de trabalho daquelas obras feitas a mão. Suas escolhas tinham como critérios a indiferença e a anestesia que lhe despertavam certos objetos”²³⁴. Aqui, as palavras das crianças foram tiradas do espaço da intimidade, da sala de aula e de um divã coletivo para que elas ganhassem

²³⁰ Lispector, C., *Aprendendo a viver*, p. 104.

²³¹ Ibid., p. 168.

²³² Ibid., p. 168.

²³³ Paz, O., *O arco e a lira*.

²³⁴ Villa-Forte, L., *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*.

amplitude e reverberassem ao alcance de um maior número de leitores e espectadores, dando importância àquilo que as crianças dizem.

3.2.2. O que as crianças dizem — Poema sem título de *Abrir a boca da cobra*, de Sofia Mariutti, transformado no livro ilustrado *Vamos desenhar palavras escritas* em parceria da autora com a ilustradora Yara Kono

Apesar da publicação posterior em livro, o poema sem título — dedicado e feito em parceria com a filha da autora — do livro *Abrir a boca da cobra* (2024), de Sofia Mariutti, poeta, editora, pesquisadora e tradutora brasileira, nascida em São Paulo, foi o embrião do livro *Vamos desenhar palavras escritas*, com ilustrações de Yara Kono e lançado pela Companhia das Letrinhas. Compartilho, abaixo, a íntegra do poema:

para/ com Mira

A faixa de pedestre
é uma zebra.
Essa tartaruga tem um cogumelo
em cima dela.
A cobra é um trem
ela passa tristeza
ela tem a tristeza do rio.
Onde essa baleia trabalha?
Vaca tem cabelo?
Essa formiga não pica
porque não tem unha.
Sabia que pássaro parece gente?
Porque lá embaixo ele tem pé.
O céu é um país de pássaros.
Todo país tem céu
e se tiver um país sem céu
como a gente chega lá?
Vamos desenhar palavras escritas?
O peixe chama linguado
porque a gente come com a língua.
O jabuti acabou com toda a jabuticaba.
O prego é um perigo.
A pinta na palma
da mão, uma pintura.
Que tal abrir a outra pétala da janela?
Não tá frio não, tá sábado.
Tomada serve pra prender a luz.
Essa luz piscou, que estranho,
será que essa luz tem olho?
Lá dentro?
É uma estrela que gira igual
ao redemoinho na banheira.
No mar tem ralo?
Imagina um infinito que nunca existiu.
Você vai crescer, crescer,
até ficar bem pequenininha.

Quero que você me explique
por que a gente chora
quando não quer que as coisas vão embora

O texto do poema que integra o livro de poesia é o mesmo que, ganhando desenhos, foi transformado em livro ilustrado. Em *Vamos desenhar palavras escritas* (2023), Sofia faz uma dedicatória às suas duas filhas, Mira (nascida em 2019) e Layla (nascida em 2022): “para Mira, que me mostrou estas e muitas outras miragens mirabolantes, e para Layla, que cresceu, cresceu, até ficar bem pequenininha.” Num trecho do segmento “sobre as autoras” do livro, Sofia escreve que “quando a Mira, minha primeira filha, começou a falar, me ensinou novos jogos de palavras, e foi assim que escrevi este livro”²³⁵. No exemplo deste poema convertido em livro ilustrado, a convocação da infância aconteceu de maneira direta, isto é, houve a participação de uma criança na composição do trabalho criativo. Mas a transformação de falas esparsas da filha de uma das autoras — suas coleções, catalogações ou inventários, podemos assim dizer — em livro só foi possível a partir do trabalho minucioso da poeta para dar forma àquela experiência infantil de linguagem.

A fusão das imagens da ilustradora Yara Kono ao texto de Sofia — exclamações ou observações expressas por meio de frases — é suplementar:

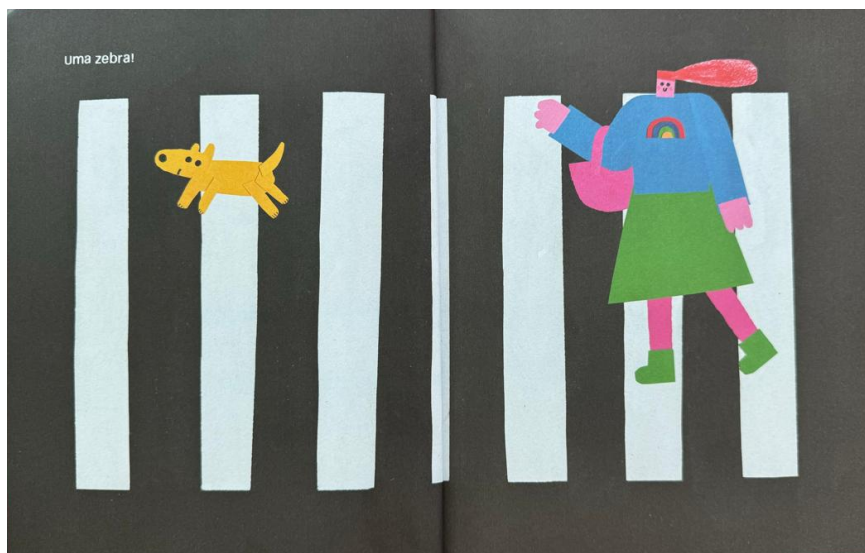


Figura 9 - “uma zebra” na faixa de pedestres.

²³⁵ Mariutti, S.; Kono, Y., *Vamos desenhar palavras escritas*, p. _.

Nestas páginas, podemos imaginar as cores e formas de uma faixa de pedestres — o preto e o branco, as listras — como próximas às da zebra. Alguns outros pareamentos de linguagem e imagem apresentados no livro são uma cobra colorida, pintada de vermelho e amarelo, sinuosa e comprida, como poderia ser um trem descendo por uma planície italiana. O texto que acompanha essa imagem é justamente “A cobra é um trem”, uma aproximação possível, mais óbvia e visual, e novamente, aqui, temos a dimensão metafórica fundamental da linguagem, que tem como objetivo aproximar seres e coisas que compartilham semelhanças, mas cuja relação é sempre singular. Mas, ainda sobre a figura reptílica, está escrito “Ela passa tristeza./ Ela tem a tristeza do rio”²³⁶. Penso na associação entre a cobra vagando só, à semelhança do trem, com seus vagões encadeados que não sei se se deslocam como a cobra ou são somente conduzidos pelo maquinista, e na capacidade da natureza e do homem de engendrar semelhanças, pensamento de Benjamin apresentado no segundo capítulo desta pesquisa; e também no possível parentesco ou associação da cobra com um sinuoso rio. Mas como pode um rio ser triste, ter uma característica humana? Se olhássemos longamente para um rio, qual sensação essa contemplação geraria em nós? Como seria esse rio? Quem pensaria numa coisa dessas, se não uma criança? O artista, naturalmente. Além de claro: loucos, sonhadores, delirantes. Os desviantes, os que estão abertos à errância, ao caminho mais interessante, à outra possibilidade.

Em outro “verso”, há a frase “não tá frio não, tá sábado”, como se a palavra sábado pertencesse à classe de adjetivos, como se pudesse ter características. Mas sábados não têm mesmo *cara de sábado*? Para a criança, sábado é um adjetivo. Um dia *sábado*, para meu filho João, é um dia em que ele sabe que passará inteiro com sua mãe e seu pai, em que vai fazer um passeio para a praia, um parque ou uma instituição cultural. Um dia em que seu avô o visitará na hora do café da manhã. João acredita nas características únicas do sábado, assim como o verso recolhido pela poeta. Sábados são claramente dias atípicos, únicos, facilmente distinguíveis. Talvez sábado devesse mesmo ser uma qualidade.

²³⁶ Ibid., p. _.

Sofia escreveu, em 20 de junho de 2024 na legenda de uma postagem, de uma foto de um prendedor de cabelo, em sua conta no Instagram, @sofia_mariutti, o texto que reproduzo a seguir:

Minha filha de dois anos olha para este objeto na minha cabeceira, pela manhã, e diz: “aranha”. Reconheço o mecanismo, ela está fazendo uma metáfora, como quando minha outra filha, aos dois anos, apontou para uma cobra e disse “trem”. Então me dou conta de que o verdadeiro nome do objeto é “piranha”, também uma metáfora. Aí me lembro do que estava lendo exatamente antes de adormecer: Modesto Carone pensando as metáforas do Kafka, e dizendo que o autor reconhecia a metáfora não como um adorno da linguagem, mas como “elemento constitutivo dela.” A linguagem imita a criança.²³⁷

O livro de Sofia e Yara é sobre palavras — que ganham mais camadas, formas, sentidos e guardam mundos nas entrelinhas do que dizem. Os encadeamentos entre os enunciados verbais e as imagens de *Vamos desenhar palavras escritas* faz com que se ultrapasse as bordas da linguagem, provocando nela uma instabilidade a partir de um gesto brincante e insurgente. A coleção de falas é uma maneira de organizar — desorganizadamente — aquilo que chama atenção, que nos afeta. Uma linguagem que instaura uma possibilidade de vida e de existência. *A linguagem imita a criança*, destaco do que escreve Sofia.

No livro, um fundo branco sobre os quais vemos desenhados 17 pássaros desenhados e pintados de preto, está escrito, na página esquerda, “O céu é um país de pássaros”, enquanto na página direita pode-se ler “Todo país tem um céu./ E se tiver um país sem céu, como a gente chega lá?”²³⁸. Leio essas palavras como um recorte de uma das tantas possibilidades que o céu abarca — dentre elas, “ser um país de pássaros”, lugar que só pode ser habitado por seres que voam. Imediatamente após essa observação da qualidade do céu, surge o questionamento da eventual dificuldade de alcançar um “país sem céu”. Como — e por que — vão, àqueles que chegam ao céu e não voam? As crianças parecem saber mais do que imaginamos sobre as complexidades do mundo.

²³⁷ Legenda foto de Instagram Sofia Mariutti @sofia_mariutti. Acesso em 20 de junho de 2024.

²³⁸ Mariutti, S.; Kono, Y., *Vamos desenhar palavras escritas*, p. _.

3.2.3. O mundo renomeado, repensado — *Casa das estrelas*, de Javier Naranjo

Continuemos falando sobre céus: o título *Casa das estrelas* (2019) é uma definição infantil recolhida por Javier Naranjo para uma ideia de céu. O livro é resultado de um trabalho iniciado pelo professor e poeta colombiano na cidade de Rionegro, na Colômbia, em 1988. Tudo começou quando, ao término de uma aula, Naranjo pediu às crianças que escrevessem o que seria uma criança para elas. Diante das respostas, o professor conta, na introdução do livro, que "desfrutou a maneira como elas viam a si próprias"²³⁹. A partir daí, começou a soltar palavras para que as crianças as definissem. Para ele, "era claro que nas crianças, em seu abandono, em sua liberdade interior, encontram-se caminhos certos para a poesia"²⁴⁰. E assim passou a ser a dinâmica de suas aulas, que privilegiavam rimas, encenações, palíndromos, anagramas, cartas, palavras cruzadas e toda uma sorte de jogos que envolvessem a linguagem e a palavra. O professor passou a colecionar esses cadernos e a montar um glossário com as definições vindas de suas proposições, e eram "palavras carregadas de força primordial", aspas dele. Em 1994, Naranjo enviou os resultados de seu trabalho ao governo colombiano e ganhou uma bolsa para continuar recolhendo as falas das crianças em escolas de Rionegro.

Apresento aqui as definições da palavra *tempo*, um dos verbetes desse dicionário afetivo que ele construiu: "algo que todos usamos enquanto estamos em lugares diferentes", "esperar pelos outros", "se deixar levar", "ficar por aí parado", "é uma coisa que faz a gente demorar", "é hora, é demora", "algo que acontece para lembrar", "algo que corre na gente", "o que corre sobre a vida"²⁴¹. Todas essas definições, de alguma maneira, poderiam integrar um glossário ou lista de conceitos de *tempo*, com um forte componente poético nessas definições. Com as crianças, surge uma nova linguagem.

Naranjo conta que as palavras foram escolhidas sem nenhuma deliberação particular. Foram sugeridas e selecionadas pelas próprias crianças. Do material coletado, o poeta fez uma triagem e correção de ortografia, respeitando as vozes das

²³⁹ Naranjo, J., *Casa das estrelas*, p. _.

²⁴⁰ Ibid., p. _

²⁴¹ Ibid., p. _.

crianças. Ouvi recentemente, numa aula do professor Fernando Tenório, em referência a Lacan, que a voz seria como um *objeto caído do órgão da palavra*. Achei essa ideia bonita e imediatamente pensei na metodologia de Naranjo. A voz dessas crianças era completamente “alheia ao que quer impor o já sabido”, no mundo áspero em que supostamente se conhece tudo. As palavras das crianças estariam carregadas de frescor. Em seu texto introdutório, Naranjo aponta que há um profundo menosprezo por parte de adultos e mesmo escritores pelo que falam as crianças, pois para eles não haveria nem rigor nem disciplina. Mas esses são justamente os pontos que fazem Naranjo celebrar as criações infantis e nelas encontrar valor estético. A liberdade de associação originaria textos plenos de riqueza. Concorro quando ele diz que “as crianças estão mais próximas da experiência poética que os adultos”.

Em *A superfície dos dias* (2024), obra já mencionada nesta dissertação, Luiza Leite menciona uma experiência que o poeta norte-americano Kenneth Koch teria tido nas aulas de poesia que ofereceu a crianças. Transcrevo o trecho a seguir:

No livro *Wishes, Lies and Dreams (Desejos, mentiras e sonhos)*, publicado em 1970, Kenneth Koch fala das aulas de poesia que ofereceu para crianças. Elas sabiam instintivamente dizer que algo do tipo ‘olha o pássaro ali no céu’ soava mais vivo e interessante do que ‘oh, grande ser alado que atravessa a imensidão’. Sem recorrer a conceitos abstratos, as crianças descreviam a forma e a materialidade das coisas mais triviais. (...) Os poemas produzidos nas oficinas de Koch descrevem picolés, sapatos, árvores, pedrinhas, gelatinas e gatos, como faz Frank O’Hara.²⁴²

Koch nos fala que as crianças acreditam que uma linguagem pode ser mais verdadeira quando recorre a conceitos menos abstratos, usando palavras mais triviais e palpáveis. O encontro entre criança e artista produziria uma realidade ainda desconhecida, “permeada de caminhos pelos quais se deixam levar a visão, a audição e o intelecto”²⁴³. Seria uma maneira de a obra dizer o que as crianças diriam.

Dentre as definições de medo recolhidas por Naranjo, podemos observar que essa sensação aparece relativa tanto a coisas imaginárias, como bichos papões, quanto a aspectos da vida real, como a violência. Enumero aqui, algumas delas:

²⁴² Leite, L., *A superfície dos dias*, p. 14.

²⁴³ Schérer, R., *Infantis*, p. 209.

“um menino que está triste”, “quando chega alguém lá em casa e eu me levanto para ver quem é”, “é quando minha mãe dirige um carro e uns senhores que trabalham no encanamento e não tem o que comer e quebram o vidro do carro e matam ela e matam meu pai e vivo sozinho”, “os vira-latas são muito feios, têm cinco olhos e quatro bocas e espantam as crianças. Também os fantasmas, e os bichos-papões, que são uns senhores com as calças rasgadas”²⁴⁴.

²⁴⁴ Naranjo, J., *Casa das estrelas*, p. _.

3.2.4. O medo ajuda a nomear — Rivane Neuenschwander em *O nome do medo/ Rio*

E o medo é também mote de um trabalho importante que a artista plástica contemporânea Rivane Neuenschwander desenvolveu a partir de um exercício colaborativo de escuta de crianças e confecção de capas com um estilista. A artista, nascida em Minas Gerais, trabalha desde os anos 1990 com elementos que são fruto de trocas sociais, como lembranças, desejos, medos e suas instalações têm esse caráter intercomunicante entre sistemas vivos. Por meio de materiais diversos, como desenhos, pinturas, tapeçarias, capas e vídeos, “a artista opera o cruzamento do seu repertório plástico com a ciência, a história, e a psicanálise, a linguística e a literatura, de modo a articular assuntos prementes da política contemporânea”, conforme disse o professor Fred Coelho na apresentação da autora no colóquio *Infâncias em jogo*.

O nome do medo / Rio é o desdobramento de uma experiência de trabalhar o medo a partir do jogo e da brincadeira, prática que culminou em *The name of fear*, apresentado pela primeira vez em Londres, na galeria Whitechapel Gallery, em 2015. Na época, com dois filhos pequenos, Rivane enfrentava um período difícil de adaptação na cidade inglesa, onde era recém-chegada, e estudava psicanálise. Esse trabalho foi o início de uma investigação profunda de afetos em seu estado livre, na embocadura e percepção apurada de uma criança.

Sobre essa elaboração infantil, a artista conta em entrevista, realizada por *e-mail*, em 3 de julho de 2024, que enxerga componentes de infância em seu trabalho menos pelo *conteúdo* e mais pela *forma*, e que se surpreendeu com a diversidade de memórias de infância marcantes que ela coletou de um grupo de amigos de idade próxima à dela, de uma mesma cidade e classe social:

Tenho para mim que a infância esteve sempre presente nos trabalhos, menos pelo conteúdo, mas mais pela forma. Uma certa maneira de apreensão do mundo, de observação dos fatos, de maturação dos sentimentos. Há uns dez anos, comecei uma pesquisa sobre memórias de infância. Fui coletando memórias de amigos e amigas, um tanto descrente da singularidade das mesmas, já que éramos da mesma cidade, contemporâneos e da mesma classe social. Pois foi quando, para a minha grata surpresa, as memórias me chegavam com absoluta distinção, sendo

que cada uma delas tinha algo a dizer sobre aquele/a adulto/a. Um pouco como o medo, e também o desejo.²⁴⁵

É possível especular que essas impressões tão diversas e particulares das infâncias que marcaram os amigos da artista — apesar de um contexto semelhante entre aqueles que as dividiram —, tenham motivado o interesse de Rivane acerca de temas como memória, medo e desejo. A ideia de trazer a experiência inglesa para o Rio de Janeiro surgiu depois de Rivane ganhar um prêmio generoso na Coréia do Sul, que dava três anos para a artista desenvolver sua pesquisa, sob a condição de que o resultado fosse exibido em alguma instituição. A artista tinha certeza de que queria usar esse dinheiro no Brasil, num trabalho voltado para o campo social. À época, a curadora e amiga da artista, Lisette Lagnado, estava à frente da direção do Parque Lage e acolheu o projeto, em parceria com o Museu de Arte do Rio.

Na primeira página do catálogo da exposição, *O nome do medo/ Rio* (2017), pode-se ler nos créditos: “Rivane Neuenschwander em colaboração com Guto Carvalhoneto²⁴⁶ e as crianças”. Sob essa última palavra, em letras pequeninas, uma enumeração de primeiros nomes ao longo de 17 linhas. Realizadas entre o Museu de Arte do Rio e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, as 12 oficinas, ou encontros que originaram os trabalhos exibidos na exposição, contaram com a participação de aproximadamente 200 crianças entre 5 e 13 anos da rede pública de ensino da cidade do Rio de Janeiro.

Com curadoria de Lagnado e com título inspirado na música “Araçá Azul”, de Caetano Veloso — que contém o verso “o nome mais belo do medo” —, a sinopse do projeto indicava trabalhar a ambiguidade do medo. Rivane e equipe, então, primeiro discutiram com as crianças o conceito de medo, o que era e qual sua diferença em relação à angústia e ao pânico, além de falarem sobre a ambiguidade do medo — “que ele pode ser bom por nos proteger de perigos, mas também paralisante” (nota rodapé fala colóquio Infâncias em Jogo, organizado pela Rosana e Flávia Trocoli). Conforme disse Rivane no colóquio das infâncias, evento organizado pela professora Rosana e já mencionado nesta pesquisa, cada encontro era dividido em duas partes: na primeira parte os profissionais da área educativa do

²⁴⁵ Entrevista concedida à autora por correspondência virtual.

