

Denise Bussoletti

INFÂNCIAS MONOTÔNICAS

- Uma rapsódia da Esperança -

Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Orientador: Prof. Ph. D. Pedrinho Guareschi

**Porto Alegre
2007**

Professor Ph .D. Pedrinho Guareschi
Orientador

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Porto Alegre

Professor Dr. Armando Cruz
Banca Examinadora

Universidade Federal de Pelotas - Pelotas

Professor Dr. Bernd Fichtner
Banca Examinadora

Universidade de Siegen - Siegen - Alemanha

Professor Dr. Manuel Sarmiento
Banca Examinadora

Universidade do Minho - Braga - Portugal

RESUMO

A tese *Infâncias Monotônicas - uma rapsódia da Esperança* é um estudo psicossocial e cultural crítico sobre as representações do outro na escrita da infância. Contempla, pela análise, dois espaços e tempos da infância distintos: as crianças do gueto de Terezin, situado próxima à cidade de Praga, no período da Segunda Guerra Mundial, e as crianças da Vila Princesa, localizada na periferia da cidade de Pelotas, em nossos dias. Toma como base a teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici, na interlocução constante com outras teorias e campos de conhecimento, especialmente utilizando as contribuições de Walter Benjamin, buscando a defesa de uma Psicologia Social, que pelos contornos da ética e da estética afirme-se através da alteridade que a infância possibilita, como uma ciência do entre, uma ciência de verdades perigosas. A surrealização da escrita de pesquisa como recurso de apresentação, e seu amparo epistêmico e metodológico conduz ao tratamento teórico de análise dos dados nesta perspectiva, sustentando a tese que concebe a poética como um dos eixos tradutores das culturas das infâncias. Infâncias que em metáfora musical são defendidas como monotônicas e pelo princípio da esperança dadas como um continuum.

Palavras-Chave: Infâncias. Representações. Alteridade. Poéticas.

ABSTRACT

The thesis entitled: *Monotonic Infancies a rhapsody of Hope* is a psychosocial and critic cultural study on the representations of the other in the writings of childhood. It contemplates through analysis childhood distinct spaces and ties: the children from Terezin ghetto, located near Prague, during Second World War, and those from Vila Princesa, situated in the surroundings of Pelotas, in the present days. It takes as basis the theory of the Social Representations of Serge Moscovici, in constant interlocution with other theories and fields of Knowledge, especially using the contributions of Walter Benjamin, searching for the defense of a Social Psychology that, on the contours of ethics and esthetics, establishes through the alterity enabled by childhood as a science of in between, a science of dangerous truths. The surrealization of research writings as a resource of presentation, and its epistemic and methodological support, lead to the theoretical treatment of data analysis under this perspective, sustaining the thesis that conceives the poetics as one of the translating axis of the cultures of the infancies. Infancies that in a musical metaphor are defended as monotonic and through the principle of hope given as a continuum.

Keywords: Infancies. Representations. Alterity. Poetics.

AGRADECIMENTOS

Entre o oculto e o quase revelado daquilo que se pudesse ser nomeado caberia na palavra obrigado , agradeço:

Ao meu mestre Pedrinho Guareschi pelo amparo diante dos mistérios da humana ciência psicológica e pela confiança, compreensão e respeito pelas escolhas labirínticas, que reconheço, não facilitam em nada uma orientação disciplinada.

A professora Neuza Guareschi, pela presença constante, pelo apoio marcante e pela participação incisiva que qualificam e fazem muitas das marcas que levarei como mais significativas dos sentidos que a palavra doutorar alberga.

Ao professor Manuel Sarmiento, referência e sopro vital na orientação do trabalho de tese em um de seus momentos mais delicados. A possibilidade de aprendizado através do grupo de sociologia da infância, por ele coordenado, foi um raro e caro privilégio aos que navegando pelas culturas das infâncias encontram, nesse espaço, um porto respeitável e ao mesmo tempo implacável: é impossível passar por esse porto, sem a sensação de que lá, também no além mar, existe um mesmo e possível lugar, de pensar, fazer e sonhar, as infâncias e o seu intenso pulsar.

Agradeço a CAPES pelo incentivo prestado e pela possibilidade de materialização da qualificação profissional e do trabalho docente como prática efetivada.

Agradeço ainda, sem nomear, aos meus amigos, das horas vastas e incertas, por trazerem ao exílio deliberado de uma tese a força e a luz, imprescindíveis ao que pude, com e através deles, realizar.

Agradeço a minha mãe, Maria Helena, pela pedagogia primeira e pelo amor necessário.

Um essencial agradecimento ao meu filho Iago, que além do resto em que ele é o meu tudo, pelo tanto que caminhou ao meu lado em seus últimos considerados anos de menino. Pela criança que ele foi, e é só me resta, um obrigado contínuo e renovado.

Um último e primeiro agradecimento às crianças de Terezin pelo legado de esperança e beleza que deixaram a humanidade e as crianças da Vila Princesa que insistem e resistem em continuar pela infância uma mesma e também outra história, aos que desejam ouvir, música perpetuada.

LISTA DE EPIMAGENS

- Epimagem 1 MAGRITTE, René. *A Entrada em Cena*, 1961.
- Epimagem 2 MAGRITTE, René. *Alçando Vôo*, s/d.
- Epimagem 3 MAGRITTE, René. *Página em Branco*, 1967.
- Epimagem 4 MAGRITTE, René. *O Império das Luzes*, 1954.
- Epimagem 5 MAGRITTE, René. *O Túmulo dos Lutadores*, 2004.
- Epimagem 6 MAGRITTE, René. *Elogio da Dialética*, 1936.
- Epimagem 7 MAGRITTE, René. *O Espelho Falso*, 1935.
- Epimagem 8 MAGRITTE, René. *A Chave dos Campos*, 1933.
- Epimagem 9 MAGRITTE, René. *A Memória*, 1938.
- Epimagem 10 MAGRITTE René. *A Promessa*, 1950.
- Epimagem 11 MAGRITTE, René. *Prazer*, 1927.
- Epimagem 12 MAGRITTE, René. *O Retorno*, s/d.
- Epimagem 14 MAGRITTE, René. *Presságios Favoráveis*, 1944.
- Epimagem 15 MAGRITTE, René. *Reprodução Proibida*, 1937.
- Epimagem 16 MAGRITTE, René. *Perspicácia*, 1936.
- Epimagem 17 MAGRITTE, René. *O Sedutor*, 1953.
- Epimagem 18 MAGRITTE, René. *O Ídolo*, 1965.
- Epimagem 19 MAGRITTE, René. *O Castelo dos Pirineus*, 1959.
- Epimagem 20 MAGRITTE, René. *Perfil*, s/d.
- Epimagem 21 MAGRITTE, René. *Afinidades Eletivas*, 1920.

*Ao meu filho lago.
Criança tão humanamente divina que me aponta,
a cada renovado dia,
os acordes mais íntimos
os sentidos da beleza da vida.*

SUMÁRIO

ATO I - A Canção dos Pássaros - Prelúdio.....	12
Cena única: A canção dos Pássaros.....	13
ATO II - Alçando Vôo - Adágio.....	25
Cena 1 - A Página em Branco.....	27
Cena 2 - Entre a Noite e o Dia: a psicologia social como uma ciência do entre . Uma ciência perigosa?.....	41
Cena 3 - Casas são Rosas!.....	59
Cena 4 - Janelas da Paisagem: montagem, caixa de letras e a escrita da infância.....	75
Cena 5 - Paisagens Perigosas.....	93
Cena 6 - Nó Cristalográfico.....	107
Cena 7 - Entre Carmesim e Carmesim: a memória, o esquecimento e a sua palavra.....	121
ATO III - A Promessa - Andante.....	148
Cena Única - Crianças na Lírica Densidade Tenebrosa do Mundo.....	150
ATO IV - Sinfonia Monotônica - Dissonâncias.....	177
Cena Única - Infâncias entre Dissonâncias.....	181
ATO V - Ficções - Interlúdio.....	234
Cena 1 - Outrar? A pesquisadora é uma fingidora!.....	236
Cena 2 - Viagens Autopsicográficas.....	264

ATO FINAL - Infâncias Sinfonia Monotônica

Cena 1 - Infâncias Sinfonia Monotônica: uma rapsódia da
esperança.....301

Cena 2 - A Canção dos Pássaros e o Silêncio do Mundo.....340

BIBLIOGRAFIA.....359

ANEXOS.....373

INSTRUMENTOS UTILIZADOS - KIT VIAGEM.....374

Escrever não afasta; aproxima. Escrever é o pior de tudo. Não há universos lingüísticos e extra, custe às universidades. Os ofícios de cabotagem e estiva lingüísticas localizam-se como capítulo dos esforços pela paz de não perceber conforme.

Herberto Helder



¹ EPIMAGEM 1 MAGRITTE, René. *A Entrada em Cena*, 1961.

ATO I
A CANÇÃO DOS PÁSSAROS
- PRELÚDIO -

CENA Única - A CANÇÃO DOS PÁSSAROS

A Canção dos Pássaros

Quem segue sentado em seu ninho,
não conhece o que é o mundo.
não conhece o que todos os pássaros sabem,
nem sabe sobre o que eu quero cantar,
que o mundo está cheio de belezas.
Quando a luz da manhã chega a terra,
e gotas de orvalho brillham no pasto,
um melro canta sobre o arbusto,
saudando o amanhecer.
então sei que é maravilhoso viver.
Olha, trata de abrir teu coração a beleza,
vê os bosques um dia,
e ali faz una coroa com tuas lembranças.
Então, se as lágrimas enturvarem teu caminho,
saberás que é maravilhoso viver.
(Autor desconhecido)¹

Para lançar-se no desafio de realizar uma tese onde a infância ocupa um lugar de protagonismo é necessário, antes de qualquer coisa, pluralizar sentidos, na busca de um diapasão que permita afinar os instrumentos e identificar

¹ Tradução pessoal do poema pertencente ao CATÁLOGO do MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas por Aqui*. Tiskana Flora, 1996.

possíveis gêneros² de forma a possibilitar uma representação ou **interpretação** da canção dos pássaros com a maior fidelidade possível.

A palavra interpretar grifada acima alia ao conceito de representações sociais,³ central nesse estudo, a perspectiva musical onde a execução de uma partitura numa realização sonora tentará pelo desempenho de executar em texto tal proximidade. Uma passagem pela infância, para tanto necessita do coro de muitas e diferentes vozes, fazendo da polifonia um princípio e das dissonâncias um contraste inalienável a complexidade do tema⁴.

² Partindo da concepção Bakhtiniana o querer-dizer de um sujeito, se realiza, com maior ou menor eficácia, pela escolha de um gênero. Os gêneros como falas sociais são re-criações que possibilitam compreensões socialmente partilhadas. Bakhtin utiliza o termo diapasão lexical em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, para chamar a atenção para as formas de fala comuns a uma determinada época e meio. Assim ao falante são dadas para além da língua nacional, os gêneros do discurso que são tão indispensáveis quanto as formas da língua. BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

³ Insiro este trabalho na área dos estudos em representações sociais em Psicologia Social, termo cunhado e inaugurado por Serge Moscovici. Esta inserção será desenvolvida posteriormente, no entanto, numa primeira referência é importante ressaltar que representar será assumido neste texto como um re-apresentar, portanto como cópia, e como interpretação da realidade, conforme Spink afirma, um misto de pré-ciência, ainda nos estágios de descrição do real, e de teatro, em que atores criam um mundo imaginário, reflexo também do mundo em que vivemos um exemplo como queria Whittgenstein, do poder da linguagem de criar o mundo (Spink, 1993:7). SPINK, M.J. *O Conhecimento no Cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴ Este conceito de polifonia de matriz Bakhtiniana, e outros que foram selecionados nesse estudo e serão explorados melhor no decorrer do texto (vozes, dialogia, exotopia, cronotopos, estilo, autoria, gênero, entre outros...) buscam uma articulação com os estudos em Psicologia que enfrentam o caráter dialógico da linguagem num movimento teórico e metodológico diferenciado dos trabalhos de intérpretes que numa outra perspectiva buscam retomar o aprofundamento dos conceitos e categorias do primeiro Círculo bakhtiniano, dentro do contexto epistemológico e cultural original estabelecendo delimitações de fronteiras bem nítidas, pela origem, diferenciando-se de outras perspectivas, na qual incluo este estudo. Concordo, no entanto, com um certo caráter de modismo que o conceito de polifonia foi sendo instituído e com as objeções feitas por alguns estudiosos do pensamento bakhtiniano quanto ao uso indiscriminado desse e de outros conceitos. Ilustro com a afirmação de Cristovão Teza quando diz que o russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) criou uma das categorias mais atraentes da Teoria Literária das últimas décadas do século 20: polifonia. Tomando a palavra de empréstimo da arte musical, isto é, o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas. Bakhtin entrega-a no seu livro sobre Dostoiévski, publicado pela primeira vez em 1929, para definir especificamente tanto a obra de Dostoiévski quanto o que ela chama de um novo gênero romanesco, o romance polifônico. Essa expressão teve uma carreira tão errática quanto a do próprio Bakhtin. (Teza, C. *A polifonia como categoria ética*, Cult Especial Biografia. São Paulo, n.4. pp 24-26. In: Brait, B. Bakhtin: outros conceitos-chave,(org.)- São Paulo: Contexto, 2006.) Mas discordo do fato de que o diálogo entre a teoria Bakhtiniana, com outros autores e perspectivas

Alerto, pois, que penso que uma música atravessa o texto, e será essa música o seu fio condutor. Para dizer um pouco sobre música e ao que através dela fui sendo conduzida, relembro Vygotsky, citando Tolstói e sua novela, *Sonata a Kreutzer*, com a palavra os narradores:

Conhecem o primeiro presto? Conhecem? Oh! É uma coisa terrível essa sonata. Exatamente essa parte. E, aliás, a música é uma coisa terrível. O que ela é? Não entendo. O que é música? Que ela faz? E por que faz o que faz? Dizem que a música age de um modo que sublima a alma: isto é um absurdo, uma inverdade! Ela age, age de, de modo terrível estou falando do meu caso -, mas de um modo que em nada sublima a alma, apenas a excita. Como dizer? A música me obriga a esquecer de mim mesmo, a minha verdadeira situação, ela me transporta para alguma outra situação, estranha a mim: sob o influxo da música tenho a impressão de sentir, o que propriamente não sinto, de entender o que não entendo, de poder o que não posso... (Vygotsky, 1999: 317)⁵.

Uma pausa na narração. Aproveito as interrogações feitas por Tolstói, subvertendo-as no oportunismo característico deste momento. Lanço-me na incompreensão de uma outra e não menos terrível música, a Canção dos Pássaros, e repito: Conhecem o primeiro andamento? Esse primeiro...Que é muito...Muito rápido? Algo entre 168-200 semínimas por minuto. Esse que faz com que toda pressa pela escrita tenha antes mesmo de começar a ressoar como passado. É terrível essa canção...Eu também aviso...Mas se no final toda música é terrível...O que dizer então de uma música cantada por uma criança? Terrível sim, e de uma audição complicadíssima. O que ela faz? Como posso dizê-la? A canção me obriga a esquecer de mim mesma? Da minha verdadeira situação, o já

conduza necessariamente a uma distorção. Rejeitando pois qualquer modismo resgato as contribuições de Bakhtin na compreensão da linguagem humana, trazendo a sua concepção de sujeito e alteridade como aliadas a este estudo na árdua tarefa que julgo essencial a psicologia: atualizar e inovar seus inter cruzados caminhos (e isso espero que ao final fique melhor compreendido).

⁵ VYGOTSKY, L. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fones, 1999.

pré-visto e lembrado pelo que é capa-motivo, escrever uma tese de doutorado em psicologia onde a infância é o tema, mas, mais do que isso, eu sei, a canção dos pássaros é esse in-fluxo que conduz aos entendimentos nem sempre possíveis e aos poderes nem sempre exercidos. Volto a Vygotsky e a Tolstoi, seguindo a música...

Ela, a música, logo me transporta para um estado d'alma em que se encontra aquele que compôs a música. Minha alma se funde com a dele e com ele me transfiro de um estado a outro, mas não entendo por que o faço. Ora, quem compôs por exemplo a Sonata a Kreutzer - Beethoven -, esse sabia por que estava naquele estado: esse estado o levou a tomar determinadas atitudes, por isso, esse estado tinha sentido para ele, só que para mim não tem nenhum. Por isso a música só excita, não conclui. Por exemplo, tocam uma marcha militar, os soldados desfilam ao som dessa marcha, a música atingiu seu fim; tocam alguma coisa para dançar, eu danço, a música mais uma vez atingiu o seu fim; se cantam a missa eu comungo e mais uma vez a música atingiu seu fim; só que tudo isso é mera excitação sem nenhum objetivo. É por isso que a música é tão terrível e às vezes age de modo tão terrível. Na China a música é assunto de Estado. E é assim que deveria ser...(Vygotsky, 1999:317-318).⁶

Retiro o tom de obediência, quase militar à música, e consigo, através dessas questões, encontrar outras que me auxiliarão na compreensão da canção pretendida. O autor da Canção dos Pássaros, não é Beethoven, mas uma criança que é reconhecida pelo nome de autor desconhecido, a maior ou menor consciência do estado em que estava quando escreveu a canção, não é, no entanto aqui a central questão, outras são: qual o(s) sentido(s) da canção? Quais são as atitudes que podem provocar em quem escuta ou lê o poema feito em metáfora como canção? Qual é a des/obediência que ela exige? A Canção dos Pássaros é uma canção terrível sim, questão de Estado, questão social, e feita questão de pesquisa e de pesquisa em Psicologia Social. Aproveitando o diálogo entre Tolstoi e Vygotsky, novamente, a música, agora em resposta vigotskiana,

⁶ Idem. p.317-318.

[...]Torno a repetir: a música, por si mesma e de forma imediata, está mais isolada do nosso comportamento cotidiano, não nos leva diretamente a nada mas cria tão somente uma necessidade imensa e vaga de agir, abre caminho e dá livre acesso a forças que mais profundamente subjazem em nós, age como um terremoto, desnudando novas camadas[.] Se a música não nos dita diretamente os atos que dela deveriam decorrer, ainda assim dependem da sua ação central, da orientação que ela destina à catarse típica, o tipo de forças que ela irá conferir à vida, o que ela liberta e o que ela recalca. A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela (Vygostsky, 1999: 320)⁷.

Encontrado, pois o lugar de escuta da Canção dos Pássaros, não a canção por si mesma, mas a crença de que é possível através dela criar condições para uma necessidade imensa e vaga de agir . A perspectiva de uma Psicologia pelos caminhos arte-desviados assume como orientação essa força que a arte confere à vida, organizando comportamentos que visem um futuro, pautado pela exigência da canção pela infância ouvida. Inclui, assim, essa e outras canções, que talvez até, nunca aconteçam, como prever? Como fato, o que permanece é a recusa que insiste em não querer deixar de soar pelo que está por trás e acima da arte.- a recusa do homem (em palavras vigotskianas repetidas).

A Canção dos pássaros, em palavra de criança é testemunho de uma época, que entre o trágico e o belo, ou a tragicidade da beleza que os sons, as cores, as dores e sobretudo a esperança em canção, traços e tintas de criança tentarão ser pelo texto da pesquisa, re-apresentados.

⁷ Idem. p.320.

Aqueles que permaneceram sentados e que pela canção não sabem o que é o mundo representam um dos rostos mais terríveis através do qual a humanidade se apresentou. O autor desconhecido da Canção dos Pássaros era uma criança que trazia um rosto marcado pelo terror e pelo medo, do nazismo que em expressão condenou e executou a morte em sua ampla dimensão. Destacando uma, entre outras tantas questões, qual era o perigo que a Canção dos Pássaros representava e que necessitava ser extinto? Como disse Arendt (1974), o medo e o terror totalitário são equivalentes de uma mesma lógica a que vê um perigo em cada nascimento, pois em cada novo ser humano reside a possibilidade de um novo começo, de que uma nova voz se eleve e possa ser ouvida no mundo. Como essa canção, que dirigida justamente aos que não sabendo o que o mundo é temem e produzem a morte. O infanticídio é a saída totalitária para eliminar do mundo a novidade, a grande ameaça que necessita ser controlada. O infanticídio não só pelo holocausto mas pela barbárie que está instalada e banalizada em nossos dias são notas de uma música só faces de um mesmo extermínio.

O mundo está cheio de belezas, a criança como os pássaros sabem e cantam. É a criança que é capaz de fazer despertar para esse estado de mal-estar da cultura. O universo infantil em polifônica perspectiva questiona e desacomoda relações estabilizadas com o mundo, re-inaugura sentidos, convida a explorar outras significações e re-significa o que e quem é o Outro. A criança sabe que é preciso continuar a cantar e canta, enriquecendo, assegurando mitos e utopias, imprescindíveis e sempre necessários à vida.

A criança é também o Outro do adulto ao mesmo tempo em que ela necessita desse Outro adulto para dar continuidade ao seu projeto no mundo. Projeto que implica em um contínuo e inacabado processo de re-inventar novas faces para o possível, e para o que se mantinha até então sobre a aparência de

impossibilidade definitiva. A criança alegorista⁸ é capaz de retirar o manto que enfeitiça a sociedade sobre o rótulo de cultura desenfreada do consumo. Ao reinventar usos e formas, as crianças mostram que o inusitado pode ser mais do que bem vindo, que a criação é coisa desse mundo, e que, em que pese à massificação humana, uma nova modelagem pode ser também criativa. A criança ao interagir com o mundo inteiro como enigma, mostra que é possível desalojar palavras, respostas prontas, e que ações simples e lúdicas podem ter um poder de verdade absoluta. O adulto que nada mais vê, nem escuta, fragilizou sentidos, mas a criança tem disposição e força de apontar e ao apontar aguça uma nova rota, e recupera como os pássaros o canto e a sua performance aérea-malabarista tão necessária quanto imprescindível à vida.

Invertendo a imagem e buscando suportar o olhar da criança, acredito que me coloco em disposição de pesquisa que busca as verdades apontadas pela criança. Começo a escutar, o seu-meu canto. Neste momento na perspectiva de fazer de uma escrita de pesquisa uma escrita cúmplice, assumo a responsabilidade de me unir aos que desejam e lutam para que os novos espaços no mundo assim se consagrem. Prossegue a pesquisa como um projeto que busca as representações da alteridade pela canção dos pássaros tão criança cujo coro de vozes - quem sabe ecoe e permita re-escrever em harmonia : **que é maravilhoso viver !**

Assim como o conceito de polifonia é uma metáfora tomada de empréstimo da música por Bakhtin, o conceito de cronotopos vem da matemática e da teoria

⁸ A criança alegorista seguindo a perspectiva benjaminiana é aquela que, diferente do poeta e como o velho não esquece. Cada lembrança é um fragmento, já que a história *contínua* é uma ilusão. Este fragmento é a cristalização instantânea no devir da infância; é um microcosmo que contém em miniatura, não apenas seu destino posterior, mas, sobretudo, a promessa utópica de homens melhores, de um mundo feliz, no qual o homem, a natureza e as coisas, liberadas da "corvéia de serem úteis viveriam reconciliadas sem a marca da reconciliação. A memória determina o olhar da criança - alegorista a fim de revisitar essa outra figura do passado [...] (Matos,1989: 89) . MATOS. O. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. São Paulo: Brasiliense,1989.

da relatividade de Einstein. Origens designadas restam ainda dizer que o conceito bakhtiniano aplicado ao campo literário refere-se às correlações entre o espaço e o tempo num lugar concreto. O cronotopos como categoria literária está relacionado com a forma e com o conteúdo, não somente com o que é narrado, mas também com a narração como um acontecimento. Pelas reflexões bakhtinianas, através de Amorim, relaciono o cronotopos mais utilizado na literatura como sendo o tema do encontro, que tem como equivalente o tema do contato e como cronotopos a estrada, transportando para a pesquisa em Ciências Humanas o cronotopos, é o campo através do qual as relações de espaço e tempo que fazem parte do pesquisar se definem. O campo é o elemento que oferece o encontro como possibilidade, sistematizando, organizando práticas e delineando as restrições espaço-temporais que de uma certa forma prevêem o encontro como um campo de possibilidades (Amorim, 2001: 224)⁹.

Dizendo isso afirmo que o Cronotopos dessa pesquisa, o que mais pareceu assegurar o encontro com a canção dos pássaros, é o vôo. Para cada escala desse vôo estão previstas possibilidades, paisagens, passagens, que traçarão o espaço e o tempo em que se configura o pesquisar (voar), que aliando as metáforas musicais compõem a seguinte trajetória ou harmonia.

A decolagem se dá como **A canção dos Pássaros** e pretende ser uma introdução à canção, um prelúdio, sem uma forma muito estabelecida onde procuro anunciar o destino e as escalas que seguem a seguinte partitura, ou unidade de sentido:

⁹ AMORIM M. *O Pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Editora Musa, 2001.

Alçando Vôo - como um segundo andamento da canção dos pássaros, será executada em **adágio**, ou seja, literalmente à vontade, num andamento lento, a ciência do texto, onde serão apresentadas as condições em que o texto à pesquisadora se propicia, sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto. Esse andamento tem como base o conceito de exotopia de Bakhtin, onde a pesquisadora tentará enfatizar as dimensões espaciais da construção textual. Nesta perspectiva a intenção é de enfatizar a idéia da construção textual e de seu acabamento, tendo em vista o que pode ser entendido como um processo de fixação e nos limites da perspectiva defendida de enquadramento do trabalho como um todo, tentando dizer através desse espaço as dimensões e o movimento da escrita e suas marcas. A pesquisadora assume nesse andamento a sua assinatura e a responsabilidade frente ao Outro, através do pensamento, da palavra e de seu contexto. Serão os pontos, as reticências do acabamento de algo que é pela sua natureza inacabado, os diferentes pontos, o que e de onde a pesquisadora observa e dirige, tentarei dizer assim do estilo e dos limites diante do vôo e da sua canção. Esse movimento é composto de sete cenas: Cena 1 - **A página em branco**; Cena 2 - **entre a noite e o dia: a psicologia social como uma ciência do entre . Uma ciência perigosa?** ; Cena 3 - **Casas são Rosas!**; Cena 4 - **Janelas da Paisagem: montagem, caixa de letras e escrita da infância**; Cena 5 - **Paisagens Perigosas**; Cena 6 - **Nó Cristalográfico**; Cena 7 - **Entre Carmesim e Carmesim: a memória, o esquecimento e a sua palavra.**

A Promessa, em andamento moderado, denominado **andante**, será um dos movimentos onde outro ponto crucial da tese se explicita. Acreditando que se a escrita de pesquisa com crianças objetivar assumir uma perspectiva tradutora, intérprete ou narradora das infâncias ela deve aproximar-se do caráter ficcional inerente à gramática das culturas infantis. Durante esse vôo, navegarei pelas gramáticas das culturas da infância explorando a hipótese formulada por Sarmiento (2004) sobre as afinidades que existem entre os princípios lógicos alterados das culturas da infância e a linguagem poética (imagem e palavra imagética). Para tanto buscarei refletir sobre as condições de possibilidade de

eleger a poética como um outro pilar das gramáticas das culturas da infância, articulados aos que propõe Sarmiento.¹⁰ Este movimento é composto de uma cena única intitulada: **Crianças na Lírica Densidade Tenebrosa do Mundo.**

A Sinfonia Monotônica, pelas **dissonâncias**, provocando uma outra possibilidade de apresentação é um movimento onde apresento em imagens e palavras a proposta de uma sinfonia monotônica da infância. Numa explosão de imagens, que fizeram parte da pesquisa fotográfica e histórica estabeleço uma seqüência de dados que objetiva mostrar os holocaustos das infâncias em seu contínuo movimento, da infância em Terezin à infância da Vila Princesa, fragmentos, colagens, possibilidades de tradução de uma mesma/outra história.

FICÇÕES em interlúdio é uma escala realizada onde o instrumental se revela como uma preparação que antecede ao último destino do vôo, agora é Fernando Pessoa quem oferece a bússola e a licença poética para orientar os sentidos ditos. É o espaço em que tentarei dizer do método, do percurso em um duplo movimento. Numa primeira cena: **Outrar: a pesquisadora é uma fingidora!** Através desta a afirmação da opção estratégica de confronto metodológico assumida - surrealizar a autoridade da escrita da infância, foi essa a rota escolhida. A musicalidade pretende ser assim defendida e expandida¹¹. Numa segunda cena, sub intitulada (e ainda por Pessoa inspirada) como **viagens autopsicográficas** o método e as notas de uma pesquisadora fingidora, os impasses, suas escolhas, com a máxima transparência possível, através da **casa branca e a nau preta, um pássaro de pedra** (onde a pesquisadora pede licença para a interpretação de um conceito e do chamado instrumental) e num quase fim dessa viagem autopsicográfica: **a vaga pátria pela pauta.**

¹⁰ SARMENTO, M. CERISARA, A. (Orgs). *Crianças e Miúdos: perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação*. Porto: Edições ASA, 2004.

¹¹ Expandida no sentido das metáforas musicais aliadas as metáforas das viagens e descobertas marítimas.

Infâncias sinfonia monotônica: uma rapsódia à esperança, é o ato final em duas cenas distintas, na primeira a escrita é orquestrada através de um programa rapsódico cuja composição assume um caráter de fantasia sobre os temas pré-existentes nas ficções. A proposta é de tentar pela harmonia das diferentes vozes e imagens apresentar uma história im/possível sobre as infâncias, monotonicamente concebida e pela esperança conduzida. Por fim, o que pode ser concebido como uma conclusão recupera sinteticamente todos os movimentos da escrita e da tese defendida e intitula-se: **A Canção dos Pássaros e o Silêncio do Mundo**.



¹ EPIMAGEM 2 - MAGRITTE, René. *Alçando Vôo*. s/d.

ATO II
ALÇANDO VÔO
- ADÁGIO -



1

¹ EPIMAGEM 3 - MAGRITTE, René. *A Página em Branco*, 1967.

Cena 1 - A PÁGINA EM BRANCO

Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio
é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos

Herberto Helder

René Magritte, o autor da tela em transparência, auto proclamava-se um pintor de idéias, um pintor que acreditava fazer uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis. Acreditava, também, que o melhor título para os seus quadros era um título poético, e intitulou a pintura referida de *Página em Branco*, como uma homenagem a Mallarmé, e suas incursões poéticas pelo universo das im/possibilidades que podem abarcar o espaço da página como significativo¹².

A *Página em Branco*, neste texto, apresenta-se como um espaço primeiro do que poderia até ser posto como margem, mas se a margem evita, é porque suspeita que a escrita da infância pode denunciar melhor seus traços, quando enfrenta o branco da página, como lugar sensível à *Canção dos Pássaros* pretendida. Para escrever a infância como alteridade possível, acredito, é

¹² Utilizando Magritte como um guia para enfrentar o desafio das páginas que se precipitam, num primeiro movimento acato a sugestão de título proposta pelo pintor, mas alerta que nem sempre será essa a atitude. Pelas linhas do contorno, talvez seja importante lembrar que muitas vezes Magritte reunia-se com seus amigos e tentava descobrir títulos para as suas obras, no entanto, são raros os casos em que um nome escolhido nestas sessões fosse realmente acolhido pelo artista; subvertia o acordo feito em conjunto e insatisfeito, logo depois, encontrava o que considerava um melhor título para suas obras - um poético título. Na esteira de Magritte, portanto, farei referência ao título original da obra, pensarei a escrita sobre esse, mas também associando a imagem à cadeia de outros pensamentos, buscarei outros títulos, não para o quadro, obviamente, mas para os diferentes momentos do texto que tentarão ser apresentados como lugares, passagens, como forma de escrita e de pesquisa, que, aos poucos, pelo fluxo imaginado, que é música imaginada, irão construindo sua justificativa (se é que alguma pareça possível). Um poético título será, portanto, a linha das escolhas e das também possíveis de também serem consideradas partes da escrita.

necessário fugir de qualquer miragem determinante que desvie da incógnita essencial que antecede todo ato criativo e impede a pesquisa de ser apreendida em sua totalidade dotada de sentido.

Enfrento a página assim, tentando dizer das dimensões espaciais da escrita de pesquisa, que tentando atender às necessidades de um trabalho científico, não gostaria de fazer dessas necessidades uma camisa-de-força, mas antes permitir um acompanhamento do seu percurso, desde o seu decretado primeiro res/pirar, ao vôo anunciado como destino. Escrevo, pois, buscando a ressonância criadora de sentidos, inter e relacionando o mítico (coesivo e repetitivo), o prático (vivo e contingente) e o teórico (compilativo, articulador e desarticulador de tempos e espaços de pesquisa). Não se nasce pesquisador; vem-se a sê-lo, a merecê-lo, a receber o selo, na coerência teórico-metodológica, na consistência ética, na consciência estética, no espelho da esfera em que ser pesquisador faz e cria, sentido (SOBRAL, 2005: 118)¹³.

Transparecer o espaço e o percurso do que se apresenta como pesquisa, parece, pois, um necessário dispositivo. Como? Refletindo sobre Magritte, descubro que sua pintura de idéias está a serviço da poética. A pintura em Magritte é uma superfície onde transparece o mostrado e aquilo que permanece como se não estivesse acontecendo, como notações do silêncio, suas imagens mostram e ocultam a poética do visível. Considerando essa perspectiva, forjo pela técnica sob a página em branco, a sobreposição das imagens pictóricas em transparências, recursos de exposição, que busca ser uma superfície provocada, onde o comum de uma página, encontra com um outro comum de uma imagem em transparência, pelo nada comum da obra do artista; a expectativa é que esse jogo possibilite à escrita uma outra fachada. A intenção é que, explorando a sensibilidade em textura diferida, conduza a algum estranhamento possível, para reafirmar uma condição primeira que antecede ao ato da mão, aliada do

¹³ SOBRAL, A. Ético e Estético. In: BRAIT, B. (org) *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

pensamento também nessa escrita: o texto, que aqui se tece (no sentido grego do termo), como fio, como trama, em tese, atuará pelas superfícies que desde sua origem almejam um lugar de resistência, de uma transparente luz de recusa e de uma irônica negação a qualquer viscosa sujeição à norma de uma escrita que já pela aparência torne-se, possivelmente, traída.

O vôo como metáfora tenta dizer assim, do movimento da escrita que deslizará sobre superfícies e profundidades (in)tangíveis, entre transparências e legibilidades (im)possíveis. O movimento da mão referido, que rege a vontade quando escrita, sabe que esbarra e traça seu inevitável e relutante destino geométrico de frase, elege pois o vôo como um território de cumplicidade entre os sonhos e a razão que se necessita. O vôo, do inefável, do secreto, do oculto, que aqueles que se atrevem a investigar acerca do humano defrontam-se pelo menos como vulto. O vôo que reconhece pela escrita a necessidade de constantemente buscar a palavra original, a linguagem onde as palavras e as imagens apareçam como possibilidades, re-inauguradoras de uma ordem clara e escura, aberta e fechada, sedutora e ameaçadora, um espaço de busca e perdição, de encontro e desencontro, enfim, um lugar onde o mítico e o poético reúnam a impermanência dos seres singulares e contingentes.

Pelas pistas iniciais da poético-análise de Bachelard, em um outro trabalho, já pude ensaiar¹⁴ os modos de ser da linguagem, que pela poética buscam um por vir , lugar onde também essa página começa.