²⁴⁶ Estilista baiano com quem Neuenschwander trabalhou neste projeto.

MAR e do Parque Lage trabalhavam a questão do medo com a criança, assunto que concomitantemente vinha sendo discutido nas escolas em que estudavam. Rivane enxerga essa parte do trabalho como “um processo de confiança em que se conversava sobre medo numa roda e, depois, cada criança escrevia o medo num papel”. As oficinas duravam cerca de três horas e, após as conversas, Rivane exibía uma projeção de imagens relacionadas a referências de capas a partir de trabalhos artísticos, a exemplo de mantos de Bispo do Rosário e parangolés de Hélio Oiticica; e anatomia de certos animais, como tartarugas e escaravelhos, para desimpregnar o imaginário da capa como aquilo restrito ao super-herói.

Segundo contou Rivane na palestra do colóquio, havia pelo menos 14 adultos trabalhando em conjunto com as crianças porque, dentre os materiais utilizados, havia tinta, tecido e tesoura. À medida que as conversas avançavam, faziam desenhos que serviriam de *sketch* para as capas que seriam confeccionadas.



Figura 10 - "Supere seus medos", Rivane Neuenschwander - Catálogo, p. 20.

A artista lembra que o valor do prêmio que recebera era muito generoso, então havia muito tecido e de muitas cores, além de fitas e adornos, e que os olhos das crianças brilhavam diante de todo aquele material.



Figura 11 - Sala e tecidos organizados - Catálogo, p. 24.



Figura 12 - Tecidos remexidos - Catálogo, p. 29.



Figura 13 - Crianças e adultos trabalhando – acervo da artista

Para Rivane era importante que, além de confeccionar capas para serem exibidas numa exposição futura, as crianças levassem suas capas para casa, para suas comunidades e familiares, como um amuleto ou objeto simbólico, a materialização de uma maneira de se proteger do seu medo ou lidar com ele. Para a artista era também fundamental que as crianças levassem suas capas como forma de entender que “o museu sai do museu, que as coisas acontecem além do museu, que o museu reverbera numa comunidade e atrai a comunidade também para o museu.”

A partir de alguns “medos”, seriam criadas duas capas: uma para a criança levar para casa e outra para a exposição — nem todo medo foi exibido no MAR. Sobre o que seria exibido na exposição, Rivane ressalta a dificuldade em criar algo entre a experiência da artista e do estilista e a experiência da criança. Em suas palavras: “era uma questão ética pra mim, também muito complicada: você não

quer explorar a criança porque você quer fazer uma troca digna, legítima. A gente quer trabalhar pra que eles tenham uma experiência transformadora”²⁴⁷.

Para a artista, ainda era uma questão a maneira como comunicaria a experiência com as crianças no museu — o artista é necessário para dar forma à experiência da criança.

Tudo foi fluindo muito bem, o processo que a gente fez entre o desenho da criança e a capa. Esse era um que eu me lembro que tinha medo de rato, então a capa dele era uma cobra, aquele é o desenho dele, aqui é a capa dele, que ele leva pra casa, e depois o Guto entra no circuito e a gente conversa sobre como que a gente vai construir essa capa pra expor no museu.²⁴⁸



COBRA / RATO
165 x 55 cm
algodão, entretela, acrílico
e botões forrados

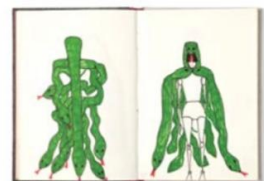


Figura 14 - Capa cobra e rato - Catálogo p. 39.

²⁴⁷ Neuenschwander, R., Colóquio MAR.

²⁴⁸ Ibid.



SEPARAÇÃO / NADA
105 x 98 cm
algodão, manta de acrílico,
entretela, cordão e feltro



Figura 15 - Capa separação - Catálogo p. 48.



VIOÊNCIA/ESTUPRO-ESCURO
100 x 120 cm
linho com poliamida,
puro linho, viscose de bambu
e bôton de plástico



Figura 16 - Capa estupro/ escuro - Catálogo p. 49.

Um dos pontos altos do trabalho, segundo Rivane, era a capacidade natural das crianças de entender que o projeto serviria ao coletivo, como quando ela e Guto disseram às crianças que seus medos poderiam ser fundidos aos medos de outra criança numa terceira capa com sobreposição dos medos para ser exposta no museu: “A gente misturava os desenhos para fazer o que a gente achava que seria mais interessante para a questão estética, que é algo para o qual eu também dou valor”²⁴⁹. Sobre a diluição de autoria e o trabalho conjunto entre criança e artista, Rivane falou sobre a possibilidade desse seu trabalho ser desenvolvido por outro artista:

Outro dia alguém me perguntou “ah, se você der o passo a passo a gente pode fazer esse trabalho?” Eu disse “olha, tem até o passo a passo, até a capa das crianças, a partir dali o trabalho com o estilista, a conversa que eu tenho com ele até chegar na capa que tem uma força estética que dê conta de um museu é um caminho longo”, um caminho sofrido, inclusive, e eu não abro mão disso, isso não tem a ver com egoísmo, porque tem sua beleza essa diluição de autoria, um processo desses resulta numa autoria muito diluída. Eu acho as capas dos meninos maravilhosas, mas eu reivindico também toda a complexidade de fusão de autoria para chegar a

²⁴⁹ Legenda, L., *O nome do medo/ Rio*, p. 22.

um resultado que se apresente num museu, trazendo uma camada de um projeto mais contundente.

No MAR, algumas das capas exibidas podiam ser manuseadas e mesmo vestidas.



Figura 17 - Foto da exposição - Catálogo p. 50.

Em *O nome do medo / Rio*, as crianças eram estimuladas a pensar e verbalizar mais de um medo, de modo que era possível identificar medos comuns a mais de uma delas, o que as aproximou e criou um ambiente de intimidade e confiança²⁵⁰. Esse momento de troca, fala e elaboração — procedimentos muito comuns à psicanálise — a que as crianças foram expostas ajudou a trazer à luz angústias, anseios e desconfortos, além de dar nomes àquilo que sentiam. O “inominável” pode fascinar, mas também assusta quando é temido. Nomear um medo ajuda a endereçar sua questão e tornar o assustador menos terrível porque agora conhecido, *dito* — por mais que, por outro lado, conforme já visto no capítulo anterior, nomes também corporifiquem, restrinjam e enrijeçam as coisas. Sobre

²⁵⁰ Ibid., p. 23.

isso, recupero o diálogo entre uma mãe e uma criança de aproximados quatro anos, que entreouvi numa livraria:

- Tudo tem nome, mamãe?
- Sim.
- Então as coisas que não têm nome não existem?
- Quando damos nome a alguma coisa, ela passa a existir.

E o que fazer com o medo que passa a existir com mais clareza agora que é nomeado? São muitas as portas de entrada para pensar *O nome do medo/ Rio* e a própria pesquisa da artista. Mais do que o resultado do trabalho de escuta e enumeração de medos — um coletivo de desenhos e capas personalizadas, confeccionadas para dar conta dos medos enumerados ou deles servir de escudo protetor, cujas nuances exploraremos logo mais —, o que atrai meu interesse em *O nome do medo/ Rio* é o processo de construção da proposta de Neuenschwander: além de sua pesquisa com ecos da psicanálise, podemos identificar a convocação direta da infância para traçar o caminho da criação artística por meio de exercícios lúdicos, nos levando à reflexão e a repensar as estruturas psicológicas, sociais e culturais em que *nossas* crianças — uma vez que, por conter “Rio” no título, Neuenschwander particulariza os medos de um grupo de crianças de uma cidade do Brasil — estão inseridas.

Nas palavras da artista,

[...] a oposição entre brincadeira e violência faz com que esse trabalho ofereça condições singulares para que a criança manifeste seus anseios e temores, para que os adultos reavaliem tanto a infância quanto a exposição cotidiana da criança à brutalidade, e, ainda, para repensarmos como o medo decorre de um tipo de afeto coercitivo dentro da sociedade. Todavia, precisaríamos primeiro definir o que é o medo para uma criança.²⁵¹

O excesso de violência, a responsabilidade precoce, a própria realidade do trabalho e a exposição a um noticiário sensacionalista são fatores que contribuem para a dessensibilização dessas crianças — Lagnado diz que ficou surpreendida com a quantidade de crianças que afirmava não temer nada²⁵². Depois de fazer *O nome do medo* em Londres e no Rio, Rivane replicou o trabalho em outras cidades, como São Paulo (no Museu de Arte de São Paulo), Viena (no Thyssen-Bornemisza) e Nova York (no New Museum) e constatou como os medos das crianças variavam

²⁵¹ Ibid., p. 23.

²⁵² Ibid., p. 26.

dependendo da geografia e da cultura que as cercam: “Bala perdida é uma coisa impensável na Suíça, mas lá eles têm medo de bomba atômica”, ela diz na sua fala expositiva do colóquio. Quando começou a realizar esse trabalho, a artista estava mais interessada em abordar o medo a partir de questões psicanalíticas do que políticas, o que mudou quando ela desenvolveu o trabalho na cidade do Rio. Neuenschwander se pergunta se o medo não seria uma construção social, “para além das distintas fases de maturação emocional de um indivíduo”. A artista enxerga a oficina em estágios, como se cada uma delas fosse “uma etapa de desbloqueio gradativo de um sentimento guardado, da roda ao desenho, até a criança brincar com sua própria capa no espelho”²⁵³.

Numa entrevista concedida ao crítico de arte suíço Hans Ulrich Obrist, em 2016, Neuenschwander ressaltava o interesse em trabalhar com crianças, prática em que começou a se interessar motivada pelos próprios filhos. Obrist, então, pergunta o que ela faz com eles. Ela responde: “Brinco. Aprendo com eles a elaborar coisas difíceis através de brincadeiras”²⁵⁴. Compartilho um trecho da entrevista que realizei por *e-mail* com a artista:

A chegada dos filhos coincide com um mergulho na psicanálise, aonde, além de analisando, me dedico também aos estudos. Então, a volta à minha própria infância através do processo psicanalítico, acontece ao mesmo tempo em que vejo os filhos crescerem. O interesse em trabalhar com crianças vem pelo fato de ter minha vida envolta nestes dois cenários... Hoje com os filhos adolescentes, me vejo já migrando para outros objetos de interesse, e assim vai. As crianças nos ensinam a ver o mundo com curiosidade, como se cada acontecimento fosse uma epifania. Deveríamos fazer o exercício de ver o mundo sob a perspectiva da criança... Depois de adulto é tão difícil desaprender!

“Propor um trabalho com crianças e arte é um assunto espinhoso”, escreve Lagnado²⁵⁵. No texto intitulado “A arte não tem medo da infância”²⁵⁶, o diretor cultural do MAR à época, Evandro Salles, ressaltava a capacidade de abertura da criança, cujo aparato da linguagem ainda está em formação, para reagir mais radicalmente à proposição de um outro, sobretudo no campo da arte. Salles também

²⁵³ Ibid., p. 29.

²⁵⁴ Obrist, H. U., *Hans Ulrich Obrist: Entrevistas Brasileiras volume 2*, p. 58.

²⁵⁵ Lagnado, L., *O nome do medo / Rio*, p. 33.

²⁵⁶ Salles, E., “A arte não tem medo da infância”. In: Lagnado, L. *O nome do medo / Rio*, p. 11.

aponta a tendência de aproximar crianças de loucos e “povos primitivos”, nunca sem desconfiança e depreciação.

Para terminar, divido um trecho da entrevista realizada com Rivane em que a artista traz um acontecimento doloroso de sua infância, e me interessa o procedimento ou método que a criança que se tornaria artista utilizou e como reagiu à perda:

Quando eu tinha uns 8 anos, mais ou menos, perdi uma prima-meio-irmã, em um acidente de barco, aos cinco anos de idade. Tenho para mim que ali mesmo eu reconfigurei toda uma ideia filosófica acerca da morte, mas também de Deus. Então fui para o quintal, e comecei a matar formigas com o dedão: você fica, você vai. Você será poupada, você não. Quem decide sobre o destino? Acho que de tudo, o que mais me persegue é essa certeza da vulnerabilidade, da finitude, do desamparo, e não há um só trabalho que escape desta maneira de encarar a vida... E também de que Deus não sabe o que faz, pois se soubesse, não teria cometido tamanha injustiça. E se ele não sabe, não existe.²⁵⁷

²⁵⁷ Entrevista concedida à autora por correspondência virtual.

3.3. Infância como convocação indireta

Já a convocação indireta, mais sutil, reúne um *corpus* mais amplo de obras numa produção bastante variada. Nesse eixo da pesquisa, a ideia é pensar como identifico resquícios de um procedimento de fabulação, proposição e questionamento muito próprios das infâncias. O denominador comum que encontro em meio a trabalhos tão distintos é o *jogo*, com toda sua gama de possibilidades, conforme tratada no segundo capítulo.

Jogos de palavras, jogo de corpo e com o campo simbólico são os aspectos que conduzem esses trabalhos para uma mesma zona de vizinhança. Aqui, a *infância como procedimento* aparece sobretudo nas ideias de *maleabilidade* e *flexibilidade*, que desempenham um papel importante na minha aproximação: do corpo infantil, que torce, se retorce, pula, agacha, rola, gira, cai e não se abala; do aparelho vocal previamente abordado a partir de Daniel Heller-Roazen; na interpretação das regras — e do próprio jogo —, que podem ter instruções pouco claras ou “inexecutáveis”; das palavras em si, que podem ser compreendidas e lidas de muitas maneiras, sobretudo em proposições artísticas e poéticas ou nas formulações de uma criança. Duas sensações que os trabalhos que apresento a seguir podem provocar são uma risada de canto de boca ou um desconforto. O riso como linha de fuga ou como alívio cômico; a piscadela ou a vontade de fechar os olhos pesadamente. A flexibilidade do corpo e das identidades em Lenora de Barros, dos pontos que escapam dos dados na série de Nazareno, de instruções pouco claras ou impossíveis de serem seguidas em Yoko Ono serão abordados neste segmento do trabalho.

3.3.1. Insurgentes, jamais dados — A série *Motim*, de Nazareno

A obra do artista contemporâneo Nazareno Rodrigues, que nasceu em São Paulo e cresceu em Fortaleza, aborda questões relacionadas à memória, à infância e ao desenvolvimento do sujeito diante de aspectos do cotidiano. Seus trabalhos são realizados em várias mídias, como desenho, escultura, instalação e gravura²⁵⁸. Por muitas de suas criações serem apresentadas em pequena escala — como cadeiras, camas, travesseiros e escadas —, é comum que sejam associadas a brinquedos. Para além dessa relação com o universo lúdico, na série intitulada *Motim*, o artista trabalha com dados, um elemento vital para muitos jogos. Mas o que chama atenção no uso dos dados por conta do artista é a insurgência de sua proposta.

Um dos *motins* feitos pelo artista conta com 132 dados dispostos num formato quadrangular sobre um fundo branco. Tudo estaria normal, não fosse a profusão de pontos pretos que cobre desorganizadamente parte da superfície branca em que os dados estão montados e colados, e os aproximadamente vinte dados do centro do trabalho que estão em branco, sem nenhuma numeração, enquanto os dados que os rodeiam têm pontos assimétricos, bagunçados, como se também tentassem escapar da própria superfície. Um levante, uma revolta. O resultado plástico da proposta de Nazareno é belo: uma obra toda em contraste de preto, branco e creme, pontos pretos feitos com marcador permanente por toda a parte, a mancha gráfica do vazio na superfície de resina brilhante dos dados no centro da obra. É um trabalho dinâmico — por mais que seus elementos estejam estáticos e não se trate de um vídeo ou performance no sentido mais tradicional, em que um movimento físico a olho nu aconteça —, que nos faz pensar em movimento, mas não só. Em desobediência, insurgência.

²⁵⁸ Disponível em: <https://galerialume.com/artista/nazareno/>. Acesso em 10 de jul de 2024.

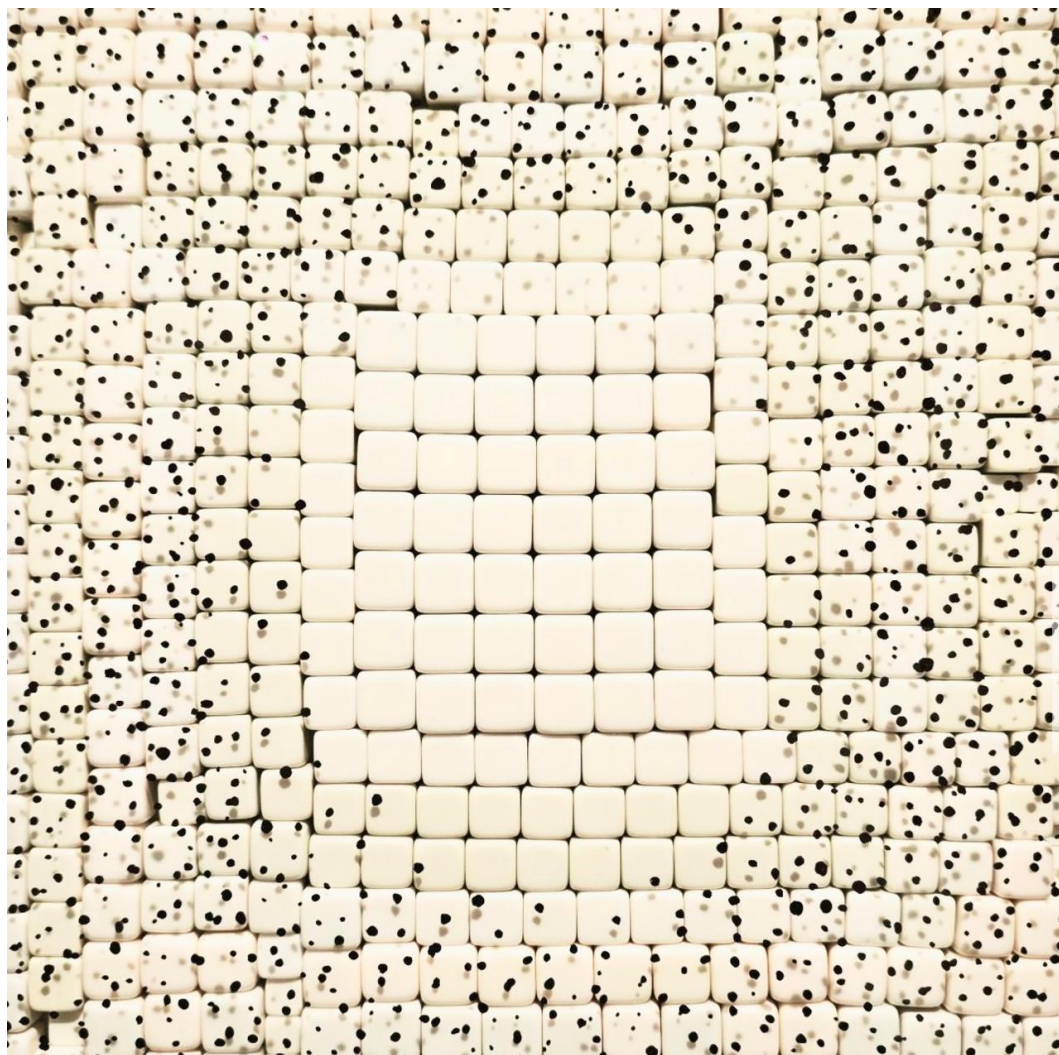


Figura 18 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.

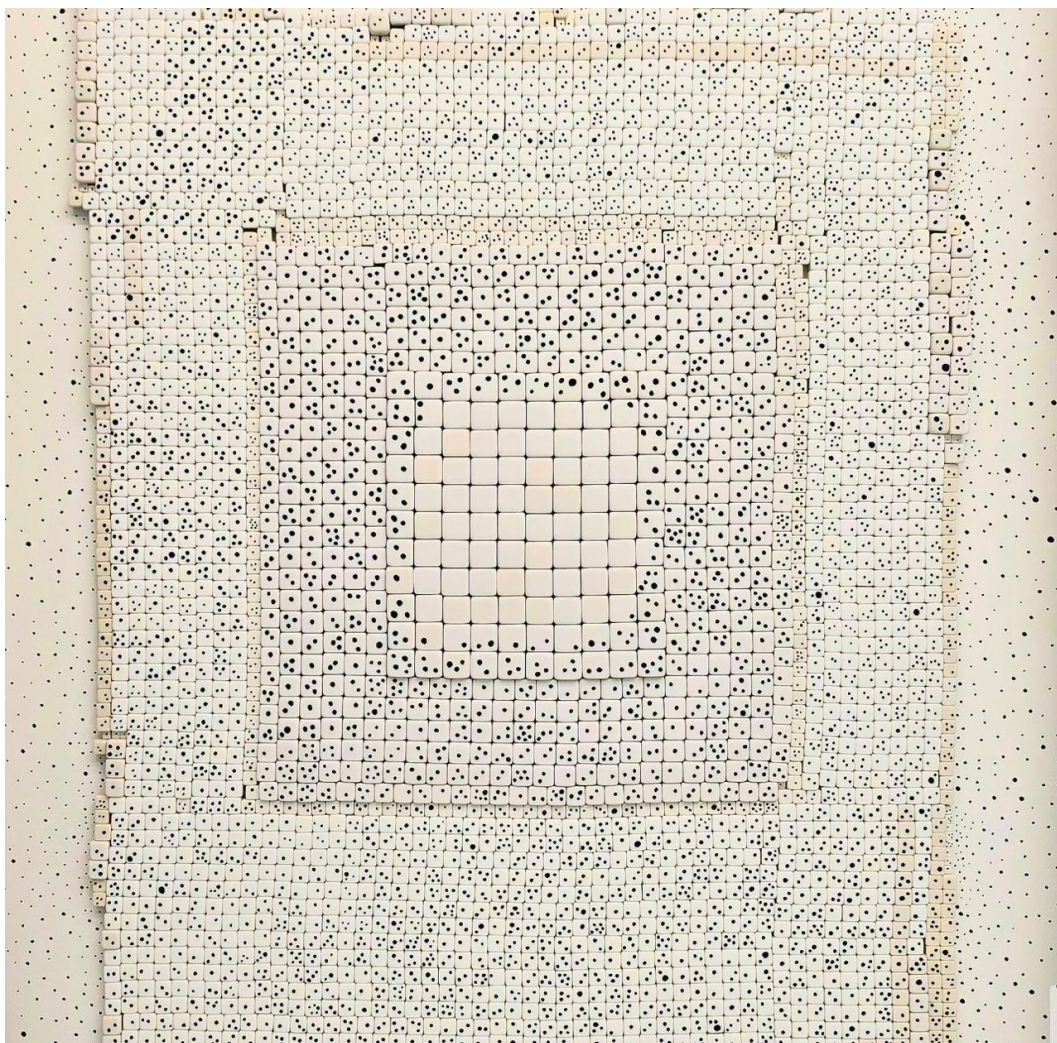


Figura 19 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.



Figura 20 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.

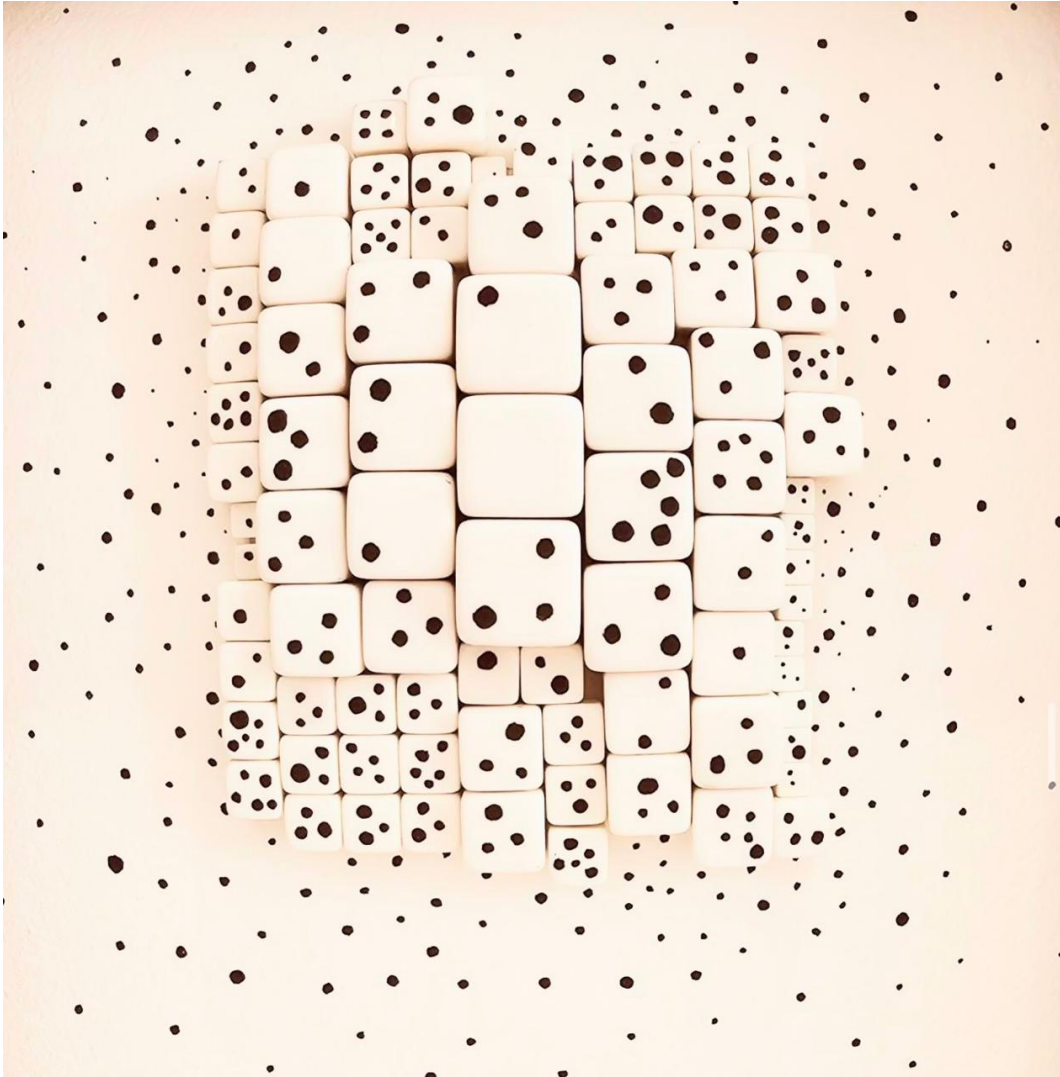


Figura 21 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.

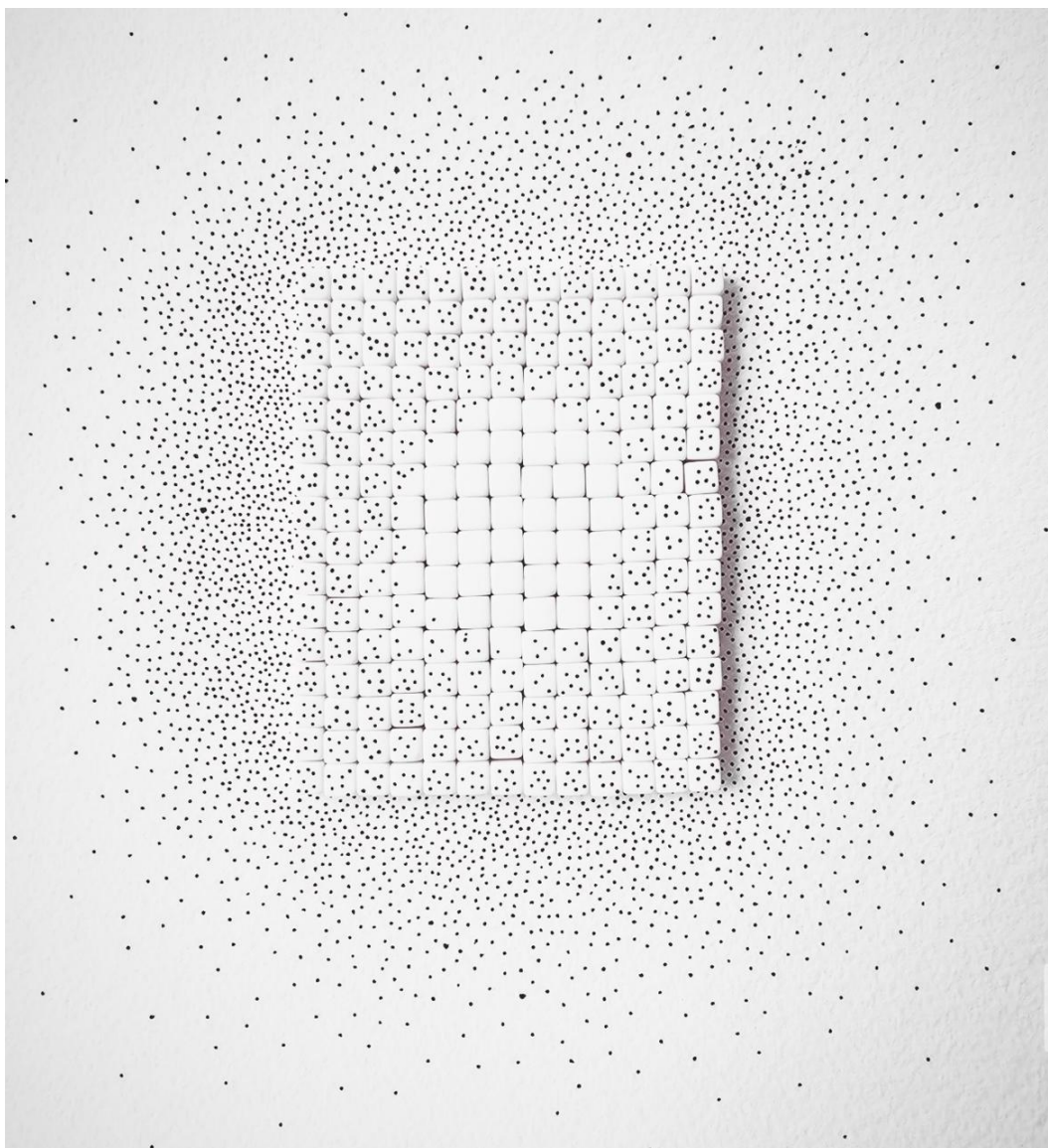


Figura 22 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.

A série começou em 2022 e ainda não reuniu os trabalhos que a compõem numa exposição somente de *motins*. Em entrevista com o artista, realizada em 2 de julho de 2024 por *e-mail*, além de conversas presenciais e por *WhatsApp*, Nazareno escreveu:

No caso da série “Motim” especificamente, a “brincadeira” é enxergar a debandada dos pontos que deveriam estar inscritos nos dadinhos, se pensarmos que tradicionalmente o objeto “dado” é um artefato cuja potencialidade se exhibe sempre em movimento e que, por consequência desse, se abre um leque de possibilidades combinatórias. O “motim” enquanto evento, tem igualmente o movimento como princípio, entretanto planejado, combinado... ao contrário dos dados sempre submetidos ao acaso. Já no meu trabalho, os dados se encontram fixos, rígidos, presos a uma plataforma e submetidos a uma organização a qual beira por vezes uma estrutura hierárquica, sendo então os pontos/números os agentes do

movimento do escape a essa rigidez e a esse conformismo, possibilitando, então, em sua estrutura plástica/visual a operação da revolta e por que não do humor, como um laivo de ações próximas ao escárnio.²⁵⁹

Como disse o artista, dados foram feitos para estar em movimento, para revelar os números que suas facetas indicam. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” é um dos poemas mais conhecidos do poeta francês Stéphane Mallarmé. O resultado dos dados lançados é sempre imprevisível — não é *dado* o que revela um *dado*, faço uma brincadeira com a palavra, que é a mesma que se refere ao objeto e àquilo que é revelado. Diferentemente de outros jogos, em que há uma combinação entre habilidade e sorte, o lance de dados depende unicamente da sorte, do acaso. Nos dados de Nazareno, no entanto, não há novo lance: todos os dados estão lançados. Na intervenção do artista, são os *números* que se lançam, se rebelam. Também destaco a aproximação feita por Nazareno a respeito do movimento que um motim provoca. Para estar em jogo, ou virar o jogo, tanto o dado quanto as estruturas de poder precisam ser movimentadas.

Sobre jogos, o artista acredita que:

a noção de jogo ou brincadeira nunca esteve tão próxima da realidade contemporânea e, por consequência, da arte. Jogos excitam e incitam o homem desde os primórdios das civilizações, estão em ações coletivas ou individuais, movimentam recursos financeiros e servem como metáforas utilizadas em processos associativos diversos tais como, “o jogo da sedução”, “o jogo da sorte”, “o jogo do dinheiro”, “a brincadeira do amor”, “o jogo da arte?” são inúmeros os exemplos... sendo assim é quase impossível situar a ideia do jogo, que acredito ser um processo manipulador, em uma área específica, ou compartimentada. O jogo em seu estado primal está presente tanto no ato criador quanto na fruição artística.²⁶⁰

Desenvolver os *motins* não foi uma tarefa simples. Nazareno lembra que, quando começou a pesquisar fornecedores, só encontrava dados com perfurações e marcações dos números. Num certo momento, o artista até pensou em apagar os números, dar outro tipo de polimento e lixar os pontos, mas ele logo se deu conta de que seria um processo muito trabalhoso e demorado devido à quantidade que seria usada para compor os trabalhos — alguns *motins* contam com mais de seis mil peças de tamanhos diferentes. Depois de conversar com muitos fornecedores de jogos, brinquedos e brindes, Nazareno chegou a uma pequena fábrica artesanal que

²⁵⁹ Entrevista concedida à autora por correspondência virtual.

²⁶⁰ Entrevista concedida à autora por correspondência virtual.

aceitou sua proposta de aquisição dos dados antes da perfuração. A partir da relação que estabeleceu com o fornecedor, pôde também se envolver na escolha das resinas e formas de polimento.

A primeira exibição pública de um dos trabalhos da série aconteceu em 2023, na exposição *Intervalo*, na galeria do Senac Lapa Scipião, em São Paulo. Na mostra, os dados foram colados na parede, assim como ficaram na parede desenhos que o artista fez diretamente no local da exposição. O resultado foi impressionante, mas ele sabia que tal estratégia seria uma efemeridade. A partir daí, Nazareno começou a pensar em executar esses trabalhos sobre superfícies brancas, para serem emolduradas e penduradas, como se fossem a parede, sempre levando em consideração o peso físico de cada composição.

Quando penso na ideia de *motim*, me vem à cabeça uma rebelião ou revolta contra uma autoridade estabelecida, feita por um grupo de pessoas insatisfeitas com o *status quo*. Um motim é um acontecimento violento — e a guerra, como vimos, também compartilha com o jogo códigos e condutas estabelecidos e arbitrários — que ocorre em navios, exércitos e outras forças armadas quando soldados e marinheiros se recusam a obedecer ordens. Geralmente os motins fazem ruir instituições em que reinam a disciplina e a hierarquia.

Entendo o título do trabalho de Nazareno como uma metáfora da resistência infantil. É comum que crianças passem por fases de resistência e insurgência, questionando, além das coisas do mundo, também a autoridade de seus pais, professores e cuidadores. Esse comportamento pode ser um filhote de motim, em que se testa os limites da autoridade em busca da afirmação de uma autonomia. O desafio à norma também pode ser uma maneira de exhibir pensamento crítico e criativo. Mas o que mais interessa a esta pesquisa é o componente de humor que o artista dá a sua proposta: os dados — seres inanimados — se insurgem. E essa insurgência acontece na debandada dos pontos, numa fuga. Sobre a presença da infância em seu trabalho, o artista pensa que “a infância não é uma metáfora, na verdade esse 'lugar' ou 'momento' está impresso em mim, creio que sigo, em não raros instantes, me comportando tal qual a criança que um dia fui, e claro que isso de uma maneira ou de outra irrompe no meu trabalho”²⁶¹

²⁶¹ Trecho de entrevista concedida à autora por correspondência virtual.

Num outro *Motim*, de 2024, numa proposta mais arrojada em termos de material, o artista usou dados feitos em cristal de rocha em vez de resina, sobre uma superfície de madeira do tipo imbuia e pontos feitos em marcador permanente branco.



Figura 23 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.

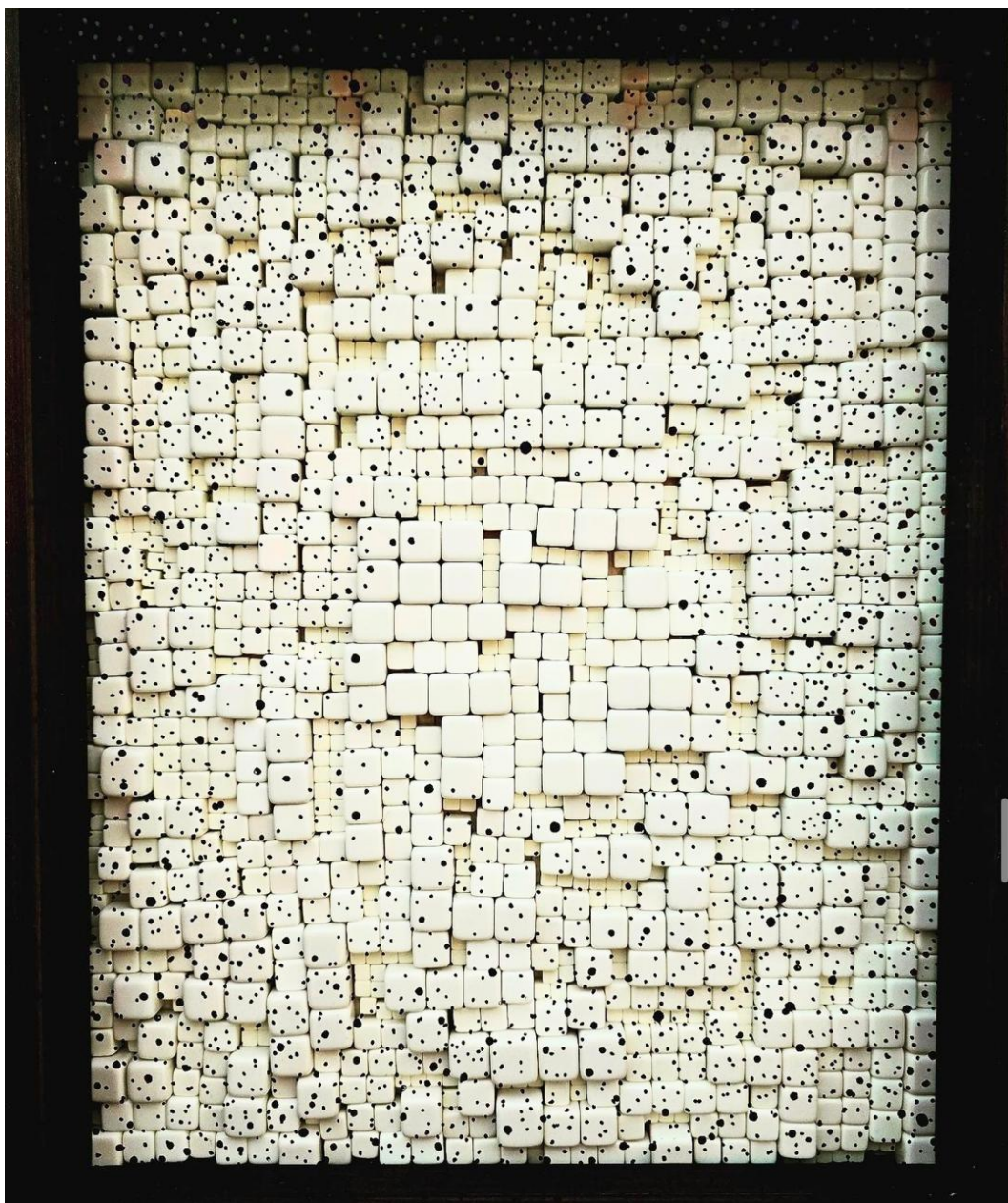


Figura 24 - *Motins*, de Nazareno Rodrigues.