A presença da poesia está por vir: ela vem para além do futuro e não cessa de vir quando está ali. Uma outra dimensão temporal, diferente daquela de que o tempo do mundo nos faz mestres, está em jogo em suas palavras quando estas se põem a descoberto, pela expansão rítmica do ser, o espaço de seu desdobramento. Nada de certo aí se anuncia. Aquele que se apega à certeza, ou mesmo às formas inferiores da probabilidade, não está caminhando

¹⁴ BUSSOLETTI, D. Entre a imagem e a palavra: um desafio epistemológico da contemporaneidade. In: GUARESCHI, P.(et al) (orgs). *Psicologia em Questão: reflexões sobre a contemporaneidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

em direção ao horizonte , assim como não é o companheiro de viagem do pensamento cantante, cujas cinco maneiras de se jogar se jogam na intimidade do acaso (BLANCHOT, 2005:352)¹⁵.

O por vir ou o segredo do devir , anunciado por Mallarmé, e por Magritte em pintura, revela esse outro espaço-tempo em que a escrita de pesquisa estabelece como via, nos destinos das palavras, retomando Bachelard: a poética do devaneio, como promessa, já de outros dias.

Um adjetivo vai salvar tudo permitir-nos passar além das objeções de uma psicologia de primeiro exame. O devaneio que queremos estudar é o devaneio *poético*, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve, ou que pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita. Um autor, não lembro quem, dizia que o bico da pena era um órgão do cérebro. Tenho certeza disso: quando minha pena borra, estou pensando atravessado. Quem me trará de volta a boa tinta dos meus tempos de escola? (BACHELARD, 2001:6)¹⁶.

Pela página em branco, e pelos sons da palavra escrita, a vontade de re-encontrar a infância pela boa tinta dos tempos de escola. Pelos caminhos iniciais retomados, Bachelard na memória, avisando que buscar a infância pelo devaneio, é ao mesmo tempo aceitar o desafio de tomá-la como um lugar possível de pensar a Psicologia e seus reivindicados domínios , transitando por dúvidas e indeterminações. Uma escrita de pesquisa, nesta perspectiva, se dá como um abandono permissivo, traçado pelos contornos que possibilitem aos poucos deixar as pesadas estabilidades acadêmicas, assumindo pelo espaço da página, o ponto de partida desse bachelardiano devaneio - sou assim mais uma das que assume que sonham com palavras escritas.

¹⁵ BLANCHOT, M. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁶ BACHELARD. G. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.16.

Sou, com efeito, um[a] sonhado[a] de palavras, um[a] sonhador[a] de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão, buscando nas brenhas do vocabulário, novas companhias, más companhias. Quantos conflitos menores não são necessários resolver quando se passa do devaneio erradio ao vocabulário racional (BACHELARD, 2001: 17)¹⁷.

A escrita de pesquisa sonha a infância, mas se um sonho se conta, um devaneio (ainda por Bachelard) diferente do sonho, não se conta. Um devaneio para ser comunicado é necessário que seja escrito, vivido e revivido - transcrito. É esse o espaço da página em branco que das infâncias inclina-se como desafio.

Volto à página em branco em imagem e seguindo a proposta da exposição percebo que irritar um artista do alto de seu pedestal seria algo que possivelmente seria aprovado por Magritte; consolo-me, assim, pois considero que o pior que esse efeito produza seja uma irritação profunda, não só ao artista, pois falecido seria por demais surrealista, mas aos que lendo este trabalho, por alguma incapacidade minha, não percebam que assumir a forma de uma exposição pelas imagens em transparência, ou ainda conceber a escrita como poéticas de pensamentos visíveis, é, na sua essência, uma tentativa de erguer pedestais, pelas páginas em tributo à iluminação surrealista que não só emprestou sua energia ao cenário da pesquisa, como revela o quanto impregnam a minha visão de ciência e de mundo (e espero que isso também no decorrer do trabalho possa ser mais bem compreendido).

Seguindo pela forma que assumirá esta exposição, a Página em Banco como imagem em transparência faz parte de um conjunto de imagens que anteciparão cada parte do texto e que nomearei pela proximidade e pela

¹⁷ Idem. p.17.

característica, como epimagens. Epimagens, (epi do grego epi, acima de) ou imagens que estão sobre a escrita. As epimagens buscarão revelar perspectivas, melhor, um ponto de fuga, onde a partir da identificação com a epistemologia benjaminiana (o que pretende ser mostrado também durante o decorrer do trabalho) permitem reconhecer o poder das imagens no acesso a um conhecimento que se reivindica pelo e como outro. É, pois, dialogando com as imagens suscitadas quer seja pela pintura surrealista, quer seja por imagens fotográficas (um outro posterior recurso), registradas durante o processo da pesquisa, que a estrutura textual se erguerá numa tentativa de indicar por um lado o espaço e o tempo de onde se escreve e por outro a representação de escrita passível de ser através deste movimento apreendida.

Como bem disse Herberto Helder: Quando não há palavra que se diga e apenas uma imagem mostre em cima os trabalhos e os dias submarinos¹⁸. As imagens serão aqui mostradas como trabalhos, dos dias submarinos, em outras palavras, como algo que busca ultrapassar o quadro e seus enquadramentos rígidos, mas que ao buscá-los insere-se, como já dito, numa parceira surrealista perspectiva.

A intenção é de pela imagem pictórica convocar a uma leitura que desde o seu primeiro momento reconheça uma necessária relação com o fora, com um movimento que não começa na página escrita e nem nessa se encerra, e ao mesmo tempo uma necessidade de diálogo intermitente com os conceitos e as representações remetendo para além dos significados e significantes possíveis também para esse outro lugar que é este fora, o que está sobre a escrita e nela nunca se dissolve. Salta do texto, interrompe, partilha, acompanha, mas fundamentalmente tensiona a escrita como método e como apelo. Deslocamentos sobre as representações designadores da intensidade em que a escrita de pesquisa acontece quando coloca o pensamento em relação com o fora e com o dionisíaco que isso propicia e/ou implica.

¹⁸ HELDER, H. *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.p.465.

Trago Magritte, como escolha, portanto, pela necessidade de produzir o choque/surpresa poética e o estímulo estético necessário, que me permitiu não só começar a dizer sobre os meus arte-desviados caminhos de pesquisa, como garantiu a condição de escrita e de leitura da pesquisa como um lugar assumido e acreditado. Surrealizar a escrita de pesquisa é, pois, a intenção, que como recurso utiliza-se da aproximação desse espaço considerado como o da origem da criação e do poético, onde a escrita de pesquisa, e a teoria, por opção e por necessidade pensam que assim mais podem, ou devem, colocar-se em condições de escuta e interpretação da Canção dos Pássaros pretendida.

Seguirei o espaço das páginas em branco, pelas luas, que em imagem surrealista aparecem entre constelações impossíveis - sobre as folhas, e folhas que conferem o árduo trabalho da tese pretendida. Penso que talvez isso só seja possível mediante o desacomodamento de determinações físicas, sociais ou psicológicas, acreditando como Magritte da necessidade de que a atitude infratora, ao roubar significados, capacita, também, a reafirmar que o novo emerge da insubmissão, e pelo poético espaço das incertezas e dos misteriosos caminhos, quem sabe insurja o pássaro e sua canção?

No entanto, sei não é tarefa fácil adentrar neste espaço. É preciso reconhecer antes que o que anima é o desejo de fazer com que a escrita de pesquisa sobreviva, movendo-se incessantemente, e assumindo seu(s) sentido(s). Para tanto e, no entanto, sei que é preciso um estar em si mesmo, que pressuponha uma disposição de desalojar representações e conhecimentos os tais já ditos, como estáveis - tomando a coragem de assumir uma escrita infratora, aquela que estando aberta a tudo que ainda não se converteu em significações exprimíveis, conversa com o aquém da linguagem, com as palavras e os silêncios da noite pré-vista, e que assim pensam que podem suportar o tudo/nada que cada página em branco anuncia.

Anarquizando sentidos, reafirmo que é a arte quem convida a ciência a recusar significados estáveis, inerentes a uma realidade supostamente determinada, é a arte que rejeita a visão tida como dada. A Página em Branco busca, portanto, dizer desse horizonte onde a exigência persecutória será a manutenção da necessidade do sonho, da criação, da significação de um mundo carente e inconsciente desse desejo fecundo. Se o seu resultado nada promover, pelo menos resta na autora o consolo que a busca da mobilidade por si, já suscitou e suscita.

Ainda por Magritte e seguindo sua inspiração em Mallarmé, talvez seja necessário também dizer que a criação, não é nunca uma paisagem certa. E se nesse céu o astro gira sobre as folhas, talvez o faça para desmontar nossas certezas, aproximando o que aparecia como longínquo ou improvável, tornando presente o que poderia ser considerado uma exceção; é, pois a própria criação que é questionada nesta estranha constelação. Uma certa descrença é necessária para conseguir visualizar que a dúvida pertence à certeza (por certo?). Pela estética, por Magritte encontrando Mallarmé e suas cinco palavras dedico a confiança e o cuidado ao pensamento que pela página ensaia seus primeiros movimentos de escrita: vigiando duvidando rolando brilhando e meditando - eis uma proposta de um aéreo caminho.

Uma página em branco, uma lua branca, o branco de uma página, o branco pela tela. O branco é a cor de tudo que antecede o ato criativo. Branco é a cor que é capaz de suportar o desaparecimento de todas as outras cores, sendo a soma, mesmo que silenciosa de todas elas. O branco realiza-se por uma antropofagia cromática, assimila e incorpora todas as cores, sem temer nada, imaterializa o vazio e convida ao para além do azul dos espaços infinitos. Em alusão à célebre frase de Pascal: O silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta. Dizem que o branco é a cor do silêncio e atua nos des-vãos¹⁹.

¹⁹O silêncio atua nos des-vãos, nas passagens é mais um dos elementos que desvelam a ilusão referencial: o silêncio não é transparente e ele atua na passagem (des-vão) entre

Já pude afirmar também no projeto, e voltarei a reafirmar ao final dessa tese que não me interessa o silêncio como maquiagem da explicação, nem o silêncio como uma máscara descartável de um significado confortável e possível. Não me interessa tampouco o silenciado, pois silêncio não é clausura, não é confinamento. Não me basta só o silêncio que encontre um equivalente confortável na palavra. Quero buscar o eco da palavra que habita, suporta e permanece em sua densa in-sonoridade. Busco o inominável-reconhecível. Coloco-me na aventura de uma pesquisa que como condição abdica da objetividade sem sujeito, ou da mera disposição de intenção voluntária de uma protagonista. Aventura que se pretende desprendida, despudorada, desesperada, inclinada e afinada com a insegurança sobre o improvável dia de amanhã .

Este silêncio branco é, portanto, a origem e a cor que atua como fundo da escrita. Mas qual será a cor de uma escrita de pesquisa que atue nas passagens? Walter Benjamin faz referência inúmeras vezes a *lueur glauque* das passagens de Aragon, uma luz através da qual o sonho pede expressão, uma luz que faz tudo ao mesmo tempo próximo e estranho, uma luz que não encontra uma tradução na língua portuguesa precisa, pois talvez não precisar ser a condição de luminosidade implícita, para apreender seu cromático enigma. *lueur glauque* é o seu nome, algo próximo a um verde incidindo sobre o azul, uma luz melancólica. *Lueur glauque*, portanto, tentará ser a luz dessa escrita de pesquisa²⁰ que daqui para frente, abandona o termo pesquisa e como escrita da infância assim se assinará e insistirá na cor assumida. Uma luz sobre a escrita, tingida pelo recurso

pensamento-palavra-e-coisa (ORLANDI, 2002:39). ORLANDI, E. *As Formas do silêncio: no movimento do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

²⁰Acatei inicialmente a formulação utilizada por Marília Amorim onde a escrita de pesquisa é concebida como uma prática através da qual a escrita e o conhecimento acontecem no diálogo vivido em campo e na relação com o outro do pesquisador. Nesta dinâmica busca incorporar novas vozes e transformar os sentidos. AMORIM M. *O Pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Editora Musa, 2001.

da imaginação, pretende, pela atribuição de cor sugerida, um convite a um mundo de cores adormecidas por onde a escrita da infância buscará seus tantos matizes.

Um silêncio que emerge e provoca as cinzas da inércia a apropriar-se do espaço da página e através dele construir o que será o seu céu de realidade e sonho. Sobre o branco do espaço da página, contra as cinzas da inércia e do esquecimento, tingidas de verde incidindo sobre o azul. *Lueur glauque* é a cor desse céu almejado como escrita, contraste da inquietante busca de uma escrita da infância que luta contra as trevas impostas pelo manto da noite de uma página em branco e segue na procura de imagens que iluminem esse espaço carregado pelo peso do que ao dizer se esvai, e esvaindo-se busca o que ainda resta de luz.

Caminhos aéreos de pesquisa, ou vôo, que transitando pelo vazio do espaço indeterminado, o faz por acreditar que o escrever acontecerá num raio onde a luz focará ou circunscreverá uma determinada órbita, lunática órbita que pelas páginas buscará seu possível e desviado centro. Centro que se ao mesmo tempo é silêncio e também espelho confessadamente mais seduzido pelo brilho da descoberta, do que, pelo ofuscamento de resultados, ou produtos, mais ou menos garantidos.

Palavras noturnas parecem que despontam, por Helder há uma palpitação soturna, uma delicadeza no cerne ²¹, pela experiência posso sentir que muitas dessas acontecerão como que murmuradas, gemidas, sussurradas, ou outras tantas, serão gritadas, perdidas, acuadas. Repetidas? Talvez... Quem sabe o caminho aéreo das pedras por entre a lua? Ainda por Helder, o leve poder da lua apenas queima os olhos ²². E se alguma certeza cabe nesse agora, é que estas palavras já são, como o serão, sempre palavras esculpidas pelas marcas do indizível que o habitar uma escrita nesta perspectiva reconhece-se e escala como doloroso precipício. Palavras, portanto que saltam da noite, do vazio, da falta.

²¹ *Op. Cit.* p. 395

²² *Idem.*

Quem nunca sentiu essa angústia, dificilmente as compreenderá ou as carregará (fardo e responsabilidade assumida) reconheço, pois e aqui, o seu (meu) limite ou o horizonte onde ela - a escrita da infância - pode tornar-se uma leitura mais ou menos, sensível, quem dera... admissível.

Pelo atrás do pensamento, eis que a escrita buscará, portanto uma outra poética (também disso se dirá mais tarde), lugar onde a representação do conhecimento é desalojada e como infratores somos conduzidos, já sabemos, de volta para o seu/nosso(?) Centro. Pelo atrás do pensamento coloco-me enfim, diante da página e da escrita de pesquisa, narrativa de uma intimidade profunda. Sobre essa intimidade profunda, ilustra Maurice Blanchot, analisando o autor sem livro e o escritor sem escrito que foi/é Joubert refere-se aos movimentos arriscados de objetivos que só são descobertos em raros momentos, no breve rasgão de uma abertura do tempo, das narrativas que buscam a intimidade mais profunda, dos caminhos e dos espaços em que as palavras confundem-se

E que tudo saia das entranhas, tudo até a menor expressão. É talvez um inconveniente, mas é uma necessidade: eu a sinto. Joubert sofreu por causa dessa necessidade. Ele gostaria de não ser um daqueles espíritos que mergulham ou penetram muito fundo no que pensam, defeito que é, diz ele, o de seu século, mas defeito privilegiado cuja linguagem ele tenta, às vezes preserva. Depois, um dia, deve anotar tristemente: Não tenho mais superfície. O que, para um homem que deseja escrever, que sobretudo só pode escrever como arte, pelo contato com as imagens e pelo espaço onde elas se põem em contato, é uma afirmação penosa. Como falar a partir somente da profundidade, nesse estado de afundamento em que tudo é árduo, áspero, irregular? Coisa interior, coisa afundada. Quando se pinta uma coisa interior, pinta-se uma coisa afundada. Ora o afundamento, por mais que seja iluminado, nunca pode oferecer a claridade viva e uniforme de uma superfície. E Joubert ama essa claridade da superfície, e nunca cessará de tentar conceber algo como uma outra superfície, infinitamente acrescentada a ela mesma, a grande profundidade à qual ele desce, e onde ele se eleva (BLANCHOT, 2005, 72-73)²³.

²³ Op. Cit. p.72-73.

A página em branco, a claridade, remete à superfície do infinito movimento em sua profundidade estranhamente aproximada. A experiência da escrita que os poetas e a escrita literária ensinam dizem, portanto, à pesquisadora de uma outra perspectiva de escrita possível. Caminhos, representações da ausência e da necessidade de uma profundidade que se afastando no, e pelo espaço, transformam e produzem, traduções de figuras e fundos em contrastes de invisibilidades, lugares onde a palavra e a escrita realizam seu tempo, começam e acabam, nuances de uma gravidade que remete ao vazio que se chama página, lugar onde as coisas, as palavras, os pensamentos, as noites e suas luas transparecem o segredo cuja imaginação é uma de suas entradas. Uma página em branco, uma física e uma cosmologia do sonho pelo longínquo e pelo vazio, novamente Joubert, aproximando-se à cosmologia do sonho das afirmações de uma ciência mais moderna, que através de Blanchot, diz:

*Observem que, em toda parte e em tudo, o que é sutil sustenta o que é compacto, e o que é leve mantém suspenso tudo o que é pesado. Vê-se bem, então, por que a palavra poética pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas por seu distanciamento e seu vazio: e que nesse longínquo que as habita, esse vazio já está nelas, por elas é possível captá-los, e as palavras têm por vocação extrai-los como o centro invisível de sua verdadeira significação. É pela sombra que se toca o corpo, é pela penumbra dessa sombra e quando se chegou ao limite oscilante em que, sem se apagar, ela se franja e se penetra de luz. Mas, naturalmente, para que a palavra atinja esse limite e o represente, é preciso que se torne *uma gota de luz*, e seja a imagem do que designa, imagem dela mesma e do imaginário, para confundir-se finalmente com a extensão indeterminada do espaço, elevando a redondez de uma esfera perfeita o momento que, em sua extrema leveza, ele carrega e, por sua transparência, define (BLANCHOT, 2005: 82)²⁴.*

As representações da escrita de pesquisa são lançadas assim nesse céu da página em branco, nunca como ao mero acaso, mas como busca do centro, desse silêncio em vôo. Nessa perspectiva o movimento do pensamento não é refém da razão, é pensamento finito tendo como orientação do infinito de uma gota de luz, tal como a palavra poética que exige suportar a vagueidade e a ambigüidade,

²⁴ *Op.Cit.* p.82.

onde um céu permite o habitar em cada lua, a ordem é determinada pela liberdade da extensão infinitamente vazia . O longínquo para quem escreve é o centro. A página em branco, puro limite do espaço e do tempo onde a escrita da infância eleva-se à redondeza da lua e ensaia seu vôo carregado do peso da transparência pela qual é conduzida e assim pede para ser através dessa tese - compreendida.

As palavras encostadas ao papel

[...]

Uma a uma, as coisas do mundo, as noites desarrumadas,
as mãos que arrumam
entre chama e sono, as bilhas uma a uma do tesouro,
uma a uma
as palavras contra o papel profundo que suspira.
(Helder, 2004:459)²⁵.

²⁵ *Op. Cit.* p.459.



¹ EPIMAGEM 4 - MAGRITTE, René. *O Império das Luzes*, 1954.

Cena 2 - Entre a noite e o dia: a psicologia social como uma ciência do entre .Uma ciência perigosa?

Onde tudo na cena, pela casa indicava noite, um surreal céu diurno assim é interpretado por Magritte:

[...] reproduzi diferentes conceitos de *O império das Luzes*, concretamente uma paisagem noturna e um céu, tal como os vemos durante o dia. A paisagem leva-nos a pensar na noite, o céu no dia. Na minha opinião, esta simultaneidade de dia e noite tem o poder de surpreender e de encantar. Chamo a este poder poesia. (MAGRITTE, 1954:7)²⁶.

Pela casa e pelo céu, agora, posso dizer que a visibilidade é menos custosa quando o que antevejo tem por motivo dizer de uma proposta de Psicologia, que o doutorar só faz mostrar o quanto está em minha volta como perspectiva. Tudo que está mais perto, mesmo tendo os tons da distância, agora tentará ser indicados. Simplificações, por certo, mas tudo trazido a determinados planos, como quadros inacabados, onde o que é sabido mostra-se, e o ignorado permanece ao lado, oculto, ou no vazio preenchido de sua densa invisibilidade. Uma proposta surrealista de Psicologia é do que aqui se trata.

Há um desassossego no ar. Temos a sensação de estar na orla do tempo, entre um presente quase a terminar e um futuro que ainda não nasceu. O desassossego resulta de uma experiência paradoxal: a vivência simultânea de excessos de determinismo e de excessos de indeterminismos. Os primeiros residem na aceleração da rotina. As continuidades acumulam-se, a repetição acelera-se. A vivência da vertigem coexiste com a de bloqueamento. A vertigem da aceleração é também uma etapa vertiginosa. Os excessos de indeterminismo residem na desestabilização das expectativas. A eventualidade das catástrofes pessoais e colectivas parece cada vez mais provável. A ocorrência de rupturas e de descontinuidades na vida e nos

²⁶ Magritte, R. In: Paquet, M. *René Magritte, 1898-1967 O Pensamento Tornado Visível*. Lisboa: Taschen, 1995.

projectos de vida é o correlato da experiência de acumulação de riscos inseguráveis. A coexistência destes excessos confere ao nosso tempo um perfil especial, o tempo caótico onde ordem e desordem se misturam em combinações turbulentas. Os dois excessos suscitam polarizações extremas que, paradoxalmente, se tocam. As rupturas e as descontinuidades, de tão freqüentes, tornam-se rotina e rotina, por sua vez, torna-se catastrófica (SANTOS, 2005: 42)²⁷.

Esse desassossego, ao qual Boaventura refere-se como típico dos tempos de passagem, independe de um tempo cronometrado pelo calendário. Existe uma desconfiança nos mapas antigos, e a exigência de novos mapas, espaço de uma sociedade intervalar ou de uma sociedade de transição paradigmática. Espaço onde novas fronteiras se alinham.

Homi Bhabha introduz o seu livro *Locais da Cultura* com uma bela epígrafe de Heidegger que diz assim: uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente* (HEIDEGGER, 1971. Citado por BHABHA, 1998:20)²⁸. Penso na Psicologia e suas fronteiras e re-lembro uma outra inspiradora citação de Vygotsky:

Existe, no círculo de tempo que se completa a cada dia, na cadeia infinita de horas de luz e de escuro, uma fronteira entre a noite e o dia muito difícil de perceber. Antes do nascer do sol, há uma hora em que a manhã já chegou, mas a noite ainda continua a existir. Não há nada mais misterioso e ininteligível, intrigante e sombrio, do que esta transição da noite para o dia. A manhã veio - mas ainda é noite; a manhã fica como que incorporada na noite que ainda está em volta, ela nada nessa noite. Nessa hora que pode durar apenas uma fração de segundo, tudo, todos os objetos e pessoas, têm algo como duas existências diferentes ou uma única existência desunida, noturna e diurna, na manhã e na noite (VYGOTSKY, 1991:33-34)²⁹.

²⁷ SANTOS, B. *Para um Novo Senso Comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. São Paulo: Cortez, 2005.

²⁸ BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

²⁹ VEER, R.V. D. & VALSINER, J. *Vygotsky - uma síntese*. São Paulo: Edições Loyola, 1991/1996.

Reflito, sobre essa zona da fronteira, entre a noite e o dia, nessas duas existências diferentes, ou nessa única existência desunida. A Psicologia, especificamente, vem enfrentando esse dilema, desde suas origens, o paradoxo pautado pela disputa entre uma razão instrumental *versus* a possibilidade de assumir uma outra concepção de cientificidade, para além das métricas comportamentais ou até mesmo de seu contraponto, uma abstração humana sem limites.

Transporto-me novamente para Bhabha, buscando alguma pista que possibilite sobreviver, ou até mesmo viver, nesse tempo, cujo nome próprio, se já por muitos dito, ainda considero insuficientemente definido. Transitamos assim entre *pós-modernismo*, *pós-colonialismo*, *pós-feminismo*, e outros tantos pós que ainda seriam cabíveis. Uma certa confusão, uma desorientação. As categorias de classe, gênero resultaram numa consciência quanto às posições do sujeito. Mas e o que é novo nesse processo? Responde Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses entre lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação singular ou coletiva que dão início a novos signos de identidade postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (BHABHA, 1998: 20)³⁰.

E é através da motivação que esses entre-lugares fornecem como possibilidade de elaboração, definidores da sociedade e seus sujeitos, que retomo a crítica feita por Moscovici e seu repúdio ao que ele denominou o papel da psicologia social como uma ciência da aparência.

³⁰ *Op. Cit.* p.20.

A psicologia social não pode permitir-se continuar uma ciência da aparência ; ela não deve somente começar a descobrir os aspectos mais profundos da realidade social, mas também participar na dinâmica geral do conhecimento, através do qual certos conceitos são destruídos e novos são criados. O objetivo deve ser não apenas sistematizar o conhecimento existente, mas propor conceitos inteiramente novos. [...] Até agora seus usuários preferiram interessar-se pela visão do mundo presente em determinados círculos acadêmicos e descuidar o que poderiam ter aprendido de artistas e escritores sobre psicologia humana e mecânica de uma sociedade. Não tomaram como guia os princípios epistemológicos que levam a uma análise do que é raro e sobre o qual pouco se sabe; é esse tipo de análise que ajudaria a lançar nova luz sobre os fenômenos já estabelecidos e familiares [...] (MOSCOVICI, 2003: 165)³¹.

Assumo, pois o desafio e essa recusa em uma ciência da aparência , e a necessidade de fazer com que a psicologia social abra-se para a novidade, explore suas fronteiras, transite pelo entre lugares que possibilita pela relação entre sujeito e sociedade reafirmar a consciência de que a psicologia, fazendo da relação uma categoria central, afirma-se nesse lugar denominado por Gaureschi como a ciência do entre (GUARESCHI, 2004:9)³².

Lanço-me na crença de que existem caminhos capazes, e que a novidade está no coração de toda descoberta. Nada de novo surge se novos pontos não puderem ser re-vistos com a coragem que requer o abandonar o lugar em que o uso corrente aparenta como o menos complicado. Sendo coerente com a recusa expressa, a de tomar a psicologia social como uma ciência da aparência , busco no próprio Moscovici, considerado o fundador da teoria das representações sociais em psicologia social, mais alguns argumentos que me permitam explorar a novidade como princípio do fazer científico.

³¹ MOSCOVICI, S. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

³² GUARESCHI, P.O. *Psicologia Social Crítica: como prática de libertação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

[...] novas e inesperadas idéias em ciência não são somente devidas à inspiração e ao gênio de um indivíduo mas também a sua coragem em abandonar as concepções que são correntes em seu tempo. Mas essa criação de novos pontos de partida depende, também, da sua suscetibilidade de uma ciência a novas idéias e da sua capacidade de permanecer aberta a concepções que tenham sido, antes, consideradas como existindo fora de seu campo de interesse. Os escritores clássicos em psicologia social foram admiráveis em sua habilidade e presteza em aceitar uma vasta gama de idéias. Se voltarmos a eles, talvez sejamos capazes de conseguir uma melhor compreensão de perspectivas mais amplas, dedicarmos-nos à busca de idéias significativas, em lugar da busca de dados. Presentemente, nós respeitamos a idéia de que a metodologia faz uma ciência, em vez de lembrarmos que a ciência deve escolher seus métodos (MOSCOVICI, 2003: 165)³³.

Concordo com as considerações de Moscovici, e disponibilizo todos os esforços no sentido de buscar, por dentro da teoria das representações sociais, o que considero como um alargamento de perspectiva. O método inerente a esse trabalho busca espelhar escolhas que assumem a crença na necessidade de ultrapassar limites no sentido de construir uma psicologia social, cada vez mais social e mais crítica, engajada na produção de verdades perigosas .

A presente conjuntura de eventos é favorável a tal mudança. Para que nossa disciplina se torne verdadeiramente científica, seu campo de interesse deve permanecer livre e suas portas devem estar amplamente abertas às outras exigências da sociedade. Os objetivos de uma ciência são o conhecimento através da ação, justamente com uma ação através do conhecimento. Não importa se esses objetivos são conseguidos através da matemática, experimentação, observação ou reflexão filosófica e científica. Mas por enquanto, os termos ciência e científico estão imbuídos de um fetichismo e seu abandono é a condição *sine qua non* do conhecimento. **A psicologia social será incapaz de formular verdades perigosas, enquanto ela aderir a esse fetichismo. Essa é sua principal limitação e é isso que a força a preocupar-se com problemas menores e permanecer em segundo plano. Todas as ciências verdadeiramente bem sucedidas conseguiram produzir verdades perigosas, pelas quais elas lutaram e cujas conseqüências elas previram. É por isso que a psicologia social não poderá alcançar a verdadeira idéia de uma**

³³Op. Cit. 165.

ciência, a não ser que ela também se torne perigosa (MOSCOVICI, 2003: 166)³⁴ (Grifo meu).

Uma psicologia social do entre é uma psicologia social das verdades perigosas. Uma psicologia social que participe da dinâmica geral do conhecimento, re-escrevendo sua trajetória e a prática que se verifica em torno dela, isso implica agora como antes em explicitar desafios.

Revelo pois uma profunda discordância em relação a alguns caminhos que as pesquisas em Psicologia Social foram assumindo. Nomeadamente no que diz respeito à considerada demarcação da Psicologia Social Moderna como um fenômeno tipicamente esboçado no eixo Estados Unidos e Europa, tal como defende Farr (1996). Tomando de empréstimo a metáfora de Allport a flor e suas raízes, Farr introduz o primeiro capítulo do seu livro: *As raízes a Psicologia Social Moderna*³⁵, citando Allport, ao qual abaixo reproduzo.

Embora as raízes da psicologia social possam ser encontradas no solo intelectual de toda a tradição social, seu atual florescimento é reconhecido como sendo um fenômeno caracteristicamente americano. É desse modo que Gordon Allport (1954,p.3-4) apresentou a disciplina para uma nova geração de estudantes de pós-graduação na América no início do que eu chamo, aqui, a era moderna na psicologia social. Essa era teve início no fim da segunda guerra mundial (FARR, 2002:19)³⁶.

Um aspecto que me parece extremamente discutível na leitura histórica de Farr, refere-se à contradição exposta em dois momentos distintos, e considerados como pós-escrito. Num primeiro momento ele afirma: [...] Não tenho dificuldades em aceitar, justamente com Allport e Jones, que o florescimento da psicologia social na era moderna é um fenômeno caracteristicamente

³⁴ *Op. Cit.* p.166.

³⁵ FARR, R. *As raízes da Psicologia Social Moderna*. Petrópolis: Vozes, 2002.

³⁶ *Idem.* p.19.

estadunidense (FARR, 2002: 36). E ao final do livro em um último pós-escrito afirma:

A história da psicologia social, como uma investigação do passado conduzindo a uma compreensão melhor do presente ainda está por ser escrita (SAMELSON,1974,p.229). A rejeição de distinções extremamente simplistas entre o longo passado e a curta história da disciplina pode ser um bom ponto de partida. O ideal seria escrever uma história da psicologia social que fosse tanto internacional, como interdisciplinar [...] (FARR, 2002; 206)³⁷.

Ora, parece-me extremamente difícil conciliar a possibilidade de reconhecimento da história de uma disciplina, interdisciplinar e internacional, se o que se entende por internacional situa-se no eixo Estados Unidos e Europa. Mais ainda, se retornando à metáfora da flor, Farr, não tem nenhuma dificuldade em reconhecer a raiz e a flor, nesse eixo-privilégio .

A pergunta que fica é: como possibilitar o novo , enquanto essas divisões estanques tenderem a ser consideradas determinantes? As polarizações passado/presente, moderna/arcaica, Europa/Estados Unidos; prefiro inserir a possibilidade do novo no que Walter Benjamin denomina como a estrangeiridade das línguas , trazendo o problema da representação como inato à própria representação. É o modo de representação da alteridade que problematizarei e defenderei através da escrita da infância, como uma das possibilidades em que o novo entra no mundo, no mundo de uma psicologia social que assume o desafio de transitar por entre verdades perigosas.

Para tanto, refuto veementemente a leitura e a perspectiva da teoria e a difusão da psicologia social e da teoria das representações sociais defendida por Farr (1995).

³⁷ Idem. p. 206.

Alguns analistas poderiam afirmar que os argumentos de Moscovici possuem uma força ainda maior num contexto pós-moderno. Há uma espécie de paradoxo aqui. Os objetos da VPs de Wundt eram linguagem, religião, costume, mito, mágica e fenômenos semelhantes. Esses são, também (possivelmente, talvez, com exceção da linguagem), as representações coletivas nas quais Durkheim estava interessado. Moscovici modernizou esse panteão de objetos sagrados substituindo a magia pela ciência. A ciência é uma das forças que distinguem o mundo moderno do mundo medieval. Ela é, como afirma Moscovici, uma fonte fecunda de novas representações. Moscovici estava modernizando a ciência social, ao substituir as representações coletivas por representações sociais a fim de tornar a ciência social mais adequado ao mundo moderno. Ele não estava indo além da modernidade para a pós-modernidade. Ele pode parecer um profeta pós-moderno, mas isso é porque ele está estudando as representações sociais da ciência, e não a ciência em si mesma. Sua teoria é adequada à investigação empírica das concepções leigas da ciência (FARR, 1993). Ela não é apropriada, e nem Moscovici defende que o seja, para compreender o mundo do cientista pesquisador [...] São as concepções leigas da ciência que são fragmentadas, não as concepções de mundo do cientista. Os pós-modernistas defendem que a última afirmação é verdadeira (FARR, 2002: 45)³⁸.

Acredito que se a teoria das representações sociais, na esteira de Moscovici, quiser garantir seu caráter inovador, estimulador e produtor de verdades perigosas é contra lógicas como a acima expressa que deve debater-se. Neste trabalho, porém, não realizarei um estudo histórico propriamente dito da psicologia social.

Uma necessidade de registro, da discordância com os pressupostos presentes na leitura de Farr, sobre a constituição histórica da disciplina, serve também para reafirmar uma outra decorrente quanto à tarefa da teoria das representações sociais. Para Farr, essa tarefa não incluiria o que ele denomina como o mundo do cientista pesquisador, ainda postulando que são as concepções leigas da ciência que são fragmentadas, não as concepções do mundo do cientista. Não concordo e faço deste trabalho de pesquisa um lugar de

³⁸ Idem. p.45.

debate e embate, contra-posições, que considerando a metáfora de Alpport, a continuarem assim, matam a flor, sem direito a nenhum adeus sequer como despedida. Uma nova psicologia sim merece ser discutida, mas afirmo que o farei, afastada dos marcos da história mal contada, ou enviesada pelo positivismo e através de Farr reproduzida.

Assumo como tarefa uma atenção específica à possibilidade de recuperação da dimensão ética do olhar psicológico e social aliado à necessidade urgente de reconstruções de novas bases para uma outra estética da existência humana, rejeitando qualquer forma de epistemicídio e oportunizando conhecimentos alternativos aos que a modernidade capitalista engendrou como cenário denominado e falseado como única realidade possível. Ressaltando através de Boaventura, o epistemicídio é (ao lado, porém mais vasto que o genocídio) o grande crime contra a humanidade, e é pela sua rejeição que a Psicologia Social, aqui, enquanto epistemologia e enquanto prática alternativa, pretende ser dirigida.

Para além do sofrimento e da devastação indizíveis que produziu nos povos, nos grupos e nas práticas sociais que fora por ele (*epistemicídio*) alvejados, significou um empobrecimento irreversível do horizonte e das possibilidades de conhecimento. Se hoje se instala um sentimento de bloqueamento pela ausência de alternativas globais ao modo como a sociedade está organizada, é porque durante séculos, sobretudo depois que a modernidade se reduziu à modernidade capitalista, se procedeu à liquidação sistemática das alternativas, quando elas, tanto no plano epistemológico, como no plano prático, não se compatibilizaram com as práticas hegemônicas (SANTOS, 2001: 329)³⁹.

Seguindo a perspectiva apontada por Boaventura, escavo os caminhos para a pesquisa em Psicologia Social e eis que surge um valioso instrumento: a tão cara e fundamental palavra – utopia.

³⁹ SANTOS, B. *Pela Mão de Alice*; o social e o político na pós-modernidade. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

A nova epistemologia e a nova psicologia anunciadas e testemunhadas pela utopia assentam na arqueologia virtual presente. Trata-se de uma arqueologia virtual porque só interessa escavar sobre o que foi feito e, porque não foi feito, ou seja, porque é que as alternativas deixaram de o ser. Neste sentido, a escavação é orientada para os silêncios e para os silenciamentos, para as tradições suprimidas, para as experiências subalternas, para as perspectivas das vítimas, para os oprimidos, para as margens, para a periferia, para as fronteiras, para o Sul do Norte, para a fome da fartura, para a miséria da opulência, para a tradição do que não foi deixado existir, para os começos antes de serem fins, para a inteligibilidade que nunca foi compreendida, para as línguas e estilos de vida proibido, para o lixo intratável do bem-estar mercantil, para o suor inscrito no pronto-a-vestir lavado, para a natureza nas toneladas de CO2 imponderavelmente leves nos nossos ombros. Pela mudança de perspectiva e de escala, a utopia subverte as combinações hegemônicas do que existe, destotaliza os sentidos, desuniversaliza os universos, desorienta os mapas. Tudo isso com um único objectivo de descompor a cama onde as subjectividades dormem um sono injusto. (SANTOS, 2001: 324-325)⁴⁰.

Foi pelos caminhos da utopia que desde o começo de minha trajetória apoiei-me em toda uma perspectiva latina e americanamente construída. Uma produção contemporânea, portanto, fora do eixo, da flor e de suas raízes, num solo árduo, onde com Guareschi aprendi, a colocar o pé no barro e a reconhecer por onde se escreve também o inovador em psicologia, tendo as representações sociais como perspectiva.

A produção contemporânea ligada a esse campo oferece uma série de possibilidades para pensar a PSICOLOGIA SOCIAL, a prática que desenvolvemos em torno dela e a realidade social com a qual nos deparamos. Para nós, na América latina, isto ainda é especialmente necessário. Nossa realidade mais do que nunca ou como sempre, apresenta desafios quase da ordem do inimaginável. Pobreza, fome, miséria, violência e exploração ainda são significantes poderosos a construir nossas sociedades. Enquanto tais eles resistem e perpetuam uma ordem social que deve ser radicalmente questionada. Questionada quanto as suas condições históricas de produção e reprodução, quanto aos efeitos catastróficos que produz na vida de centenas de milhares de pessoas e também quanto aos seus efeitos simbólicos. Matar

⁴⁰ Idem. p.324-325.

e morrer qualquer um: crianças, jovens, velhos é uma atividade quase banal no Brasil, e essas banalidades e trivialização do trágico devem nos alertar para a necessidade de não deixar levar pelo que Hannah Arendt uma vez chamou de banalidade do mal . Para nós tais preocupações não são jargão. Pelo contrário, elas evocam o nosso compromisso. Repensar a PSICOLOGIA SOCIAL é repensar a nossa prática, sem perder o rigor da teoria, do método e a capacidade de inter-agir com realidade social [...] (GUARESCHI, 1995:20-21)⁴¹.

Uma psicologia social do *entre* na realidade retoma a perspectiva inicial na qual Wundt desenvolveu seus trabalhos buscando a especificidade do objeto e caracterizando a psicologia como uma ciência intermediária . Uma ciência do *entre* ? Figueiredo auxilia a compreender melhor essa distinção desde a sua origem.

É claro que, toda ciência está sempre entre outras, ocupando o seu domínio bem determinado no sistema da natureza, o que permite, exatamente, que em dadas circunstâncias os esforços de várias disciplinas possam convergir; este é o sentido da multidisciplinaridade, no entanto, *entre* implicado na natureza intermediária e interdisciplinar da psicologia teria outro sentido: não se trataria de uma disciplina apenas colocada entre outras, mas de uma disciplina constituída no e pelo *entre* outras . [...] O próprio Wundt, no meu entender, acabou lançando as bases para duas psicologias (a experimental e a social) e não para uma psicologia intermediária e interdisciplinar. Até hoje, embora a noção de ciência intermediária não seja lembrada, grande parte da psicologia vive este impasse (FIGUEIREDO, 1995:80-81)⁴².

Adotar uma psicologia do *entre* é ao mesmo tempo reencontrar a origem e reconhecer os limites e impasses da psicologia e seu futuro. Uma abordagem dialógica é a opção por mim defendida. Uma abordagem dialógica não significa a mera adoção de um método ou um modo de escrita, propriamente dito, mas implica em reconhecer a necessidade de buscar em outros campos, nesse caso, na teoria bakhtiniana, uma das condições de possibilidade que tornam possível o

⁴¹ GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. *Textos em Representações Sociais*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

⁴² FIGUEIREDO, L. *Revisitando as Psicologias: da epistemologia à ética nas práticas e discursos psicológicos*. São Paulo: EDUC, Petrópolis: Vozes, 1995.

exercício do interrogar, o abrir vias de investigação, e de estabelecer uma proposta de análise aberta ao novo correndo o risco das verdades e seus perigos. A hipótese básica implícita é de que o pensar e o fazer conhecimento em psicologia social requer incluir o outro, fazendo da questão da alteridade, a centralidade, de uma produção de conhecimento que pelo Outro se consolida como ético princípio.

Guareschi⁴³ chama a atenção para o fato de que, principalmente no campo da Psicologia Social, o quanto às questões ligadas à ética, a justiça e à alteridade são pouco discutidas. Reconhecendo a dificuldade dada à relativa complexidade e a dificuldade na aproximação da questão e, como partilho com o autor a tese de que não há ação humana que não pressuponha a ética, me coloco na intenção de dar visibilidade e reconhecer a dimensão indissociável da ética e da alteridade na pesquisa fazendo desta a centralidade desta reflexão.

Creio que à medida que começo a pensar o ser humano a partir das relações, uma nova dimensão surge na minha prática: a dimensão da alteridade. Damo-nos conta de que o outro é alguém essencial em nossa existência no nosso próprio agir. Ele se torna alguém necessário, alguém imprescindível para a própria compreensão de mim mesmo (GUARESCHI, 1998: 160-161)⁴⁴.

Nesta perspectiva, pensar o humano através da dimensão da alteridade significa, como também compreende Arruda,⁴⁵ que as representações não servem apenas à integração do outro como um estranho, mas também à transformação do que é familiar. Estranhar o familiar é retirar a representação de sua ancoragem no terreno exclusivo do passado e buscar o novo, aquilo que reordenará, mesmo que pela desordem o familiar, não só pelo objeto, mas pelo contexto da representação,

⁴³ GUARESCHI, P. A Alteridade e Relação: uma perspectiva crítica. In: ARRUDA, A. (org). *Representando a alteridade*. Petrópolis - RJ : Vozes , 1998.

⁴⁴ Idem. p.160-161.

⁴⁵ ARRUDA, A. O Ambiente Natural e seus habitantes no imaginário brasileiro. In: *Representando a Alteridade*. Arruda. A. (org.).Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

permitindo uma aproximação mais ampla tanto dos pensamentos como dos afetos, ultrapassando o real e o racional na sua explicação.

No movimento conflitivo entre a familiarização e o estranhamento que se torna a construção de uma tese de doutorado, assumo a possibilidade de fazer deste exercício um momento de uma viagem ou de um exílio deliberado, como disse Marília Amorim, algo como ser hóspede e anfitriã ao mesmo tempo, ou, ainda, por um lado acolher e receber o estranho, mas também me movimentar em sua direção, ao que a autora denomina como a direção em relação ao país do outro, pois admito que seja só no duplo movimento de abandono e de reconhecimento do território que a alteridade pode ser escutada, traduzida e transmitida pela pesquisa.

Estranhamente o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o nós precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (KRISTEVA, 1994: 10)⁴⁶.

Assumindo assim o desafio de buscar fazer pesquisa em Psicologia pelos caminhos da diversidade, articulando ética, estética e criação, acredito estar sendo fiel ao princípio do dialogismo bakhtiniano, onde todas as vozes interessam, todas as vozes podem e devem ser ouvidas, que dialogar não significa substituir ou justapor locutores, mas interagir sem a imposição dogmática de uma única

⁴⁶ KRISTEVA, J. *Estrangeiros Para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

voz, nem o relativismo numa coexistência acrítica de todas as vozes, mas a síntese dialética das vozes contrárias (FARACCO & Outros, 1988: 24).

No entanto, existe uma impossibilidade de coincidência entre os olhares do Eu e do Outro. Bakhtin propõe o conceito de excedente estético, para compreender a dimensão ética desta atividade estética, assim introduzindo o problema:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que eu contemplo possa estar em relação a mim, sempre saberei e verei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente, urge fundir-se em um, tornar-se um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 2003: 21)⁴⁷.

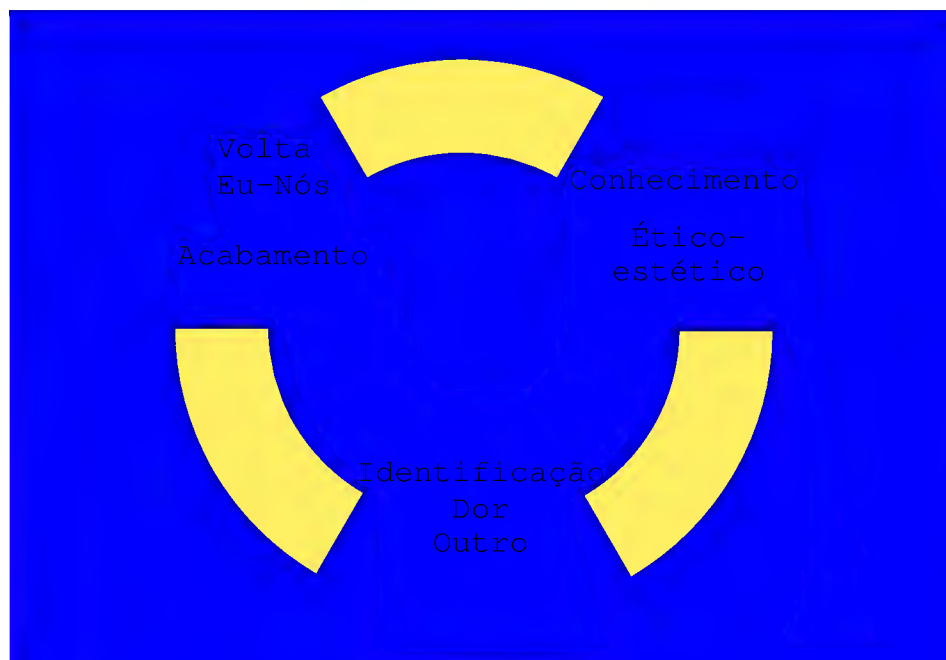
Um excedente estético deve estar aliado a um ato ético para que a atividade estética se verifique e as soluções tornem-se possíveis.

Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha relação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético. A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material de compenetração; tanto essa enformação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que

⁴⁷ BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

preenchemos o material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo mundo material de sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função não mais comunicativa e sim de *acabamento*: a postura do corpo dele, que nos comunicava o sofrimento, conduzia-nos para o seu sofrimento interior, torna-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e dá acabamento ao sofrimento expresso, e os tons volitivo-emocionais dessa expressividade já não são tons de sofrimento; o céu azul, que o abarca, torna-se um elemento pictorial, que dá solução e acabamento a seu sofrimento. E todos esses valores que concluem a imagem dele, eu os hauri do excedente da minha visão, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2003: 24-25)⁴⁸.

A impossibilidade da coincidência de olhares entre o eu, no caso da pesquisadora, e o outro, criança; a defesa de uma perspectiva da alteridade como condição de transitar pelas fronteiras do pesquisar; os contornos de uma psicologia social que pela ética e pela estética se configura podem, assim, em forma de gráfico, serem resumidos e talvez melhor visualizada.



⁴⁸ Idem. p. 24-25.

Descortinar um mundo histórico através da estética é buscar revelar a imagem de um tempo ético da narração. Neste projeto ético-estético identifico aquilo que Lèvinas denuncia como sendo o tempo em que o mundo real aparece na imagem como se estivesse entre parênteses, linguagens aprendidas e indecifradas, parentéticas, que permitem efetuar uma externalidade do interior fazendo da subjetividade, do sujeito histórico e narrativo uma referência para o outro, que por sua vez constitui a interioridade do próprio sujeito. É esta arte mágica de ver a interioridade a partir do exterior que localiza este projeto nessa perspectiva de viagem ao território do estranho, buscando o encontro, ou a fronteira onde se reafirma o sujeito e a sua identidade cultural e social ⁴⁹.

[...] Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem da nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: Estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro... (BHABHA, 1998: 42)⁵⁰.

Buscar o Outro é assumir um lugar de responsabilidade, no entanto, a responsabilidade com o Outro, continuando com Levinas, não é um simples atributo da subjetividade, como se fosse anterior à relação ética. A subjetividade não é um para si e sim inicialmente um para o outro. Não se trata, é claro, reafirmando de uma proximidade espacial, geográfica, mas de uma proximidade que se aproxima de mim enquanto eu me sinto e só nesse aproximar sobre o que eu sou me permite reconhecer e ser responsável pelo Outro (LEVINAS, 2000)⁵¹.

⁴⁹ BERNASCHONI, R. Critchley. Re-Reading Levinas. Blomington: Indiana University Press, 1991. In: BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 1998.

⁵⁰ *Op. Cit.* p.42.

⁵¹ LEVINAS, E. *Ética Y Infinito*. A. Machado Livros, S.A. Madrid, 2000.

Soy yo quien suporta al otro, quien es responsable de él. Así, se ve que en el sujeto humano, al mismo tiempo que una sujeción total, se manifiesta mi primogenitura. Mi responsabilidad es intransferible, nadie podría reemplazarme. De hecho, se trata de decir la identidad misma del yo humano a partir de la responsabilidad, es decir, a partir de esa posición o de esa deposición del yo soberano en la conciencia de sí, deposición que, precisamente, es su responsabilidad para con el otro. La responsabilidad es lo que, de manera exclusiva, me incube y que *humanamente*, no puedo rechazar. Esa carga es una suprema dignidad del único. Yo no intercambiable, soy yo en la sola medida en que soy responsable. Yo puedo sustituir a todos, pero nadie puede sustituirme a mí. Tal es mi identidad inalienable de sujeto. En ese sentido preciso es en el que Dostoiveski dice: *Todos somos responsables de todo y de todos ante todos, y yo más que todos los otros* ⁵² (LEVINAS, 2000: 85)

Se todos somos responsáveis e eu mais que todos, em tempos em que o belo se vê tão mal (HANDKE, 1990: 87), representar o outro através da escrita da infância e da escrita de pesquisa é confessar que: momentos como esse jamais deveriam passar ou ser esquecidos: exigiam um prolongamento para que pudessem continuar a agitar-se; uma melodia; o CANTO (HANDKE, 1990: 90)⁵³. Pela canção dos pássaros o outro, a criança enquanto canção, enquanto esperança que pela palavra, pela imagem, pela poesia, grita e silencia.

⁵² Idem. p.85.

⁵³ HANDCKE. P. *História de uma Criança*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



1

¹ EPIMAGEM 5 Magritte, René. *O Túmulo dos Lutadores*, 1961.

Cena 3 - CASAS SÃO ROSAS!

Falemos de casas, da morte. Casas são rosas
para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a esperança
nos abandona para sempre.
(Herberto Helder)⁵⁴

Uma flor explodida. Uma *crisálida ira*, por Helder melhor dita. Pela imagem a rosa surrealista, pelo texto uma recusa a qualquer atitude sobre esta que seja explicativa. Casas são rosas! Novamente texto escrito através da imagem que assume a forma como representação, e como recurso de acesso, como escreveu Balzac, a *uma vasta poesia* banhada de luz. A palavra e a imagem poética não pretendem, pois, descrição. Vãos oniricamente orientados, bachalardiando posso lembrar, mais uma vez, que são devaneios ou também, método.

O excesso de pitoresco de uma morada pode ocultar a sua intimidade. Isso é verdade na vida; e mais ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas onde nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-la seria *mandar visitá-las*. [...] Posso esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão longínqua em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam o fundo da memória, o limite da memória, além talvez da memória no campo do imemorial. O que comunicamos aos outros não passa de uma *orientação* para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total. Nesse caminho, orientamos o onirismo, mas não o concluímos (BACHELARD, 1993: 32)⁵⁵.

Alçando vôo rumo a uma escrita casas e rosas. Vozes longínquas e tão próximas buscam um para além de qualquer *positividade da história ou geografia*

⁵⁴ *Op. Cit.* p.11.

⁵⁵ BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo; Martins Fontes, 1993.

psicológica. Postulando, ainda, através de Bachelard que a infância é maior que a realidade (BACHELARD,1993: 35)⁵⁶, o único plano que parece possível de escrever sobre a infância não cabe no espaço reduzido onde permanecem os fatos; a infância não só habita no devaneio, mas é através dela, em imaginação ou memória, que a adultez feita pesquisa busca encontrar as chaves que permitem habitá-la, preservando a poesia.

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico (BACHELARD,1993: 62)⁵⁷.

Todo cuidado é assim pelo método, e pelo receio diante do espaço geometrizar que um texto acadêmico por vezes possui, encarcerando coisas tão simples e tão complexas como flores, ou casas, encarcerando também a infância em tantas jaulas interpretativas.

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como objeto geral, isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artificios (MERLEAU-PONTY,2004: 13).⁵⁸

Método, como sugere Benjamin, é *caminho indireto*, é *desvio*, lugar onde o pensamento percorre o seu percurso, como recomeço, como volta incessante às coisas. O método como caminho indireto remete a uma aventura cujo embate é contra toda e qualquer possibilidade que rejeite a fluidez do pensamento e do seu sinuoso trajeto, nomeadamente, aqui, vôo indireto. Desviantes manobras, por

⁵⁶ Idem. p. 35.

⁵⁷ Idem. p. 62.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

certo, e ainda se pelo método, acredito que aparentemente o trajeto reto pode até ser (não necessariamente) o mais curto, nem sempre, por certo, é o que garante a pesquisa e ao conhecimento o seu caráter de descoberta. Reconheço que uma certa ousadia é necessária aos que fazem esses vôos indiretos. Escolhas rebeldes, talvez? Escolhas epistemo-metodológicas, no entanto, que tentam ou teimam em demonstrar que o horizonte dessa perspectiva de escrita da infância inscreve-se na necessidade de um puro acontecer. Questões e práticas que se já muito discutidas, pensadas e elaboradas pelas ciências humanas, artes, literatura e poesia, quando retomadas aqui se inserem no reconhecimento da atualidade e da necessidade de seu constante requestionamento, fazendo da pesquisa e de sua escrita um exercício de demonstração de uma profunda crença na vida humana, livre de resoluções pretensamente definitivas ou de formulações conceituais julgadas acabadas ou domesticadas. Bakhtin concebe autoria numa concepção dialógica, como referência necessária para reafirmar a convicção de que a verdade não é monopólio de um único sujeito, nem se situa no interior de uma única pessoa⁵⁹.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido era sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2003: 410)⁶⁰.

⁵⁹ A questão da autoria, tema essencial da concepção dialógica bakhtiniana da linguagem diz que a palavra não pertence só e exclusivamente ao falante. Nesta compreensão, o autor (falante), o ouvinte e todas as vozes que antecederam aquele ato da fala, ressoam nas palavras do autor. Dialogia é o caráter da interação verbal enquanto categoria básica da concepção de linguagem em Bakhtin, onde toda enunciação faz parte de um processo de comunicação interminável.

⁶⁰ *Op. Cit.* p.410.

Transitando por entre palavras e suas molduras, instila a rosa intitulada por Magritte como "Túmulo dos Lutadores". Uma rosa, ou o que pode ser visto também, como um convite ao problema. No projeto deste momento, escrever pela criança que me olha (outra rosa). Rosas que fazem do doutorar instantes em pétalas, de cumplicidades apreendidas e colhidas como flores sem razão, rosas breves, serenas musas loucas, vermelhas rosas também, e por que não? Sem astes, no ar e no chão, de uma página que se a contragosto excede-se em justificações o faz pela convicção de que o horizonte desse trabalho de pesquisa pode ser também lido, pela sinuosidade dos vôos, pela necessidade das escolhas e pela transparência enigmática das possibilidades de luz que impulsionam ou atravessam distâncias em tempos entrecruzados o fazer de pesquisa e sua história.

Re-dizendo, escrevo casa, morte, rosa, ou reescrevo que *casas são rosas!* No rastro desta hora, que é agora, pretendo, pela casa, e pela rosa palavras antecipar uma outra tensão que impregna este texto. As epígrafes ao lado das epimagens são recursos metodológicos estruturantes desta arquitetura textual que aos poucos se revela. A epígrafe é o núcleo do diálogo da pesquisadora com a literatura, mais especificamente com a poesia.⁶¹ São, ainda, pré-textos, que os estudos em linguagem possibilitam, tentando cumprir com a função de, se não dizer, pelo menos mostrar as escolhas, os equívocos, as luzes e as sombras onde essa escrita de pesquisa busca habitar.

Falemos de casas, dessa e de outras palavras que tentam dizer do humano. A casa que pode ser interpretada como servindo para uma habitação, assim como uma caneta (ou uma pena - Levinas) serve para a escrita. Não são, no entanto, o conjunto de suas úteis e inquestionáveis funcionalidades que estão aqui em questão, e sim a casa enquanto condição e começo de toda atividade

⁶¹ Poesia que em tese sustenta-se como um dos pilares das gramáticas das culturas da infância e que irá aos poucos sendo revelada e com defesa pretendida.

humana, conforme Levinas. Alçar vôo nesta escrita de pesquisa pela casa, traduz um lugar de reconhecido começo por onde se escreve a palavra - tudo.

O papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da atividade humana, mas em ser sua condição e, nesse sentido, o seu começo. O recolhimento necessário para que a natureza possa ser representada e trabalhada, para que se manifeste apenas como mundo, realiza-se como casa (LEVINAS, 1993: 135)⁶².

No entanto, existe uma outra condição, na qual uma escrita de pesquisa implica. Um retirar-se da imersão que a casa sugere, abrir-se a um estado que permita o despossuir, recuar para encontrar algo novo, espaço onde possa emergir a representação do Outro que me põe em questão. Eleger a infância é, pois, a dissolução das certezas, tanto as certezas de mundo, como as consideradas próprias⁶³.

Na medida em que encarna o surgimento da alteridade, a infância nunca é o que sabemos (é o outro dos nossos saberes), mas por outro lado, é portadora de uma verdade à qual devemos nos colocar à disposição de escutar; nunca é apreendido pelo nosso poder (é o outro que não pode ser submetido, mas ao mesmo tempo requer nossa iniciativa; nunca está no lugar que a ela reservamos (é o outro que não pode ser abarcado), mas devemos abrir um lugar para recebê-la. Isso é a experiência da criança como um outro: o encontro de uma verdade que não aceita a medida de nosso saber, com uma demanda de iniciativa, que não aceita a medida de nosso poder, e com uma exigência de hospitalidade que não aceite a medida de nossa casa. [...] Trata-se aqui, então de devolver à infância a sua presença enigmática e de encontrar a medida de nossa responsabilidade pela resposta que esse enigma leva consigo (LARROSA, 2000: 186).

⁶² LEVINAS, E. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

⁶³ Larrosa parte das considerações de Hannah Arendt para, concebendo a infância como um acontecimento, defende que a infância é a salvaguarda da renovação do mundo e da descontinuidade do tempo (LARROSA, 2000:186-189).

Pela criança que me olha, e pela poesia como subversão da linguagem, assumo essa escolha de ser, fazendo a poesia o norte desse vôo em curso. Deixar-me-ei, portanto, agora de forma explícita, conduzir pelo Poema Contínuo⁶⁴ de Herberto Helder⁶⁵, e o que virá a seguir é o resultado dessa incursão, que desde a epígrafe até a sua última possível linha carrega um epitáfio oculto, pelas palavras do poeta que não mais anunciarei, só deslocarei e inclinarei na escrita resguardando o espaço das margens direitas do texto sempre apresentada daqui, e em diante, assim:

*A poesia é um batismo atônito, sim uma palavra
surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo
etc.
das vozes
(Helder, 2004:490)⁶⁶.*

Não se trata, como Goethe pretendia de poetizar a ciência ; busco um movimento de escrita que permita o lado sensível da verdade . Considerando que a citação é um traço fundamental da arquitetura dessa escrita (e isso será tratado mais tarde) a citação poética, aqui, assume uma diferenciação.

⁶⁴ O Poema Contínuo é uma súpula poética feita pelo autor de seus poemas e livros, escritos e reescritos em seus 40 anos de trajetória literária. Utilizo o Ou o Poema Contínuo por um critério de escolha que implica na compreensão da importância desta obra no universo Herbertiano, onde a súpula da criação poética feita pelo autor possibilita mostrar o processo de criação como renovação e emenda, onde o poeta pelo fio e pelo entrelaçamento das palavras dá forma e traduz o esforço de estar vivo ou redivivo como ele mesmo diz-se no único poema inédito desta edição.

⁶⁵ Manuel Frias Martins assim apresenta Herberto Helder: Afirmar que H. H. é um dos mais importantes poetas de língua portuguesa, talvez não seja novidade. Afirmar que sua poesia está latente na nova geração de poetas que se firmaram nos anos 70, talvez seja insistir no lugar-comum. Afirmar que *Poesia Toda* é um monumento artístico que nos ajuda a compreender o nosso próprio perfil de seres culturais, talvez seja afirmar o óbvio. Porém, talvez não seja descabido lembrar que tudo isso acontece porque a obra de H. H. em geral, e a sua poesia, em particular emanam daquele núcleo de realização estética que permite identificar os grandes artistas como aqueles que conseguem captar, e insuflar nas suas obras, a respiração intemporal do homem e da natureza; que erguem as suas obras pela memória palpitante da grandeza espiritual e material do homem, e do homem no mundo . (MARTINS, 1983: 53). MARTINS, M.F. *Herberto Helder. Um Silêncio de Bronze*. LISBOA: Livros Horizonte, 1983.

⁶⁶ *Op. Cit.* p.490.

Busco inicialmente as reflexões de Paul Ricoeur, para fazer um outro parêntese, sobre a poética perspectiva, compartilho com o autor a sua defesa de uma aproximação da linguagem poética, da possibilidade de uma referência não descritiva do mundo . A dimensão da poética possui uma outra especificação; nela a linguagem celebra a si mesma. O poema, para Paul Ricoeur, (entendido em um sentido amplo, onde inclui a narrativa, o lirismo e o ensaio,) provoca uma suspensão da função referencial do discurso, tanto uma referência de primeira ordem (objetos familiares da percepção) ou como de referência indireta que a ciência constrói sob as entidades físicas.

O discurso poético também está no sujeito do mundo, mas não dos objetos manipuláveis de nosso ambiente cotidiano. Ele se refere às nossas maneiras múltiplas de pertencer ao mundo antes que nos opuséssemos às coisas a título de objetos dando de frente para um sujeito . Se nos tornamos cegos para essas modalidades de *enraizamento* e de *pertencimento* que precedem a relação de um sujeito com objetos é porque ratificamos de maneira não crítica um certo conceito de verdade, definido pela adequação a um real de objetos e submetido ao critério de verificação e da falsificação empíricas. O discurso poético questiona precisamente esses conceitos não criticados de adequação e de verificação. Ao fazer isso, ele questiona a redução da função referencial ao discurso descritivo e abre o campo de uma referência não descritiva do mundo (RICOEUR,1992:187-188)⁶⁷.

Ricoeur segue refutando o que ele denomina de o rastro do positivismo em poética , aproximando função referencial do discurso poético ao que, aos seus olhos, aparece como a significação da revelação no sentido bíblico.

Revelar é descobrir o que até então parecia oculto. Ora, os objetos de nossa manipulação dissimulam o mundo de nosso enraizamento originário. Apesar do fechamento da experiência ordinária, e através da ruína dos objetos intramundanos da realidade cotidiana e da ciência, as

⁶⁷ RICOEUR, P. *Nas Fronteiras da Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

modalidades de nosso pertencimento ao mundo abrem o seu caminho. Revelação, nesse sentido, designa a emergência de um conceito de verdade diverso da verdade-adequação, regrado pelos critérios de verificação e falsificação; um conceito de verdade-manifestação, no sentido de deixar ser o que se mostra. O que se mostra é cada vez a preposição de um mundo, de um mundo tal que eu possa projetar nele meus possíveis mais próprios (RICOEUR, 1996 :188).⁶⁸

Um mundo em que eu possa projetar nele meus possíveis mais próprios, esse eu acredito que é o mundo em que uma escrita da infância também pode ser refletida, desdobrando escritas, citando mundos, para que manifestos poeticamente revelem outros possíveis mundos habitáveis, lugar em que a infância escreve-se como lugar de convite. Mas essa é só mais uma das esperanças, da citação, que pela poética, também pode ser dita como lembrança.

A palavra poética, portanto, tentará mostrar-se neste texto como uma ressonância repetitiva que objetiva um fazer escutar, ou uma experiência com a linguagem que se traduza num diálogo, próximo ao que, buscando um outro autor, pronunciou Heidegger: uma conversa do pensamento com a poesia, considerando que a conversa do pensamento com a poesia busca evocar a *essência*⁶⁹ da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem (HEIDEGGER: 28)⁷⁰. Foi Heidegger, também, quem se referiu à linguagem como a casa do ser, fazendo parte de uma saga do dizer (a saga do dizer recomenda verbalização sonora na palavra), enquanto modo de acontecimento apropriador. A casa do ser aparece então como morada.

Para seguir pensando o vigor da linguagem, para dizer condizendo o que lhe é seu, é preciso uma transformação da linguagem, que não pode ser forçada e nem inventada. A transformação não se dá mediante a criação de novas palavras e frases. A transformação

⁶⁸ Idem. p.188.

⁶⁹ [...] como experiência de realizar o modo de ser: (Nota do tradutor p. 8). HEIDEGGER, M. A *Caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

⁷⁰ HEIDEGGER, M. A *Caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

diz respeito à nossa relação com a linguagem. Somente um destino histórico pode determinar se e como o vigor da linguagem enquanto mensagem arcaica do acontecimento apropriador é a relação de todas as relações. Por isso, enquanto resposta, *nosso* dizer permanece sempre um dizer da relação. A re-relação está sendo aqui pensada sempre a partir do acontecimento apropriador e não mais representada na forma de um mero relacionamento. Nossa relação com a linguagem determina-se pelo modo em que nós, enquanto os que são recomendados, pertencem ao acontecimento apropriador (HEIDEGGER, 2003:215).

Buscarei neste texto, assim, uma outra apropriação da representação da relação da escrita da infância⁷¹ num movimento que pensando o sentido das palavras aproxima-o da poesia⁷² e através desse movimento busca aproximar o vôo o mais próximo da canção dos pássaros desafio e perspectiva.

*[...][Há crianças paradas nas cavidades
como os olhos das casas.
(Helder, 2004: 399)⁷³.*

Através da poesia, como numa brincadeira de esconde-esconde, buscarei as crianças nas cavidades, nos olhos da casas, tentando cumprir com a estranha exigência da impossibilidade de dizer ou nomear, buscando interrogar constante e insistentemente o poder da linguagem que, em seus atos de violência, costuma

⁷¹ Uma primeira definição para escrita de pesquisa teve como referência a proposta por Amorim (2001) onde a escrita de pesquisa é concebida como uma prática através da qual a escrita e o conhecimento acontecem no diálogo vivido em campo e na relação com o outro do pesquisador. Nesta dinâmica, a escrita busca incorporar novas vozes e transformar os sentidos. Levando a definição para a relação de pesquisa a formulação escrita de pesquisa vai aproximando-se de outras concepções e no diálogo previsto, acaba por incorporar outras possibilidades de representação.

⁷² A relação com a poesia de Herberto Helder pretende também ser uma forma de elevar a escuta, no entanto, perturbando o ritmo próprio do dizer poético, impedir que uma outra harmonia seja executada, é um assumido risco. Cabe ressaltar que a perturbação do ritmo inicial, encostando outras palavras, na palavra poética, pauta-se por uma relação de provocativo encontro e afastamento de uma tentativa de representação estética de um outro e próprio ritmo para a escrita de pesquisa pretendida.

⁷³ *Op. Cit.* p.399.

perder-se na comodidade da adulez da forma ou da fôrma que um nome/conceito por vezes comporta.

Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter sob a forma cômoda de um nome. Nomear é o que faz do homem essa estranheza inquietante e perturbadora, que estorva os outros seres vivos e até mesmo os deuses solitários que dizem ser mudos. Nomear só foi dado a um ser capaz de não ser capaz de fazer desse nada um poder, e desse poder, a violência decisiva que abre a natureza, que a domina e força. É assim que a linguagem nos joga na dialética do mestre e do escravo, que nos obceca. O mestre adquiriu a fala porque foi até o extremo do risco de morte; só o mestre fala, uma fala que é comando. O escravo apenas ouve. Falar, eis o que é importante; aquele que só pode ouvir depende da fala, e vem somente em segundo lugar. Mas a escuta, o lado desfavorecido, subordinado e secundário, revela-se finalmente como o lugar do poder e o princípio da verdadeira autoridade. (BLANCHOT, 2005: 45)⁷⁴.

*Tantos nomes que não há para dizer o silêncio-
a combustão interior do tempo:
uma maçã cortada, uma pomba de éter:
o pensamento.
(Helder, 2004:249)⁷⁵.*

Assumir pela poética o diálogo com a insuficiência, com o movimento que produz e com a fragilidade que é a força dessa concepção e necessidade de escrita é, portanto, mais do que um possível encadeamento correto e lógico dos parágrafos que configuram o corpo de um texto escrito.

*As vacas dormem, as estrelas são truculentas,
a inteligência é cruel.
[...]
Que é preciso caçar flores, golpear estrelas,
Meter o sono nas vacas, deentranhar-lhe*

⁷⁴ *Op. Cit.* p. 45.

⁷⁵ *Op. Cit.* p.249.

*o sono,
dar o sono às estrelas.
Enlouquecer.
(Helder, 2004:118-119)⁷⁶.*

Interessa, pois uma aproximação da relação entre o pensamento e a palavra, do grave tormento, daquele impoder, como dizia Artaud, que transforma toda escrita numa dolorosa falta em seus diferentes níveis de impossibilidades.

Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre, e obriga-o a experimentá-la abaixo do ponto em que a experimentaria verdadeiramente. Não é apenas uma dificuldade metafísica, é o arrebatamento de uma dor, e a poesia é essa dor perpétua, ela é a sombra e a noite da alma, a ausência de voz para gritar (BLANCHOT, 2005: 51) ⁷⁷.

Isto num processo de mútuo pertencimento e relacionamento, pela escrita que consente o que não pode ser dito, e que acredita num conjunto que possa ser, uma outra forma de pensar e (ainda como disse Heidegger) agradecer, (e eu digo) de também escrever.