Sobre a questão do humor em criações artísticas, Nazareno acredita que haja distintas formas de nelas “se adentrar com humor”, mas que “o fazer artístico bem-humorado tem cada vez mais se configurado como um desafio continuamente ético”²⁶².

²⁶² Entrevista concedida à autora por correspondência virtual.

3.3.2. Instruções para imaginar — *Grapefruit* de Yoko Ono

*Grapefruit*²⁶³ é o livro de instruções, publicado em 1964, da multi-artista japonesa Yoko Ono. Recuperando a ideia de jogos com regras, é um choque pensar nos textos que compõem o livro como *instruções* a serem seguidas. Se considerarmos que instruções são escritas para garantir o bom funcionamento de um jogo sob determinadas balizas, a proposta da artista parece ser diametralmente oposta: anarquizar o que está em jogo e diluir fronteiras entre possibilidade e execução. E as fronteiras parecem diluídas também na classificação dos textos do livro: fragmentos, instruções, poemas? Na apresentação da edição utilizada aqui, de 2000²⁶⁴, sem numeração de páginas, está escrito que “é um livro de instruções e desenhos de Yoko Ono”. Na página vizinha, há um retângulo desenhado a mão, que ocupa um terço da página, sob um pequeno texto manuscrito que diz, em livre tradução: “sinopse: escreva a sua”²⁶⁵, num convite ao leitor a qualificar e resumir aquela experiência de texto conforme sua vontade e percepção.

Depois do bombardeio de 1945 em Tóquio, onde residia, Yoko foi morar no campo com sua família. Eram tempos de privações, inclusive para quem tinha uma situação financeira confortável. Nessa época, durante uma conversa com seu irmão Keisuke, enquanto os dois eram crianças e olhavam o céu por uma abertura no teto da casa em que moravam, Yoko lhe perguntou o que ele gostaria de jantar e, em seguida, disse então que ele deveria *imaginá-lo* em sua mente, o que pareceu deixá-lo feliz. Essa teria sido a primeira *instrução* da artista ou, como a própria Yoko se refere ao acontecimento: “talvez minha primeira peça de arte”²⁶⁶. Não é nítida a zona a que pertencem essas instruções: podem ser entendidas como poemas, textos híbridos e até, conforme as define a artista, peças de arte.

Uma delas, “*Cut Piece*”, foi apresentada pela primeira vez em Tokyo, em 1964. A peça foi pioneira em abordar o feminismo em performance na arte. Em

²⁶³ O livro chegou a ser traduzido para o português em 1981 por Monica Silveira e Régis Bonvicino, mas está esgotadíssimo.

²⁶⁴

²⁶⁵ No original: “synopsis — write your down”.

²⁶⁶ Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance>. Acesso em 2 de jul de 2024.

“Cut Piece”, espectadores eram convidados a cortar pedaços da roupa da artista, que, numa das performances, ficou sentada e imóvel no palco do Yamaichi Concert Hall. Na maioria dos casos, aqueles que seguiam as instruções que foram encenadas eram artistas ou amigos de Yoko, menos nesse número, em que aqueles que interagiram com Yoko eram desconhecidos da artista e podiam interpretar as instruções para cortar de formas imprevisíveis. “É como emprestar armas carregadas num ambiente cheio de estranhos”, é a analogia usada na matéria da revista *New Yorker*. Há risco real de perigo e violação²⁶⁷.

“*Painting to Be Stepped On*” foi exibida em 1961, na primeira exposição de Yoko, oferecida por George Maciunas, artista e arquiteto lituano-americano e um dos fundadores do movimento Fluxus²⁶⁸. O resultado artístico é uma tela que a artista cortou em vários pedaços, formando um grande semicírculo, um pequeno retângulo e uma forma pontiaguda e irregular. A própria artista diz, numa gravação no *site* do Museum of Modern Art de Nova York²⁶⁹, que achou que o resultado ficara de um “bonito diferente”. Yoko conta também que compareceram à abertura por volta de cinco pessoas e que um de seus maiores prazeres era explicar a função de cada uma das peças²⁷⁰. Assim nasciam as instruções que culminariam em livro.

Nesse sentido, *Grapefruit* é revolucionário ao indicar que a obra de arte poderia ser reduzida a uma série de instruções que qualquer um poderia executar. Além da influência do grupo Fluxus, que viu nascer e acompanhou de perto — Yoko se recusava a se dizer parte de um movimento —, a artista japonesa foi influenciada por John Cage e Marcel Duchamp²⁷¹.

Ambos os “números”, “peças” ou “atos imaginários” fazem parte de *Grapefruit*. A maioria dos cerca de 150 textos do livro, no entanto, não foram encenados ou exibidos, mas podem ser lidos como instruções. Não interessa a essa dissertação pensar as instruções de *Grapefruit* sob a chave da performance, mas, sim, de aproximar alguns textos desse exemplo de criação artística por meio de uma ideia de infância.

²⁶⁷ Cf. <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>. Acesso em 7 de jul de 2024.

²⁶⁸ O movimento tinha o intuito de ser uma forma de arte acessível a todos e que buscava romper barreiras entre a arte e a vida cotidiana, incentivando a participação ativa do público.

²⁶⁹ Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/370>. Acesso em 11 de jul de 2024.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance> acesso em 15 de jul de 2024.

Segundo a matéria da *New Yorker*, acredita-se que o título do livro seja a decantação de um conto que Yoko publicou num jornal do campus da universidade Sarah Lawrence, onde estudou, chamado “*Of a Grapefruit in the world of park*” (“De uma toranja no mundo do parque”, em tradução livre), em que um grupo de jovens tenta decidir o que fazer com uma toranja (Grapefruit) que sobrou de um pique-nique²⁷². A alegoria é misteriosa, mas talvez indique a multiplicidade de destinos possíveis para a fruta remanescente — ou até, que ela seria um híbrido, um inclassificável, como o ornitorrinco que abala as listas de classificações e como parece ser o limbo em que os textos de *Grapefruit* flutuam. As instruções escolhidas/ selecionadas para pensar a infância como procedimento de criação em *Grapefruit* (2000) são, nas minhas traduções livres das instruções para o português abaixo²⁷³:

²⁷² Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance>. Acesso em 10 de jul de 2024.

²⁷³ No original

WATER PIECE

Steal a moon on the water with a bucket.
Keep stealing until no moon is seen on
the water.

1964 spring

CITY PIECE

Walk all over the city with an empty
baby carriage

1961 winter

CITY PIECE

Step in all the puddles in the city

1963 autumn

PAINTING TO BE STEPPED ON

Leave a piece of canvas or finished
painting on the floor or in the street.

1960 winter

MAP PIECE

Draw a map to get lost

1964 spring

CLOCK PIECE

PEÇA DE ÁGUA

Roube uma lua na água com um balde.

Continue roubando até que nenhuma lua seja vista na água.

1964 primavera

PEÇA DA CIDADE

Caminhe por toda a cidade com um carrinho de bebê vazio.

1961 inverno

PEÇA DA CIDADE

Pise em todas as poças da cidade.

1963 outono

PINTURA PARA SER PISADA

Deixe um pedaço de tela ou uma pintura acabada no chão ou na rua.

1960 inverno

PEÇA DO MAPA

Desenhe um mapa para se perder.

1964 primavera

PEÇA DO RELÓGIO

Ajuste todos os relógios do mundo adiantados em dois segundos sem que ninguém saiba.

1963 outono

PEÇA NUMÉRICA I

Conte todas as palavras no livro em vez de lê-las.

1961 inverno

Reconheço, nos trechos selecionados, traços de infância. Trata-se de instruções fantasiosas, inimagináveis, e em alguns casos bizarras. Na maioria dos exemplos, as instruções são impossíveis de serem cumpridas. Mas talvez a intenção

Make all the clocks in the world fast by
two seconds without letting anyone know
about it.

1963 autumn

NUMBER PIECE I

Count all the words in the book
instead of reading them.

1961 winter

da artista seja justamente essa: de promover a reflexão, de estimular a imaginação do leitor para pensar sobre essas possibilidades: quais seriam as reações que um “executor” das instruções observaria ao passar pelas ruas com um carrinho de bebê vazio? Ou o que aconteceria depois de pisar em todas as poças da cidade — como as encontraria, como saberia que eram *todas*? Quantas poças seriam? Como acessaria todos os relógios do mundo e qual efeito esse retardamento em dois segundos provocaria nas estruturas e na relação das pessoas com o tempo? Qual seria o intuito de desenhar um mapa para se perder? O que poderia ser encontrado a partir da errância? No que o exercício de contar palavras poderia resultar? E qual reflexão poderia ser formulada se, em vez de penduradas, as pinturas estivessem aí para serem pisadas?

A respeito de “Peça de água”, há um trecho de Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* que parece se referir diretamente a ela. Compartilho-no a seguir:

Um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse ‘apanhar a lua’. Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância. A criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta. Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta.²⁷⁴

Na primeira vez que me deparei com esse fragmento, em vez de “gesto cósmico”, li “gesto cômico”. Apesar da proximidade de grafia entre as duas palavras, estão em campos semânticos muito distintos. Mas acredito que, neste exemplo, é possível encontrar uma vizinhança: o cósmico referente à lua vem de encontro à proposição cômica de Yoko. A lua refletida na superfície de um lago, ou da “água”, como está posto na instrução, pode ser vista e está ao alcance da mão, então, existe — não seria isso condição suficiente para que, além de aparecer no reflexo, possa ser recolhida? Yoko desestabiliza as fronteiras entre o real, o imaginado, o desejado e, com suas instruções parece provocar intrusões nesses campos.

²⁷⁴ Bachelard, G., *A poética do devaneio*, p. 94-95.

Esses exemplos de formulações de Yoko remetem imediatamente a uma lógica infantil de exercitar a imaginação e afrouxar as estruturas rígidas a que somos submetidos. São claramente “gestos de infância” que identifico nessas propostas. Parece ser o encontro da artista com a criança que, durante a guerra e o período de fome, indicou ao irmão que imaginasse o jantar de que não poderia desfrutar, mas publicou um livro em que deixa todas essas suposições ou desejos acessíveis e disponíveis para que pudessem ser imaginados por outras pessoas.

A título de curiosidade, “Imagine”, de 1971, a mais famosa canção do ex-Beatle John Lennon, de quem Yoko Ono foi companheira de 1966 até o assassinato do cantor, em 1980, continha, na contracapa do disco, o seguinte texto em tradução minha:

PEÇA DE NUVEM
Imagine as nuvens pingando.
Cave um buraco no seu jardim
para colocá-las.

Primavera de 1963²⁷⁵

Entendida pela chave de uma visão de mundo utópica, depois de conhecer *Grapefruit*, só consigo imaginar a canção como uma instrução de pensamento cantada — um convite a *imaginar*.

²⁷⁵ No original:
CLOUD PIECE

Imagine the clouds dripping.
Dig a hole in your garden
to put them in.

1963 Spring

3.3.3. Corpo e linguagem para ativar o mundo — *Não quero nem ver e Procuro-me* de Lenora de Barros

Lenora de Barros iniciou sua carreira na década de 1970, e seus primeiros trabalhos estão associados à poesia concreta dos anos 1950, com influências do grupo Fluxus — e de artistas que cercavam esse movimento, como Yoko Ono —, das culturas pop e de massa, e até dos Beatles. Sobre essa proximidade com a artista japonesa, gostaria de dividir brevemente uma história pessoal da artista Lenora de Barros, que me foi contada pela própria. Por identificar semelhanças entre suas práticas artísticas e linguagens, Lenora quis enviar o trabalho “Poema”, produzido pela primeira vez em 1979 para a revista *Zero à esquerda* (1979) para Yoko e John, cujo endereço tinha sido fornecido por amigos em comum, que fizeram a primeira tradução de *Grapefruit* para o português. A artista brasileira colocou no correio seu “Poema”, feito em tecnologia offset (que consiste em transferir uma imagem de uma chapa metálica para um material de impressão), com uma dedicatória para o casal no dia 8 de dezembro de 1980. Algumas horas depois, soube que o cantor havia sido assassinado justamente naquele dia e, diante de toda confusão e consternação decorrentes do acontecimento trágico, o pacote se perdeu antes de chegar às mãos da artista japonesa e do ex-Beatle.



Figura 25 - Recibo dos correios, de Leonora de Barros.

Com formação em Linguística pela Universidade de São Paulo, sua expressão artística se dá por meio de vídeo, performance, fotografia, instalação sonora e construção de objetos, explorando os efeitos e limites da linguagem e do corpo, o próprio²⁷⁶. Sobre a artista, o poeta concreto Augusto de Campos escreveu:

Filha de Geraldo de Barros, um dos pioneiros da arte concreta no Brasil, mas também o permanente experimentador de antes e depois do período ortodoxo do movimento, Lenora terá, por certo, herdado do artista-fotógrafo-pintor-designer o seu radicalismo, mas também a sua inquietação. Ainda criança, mostrava curiosidade em ouvir as conversas de Geraldo com os poetas concretos — estranhos conspiradores da arte em visita a seu pai. Assim, desde logo instigada pela poesia, mas também congenialmente artista, ela se situa no front ousado dos que chamo de artistas do “entre”, os que não são facilmente classificáveis, que não se limitam a se expressar, mas querem também mudar, isto é, abrir novos caminhos à sensibilidade do leitor-espectador.²⁷⁷

Além de Geraldo, Lenora é filha de Elektra, ou Eleonora Silva de Barros, também artista plástica. Em repercussão ao texto de Augusto na entrevista realizada

²⁷⁶ Disponível em: <https://gomide.co/artists/32-lenora-de-barros/biography/>. Acesso em 15 de jul de 2024.

²⁷⁷ Barros, L., *RELIVRO*, p. 123.

por zoom com a artista, no dia 28 de junho de 2024, Lenora conta que esse era o ambiente em que cresceu, rodeada de artistas e dos poetas do movimento de Poesia Concreta, como o próprio Augusto e Décio Pignatari e que, quando tinha 17 anos, também passou a esboçar seus próprios poemas. Outra história divertida é que, quando havia esses encontros na sua infância e chegava a hora da pequena Lenora dormir, ela protestava e dizia à mãe que queria continuar ouvindo os “boetas”. Até hoje Lenora chama Augusto carinhosamente de “boeda”. “Quando ele fez 90 anos eu fiz um poema em homenagem a ele, falando, brincando em casa, eles na visita, fiz um poema contando essa história, os boedas conspirando...”, ela conta na entrevista por zoom. Adulta, passou a frequentar a casa de Augusto: “ele reunia o pessoal todo da nova geração que estava vindo, poetas, videomakers, artistas, gente como Julio Plaza, Regina Silveira e outros artistas da mesma geração. Era um ambiente muito estimulante”, ela lembra.

A herança da poesia concreta é visível em toda obra de Lenora. Ela tem “os pés nas duas canoas, na palavra e na imagem”, como afirmou a própria artista na entrevista *online* por Zoom. Ainda sobre sua relação com a poesia, ela diz, em entrevista às curadoras Pollyana Quintella e Luísa Duarte, responsáveis, respectivamente, pelas exposições *Lenora de Barros: minha língua* na Pinacoteca em 2022 e *Não vejo a hora* na galeria Gomide & Co em 2023, que não se sente exatamente poeta. “Persigo a palavra de cunho poético, mas minha questão, no que se refere à poética, é mais oswaldiana, esse gosto pela palavra, pelas frases mais atomizadas, mais minimalistas, os ‘comprimidos de poesia’”²⁷⁸.

Popularizado pelos poetas concretos, o termo *verbivocovisual* descreve obras de arte que combinam elementos verbais, vocais e visuais e exploram a fusão de palavra, som e imagem. Para Lenora, trata-se de um termo “mágico”, pela possibilidade de “trabalhar a linguagem em todos os seus aspectos, na concretude propriamente dita”. A artista afirma que esse conceito impulsionou sua criação e que, até por uma questão histórica, ela jamais poderia pertencer ao movimento da poesia concreta — a fundação do grupo Noigrandes pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari aconteceu em 1952; Lenora nasce no ano seguinte.

²⁷⁸ Barros, L., *Lenora de Barros: minha língua*, p. 54.

A artista não produziu arte ou literatura voltada para crianças, mas a infância parece ser um procedimento recorrente e intuitivo na construção da sua pesquisa. Dentro dessa vasta obra, pode-se apontar a infância como dispositivo a partir dos usos do corpo e da linguagem. Vou me deter nos trabalhos de *Não quero nem ver* e *Procu-ro-me*. Um traço curioso da obra de Lenora é que não é incomum que ela retome uma série antiga e dê continuidade ou adicione camadas a ela. Penso que o *inacabamento* é também uma característica da infância, que amplifica, expande e reinventa.

A série *Não quero nem ver*, de 1977, é composta por um vídeo desdobrado em imagens estáticas da própria artista tampando os olhos de muitas maneiras: com as mãos, com o antebraço, somente de olhos fechados ou com os olhos cobertos por uma balaclava preta — ora cobrindo todo o rosto, ora sendo desfiada, ora deixando a região dos olhos descoberta, mas com eles fechados. No vídeo “Ela não quer ver”, que a integra a série, o rosto da artista, coberto pela balaclava preta, entre choros e lamúrias, diz: “Não, não quero ver”, enquanto uma voz em off reforça: “ela não quer ver”, alternando entonações infantis e professorais. Nesse trabalho, aparece uma das marcas de Lenora: sua relação com o corpo, numa exploração do próprio rosto, suas expressões e as possíveis funcionalidades das mãos, num movimento de invenção e questionamento das atribuições dos membros e dos sentidos. São os gestos, movimentos, expressões faciais e ruídos às vezes não controlados que lhe interessam. O que pode um corpo? Do que um corpo é capaz? Em Lenora, raramente aparece o “corpo-inteiro”, mas partes do corpo, como boca, língua, mãos, pés e o interesse em explorar o rosto e suas expressões.



Figura 26 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.



Figura 27 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.

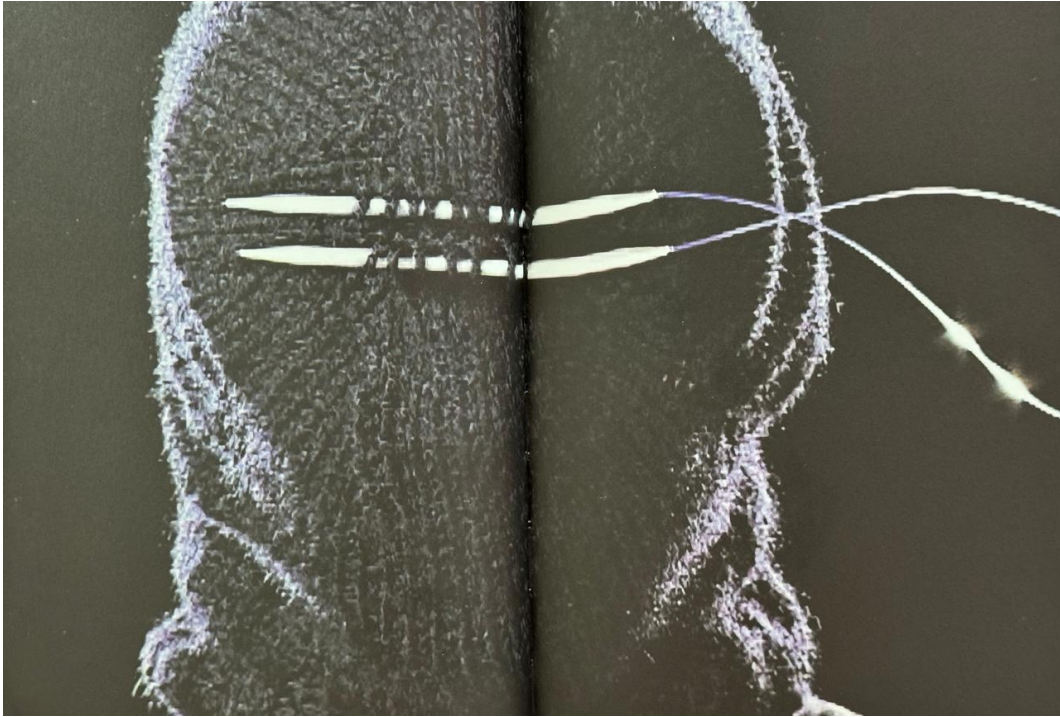


Figura 28 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.