*Sei o poema
do conhecimento informulado.
Respira monotonamente uma estrela
entre os ossos.
Estrela levemente destruída.
Roída pelo louco rato lírico
da idade. Estou no pensamento.
Parado no movimento de uma vida.*

⁷⁶ *Op. Cit.* p.118-119.

⁷⁷ *Op. Cit.* p.51.

(Helder, 2004:102)⁷⁸.

Falemos assim, de casas e de rosas, pela imagem, pensamento e palavra. Palavra poética, palavra ou palavras, pela pluralidade das palavras múltiplas, que pela Filosofia da Finitude de Mèlich é traduzida como uma presença inquietante diante dos limites do humano das palavras que pedem proximidade e ao mesmo tempo sabem das distâncias atravessadas.

Escrevo assim, entre os riscos e os atrevimentos que permeiam os caminhos das palavras múltiplas, as palavras que expressam e também reconhecem sua dimensão de inexpressibilidade.

[] Es esta una fuerza inmensa de la palabra humana. Sin embargo, quizá deberíamos hablar en plural y escribir palabras humanas porque la palabra humana es una palabra múltiple, una palabra que incluye gestos, signos, símbolos, imágenes, conceptos, categorías, fórmulas, miradas... La palabra humana dice lo que dice, pero también siempre dice más de lo que dice de otro modo, y al decir de otro modo incluye algo no dicho del todo. La palabra humana expresa aquello que queda por decir y, quizá también, aquello imposible de decir (MÈLICH, 2002: 11)⁷⁹.

Um exercício de humildade e reconhecimento, que pelas linhas e entrelinhas busca dizer ou mostrar a solidariedade com os que através de Bauman também perguntam: Não é verdade que, quando se diz tudo sobre os principais temas da vida humana, as coisas mais importantes continuam por dizer? (BAUMAN 2004:16)⁸⁰.

As pontes não são o rio.

⁷⁸ Idem. p.102.

⁷⁹ MÈLICH, J. *Filosofia de la Finitude*. Barcelona: Herder, 2002.

⁸⁰ BAUMAN, Z. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.

As casas existem nas margens coalhadas.

(Helder, 2004:124)⁸¹.

A escrita da infância segue, ávida de espaço e sedenta de luz. Escrita cuja oferta é o ritmo de um trabalho que pulsa mapeando flores em fundo de atmosfera voo e risco.

*escrita e escritura desenvolvidas pelo silêncio
que as não ameaça mas de si as libera como uma
borboleta ávida uma dona do espaço
visível proprietária da luz e sua extensão
sinal daquilo que se abriu por sua energia mesma
e nenhum arrepio de horror sequer um transe
fere o flanco oferecido ao mundo
apenas um nascimento o ritmo trabalhado noutra e trabalhando
outro ritmo como a malha das artérias
um mapa uma flor quentíssima em fundo de atmosfera.
(Helder, 2004:276)⁸².*

Casas são rosas! É, pois e também, outra porta de entrada, de uma escrita da infância que entre vírgulas mais ou menos corretas deslocou-se num voo cujos movimentos a seguir serão na falta de uma melhor palavra, o seu produto.

*E entres rutilante por uma porta
para outra porta, Essa porta que dê
para uma porta de ti própria,
A mão ateando a escrita que desloca
brilha direita...vírgulas corretas*

⁸¹ *Op. Cit.* p. 124.

⁸² *Op. Cit.* p. 276.

(Helder, 2004:404)⁸³.

Nesta perspectiva, e no desafio suscitado por Benjamin em tentativa de síntese, retomo e reafirmo a forma e o conteúdo que a escrita da infância pretende aqui assumir: o método como desvio, numa justaposta e fragmentada imagem de mosaico. Repito pois, a já tão repetida citação de Benjamin, pois como refrão, faz parte da pensada harmonia:

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários extratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder a sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde a sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõe elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com maior força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhe corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte (BENJAMIN, 1984:50-51)⁸⁴.

E se reafirmo e repito o método, é para mais dizer que, arquitetando palavras, traçando e configurando o espaço do vôo têm como intenção propiciar uma leitura onde o salto, a interrupção, a lacuna, o rasgo do real e do pensar possibilitem um pulsar desviante, desenhado por entre metáforas (casas ou rosas, as metáforas desse agora). Uma arquitetura cujo vôo, assume o lugar daquilo que falta, buscando novas relações, equilíbrios e harmonias, afinal eis a tarefa decorada: apreender a Canção dos Pássaros sob flores intangíveis.

⁸³ *Op. Cit.* p. 404.

⁸⁴ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Sem deixar de dizer ou saber das outras tantas flores. Parece ser esta a melhor rota nesse agora do vôo pretendido.

A rosa.

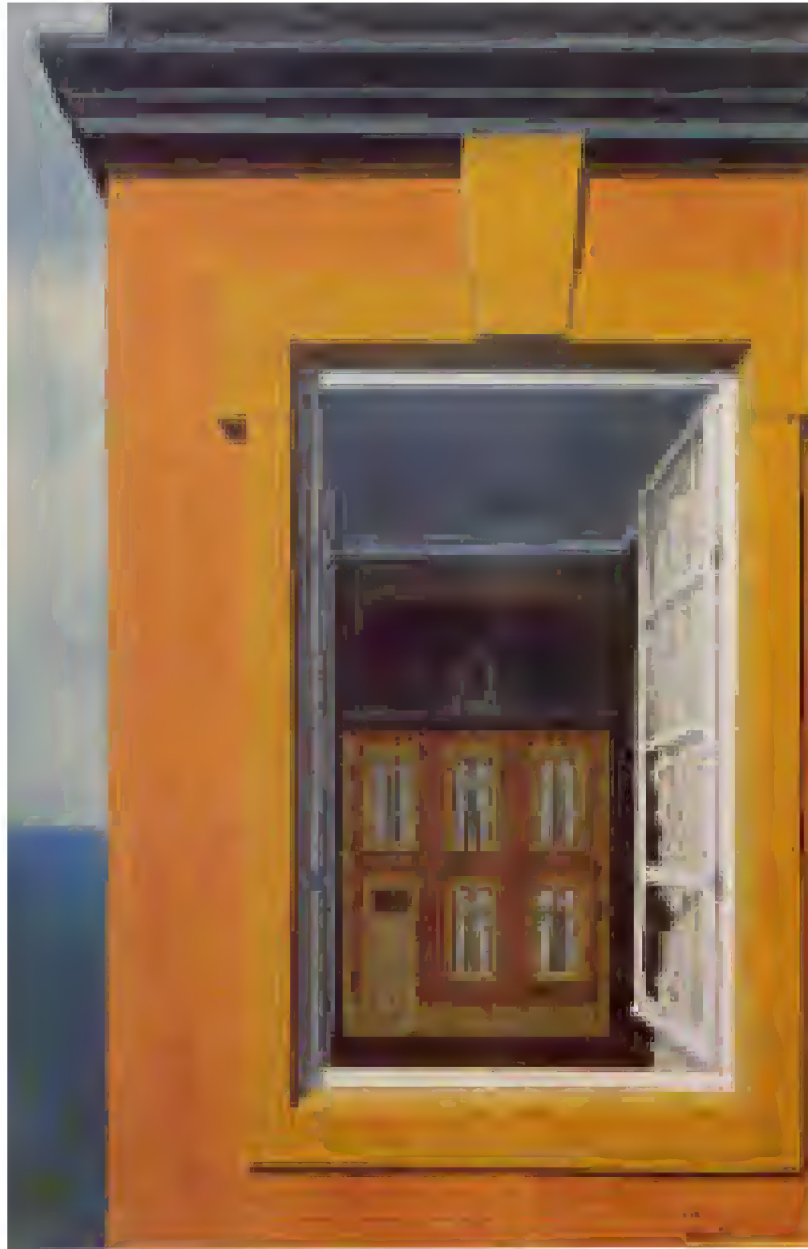
*Esse terrífico volume, esse
cometa fundo*

À cara.

(Helder, 2004:396)⁸⁵.

Nesse lugar onde a infância se escreve e escreverá por entre casas e flores, a título ilustrativo, seguindo Herberto Helder, um vôo rápido sobre essas flores infindas: rosas recuadas, pendidas rosas, flores imaturas, flores dos nervos, a fina flor vermelha, as flores atuais e frias, flores cegas, a flor atravancada, flores aniquiladas, rosas vigiadas, um girassol no mundo, magnólias levadas pela noite, magnólias negras, flores desmedidas, camélia geada, flor esbraseada, flor recalçada, rosa passada, rosa interior, flor perdida, camélias monstruosas, flores paradas, flor do diamante, camélia radical, rosas ferozes, a flor sonhada, a rosa congenital, a flor rija, as rosas cor de esperma, as rosas de pedra rotativa, a rosa no fundo da cabeça, a rosa infundida, a rosa reluzente, camélias de ar, rosas de mármore, camélia soprada, rosa cavada, rosas abertas, roseirais coruscantes . E aqui caberiam as reticências volumosas e fundas... todas as flores... infâncias... palavras... por Helder... poema contínuo...

⁸⁵ *Op. Cit.* p.396.



1

¹ EPIMAGEM 6 MAGRITTE, René. *Elogio da Dialética*, 1936.

Cena 4 - JANELAS DA PAISAGEM: montagem, caixa de letras e a escrita da infância.

Fisiognomia é a arte de escrever a história através de imagens. Para Benjamin, escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia (BENJAMIN, 2006: 518)⁸⁶. A fisiognomia é na perspectiva benjaminiana uma representação da história, um rosto .

*as janelas das paisagens;
e essa forma repleta de passos para indagar
(Helder, 2004:339)*

Genericamente falando, a fisionomia benjaminiana é uma espécie de especulação das imagens no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens preñes de história. Ela tem sua razão-de-ser na especificidade de seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A imagem é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: alegoria , imagem arcaica , imagem de desejo , fantasmagoria , imagem onírica , imagem de pensamento , imagem dialética com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana (BOLLE, 2000: 42-3)⁸⁷.

O rosto que interessava Benjamin era o rosto da modernidade , uma fisiognomia da multidão . O rosto que interessa aqui é o rosto da infância, uma fisionomia da infância, como história escrita através de imagens. Quais seriam então as condições de sua visualização?

⁸⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo horizonte. Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

⁸⁷ BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

*Nunca se deve dizer que um rosto perde
as suas brasas quando se inclina sobre a penumbra
de uma fonte, sobre um instrumento rápido
(Helder, 2004:37)⁸⁸.*

Para explorar tal questão é interessante recordar que a noção de *physiognomia* foi bastante utilizada na Europa, mais precisamente na segunda metade do século XVIII, tendo Johann Caspar Lavater⁸⁹, e seu livro *Fragmentos Fisiognômicos*, publicado em 1778, sido um marco. A fisiognomia atualmente é considerada por alguns autores como um dos traços que marcaram o nascimento do sujeito moderno, entre esses, Márcio Selligman-Silva (2005) que alia *physiognomia*, desenho científico e literatura (essa máquina de criar eus) nessa miríade de dispositivos identitários , relembrando, para tanto, um mito muito discutido no século XVIII, e que estaria por trás da própria construção da doutrina da fisiognomia que é o mito de Momo, o deus do riso.

Em uma competição entre os deuses Atena, Poseidon e Hefesto, a primeira fez uma casa, Poseidon um touro e Hefesto construiu um homem [...] o veredito de Momo com relação à invenção de Hefesto teria sido: ele deveria ter feito uma janela no seu peito, de tal modo que, quando aberta, seus pensamentos e projeto, sua verdade ou falsidade, poderiam se manifestar (SILVA, 2005: 282)⁹⁰.

⁸⁸ *Op. Cit.* p. 37.

⁸⁹ Segundo Silva, O telos de *physiognomia* de Lavater, com seu mapeamento de todas as faces humanas e respectiva decodificação, seria a construção de uma linguagem perfeita, universal: a reconquista da língua edênica, pré-babélica, se daria via leitura da linguagem natural das faces. [...] Para Lavater, o modo mais eficaz de se aplicar seu saber fisiognômico era através da leitura de perfis: ou seja, o traçamento da linha que delimita a forma da face seria, segundo ele não só o suficiente, mas a melhor maneira de captar o caráter do indivíduo. Esse caráter para ele seria único, tal como na monadologia leibniziana. Cada face constituiria um caráter na escritura divina e revelaria nosso próprio caráter. (SILVA, 2005:282). SILVA, M. *Physionomia, Paisagem Ideal e Ficção Autobiográfica: A Viagem à Itália de Goethe*. In: *O Local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁹⁰ *Op. Cit.* 282.

Do mito para a poética, a imagem mito-poética, de uma janela no peito, aberta a pensamentos, projetos, verdades e falsidades, como possibilidades de manifestação humana, oferece-se como uma bela e reencontrada imagem, dialética imagem das condições em que se estabelece a paisagem de pesquisa para o rosto da infância escrever ou encontrar.

*E há uma criança perpétua por dentro. Quando se vive em recinto
cheios de ar alumiado.
(Helder, 2004: 317)⁹¹.*

Percebo que talvez seja necessário dizer um pouco mais da inspiração benjaminiana que também norteia este trabalho. Benjamin confere à imagem um lugar central em sua teoria da cultura; em sua historiografia as imagens são: arcaicas, de desejo, oníricas, de pensamento, dialéticas, alegorias, fantasmagorias.

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens no limiar entre a consciência e o inconsciente é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância das grandes idéias e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens dialéticas coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história (BOLLE, 2000: 43)⁹².

⁹¹ *Op. Cit.* p. 317.

⁹² *Op. Cit.* 43.

Benjamin traça ou escreve a história por imagem, imagens dialéticas⁹³ como exposta no livro das *Passagens*⁹⁴. A perspectiva do projeto das passagens por Benjamin concebidas podem, em objetivos, ser reproduzidas:

Originalmente um comportamento sensível e qualitativo do homem, em relação às coisas, transformou-se do ponto de vista filogenético cada vez mais na faculdade de perceber semelhanças não sensíveis que constituíam para Benjamin na capacidade da linguagem e da escrita. Diante do conhecimento que se baseia na abstração, a experiência benjaminiana procurava preservar um contato imediato com o comportamento mimético. Ele se preocupava com um saber sensível que não apenas se alimenta daquilo que se apresenta sensível aos seus olhos, mas também consegue apoderar-se do simples saber e mesmo dos inertes como de algo experienciado e vivido. Em lugar dos conceitos, surgiram imagens: as imagens ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantêm oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX, que representa sua camada mais profundamente adormecida: uma camada que deveria despertar com as *Passagens* (TIEDEMANN, 2006: 18)⁹⁵.

As passagens, portanto, como uma articulação temporal encontrada por Benjamin nas alegorias de Baudelaire, realizam uma imagem da própria época - a Modernidade dos anos 1920 /30).

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na

⁹³ A noção de 'imagem dialética' se constitui no que Benjamin trata como 'semelhanças não sensíveis': a escritura tornou-se, ao lado da palavra, um ampla reserva de semelhanças não sensíveis, de correspondências não sensíveis (*Doutrina das Semelhanças*). Ao tratar da teoria da linguagem, Benjamin reflete sobre a práxis: a linguagem seria [...] a aplicação da faculdade mimética: um *médium* no qual se teriam fundido as antigas capacidades de perceber a semelhança, de tal forma que ela representa hoje o meio no qual as coisas se encontram, não como antes no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, suas substâncias mais fugidias e sutis, em seus perfumes, e entram em relação umas com as outras [...] As semelhanças emanam fugitivamente do curso das coisas, cintilam um instante e desaparecem (*Doutrina das Semelhanças*). (Matos,1999: 66). Matos, O. *O Iluminismo Visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1999,(p. 66).

⁹⁵ TIEDEMANN, R. Introdução a Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo horizonte. Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. (BENJAMIN, 2006: N 2 a,3- 504)⁹⁶.

Uma escrita de imagens, interpretando os textos benjaminianos e submetendo às forças históricas atuais é, pois a perspectiva que essa escrita de pesquisa assume, a busca da palavra que salta surpreendida, em poesia. Imagens de sonho, ambíguas⁹⁷, ou arcaicas, despertadas num outro tempo, que não é o ontem, nem o amanhã, mas um tempo de um outro presente.

É preciso ser dental: ter entranhas: ser igual,

Ao furor das coisas:

da metáfora

das coisas...

(Helder, 2004: 422-423)⁹⁸.

Um tempo interrompido no espaço. Um tempo em que o presente trama-se com o relevante do passado e o futuro anuncia sua proximidade. Um tempo benjaminiano anunciado, como aquele que distingue o tempo controlado pelos relógios do tempo homogêneo e vazio; neste, os acontecimentos caem dentro dele, do tempo pontuado pelo calendário, onde os dias de recordação as coisas são lembradas e tornadas atuais. Esse é o tempo da história, não o das badaladas indiferentes e regulares do relógio, mas antes o tempo da pausa, momento em que o passado como interpretação é construído e a história é o presente, o agora.

⁹⁶ O livro das Passagens foi um livro que jamais foi escrito. Trata-se de um inacabado projeto, com uma série de notas sobre a indústria cultural no século XIX. Essas notas são citações de diferentes fontes, arquivadas quase sem comentários e somente em alguns casos com alguma orientação acerca da organização dos fragmentos.

⁹⁷ A ambigüidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto imagem onírica. (Op. Cit. p. 48).

⁹⁸ Op. Cit. p.422-423.

Um tempo que exige uma leitura permeável ao trânsito por e entre alegorias⁹⁹, objeto de outras tantas leituras. Sobre o método de composição, partilho da mesma intenção de projeto de escrita Benjaminiana:

Dize sobre o método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora (BENJAMIN, 2006: N 1,3, 497)¹⁰⁰.

É uma experiência de escrita que se aproxima muito do modo alegórico referido por Benjamin na XIII das teses para a técnica do escritor, onde afirma que a obra é a máscara mortuária da [sua] concepção (BENJAMIN, 2000:31)¹⁰¹.

O ponto em questão para Benjamin baseava-se em que, tanto em sua expressão alegórica (como passagem eterna) como simbólica (como eternidade fugaz), a temporalidade entra em toda a experiência, não só abstratamente, como Heidegger o queria em sua historicidade do Ser, mas concretamente aquilo que é eternamente verdade, só pode ser capturado nas imagens transitórias e materiais da própria história (BUCK-MORSS, 2002: 44-5)¹⁰².

Considerando a obra como a máscara mortuária de sua concepção, e essa escrita, como obra, outra máscara tem de ser retirada. Olgária de Matos, em um artigo intitulado: Walter Benjamin: a citação como esperança¹⁰³, auxilia-me para dizer da utilização do recurso da citação numa matriz benjaminiana; assumo, pois,

⁹⁹ Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar no agora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra (ROUANET. S. *Apresentação*: 37. In: Benjamin, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹⁰⁰ *Op. Cit.* p.497.

¹⁰¹ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas. VII. São Paulo, 2000.

¹⁰² BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

¹⁰³ http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso: em 20 de agosto de 2006.

a citação como outra característica deste vôo. E é o lugar da citação nesse texto, tendo a teoria benjaminiana como suporte ao vôo, que agora pretende ser dito. A citação condensa toda a filosofia de Walter Benjamin, da crítica literária à epistemologia, do surrealismo à fotografia, da tarefa do tradutor à do historiador, da faculdade mimética ao conceito de história. O filósofo estabelece com a citação um *doublé bind* (MATOS, 2002:1)¹⁰⁴.

A Citação como esperança, utilizando a expressão feliz de Olgária, não são réplicas, são constelações de associações de palavras, que mesmo conservando as características de sua fabricação são acrescidas de algo que é próprio de quem se lança nessa aventura, uma outra ordem, um tempo diferente, numa mesma presença, como alegoria do passado, escrever por citações é uma forma de preservar a recordação como íntima.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os(BENJAMIN, 2006: n. 1 a, 8,502)¹⁰⁵.

A citação durante o trajeto da escrita e da leitura é, portanto, o anúncio de uma descontinuidade introduzida, onde um certo estranhamento é provocado por uma existência simultânea com o elemento posto como familiar. Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem (BENJAMIN, 2006: n.1,10, 500)¹⁰⁶.

*Será que se pretende ainda identificar linguagem e vida ?
uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o espírito o destino da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades*

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ *Op. Cit.* p.502.

¹⁰⁶ Idem. p. 500.

*de respiração digestão dilatação movimentação
 experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente
 elas estão andando por si próprias ! exclama alguém
 estão a falar umas com as outras
 estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência
 para todos os lados
 sugerindo obliquamente que se reportam
 a um novo universo ao qual é possível assistir
 ver
 como se vê o que comporta uma certa inflexão
 de voz
 é uma espécie de cinema de palavras
 ou uma forma de vida assustadoramente juvenil
 se calhar vão destruir-nos sob o título
 os autômatos invadem mas invadem o quê?
 (Helder, 2004:274)¹⁰⁷.*

Eis assim a técnica que acredito suportar a arquitetura intangível de uma escrita da infância que tem como busca a experiência poética da ruptura. A montagem, como sugere Benjamin, através de Bolle.

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É, sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também a influência do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construção montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de

¹⁰⁷ *Op. Cit.* p.274.

ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como princípio construtivo (BOLLE, W. 2000: 89)¹⁰⁸.

Explorando um pouco da tradição, através das reflexões de Benjamin e incursionando por entre seus caminhos, posso dizer que a utilização da técnica de montagem, neste estudo, objetiva uma ruptura, uma quebra de barreiras, entre a imagem e a escrita.

*[...] Porque tudo se calcina; sono e imagem,
dálías verdadeiras, as palavras,
as pessoas.
Essa dádiva infernal fechada na metáfora.
(Helder, 2004:465)¹⁰⁹.*

Retomando ao Dadaísmo, como um movimento de vanguarda que mais utilizou a técnica de montagem, Benjamin destaca alguns elementos fundamentais de sua estética, os quais procuro refletir rapidamente a seguir: o papel revolucionário das vanguardas, a autenticidade da obra, os fragmentos da realidade como elementos centrais da montagem, a moldura que separa a arte da vida, e a imagem dialética do tempo explodido.

A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensangüentada de um assassino, na página de um livro diz mais que o texto (BENJAMIN, 1994: 128)¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Op. Cit.* p.465.

¹⁰⁹ *Op. Cit.* p.465.

¹¹⁰ BENJAMIN, W. O autor como produtor. In. BENJAMIN, W. 1892-1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; Vol.1).

Uma quebra de barreiras entre a imagem e a escrita requer a disposição de através de uma escrita de imagens superar possíveis compartimentalizações de esferas, onde o autor como produtor vê-se diante da exigência de transformar sua produção em algo politicamente belo. Afirmar acerca das belezas da vida, ou buscar palavras belas, que emoldurem a realidade dessa pesquisa está longe de ser um objetivo. Interessa a palavra que quebra, que permite melhor dizer sobre a realidade, sem transfigurar. Existem mais palavras para serem ditas sobre a miséria, sobre a exclusão, sobre a infância dos que as que satisfazem algumas fruições do tipo: o mundo é belo! Autores da moda, conceitos da moda, realidade da moda, renovações do mundo como ele é, não são a perspectiva de uma escrita de imagens que busque a quebra e a liberação da moda configurando significações mais autênticas e, portanto, imprescindíveis.

*No meio do ar
distrai-se a flor perdida. A vida é curta.
Putá de vida subdesenvolvida.
(Helder 2004: 244)¹¹¹.*

Nesta tradição, reivindico, pois, neste trabalho a montagem como técnica, ou algo desta muito próximo, como um dos princípios organizadores desta escrita. Citarei, no entanto, entre aspas e não aspas; o radar estabelecerá as pontuações da viagem da escrita que flexionará seguindo a estética que o texto requer, suscita ou implica, como antes já dito:

*O radar pontuava a viagem das rosas.
Vírgulas na neve batendo nas rosas.
Ww, tt, aspas, parêntesis sensíveis.*

¹¹¹ *Op. Cit*, p.244.

*Enquanto através alguém ia gritando
pela noite, pela neve o seu amor:
cabelo quente, telha molhada.*

*Engenheiro, letra, grito, aspas.
(Helder, 2004:211)¹¹².*

Um dos pressupostos determinantes para o procedimento da montagem é a exigência do conhecimento imediato, um conhecimento fulgurante ¹¹³ que leva a um método de escrita que possa captar a instantaneidade do pensamento. Eis que se revela outra marca¹¹⁴, a marca da proposta de escrita automática surrealista.

Uma escrita de pesquisa inspirada pela montagem e pela escrita automática não significa dizer que é montagem ou escrita automática propriamente dita. Reconhecer como inspiração significa, por um lado, uma atenção ao perigo presente de se deixar sucumbir por algo que Wollin denominou como excesso de identificação ao pensamento e à obra benjaminiana.

Antes de poderem ser apropriadas, as suas idéias devem ser submetidas a um efeito de alienação; o seu feitiço tem de ser quebrado, devem ser despojadas de sua aura. Para isso, devem ser incansavelmente postas em contato com outras tradições intelectuais, bem como com novas circunstâncias históricas. Só através de um tal confronto poderão provar o seu valor. O pior serviço que se pode prestar às iniciativas teóricas de Benjamin é conceder-lhes o estatuto de sabedoria recebida, assimilá-las acriticamente ou por inteiro. O seu modo de pensar, simultaneamente fascinante e enganoso, convida ao comentário e à exegese, que não devem ser confundidas com a adulação (WOLLIN, 1995:93)¹¹⁵.

¹¹² Idem. p.211.

¹¹³ MURICY, K. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. (p.219).

¹¹⁴ A palavra **marca** aqui assume o sentido de marca que se inscreve como imagem na memória.

¹¹⁵ WOLLIN, R, *Labirintos*. Em torno a Benjamin, Habermas, Schmitt, Arendt, Derrida, Marx, Heidegger e outros. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

O exercício atento e a pretensão de criticidade aplicam-se não só à obra de Benjamin, mas como de quaisquer outro dos autores inspiradores deste trabalho/tese/estudo. Reconhecer a inspiração implica, portanto, dizer do fascínio, da admiração e da sedução e por outro da responsabilidade e do compromisso que as escolhas conscientes trazem consigo. Mas reconhecer implica acima de qualquer coisa assumir os limites e as dificuldades da escrita de pesquisa pretendida. Trabalhar com o inacabado, com o inconcluso, com o fragmentário, com o associativo, com o desvio e com as imagens dialéticas exige uma predisposição à flexibilização e à renovação constante do pensamento e uma sensibilidade crítica e atuante às multiplicidades em que o real impõe-se à perspectiva. Algo próximo ao que Eagleton chama atenção como sendo a tarefa de uma crítica radical .

Uma das tarefas da crítica radical, como Marx, Brecht, e Walter Benjamin a entendiam, é a de salvar e redimir, para o uso da esquerda, tudo o que for viável e valioso no legado de classe que somos herdeiros. Use o que você puder é um *slogan* brechtiano bastante sadio com o corolário implícito, evidentemente, de que tudo o que for inútil nessas tradições deve ser jogado fora sem nostalgias (EAGLETON: 12)¹¹⁶.

A formulação de André Breton: toda licença em arte ¹¹⁷, no manifesto escrito numa mesma página com Trotsky na defesa da criação artística onde o mais importante é que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino (BRETON, TROTSKY, 1985: 42-43) parece ser um sinal importante para uma escrita atenta à primeira necessidade, da escrita e da pesquisa à liberdade, mas uma liberdade que busca sua construção no horizonte não só daquilo que vai do possível ao realmente possível mas também daquilo que aceita uma segunda condição a que desaloja impossibilidades e interrogando-se num movimento contínuo faz como necessidade só o que pode ser acolhido como verdadeiro.

¹¹⁶ EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

¹¹⁷ BRETON, A. *Por uma Arte Revolucionária Independente!* Breton-Trotsky; Patrícia Galvão...[et al.] São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

Exercendo a liberdade e a licença de uma escrita possível, o estranho é um aliado imperioso, nesse movimento uma breve incursão à teorização freudiana talvez seja importante, para que se apreenda parte da perspectiva em que se inscreve o estranho também nessa escrita.

Freud¹¹⁸, impelido a pesquisar sobre questões da estética, que na sua concepção são compreendidas não só como teorizações sobre a beleza, mas fundamentalmente como a teoria das qualidades do sentir, aborda o tema do estranho inicialmente como aquilo que é assustador, com aquilo que é capaz de provocar medo. Nessa perspectiva, torna-se estranho tudo aquilo que é capaz de constituir-se como ameaçador. [...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar (FREUD, 1996:238)¹¹⁹. Propõe-se a analisar neste trabalho em que circunstâncias o familiar pode-se tornar estranho e assustador. Inicialmente pelo uso lingüístico:

A palavra alemã *'unheimlich'* é obviamente o oposto de *'heimlich'* [doméstica], *'heimisch'* [nativo] o oposto do que é familiar, e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1996:239)¹²⁰.

Freud, descontente com essa definição incompleta onde estranho = não familiar, passa a explorar a utilização da palavra em outras línguas e chega numa seguinte formulação.

O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre seus diferentes matizes de significado a palavra *'heimlich'* exibe um que é idêntico ao seu oposto, *'unheimlich'*. Assim, o

¹¹⁸ FREUD. *O Estranho*. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII (1917-1919). Rio de Janeiro, 1996.

¹¹⁹ Idem. p. 238.

¹²⁰ Idem. p. 239.

que é *heimlich* vem a ser unheimlich. (Cf. a citação de Gutzkow: Nós os chamamos 'unheimlich'; vocês o chamam 'heimlich' '). Em geral, somos lembrados de que a palavra 'heimlich' não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. 'Unheimlich' é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de 'heimlich', e não do segundo. (FREUD, 1996 : 242-243)¹²¹.

Aproximando da definição de Schelling do Unheimlich, como tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz (FREUD, 1996: 243) reafirma que o heimlich é uma palavra cujo significado se desenvolveu na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, unheimlich. Unheimlich é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich. (FREUD, 1996: 244)¹²².

Destaca entre os temas de estranheza o fato de que todos dizem respeito ao fenômeno do duplo. Diferenciando idêntico de semelhante, acredita que a estranheza surge quando o duplo, que faz parte de um estágio primitivo superado, converte-se em objeto de terror. Reconhece também que a compulsão à repetição é percebida também como estranho. Resumido à essência desse estudo, considera que:

Em primeiro lugar se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão.

¹²¹ Idem. p. 242-243.

¹²² Idem. p.244.

Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio a luz (FREUD, 1996:258)¹²³.

É a questão freudiana do estranho relacionado ao duplo, ao não sendo o idêntico, que se produz pela compulsão pela repetição, pelo retorno do sempre igual, como também aquilo que é estranho porque deveria ter permanecido oculto, mas veio a luz.

A citação não é, pois, uma repetição ingênua que se refugia no mesmo, pelo contrário, a citação é o apelo para que o texto oculto possa, pela repetição, trazer o que poderia permanecer como quase secreto.

Em sentido próximo, a citação é repetição sem ser coincidência, é refúgio na dimensão do mesmo e apelo de um outro. Em "A Imagem de Proust", com as idéias "semelhança" e "correspondência", compreende-se que a citação se coloca fora da lógica da identidade uma e una. Alegórica, ela torna manifesta a inadequação entre o contexto original e o atual, entre o objeto e sua representação; isto porque a memória involuntária "pertence ao repertório da pessoa privada" cujo passado, porém, entre em conjunção com o passado coletivo". [2] A memória inintencional, como a denominou por sua vez Freud, possui função hermenêutica e transformadora. Citar é "pôr em movimento", "trazer para si", "chamar": "a Revolução Francesa se entendia como uma Roma recomeçada. Ela citava a antiga Roma exatamente como uma moda cita uma vestimenta de outrora". Não é a história que, hegelianamente indicia os homens em seu tribunal com seu poder de veredicto; são os homens que julgam a história (OLGÁRIA, 2002)¹²⁴.

A citação é uma forma, pois, de reivindicar o passado como agora, onde todos os instantes vividos podem ser capturados pela citação que é força, e que busca a estética do choque, nunca neutralizações, e sim, mobilizações.

Volto para a epimagem, desencadeadora dessas questões tantas e inesgotáveis, por certo, volto para a janela surrealista. Magritte a intitulou de elogio

¹²³ Idem. p.258.

¹²⁴ http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso :em 20 de agosto de 2006.

da dialética, um interior que revela um exterior. Seguindo Hegel, interior e exterior fundem-se em oposições opostas ou extremas. Faço das Janelas das paisagens título também desta parte do texto, para, por um lado para reafirmar a forma repleta de passos para andar e por outro para reencontrar através desses passos a intenção.

No entanto, uma escrita da infância não significa uma recuperação de algo já esquecido; o que procuro nessa relação é a própria infância, em gestos que ordenam palavras tais como na Caixa das Letras de Benjamin, cuja longa citação merece o devido destaque pois é o achado o que pela imagem conduziu à revelação. A Caixa de Letras, então...

É impossível revermos completamente algo já esquecido. E talvez seja bom assim. O choque da requisição do passado seria de tal maneira arrasador que, nesse momento, deixaria-mos forçosamente de compreender a nossa saudade. Deste modo, compreendêmo-la, e quanto mais profundamente jazer em nós o esquecido, tanto melhor. Tal como a palavra esquecida, ainda há pouco sobre os lábios, libertaria a língua para vôos demotécnicos, o esquecido parece conter em si o peso de todo o vivido que nos é prometido. O que o torna tão pesado e carregado, talvez não seja outra coisa senão os vestígios de hábitos desaparecidos, nos quais já não nos saberíamos orientar. Provavelmente o segredo que os faz sobreviver consista na sua mistura com a poeira de nossas construções desmoronadas. Seja como for para todos nós há coisas que desencadeiam hábitos mais duradouros do que todas as outras. Essas possibilitaram o desenvolvimento de capacidades que se tornariam determinantes para a existência de cada um. E, já que essas foram, para mim, a leitura e a escrita, não há nada que me desperte mais saudade do que a caixa das letras. Eram pequenas peças com as letras isoladas do alfabeto gótico que as fazia parecer mais jovens e mais femininas do que os caracteres impressos. Acomodavam-se elegantemente nas calhas inclinadas, cada qual acabada em si e interligavam em seqüência segundo as regras de sua ordem a palavra à qual pertenciam como irmãs. Admirava-me como tamanha modéstia se podia associar à tamanha magnificência. Era um estado de graça. E a minha mão direita que aplicadamente se esforçava para o alcançar, não o conseguia. Tinha de esperar lá fora, como o porteiro que deixa entrar os eleitos. A sua relação com as letras estava marcada pela renúncia. A saudade que ela desperta em mim é a prova de como foi parte integrante da minha infância. O que, na verdade, procuro nessa relação é ela própria: toda a infância, tal como contida no

gosto de enfiar as letras na calha onde se iriam ordenar em palavras. A mão ainda pode sonhar com esse gesto, mas nunca mais poderá acordar para o concretizar de fato. Assim, posso sonhar como uma vez aprendi a andar. Mas isso de nada me adianta. Hoje sei andar, aprender a andar é que já não sei (BENJAMIN, 1992: 152- 153)¹²⁵.

Pela caixa de letras, movendo palavras, pensamentos e imagens, apesar da melhor sonoridade encontrada na formulação escrita da infância, defronto-me com a vastidão da perspectiva da pesquisa: tornar os pensamentos visíveis, possibilitar o olhar, encontrar o rosto da infância... Eis as janelas abertas e os passos por indagar. Hoje, aproveitando Benjamin, aproveito a lembrança do gesto, pela caixa de letras, de um ontem perdido, onde ordenar palavras era renúncia e anunciação. Uma escrita da infância com relação procura a infância pelos mesmos gestos, que se hoje são sonhos de mão, a concretização desse fato é acordar, despertar para o fato de que se já sei escrever, aprender a escrever é que já não mais sei. Pela caixa de letras, segue a pesquisa em intenção: que a infância se abra como janelas das paisagens ao gesto da mão.

¹²⁵ BENJAMIN, W. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.



1

¹ EPIMAGEM 7 - MAGRITTE, René. *Espelho Falso*, 1935.

Cena 5 - PAISAGENS PERIGOSAS

*Esta ciência selvagem de investigar a força
por dentro dos olhos:
a treva parada numa parte: do outro lado faiscando
todos os astros:
(Helder, 2004:339)¹²⁶.*

As filosofias espontâneas da sociedade pensante , em expressão de Moscovici¹²⁷, costumam afirmar que os olhos são a janela da alma . Magritte, em atitude surrealista, subverte o dito e mostra que os olhos podem também ser um lugar de espelhamento de uma outra dimensão possível - nesse caso o céu como um outro limite do pensamento pela pintura tornado visível. A obra acima intitula-se espelho falso . Filosofias espontâneas, senso comum, provérbios. Os provérbios para Walter Benjamin eram verdadeiras escolas de pensamento cru , prática que aprendeu a admirar com Brecht, e que, através de Arendt, pode ser assim entendida.

A principal coisa é aprender a pensar cruamente. Pensamento cru, este é o pensamento dos grandes , dizia Brecht, e Benjamin acrescentava à guisa de esclarecimento: Há muitas pessoas que imaginam que um dialético é um amante de sutilezas... Os pensamentos crus, pelo contrário, deveriam fazer parte e parcela do pensamento dialético, pois não são senão referência da teoria à prática um pensamento deve ser cru para se converter em ação. Bem o que atraiu Benjamin ao pensar cru provavelmente não foi tanto uma referência à prática, mas antes à realidade, e para ele essa realidade se manifestava de modo mais direto nos

¹²⁶ *Op. Cit.*p.339.

¹²⁷ O que Moscovici elege como foco da teoria das Representações Sociais em Psicologia Social é que ele denomina de sociedade pensante , que são as pessoas e os grupos como produtores ativos de suas representações, buscando soluções para as questões que elas mesmas se colocam. São filosofias espontâneas , não oficiais, porém de um profundo impacto sobre as suas relações sociais. MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

provérbios e expressões idiomáticas da linguagem cotidiana (ARENDE, 1987:145)¹²⁸.

Um pensamento cru, olhar cru? Olhares e palavras no cotidiano, o senso comum e sua compreensão como objeto da teoria das representações sociais, em sua dupla forma de manifestação, tanto como um conhecimento de primeira mão (terreno onde nasce a ciência), produzido de forma social e espontânea e baseado na tradição e no consenso, e um conhecimento de segunda mão, expresso pelo conjunto de imagens mentais e de laços de origem científica, consumidos e transformados para servir à vida cotidiana. Moscovici & Hewstone (1985)¹²⁹, reafirmam a necessária intersecção entre a ciência e o senso comum como tarefa da Psicologia Social, fazendo da epistemologia popular um núcleo. Esta perspectiva busca compreender a vida informal de todos os dias e sua conversão em ponto de vista socialmente compartilhado.

Se os olhos são a janela da alma... mas pela pintura os olhos também podem ser a janela do céu. Quais são os olhos que permitirão o olhar dessa escrita? Quais são os espelhos que serão necessários atravessar? E, subvertendo ainda mais, uma outra pergunta: por quais almas/céus a infância permite-se como escrita e como perspectiva?

Porque a infância é uma visão terrífica, hipnótica.

Um transe, os olhos que se tornam secretos, o extremo lunar da casa

- pedra queimada no centro

da terra.

(Helder, 2004: 324)¹³⁰.

Rilke escreveu um dia: estou aprendendo a ver. Não sei o que provoca isso, tudo penetra mais fundo em mim, e não pára no lugar em que costumava

¹²⁸ ARENDE, H. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹²⁹ MOSCOVICI, S. & Hewstone. De la Ciência al Sentido Común. In: *Psicología Social y Problemas Sociales*. Barcelona: Paidós, 1995.

¹³⁰ *Op. Cit.* p. 324.

terminar antes. Talvez um interior que ignorava. Agora, tudo vai dar aí. E não sei o que aí acontece (RILKE,1996:8)¹³¹. A lição da visualidade pelo poeta, a necessidade de aprender a ver também pela palavra, como escrita da infância pretendia. Eu também estou aprendendo a ver, afinal isso não é só preparo, quanto é trabalho, conquista. Começo a ver, assim também pelo poeta, e verifico o quanto não vejo, o quanto ainda faço isso mal.

Cabe ao pesquisador buscar o olhar. Esse olho poderoso capaz de fazer viver e matar. Olhar que coisifica, que rouba a condição de sujeito e através do qual o inferno são os outros em dúvidas Sartreanas. Olhos nos olhos, acreditamos que a visão se faz em nós pelo fora e para fora. Olhar, nessa perspectiva implica num duplo movimento que saindo de si traz o mundo para dentro, a visão depende do sujeito e se origina nele, é a visão quem expõem o interior para o exterior, o olhar é a janela da alma. É essa concepção que embasa os renomados testes projetivos em Psicologia (sem querer entrar no mérito ou na crítica), onde o que se projeta e se interpreta é essa janela, esse interior, esse dentro. Crença embasada na retórica do século XVII, quando o estudo das paixões, analisava o ar da fisionomia e o olhos eram lugar onde a alma poderia ser percebida ¹³².

Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende nascendo do teatro do mundo, as janelas da alma são também espelhos do mundo. Se desde a Renascença pintava-se nos olhos uma pequena janela, também dava-se ao espelho, fora ou dentro do quadro, um lugar privilegiado: era com ele que se avaliava a pintura genuína do modelo, era por ele que se configurava o longínquo como paisagem, era nele que o pintado via-se na própria tela, repetido, re-presentado.

Janela e espelho: os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica. A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade a visão depende

¹³¹ RILKE, R. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. São Paulo: Mandarim, 1996.

¹³² CHAUI, M. Janela da Alma, espelho do Mundo. In: Novaes, A. [et al]. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

de nós, nascendo em nossos olhos e em sua passividade - a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo (CHAUÍ, 1988: 34)¹³³.

Se a visão depende de nós e nasce lá fora, no grande teatro do mundo, busco aproveitar melhor esse tempo, sigo a pintura surrealista dizendo da complexidade às quais aos olhos podem tornar visíveis. Merleau-Ponty diz que a pintura são rumações do olhar, como filosofias figuradas da visão. O que esperar de um pintor? Que desvele o visível, que demonstre como o interroga, que ensine o porquê e para quê do olho, ou da ciência pictórica.

Há que compreender o olho como janela da alma. O olho [...] pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de tal excelência que todo aquele que se resignasse à sua perda se privaria de conhecer todas as obras da natureza cuja visão faz a alma ficar contente à prisão do corpo, raças aos olhos que se apresentam à infinita variedade da criação: quem os perde abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda a esperança de rever o sol, luz do universo. O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é a alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol. Um cartesiano pode crer que o mundo existente não é visível, que a única luz é a do espírito, que toda visão se faz em Deus. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com outro espírito. Ele aceita com todas as suas dificuldades o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo, e mais seja iniciado por ele a todos os outros e à natureza. É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas [...] (MERLEAU-PONTY, 2004 :42-43)¹³⁴.

Rodopiando o olhar em palavras, entre o perto e o distante, a vertigem, antiga brincadeira de criança, mais uma vez se anuncia. Mas não sem antes

¹³³ Idem.

¹³⁴ MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*: seguido de: A linguagem indireta e as vozes do silêncio. São Paulo. Cosac & Naify, 2004.

considerar, pelo rodopio, uma rejeição, ao perigo de uma possível vulgarização da palavra olhar, ou uma certa metafísica do ótico, para utilizar a terminologia de Bachelard.

*E no sono as palavras
são mortalmente confusas.
(Helder, 2004: 52)¹³⁵.*

Esses tantos olhares, em palavras confusas e até (por que não?) mortalmente adormecidas, acabaram em sua grande maioria, sob a pretensão defensiva de singularizar perspectivas, reforçando o que na secular tradição filosófica Bachelard¹³⁶ denomina e critica como sendo o vício da ocularidade. Para melhor compreender é importante retomar, mesmo que rapidamente a concepção bachelardiana da imaginação que se rebela contra as vertentes racionalistas e empiristas da filosofia, estabelecendo uma distinção entre imaginação formal e imaginação material. Critica, portanto Bachelard, o que denomina vício da ocularidade, como característica do pensamento filosófico ocidental, onde o pensar é a extensão da óptica, existindo um predomínio da visão sobre todos os demais sentidos. Para Bachelard este vício da ocularidade ao colocar a *imaginação* formal como dominante, faz do homem um mero espectador do mundo, do mundo-teatro, do mundo espetáculo, do mundo-panorama, exposto à contemplação ociosa e passiva. Ressalta um papel fundamental à imaginação material na tarefa de recuperar o mundo como provocação e como resistência, solicitando uma intervenção humana ativa e transformadora.

*Arranca-se o nervo ao espelho,
arranca-se a veia à palavra: não fica
o rosto, a criança não fica no abismo sonoro.*

¹³⁵ *Op.Cit.* p. 52.

¹³⁶ BACHELARD, G. *L'Éau et les Rêves*. Paris: Librarir José Corti, 1942.

(Helder, 2004: 467)¹³⁷.

É importante salientar essa marca da filosofia ocidental criticada por Bachelard, pois é partindo dessa crítica que busco salvaguardar o *olhar* dos possíveis obstáculos epistemológicos e metodológicos que estabeleço como horizonte investigativo: a ruptura com a formalidade, buscando a materialidade das transformações possíveis.

Que olhar é esse que se mostra então? O mundo. Ou o teatro do mundo oferece-se não como um espetáculo à visão (pressuposto intelectualista e ocularista que tanto Bachelard critica e eu compactuo), mas como fundamentalmente atitude de resistência, transformação e criação de um mundo novo. Parece, pois, que tomando para a Psicologia, a inspiração surrealista urge, pois fazer da visualização um processo onde a criação e o sonho sejam elementos ativos nessa construção.

*Cada sítio tem um mapa de luas. Há uma criança radial vista
pelas paisagens, crispada através
dos diamantes.
Em cada sítio há uma árvore de diamantes, uma constelação
na fornalha. Abaixa-te,
vara alta, que essa criança de cabeça habituada aos meteoros
delira, pões-te os dedos,
deita um braço de fora, serve
de estrela.
(Helder: 434)¹³⁸.*

¹³⁷ Op. Cit. p. 467.

¹³⁸ Idem. p.434.

Mundo, onde o olhar não é contemplativo, nem muito menos um lugar passivo, onde visualizar não significa encapsular imagens em *palavras acomodadas*, mas um olhar que sugere um outro lugar, um lugar que se assume como transitório, como descontínuo, como um lugar de passagem. Um lugar que não só passa, mas busca permitir-se ultrapassar pelas imagens (pintadas, fotografadas, escritas). Esse olhar é uma tentativa de recusa a tudo o que a armadilha da geometrização recorrente das imagens fáceis acaba muitas vezes por fazer da investigação uma prisioneira de uma perspectiva adornística, meramente ilustrativa, onde as imagens seriam se assim permanecessem, simulacros, uma condição fetichizada onde repousariam por, entre, ou sob palavras, simulações, lugar de consumo de representações mundanamente vendidas, quer seja pela aparência da mera demonstração, ou por tudo aquilo que se esconde por mecanismo de pura opressão massiva.

*Não se pode acreditar na beleza concentrada
da gramática.
(Helder, 2004: 338)¹³⁹.*

Fazendo das mãos aliadas do olhar a escrita da infância reconhece-se, pois, na exigência constante de fazer também das mãos um instrumento de repensar, re-criar sonhos, entre penas e fadigas . Trabalho, liberdade e sonho, buscando entre as dissonâncias com Bachelard, (num capítulo que dedica ao gravurista George Braque, e que foi traduzido como matéria e mão), a possibilidade de reafirmar que uma escrita da infância pode abrir as janelas da alma, desenhando e comprometendo-se com a poesia da mão , com a glória de um operário . Se esse é o caminho para a glória do despertar , é o que aqui e pela escrita, nesse devaneio de vontade que se pretende também explorar.

A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão.
Possui todas as multiplicidades de um mundo hostil, do mundo a

¹³⁹ Idem. p.338.

dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador, um artesão. Possui toda a glória do operário (BACHELARD, 1991: 52)¹⁴⁰.

Pelas mãos, fazer do olhar um espelho falso em escrita da infância é também buscar uma desviante perspectiva, em tarefa descontínua, assumindo sua condição rodopiante já referida, que é um permitir-se, um estar à deriva .

*A infância é central como os ramais da água
circulando na pedra.
ou a ilha atravessada pela volta
dos ecos.
(Helder, 2004: 34)¹⁴¹.*

Para melhor compreender o alcance que pretende tal permissibilidade, confessa, talvez seja necessário através de Löwy¹⁴², retomar Max Weber, onde este ao considerar a racionalidade instrumental, a ação-racional-em-finalidade (Zweckrationalität), como o que caracteriza a civilização ocidental moderna, possibilita a percepção do quanto esta racionalidade impregna a vida social, fazendo de cada gesto, cada comportamento, um produto dessa racionalidade.

De uma forma lúdica e irreverente, a deriva rompe com os princípios mais sacrossantos da modernidade capitalista, com as leis de ferro do utilitarismo e com as regras onipresentes da *Zweckrationalität*. Ela pode tornar-se, graças às virtudes mágicas de tal ato de ruptura, um passeio encantado no reino da Liberdade, com o acaso como única bússola (LÖWY, 2002: 11)¹⁴³.

¹⁴⁰ BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1991.

¹⁴¹ *Op. Cit.* p.34.

¹⁴² LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹⁴³ *Idem.* p.11.

Ter o acaso como bússola pela escrita da infância, é também reencontrar a perspectiva do *flâneur* explorada por Benjamin, através de Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Foi através do poeta que Benjamin descobriu os passos lentos do *flâneur*, o jeito *flâneur*, de fazer sua lírica botânica no asfalto. O cenário da descoberta era a Paris, que depois do Barão Haussmann¹⁴⁴ teve suas calçadas estreitadas e com pouca proteção contra os veículos impondo a *flânerie* das galerias, que, assim por Benjamin, através de Baudelaire, mostra seu clássico movimento:

Quem é capaz diz uma frase de Guys, transmitida por Baudelaire de se entediar em meio à multidão humana é um imbecil. Um imbecil, repito e desprezível. As galerias são um meio-termo entre a rua e o interior da casa. [...] A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são as suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que fazem parte as fisiologias (BENJAMIN, 1989:35)¹⁴⁵.

Olhar as galerias, através dessa janela da alma, nesse teatro do mundo, denunciaram portanto o aparecimento da *flânerie*, onde a rua como interior

¹⁴⁴ Susan Buck-Morss, analisando o urbanismo e papel do Estado na fantasmagoria moderna, assim sintetiza o enfoque Benjaminiano: Benjamin enfoca primordialmente o novo urbanismo financiado pelo Estado, que foi contemporâneo das feiras e que, em Paris, era a obsessiva preocupação do Barão Haussmann, ministro de Napoleão II. As ilusões fantasmagóricas impulsionadas por esse artista da demolição pesaram fortemente na imagética mítica do progresso histórico e funcionaram como um monumento à promoção do papel do Estado. Como um exemplo clássico da coisificação, os projetos da renovação urbana tentavam criar uma utopia social mudando a disposição de edifícios e ruas objetos no espaço deixando intactas as relações sociais. Sob o olhar de Haussmann, mas os antagonismos sociais eram, deste modo, ocultados, não eliminados (BUCK-MORSS, 2002: 120). BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

¹⁴⁵ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3)

transformaram as lojas ao *flâneur* como seu derradeiro refúgio . Pelo labirinto das mercadorias o *flâneur* em decadente *performance* ativa, condenado ao abandono na multidão, Benjamin, através de Baudelaire, a isso, assim se refere:

[...] A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso partilha a situação de mercadoria. Não está consciente de sua situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como narcótico que o indeniza por muitas humilhações. A ebreidade a que se entrega o *flâneur* é da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses (BENJAMIN, 1989: 51-52)¹⁴⁶.

A ebreidade pela qual o *flâneur* abandona-se à multidão, a empatia do poeta, sem objetivo e sem razão...

Sem objetivo e sem razão, sem *Zweck* e sem *rationalität*: eis as duas palavras o significado profundo da deriva, que tem o dom misterioso de nos devolver, de uma só vez, o sentido da liberdade. Essa experiência da liberdade produz uma espécie de embriaguez, uma exaltação, um verdadeiro estado de graça. Revela uma face oculta da realidade e de nossa própria realidade. As ruas, os objetos, os passantes, repentinamente aliviados da cobertura de chumbo do *razoável* , aparecem sob outra luz, tornam-se estranhos, inquietantes, às vezes engraçados. Eles nos provocam angústia, mas também júbilo (LÖWY, 2002: 11-12)¹⁴⁷.

Do *flâneur*, passando pelo poeta, re-encontro pela paisagem, janela benjaminiana, a criança desordeira , seu olhar, seus passos, suas construções, seu movimento. E é por eles que eu, aérea, prossigo.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ *Op. Cit.* p.11-12

CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olha índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continuam a arder turvado e maníaco. Mal entra na ida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja as coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para a casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta. Arrumar significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas e espinhos que são maçãs medievais, papéis de estanho, que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre anfitrião inconstante, aguerrido (BENJAMIN, 2000:39)¹⁴⁸.

Olhando a criança desordeira espelho o olhar por onde pretendo que também ela espelhará essa escrita. Todo o esforço será, e isso reafirmo, para que pelo desordenamento dos modelos pré-estabelecidos, a escrita da infância se apresente como uma janela possível, um experimentar antitradicionalista, não no sentido de negar a tradição no sentido histórico, nem muito menos, no sentido de apreensão irracional do real (não se trata de apologia ao irracional). Desordenar modelos implica aqui, por um lado numa recusa explícita dos grandes sistemas enquanto pretensões de totalidades e de totalização de pensamentos e por outro na compreensão da centralidade do papel da linguagem não cindida do olhar.

*Era uma casabsoluta como
darei? um
sentimento onde algumas pessoas morreriam.*

¹⁴⁸ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas. VII. São Paulo, 2000.

Demência para sorrir elevadamente.

(Helder, 2004:111-2)¹⁴⁹.

Descontinuar a casa absoluta pretende não ser só, e mais uma vez repetindo, uma questão de estilo e de escrita em pesquisa, inscreve-se num movimento que é característico da reflexão da modernidade. Fio benjaminiano pelos labirínticos caminhos/ vôos da pesquisa.

[...] A questão do estilo e da escrita não é, portanto, nenhuma questão secundária, superficial ou gratuita, nenhuma perfumaria : ela nasce dessa reflexão sobre a linguagem como fator constitutivo e incontornável do pensamento [...] Contra a idéia e uma totalidade sistemática de um pensamento que se desenrola a partir de si mesmo e chega por uma série contínua de deduções, à sua realização e completude, Benjamin (*e eu depois dele*) insiste nos momentos de descontinuidade, de salto, de interrupção nas lacunas e nos rasgos do real e do pensar, momentos que a linguagem poética, a cesura configura.¹⁵⁰

É diferente do princípio constrangedor cartesiano que afirma: isto é verdadeiro, como é verdade que a soma dos ângulos internos de um triângulo é igual a dois ângulos retos, a experiência labiríntica como uma relação do sujeito num outro tempo e espaço não kantianamente concebidos enquanto racionalidade pura, espaço e tempo onde o risco é o que permite a escolha e devolve a liberdade. Um outro re-conhecido trajeto:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos forma os primeiros vestígios (BENJAMIN, W. 2000:73)¹⁵¹.

¹⁴⁹ *Op. Cit.* p. 111-112

¹⁵⁰ GAGNEBIN, J. M. Da escrita Filosófica em Walter Benjamin. In: SILVA. M. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1999.

¹⁵¹ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim por volta de 1900*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras Escolhidas, v.II).

A casa absoluta a ser descortinada aqui, como escrita da infância, requer, portanto, essa atitude, uma atitude que aprende a arte de se perder na floresta, que é o teatro do mundo. Tal como a criança realizada por Benjamin e cujos labirintos e mata-borrões dos cadernos foram seus primeiros vestígios, farei do espaço dessas páginas um exercício, de um estar à deriva. Esforço aprendiz para quem sabe mais próxima estar da criança em condição de aventureira pesquisa, possibilitando algo dizer assim de sua poética e de seu nome pelas ruas de suas/minhas janelas, culturas e histórias. Nome refletido, em meus olhos, espelhos falsos, eu sei, e me preparo, tão nitidamente como o céu, ou o dia, ou como também, quem sabe, só mais um desfiladeiro de palavras desencontradas. À deriva, renovo a pergunta: surrealizemos então? Rodopiando novamente, surrealismo e infância, paisagens perigosas, através delas é que se alça e se acredita no sucesso do vôo.

A mente que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da própria infância. É um pouco como a certeza de alguém que se está afogando e repassa, em menos de um minuto, todos os momentos insuperáveis de sua vida. Das lembranças da infância e de algumas outras provêm uma sensação de despertencimento e, em seguida, de *transviamento* que eu considero a mais fecunda possível. É a infância, provavelmente, o que mais se aproxima da verdadeira vida; a infância além da qual o homem só dispõe, afora o seu salvo-conduto, de alguns bilhetes de entrada grátis; a infância na qual, entretanto, tudo concorria para a posse eficaz e sem riscos de si mesmo. Graças ao surrealismo parece que essas oportunidades estão de volta. É como se ainda corrêssemos para a nossa salvação ou perdição. Revivemos na sombra um terror precioso. Graças a Deus, por enquanto é apenas o Purgatório. Atravessamos sobressaltados o que os ocultistas chamam de *paisagens perigosas*. Atraio com minha passagem monstros entocaiados; ainda não estão demasiado mal-intencionados em relação a mim, e eu, porque os temo, não me sinto perdido. Eis os elefantes com cabeça de mulher e os leões voadores [...] A flora e a fauna do surrealismo são inconfessáveis (BRETON, 2001: 56-57)¹⁵².

¹⁵² BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*. Rio de Janeiro, 2001.



1

¹ EPIMAGEM 8 - MAGRITTE, René. *A Chave dos Campos*, 1933.

Cena 6 - NÓ CRISTALOGRÁFICO

*Pela ciência e a paixão do medo, arranco à parede
esse nó cristalográfico com a luz
estrangulada.
(Helder, 2004: 314)¹⁵³.*

A Chave dos Campos é o título dado por Magritte à tela reproduzida acima. Pela imagem, a condição humana estilizada pela experiência poética como ruptura, permitindo conjugar sonho e ação, poesia e subversão. Surrealizar a escrita da infância, essa é a já dita intenção.

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *reencantamento do mundo*, isto é de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos encantados apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia (LÖWY, 2002: 9)¹⁵⁴.

Proponho o reencontro com a aventura surrealista utilizando o termo num sentido expandido, numa tentativa de circunscrever uma estética de escrita, pelos horizontes cambiáveis e distintos da ciência e da arte, apostando nas trocas e no fazer emergir de novas possibilidades de ciência e de realidade.

Ou, se assim quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de mudar a vida. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e

¹⁵³ *Op. Cit.* p.314.

¹⁵⁴ *Idem.* p.9.

onírica, que começou em 1924, mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras(LÖWY, 2002:9)¹⁵⁵.

Em tempos de desencanto, onde as gaiolas de aço do mundo, como dizia Weber, aprisionam pessoas, e eu digo que confinam pássaros/crianças nos impedindo de ouvir da infância a sua canção, o surrealismo é uma arma poderosa que permite romper grades, quebrar vidraças, soltar amarras, revelar que o novo é também um lugar de opção.

A abordagem surrealista é *única* pela grandeza e pela audácia de sua ambição: nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há longo tempo o teatro de sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade racionalidade e irracionalidade, vigília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza. Não se trata, para o surrealismo, de uma pobre síntese, mas dessa operação formidável que é designada na dialética hegeliana, como uma *Aufhebung*: a negação /conservação dos contrários e sua superação em direção a um nível superior (LÖWY, 2002:12)¹⁵⁶.

André Breton na primeira página do Manifesto Surrealista escreve sobre a crença na vida, e no quanto essa crença se perde, nos sonhos humanos e suas distâncias. Mas ressalta já de início um caminho a esse homem: sonhador definitivo :

Se alguma lucidez lhe resta, a única coisa que ele poderá fazer é voltar-se para a própria infância, que, embora, trucidada pelo zelo de seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica de sortilégios. Aí a ausência de todo rigor conhecido faculta-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente; ele se enraíza nessa ilusão; e não quer conhecer senão a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs as crianças partem sem qualquer inquietação. Tudo está perto. As piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou negros, nunca se dormirá (BRETON, 2001:15-16)¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Idem. p. 9.

¹⁵⁶ Idem.p.12.

¹⁵⁷ *Op. Cit.* p.15-16..

Prossegue Breton afirmando que não é a distância a única causa. Refere-se às ameaças constantes e generalizadas que vão freando a imaginação um dia sem limites e hoje restrita e funcionalmente adaptada às leis que faz do futuro humano um destino opaco. E embora surja uma ou outra atitude de retomada da imaginação criadora, uma vez que o reino da praticidade fez seus súditos, em todo e qualquer gesto falta a amplidão, e todas as idéias carecerão de envergadura. No entanto, ressalta uma palavra surrealisticamente sagrada LIBERDADE.

A palavra *liberdade* é a única que ainda me exalta. Considero-a apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida alguma, a minha única aspiração legítima. No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada a *maior liberdade de espírito*. Cabe-nos a nós não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação, à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atraiçoar o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser* e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição; e é também razão bastante para que eu me abandone a ela sem medo de enganar-me (como se fosse possível enganarmo-nos ainda mais). Em que ponto ela começa a ser nociva e deixa de existir a segurança do espírito? Para o espírito a possibilidade de errar não decorrerá, antes, da contingência do bem? (BRETON, 2001: 17)¹⁵⁸.

Insisto, com os que compreendem que o surrealismo, nada tem a ver com modelos, fórmulas, ou rótulos pré-estabelecidos, mas sim como uma postura, onde a poesia, o amor e a liberdade são os três fogos que o iluminam (LIMA, 1995: 29)¹⁵⁹. A aventura surrealista é um ponto de partida, por uma geografia cujo curso pela liberdade e pela valoração do humano traçam seu poético percurso.

¹⁵⁸ Idem. p.17.

¹⁵⁹ LIMA, S. *A Aventura Surrealista*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

O surrealismo sendo uma posição revolucionária, por ser uma postura crítica específica aquilo que tem sido particularmente omitido ou descartado como improvável, no âmbito da Poesia, do Amor e da Liberdade. [...] Diante do discurso do poder, o Surrealismo instaura vigência e a potência da imaginação, prefigurando o primeiro no contexto deste século, a perspectiva fulgurante do imaginário no próprio seio dialético da errância humana (LIMA, 1995: 23)¹⁶⁰.

Repetindo, modelando, estremecendo a memória e a sua palavra ou vorazmente buscando uma palavra que habite. Desalojada, inconformada e distraída, num quase por acaso confesso-me mais uma vez, atingida pelo raio invisível cujo nome é surrealismo. Atravesso distâncias. Na já dita, cumplicidade anticonformista absoluta, e por André Breton em manifesto, capturo palavras de começo ou de fim, circundando a perspectiva, onde a volta é também o ponto de partida, menos pela forma e mais pela verdade que essa escrita busca: movimento incessante, onde num mesmo espaço os acontecimentos infintos fazem de toda parte, uma necessidade de se ir humanamente mais existindo:

Este verão as rosas são azuis; o bosque é de vidro. Envolvida em sua verdura, a terra me impressiona tão pouco quanto uma alma do outro mundo. Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em toda parte. (BRETON, 2001: 64)¹⁶¹.

O surrealismo¹⁶² é, assim, um movimento cultural, artístico, filosófico e político. Sua temporalidade tem algo de durável que pode ser compreendido como tradição.

O surrealismo, como a alquimia, o socialismo ou a filosofia romântica da natureza, é um caso de tradição. Ele remete a um conjunto complexo de rasuras-escrituras, documentos e rituais; à continuidade de uma mensagem esotérica, filosófica e política; a

¹⁶⁰ Idem. p. 23.

¹⁶¹ *Op. Cit.* p.64.

¹⁶² Uma outra definição de surrealismo é a apresentada também por Breton. SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2001: 40).

continuidade de práticas mágicas e poéticas. Do passado não fazemos tabula rasa. Aquele que não sabe acender no passado a centelha de esperança não tem futuro (LÖWY, 2002: 104)¹⁶³.

Como continuidade pela tradição, mas também por uma outra temporalidade acrescida, a que se configura pelos caminhos da imaginação criadora o surrealismo traça um outro traço, fazendo e re-fazendo-se caminho e caminhante, processo em constante criação.

Mas o surrealismo é, também, como a feitiçaria, a pirataria e a utopia, um caso de imaginação criadora. Como os cangaceiros, os bandidos da hora dos sertões brasileiros, os surrealistas estão condenados a inovar: as estradas consagradas, os velhos caminhos, as trilhas batidas estão nas mãos do inimigo. Eles precisam encontrar pistas novas, ou antes, traçá-las eles mesmos no chão; é o caminhante que faz o caminho. (LÖWY: 104)¹⁶⁴.

Uma escrita da infância numa perspectiva surrealista é, portanto, aquela que transitando pela errância característica do humano, assume a experiência poética como condição de revelação dessa condição.

A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente a sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, transcender-se contínuo do homem, esse movimento deverá estar referido sempre a algo. E assim é: um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a esta lei, como manifestação da temporalidade que é. Com efeito, o característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer de algo (PAZ, 2003: 57)¹⁶⁵.

¹⁶³ *Op. Cit.* p.104.

¹⁶⁴ *Idem.*.

¹⁶⁵ PAZ, O. *Signos em Rotação*. São Paulo. Editora Perspectiva S.A., 2003.

A busca desse algo é o traço dessa escrita orientada pela crença de que os poetas, como as crianças, ao nos fazerem ler, repetir, permitem que possamos re-criar suas palavras e é nesse movimento que podemos revelarmo-nos, quem nós somos, manifestarmos nossa condição humana, exercida como experiência poética, assim pela liberdade da re-criação, somos nós mesmos, somos o Outro.

A escrita da infância estabelece o foco nesse ponto, ela necessariamente tem que assumir que para que exista uma possibilidade de dizer, ou de encontrar esse outro que é a criança, todo o esforço deverá concentrar-se na perspectiva de que o resultado desse encontro seja o momento em que ao repetir as palavras (as imagens, como palavras e imagens de crianças) ela, a pesquisadora, no recriar desse momento, ou instante, permita-se um recriar de si mesmo.

Essa perspectiva aproxima-se da escrita como uma atividade etnográfica surrealista, como sugere James Clifford, desfamiliarizando conceitos quando aborda o surrealismo etnográfico, o autor, transcende as definições habituais. Por surrealismo compreende a estética que valoriza o fragmento, as coleções e sua curiosidade, o inesperado, as justaposições. Tudo o que de alguma forma provoca o extraordinário como manifestação da realidade, com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente (CLIFFORD, 2002:133)¹⁶⁶. Por etnografia também compreende uma atitude específica:

O termo etnografia, tal como o estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra de antropologia social, e na América de antropologia cultural. Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que essa ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o

¹⁶⁶ CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos (CLIFFORD, 2002: 136-137)¹⁶⁷.

Em outro e próximo momento a etnografia surrealista, pela proposta de Clifford será retomada. Explorar, no entanto, e agora, um pouco mais esse jogo entre o familiar e o não familiar através da teoria das representações sociais, parece de fundamental importância. Moscovici ao se perguntar por que as representações são criadas por nós e o que explica suas propriedades cognitivas expõe o que considera uma intuição e um fato julgados verdadeiros: *a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não-familiar, ou a própria não-familiaridade* (MOSCOVICI, 2003:54)¹⁶⁸.

Define, para tanto, o âmbito dos universos consensuais e a necessidade de casa e da ausência de risco, atrito ou conflito.

O que eu quero dizer é que os universos consensuais são locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito. Tudo o que é dito ou feito ali, apenas confirma as crenças e as interpretações adquiridas, corrobora, mais do que contradiz, a tradição. Espera-se que sempre aconteçam, sempre de novo, as mesmas situações, gestos, idéias (MOSCOVICI, 2003:54-55)¹⁶⁹.

A resistência à mudança e a dinâmica da familiarização são por Moscovici, assim referidas:

A mudança como tal somente é percebida e aceita desde que ela apresente um tipo de vivência e evite o murchar do diálogo, sob o peso da repetição. Em seu todo, a dinâmica das reações é uma dinâmica de familiarização, onde os objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas. Como resultado disso, a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente, a

¹⁶⁷ Idem. p.136-137.

¹⁶⁸ *Op. Cit.* p.54.

¹⁶⁹ Idem. p. 54-55.

resposta sobre o estímulo e as imagens sobre a realidade . Aceitar e compreender o que é familiar, crescer acostumado a isso e construir um hábito a partir disso, é uma coisa; mas é outra completamente diferente preferir isso como um padrão de referência e medir tudo o que acontece e tudo o que é percebido, em relação a isso. Pois, nesse caso, nós simplesmente não registramos o que tipifica um parisiense, uma pessoa respeitável , uma mãe, um Complexo de Édipo etc., mas essa consciência é usada também como um critério para avaliar o que é incomum, anormal e assim por diante. Ou, em outras palavras, o que é não familiar (MOSCOVICI, 2003:55)¹⁷⁰.

Retomando o desafio da escrita da infância numa proposta aproximada da etnografia surrealista, sou levada a acreditar que os jogos entre o familiar e o não-familiar estabelecem uma rede imbricada de relações, e é nessa rede que a canção dos pássaros parece num certo momento imóvel ou imobilizada, o que me trás novamente as perguntas: Quais são as fronteiras em que a escrita da infância pode nessa dinâmica ser re-apresentada? Qual a psicologia social que a isso tornará possível? Como se dá essa articulação homem/arte/cientificização?

Na verdade, para nosso amigo, o homem da rua (ameaçado agora de extinção, junto com os passeios pelas calçadas, a ser em breve substituído pelo homem diante da televisão), a maioria das opiniões provindas da ciência, da arte e da economia, que se referem a universos reificados, diferem, de muitas maneiras, das opiniões familiares, práticas, que ele construiu a partir de traços e peças das tradições científicas, artísticas e econômicas e diferem da experiência pessoal e dos boatos (MOSCOVICI, 2003:55)¹⁷¹.

Uma escrita da infância surrealisticamente re-apresentada deve propiciar esse encontro, no caso, com a criança (em extinção, essa que brinca pelas ruas, e também com a que por vezes mora na rua, ou em um outro lugar extremo na hipnótica prisão de um aparelho de vídeo, TV, game, e outros lugares escondidos). Essa criança, que interrompe com perguntas constantes do tipo: Por quê? Por quê? Por quê? E que a psicologia clássica já se encarregou de fixar rótulos teóricos como sendo normal e típico de uma fase atribuindo

¹⁷⁰ Idem. p.55.