Figura 29 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.



Figura 30 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.



Figura 31 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.



Figura 32 - Frame da série *Não quero nem ver*, de Leonora de Barros.

A proposição de Lenora com essa série me remete à criança que descobre as partes de seu corpo, suas possibilidades e limites. Primeiro por conta da ausência da linguagem e, posteriormente, por uma imaturidade emocional, as crianças são seres extremamente corporais. Mordem, babam, batem, arranham, arrancam, se debatem, chutam, se jogam no chão — têm pouco controle sobre suas emoções e respondem com o corpo por ainda não conseguirem se expressar por palavras ou dominar o código social esperado daqueles que convivem em um sistema coletivo. A experiência do mundo para a criança passa primeiro pelo corpo. É com o corpo que ela demonstra alegria, raiva, frustração, medo, ciúme. É preciso também pensar na maleabilidade do corpo infantil: a criança é flexível, cai e não se machuca, dá cambalhotas, rola no chão, pula, corre. Essa maleabilidade pode ser observada também em seu aparelho vocal, como vimos anteriormente a partir de Heller-Roazen, e na sua construção de raciocínio. Essa experiência do mundo pelo corpo, antes da racionalidade, também é a forma com que a criança participa de e entende seu entorno. Sobre a presença e o papel do corpo na obra de Lenora, a crítica Luísa Duarte, afirma: “É no corpo que mora o olhar, o tato, a audição, o olfato, o sistema sinestésico que vai permitir que a gente possa experimentar o mundo para além da cognição racional”²⁷⁹.

A maleabilidade é uma questão importante para a infância, em que há pouca coisa fixa, definitiva, rígida. Há muito em aberto. Ao propor esses questionamentos,

²⁷⁹ Ibid., p. 54.

a artista recupera possibilidades e caminhos não trilhados, algo facilmente identificável, não numa infância romantizada, mas sim naquela desorientada e inábil de que fala Jeanne-Marie Gagnebin. Ela pensa a infância sob o prisma da fraqueza e falta de desenvoltura em oposição à segurança e seriedade adultas. Gagnebin coloca a criança numa posição privilegiada, podendo enxergar por um outro campo de percepção que o adulto já não vê.

As imagens de *Não quero nem ver* são maneiras de a artista desviar ou até negar o olhar, numa interdição voluntária ou mesmo naquilo que poderia ser comparado a uma birra de infantil. Mas também, num sentido mais amplo: “não quero nem ver” como a expressão coloquial que se refere a não querer saber de alguma coisa — não querer uma resposta, não querer saber de um resultado ou consequência de uma ação.

As torções e movimentos da *língua* — tanto o idioma quanto o órgão que também é músculo — aparecem em muitos trabalhos da artista. Pensar na obra de Lenora de Barros é, me valho das palavras da curadora Pollyana Quintella, pensar no “potencial significante da palavra ‘língua’ — a um só tempo órgão, músculo, idioma, linguagem, sistema abstrato de signos inter-relacionados”²⁸⁰. No sentido mais corporal possível, é a língua que lambe, cospe, suga, engole — mas também chamamos língua um código arbitrário de leis que configuram linguagem.

A série intitulada *Procuro-me*, de 1976, é composta por autorretratos em que a artista aparece com diferentes expressões faciais, cortes de cabelo, adereços e disfarces, sempre sob o enunciado *Procuro-me*, em tipografia caixa alta e negrito, ora na cor vermelho, ora na cor preta; ou em que trabalhos que, em vez da imagem, há um espelho e um convite a que o espectador se procure ou seja procurado. Nesse conjunto, Lenora de Barros trabalha outra vez com o próprio corpo, a própria imagem e as camadas da língua enquanto linguagem, numa releitura do enunciado policial “procura-se”, mas também em busca de uma ideia de si — e também na possibilidade de estar “fora de si” — e numa recusa em produzir identidades fixas e pouco maleáveis. O enunciado é muito feliz na língua portuguesa: optou-se pela tradução da série em *Wanted by myself*, em que a ambiguidade de leituras se perde.

²⁸⁰ Ibid., p. 30.



Figura 33 - Imagem do espelho da série *Procu-ro-me*, de Leonora de Barros, ao lado de um retrato do meu filho João.

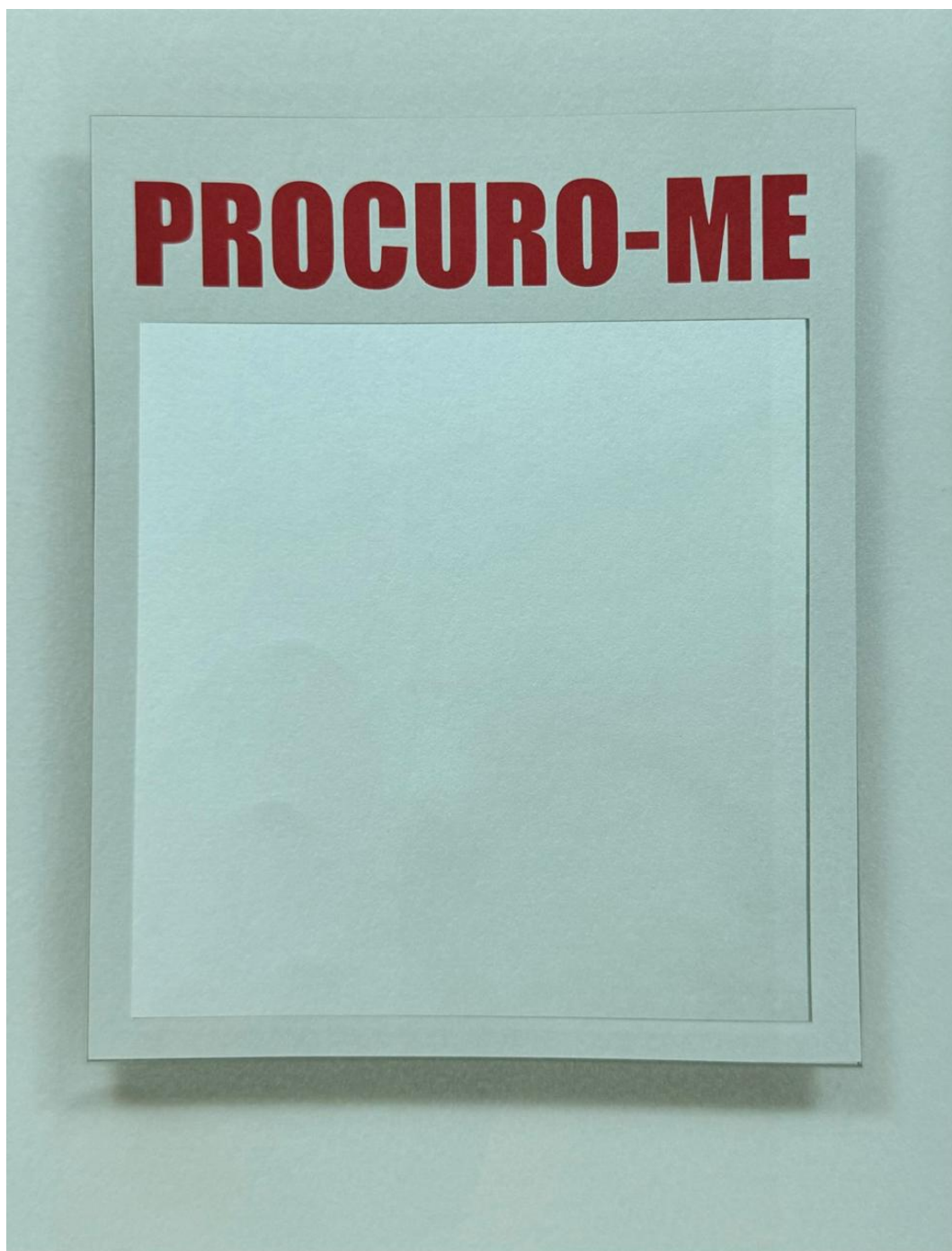


Figura 34 - Imagens da série *Procu-ro-me*, de Leonora de Barros.



Figura 35 - Imagens da série *Proкуро-me*, de Leonora de Barros.



Figura 36 - Imagens da série *Procura-me*, de Leonora de Barros.



Figura 37 - Imagens da série *Procu-ro-me*, de Leonora de Barros.

Ao propor esse enunciado que também é título, é como se Lenora expusesse uma falta de certeza de quem se é, como se a identidade fosse algo que escapa, assim como a linguagem trai²⁸¹. O que permanece é o processo de construção e a descoberta das identidades. Em Lenora, me chamam atenção obras em que partes do próprio corpo da artista são protagonistas — num movimento de redescoberta e atribuição de outros sentidos a ele — e em que aparecem os novos enunciados que ela propõe com a linguagem, e que levam a questionamentos sobre o eu e a construção de identidades. O rosto é um receptáculo de emoções e, nas imagens em que aparece o próprio rosto da artista, de boca aberta, rindo, fazendo careta,

²⁸¹ Ibid., p. 50-51.

esbugalhando os olhos, não deixo de encontrar a espontaneidade da criança, com expressões não posadas.

Com *Procu-ro-me*, penso ainda na clássica brincadeira de “cadê?-achou!” tão comum no trato com bebês. Uma maneira de tomar consciência de si e também de suportar o desaparecimento ou ausência de um ente amado, o *procura-se* e o próprio gesto de tampar olhos e rosto remete a esse que talvez seja o primeiro jogo que o ser humano brinca em sua vida. E, na chave de “estar foragida”, também penso nos delitos que cometem as crianças que nem sempre conhecem certo e errado ou experimentam o erro de propósito, para conhecer o que acontece quando se atravessa para o outro lado, se conhece a linha do que é permitido, sem medir as consequências desses delitos.

O corpo é suporte e matéria-prima da artista desde a série *Homenagem a George Segal*, de 1975. Em toda sua obra há o uso de seu próprio corpo “como território brincante a ser continuamente redescoberto”²⁸², num movimento parecido ao bebê que descobre suas mãos, pés e testa suas possibilidades. Justamente no mundo de hoje em que as telas são predominantes, o trabalho de Lenora tem força porque nos lembra que corpo e a linguagem são os dispositivos por meio dos quais deve-se tatear e ativar o mundo — assim como é a experiência natural da criança.

²⁸² Ibid., p. 36.

4. Começar outra vez

Começar — esta conclusão, uma história, um pensamento, um poema, um filme, um projeto. Uma vida. Continuo falando em começos mesmo que esteja chegando ao final deste trabalho; trabalho este que começou muitas vezes, que continuaria começando, sempre inacabado, não fosse a necessidade de (por enquanto) encerrá-lo.

A infância é uma experiência universal, diz o prefácio do livro *Philosophical baby*, da psicanalista americana Alison Gopnik (sem tradução no Brasil). Fora nascimento e morte, a única certeza que compartilhamos com outros humanos é esse período inicial que nos alicerça e insere no mundo. Esse espaço e tempo improdutivos, livres, sem compromissos ou obrigações. O começo da vida está em toda a parte. Como percorri ao longo deste trabalho, tenho reparado cada vez mais na potência da infância e sua presença em criações artísticas contemporâneas da chamada *vida adulta*.

Além de Rivane Neuenschwander, Sofia Mariutti e Javier Naranjo, há muitos outros artistas que desenvolveram trabalhos com crianças, ou em que houve interferência de uma criança. Penso em alguns deles que me marcaram recentemente. Na obra "Celacanto provoca maremoto", no pavilhão de Adriana Varejão no museu Inhotim, em Minas Gerais, pode-se ver a pegada de uma das filhas da artista impressa no trabalho. O material em que a pequena pisou ainda poderia ser "consertado", mas a artista optou por deixar para sempre aquele passo de sua filha criança, como marca da passagem daquela infância e também enaltecendo a interferência do acaso, do descontrole, do que foge do *script*. Crianças aparecem em obras do pintor brasileiro Heitor dos Prazeres, como observei na exposição do artista em 2023 no CCBF do Rio de Janeiro — junto à uma reflexão do significado da infância para crianças negras, que durante a escravização não podiam desfrutar dessa época da vida por terem de se dedicar precocemente ao trabalho e ao serviço. Essa, inclusive, é uma triste realidade por que passam crianças de países em guerra ou cujo estado democrático foi sequestrado. Vi crianças numa seleção inteira de trabalhos do espanhol Pablo Picasso com retratos de seus filhos pequenos e brinquedos desenvolvidos pelo espanhol numa exposição no Musée Picasso, em Paris, em 2022. A jovem artista brasileira e também mãe Manuela Navas, cujas pinturas retratam cenas cotidianas,

tem algumas telas em que explora o tema da maternidade, como numa de título *Paciência e afeto*, em que uma mulher preta está abaixada fazendo tranças numa criança preta.

Além de Lenora de Barros, Nazareno e Yoko Ono, seria possível seguir procurando e enumerando trabalhos e artistas em que podemos identificar algum traço de infância. Penso no poeta curitibano Paulo Leminski e no artista plástico carioca Marcos Chaves, com seus trabalhos irreverentes e brincalhões. Quando o autor curitibano escreve *Perhappiness*, um neologismo advindo da combinação de *perhaps* — talvez — com *happiness* — felicidade —, uma felicidade-talvez, a talvez-felicidade, ou o artista carioca declara *Vai passar* num dos lados de uma bandeira rosa e verde e, no outro, coloca um ponto de interrogação, é possível reconhecer a infância como procedimento, a energia imaginativa infantil tateando sentidos, juntando ideias, inventando uma língua própria e fazendo perguntas. Recorro a esses versos do escritor moçambicano Mia Couto que marcam a abrupta interrupção ou abandono das ciências mágicas em decorrência de um “crescimento” — e aquilo que se perde, ou se esquece, por causa disso:

Lições

Criança, eu sabia
suspender o tempo,
soterrar abismos
e nomear as estrelas.
Cresci,
perdi pontes
esqueci sortilégios.²⁸³

No episódio do podcast *Wiser than me*, apresentado pela atriz americana Julia Louis Dreyfus, veiculado no dia 1 de maio de 2024, a também americana cantora e escritora entrevistada, Patti Smith, dedica boa parte da conversa à sua “vanguarda doméstica”, em que fala dos tempos de reclusão e criação de seus filhos. Ela se refere a esse período, nos anos 1980, como o “tempo de ver do que era feita²⁸⁴”, década em que houve queda em sua produção artística porque era naquele momento que “estava se tornando uma pessoa”, conforme afirmou na entrevista. Entendo a consciência de Patti a respeito dessa fase da vida como a compreensão do profundo devir que a atravessava. Numa sociedade que tem cada vez menos

²⁸³ Couto, M., *Idades, Cidades, Divindades*.

²⁸⁴ No original: “Time to see what I was made of”

filhos e posterga a maternidade por questões profissionais, financeiras, de divisão desigual de tarefas, pela sobrecarga que sempre recai sobre as mulheres, que tentam suas carreiras e seus estudos; ter filhos também pode ser visto como um ato de coragem, de rebeldia, de uma crença cega nas crianças.

Tanto criança quanto criação operam numa lógica contrária à produtiva. “Quem tem fome não joga”²⁸⁵, nos lembra Caillois ao falar sobre jogos. Há uma importância política em privilegiar e garantir que todas as crianças possam jogar e brincar. Que possam desfrutar desse tempo de ócio, de não precisar *produzir* nada. Na aula ministrada em 21 de junho de 2024, meu orientador e professor Júlio Diniz falou sobre a noção de despesa a partir de Georges Bataille. Em sua exposição, Júlio afirmou que o grande gozo da literatura é não servir para nada, um dispêndio gratuito de uma energia que não está centrada na multiplicação ou no lucro. Acredito que essa energia e investimento gastos na brincadeira sejam antepassados dessa relação estabelecida com a literatura e, acrescento, com as artes de maneira geral, como vimos com Winnicott.

O convívio com duas crianças me mostra todo dia que existem muitas maneiras de fazer uma determinada atividade, idiomas e traços próprios e prismáticos das infâncias. A criança, me parece, tateia e elabora o mundo intuitivamente, sem estar muito preocupada se “falhar desastrosamente” em suas tentativas – pego emprestado este trecho do poema “Falhar e voar”, do americano Jack Gilbert: “qualquer coisa que valha a pena fazer/ vale a pena fazer desastrosamente”²⁸⁶.

Os medos e as definições de conceitos conhecidos e solidificados em dicionários, quando verbalizados ou imaginados pelas crianças, por exemplo, nos mostram, mais uma vez e de outra forma, que as crianças estão no mundo, na vida, precisam ser incluídas na conversa e pensadas também como sujeitos políticos. Desconsiderado uma visão desenvolvimentista ou romântica: as crianças são o futuro. E nós precisamos protegê-las e incorporar seus discursos. Repito que os termos relacionados às infâncias muitas vezes são usados de maneira pejorativa —

²⁸⁵ Caillois, R., *Os jogos e o homem: a máscara e a vertigem*, p. 27.

²⁸⁶ Gilbert, J., deixem-me ser ambos. Disponível em: <https://canaldepoesia.blogspot.com/2020/06/jack-gilbert-falhar-e-voar.html>. Acesso em 12 de agosto de 2024.

“fulano é infantil”, “deixa de ser criança” —, mas crianças são projetoras de mundos, seres imaginantes, e têm, cada vez mais, constituído formas de discussão para além e apesar de nós.

A ideia de pensar a infância como modos de ser, modos de pensar, modos de estar — questão que me orientou nesta escrita — e, porque não, procedimento ou dispositivo de criação, vem de um olhar mais atento à nossa capacidade de maravilhamento, uma sensação extremamente comum dessa época da vida. Para Bachelard, “a infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento”. Sobre esse conceito, a jovem filósofa italiana Ilaria Gaspari escreve em *A vida secreta das emoções* (2022) que:

A maravilha é uma emoção vital. Capaz de nos tornar — não importa quem somos ou quantos anos temos —, somente por um instante, idênticos a todas as crianças que um dia já se encantaram fitando o próprio pé, flexionando os dedos e riram; idênticos a todas as mulheres e todos os homens que tenham se perguntado porquê, e tenham erguido os olhos para ver o céu, e sentido o mistério de estar no mundo.²⁸⁷

A maravilha não pode ser induzida nem simulada, ela simplesmente acontece, “e deve nos pegar de surpresa para ser verdadeira”, defende Gaspari. Para ela, esta seria uma emoção “importante”, porque nos conduziria a “um estado quase infantil” que “nos quer vulneráveis, mas alegres; prontos para deixar que a vida nos arrepie, nos intrigue”²⁸⁸.

Gaspari afirma que o poder da maravilha seria justamente a desestabilização que ela provoca, fazendo as certezas desabarem e nos obrigando, “diante do espetáculo do bizarro e da fenda que nos abre para o real, a partir em exploração, buscando iluminar o que muda e o que permanece idêntico; a interrogar-se sobre os porquês”²⁸⁹. A filósofa defende que estamos muito mais dispostos a captar “o acesso à estupefação”²⁹⁰ em circunstâncias de tédio ou não-saber, por mais que, nos tempos atuais e em virtude do avanço das novas tecnologias — em que podemos tirar fotos e vê-las imediatamente, controlando o componente de acaso e mesmo

²⁸⁷ Gaspari, I., *A vida secreta das emoções*, p. 167-168.