¹⁷¹ Idem.

estabilidades pretendidas. Não, não é essa psicologia que permitirá a re-apresentação da infância etnograficamente surrealista. Qual será a psicologia que permitirá apreender os universos que diferem e porque diferem da realidade pretendida? Quais são as causas disso? Prosseguindo com Moscovici, uma primeira resposta: Porque eles diferem, ele (o homem da rua) tende a pensar eles como invisíveis irreais - pois o mundo da realidade, como o realismo na pintura, é basicamente resultado das limitações e/ou da convenção (MOSCOVICI, 2003: 55). Quais seriam então as possíveis conseqüências se esse mundo da realidade fosse surrealizado, como na pintura?

Ele (homem da rua), pois, pode experimentar esse sentimento de não-familiaridade quando as fronteiras e/ou as convenções desaparecerem; quando as distinções entre o abstrato e o concreto se tornarem confusas, ou quando um objeto, que ele sempre pensou ser abstrato, repentinamente emerge com toda sua concretude etc. Isso pode acontecer quando ele se defronta com um quadro de reconstituição física de tais entidades puramente nacionais como átomos e os robôs ou, de fato, com qualquer comportamento, pessoa ou relações atípicos que poderá impedi-lo de reagir como ele o faria diante de um padrão usual. Ele não encontra o que esperava encontrar e é deixado com uma sensação de incompletude e aleatoriedade (MOSCOVICI, 2003: 55)¹⁷².

Explorar essa dinâmica cria sentidos. É possível a escrita da infância etnográfica e surrealisticamente pretendidas, transitar entre esses lugares onde as re-apresentações são produzidas. O palco é o mundo, e as performances definidas pelo confronto entre as dinâmicas que permitem o duplo movimento do familiar ao não-familiar, tanto da pesquisadora como das crianças implicadas nesse processo mútuo. O que para alguns pode merecer o rótulo de loucura, para mim reforça o lugar das diferenças nesse palco, que agora acrescento e adjetivo como desigual, que é o mundo.

É desse modo que os doentes mentais, ou as pessoas que pertencem a outras culturas, nos incomodam, pois essas pessoas são como nós e contudo não são como nós; assim nós

¹⁷² Idem. p.55.

podemos dizer que eles são sem cultura, bárbaros, irracionais etc. De fato, todas as coisas, tópicos ou pessoas banidas ou remotas todos os que foram exilados das fronteiras concretas de nosso universo possuem sempre características imaginárias; e pré-ocupam e incomodam exatamente porque estão aqui, sem estar aqui; eles são percebidos, sem ser percebidos; sua irrealdade se torna aparente quando nós estamos em sua presença, quando sua realidade é imposta sobre nós é como se nos encontrássemos face a face com um fantasma ou com um personagem fictício na vida real; ou como a primeira vez que vemos um computador jogando xadrez. Então, algo que nós pensamos como imaginação, se torna realidade diante de nossos próprios olhos; nós podemos ver e tocar algo que éramos proibidos (MOSCOVICI, 2003:55-56)¹⁷³.

Penetrar nas culturas da infância exige aprender a conviver com esse incômodo que toda diferença provoca. Ainda mais se essas culturas forem, como serão, lugares sociais de exclusão, lugares de consciente e inconsciente extermínio. Essas culturas das infâncias deverão aparecer em toda a sua irrealdade e a escrita como re-apresentação deve possibilitar que o que aparece como ficção mostre sua face de realidade e vice-versa em movimento de pesquisa. Que nada aos olhos escape, e que a imaginação permita, surrealizar, a perspectiva almejada. Retornando à tela de Magritte, por Moscovici, a chave dos campos será como uma rachadura no que é percebido como normal.

É como se, ao ocorrer uma brecha ou uma rachadura no que é geralmente percebido como normal, nossas mentes curem a ferida e consertem por dentro o que se deu por fora. Tal processo nos confirma e nos conforta; restabelece um sentido de continuidade no grupo ou no indivíduo ameaçado com descontinuidade e falta de sentido. É por isso que, ao se estudar uma representação, nós devemos sempre tentar descobrir a característica não-familiar que a motivou, que esta absorveu. Mas é particularmente importante que o desenvolvimento de tal característica seja observada no momento exato em que emerge na esfera social (MOSCOVICI, 2003: 59)¹⁷⁴.

¹⁷³ Idem. p. 55-56.

¹⁷⁴ Idem. p. 59.

A quebra da vidraça, a chave dos campos, o contraste entre ciência e o não-familiar, com o que está para além da janela e da cômoda casa. Universos tão distintos e ao mesmo tempo tão possivelmente próximos. Ciência e senso comum quase do mesmo lado.

A ciência era antes baseada no senso comum e fazia o senso comum menos comum; mas agora senso comum é a ciência tornada comum. Sem dúvida, cada fato, cada lugar comum esconde dentro de sua própria banalidade um mundo de conhecimento, determinada dose de cultura e um mistério que o fazem ao mesmo tempo compulsivo e fascinante. Baudelaire pergunta: Pode algo ser mais encantador, mais frutífero e mais positivamente *excitante* do que um lugar comum? E, poderíamos acrescentar, mais coletivamente efetivo? (MOSCOVICI, 2003: 60)¹⁷⁵.

Para transformar palavras não-familiares em palavras próximas, familiares, Moscovici propõem dois mecanismos de compreensão que postos em funcionamento acionam tanto a memória como conclusões anteriores, passadas. Denomina esses mecanismos de ancoragem e objetivação, que sinteticamente reproduzirei logo a seguir.

Ancoragem é o processo que consiste, como o próprio nome indica em transformar algo estranho, causador de alguma perturbação em algo familiar. Moscovici, chega a comparar esse processo como um ancorar de um bote perdido em um dos boxes (pontos sinalizadores) de nosso espaço social.

[...]

Ancorar e, pois, classificar e dar nome alguma coisa. Coisas que não classificadas e que não possuem nome são estranhas não existentes e ao mesmo tempo ameaçadores. Nós experimentamos uma resistência, um distanciamento, quando não somos capazes de avaliar algo, e descrevê-lo a nós mesmos ou a outras pessoas (2003:61-62)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Idem.p.60.

¹⁷⁶ Idem. p.61-62.

Objetivação como processo consiste em tornar algo incomum em óbvio. A objetivação une a não familiaridade com a realidade. Em outras palavras [...] arte de transformar uma representação na realidade da representação (MOSCOVICI, 2003: 71). A objetivação implica no reconhecimento da capacidade icônica de uma idéia. Reproduzindo um conceito em uma imagem. As imagens ocupam, nessa posição, um lugar privilegiado, não se situam entre as palavras, mas passam a existir como objetos, as imagens assumem o poder de ser o que significam.

A cultura mas não a ciência nos incita hoje, a construir realidades a partir de idéias geralmente significantes. Existem razões óbvias para isso, dentre as quase a mais óbvia, do ponto de vista da sociedade, é apropriar-se e transformar em característica comum o que originalmente pertencia a um grupo ou esfera específica. Os filósofos gastaram muito tempo tentando compreender o processo de transferência de uma esfera a outra. Sem representações, sem a metamorfose das palavras e objetos, é absolutamente impossível existir alguma transferência (MOSCOVICI, 2003: 75)¹⁷⁷.

A re-apresentação da escrita da infância compreende na perspectiva das representações sociais, esse processo duplo. Entre ancoragens e objetivações tentará apreender o complexo mecanismo de produção desde sua apresentação pela experiência poética na e pela infância.

Retomo a epígrafe, deste começo, re-escrevendo, com Helder, que é pela ciência e pela paixão do medo que essa escrita da infância, surrealisticamente inspirada, deverá buscar arrancar ar das paredes, ou até mesmo estilhaçar a vidraça, apesar de saber que o nó transparentemente cristalográfico revela que parte do enigma, ou da luz estrangulada é, como será sempre, da ordem do mistério.

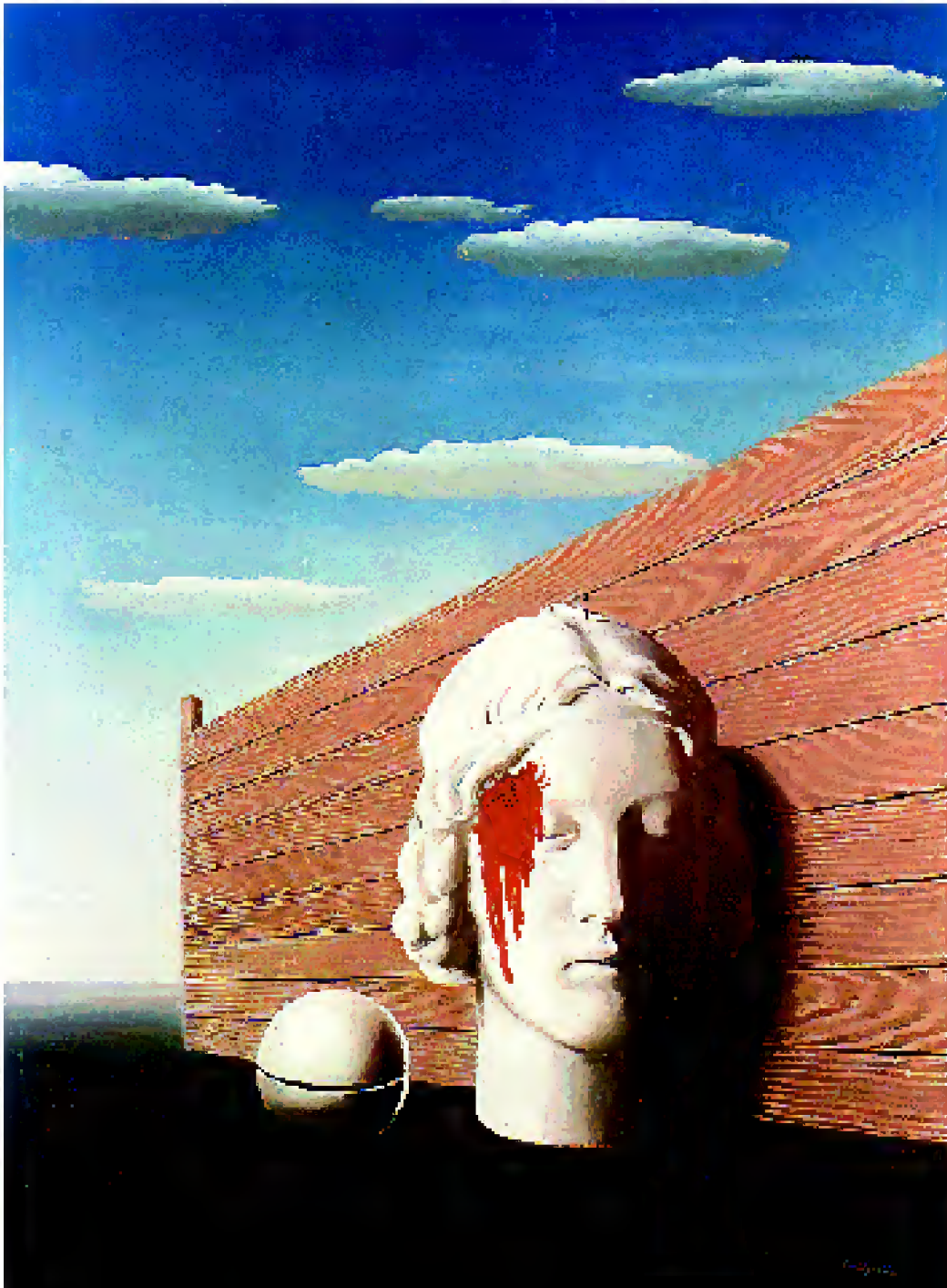
¹⁷⁷ *Op. Cit.* p.75.

Sigo, pela escrita da infância como busca da experiência poética, não só como consagração da(s) história(s), mas como uma aventura entre todas desesperada e extrema não pela palavra, mas sim pela vida - humana, misteriosa, poética. Vida, chave e enigma.

A poesia é a revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta. [...] O poeta canta o canto. Mas o canto é comunicação. Ao monólogo não pode suceder-se outra coisa que o silêncio, ou uma aventura entre todas desesperada e extrema: a poesia não mais se encarnará na palavra e sim na vida. A palavra poética não consagrará a história, mas será a história, vida (PAZ, 2003: 74)¹⁷⁸.

Uma escrita de infância que se permita re-pensar chaves e enigmas. É esse o compromisso surrealisticamente assumido, juntamente com abandono das estradas consagradas e da busca de novas pistas. Abandonei nessa escrita até a palavra caminho e re-escrevo que é voando que se faz esse renovar dos sentidos. A canção dos pássaros como objetivo, pretende aprender a voar, sabendo do quanto é este, um inquieto ofício e um imenso risco.

¹⁷⁸ *Op. Cit.* p.74.



¹ EPIMAGEM 9.- MAGRITTE, René. *A memória*. 1938.

Cena 7 - ENTRE CARMESIM E CARMESIM: a memória, o esquecimento e a sua palavra.

*Entre carmesim e carmesim
bárbaro, estremecem
a memória e a sua palavra.
(Helder, 2004: 477)¹⁷⁹.*

Entre carmesim e carmesim, bárbaro, estremece a memória e a sua palavra, diz o poeta epirafado. E apesar do gosto pela vertigem que o estranhamento das palavras provoca, pedi socorro ao dicionário ao estupefar diante da palavra carmesim - mais uma cor, que se agora dita na mesma língua, a portuguesa, é absolutamente desconhecida ao meu universo. Pela sonoridade o impacto se fez, associei, num primeiro momento com carmim, essa sim, mais próxima, e conferindo uma certa paz inquieta, realmente, carmesim é carmim, cor vermelha muito forte, ou de um vermelho muito vivo, como prefere o dicionário. Carmesim é a cor onde vive esse agora, onde pelas pistas do poeta, entre vermelhos e carmins, buscarei a escrita da infância capaz de estremecer a memória, o esquecimento e a sua palavra.

Pelos silêncios que a vida nega, a memória tem sido uma das questões mais presentes e atuais nos estudos acadêmicos e nas mais diferentes áreas de produção de conhecimentos. Todorov (1995)¹⁸⁰ denunciou o que considera um

¹⁷⁹ *Op. Cit.* 477.

¹⁸⁰ TODOROV, T. *Les Abuses de la Mémoire*, Arlea, 1995.

dos abusos da memória, a saber, toda uma celebração demorada do passado em prejuízo do presente e do que esse presente exige de ação e intervenção efetiva.

Adorno reacendeu a pergunta O que significa elaborar o passado? (ADORNO, 1995: 29)¹⁸¹. Através dessa pergunta, já tida como um chavão, considera que a elaboração do passado não significa uma consciência clara, desprovida de qualquer encanto que ao passado se justifique; sobre esse desejo de libertação assim afirma:

O desejo de libertar-se do passado justifica-se: não é possível viver à sua sombra e o terror não tem fim quando culpa e violência precisam ser pagas com culpa e violência; e não se justifica porque o passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo. O nazismo sobrevive, e continuamos sem saber se o faz apenas como fantasma daquilo que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir à própria morte, ou se a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como nas condições que os cercam (ADORNO, 1995: 29)¹⁸².

O desejo de libertar-se do passado, suas sombras, e o fantasma do nazismo tão monstruoso que não sucumbe à própria morte ou ainda o indizível enquanto presença insistente pela memória.

Sobre a memória do Holocausto¹⁸³, existe reconhecidamente a representação deste comum acontecimento histórico, cujo horror foi sem

¹⁸¹ ADORNO, T. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

¹⁸² Idem. p.29.

¹⁸³ A palavra **holocausto** em grego antigo significa - *holokautō*, *holos* [todo] + *kautō* [queimado], todo queimado. Buscando suas origens na Antigüidade, existem referências a esta palavra associadas a sacrifícios em rituais religiosos, onde animais ou pessoas eram queimados como oferenda a divindades. Essas práticas costumavam ser noturnas para encobrir a cremação dos corpos, nesse caso associada à palavra holocausto. Somente a partir do século XIX que a palavra holocausto passou a significar grandes catástrofes e massacres, sendo que após a segunda guerra mundial, o termo assume a inicial maiúscula, **Holocausto** e passa a designar o extermínio de milhões de judeus e outros grupos sociais indesejáveis às políticas nazistas: entre esses: comunistas, homossexuais, ciganos, pacientes psiquiátricos, etc... A palavra *Shoá* (?? ??), ou também escrita como: *Shoah*, *Sho ah* e *Shoa*, traduzida por *calamidade*, é mais utilizada por muitos judeus e por outros grupos que compreendem alguma inadequação quando associa-se a palavra Holocausto em sua tradução literal, sugerindo que os judeus foram oferecidos como uma

precedentes, escapando de qualquer comparação frente a diferentes formas de genocídios praticadas ao longo da história da humanidade; fica a questão: como fazer para que a memória e a sua palavra estremeçam, ou, ainda, como fazer para que a memória e a sua palavra, entre carmesim e carmesim sigam no caminho de inverso de uma celebração retida e demorada num passado em prol de um presente de ações e intervenções efetivas? Por quais caminhos é, se que é possível elaborar, pela memória, o passado?

Gagnebin (2006) faz três observações a cerca da citação, já bastante comentada de Adorno. Numa primeira ela ressalta a novidade do imperativo pela imposição histórica deste pela figura emblemática de Hitler, imposto pela violência e pelo autoritarismo e levando a crer que só existe a possibilidade de haver imperativos singulares e não escolhidos. Numa segunda observação diz que é importante distinguir entre idêntico e semelhante, em suas palavras:

É importante observar que Adorno não diz que devemos nos *lembrar* sempre de Auschwitz; mas sim que devemos fazer tudo para que algo semelhante não aconteça, para que Auschwitz não se repita. Essa dupla formulação é significativa, porque não pode haver na história nenhuma repetição idêntica; só existem horrores recorrentes e semelhantes (não iguais, mas semelhantes). A distinção entre idêntico e semelhante tem o mérito de ressaltar a singularidade dos acontecimentos históricos; a Shoah é singular sim, e, nesse sentido restrito, única mas não é o único acontecimento na longa cadeia de horrores, de aniquilações, de genocídios; há muitos outros acontecimentos diferentes, mas *semelhantes* no horror e na crueldade a lista é longa e continua-se alongando, de Srebrenica a Jenin. Nesse sentido, o novo imperativo categórico, não foi cumprido já que as ruínas continuam crescendo até o céu, como aos olhos do anjo da história benjaminiano (GAGNEBIN, 2006:100)¹⁸⁴.

Conclui suas observações Gagnebin, reafirmando que não interpreta nenhuma sacralização da memória por parte de Adorno, ressaltando o gesto iluminista do filósofo que soube denunciar os limites do esclarecimento. Lembrar

forma crematória de sacrifício a Deus. Utilizam, portanto, a palavra *Shoá* para referir-se ao extermínio referido.

¹⁸⁴ GAGNEBIN, J. M. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

o passado não como uma queixa (colocando em termos de réu e juiz dos esclarecimento). A culpabilidade não é o que garante a elaboração do passado é uma lembrança longe de um culto ao passado, longe de solenidades puramente, mas muito mais no sentido de uma lembrança que possa ser esclarecedora e sirva de instrumento para também esclarecer o presente.

Parece ainda oportuno questionar por quais caminhos a arte da memória poderá levar? Como adentrar pelos caminhos da memória da dor? Talvez, para com Seligmann-Silva afirmar:

Diante dos eventos-limite a linguagem se cala. Daí a importância das artes plásticas na tentativa de representação desses fatos que lançam uma sombra sobre a linguagem. [...] Não podemos esquecer que os entrecruzamentos entre as práticas artísticas memoriais criam um campo comum compartilhado pelas artes na atualidade. Devido justamente a caráter programaticamente híbrido das artes contemporâneas que como a imaginação atuam com as palavras e as imagens elas têm o dom de poder estabelecer canais de comunicação com o passado recalcado e que não se deixa facilmente simbolizar. As artes abrem as portas da cripta, permitindo uma perlaboração do seu conteúdo. (SILVA, 2006: 35)¹⁸⁵.

Para melhor explorar essas questões, talvez seja interessante retomar o anjo da história apresentado na IX tese de Benjamin sobre a história. A IX tese, preservando a epígrafe de Scholem, diz o seguinte:

Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia

Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo .
Gerrhard Scholem, *Saudação do Anjo*

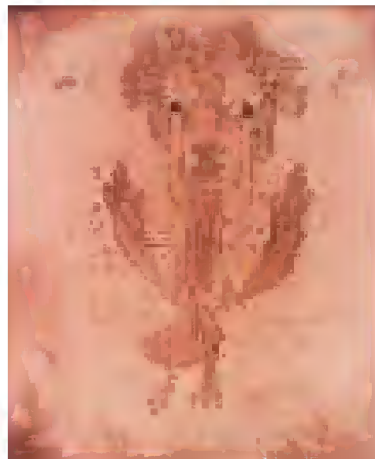
Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Representara um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que

¹⁸⁵ SILVA. M. *Palavra e imagem: memória e escritura* Chapecó: Argos, 2006.

acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994: 226)¹⁸⁶.

Possivelmente este é o texto de Benjamin mais conhecido, e mais utilizado. Löwy (2005), chega a dizer que ele marcou a imaginação de nossa época. Tanto porque trata de maneira única a crise da cultura moderna, como também porque de alguma forma possui uma dimensão profética, anunciando Auschwitz e Hiroshima, duas catástrofes, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que 'cresce até o céu' (LOWY, 2005:87)¹⁸⁷.

Esta tese assume a forma de um comentário de um quadro de Paul Klee, mas o que ele descreve não necessariamente tem uma relação direta com o quadro em si, mas das projeções benjaminianas sobre a imagem pintada pelo artista.



188

¹⁸⁶ BENJAMIN, W. *Sobre o Conceito de História*. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas Vol.1).

¹⁸⁷ LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.

¹⁸⁸ <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/>. Acesso em 12 de agosto de 2006.

Löwy, analisando esta tese, afirma que a inspiração provável de Benjamin, para esta tese, esteja em Baudelaire em *As flores do mal*. Equipara o verso do poema LXXIV (*Une gravure fantastique*) com a descrição da visão do passado da humanidade que o anjo de Benjamin sugere (utilizo aqui outra tradução).

O cemitério imenso em que não arde brasa,
Em que repousa, à luz de um sol pálido e terno,
Quanto povo existiu, desde o antigo ao moderno.
(BAUDELAIRE, 2001:84)¹⁸⁹.

Entre o céu e o inferno, a correspondência entre o texto de Benjamin e Baudelaire, para Löwy é mais profunda e situa-se na relação entre o sagrado e o profano. Em outros textos, Benjamin sugere uma correspondência entre o inferno e a modernidade, ou o progresso.

Lembrando Zygmunt Bauman, em seu premiado livro¹⁹⁰, *Modernidade e Holocausto*, quando prefacia dizendo que como muitas pessoas de sua geração e de outras mais novas, partilhava inicialmente de uma imagem do Holocausto assim descrita:

Um crime horrendo perpetrado por gente iníqua contra inocentes. Um mundo dividido entre assassinos loucos e vítimas indefesas, com muitos outros ajudando as vítimas quando podiam, mas a maior parte do tempo incapazes de ajudar. Nesse mundo, os assassinos assassinavam porque eram loucos, cruéis, obcecados por uma idéia louca e depravada. As vítimas iam para o matadouro porque não eram páreo para o inimigo poderoso armado até os dentes. O resto do mundo só podia assistir, atordoado e agoniado, sabendo que apenas a vitória final dos exércitos aliados contra o nazismo poria fim ao sofrimento humano. Sabendo de tudo isso, minha imagem do Holocausto era como um quadro na parede bem

¹⁸⁹ BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

¹⁹⁰ Bauman recebeu pelo seu livro *Modernidade e Holocausto* o Prêmio Amalfi (1989), o prêmio de melhor livro de sociologia publicado na Europa. A ênfase dada pelo autor no livro é mais sobre a perspectiva do que o Holocausto pode ensinar a sociologia.

emoldurado para fazer a separação entre pintura e o papel de parede e ressaltar como diferencia do resto da mobília (BAUMAN, 1998: 9)¹⁹¹.

Partilhei inicialmente da mesma imagem, apresentada por Bauman, reconsiderarei minhas representações anteriores sobre o Holocausto, e percebi que também para mim o quadro apresentava-se na mesma crueza e crueldade dos detalhes tão bem descritos, principalmente no aspecto pictórico, como um quadro na parede, extremamente bem emoldurado, um quadro que separava a pintura do resto que separa a parede fria e torna os quadros distantes e, talvez até por isso, pouco, ou nada, visíveis. Para Bauman, o que fez com que o quadro desmoronasse com suas paredes de desconhecimentos foi a leitura de um livro de uma sobrevivente do Holocausto, chamada Janaina Bauman¹⁹², sua esposa, que depois de ter escrito a história da vida que passou no gueto, agradeceu ao marido (Bauman) não só por ter agüentado a sua ausência nos dois anos em que se dedicou ao trabalho do livro, como também habitando novamente aquele mundo que não foi o dele. A diferença estava posta, mesmo aos olhos treinados de um renomado sociólogo, habitar um mundo que não havia sido o seu, mesmo tendo sido o da sua esposa, é uma tarefa das mais difíceis. Lançou-se, porém, nesse desafio, e ao fazê-lo, ajuda-me a reafirmar essa inicial e mesma questão: qual é o código do Holocausto, o que torna possível e atual sua compreensão? No mesmo roteiro de Bauman eu também...

Queria que os historiadores, cientistas sociais e psicólogos lhe dessem um sentido e o explicassem para mim. Vasculhei estantes que nunca tinha examinado antes, bibliotecas, e as encontrei atulhadas, transbordando de estudos históricos meticulosos e tratados teológicos profundos. Havia também alguns estudos sociológicos, pesquisadores com talento e escritos de forma pungente. As provas reunidas pelos historiadores eram esmagadoras em volume e conteúdo. E suas análises profundas, irrefutáveis. Mostravam de forma

¹⁹¹ BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

¹⁹² BAUMAN, J. *Winter in the Morning*. Londres: Virago Press, 1986.

razoavelmente indubitável que o Holocausto era uma janela, mais do que um quadro na parede. Olhando por essa janela, pode-se ter um raro vislumbre de coisas de outro modo invisíveis. E as coisas que se pode ver são da máxima importância não apenas para os que perpetraram o crime, para suas vítimas e testemunhas, mas para todos aqueles que estão vivos hoje e esperam estar vivos amanhã. Não achei ainda desagradável o que eu vi dessa janela. Quanto mais deprimente a vista, porém, tanto mais convencido fiquei de que recusar-se a olhar seria temerário para quem o fizesse (BAUMAN, 1998: 10)¹⁹³.

Se para Bauman, o que fez com que o Holocausto saltasse para fora do seu (já feito meu também) quadro, foi o livro escrito por sua esposa Janaina. Para mim, no entanto, o quadro muito próximo ao que foi descrito também por ele caiu da fôrma, da forma e da parede, mas por causa bastante distinta. Entre 15 de abril e 9 de maio de 2004 o Museu Judaico e a Embaixada de Israel no Brasil promoveram na cidade do Rio de Janeiro uma exposição denominada: Os desenhos das Crianças de Terezin . Infelizmente não tive acesso à exposição no local, mas quando soube do evento solicitei o Catálogo, escrito em espanhol e intitulado, *No he visto mariposas por aqui*¹⁹⁴, que registrava os poemas e desenhos feitos pelas crianças de Terezin. Depois daquilo, nada permaneceu onde estava, em meus estudos sobre as infâncias jamais havia visto algo com aquela dimensão. Um mundo que se eu não havia habitado, depois daqueles documentos , daquela expressão, em desenho e poema das crianças, para mim, nunca mais teriam o mesmo enquadramento de até então. O impacto e a impaciência de substituir o quadro por uma janela, uma janela que alargava ainda mais a hipótese que conduzia meu trabalho de pesquisa: a infância, mais do que nunca pelas crianças de Terezin, instigava a olhar a beleza por trás da barbárie. Impossível foi depois de uma vez ter visto, desviar um segundo sequer dessa janela alargada. E é por ela, pela infância que fui adentrando no território da memória, da memória de um mundo que se não foi meu, entre carmesim e carmesim, pela barbárie, faz estremecer a memória.

¹⁹³ *Op. Cit.* p.10.

¹⁹⁴ CATÁLOGO do MUSEU JUDAICO PRAGA. *No He Visto Mariposas por Aquí: dibujos y poemas de los niños de Terezin..* Praga: Tiskárna Flora, 1996.

No entanto, para melhor ver a face carmesim, vermelha e sangrenta da memória, é necessário encontrar uma forma, talvez, que coloque o Holocausto, como um processo fundamentalmente de auto-censura, não só contra os abusos da memória, como também o quanto de humanidade foi perdida e o quanto ainda é, e se o é, possível de ser recuperada. Que as infâncias apontem esse lugar de recuperação, será essa a nossa hipótese. Para tanto é necessário aproximar o rumor das distâncias atravessadas como diria Proust, enquanto o Holocausto continuar sendo uma questão de judeus, ou da história judaica, nada avançaremos, isso eu dou como certo. Ainda por Bauman,

O Holocausto foi de fato uma *tragédia judaica*. Embora os judeus não tenham sido a única população submetida a tratamento especial pelo regime nazista (seis milhões de judeus estavam entre as mais de 20 milhões de pessoas aniquiladas a mando de Hitler), só os judeus foram marcados para o extermínio, a destruição total, e não tinham lugar reservado na Nova Ordem que Hitler pretendia instaurar. Mesmo assim, o Holocausto não foi simplesmente um *problema judeu* nem fato da *história judaica* apenas. *O Holocausto nasceu e foi executado na nossa sociedade moderna e racional, em nosso alto estágio de civilização e no auge do desenvolvimento cultural humano, e por essa razão é um problema dessa sociedade, dessa civilização e cultura. A autocura da memória histórica que se processa na consciência da sociedade moderna é por isso mais do que uma indiferença ofensiva às vítimas do genocídio. É também um sinal de perigosa cegueira, potencialmente suicida* (BAUMAN, 1998: 12)¹⁹⁵.

Não se retira o espinho da memória adotando-se posturas que confinem o Holocausto num espaço e tempo delimitados, tão longínquos quanto inalcançáveis, nem muito menos encontrando culpabilidades que legitimem a oposição nós/eles, ou a saída maniqueísta que separa, os do bem de um lado e os do mal, de outro. Retirar o espinho da memória é assumir que o Holocausto não foi só uma grande ferida de nossa patológica civilização, como também o Holocausto é um produto dessa civilização, em que pesem as estantes recobertas

¹⁹⁵ *Op. Cit.* p.12.

de estudos, acredito que muito da consciência de suas dimensões ainda permanecem na superfície, e aprofundar essa consciência é uma necessidade para que todos possamos (quem sabe?) elaborar as lições do Holocausto na corrente da Modernidade e do processo civilizador .

O Holocausto foi um choque único entre as velhas tensões que a modernidade ignorou, negligenciou ou não conseguiu resolver e os poderosos instrumentos de ação racional e efetiva que o próprio desenvolvimento moderno fez surgir. Mesmo que seu choque tenha sido único e exigisse uma rara combinação de circunstâncias, os fatores que se reuniram nesse encontro eram, e ainda são, onipresentes e normais . Não se fez o suficiente depois do Holocausto para sondar o potencial medonho desses fatores e menos ainda para impedir seus efeitos potencialmente aterradores. Creio que muito mais pode ser feito e certamente deve ser feito nos dois sentidos (BAUMAN, 1998: 17)¹⁹⁶.

Depois de Auschwitz nem o passado, nem o presente podem ser os mesmos. Não existe Psicologia que possa justificar o ocorrido. Nem segundo Mèlich, filosofia alguma capaz disso.

Ninguna filosofía puede justificar el millón de niños asesinados por la Barbárie nazi. Un millón de niños que es la *huella* de todos os niños de todas las razas, de todas las culturas, de todas las religiones que alguna vez han sido torturados y asesinados. No hay teodicea filosófica que pueda mitigar la Barbárie cometida con ellos. No hay teodicea teórica que pueda suavizar la Barbárie, haría digerible porque, como ha escrito J.L. Marrion, el mal se experimenta absolutamente como el único hecho indiscutible, más acá de toda ilusión, dispensado de prueba y de argumento. El mal que me hace daño no me engaña jamás (MÈLICH, 2001:192)¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Idem.p.17.

¹⁹⁷ MÈLICH, J. C. *La Ausencia del testimonio: ética y Pedagogia en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Antrophos Editorial: Guadalupe N.I. (México): Universidad Autónoma de Nuevo León, 2001.

Depois de Auschwitz é a própria condição humana que é colocada em causa. O que é um homem? A pergunta uma vez feita assume a forma de um trauma. Gagnebin, analisando as metáforas-fundadoras de nossa concepção de memória e de lembrança do estudo Aleida Assmann¹⁹⁸, assim se refere a esse trauma:

O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantações nem por narrativas. A ferida não cicatrizada e o viajante, quando por sorte, consegue voltar para algo como uma pátria, não encontra palavras, para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. O sonho paradigmático de Primo Levi em Auschwitz, - ao voltar para casa, ele começa a contar seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, levantam e vão embora -, este sonho de uma narração simultaneamente necessária e impossível substitui a longa narrativa de Ulisses, na corte atenta dos Feácios, durante retiradas noites de vigília e vinho, ou então, o relato feito a Penélope, na cama nupcial reencontrada, fincada no tronco secular de uma oliveira. Depois da Segunda Guerra Mundial não se reconhece o forasteiro pela cicatriz da infância ele continua estrangeiro a si mesmo e a seus familiares, em seu próprio país (GAGNEBIN, 2006: 110)¹⁹⁹.

A afirmativa de que depois da Segunda Guerra Mundial não se reconhece o forasteiro pela cicatriz da infância serve de referência para justamente questionar o poder e especificidade dessa cicatriz. Pergunto: Qual é a escrita de infância possível onde o reconhecimento dá-se no país do estrangeiro?

Como parte da segunda geração pós-holocausto, vivemos no dilema entre a memória e o esquecimento.

¹⁹⁸ ASSMANN, A. *Erinnerungsräume, Formen und Waldlungen des Kulturellen Gedächtnises*. Munique: Beck, 1999.

¹⁹⁹ *Op. Cit.* p.110.

Eu concordo com a afirmação de Geoffrey Hartman para quem nós todos somos parte da segunda geração pós-Holocausto: a não solução do conflito entre a *necessidade e a impossibilidade* da sua representação. No caso da segunda geração - que Hartman inclui também os testemunhos de sobreviventes - essa tensão ecoa a *dialética entre a memória e esquecimento*: a impossibilidade de se separar um movimento do outro. Por um lado o testemunho pode ser visto como uma forma de esquecimento, uma fuga para frente, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente a através do testemunho, a *libertação* da cena traumática (SILVA, 2000 : 90)²⁰⁰.

Pela necessidade de elaboração, a escrita, particularmente a escrita literária conhecida como escrita de testemunho, é uma das formas de acesso à necessidade de elaboração posta pelo dilema, memória/esquecimento. Primo Levi, italiano, Judeu, deportado para Auschwitz em 1944 foi um entre os três judeus que sobreviveram num total dos 650 que foram deportados com ele. Tinha 24 anos quando foi para o campo de concentração de Auschwitz, e ao ler a inscrição no portão O Trabalho Liberta!, logo compreendeu que havia chegado ao inferno, associando ao inferno de Dante, os versos de Dante que acompanharam seu calvário. Fazendo uso de um dos versos de Dante, para o título do primeiro livro que escreveu sobre o vivido, *Considerate se questo è un uomo*, Primo Levi re-lança a pergunta: É isto um homem? Na introdução do livro, um poema que Primo Levi colocou como uma das lembranças das quais o livro é produto e parte integrante dos seus registros minuciosos e preciosos do inferno dantescammente romanceado.

É ISTO UM HOMEM?

Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece a paz,

²⁰⁰ NESTROWSKI, A; SILVA, M.(orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

que luta por um pedaço de pão,
 que morre por um sim ou por um não,
 Pensem bem se isto é uma mulher,
 sem cabelos e sem nome,
 sem mais força para lembrar,
 vazio os olhos, frio o vente,
 como um sapo no inverno.
 Pensem que isto aconteceu:
 eu lhes mando estas palavras,
 Gravem-na em seus corações,
 Estando em casa, andando na rua, ao deitar, ao levantar;
 Repitam-nas a seus filhos.
 Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
 a doença, os torne inválidos,
 os seus filhos virem o rosto para não vê-los. (LEVI, 1988: 09)²⁰¹.

Se num dos últimos dias em que permaneceu prisioneiro Primo Levi relatou que: Nunca, mais do que então, compreendi como é penosa a morte de um homem . (LEVI, 1988: 172), sobre o penúltimo, assim escreveu.

É um homem quem mata, é um homem quem comete ou suporta injustiças; não é um homem que, perdida já toda reserva, compartilha a cama com um cadáver. Quem esperou que seu vizinho acabasse de morrer para tirar-lhe um pedaço de pão, está mais longe (embora sem culpa) do modelo de homem pensante do que o pigmeu mais primitivo ou o sádico mais atroz. (LEVI, 1988: 173)²⁰².

Tendo essas questões na memória retomo a perspectiva da escrita da infância e reconheço que Habitar significa deixar rastros ²⁰³. Rastrear essa hora é reconhecer, também, a fragilidade e o efêmero de uma escrita, especificamente da metáfora mnemônica dessa escrita que é traço ou rastro, da infância enquanto memória e enquanto registro.

²⁰¹ LEVI, P. *É Isto um Homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

²⁰² Idem. p.173.

²⁰³ BENJAMIN.W. *Passagens* Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Este conceito de rastro nos conduz à problemática, brevemente evocada da memória. Notemos primeiro que o rastro na tradição filosófica e psicológica foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas para não dizer, em boa(?) lógica cartesiana, obscuras que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência do presente. Seja sobre tabletes de cera ou sobre uma lousa mágica essas metáforas privilegiadas da alma -, o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. (GAGNEBIN, 2006:44)²⁰⁴.

Lembrando, escrevendo, e buscando o não esquecimento, reafirmo assim o lugar por onde esta escrita irá transcorrer: entre o rastro, a memória, a escrita e a consciência de sua fragilidade, busco a tarefa da pesquisa que nesta perspectiva luta contra o esquecimento e resiste contra ao aniquilamento dos rastros, luta contra a mentira e busca outras possibilidades de verdade não travestidas de armadilhas ou de definições dogmáticas. Busca em curtas palavras (mas de significação infinda): as infâncias que resistem.

A escrita da infância é aqui concebida, pois, como uma tarefa ética, política. Tratar da infância no contexto do holocausto pelas crianças de Terezin, aproximando da barbárie onde sobrevivem a crianças da Vila Princesa é ao mesmo tempo um trabalho de luto, de rememoração e de busca da transformação do presente. Rememoração que traduzindo Benjamin, Gagnebin assim conceitua:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança, nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente* em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao

²⁰⁴ *Op. Cit.* p.44.

passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006: 55)²⁰⁵.

Explorando um pouco das concepções plásticas, a memória pode ser descrita como uma paisagem e uma relação metafórica entre a memória e o esquecimento e a memória pode permitir expressar paisagens .

Um esquecimento trevoso que atua na relação entre o pensamento e a palavra, é algo não necessariamente com uma conotação negativa, mas metaforicamente lacunar, o esquecimento como algo apagado, removido. Uma das mais fortes imagens do esquecimento vem do mito grego de Lete uma divindade vinda da linhagem da noite (Nyx), filha da discórdia e que forma um par constante com Mnemosyne, a deusa da memória e mãe das musas. Sem querer muito aprofundar a genealogia nem a interpretação, apenas retomo Weinrich, para ressaltar que:

[...] Lete (*ele ou ela*) é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente e mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados* (WEINRICH, 2000: 24)²⁰⁶.

Weinrich, em seu livro *Arte e Crítica do Esquecimento* se propõe a tarefa de escrever a história do esquecimento, e da dupla luta humana que ao mesmo tempo combate e conta com o esquecimento. É interessante de acompanhar pelo autor a jornada humana desde a Grécia antiga, o resgate de Simônides de sua mnemotécnica, Temístocles que em resposta disse preferir esquecer a memorizar. Recupera o mais antigo exemplo da luta contra o esquecimento, Ulisses e a Odisséia, destacando como maiores obstáculos provocadores do esquecimento e da vontade de voltar para casa, os momentos dos lotófagos, dos encontros com

²⁰⁵ *Op. Cit.* p.55.

²⁰⁶ WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Circe e com a ninfa Calipso. Passa posteriormente por Ovídio, o autor da *ars amatoria* como do culto do deus romano Amor Lethaeus, responsável pelo esquecimento amoroso. Nessa perspectiva percorre vários autores até chegar aos autores modernos, e algumas questões que mais explorarei a seguir.

Considera Weinrich, Freud um marco na história cultural do esquecimento:

Com Freud o esquecimento perdeu sua inocência. A partir de então, aquele que esquecer ou quer esquecer alguma coisa tem de justificar-se e estar preparado para uma pergunta possivelmente penosa sobre o motivo porque esqueceu, tanto mais quanto mais intensamente ele estiver convencido de que seu esquecimento não precisa de nenhuma justificativa, pois ele simplesmente esqueceu algo (WEINRICH,2000: 188)²⁰⁷.

Para entender do ponto de vista da história cultural a relação entre a memória e o esquecimento, destaca Weinrich as metáforas utilizados por Freud: tabula encerada e depósito da memória. Uma especial atenção darei para o fato de que em um trabalho intitulado Notas sobre um bloco mágico, de 1924, onde Freud trata a relação da memória com a escrita. Passarei agora a explorar um pouco dessa relação através dos comentários de Weinrich e resgatando as citações devidamente escritas por Freud. Inicialmente quanto aos artífices da memória:

Quando não confio em minha memória os neuróticos, como sabemos, assim o fazem em grau notável, no entanto também as pessoas normais têm toda razão para fazê-lo posso suplementar e garantir seu funcionamento tomando nota por escrito. Nesse caso, a superfície sob a qual essa nota é preservada, a caderneta ou a folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim. Tenho apenas de guardar em mente o local onde essa memória foi depositada e então posso reproduzir a qualquer hora que quiser, com a certeza de que terá permanecido inalterada e assim escapado às

²⁰⁷ Idem.p.188.

possíveis deformações a que poderia estar sujeita em minha memória (FREUD, 1996: 255)²⁰⁸.

Refere-se a dois tipos de memória escrita, que variam de acordo com a duração desse registro: o rastro duradouro da memória escrito no papel com tinta, e um sistema de lembrar fazendo referência a um quadro onde a escrita a giz permite ser facilmente apagada.

Se desejo fazer uso pleno dessa técnica para melhorar minha função mnêmica, descubro que se me oferecem dois procedimentos diferentes. Por um lado posso escolher uma superfície para escrever, que preservará intacta qualquer nota efetuada sobre ela por uma duração indefinida de tempo por exemplo, uma folha de papel sobre a qual posso escrever a tinta. Estou, assim, de posse de um traço de memória permanente [...] Se, por exemplo, escrevo com um pedaço de giz sobre uma lousa, tenho uma superfície receptiva que conserva sua capacidade receptiva por um tempo ilimitado e as notas sobre ela podem ser destruídas assim que deixam de me interessar sem qualquer necessidade de jogar fora a própria superfície da escrita. Aqui a desvantagem é que não posso preservar um traço permanente. [...] (FREUD, 1996: 255)²⁰⁹.

No entanto, naquele momento histórico surgiu no mercado um objeto denominado bloco mágico, que permitia a ligação entre os dois sistemas de lembrar. O bloco mágico consistia numa tábua encerada coberta por um papel transparente e uma camada de celulóide, de tal forma que o que quer que fosse escrito poderia ser facilmente apagado, erguendo as duas coberturas. Porém, se fosse observado em uma determinada exposição a luz, permaneceria o traço do lápis, assim, através do bloco mágico Freud pôde perceber uma concordância com a sua hipótese a cerca do aparelho perceptual em suas duplas superfícies receptivas, uma superfície receptiva sempre pronta e outra com traços permanentes de escritas sobre ela.

²⁰⁸ FREUD, S. *Uma Nota Sobre o Bloco Mágico*. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

²⁰⁹ Idem.

Para utilizar o Bloco Mágico, escreve-se sobre a parte de celulóide da folha de cobertura que repousa sobre a prancha de cera. Para esse fim não é necessário lápis ou giz, visto a escrita não depender do material que seja depositado sobre a superfície receptiva. Constitui um retorno ao antigo método de escrever sobre pranchas de gesso ou cera: um estilete pontiagudo calca a superfície, cujas depressões nelas feitas constituem a escrita. No caso do Bloco Mágico, esse calcar não é efetuado diretamente, mas mediante o veículo da folha de cobertura. Nos pontos em que o estilete toca, ele pressiona a superfície inferior do papel encerado sobre a prancha de cera, e os sulcos são visíveis como escrita preta sobre a superfície cinzento-esbranquiçada do celulóide, antes lisa. Querendo-se destruir o que foi escrito, necessário é só levantar a folha de cobertura dupla da prancha de cera nos lugares que foram calcados (do qual dependeu a visibilidade da escrita) assim acaba, e não torna a suceder ao se reunirem novamente as duas superfícies. O Bloco Mágico está agora limpo de escrita e pronto para receber novas notas (FREUD, 1996: 257)²¹⁰.

Freud reafirma nesse trabalho sobre o Bloco Mágico a hipótese pela qual o aparelho mental funciona, como também levanta a suspeita de que a descontinuidade do sistema *Pcpt- Cs* situa-se na mesma origem do conceito de tempo.

Minha teoria expunha que inervações da catexia são enviadas e retiradas em rápidos impulsos periódicos, de dentro, para o sistema *Pcpt- Cs*. Completamente permeável. Enquanto catexizado dessa maneira esse sistema recebe percepções (que são acompanhadas por consciência) e transmite a excitação para os sistemas mnêmicos inconscientes; entretanto, assim que a catexia é retirada, a consciência se extingue e o funcionamento do sistema se detém. É como se o inconsciente estendesse sensores, mediante o veículo do sistema *Pcpt- Cs*, orientados ao mundo externo, e rapidamente os retirasse assim que tivessem classificados as excitações dele provenientes. Desse modo às interrupções, que no caso do Bloco Mágico têm origem externa, forma atribuídas por minha hipótese à descontinuidade na corrente de inervação, e a ruptura

²¹⁰ Idem. p.257.

concreta de contato que ocorre no Bloco Mágico foi substituída, em minha teoria, pela não excitabilidade periódica do sistema perceptual. Tive ainda a suspeita de que esse método descontínuo de funcionamento do sistema *Pcpt-Cs* jaz na origem do conceito de tempo (FREUD, 1996: 259)²¹¹.

Weinrich, refere-se à necessidade de tratar o oblivionismo científico. Considera que oblivionismo não deve ser confundido com o falsificacionismo, segundo as idéias de Popper de como avança a ciência, menos de verdade em verdade do que de falsidade em falsidade superada (WEINRICH, 2001:294) sendo que a distinção entre o que é verdade ou falsidade é algo bastante difícil de ser feito. Também afirma que o oblivionismo não se baseia em testemunhos sobre o que é certo ou errado, o esquecimento de alguns dados por pesquisadores pode permitir redescobertas e isso ser bem mais estimulante do que se por antecipação já fossem conhecidas de alguma forma. Também refuto o oblivionismo como revolucionismo, de Kuhn, os saltos paradigmáticos, ou as revoluções paradigmáticas; implica numa consequência possível de que naturalmente todo o cientista que se respeita prefere ser assaltante de paradigmas do que carroceiro da *normal science* (WEINRICH, 2001: 295.) Assaltantes ou carroceiros de paradigmas, eis o que o oblivionismo científico propõe :

Para compreender o oblivionismo científico podemos presumir da teoria de Kuhn do progresso da ciência, sem suas cláusulas e implicações, pelo menos que cada impulso da evolução científica, seja avanço ou retrocesso, ou as duas coisas ao mesmo tempo, desonera consideravelmente a memória e a ciência em questão. Pois o paradigma superado pode ser esquecido. Nessa medida cada apagamento de paradigma, seja qual for sua vantagem ou desvantagem para a história do saber humano, é um impulso de esquecimento e notável significado na economia da ciência. Juntando e delimitando Kuhn e Popper, pode-se dizer que de esquecimento em esquecimento a ciência, que tem de fazer um uso econômico de sua memória, avança para outros conhecimentos, que talvez serão os melhores (WEINRICH: 2001: 295)²¹².

²¹¹ Idem. p.259.

²¹² *Op. Cit.* p. 295.

Conclui Weinrich que entre a memória e o esquecimento, as ciências humanas e sociais progridem e cabe à arte a tarefa de ligar as duas esferas, através de pactos nos altares das duas divindades: Mnemosyne e Lete.

Em outras palavras, sem experiência histórica como segurança contra surpresas desagradáveis de toda a sorte, as ciências humanas e sociais não podem operar. Por isso, ainda que sem recair no memorialismo da ciência antiga, precisam continuar a fazer pactos com a memória. Mas de outro lado as ciências humanas e sociais tendo de andar a passo com o tempo, são submetidas às regras de jogo e de linguagem do oblivionismo científico. A arte está aqui para ligar as duas coisas, desafiando a lei da contradição. Para que ela dê certo é preciso sacrificar com o politeísmo moderado nos altares de duas divindades: Mnemosyne e Lete (WEINRICH, 2000: 296)²¹³.

Entre a memória e o esquecimento retorno ao título, tornado começo, para reafirmar que as re-apresentações da escrita da infância inscrevem-se, portanto, numa perspectiva fluida, de obra inacabada. Pede e sugere o complemento, em cada vez que é lida ou vivida por um outro leitor, ou pela mesma leitora-escritora, que lendo e escrevendo, retorna ao começo, e a cada novo passo, por vezes até falso passo, pelas páginas, retoma a primeira página de uma mesma e infinita linha.

Algo próximo também ao que a palavra *finício* criada por um menino, em um momento anterior a esse da pesquisa, já indicava como pista. Referia-se esse menino como *finício* a tudo aquilo que chegando ao fim era exigido por ele como retorno a um outro e outro, sempre retomado, início. Ao final de uma leitura feita em voz alta, repetia sempre a mesma eterna pergunta: Volta para o *finício*? Atitude tipicamente infinita que faz pensar o quanto o fim e o começo em palavras de criança apontaram o horizonte da leitura e ainda mostram movimentos para a escrita. No *finício* o enigma, ou a chave dos campos.

²¹³ *Op. Cit.*p.296.

Para além da palavra, o além do princípio do prazer por Freud analisado nessa origem da compulsão pela repetição, o mais uma vez, em eterno retorno.

[...] A novidade é sempre a condição do deleite, mas as crianças nunca se cansam de pedir a um adulto que repita um jogo que lhe ensinou ou que com elas jogou, até ele ficar exausto demais para prosseguir. E se contarmos a uma criança uma linda história ela insistirá em ouvi-la repetidas vezes, de preferência a escutar uma nova, e sem remorsos estipulará que a repetição seja idêntica, corrigindo quaisquer alterações de que narrador tenha a culpa, embora na realidade, estas possam ter sido efetuadas na esperança de obter uma nova aprovação. Nada disso contradiz o princípio do prazer: a repetição de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer (FREUD, 1996:46)²¹⁴.

A palavra de criança "fínicio" revela o "tempo-lugar" em que a escrita de pesquisa pode ser perspectivada no inacabado lugar onde os tempos (passado, presente e futuro) entrecruzam-se, atualizando os conceitos de origem e ruína benjaminianos²¹⁵ e buscando uma outra escrita que de uma forma própria re-signifique a palavra pesquisa.

Existem ritmos primordiais, que ao se manifestarem, desde suas formas mais simples, permitem com que nos tornemos senhores de nós mesmos, conforme anunciava Benjamin, a lei da repetição, como a alma do jogo, a felicidade expressa pelo mais uma vez, de uma criança. Repetição e retorno, restabelecimento da situação primeira, citando Goethe, assim sobre isso mais se refere,

Tudo à perfeição talvez se aplainasse

²¹⁴ FREUD, S. *Além do Princípio do Prazer*. In: Obras Psicológicas Completas. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

²¹⁵ Origem para Benjamin não significa gênese, origem é fluxo que não faz parte do mundo dos fatos e cujo ritmo revela-se como uma visão dupla: é tanto restauração-produção como também é algo de incompleto e inacabado. Também ruína não significa fim, o conceito carrega a ambigüidade de ao designar o que foi destruído, apontar para a reconstrução possível a partir dos escombros. Um duplo sentido, portanto cabe no conceito de ruína em Benjamin, recapitulação do sofrimento e emancipação, memória da injustiça como lugar de resistência e luta.

Se uma segunda chance nos restasse.

A criança age segundo esta pequena sentença de Goethe, para ela, porém, não bastam duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorar-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e de maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias. O adulto, ao narrar uma experiência, alivia seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si o fato vivido, começa mais uma vez do início (BENJAMIN, 2002:101)²¹⁶.

A essência da brincadeira nessa perspectiva não é um fazer como se mas sim um fazer sempre de novo . A experiência transforma-se em hábito, e pela infância a luz do hábito .

O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis e nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos. E mesmo o pedante mais insípido brinca, sem o saber, de maneira pueril, não infantil, brinca ao máximo quando é pedante ao máximo. Acontece apenas que ele não se lembra de suas brincadeiras; somente para ele uma obra como essa permaneceria muda. Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos? (BENJAMIN, 2002: 102)²¹⁷.

O mais uma vez, que a infância em palavra e em imagem suplica, revigora os sentidos e recupera a possibilidade de questionar: não será a experiência poética, também pela infância, próxima das aspirações, de grandes poetas, entre outros, como Baudelaire e André Breton, cúmplices no reivindicado mundo novo que faz da ação, também pela memória, irmã do sonho ?

²¹⁶ BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

²¹⁷ Idem. p.102.

Walter Benjamin, no Prefácio de sua tese sobre o Drama Barroco Alemão diz que o pensamento é recomeço perpétuo e é através do seu ritmo intermitente que ele elabora as novas e mesmas idéias. É neste Prefácio, que a noção de apresentação (*Darstellung*), revela a prioridade dada por Benjamin à forma que o conhecimento assume, ou a dimensão material de sua escrita. Unificando pensamento e forma na apresentação considera que o trabalho da apresentação é um interminável retomar de questões.

O movimento próprio do pensamento é esta intermitência do ritmo, essa repetição. É a questão da apresentação que inscreve a filosofia no que Benjamin denomina de esfera da verdade visada pela linguagem. Percebo que esse é o ritmo que permeia a memória e o esquecimento em palavras.

A apresentação segue uma pretensão de objetividade não como exatidão, mas como uma busca tensa e constante de harmonia com a escrita poética, quando possível, num quase roçar de sentidos construído no espaço indefinido entre a liberdade e a fidelidade, citando, colando, pretendendo e reconhecendo, pois, a inspiração benjaminiana²¹⁸ pela tomada do fragmento em sua capacidade caótica e irradiadora de diluição de fronteiras entre sujeito e objeto, como também de independência da parte (de um todo organizado e clássico), e da consciência, enquanto inacabamento e busca de unidade, sem jamais, no entanto, atingi-la. Encontros e desencontros libertos de cronologia, ou de qualquer classificação arbitrária²¹⁹.

Para realizar um final parêntese neste território que sugere o espaço entre a leitura e a escrita, nos contornos da memória e do esquecimento, associo as

²¹⁸ Reconhecer a inspiração benjaminiana, como nos outros momentos anunciadas, implica no reconhecimento do perigo sempre presente do excesso de identificação com o pensamento do autor, nada pareceria mais anti-benjaminiano, e contrário aos objetivos da escrita dessa pesquisa do que ficar presa às coordenadas por ele propostas sem atualizá-las.

²¹⁹ Ver MATOS, O. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

considerações de Manguel, em seu livro, uma história da leitura ²²⁰, entre o sagrado e o profano de uma escrita da infância, Manguel auxilia a lembrar que de acordo com o Midrash (coleção de investigações eruditas sobre os significados possíveis dos textos sagrados), a Torá entregue por Deus a Moisés era ao mesmo tempo um texto escrito e uma glosa oral. Moisés, nos 40 dias que passou no deserto antes de retornar ao seu povo, lia a palavra durante o dia e estudava o comentário à noite. A noção desse texto duplo oral e escrito indicava que a Bíblia necessitava dessa revelação em andamento, baseadas nas próprias Escrituras, mas não limitadas a elas. O próprio Talmude, composto de uma coleção escrita de textos baseados nas leis orais, é desenvolvido para preservar as diversas leituras feitas ao longo de anos (do séc. V e VI ao séc. XIX- edição padrão do Talmude). Manguel também afirma que existiam duas maneiras de ler a Bíblia entre os estudiosos judeus do séc. XVI. As centradas nas escolas sefardistas (Espanha e Norte da África) que adotavam o resumo de um texto adotando o sentido literal e gramatical, e as asquenazim (França, Polônia e países germânicos), onde cada linha e cada palavra eram analisadas, e todos os significados possíveis eram buscados. Reproduzindo a síntese de Manguel:

Ao ler, o estudioso asquenazi utilizava comumente quatro níveis simultâneos e significado, diferentes daqueles propostos por Dante. Os quatro níveis estavam codificados no acrônimo *PaRDeS*: *Pshat*, ou sentido literal; *Remez*, ou sentido limitado; *Drash*, ou elaboração racional; e *Sod*, ou sentido oculto, secreto místico. Portanto ler era uma atividade que nunca se completava. Perguntaram ao rabino Levi Yitzhak, de Berdichev um dos grandes mestres hasidim do século XVIII, por que faltava a primeira página de todos os tratados do Talmude Babilônico, o que começava o leitor a começar da página dois. Ele respondeu: Porque por mais páginas que o homem estudioso leia, ele jamais deve esquecer que ainda não chegou a primeira (MANGUEL, 2002:109-110)²²¹.

²²⁰ MANGUEL, A. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²²¹ Idem. p.109-110.

Muitos séculos depois, ainda segundo Manguel, no mesmo lugar onde o hassidismo surgiu que foi na confluência das culturas alemã, tcheca e judaica, nas vésperas do holocausto, um outro leitor, chamado Kafka, desenvolveu um método todo seu, particular, que lhe permitia, ao ler, decifrar as palavras ao mesmo tempo em que questionava sua capacidade de decifrá-las. Isso permitia a Kafka continuar a tentar compreender o livro, sem, no entanto, confundir as circunstâncias do livro com as suas próprias; era uma leitura como uma espécie de resposta ao ensino clássico que ridicularizava toda falta de experiência, como também aos seus ancestrais rabínicos que propunham a leitura contínua como um processo de intermitente revelação. Em seu método de leitura, Kafka permitia-se ao mesmo um afastamento do texto original como um intenso mergulho nele.

Uma vez andando por Praga com o filho de um colega, parou diante da vitrine de uma livraria. Vendo o jovem companheiro inclinar a cabeça de um lado para outro a fim de ler o título dos livros enfileirados, ele riu; Então você também é louco por livros, sua cabeça sacode de tanta leitura? O amigo assentiu: Acho que eu não poderia viver sem livros. Para mim eles são o mundo. Kafka ficou sério. Isso é um erro, disse: Um livro não pode, por exemplo, dominar sua própria experiência por meio de outra personalidade. É assim que está o mundo em relação aos livros. Tentamos aprisionar a vida num livro, como um pássaro canoro na gaiola, mas não funciona (MANGUEL, 2002: 111)²²².

Foi essa intuição do Kafka menino, que se existe algo para ser compreendido no mundo essa coerência nunca será compreendida plenamente, foi essa intuição a mesma que possibilitou as vias de acesso à essência da riqueza do mundo kafkaniamente escrito. Benjamin, um grande leitor de Kafka, afirma que mesmo Kafka querendo ser incluído entre os homens comuns, os limites do que compreendia evidenciava-se:

²²² Idem. p.111.

Às vezes ele (Kafka) se parece com o Grande Inquisidor, de Dostoievski: Estamos, portanto, em presença de um mistério, que não podemos compreender. E, como se trata de um enigma, tínhamos o direito de pregar, de ensinar aos homens que o que estava em jogo não era nem a liberdade nem o amor, mas um enigma, um segredo, um mistério, ao qual tinham que se submeter, sem qualquer reflexão, e mesmo contra sua consciência (BENJAMIN, 1994: 149)²²³.

O enigma, o segredo, o mistério, kafkanianos e inquisidores caminhos. O mistério é, portanto, o grande elemento que auxilia a navegar pelo ar dessa escrita da infância que entre a memória e o esquecimento retoma a palavra, sempre inacabada, ao começo, constante exercício. Guareschi ajuda-me neste vôo, pelo mistério, feito fio.

Somos seres limitados, em processo, não apenas imortais, mas eternos em busca do infinito. O mistério é sempre invisível, intocável, inefável. É o que não pode ser visto, o que não pode ser tocado, do qual não se pode falar. Ele é atingível sem as mediações do ver, de nele tocar, ou dele falar. Chega-se a ele através da contemplação, da meditação profunda, onde nossos olhos se fecham, nossos ouvidos se cerram, nossas mãos descansam, onde não necessitamos pronunciar palavras. Quem experimentou sabe. É triste ver como a maioria pára na casca, na superfície e transforma essa superfície na única realidade do fenômeno. Não consegue ir adiante sem carregar a pesada carga do material visível, pesado, quantificado (GUARESCHI, 2004 : 17)²²⁴.

Assumindo o limite e o mistério da pesquisa sobre a infância, principalmente em se tratando das pré-figurações de cenários onde a holocaustização das infâncias se pronunciam, sigo agora para um outro (musical?) movimento da escrita, feita pesquisa.

²²³ BENJAMIN, W. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: vol.1).

²²⁴ *Op. Cit.* p.17.



1

¹ EPIMAGEM 10. René Magritte. *A Promessa*, 1950.

ATO III
A PROMESSA
- Andante -



1

¹ EPÍGRAFE 11. MAGRITTE, René. *Prazer*, 1927.

Cena Única - CRIANÇAS NA LÍRICA DENSIDADE TENEBROSA DO MUNDO

*São claras as crianças como candeias sem vento,
Seu coração quebra o mundo cegamente.
E eu fico a surpreendê-las, embebido no meu poema,
pelo terror dos dias, quando
em sua alma os parques são maiores e as águas turvas para junto a eternidade.*

As crianças criam. São esses os espaços

Onde nascem as suas árvores

(Helder, 2004: 69)²²⁵.

Crianças na lírica, e a epimagem magritiana denominada prazer; uma experiência que causa um certo choque. Uma menina, com roupas adornadas por rendas, morde um pássaro e ele sangra. O prazer pictórico de Magritte novamente reside nessa confusão gerada. Para alguns, a pintura pode sugerir uma certa crueldade tipicamente infantil; prefiro uma outra hipótese: pela imagem a infância como um lugar onde o inacreditável aparece como paisagem.

O inacreditável que a infância sugere, é primeiro pela origem etimológica da palavra, que remete ao sem voz, ao sem fala²²⁶. A In-fância antes sereia, aos ouvidos da pesquisadora, que transitou entre a música e o silêncio retoma agora o sentido em que a palavra infância aqui será concebida. A infância em relação a quem a nomeia ou estuda esbarra quase que inevitavelmente na primeira trama que a palavra sugere. Tanto a palavra infante como infância, em sua origem latina,

²²⁵ *Op. Cit.* P. 69.

²²⁶ A palavra infância, em do latim *infantia, ae* pode significar tanto não falar, como aquilo que é novo, uma novidade; do latim *infans, ántis*, o que não fala, criança.

situa-se num campo semântico que se aproxima dessa idéia de ausência de fala, o infante, portanto, aquele que não fala.

Pela inspiração Benjaminiana, o prefixo *in* da palavra *in-fância* remete a um lugar de ausência originária da linguagem. Como mais dizer desse lugar de ausência? Qual a experiência de *in-fância* que através dessa perspectiva pode ser apreendida?

É a *in-fância* a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Por isso, Babel, ou seja, a saída da pura língua edênica e o ingresso no balbuciar da infância (quando dizem-nos os lingüistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história. Experimentar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem (AGAMBEM, 2005:64-65)²²⁷.

A infância como experiência, a infância como pátria transcendental da história, parte que o mistério instiga justifica a perspectiva: a pátria é a infância e a escrita da infância prossegue só e através da viagem. Retomando o sentido já referido anteriormente de viagem, por onde a escrita da infância pode ainda mais nos conduzir? Para um aquém das palavras, é uma possível resposta, não como um lugar paradisíaco, mas porque este é o convite que a infância como viagem propicia, uma incursão pelo inefável.

²²⁷ AGAMBEM, G. *Infância e História: destruição a experiência da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

Nem domínio do pecado nem jardim do paraíso, a infância habita muito mais, como seu limite interior e fundador, nossa linguagem e nossa razão humanas. Ela é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como num motivo de renda, não devem encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a infância não é humanidade completa e acabada, é porque a infância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível (GAGNEBIN, 2005:180-181)²²⁸.

Pelas in-completudes e pela invenção do possível é, pois, a defesa de uma proposta de infância que possa ser apreendida como elaboração de uma certa experiência (*Erfahrung*), por Benjamin com a in-fância. Comentada por Gagnebin:

Essa experiência é dupla: primeiro, ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao lembrar o passado, não o lembra tal como realmente foi, mas sim, somente através do prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado vista através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos os quais deve responder pois, justamente, não se realizaram, foram pistas abandonadas, trilhas não percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas sim, realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente na vida adulta (GAGNEBIN, 2005: 179)²²⁹.

Uma outra dimensão da experiência, proposta por Benjamin e comentada por Gagnebin, e que merece ser mais detalhada, diz respeito a uma certa destituição do lugar de ingenuidade ou de inocência atribuído como infantil, aliada a um despreparo infantil frente à *performance* do mundo adulto, sobre essa incapacidade infantil, a autora ressalta:

²²⁸ GAGNEBIN, J. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

²²⁹ Idem. p.179.

Mas essa incapacidade infantil é preciosa: não porque ela nos permite lançar um olhar retrospectivo comovido e cheio de benevolência sobre os coitadinhos que fomos, ou que nos cercam hoje. Mas porque contém a experiência preciosa e essencial do homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania. Essa fraqueza infantil também aponta para verdades que os adultos não querem mais ouvir: verdade política da presença constante dos pequenos e dos humilhados que a criança percebe, simplesmente, porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê 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. 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 (GAGNEBIN, 2005:180)²³⁰.

Ainda pelos caminhos da filosofia e da história é possível compreender o quanto as representações da infância são construções histórica, cultural e socialmente erguidas. Um destaque especial como um dos pioneiros sobre as representações e práticas infantis é o francês Philippe Áries, que em 1948 lançou um primeiro estudo, com um capítulo inteiramente dedicado à infância e à família, intitulado: *História das populações francesas e de suas atitudes face à vida desde o século XVII*; em 1960 lançou o clássico, *A criança e a família no Antigo Regime*. Duas teses revolucionárias estavam contidas neste livro: uma primeira tese dizia que a escolarização, que se deu na Europa em torno do século XVI, sob a incumbência de padres (católicos e protestantes) educadores, provocou profundas transformações em oposição à educação medieval; uma nova formação moral e espiritual da criança surgiu em detrimento de um aprendizado anteriormente técnico. O que a Idade Moderna fez foi gestar a criança, como motor da história. Paralelo a isso, a família foi também transformada, instalando-se a vida em sua esfera privada. Apesar de algumas críticas, que versavam sobre um certo

²³⁰ *Op. Cit.* p.180.

conteúdo evolucionista na perspectiva apontada por Áries, suas teses instigaram muito a produção historiográfica brasileira. Em busca de suas próprias respostas, no entanto, os historiadores brasileiros consideravam a realidade específica de um cenário completamente distinto do Europeu. Em primeiro lugar, ressaltavam o aspecto de que o processo de escolarização no Brasil chegou com grande atraso. O Brasil, um país colonial, de tardia industrialização, não exigia uma adequação física e mental das pessoas, e acabou por implementar tardiamente os instrumentos característicos do cenário europeu. Sobre isso afirma, Del Priore:

Desde o início da colonização, as escolas jesuítas eram poucas e, sobretudo para poucos. O ensino público só foi instalado e mesmo assim de forma precária, durante o governo do marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII. No século XIX, a alternativa para os filhos dos pobres não seria a educação, mas sua transformação em cidadãos úteis e produtivos na lavoura, enquanto os filhos de uma pequena elite eram ensinados por professores particulares. No final do século XIX, o trabalho infantil continua sendo visto pelas camadas subalternas como a melhor escola. O trabalho [explica uma mãe pobre] é uma distração para a criança. Se não estiverem trabalhando, vão inventar moda, fazer o que não presta. A criança deve trabalhar cedo. E pior, afogados hoje pelo trabalho. No nordeste quase 60% desses pequenos trabalhadores são analfabetos e entre eles a taxa de evasão escolar chega a 24%. No Sul do país o cenário não é muito diferente. Trabalhando em lavouras domésticas ou na monocultura, as crianças interrompem seus estudos na época da colheita, demonstrando que estar inscrito numa escola primária, não significa poder frequentá-la plenamente. Assim, o trabalho, como forma de complementação salarial para famílias pobres ou miseráveis, sempre foi priorizado em detrimento da formação escolar (DEL PRIORE, 2006: 10-11)²³¹.

Del Priore compreende que a historiografia internacional pode servir como uma inspiração mas nunca como uma bússola. Contesta também a questão da evolução da intimidade, num contexto brasileiro marcado pela monoparentalidade, mestiçagem, pobreza, material e arquitetônica, referindo-se aos espaços reduzidos e precários onde crianças e adultos confinavam-se (e confinam-se).

²³¹ DEL PRIORE, M. (org). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

Ressalta, também, a escravidão, a migração interna, o aumento dos cortiços no século XIX e das favelas no século XX, como fatores que definem uma outra noção de privacidade, distinta da Europa urbana, burguesa e iluminista. Nega-se também a incorporar uma outra tese, dita por ela.

Não poderíamos tampouco incorporar as teses de um epígono americano de Áries, Lloyd de Mause, para quem história dos pequenos seria apenas um catálogo de barbáries, maus tratos e horrores. No que diz respeito à história do Brasil, encontramos, de fato, passagens de terrível sofrimento e violência. Mas não só. Os relatos de naufrágios da carreira das Índias retrataram dolorosas separações entre pais e filhos. Os testamentos feitos por jovens mães no século XVII não escondem a preocupação com o destino de seus filhinhos do coração. Os viajantes estrangeiros não cessaram de descrever o demasiado zelo com que, numa sociedade pobre e escravista, os adultos tratavam as crianças. As cartas desesperadas de mães, mesmo as escravas analfabetas, tentando impedir que seus rebentos partissem para a Guerra do Paraguai, sublinhavam a dependência e os sentimentos que se estabeleciam entre umas e outros. Nos dias de hoje, educadores e psicólogos atônitos perguntam-se de onde vem o excesso de mimos e a falta de limites da criança brasileira, já definida, segundo os resmungos de um europeu de passagem pelo Brasil em 1860, como pior do que um mosquito hostil (DEL PRIORE, 2006: 11)²³².