²⁸⁸ Ibid., p. 163.

²⁸⁹ Ibid., p. 164.

²⁹⁰ Ibid., p. 165.

saber quem nos liga quando toca o telefone a partir da identificação, por exemplo —, isso seja cada vez mais raro e difícil.

No momento da maravilha, o mundo parece se mostrar sob uma nova luz, diz a italiana, “porque perdemos um ponto de referência, porque temos outro novinho em folha ou até apenas porque somos pegos de surpresa por nosso olhar, que nota coisas que nunca tínhamos notado antes”²⁹¹. Mais adiante, Gaspari escreve que, implícitas à maravilha, estão a admiração e a pergunta — “demonstram-no as crianças, que se comportam à maneira dos filósofos”²⁹². Em sua argumentação, a filósofa diz que é próprio da criança se estupefazer, perceber o corpo, se comprazer em estar viva e, ao mesmo tempo, ficar surpresa com isso. Quando diante de um mistério ou enigma, Gaspari aproxima o bebê do adulto estupefato que “num tempo já esquecido, em sua história antiga, foi um bebê e riu da mesma maneira”²⁹³. Acredito que esse estado de maravilha próprio da criança é um componente importante para a criação — questionamento, curiosidade, um olhar disposto a encarar e projetar o novo sem se deixar tolher pelo que já é conhecido. Talvez estejamos desacostumados a ficar boquiabertos. Este é um dos constrangimentos da idade adulta: o ensimesmamento constante perante o mundo e suas complexidades.

Por que começos são, em geral, tão especiais? A poeta, professora e pesquisadora canadense Anne Carson nos convida, em *Bakktai* (sem tradução no Brasil), a pensar sobre o primeiro gole num vinho, a primeira página de um romance, o começo de uma ideia, o princípio de uma paixão. Começos têm sua energia própria, tonalidade, cor. Os tons de algo prestes a mudar. Começos estão fortemente atrelados e associados ao novo, a algum tipo de frescor. Mas quando pensamos em *novo*, é comum que a ideia de repetição seja descartada. Estamos destreinados em encontrar o novo naquilo que se repete — diferentemente das crianças. Ainda temos muito a aprender com elas.

Tenho o hábito de sentar no chão ao lado do meu filho João enquanto ele brinca e, pela frequência de observá-lo, sou capaz de antever ou adivinhar seu movimento seguinte, de tanto que seus gestos se repetem, aprimorando e

²⁹¹ Ibid., p. 166.

²⁹² Ibid., p. 166.

²⁹³ Ibid., p. 167.

aperfeiçoando algum detalhe da brincadeira, tão entretido no impacto que uma ação provoca — como ver todos os carrinhos estacionados em cantos diversos: em seu “edifício garagem”, na moldura de obras de arte que ele consegue alcançar com as mãos, por cima de livros, obras de arte, sofás, nos veios de um tronco de árvore, nos bolsos de um casaco pendurado, nas listras do tapete — mesmo que repetidas vezes, se encantando de novo e de novo e de novo com uma mesma — e sempre outra — experiência, encontrando espaços possíveis, habitáveis, “estacionáveis”.



Figura 38 - Estacionamentos do João.



Figura 39 - Estacionamentos do João.



Figura 40 - Estacionamentos do João.

Pode parecer curioso que eu insista em falar sobre começos na conclusão deste trabalho. Mas é que, na idade adulta, a maioria das coisas que entendemos como mágicas acontece somente uma vez. Aquilo que se repete, parece perder o viço a cada contato com nosso corpo. Deveria ser na segunda, terceira, quarta vez que nos maravilharíamos. Acontecer duas ou mais vezes significa mais texturas, camadas, a real mágica da coisa. Torna o acontecimento mais familiar, íntimo, apresenta outros ângulos, vicissitudes. É naquilo que acontece mais de uma vez que são fundadas lendas, tradições, superstições, rituais, descobertas científicas, o aprendizado de um poema de cor, a construção do amor e dos vínculos, o desenvolvimento de uma ideia.

Esta dissertação defende e pretende preservar as infâncias — acredito com força na verdade contida na perspectiva daqueles que estão sempre balançando na borda, transformando, com suas palavras e ações, o estranhamento e a perplexidade diante do mundo em outra coisa: em arte, inquietação, sonho, possibilidade. Como um forte aliado deste trabalho foram os textos chamados de “literários”, sobretudo poemas, gostaria de terminar esta dissertação com esses versos de Paulo Leminski, que enaltece a infância como terra de “aindas” e previne ao estrago que a “salmoura do dia a dia” é capaz de fazer:

os dentes afiados da vida
preferem a carne
na mais tenra infância
quando
as mordidas doem mais
e deixam cicatrizes indeléveis
quando
o sabor da carne
ainda não foi estragado
pela salmoura do dia a dia

é quando
ainda se revolta
é quando
ainda se chora
é quando
ainda²⁹⁴

²⁹⁴ Leminski, P., *Toda poesia*, p. 19.

5. Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. “Notas sobre o gesto”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. “Moralidade do brinquedo”. In: *Poesia e Prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BARROS, Lenora de. *Lenora de Barros: minha língua*. Curadoria Pollyana Quintella; texto Pollyana Quintela e Luisa Duarte. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022.
- _____. *RELIVRO Lenora de Barros / textos* Alberto Saraiva, Tadeu Chiarelli, Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Automática, Oi Futuro, 2011.
- BARTHES, Roland. “A luz do Sudoeste”. In: _____. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BATESON, Gregory. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. *Cadernos IPUB: o discurso em mosaico*. Nº 5, 2. ed., 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas: Rua de mão única*. Vol. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

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

BRITTO, Paulo Henriques. *A poesia no momento pós-vanguardista*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BONNAFÉ, Marie. *Picasso, l'irruption de l'enfance*. Colloque Revoir Picasso, Paris, 27 mars 2015.

BOSCO, Francisco. *Banalogias*. São Paulo: Objetiva, 2007.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

CARSON, Anne. *Bakkai*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2017.

CÍCERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COELHO, Frederico. "Sobre crianças". Disponível em: <https://objetosimobjetonao.blogspot.com/2014/04/sobre-criancas.html>. Acesso em 29 de julho de 2023.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COUTO, Mia. *Idades, Cidades, Divindades*. Alfragide: Caminho, 2007.

DAVEY, Moyra. *Mother reader: Essential Writings on Motherhood*. New York: Seven Stories Press, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. “Assinatura Acontecimento Contexto”. In: _____. *Limited Inc*. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991. p. 11-37.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. “Sobre a história da sexualidade”. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FENATI, Maria Carolina (Org.). *Infância. Revista Gratuita*. Volume 3. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

FERRAZ, Eucanaã. “A poeta e a pedra”. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-poeta-e-a-pedra/>. Acesso em 1 de junho de 2024.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINEBERG, Jonathan. *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

FOGLIANO, Julie. *Se você quiser ver uma baleia*. São Paulo: Pequena Zahar, 2013.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. “O escritor e a fantasia”. In: _____. *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos [1906-1909]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Obras Completas/Volume 8).

GABRIEL, Ruan de Sousa. “Alejandro Zambra: 'Não poderia ensinar meu filho a ser homem porque isso para mim é uma pergunta'”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2024/05/05/alejandro-zambra-nao-poderia-ensinar-meu-filho-a-ser-homem-porque-isso-para-mim-e-uma-pergunta.ghtml>. Acesso em 5 de junho de 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Infância e pensamento”. In: _____. *Sete aulas sobre a linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. “O método desviante”. *Revista Trópico*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGN_EBIN_O_metodo_desviante.pdf.

GASPARI, Ilaria. *A vida secreta das emoções*. Belo Horizonte: Âyiné, 2022)

GILBERT, Jack. *deixem-me ser ambos*. Trad. leonor castro nunes e marcos pereira. Lisboa: DeStrauss, 2020.

GOPNIK, Alice. *The Philosophical Baby: What Children's Minds Tell Us About Truth, Love, and the Meaning of Life*. London: Picador, 2010.

GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras histórias*. São Paulo: Editora Global, 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2010.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2015.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LAGNADO, Lisette (Org.). *O nome do medo*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio/ Instituto Odeon, 2017.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: SP. N-1 Edições, 2017.

LAVELLE, Patrícia. *Walter Benjamin metacrítico*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2022.

LE GUIN, Ursula. *Dancing at the edge of the world: Thoughts on words, Women, Places*, p.165-170. Tradução: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman.

LEITE, Luiza. *A superfície dos dias*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPES, Adília. *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Um jogo bastante perigoso*. São Paulo: Editora Moinhos, 2019.

MACIEL, Maria Esther. “As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa”. UFMG, Belo Horizonte: *Revista Brasileira de Literatura*

- Comparada*, n.9, 2006.
- _____. “Poéticas do inclassificável”. UFRJ, Rio de Janeiro: *Aletria*: v.15, jan-jun, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. “Crise do verso”. *Inimigo Rumor*. São Paulo, nº 20. Trad. Ana de Alencar, 2008, p. 151-164.
- MARIUTTI, Sofia. *Vamos desenhar palavras escritas*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023.
- MONTAIGNE, Michel de. *A educação das crianças*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NARANJO, Javier. *A casa das estrelas: o universo pelo olhar das crianças*. Tradução de Carla Branco. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- NERUDA, Pablo. *O livro das perguntas*. Trad. Olga Savary. Porto Alegre: L & PM Editores Ltda, 1980.
- LAGNADO, Lisette (org.). *O nome do medo/ Rio*. Rio de Janeiro: MAR, 2019. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/09/onomedomedo.pdf>
- OBRIST, Hans Ulrich. *Hans Ulrich Obrist: Entrevistas Brasileiras volume 2*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- ONO, Yoko. *Grapefruit*. New York: Simon & Schuster, 1970.
- OUTEIRAL, José e MOURA, Luiza. *Paixão e criatividade: Um estudo sobre Frida Kahlo, Camille Claudel, Coco Chanel*. Rio de Janeiro: Editora Revinter Ltda, 2002.
- OZ, Amós. *Do que é feita a maçã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2a Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREC, Georges. *Species of spaces and other pieces*. New York: Penguin Classics, 2008.
- _____. “Aproximações do quê?”. *ALEA*. Vol. 12, Nº 1, jan-jun 2010, p. 178-180.
- RICH, Adrienne. “Of woman born”. In: _____. *Culture, Politics, and the Art of Poetry Essential Essays*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2018.
- SCHÉRER, René. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Editora Autêntica 2009.
- SHONAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. Trad. Andrei dos Santos Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.
- SPITZER, Leo. *Linguística y Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: a biography*. New York: Henry Holt & Co, 1996.

VERSOLATO, Mariana. “Base do desenvolvimento de crianças está nos primeiros mil dias, diz médico”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/eqilibrioesaude/2022/03/base-do-desenvolvimento-de-criancas-esta-nos-primeiros-mil-dias-diz-medico.shtml>.

Acesso em 15 de abril de 2023.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

VINCI, Simone. *O medo do medo*. Tradução Ana Carolina Romero. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.

WINNICOTT, D. W. *A criança e o seu mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *O brincar e a realidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

WOOD, Janice. “What’s your earliest memory?”. Disponível em: <https://psychcentral.com/news/2014/01/26/whats-your-earliest-memory#4>. Acesso em 5 de maio de 2023.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

6. Anexos

Entrevistas com os artistas Rivane Neunschwander, Nazareno e Lenora de Barros

1) Entrevista com Rivane Neunschwander, realizada em 3 de julho de 2024 por email:

1. Você tem uma relação forte com sua infância? Como foi essa época — ou como prefiro chamar, lugar, por acreditar que a infância é um estado que retorna, não algo fixo, estático — da sua vida?

Tive uma infância privilegiada, sob vários aspectos. Primeiro porque tive casa, comida e mesmo um quarto, que dividia com a minha irmã. Depois porque a família da minha mãe era bastante numerosa, e eu contava com uma centena de primos e primas. Tenho a memória povoada de adultos e crianças, brincadeiras de toda sorte e também dramas variados. Tenho a impressão de que não éramos poupados dos problemas dos adultos, e como éramos muitos, vivenciamos todo tipo de doença, morte, acidente, crise psíquica, e excentricidades. Felizmente havia um leque amplo de identificação, podemos colocar assim. Ou seja, no âmbito político, fui salva por duas tias, críticas à ditadura militar e um tanto feministas.

No núcleo familiar eu era a mais nova de 5, com um intervalo de 5 anos entre a minha irmã mais velha e eu. Então em casa eu vivia um tanto isolada, o que me fez brincar comigo mesma boa parte do tempo. Podia ficar um bom tempo debaixo do vão da varanda, brincando com bonecas de papel, ou tapando os buracos do granilite com papel higiênico misturado com pasta de dente, A primeira infância foi em Belo Horizonte, em uma casa modernista que certamente impactou todo o meu senso de estética.

Dos 8 aos 11 anos moramos em uma casa com um quintal bem grande, em um bairro afastado em Goiânia, e ali brincava na rua e convivia com uma bicharada: macaco, cachorro, tartaruga, pássaros, e: lagartas. Tive um pequeno circo com a minha prima, onde domesticávamos aquelas lagartas cabeludas, que queimam. Meu

irmão do meio sempre foi meio cientista, desde criança, e com ele aprendi a observar atentamente a natureza. Minha mãe era (e ainda é) muito religiosa, meu pai era ateu e juiz. Com ela aprendi sobre costura, generosidade, fé e também sobre um deus um tanto impiedoso. Com ele aprendi sobre filmes, artes, Espinosa e um tribunal na terra mesmo.

2. Queria saber se você já tinha pensado seu trabalho pela chave da infância e se, de alguma maneira, você recorre à infância para criar. Suponho que o nascimento dos seus filhos tenha te feito retornar à infância, como rememoração e também como testemunha. Você sente uma diferença grande da sua criação antes e depois do devir mãe?

Tenho para mim que a infância esteve sempre presente nos trabalhos, menos pelo conteúdo, mas mais pela forma. Uma certa maneira de apreensão do mundo, de observação dos fatos, de maturação dos sentimentos. Acho que serve para todo mundo, não?

Há uns dez anos atrás, comecei uma pesquisa sobre memórias de infância. Comecei coletando memórias de amigos e amigas, um tanto descrente da singularidade das mesmas, já que éramos da mesma cidade, contemporâneos e da mesma classe social. Pois foi quando, para a minha grata surpresa, as memórias me chegavam com absoluta distinção, sendo que cada uma delas tinha algo a dizer sobre aquele/a adulto/a. Um pouco como o medo, e também o desejo.

Quando eu tinha uns 8 anos, mais ou menos, perdi uma prima-meio-irmã, em um acidente de barco, aos cinco anos de idade. Tenho para mim que ali mesmo eu reconfigurei toda uma ideia filosófica acerca da morte, mas também de Deus. Então fui para o quintal, e comecei a matar formigas, com o dedão: você fica, você vai. Você será poupada, você não. Quem decide sobre o destino?

Acho que de tudo, é o que mais me persegue é essa certeza da vulnerabilidade, da finitude, do desamparo, e não há um só trabalho que escape desta maneira de encarar a vida...

E também de que Deus não sabe o que faz, pois se soubesse, não teria cometido tamanha injustiça. E se ele não sabe, não existe.

Quando os filhos nascem, trazem essa experiência radical da alteridade e também uma infinidade de sentimentos ambíguos e muito profundos. Então passamos a temer pela existência dos filhos, sabendo apenas que não sabemos de nada.

Acho que não há como escapar do impacto da maternidade, de uma maneira ou de outra...

4. O interesse em trabalhar com crianças surgiu depois da chegada dos seus filhos? Como aconteceram essas imersões com crianças e quais foram os maiores desafios e alegrias dessa prática e pesquisa? O que você acha que podemos (re)aprender com as crianças?

A chegada dos filhos coincide com um mergulho na psicanálise, aonde, além de analisanda, me dedico também aos estudos. Então, a volta à minha própria infância através do processo psicanalítico, acontece ao mesmo tempo em que vejo os filhos crescerem.

O interesse em trabalhar com crianças vem pelo fato de ter minha vida envolta nestes dois cenários... Hoje com os filhos adolescentes, me vejo já migrando para outros objetos de interesse, e assim vai.

As crianças nos ensinam a ver o mundo com curiosidade, como se cada acontecimento fosse uma epifania. Deveríamos fazer o exercício de ver o mundo sob a perspectiva da criança... Depois de adulto é tão difícil desaprender!

5. Você se diverte criando? Como você chegou à elaboração da série “O nome do medo/ Rio”?

Depende do trabalho. O nome do medo não foi um processo divertido não, muito antes pelo contrário. Foi uma fase difícilíssima para mim, pois estávamos morando em Londres e enfrentei uma crise depressiva sem poder lançar mão de recursos que pudessem me amparar. Foi quando perdi meu pai. E tive medo, e um medo absolutamente desproporcional. Então o trabalho me ajudou nesta difícil travessia, que por estar investida de brincadeira e plasticidade, amenizou o impacto do meu sofrimento nos filhos... bom, assim espero eu.

Nesta época comecei a estudar mais seriamente a psicanálise, sobretudo Freud, e depois Lacan. Embora pouco ou nada entendesse de Lacan, achava fascinante suas teorias acerca da linguagem. Vamos dizer que suas ideias faziam muito sentido para mim, já que sempre trabalhei com a linguagem, sem saber muito o porque. Depois passei a ler o Vladimir Safatle em *O circuito dos afetos*, e comecei a ligar o medo aos processos políticos. É quando volto ao Brasil, e faço *O nome do medo* com a Lisette Lagnado e o Guto Carvalhoneto no Parque Lage e no Museu de Arte do Rio.

Com outros trabalhos me diverti bem mais, como por exemplo fazendo os bonecos para *O Alienista*. Ali descobri que tinha um senso de humor até meio sarcástico, o que me deixou particularmente feliz. Foi ótimo poder elaborar nesta chave os horrores dos anos Bolsonaro.

6. O psicanalista inglês D.W. Winnicott acredita que a zona da brincadeira não é nem parte da realidade, tampouco do inconsciente, mas que ela aconteceria num terceiro “setor” da existência — está na realidade, mas cria uma outra realidade provisória, fabular —, mesmo setor em que ele localizaria as experiências artísticas. Você acredita que o estado de criação ou do seu desfrute da experiência artística se assemelham de alguma maneira ao estado do jogo ou da brincadeira?

Que bonita esta definição do Winnicott, não conhecia... Pode ser sim. Mas eu não descartaria a influência do inconsciente.

7. A poeta americana Louise Gluck, vencedora do Nobel em 2020, diz que “olhamos o mundo uma vez, na infância. O resto é memória.” Acredito também que a ideia de “experimento”, tão próprio da criança e também do artista precisa, no entanto, da “experiência”, do domínio da técnica, de um repertório de mundo e de um conhecimento do que já foi feito no campo da arte. Como é, para você, esse equilíbrio entre experimento e experiência no seu trabalho?

Que engraçado, eu li os dois termos invertidos. O domínio da técnica não seria próprio ao experimento, como na ciência?

Bom, de toda sorte, eu tenho um embate constante com materiais, já que muitas vezes um conceito elenca determinado material com o qual não tenho familiaridade, e é sempre um aprendizado...

Gosto de pensar a autonomia dos objetos.

2) Entrevista com Nazareno Rodrigues, realizada em 2 de julho de 2024 por email

1. Você tem uma relação forte com a sua infância? Como foi essa época — ou como prefiro chamar, lugar, por acreditar que a infância é um estado que retorna, não algo fixo, estático — da sua vida?

- Acredito que uma significativa parcela da população tenha uma forte ligação com o momento da infância, para alguns talvez ressoe como esse lugar nostálgico, delicado, mágico ou simplesmente como um apanhado de memórias pleno de variadas emoções. Conheço pessoas que tratam a infância como um lugar tão feliz e especial que se a tivessem passado no inferno ainda assim teria sido lindo.

- A Minha infância foi naturalmente solitária, pois na condição de filho único, eu não era muito cercado de companhias infantis, a não ser na escola, acho que outro aspecto que contribuiu para esse natural isolamento foi que eu comecei a ler muito cedo e isso de certa forma me distanciou do convívio com as outras crianças, claro que eu brincava como qualquer outra criança, ia à praia, etc... mas de fato estava muito mais interessado em ler livros de contos de fadas, revistas em quadrinhos, ir ao cinema, entre outras experiências que na prática eram muito mais solitárias que coletivas.

- Minha infância, quero dizer, para mim é ainda uma fonte inestimável de recursos, tanto no aspecto do que entra como estrutura formal no meu trabalho bem como, se configura ainda em um complicado espaço de contínua negociação entre fatos ocorridos e a maneira como eu me senti/sinto afetado.

2. Queria saber se você já tinha pensado seu trabalho pela chave da infância e se, de alguma maneira, e como, você recorre à infância para criar.

- Bem, vejamos se podemos colocar assim, a infância não é uma metáfora, na verdade esse “lugar” ou “momento” está impresso em mim/nós, creio que sigo em não raros “alguns instantes” me comportando tal qual a criança que um dia fui e claro isso de uma maneira ou de outra se irrompe no meu trabalho.

- É delicado falar disso por principalmente envolver saudade (a emoção mais complicada de lidar).

- Tenho um trabalho que aborda isso, é o desenho de uma pequena casa onde abaixo tenho o seguinte escrito:

“Coisas que senti e aí esqueci para ficar no presente”

É como se a dita chave ao nosso alcance lá estivesse, só que ao entrarmos nos deparamos com um todo, gigante, como olhos que poderiam comer-nos.

Esses olhos e seu múltiplos reflexos são a memória a ser tanto selecionada quanto descartada.

3. Você se diverte criando? Como você chegou à elaboração da série “Motim” e mais alguma que você enxergue como advinda de uma maneira “infantil” de se defrontar com a realidade?

- Sim me divirto algumas vezes, acredito que a arte possa ser bem-humorada, não que a diversão esteja sempre presente no processo ou no resultado final, até porque muitas vezes a maior dificuldade na criação é em se saber de fato o que se quer fazer, depois... bem, depois é só fazer.

- No caso da série “Motim” especificamente, a “brincadeira” é se enxergar a debandada dos pontos que deveriam estar inscritos nos dadinhos, se pensarmos que

tradicionalmente o objeto “dado” é um artefato cuja potencialidade se exhibe sempre em movimento e que por consequência desse se abre um leque de possibilidades combinatórias, ora o “motim” enquanto evento, tem igualmente em seu radical o movimento como princípio, entretanto planejado, combinado... ao contrário dos dados sempre submetidos ao acaso.

Já no meu trabalho os dados se encontram fixos, rígidos, presos a uma plataforma e submetidos a uma organização a qual beira por vezes uma estrutura hierárquica, sendo então os pontos/números os agentes do movimento do escape a essa rigidez a esse conformismo, possibilitando então em sua estrutura plástica/visual a operação da revolta e por que não do humor, como um laivo de ações próximas ao escárnio.

- Outras obras que se enquadrariam bem em propostas humoradas seriam “O Jogo dos Animais” e “Os Instrumentos de uma Carta de Amor”...

4. O riso, muitas vezes por meio de uma crítica, é um efeito comum ao espectador do seu trabalho. Qual o papel do humor na sua vida e na sua criação?

- No geral, me considero uma pessoa bem humorada, gosto de acessar a vida pela via do humor, do lúdico, tomo isso quase como um princípio, uma reserva de domínio na tentativa de tornar a existência mais engraçada, mais gentil, mais leve mesmo, de maneira que a presença do humor em meu trabalho vem a ser no meu entender algo natural e que me deixa feliz quando possível.

- Agora, há que se dizer que existem distintas formas de se adentrar com o “humor” no que quer que seja e nem sempre essa entrada é isenta de outros sentimentos, o fazer artístico bem-humorado tem cada vez mais se configurado como um desafio continuamente ético.

5. O psicanalista inglês D.W. Winnicott acredita que a zona da brincadeira não é nem parte da realidade, tampouco do inconsciente, mas que ela

aconteceria num terceiro “setor” da existência — está na realidade, mas cria uma outra realidade provisória, fabular —, mesmo setor em que ele localizaria as experiências artísticas. Você acredita que o estado de criação ou do seu desfrute da experiência artística se assemelham de alguma maneira ao estado do jogo ou da brincadeira?

- Isto é uma pergunta!

Acredito cada vez mais que a noção de jogo, ou brincadeira, quando não o ato prático em si, nunca tenha estado tão próxima da realidade contemporânea e por consequência da arte, jogos excitam e incitam o homem desde os primórdios das civilizações, estão em ações coletivas ou individuais, movimentam recursos financeiros e servem como metáforas utilizadas em processos associativos diversos tais como, “o jogo da sedução”, “o jogo da sorte”, “o jogo do dinheiro”, “a brincadeira do amor”, “o jogo da arte?” são inúmeros os exemplos... sendo assim é quase impossível situar a ideia do jogo a qual é um processo manipulador em uma área específica, ou compartimentada. O jogo em seu estado primal está sim presente tanto no ato criador quanto na fruição artística.

6. A poeta americana Louise Gluck, vencedora do Nobel em 2020, diz que “olhamos o mundo uma vez, na infância. O resto é memória.” Acredito também que a ideia de “experimento”, tão próprio da criança e também do artista precisa, no entanto, da “experiência”, do domínio da técnica, de um repertório de mundo e de um conhecimento do que já foi feito no campo da arte. Como é, para você, esse equilíbrio entre experimento e experiência no seu trabalho?

- Sim, concordo!

Tudo é memória, portanto, como tal, tudo vai ficando cada vez mais complicado, pois de que memórias estamos exatamente nos aproximando? Uso o termo aproximar pois creio ser o mais adequado, as memórias como tudo, estão por aí... são como milhares de fichários e arquivos e caixas e sei mais lá o que... de tudo que o mundo já produziu e ofertou, o jogo aqui é saber do que se aproximar e por consequência do que se afastar. É como vejo.

- A arte tal qual constituída como uma área do conhecimento humano coloca para os artistas a “tarefa” do desenvolvimento de uma linguagem, ora uma vez que temos uma linguagem construída, devemos então pressupor a existência de um vocabulário próprio, se observarmos com a devida atenção veremos que a maior parte dos artistas ao elaborar esse vocabulário estará de uma forma ou de outra abrindo a sua intimidade ao espectador, seus gostos, interesses, domínio técnico, entre outros e ainda assim tentando apresentar algo original ou que minimamente estabeleça uma brecha no contrato com o mundo.

- Esse equilíbrio se situaria talvez na proposição da “Ideia e o fazer” ou ainda do mistério contido no “querer e poder”, um jogo que se abre de forma quase a confundir o jogador não é mesmo?!

Pois ele se verá continuamente desafiado a entender sistemas cambiantes de possibilidades, algo como se jogar o mesmo jogo só que com novas regras a cada partida.

3) Entrevista com Lenora de Barros, realizada em 28 de junho de 2024 por Zoom:

ÁUDIO 1

Luiza: Queria te agradecer muito essa disponibilidade, esse interesse de tá conversando comigo,[...] Eu tenho dois livros seus, eu tenho esse, da Pina [...] eu fiquei muito surpresa quando li o texto do Augusto de Campos sobre o seu trabalho, eu sou poeta também, além de pesquisadora, sou muito fã do trabalho que eles fazem, acho uma relação muito forte do seu trabalho com a poesia concreta, né, acho que você é uma multiartista, você brinca dos dois lados, assim, e o Augusto fala coisas que eu achei geniais, assim, dessa sua relação com a palavra.

Lenora: Tem uma expressão que ele... videopoema... uma expressão que... faz muito tempo que eu não vejo, é um texto curtinho, mas...

Luiza: Perfeito. O bom poeta faz isso, né, ele é sucinto e ele vai direto ao ponto... [...] Eu gosto de uma expressão que ele usa, "conspiradores da arte", como se os poetas concretos fossem conspiradores da arte, assim, e ele conta, né, do encontro

com seu pai, que é artista visual, e ele, como poeta concreto, ele fala que seu pai tá recebendo esses conspiradores da arte...

Lenora: [risos] Naquele texto “Memórias de memórias”, que ele escreve sobre os, bom, que iam na minha casa....!

Lenora: Você até tinha, numa das perguntas cê fala do ambiente, enfim...

Luiza: Posso gravar nossa conversa?

Lenora: Pode, claro. Você já tá craque no Zoom.

Luiza: Eu fiquei muito impressionada, nesse livro tem uma entrevista, entrevista, não, acho que é um texto longo do Alberto Saraiva em que ele fala.... no meu projeto eu falo de várias coisas, eu falo um pouco das vanguardas, e eu falo um pouco dos concretos, o Saraiva fala até do Duchamp, que eu uso em algum momento do meu ensaio, ele fala da crise do verso, do Mallarmé, que "o lance de dados jamais abolirá o acaso", que é todo um contexto em que essa poesia concreta pôde florescer, e eu acho que você é herdeira desse movimento também, herdeira e reconstruindo e desconstruindo e fazendo algo a partir disso, eu sou muito encantada com o seu trabalho há muito tempo e tô muito feliz de poder estudá-lo...

Lenora: Ô, Luiza, querida, obrigada, é um prazer também tá aqui com você e fico muito feliz pelo seu interesse, até você agora falando isso até talvez seja a hora de eu falar também, depois vou contar a história da infância, mas essa questão da poesia concreta, na verdade, enfim, ali, desde pequena eu cresci nesse ambiente e tal, mas ali, quando eu tinha 16, 17 anos comecei a esboçar algumas coisas, uns poemas, ainda, enfim, tateando, e daí ali, aos pouquinhos e tal, passei a frequentar já adulta a casa do Augusto, principalmente, ele reunia o pessoal todo da nova geração ali que tava vindo, vários poetas, enfim, videomakers, artistas, Julio Plaza, Regina Silveira, outros artistas da mesma geração, era um ambiente muito estimulante e hoje, quando eu olho de longe, claro, na época não tinha muita consciência disso...

Luiza: Foi nos anos 60, 70?

Lenora: Início de 70. Daí, enfim, ao mesmo tempo, como cê falou, tinha os pés nas duas canoas, na palavra e na imagem...

Luiza: Você nunca tirou o pé dessas canoas...

Lenora: [risos] É...O meu jeito de conciliar as duas, eu até brinco, eu tenho um trabalho chamado "Forma de família", tá até na lista de coisas pra te mandar, vou fazer um pacotinho, é, enfim, também, de algum modo eu fui estimulada pela minha

mãe pela coisa da palavra, leituras, Monteiro Lobato, até quando eu era pequena eu tinha uma lanterna colorida embaixo da cama e quando a mamãe dava boa noite, fechava a porta e tal, daí, bom, agora vai dormir, apagava a luz, daí eu pegava a lanterna, pegava de novo o livro e... [rindo] Conspirando, conspirando...

Luiza: Conspiradora.

Lenora: Daí tinha as histórias, "Pescaria da Emília", do Monteiro Lobato. "Num dia ensolarado..." eu lia tudo como amarelo. Viagem ao céu... daí lia com azul. Daí eu até brinco, já era até um pouco um caminho pra poesia visual, né. Mas enfim, nesse período ali de formação, que obviamente também não era só da poesia concreta, quer dizer, é toda uma geração, a minha geração, que envolve arte conceitual, performance, o grupo Fluxus, que pra mim foi assim, a descoberta do Fluxus foi superimportante, e a pop art, quer dizer, era todo aquele caldo ali do final de 60 e de 70...

Luiza: E tem muita fala ali na Pop Art também, né, os balõezinhos, né...

Lenora: Sim, sim, nossa, foi, enfim, a pop pra mim foi meu primeiro trabalho, que, aliás, fiz até na escola, na verdade botaram no colegial, aquela performance fotográfica escovando o dente, e que eu fiz a primeira publicação foi numa revista e depois, 10 anos depois, eu fiz um vídeo com o Walter Silveira que até tava nessa exposição do Oi Futuro—

Luiza: Tava na Pinacoteca também essa da pasta de dente, acho que os frames da foto, eu assisti a essa exposição...

Lenora: É, e ali era uma homenagem ao George Segal, escultor pop, porque eu ficava muito impressionada com aquelas esculturas, aquela figuras, meio patéticas, meio solitárias, aquela coisa que eu até tinha visto na Bienal em 67, 68, que foi aquela Bienal do pop, então tinha que considerar todo esse, bom, Yoko Ono, é uma artista que eu admiro pra caramba, tive até a oportunidade de conhecê-la, então tinha que, enfim, eu era beatlemaníaca, até hoje sou beatlemaníaca, assim, daquela de carteirinha, de fã-clube de Liverpool, mas enfim...

Luiza: Eu sou fã também, adoro.

Lenora: Então dentro desse contexto todo ali, na verdade, ali, começando com a palavra, com a imagem, porque ao mesmo tempo que eu tava fazendo Uma imagem de auxílio eu tava escrevendo um outro trabalho meu que tava na Pinacoteca e, assim, hoje eu vejo essa expressão que o próprio Augusto cita nesse texto, que eu brinco que é uma palavra mágica que é o verbivocovisual que é você trabalhar a

linguagem em todos os seus aspectos, né, na concretude propriamente dita, que é a expressão até do James Joyce, e eu acho que de algum modo esse conceito, né, do verbivocovisual ali, de algum modo, assim, me impulsionou até de, porque ao mesmo tempo ser poeta concreta era impossível, historicamente, quando eu comecei a frequentar mais de perto a casa dele, nem eles mais tavam fazendo poesia concreta nesse sentido ortodoxo, nesse período dos anos 50, né...

Luiza: Minha sensação, desculpa te interromper, minha sensação é que você não caberia só como poeta concreta, porque você escorreria pra outros meios também, vídeo, a imagem, não dava conta, né...

Lenora: Tinha uma profusão de linguagem ali, na minha própria geração, então acho, assim, que aos pouquinhos, como te falei, hoje mesmo mais claramente, fui ali saindo, bem entre aspas, se a gente pensa no Mallarmé, mas o bidimensional da página, da revista, onde a gente fazia muita publicação, o próprio primeiro livro que eu fiz, ali eu gradativamente fui saindo e partindo pras instalações sonoras, tudo herança, aprendizado com a poesia concreta, quer dizer, meu desafio era ir avante, não era ficar repetindo o mesmo modelo ali...

Luiza: Aquilo já tinha sido feito, né...

Lenora: Exato!

Luiza: Acho que você tinha outros recursos já, né, você tinha o vídeo, a gravação, o som, a própria exposição da Gomide, Não vejo a hora, que tem sua voz em diálogo com a voz da sua mãe, uma voz infantilizada, tem uma coisa sonora no seu trabalho...

Lenora: Sim, é o tal do verbivoco...

Luiza: Visual.

Lenora: Os poetas concretas fizeram essas experiências, o próprio Augusto, performances, leituras, performances vocais, então eu fui pegando esses fios de meada, ai, né, até isso acaba batendo um pouco nessas perguntas que você faz, talvez, até que ponto um artista, poeta, até que ponto você, a importância do que veio antes, da tradição, da, a própria ideia que eu anotei aqui, a ideia de paideuma, que veio do Pound, que os concretos puseram em circulação, quer dizer, eu acho, assim, essa situação de, é o que você fala, a importância do que veio antes, por exemplo, eu até tinha anotado, tem um texto do Borges, não sei se você conhece, “Kafka e seus precursores”, um texto lindo que ele fala que quando surge o Kafka imediatamente tem um rearranjo na história da literatura, então muitos pré-Kafkas

que tavam lá atrás, pelo rearranjo da história, então é essa ideia desse diálogo entre presente e o passado, é fundamental, pra mim, pelo menos foi fundamental, eu também, sei lá, enfrentar esse desafio de não me repetir porque já tinha sido feito e pra onde eu ia... uma criança perdida, querendo ir a todos os lugares (risos).

Luiza: O Benjamin faz uma analogia também com infância, em que ele fala justamente de um espírito da infância insurgente, a criança correndo no meio da rua, correndo atrás da pipa, correndo atrás do carro, eu trago pra cá, criança que brinca só nas calçadas brancas e pretas, que anda na mureta...

Lenora: Ah, que legal...!

Luiza: que ela tá se insurgindo e testando os limites, então como eu vejo o seu trabalho, eu vejo por essa chave da infância, eu acho que no lugar de uma infância muito refinada, insurgente, penso no seu trabalho "ora - era", você brincar com os sons, você aproximar "ora", da possibilidade, com "era", de uma coisa passada, o próprio "procuro-me", o disfarce das possibilidades de Lenoras possíveis e no português e até nesse livro tem a tradução é "Wanted" já direto, mas no português você ganha porque o "procuro-me" pode ser uma questão identitária, né, de estar em busca de, ainda mais o seu trabalho com o suporte espelho, ainda mais com essa coisa Wanted, de ser procurada, de estar foragida, você estar fora da lei, que também remete à infância...

Lenora: Estar fora de si...

Luiza: É, fora de si, você ter feito um delito, o que são os delitos pra infância, você não sabe certo e errado, você tá testando os limites do mundo, então é nessa chave, só pra eu dar esse panorama em que eu leio seu trabalho, que me interessa na pesquisa, essa chave insurgente, insubordinada, irônica...

Lenora: [risos] quando cê perguntou, me escreveu, e tal, até que ponto a infância é um lugar de retorno, de retroalimentação de algum modo porque ela tá, e eu pensei e falei gente, incrível, e parei pra pensar, quer dizer, parei pra pensar, porque eu tenho assim uma relação com a infância muito forte, tenho vários trabalhos que partem, por exemplo, até fiz umas anotações aqui, tem uma listinha que eu fiz aqui, além do que você acabou de falar, do "não quero nem ver", "procuro-me", mas, por exemplo, tem um, ele até tava na Pinacoteca, tava sem som, se chama "o mínimo som mínimo", eu publiquei pela primeira vez como texto, porque eu peguei essa frase repetindo dois Ms e dois Os e dá uma frase anagramática...

Luiza: Eu ia te perguntar de anagramas também... [risos]

Lenora: [risos] É, bem, exato, isso faz parte da concepção desse mínimo som mínimo, quando era pequena eu adorava ficar viajando na coisa da voz, eu queria conseguir fazer só, sabe quando você faz, quando sai aquele mínimo som mínimo?, daí eu fiz o poema, você tem dois Ms e dois Os, eu tenho uma gravação desse som aqui pra te mandar, e foi super curioso porque anos depois eu resolvi fazer a performance vocal, a gravação, até pra um espetáculo que a gente fazia, até que o Alberto Saraiva cita do Poemix, e daí eu fazia ao vivo isso e tal depois, anos depois, estudei linguística, tava na faculdade, tava lendo do Roman Jakobson, maravilhoso, ele fazia uma reflexão especulando por que que em várias línguas a palavra mãe é bilabial, com m, e daí ele chega à conclusão, pelo menos lança, que talvez seja o primeiro movimento que a gente faz com a boca pra mamar, então eu achei super, isso eu descobri um pouco depois. Esse é um trabalho que a presença, que essa infância faz parte... eu tenho aquele outro também que tava também na Pina, que é "Eu não disse nada", que é um trabalho de 1990, que é um saco na cabeça e ali de algum modo a gravação que eu fiz eu vou te mandar também é a primeira gravação que eu faço com voz infantil, que eu tenho um certo fascínio também, que é toda "eu não disse nada, eu não disse nada", assim meio...

Luiza: Birrenta, né?

Lenora: Birrenta!

Luiza: Eu coloco essa palavra no meu trabalho! Tem uma sensação de birra às vezes, eu vejo isso em alguns trabalhos...

Lenora: Tem sempre a minha voz e tal, mas ali tem toda essa ironia, tinha uma coisa meio da professora, não quero ver, e a professora: ela não quer ver.

Luiza: Tem um tom professoral ali.

Lenora: Sem dúvidas. E o "Eu não disse nada" também, aquela situação ali com aquele saco plástico, fiz até em Milão, morei em Milão em 90, 91, eu lembrei também, eu tinha cadernos do primário, eu era menina, do primeiro grau, eu tinha cadernos e na contracapa tinha uma história em quadrinhos, assim, bem tosquinha, bem basiquinha, de um menininho, que a professora punha ele de castigo, no canto da sala, com um chapéu de burro, e eu lembro que eu ficava totalmente de coração partido, morria de pena daquele menininho naquela situação com chapéu de burro, então no momento em que eu tava desenvolvendo aquela ação, que até na época foi o marido que fotografou, que eu pensei, fazia parte essa história do menino, e, bom,

"Quanto tempo o tempo tem", esse também foi uma experiência super, que mamãe já tava com 90 e poucos, até a gente conta essa história....

Luiza: A Luisa Duarte conta essa história no texto de abertura da exposição.

Lenora: Foi assim, também, uma situação assim muito forte. Porque minha mãe, eu levei ela um dia, a gente foi pra o estúdio, trabalhamos com steadycams, que aliás era tudo do Augusto, e a gente planejava, e daí eu levei a mamãe, a mamãe gravou e eu gravei com a minha voz normal, ainda não existia essa intenção de ficar com voz infantil, aí fui embora, voltei no dia seguinte, pra sentar com o Sid, a gente começar a editar, pensar o caminho que ia ser, e o Sid falou uma coisa “olha, fiz uma coisa aqui, dá uma olhada, o que você acha”, eu levei um susto, Luiza, eu tinha gravado com a minha voz normal, porque o "Eu não disse nada" eu imitei, então eu sabia o que eu tinha feito. Na hora que o Sid pôs ali pra tocar, a voz da mamãe, numa voz mais madura, já de idade, eu levei um susto, porque eu viajei ali na hora, fui pra infância e voltei.

Luiza: Você achou que era parecida com a sua voz...

Lenora: Isso, sei lá, viagem minha, eu até perguntei pra minha mãe depois, pôs pra ela ouvir e ela disse “é, não sei”, eu acho que se lembrasse exatamente....

Luiza: Mas ele tomou essa liberdade porque você já tinha feito uma coisa parecida com a voz...

Lenora: Com ele também.

Luiza: Que legal, que legal

Lenora: Depois, também, O rio chora, um trabalho que eu acho que parte um pouco também de uma brincadeira de infância, porque sempre quando eu chorava, uáaa, aí tinha sempre essa situação de achar que o mesmo som que você pode chorar você pode rir, entendeu, uma questão só de ponto de vista da emoção.

Lenora: Bom, enfim, esse também é outro que passa pela infância, enfim...

Luiza: Você se diverte fazendo esses trabalhos?

Lenora: Muitas vezes sim. Meu processo, de modo geral, é um misto de divertimento, assim, quando eu persigo, tô perseguindo qualquer coisa, formar, fazer sentido, esse momento do gozo da criação, e ao mesmo tempo passa por um certo, que eu acho que também, uma vez o Luiz Zerbini disse, também, tem uma pitada de sofrimento, um rir/chorar, no processo, mas, sim, me divirto.

Luiza: Como você chegou na ideia dos Ping Poems? Como é que você chegou na bolinha? É uma série muito antiga...

Lenora: Na verdade começou com a bolinha só que era.... Quer ver? Só um segundo.
[Lenora vai buscar algo] Esse daqui é o estudo pro primeiro trabalho da bolinha, Poesia...

Luiza: Poesia é coisa de nada. Isso tá fotografado num trabalho.

Lenora: Eu tenho a foto.... então nasce primeiro com a bolinha, não tinha os elementos do jogo, e a minha ideia inicial, né, inclusive esse trabalho era meio carro-chefe da exposição, era o título, Poesia é coisa de nada, era ideia de, quer dizer, eu fiz esse trabalho e tinha, e forrei o chão da galeria, outros vários trabalhos, performances que eu vou fazendo com a bolinha, aquela Coisa de nada, do umbigo, e, quer dizer, o elemento bolinha foi o ponto de partida e transformei no primeiro Ping Poem, e aqui a ideia era, vamos dizer, criar uma espécie de coisa sabe, assim, a ideia de uma coisa, né, o que me fascinava e me fascina na bolinha é que ela é quase um elemento, quase de nada praticamente, ela tem uma leveza, ela escapa, ela sai do controle, ela quica, você não tem tanto domínio muitas vezes, né, e aqui a ideia, ela ficava numa situação como se ela tivesse um super peso, então tentar trabalhar com esse paradoxo...

Luiza: Tem uma coisa solene, né, dessa almofadinha, a coisa do desenho animado...

Lenora: Meio Cinderela...

Luiza: Meio Cinderela, o sapatinho...

Lenora: Cinderela, o sapatinho, lembro que eu pensei também...

Luiza: Cinderela total, é verdade.

Lenora: Em 2000, que eu faço o primeiro trabalho incluindo os elementos do jogo, o gancho da mesa, a rede, que na verdade foi uma instalação que eu fiz, era uma instalação sonora, chamava Ping Poema para Boris. Todo ano aqui em São Paulo tem uma exposição, agora não tem mais, que era do jornal Estado de S. Paulo, eles davam prêmio pras personalidades que se destacavam ao longo do ano, e daí a curadora que era a Angelica de Moraes, chamava, tinha uma exposição no Sesc Pompeia e ela chamava artistas, e no ano 2000 eu fui chamada, fui convidada, e você escolhia na lista dos homenageados, dos concorrentes, daí eu vi ali Boris Schnaiderman, pra mim foi uma pessoa superimportante, é o grande, tradutor de Maiakovski com Haroldo, com Augusto, enfim, cultura russa, estudei na USP, fiz curso com ele, foi uma figura importante toda ligada às vanguardas russas, daí, eu disse assim, o Boris, perfeito, eu vou fazer um trabalho que seja uma instalação, pensando ali, em homenagem às vanguardas russas, então cada trabalho, todo a

partir, quer dizer que é Ping Poema, em russo, poiema, a partir de trabalhos do Malevitch, então, o texto eu gravei com a Noemi Jaffe, a Noemi fala russo, daí eu fiz um texto em português e ela traduziu pro russo e a gente, daí você ouvia esse texto, essa performance vocal, em dois canais, então um era uma cadeira, que era uma cadeira do lado direito você tinha, sei lá, russo e aqui português, e a bolinha, sonoramente, passava pra um lado, pro outro...

Luiza: Bola sonora, bem legal, isso é muito legal... o jogo acontecendo em outras dimensões, eu penso muito o jogo no trabalho.

Lenora: Daí, bom, segui com os elementos do jogo também, assim, o Ping Poems pra mim eu considero um trabalho sempre in progress, quer dizer, volta e meia eu revisito, e tem também, passa também por essa questão de que é inevitável, não sou só eu que trabalhei também, o próprio Waltércio (Caldas) tem um trabalho maravilhoso uma escultura, enfim, também, a partir de ping-pong e, enfim, ah! Agora, uma outra também, eu até vou te mandar no meu pacotinho depois uma entrevista que eu dei, foi uma exposição que aconteceu em... Zurich, não, enfim, chamada Truth for Utopia, e aí eu dei uma entrevista que saiu no catálogo, superbonita, até... (A ligação por Zoom caiu...)

ÁUDIO 2

Luiza: Você estava falando de um trabalho do Waltércio, vamos fingir que nada aconteceu...

Lenora: Então, tudo isso é pra mostrar um pouco a trajetória dos Ping poems, que passa por essa coisa lúdica inevitável.

Luiza: No texto da (curadora) Luisa (Duarte) foi sobre sua última exposição, "Não vejo a hora"? Ou você fez alguma depois?

Lenora: Foi a última.

Luiza: Eu vi grávida do meu segundo filho.

Lenora: Ah, que legal, você tem filhos.

Luiza: Tenho dois.

Lenora: Tava tendo a Pina também.

Luiza: Exatamente, eu fui em tudo, porque já tava na minha cabeça, porque eu já tava estudando seu trabalho, eu adoro o título, "Não vejo a hora", não estou vendo a hora e não vejo a hora de alguma coisa acontecer...

Lenora: Você sabe que esse título foi muito legal porque a gente tava fazendo uma reunião ali, de espaço, tava a Luisa, tava o Thiago, tava a Bruna, eu, e daí, conversa, daí vai ficar o máximo, ah, não vejo a hora, daí eu parei assim, olhei pra Luisa, olhei pra Bruna, vi todo mundo pensando a mesma coisa assim. Falei "Esse é o título, claro!"

Luiza: Que ótimo! Os títulos às vezes são a última coisa que vem, né, de insight, assim, você tá vivendo aquela coisa do tempo, eu tava lendo um texto do Nuno Ramos em que ele fala, que é multiartista também, que ele fala sobre corpo, a experiência do corpo, e principalmente do corpo ao tempo. Eu tava lendo sobre a sua exposição ontem e veio esse insight de "caramba, a Lenora fala muito sobre o corpo, a obra dela passa pelo corpo, pelo olho, pela mão, pela língua, é o corpo, são os nossos orifícios de contato com o mundo". E a última exposição que você fez foi sobre o tempo, e eu fiquei pensando nesse texto do Nuno Ramos, "Do corpo ao tempo", o corpo sendo modificado, ressignificado, modulado pelo tempo, e não sei, enfim, se em algum momento veio na sua cabeça de sempre trabalhar com o tempo e pensar com o corpo e pensar sobre o tempo também.

Lenora: Não, sem dúvida, eu até, quando eu recebia às vezes grupos de pessoas pra fazer falas sobre a exposição, essa questão, até ali tinha aquele trabalho, também, que nasceu também daquele vídeo da Pinacoteca, que eu mostrei na Pinacoteca, A cara, a língua e o ventre...

Luiza: Com as bolinhas?

Lenora: Não, com a argila...

Luiza: Já sei, que tem os moldes.

Lenora: Não, assim, na Não vejo a hora, não sei se você lembra, tinha uma sequência também fotográfica d'eu com argila no umbigo, e ali também, quando eu falava desse trabalho passava pela questão do corpo no tempo. Tem uma fala que ficou na minha cabeça que ele falava que a mulher tinha o relógio da História na barriga. E daí, quer dizer, tanto o vídeo da Pinacoteca, aquele capítulo do ventre, quanto aquela performance ali, que eram fotos retiradas de momentos da performance do vídeo, ele passava, porque você tinha tanto o tempo passando no meu próprio corpo, me expondo de algum modo, essa região e tal, e ao mesmo tempo o ventre que na verdade é a origem da vida. Então ali, você, né, o corpo, né, onde, quer dizer, nessa ação, essa questão acaba acontecendo.

Luiza: A gente falou mais cedo, você falou dessa ideia dos saberes mágicos, e essas formas ancestrais de contar o tempo passavam pelo corpo porque eram o tempo da mulher, também tinha o tempo das marés, tempo das estrelas, também, né, posição do céu e tempo das colheitas. Então tudo de alguma maneira tinha um reflexo sobre o corpo, e você é uma artista que sempre trabalha com o corpo, e nessa exposição eu lembro dos ponteiros do relógio, aquela chuva de ponteiros, tinha uma coisa muito provocativa do tempo questionando, inquirindo sobre o tempo, eu fiquei pensando nisso...

Lenora: Tinha os desse tamaninho, na verdade, que são os mesmos que fiz também enormes, quer dizer, você tem hora-era, hora de agora, hora da era, ali era tudo focado nessa questão. Mas muito, eu acho que essa coisa de pôr no tempo no trabalho é uma coisa que continua presente, nos próximos trabalhos, o que é que eu vou fazer mais, tanto é que eu tenho os vídeos do "Não quero nem ver", a mulher, o corpo, o torso, o rosto da mulher, corpo de imagens, e por aí vai.

Luiza: Tem o Jajá também, tem uma coisa muito coloquial porque também você pega a palavra e a língua e dependendo da entonação, né, a língua é uma estrutura, digamos, morta, né, um arquivo, tem um texto da Diane Taylor, que é uma pesquisadora, ela diz que o arquivo tá ali numa pasta, ele é morto e o repertório é como a gente usa o arquivo, a língua seria o repertório, e a parole, que é a língua no uso corriqueiro da fala, seria o repertório que tá sendo o tempo todo mobilizado. O Já, já, já, eu vejo muito você pegando um arquivo e dando um repertório pra ele, a entonação, a velocidade que você usa, o próprio Ora-era, que fica quase cacofônico em algum momento assim, esses jogos...

Lenora: Isso! E tem, por exemplo, eu até fiz, ali foi um processo que durante a pandemia deu uma brecha ali numa exposição no Parque Ibirapuera, uma coletiva, e eu fiz também uma instalação sonora que você ia percorrendo nas fases, andando, pelas caixas de som até chegar numa plataforma escrito O QUE HOUE e daí tinha um drone que passava de 20 em 20 minutos também falando o próprio texto do John Cage, que é uma frase que eu adoro, "o mundo se transforma em função do lugar onde fixamos a nossa atenção, esse processo é aditivo e energético". E o trabalho todo culminava nessa frase, O que houve/ouve, já ontem/amanhã/é/já, e aí tem toda uma performance por causa...

Luiza: Do tempo presente, né.

Lenora: É. De todo modo, sei lá também, comecei a trabalhar com essa ideia de tempo, refletindo sobre o tempo, em 2008, em que eu trabalhava, era representada pela Galeria Milan [é isso?], e daí eu fiz uma primeira exposição que se chamava Temporália, então desde então, depois, [...] e enfim, depois esses ponteiros nascem também de uma outra exposição, eu comecei a trabalhar com eles inteirinho micro, de relógio, de, aliás, hoje em dia, sorte que eu tinha guardado no armário um monte de ponteiro, não muitos, que eu tava até com medo que não fosse suficiente pra eu fazer o vídeo e, nossa, minha assistente tava batendo perna em São Paulo, não conseguiu achar... Tem um outro trabalho também, que eu até vou te mandar, que eu falo sobre ele nessa entrevista pro Eduardo Jorge, True story talker, que é um trabalho que eu tenho um carinho especial, me diverti muito fazendo, que passa pela coisa infantil, que é sonoplastia, que foi uma instalação que eu fiz, tem até um texto legal da Luisa Duarte no Globo, e era um texto, sabe essa coisa, era uma brincadeira infantil que a gente fazia, essa coisa de botar o copo na parede e ouvir o que tá rolando na parede, no espaço vazio, e aí é uma instalação que é toda uma traquitana e eu trabalhei com sons e eram oito situações de sons embutidos na parede, em lugares diferentes, você pegava o copo, ia lá e ouvia, eram frases fora do contexto, frases que eu fui criando, que eu tava, sei lá, no restaurante e ia ouvindo alguém falar, e entre elas tinha uma que passa pela voz infantil também que é, eu vou te mandar...

Luiza: Ah, adorei essa motivação, atrás da porta, essa coisa interdita...

Lenora: É até uma coisa que eu chamo, assim, de voyeur de som...

Luiza: Écouter...

Lenora: Écouter! Isso! A Luisa colocou na matéria, acho que ela fala disso, mas, enfim, por exemplo, quando eu era criança tinha aqueles discos de historinha e aí tinha da formiguinha que tava com as patinhas presas na neve, e aí ela ficava pedindo, oh, sol, você que é forte, até chegar a Deus, desprende meu pezinho, e no final ela se salva. E tem uma das gravações que eu fiz inspirada na formiguinha, da voz da mulher de Deus, que é [suplicando] Aqui não tem som de nada, faz pra mim som de nada? [voz grave] Você quer som de nada? Eis aqui som de nada, n-a-d-a. Essa é a dinâmica.

Luiza: [risos] Que ótimo.

Lenora: Enfim, daí cada posição que, e era bonito também porque pus em uns lugares assim, alternados, baixo, alto, então quando tinha várias pessoas ouvindo

era meio um balé que a pessoa abaixava, outra levantava, assim, eu senti não ter feito bastante fotos, porque as situações...

Luiza: As pessoas colocadas pra escutar...

Lenora: A passar no próprio corpo da pessoa...

Luiza: A Veronica Stigger, não sei se você conhece...

Lenora: Claro, super, adoro!E ela, na exposição do tempo, ela foi, no Não vejo a hora, teve uma conversa ela, a Luisa e eu. Você precisa ver lá, assim, ela fez uma leitura da exposição que eu fiquei emocionada.

Luiza: Ela é muito craque, ela fala no documentário da Maria Martins, ela pensa sobre arte. Você tava contando dessa iconoclastia, ela tem um livro chamado... o Delírio de Damasco, e eu pensei na hora, e ela transformou isso, que são entreouvidos no metrô, na praia, crianças, em livro, ela fez um livro que é quando as pessoas, entreouvidos também fora de contexto, eu acho que parece muito esse trabalho, a sua motivação...

Lenora: Sem dúvida, esse trabalho dela foi durante a pandemia a gente participou de um Zoom, daí acho até que eu comentei com ela, ela falando do trabalho, ela mostrou, uma conversa que ela fez e acho que eu tava assistindo.

Luiza: Esse trabalho é de que ano, Sonoplastia, Lenora?

Lenora: Deixa eu lembrar. Sonoplastia, dois mil e... tem até no Vimeo, se você puser no Google... eu acho que é dois mil e... o ano seguinte da mesa do Mercosul, acho que é 2011. Tem um vídeo até que uma amiga fez, tem um videozinho bem legal se você puser no Google, tá no Vimeo, que tem, até o Cid, o pessoal lá da galeria...

Luiza: Ah, demais, muita coisa boa aí que você me trouxe, os bastidores bem interessantes de concepção, os Ping Poems, essa coisa do jogo, do poema, o ping-pong só existe quando você tá trocando bola com alguém, e o poema ele é escrito mas ele precisa de um leitor, então ele precisa desse jogo também...

Lenora: Não morar na gaveta...

Luiza: Então eu acho genial Ping Poems porque é um movimento que a poesia precisa fazer, realmente, assim, mobilizar as palavras, testar em relação ao outro, ser jogado, ser amado, ser detestado, ser idolatrado, acho que tem uma relação muito forte, enfim. Ah, muito obrigada por essa conversa, Lenora, foi muito estimulante, eu tinha muita coisa, enfim, pra pensar e você me ajudou muito nas conversas que eu tô estabelecendo do seu trabalho com essa turma toda, Benjamin,

um outro francês que pensa em jogo, o próprio Mallarmé, enfim, a questão do verso também, Augusto, e eu fiquei super surpresa quando eu li o texto do Augusto sobre o seu trabalho porque eu já tava chamando o Augusto...

Lenora: A história que eu ia te contar logo no começo, quando eles iam lá em casa e tal, também os pintores do Ruptura... Quando eu era pequena e o pessoal ia lá em casa à noite, em reuniões, e tal, o Ruptura, os poetas concretos, minha mãe sempre contava que ela, isso eu tinha uns quatro anos, daí ela me punha pra dormir e daí de repente, a gente morava num sobrado, ela na sala, voltou e tal, olhava e eu tava na escada, com a carinha, daí ela chegou pra mim e falou uma hora dessas, dormir, já te pus na cama, e eu falei não, mamãe, eu quero ouvir os boedas, os boedas, tanto é que eu brinco com o Augusto e chamo ele de Boeda. Quando ele fez 90 anos eu fiz um poema em homenagem a ele, falando, brincando em casa, eles na visita, fiz um poema contando essa história, os boedas conspirando...

Luiza: Nossa, Lenora, adorei conversar com você, porque você conhece situações, acho que a conversa sempre ganha de você trazer coisas pra mim...

Lenora: Também foi um prazerzão conversar com você, Luiza!