Concordo e reafirmo as críticas feitas por Del Priore, no sentido que alerta para a necessidade de apreender as representações da infância utilizando a especificidade e o contexto da realidade brasileira. E sob um aspecto ainda mais terrível situaria a pergunta psicológica e social pela tese perseguida: como é possível apreender a capacidade da infância em contextos tão desfavorecidos, resistir e ainda direcionar nossas bússolas para a direção da beleza? Como é possível em contextos trágicos, a infância insistir ou persistir em contar uma outra história?

Perseguindo um pouco mais os labirintos da história, retorno a Pelotas 1820, onde Saint-Hilaire, um viajante naturalista francês, hospedado na Charqueada São

²³² Idem. p.11.

João, de propriedade de José Gonçalves Chaves, descrevia assim, primeiro o seu anfitrião: O senhor Chaves, é um homem culto, sabendo o latim, francês, com leituras de história natural, conversando muito bem. Pertence a classe dos charqueadores ou fabricantes de carne seca (SAINT-HILAIRE, 1974:67)²³³. Em outro momento escreve sobre a relação do senhor Chaves com os seus escravos e em particular destaca a figura de um menino:

Nas charqueadas os negros são tratados com rudez. O senhor Chaves, tido como um dos charqueadores mais humanos, só fala aos seus escravos com exagerada severidade, no que é imitado por sua mulher; os escravos parecem tremer diante de seus donos.

Há sempre na sala um pequeno negro de dez a doze anos, cuja função é ir chamar outros escravos, servir água e prestar pequenos serviços caseiros. Não conheço criança mais infeliz que essa criança [...] (SAINT-HILAIRE, 1974:67. Cf. GUTIERREZ, 2001)²³⁴.

A infância brasileira vista pelo olhar estrangeiro. Uma história vista como desencantada, desde seu relatado e considerado aos olhos colonizadores como início. Um menino sem voz, um menino cuja função era chamar outros, escravos também, e servir, um menino infeliz. Pela literatura, outros indícios.

A história desencantada da infância de papel e tinta pode ter como marco inaugural a carta que Pero Vaz de caminha, escrivão da frota de Cabral, enviou ao rei D.Manuel em 1500. Texto de fundação de nossa literatura, espécie de certidão de nascimento e de batismo do Brasil, a infância que se faz presente nas maltraçadas é observada com o mesmo estranhamento curioso com que os descobridores olharam e viram os céus e as árvores do Novo Mundo.

Diz Caminha, no belo e instável português quinhentista:
Também andava hy outra moça com huu menjno ou menina no colo atado com pano nõ sey de que aos peitos. que lhe nõ parecia se nõ as pernhas. mas as pernas da may e o al nõ trazia nhuu pano (LAJOLO, 2003: 233-234)²³⁵.

²³³ SAINT-HILAIRE. In: GUTIERREZ, E. *Negros, Charqueadas e Olarias: um estudo sobre o espaço pelotense*. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001. p.67.

²³⁴ Idem.

²³⁵ LAJOLO, M. *Infância de Papel e Tinta*. In: Freitas, M.(org). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2003.

Assim aparece a primeira representação da criança brasileira, que poderia ser um menino, ou uma menina, mas o dado mais importante é que dessa criança só eram visíveis ao escrivão as perninhas, parece que relatada só para contrastar com a nudez da mãe. Uma criança encoberta, fragmentada, meio de passagem, escrita pelas tintas do colonizador. É este o primeiro documento, esta é a primeira re-apresentação escrita de uma criança brasileira.

De lá para cá, passaram 500 e mais alguns anos de história, e histórias, e de estória e estórias também, nem sempre, bem contadas. Retomo a canção dos pássaros e pergunto: como é possível encontrar a canção que diga do que foi e do que talvez nunca possa ser contado? Toda urgência parece passar, quando conduzida por um fio de música, sou levada, mais uma vez por Del Priore ao cotidiano das crianças no Brasil entre a colônia e o império. Um acalanto, uma canção de ninar. Qual história canta?

Os meúdos, como eram chamados os pequeninos, eram embalados por acalantos em redes, em xales enrolados nas costas das mães de origem africana, ou em raros bercinhos de madeira. Essas formas rudimentares de canto, sobre melodia simples e feitas, muitas vezes, com letras onomatopaicas a fim de favorecer a monotonia necessária para adormecer a criança, vieram de Portugal. Mas nossos indígenas tinham acalantos de extrema doçura, como um de origem tupi, no qual se pede emprestado ao Acutipuru, o sono ausente ao curumim. No idioma nhegatu, o acalanto é descrito como cantiga do macuru, sendo o macuru, o berço indígena. As mães negras, amas de leite, contavam por sua vez, aos pequenos tinhosos e chorões, estórias de negros velhos, papa-figos, boitatá e caras-cabriolas. A cultura africana fecundou o imaginário infantil com assombrações como o mão-de-cabelo, o quibungo, o xibamba, criaturas que segundo Gilberto Freyre, rondavam casas grandes e senzalas aterrorizando os meninos malcriados:

Vamos atrás da Sé
Na casa da sinhá Tété
Caiumba
Ver a mulatinha
De cara queimada
Quem foi que a queimou
A senhora dela
Caiumba

Por causa do peixe frito
Que o gato comeu...(DEL PRIORE, 2006: 94-95)²³⁶.

Na América portuguesa, nos primeiros séculos de colonização, as palavras que definiam o ser criança eram: meúdos, ingênuos e infantes. Del Priore chama atenção também que o certo é que na mentalidade coletiva, a infância era então, um tempo, sem maior personalidade, um momento de transição e por que não dizer de esperança (DEL PRIORE, 2006: 84)²³⁷.

Entre o acalanto e a esperança re-apresentações da infância foram sendo construídas. Chegando ao processo que denomino holocaustização das infâncias, seja pelo que foi e representou o holocausto propriamente dito, mas pelo que ainda ocorre em nossos dias como um processo de holocaustização entre outros contemporâneos limites. Diariamente crianças são assassinadas no mundo pela fome, pelo descaso, pela ausência de políticas públicas efetivas., entre outros tão ou mais terríveis motivos. Na periferia de Pelotas, em nossos dias, isso não é diferente. Na Vila Princesa um holocausto da infância ocorre a olhos vistos. Contribuir na denúncia e na tentativa de recuperação da vez e da voz das infâncias é o mínimo que essa pesquisa centra como objetivo. Para tanto é necessário aproximar os sentidos para uma outra ética e uma outra estética, na qual as crianças em que pese uma realidade desigual e assassina, sobre e mais para e por nós vivem.

Revelo assim, a voz e a insuportabilidade de compactuar com o que criminosamente insiste em extingui-la, a voz ou a ausência de voz na infância, desde os primeiros movimentos aparece, pois, e principalmente através da palavra canto nesta escrita de pesquisa. A in-fância que está sendo refletida aqui situa-se num lugar de contraponto aos estudos em psicologia onde a infância como uma

²³⁶ *Op. Cit.* p. 94-95.

²³⁷ *Idem.* p.84.

fase, como uma idade, como uma etapa, como um lugar cronológico, enfim uma in-fância, sem voz, sem fala, não é **decididamente** a perspectiva assumida.

Não pretendi aqui, é claro, através dessa breve referência historicizar ou antropologizar a relação colonial, e a alteridade implícita nesse complexo processo. Gostaria, no entanto, de salientar o importante e necessário movimento de descolonizar a infância, conforme sugeria o termo de Gérard Mendel, já nos sessenta pela pedagogia. A intenção é somente apontar para a importância de uma descolonização das representações da infância, no sentido de construir possibilidades de identificação da infância como outro, nos caminhos que reforçam a hipótese de Amorim.

Nossa hipótese é de que esse retorno incessante à relação colonial e à conquista da América é sintomático de algo que é próprio das Ciências Humanas. Lembremos que esse acontecimento é crucial na história das civilizações, fala de um encontro com o outro em que o estranhamento é vivido de modo radical. Trata-se de um momento em que falha aquilo que é essencial para uma humanidade comum, a saber, o reconhecimento recíproco. Com a conquista da América, pela primeira vez institucionaliza-se a pergunta: É o outro humano? (AMORIM, 2001:40) ²³⁸.

Dois elementos parecem fundamentais de serem, aqui, ainda reafirmados, no que diz respeito à psicologia e à infância. Um primeiro diz respeito ao tratamento e ao estudo da criança e das representações sociais, onde existe uma clivagem que considera de um lado a psicologia do desenvolvimento e de outro a psicologia social. Autores como Duveen²³⁹ discutem esses dois caminhos na construção social do conhecimento afirmando que:

²³⁸ *Op. Cit.* p. 40.

²³⁹ DUVEEN, G. *Crianças enquanto afores sociais*: as representações sociais em desenvolvimento. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs.) *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

Enquanto empreendimento teórico, as representações sociais têm sido situadas dentro do âmbito da PSICOLOGIA SOCIAL e, de fato, fica claro que ele elabora sua contribuição como uma tentativa de recuperar e enriquecer aquelas tradições em PSICOLOGIA SOCIAL que foram eclipsadas pelas conseqüências nefastas (especialmente nos Estados Unidos) do individualismo teórico, associado ao behaviorismo. Não é de se estranhar, portanto, que a maioria das discussões em torno das representações sociais têm considerado a teoria como contribuição à PSICOLOGIA SOCIAL e, mais particularmente, à PSICOLOGIA SOCIAL do mundo adulto, onde a preocupação com o desenvolvimento da criança mereceu um interesse apenas marginal (DUVEEN, 1995:261)²⁴⁰.

Compartilho da mesma avaliação de Duveen; considero como de extrema importância rever o lugar em que a criança é representada, no âmbito dos estudos das representações sociais, insistindo na centralidade desta preocupação. Inverter o pólo possibilitando o exame das representações a partir da criança pode significar uma abertura extremamente importante no sentido não só de reafirmar a criança como sujeito participante, como também ao inverter o olhar tendo a criança como sujeito ativo e participativo, possibilitar para a própria teoria uma contribuição renovadora e produtiva.

Da mesma forma, o interesse na influência da sociedade pensante, na qual a criança se desenvolve, pode ser fonte de uma série de desafios que as teorias do desenvolvimento precisam enfrentar. Se vale a pena insistir em uma colaboração mais próxima, entre essas duas tradições, é porque elas estão dirigidas, fundamentalmente, às mesmas questões. Como o próprio Moscovici destacou, elas têm um ponto de partida comum e são animadas por pressupostos subjacentes próximos. Suas tradições e métodos permitem a manifestação de similaridade profunda e seu entrelaçamento. É como se a PSICOLOGIA SOCIAL e a Psicologia do Desenvolvimento estivessem preocupadas com a mesma coisa, a primeira no espaço e a última no tempo, a primeira na dimensão interna, a segunda na dimensão externa (1990, p.1690)²⁴¹. Se o problema para os desenvolvimentistas é, então, compreender como a

²⁴⁰ Idem. p. 261.

²⁴¹ MOSCOVICI, S. Social Psychology and developmental psychology; Extending the conversation. In: DUVEEN, G. e B. LLOYD (eds). *Social Representations and the Development of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.

criança se desenvolve enquanto ator social, os psicólogos sociais muitas vezes esquecem, e em detrimento próprio, que todo ator social tem um história de desenvolvimento, cuja influência não pode ser ignorada (DUVEEN, 1995: 262)²⁴².

E um segundo elemento que gostaria de salientar diz respeito à forma e o lugar que a psicologia do desenvolvimento tradicionalmente confere à criança. Calcada numa perspectiva biologizante, linear e descontextualizante, confere um tempo e um lugar à criança que fragmenta o processo de formação e constituição do infantil, estabelecendo cronologias e etapas que nem sempre consideram as diferenças sociais e culturais, enfim, não consideram o que a criança é, ou poderá ser.

A maioria dos peritos no estudo das crianças continua a afirmar a verdade do sonho positivista que não encontramos ainda as simplicidades estruturais subjacentes que revelarão a criança no seu todo, que ainda não cortamos a natureza nas suas ligações mas pode ser sábio para nós, psicólogos do desenvolvimento, espreitar para dentro do abismo do pesadelo positivista que a criança é essencial e eternamente uma invenção cultural e que a variedade da definição da criança não é o erro removível de uma ciência incompleta (KESSEN, 1979: 815. Cf. WOODHEAD, 2005:7)²⁴³.

A criança e a ciência incompleta, uma relação complexa, comportamentos definidos por abstrações generalizantes incapazes de resgatar o lugar social e histórico da criança como participante da história de seu tempo, modificando e sendo modificada nessa relação.

Com isso, acabamos nos convencendo de que a criança é uma categoria desvinculada do social, impermeável às relações de

²⁴² DUVEEN, G. *Crianças enquanto atores sociais: as representações sociais em desenvolvimento*. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs) *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

²⁴³ KESSEN, W. *The American child and other cultural inventions*. *American Psychologist* 34, 1979. Citada por: WOODHEAD, M e Faulkner, D. *Sujeitos, objetos ou participantes? Dilemas da Investigação Psicológica com Crianças*. In: CRISTENSEN, P e JAMES, A. (orgs) *Investigação Social com Crianças: perspectivas e práticas*. Porto; Instituto Paula Frassinetti, 2005. p.7.

classe, apenas um organismo em processo de socialização. Pensar a criança nessa dimensão faz com que nossa relação com ela seja marcada por uma concepção adultocêntrica, inviabilizando o verdadeiro diálogo com ela, ou seja, aquele diálogo em que ela nos mostra os espaços sociais e culturais de onde emergem a sua voz e o seu desejo. Enfim, nessa perspectiva, a criança não é vista como um sujeito *na* e *da* história (SOUZA, 1997:45)²⁴⁴.

Porém, as inovações de lugar e de atitude, metodológicas inclusive, estão intimamente relacionadas com as mudanças do estatuto da criança na sociedade de forma geral e independem muitas vezes da boa vontade explícita pela mera manifestação de disponibilidade em escutar a criança, ou ainda, dar voz à criança. Entre a retórica e a realidade existe um grande espaço a ser compreendido, e a psicologia necessita lançar-se nesse desafio. Os velhos hábitos que por sua vez são reveladores de velhos lugares, para serem alterados demandam tempo e esforço, principalmente quando se trata de uma psicologia calcada numa tradição empirista. A alteração do lugar conferido à criança pela mera substituição da palavra, seja ela qual for, adotando a palavra participativa não é ato mágico e sim de ruptura de paradigma e isto mais do que atual é necessário e imprescindível, também à psicologia²⁴⁵.

Considero, as contribuições de Vygotsky fundamentais nessa perspectiva. Apreender a criança numa dimensão histórico-cultural é afirmar a centralidade da cultura na constituição do humano e de seu desenvolvimento. Através de Fichtner, ressalto a importância do paradigma histórico-cultural e de suas implicações.

²⁴⁴ SOUZA, S. *Re-significando a Psicologia do desenvolvimento: uma contribuição crítica à pesquisa da infância*. In: KRAMER, S. e LEITE, M. *Infância: fios e desafios da pesquisa*. Campinas: Papirus, 1997.

²⁴⁵ Trabalhos inovadores, no campo da sociologia da infância, estão sendo realizados na perspectiva da defesa de criança como sujeito de direitos, aliando teoria e prática de pesquisa no sentido de evidenciar o estatuto da criança como participante. Um bom exemplo desse esforço e êxito é o trabalho de tese de Natália Soares da Uminho. SOARES, N. F. *Infância e Direitos participação das crianças nos contextos de vida: representações, práticas e poderes*. Tese de Doutorado, IEC, Universidade do Minho, 2005.

A compreensão do paradigma histórico-cultural está totalmente equivocada quando é feita a partir de uma visão só da psicologia orientada para a psicologia do desenvolvimento e da linguagem. Esta abordagem é uma expressão concreta e imediata do período mais importante da cultura e da ciência na história da União Soviética que começou com a revolução de outubro e que foi interrompida pela instauração do regime estalinista. Esta abordagem reflete o criativo ambiente intelectual e a atmosfera desse período como um ponto de convergência das novas perspectivas que foram articuladas em arte, cinema, literatura e ciências humanas. Nela convergem as mais diferentes correntes, tendências e perguntas para a fundação de uma nova ciência do sujeito e de sua subjetividade, desenvolvida com toda a riqueza, contradições, possibilidades e perspectivas que ela traz dentro de si. A abordagem histórico-cultural nunca foi pensada como uma abordagem fechada e sistematizada, como uma teoria acabada. Muito antes pelo contrário, ela representa uma riqueza de perguntas, problemas e visões, que permitem as mais variadas interpretações. A abordagem histórico-cultural se pode compreender como uma tentativa complexa de determinar o que é o sujeito no seu contexto social (FICHTNER, 2005: 3)²⁴⁶.

Um dos aspectos fundamentais da teoria Vygotskiana é a compreensão de que as funções psicológicas superiores desenvolvem-se através de uma lei genética geral do desenvolvimento cultural. Isso implica que para compreender um ser humano é necessário compreender o processo de sua inserção na cultura, o sentido de desenvolvimento desse processo é de fora para dentro. O desenvolvimento da criança é pois pensado nessa direção e nesses dois planos, primeiro no plano social (interpsicológico) e depois no plano psicológico (intrapsicológico)²⁴⁷.

No entanto, é através do conceito de zona de desenvolvimento proximal que Vygotsky revoluciona tudo que até então havia pensado como desenvolvimento infantil. Afirma que zona de desenvolvimento proximal é:

²⁴⁶ FICHTNER, B. *Contribuições de Vygotsky na educação e na Pesquisa*. Pelotas: Minicurso ministrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, 2006.

²⁴⁷ VYGOTSKY, L. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1988.

A distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através de da solução independente de problemas e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes (VYGOTSKY, 1988:97)²⁴⁸.

O outro assume um lugar de fundamental importância para o desenvolvimento infantil, que é concebido na e pela relação socialmente instituída. O genial dessa concepção é que o desenvolvimento amplia-se para além dos processos já adquiridos, abrindo a possibilidade permanente daquilo que potencialmente a criança é capaz de, se suficientemente possibilitada. Mais do que um fruto é uma flor em botão. É a retirada de um pesado rótulo outorgado pela perspectiva de desenvolvimento infantil como sendo somente aquela de aptidões já adquiridas e conferindo à criança a capacidade sempre presente de re-inaugurar o futuro. O que está por vir é o desafio lançado e a responsabilidade por esse um compromisso com e pela criança tornada visível. Fichtner reafirma: A zona de desenvolvimento proximal é um diálogo entre a criança e o seu futuro, nunca é o diálogo entre a criança o passado de um adulto de um professor ou de uma sociedade (FICHTNER, 2005: 47)²⁴⁹.

E tendo esse diálogo como perspectiva, da criança e de seu futuro, retomo as perguntas: Como fazer do espaço de pesquisa um lugar, ou uma zona, propiciadora de novos sentidos? Qual é a zona em que o diálogo torna-se possível? Qual é a voz ainda inaudível? Qual será o canto que pede para ser ouvido? Como aliar tempos e histórias tão distintos?

Entre tempos e por histórias, prossigo em recurso labiríntico. Arthur Nestrovski em um ensaio intitulado: vozes das crianças, considerando a memória

²⁴⁸ Idem. p.97.

²⁴⁹ *Op. Cit.*

como via régia do inenarrável , ou como uma possibilidade de entrada no real das palavras mostra-se surpreso com a vasta literatura sobre crianças publicadas no mercado literário, chegando a afirmar que as crianças invadiram a ficção . Neste ensaio, um dos três livros analisados, chama especial atenção, o livro *Fragmentos*²⁵⁰ de Binjamin Wilkomirski, que trata das lembranças de um menino sobrevivente dos campos de concentração que inventa para si uma narrativa de uma história ou de uma vida possível , como fonte a infelicidade da fala , e como frutos aquilo que só se revela fora das palavras .

Eu abro a boca para gritar, mas nada me sai da garganta. Essa é uma frase que reaparece regularmente, do começo ao fim desses *Fragmentos*, narrados com discrição admirável nem aos gritos, nem só com silêncios pelo escritor letão Binjamin Wilkomirski. Ela define, de pronto, a natureza traumática desses pedaços de infância, que retornam, transfigurados pela memória e pela escrita, ao narrador em busca de si. Uma infância nos campos de concentração de Majdanek e Auschwitz não é exatamente um parque de diversões , como o menino logo aprende, contrariando a imagem prometida pelo oficial da SS que o leva para lá. E esse livro, por sua vez, faz da leitura também uma experiência traumatizante, onde se confronta essa realidade preservada de forma menos artificiosa, mais literal; o que nesse caso equivale a dizer: incompreensível (NETROWSKI, 2000: 196)²⁵¹.

Um grito que não sai da garganta, uma ausência de voz. Outras sonoridades proferidas? O menino continua a escrever, pelo livro, a sua história. Seguindo-a, mais um pouco através de Netrowski, encontramos o seguinte:

Em 1945, depois da libertação de Auschwitz, o narrador conta: Com quatro ou cinco anos, acaba num orfanato da Basiléia, sem nome, sem família e sem a menor noção de que seja um mundo fora dos campos. Ele é levado para o seu quarto, depois de uma cena grotesca e triste no refeitório, enchendo a camisa, entre maravilhado e desesperado, com restos de comida. As únicas

²⁵⁰ WILKOMIRSKI, B. *Fragmentos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

²⁵¹ NETROWSKI, A. Vozes de Crianças. In: NESTROWSKI, A; SILVA, M.(orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.p.196.

coisas no quarto era uma cama – uma única cama, mas enorme – , uma mesa e uma cadeira. [...] Eu pensei; seja quem for que tem direito de dormir aqui, deve ser uma pessoa com privilégios extra-especiais, deve ser muito poderoso e forte. Se não, como ia defender um lugar assim? [...] Mas... e se ele me encontrar por aqui? [...] Faminto e exausto, engatinhei para baixo da cama e adormeci (Netrowski, 2000: 196-197)²⁵².

Como autobiografia, o livro, relatando os fragmentos da memória de um menino é misto de realidade e memória, e, por ter essa característica, explicita o que alguns reconhecem como os limites da representação da Shoah. Escreve o autor entre a reticência e o realismo , revolvendo o significado da palavra *infans*, aquele que não fala. Não tenho língua materna, nem paterna , escreve Wilkomirski na primeira frase do livro. Perguntando posteriormente a alguém que vem buscá-lo para visitar sua mãe antes da sua morte no campo: O que quer dizer mãe? Na memória escrita, lembra que ela lhe deu um pedaço de pão, cena que remontará, mesmo sem saber o que é, repetidamente como lembrança. Preservando o iídiche, repetia, anos mais tarde: *Meine Mamele ist tot*, minha mãe morreu ²⁵³.

Conhecimento e memória não são a mesma coisa; mas a recapitulação cuidadosa desses fragmentos faz de Wilkomirski algo além de um sobrevivente da catástrofe, e algo além de uma simples testemunha. Pois o que o livro narra, fora de si mesmo, é uma outra história, para nós imaginária, que é precisamente a da transformação do menino sem fala no adulto capaz de muito mais: capaz de escrever [...] (NETROWSKI, 2000:200)²⁵⁴.

A escrita da infância e pela infância como assume a sua incompletude, mas acima de tudo coloca-se na perspectiva da invenção do possível. Pensar esse possível é de alguma forma e novamente re-pensar o destino que encobre o futuro

²⁵² Idem. p.196-197.

²⁵³ Idem. p.200.

²⁵⁴ Idem.

aproximando da palavra impossível aos assuntos muitas vezes considerados utópicos pela humanidade. Esse menino, Wilkomirski, tornou-se quando adulto um músico, como profissão, um clarinetista e também um construtor de instrumentos.

Bem, esse livro, premiadíssimo²⁵⁵ que apresentei através de Netrowski foi alvo de uma das maiores polêmicas que envolveram a veracidade ou não da história narrada. Sem querer entrar nos detalhes do considerado escândalo, Netrowski, num pós-escrito do ensaio que reproduzi anteriormente, acaba sintetizando o que pelas reportagens e processo foi desvendado:

Binjamin Wilkomirski é o nome fictício de Bruno Dösseker, nome de adoção de Bruno Grosjean, nascido em Biel, na Suíça, filho ilegítimo de uma trabalhadora rural. Até 1950, existia no país um regime conhecido de semi-escravidão: camponeses trabalhando por casa e comida, sofrendo, comumente, abusos de todas as espécies. Filhos nascidos nessas condições eram com frequência entregues a orfanatos o que parece ter sido o caso do menino Bruno. Adotado por uma família rica de Zurique, nunca se deu bem com os pais. Já adulto, tornou-se músico e construtor de instrumentos. Na década de 80, assumiu progressivamente uma identidade judaica, afirmando ser um menino polonês (ou letão) que perdera a família na guerra (NETROWSKI, 2000:203-204)²⁵⁶.

Ao que tudo indica, do ponto de vista das evidências jurídicas, o narrador de *Fragmentos* nunca passou por um campo de concentração. Do ponto de vista histórico, a condenação da autobiografia é evidente, do ponto de vista psicológico-clínico foram levantadas inclusive suspeitas quanto à saúde mental do autor. Agora é do ponto de vista da literatura que o fato torna-se ao olhar psicológico e social, extremamente relevante. Perguntando-se, como faz Netrowski²⁵⁷, quem escreveu o livro, afinal? De quem é essa voz? Quem respondeu por autor no

²⁵⁵ Este livro foi um dos mais aclamados pela crítica internacional, recebendo vários prêmios, entre estes, o do Museu do Holocausto (Washington), o Prêmio da Memória da Shoah (Paris) e do National Jewish Book Award (Nova York), segundo Netrowski (op.cit) este livro recebeu comparações com obras consagradas da história da literatura como Homero, Cervantes e Shakespeare e numa linha mais próxima e compreensível comparados a Primo Levi e Elie Wiesel.

²⁵⁶ *Op. Cit.* 203 204.

²⁵⁷ *Idem.* p. 204.

autor? Responde, que a confusão entre autor e narrador poderia ser um erro primário, não fosse o livro tratar do que trata, sendo Wilkomirski um dos dirigentes de um arquivo sobre o Holocausto e com acesso a milhares de dados, depoimentos, documentos, sendo impossível saber até que ponto as memórias narradas não são uma incorporação dessas outras tantas memórias.

Perdido entre verdades Wilkomirski parece ter assumido, ou construído o judaísmo como um estilo pessoal de solidão [...].

Que trauma e memória se cruzem com judaísmo e Holocausto não chega a ser um evento raro na literatura recente. Coube a Wilkomirski, involuntariamente que seja, a tarefa de fazer confluir no texto de sua vida, tanto como livro, esses temas tortuosos com outros, não menos tortuosos e não menos característicos do nosso tempo, que são as noções de autoria, testemunho e responsabilidade. Mais e menos do que a literatura, os *Fragmentos* assumem assim uma estatura exemplar na literatura do fim-do-século e definem, pelos olhos de incompreensão de um menino, mais um fim da literatura, no fim de um século um tanto pior do que outros (NETROWSKI, 2000:204-205)²⁵⁸.

Sem querer entrar mais no mérito da questão, este caso trazido por Netrowski em muito auxilia na interlocução com uma perspectiva defendida por um psicólogo social brasileiro, em um clássico estudo que há muito me acompanha. Trata-se do trabalho de tese de doutorado transformado em livro de Antônio da Costa Ciampa, intitulado *A Estória do Severino e a História da Severina*²⁵⁹. No livro, o autor trabalha o conceito de identidade defendendo esta como uma representação social. A identidade constitui-se, para Ciampa, num processo que denomina de metamorfose. Para tanto, desenvolve uma análise de um personagem literário (Severino) e uma personagem real (Severina). A identidade de Severino é contada através do poema de João Cabral de Melo Neto intitulado *Morte e Vida Severina*, e a identidade de Severina é a história de uma mulher

²⁵⁸ Idem. p.204-205.

²⁵⁹ CIAMPA, A. *A estória de Severino e a história de Severina*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

contada através dos relatos feitos ao autor. Para Ciampa, em suas palavras, identidade é história. Isso nos permite afirmar que não há personagens fora de uma história, assim como não há história (ao menos história humana) sem personagens (CIAMPA, 1987: 157) .

Como é óbvio, as personagens são vividas pelos atores que as encarnam e que se transformam à medida que vivem suas personagens. Enquanto atores, estamos sempre em busca de nossas personagens; quando novas não são possíveis, repetimos as mesmas; quando se tornam impossíveis tanto novas como velhas personagens, o ator caminha para a morte simbólica ou biológica. A loucura, neste sentido, é o esforço de criação e um novo universo louco porque singular, não compartilhado conseqüentemente, fuga de uma realidade: a realidade cotidiana (CIAMPA, 1987: 157)²⁶⁰.

As personagens, nesta perspectiva são múltiplas, coexistem ou se alternam, indicando modos de produção de identidades , e ao mesmo tempo em que as personagens vão se constituindo umas às outras, constituem o universo de significados que as constitui. Assim a narrativa de um personagem faz de seu drama (não literário) um discurso de um autor-em-obra . Uma combinação de autoria coletiva da história, da qual somos todos co-autores, e de autoria individual, invenção assinada, que é daquele personagem chamado autor e que, de fato, sempre é um narrador, um contador de histórias" (CIAMPA, 1987:155)²⁶¹.

As personagens (digo eu) e os espelhos são muitos , diz Geraldí, e, continuando, me auxilia a fazer o retorno às questões éticas e estéticas, bakhtinianas já anunciadas:

E ainda que devolvam, bons ou maus, favorecendo ou detraindo, imagens que vemos, resta a pergunta: como somos nós, no visível? Somente o outro pode dizer e os outros são nossos espelhos muitos, mas nas relações com eles é preciso estar

²⁶⁰ Idem. p. 157.

²⁶¹ Idem. p.155

aberto à diferença para que o praticamente imudado se torne mudado.

Apodera-se da arte que se define pela diferença e é o lugar por onde podemos nos identificar, aprender; aprender a viver com o inusitado; reencontrar sonhos abortados e, por fim fazer ressurgir o sujeito não como imagem de um deus criador com o qual cada um tem compromissos de concretizar na vida sua perfeição, à sua imagem e semelhança, nem com o sujeito todo-poderoso certo e certo de sua racionalidade e de suas técnicas e sim um sujeito frágil, *humano demasiadamente humano*, cuja identidade, estabilidade instável, se define pelos gestos de responsabilidade de ordenar a experiência do nosso fazer e do nosso padecer. Nossa liberdade maior, aquela que a arte nos ensina, é precisamente a capacidade de nos darmos uma lei (GERALDI, 2003: 54)²⁶².

Pela lei e liberdade, o pressuposto de que numa narrativa a infância transita, uma liberdade que não é nossa, uma liberdade que só se garante quando nos apropriamos, criamos, inventamos uma lei. Que lei é essa? Qual sua implicação? Ainda Geraldi, lembrando Bakhtin:

Esta liberdade de dar-nos uma lei remete à noção de responsabilidade tal como defendida por Bakhtin e certamente não tendo compromissos outros que não com o próprio princípio supremo do ato ético a reação concreta entre o **eu** e o **outro**, inscreve a lei a nos darmos na complementaridade que o **excedente de visão** de outro permite, porque diferente seu posto de observação; calculado nossos **horizontes de possibilidades**, defendendo, ainda que, conflituosamente enquanto vivemos entre desiguais, a sociedade que nossa **memória do futuro** projetou dando-nos **acabamentos** provisórios para com eles construirmos nossos roteiros de viagens: eles dirão de nós o que fomos (g.a.) (GERALDI, 2003: 55)²⁶³.

Acredito que se a escrita da infância objetivar assumir uma perspectiva narradora das infâncias, ela deve autorizar-se a transitar por esse horizonte de possibilidades que faz da infância uma aposta no futuro, mas num futuro cujo tempo é pautado por uma seqüência de agoras saturados ou iluminados pelo

²⁶² GERALDI, W. A Diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: Freitas, M; Souza, S; Kramer, S. *Ciências Humanas e Pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003. p.54.

²⁶³ Idem. p. 55.

outro que a criança é, e sendo, nos faz livres para a responsabilidade suprema de respeitando as diferenças, lutar pelas desigualdades. A grande promessa assim se revela: o roteiro da viagem é construído pela aposta num futuro onde a criança, enquanto memória, enquanto história, enquanto esperança, nos forneça os acabamentos necessários, e nos diga do que fomos, como, e tanto do quanto, do que ainda vem.

Manuel Sarmiento, ao interrogar-se sobre o lugar que a criança ocupa, estabelece os marcos de uma geografia necessária, uma geografia que ao questionar o lugar que a contemporaneidade reservou à criança, e considerando, principalmente, o lugar que a(s) criança(s) constrói(ões) defende que:

Ao contrário de todos os medidores de crianças, não nos preocupamos em decretar a inconformidade das crianças contemporâneas com a norma, seja qual ela for. Pelo contrário, defendemos que a diferença radical da infância consiste precisamente em deslocar-se da norma axiológica e gnoseológica constituída pelos adultos, o que faz com que cada criança se insira na sociedade não como um ser estranho, mas como um actor social portador da novidade que é inerente à sua pertença, à geração que dá continuidade e faz nascer o mundo. As crianças, todas as crianças, transportam o peso da sociedade que os adultos lhes legam, mas fazem-no com a leveza da renovação e o sentido de que tudo é de novo possível. É por isso que o lugar da infância é um *entre-lugar* [...] o espaço intersticial entre dois modos o que é consagrado pelos adultos e o que é reinventado nos mundos de vida das crianças e entre dois tempos o passado e o futuro. É um lugar, um entre-lugar, socialmente construído, mas existencialmente renovado pela acção colectiva das crianças. Mas um lugar, um entre-lugar, *pré-disposto* nas suas possibilidades e constrangimentos pela História. É por isso um lugar na História (SARMENTO, 2004)²⁶⁴.

Uma psicologia social do entre reencontra no *entre-lugar* da infância, proposto por Sarmiento, através da Bhabha, um mesmo/outro lugar. Tomo de empréstimo, assim, o ponto geodésico pelo autor trabalhado como marco fundamental: as gramáticas das culturas da infância. Tendo como base o estudo

²⁶⁴ SARMENTO, M. As culturas da Infância nas Encruzilhadas da Segunda Modernidade. In: Sarmiento, M. e Cerisara, A. *Crianças e miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação*. Porto: Edições ASA, 2004.

sociológico das culturas da infância à autonomia, Sarmiento sustenta que as culturas da infância possuem, antes de mais dimensões relacionais, constituem-se nas interações de pares entre crianças e adultos, estruturando-se nessas relações formas e conteúdos representacionais distintos (SARMENTO, 2004: 21)²⁶⁵. E propõe para o reconhecimento desses traços distintivos, o que denomina de gramática das culturas da infância, que se exprime em várias dimensões, cujo entendimento reproduzirei a seguir:

- Semântica ou seja, a construção de significados autónomos e a elaboração de processos de referência e significação próprios; por exemplo, o *era uma vez* de uma criança não tem uma denotação histórica e temporal, significando o passado, mas remete antes para uma temporalidade recursiva, continuamente convocada ao presente, de tal modo que *era uma vez* é sempre a vez em que é enunciada;
- Sintaxe ou seja, a articulação dos elementos constitutivos da representação, que não se subordinam aos princípios da lógica formal, mas sustentam a possibilidade de contradição do princípio da identidade; o *então eu era o herói* de criança cantado por Chico Buarque de Holanda exprime bem esta ideia de um ser que se *outra* no que vê e projecta e, por isso, articula na ordem do discurso o real e o imaginário, o ser o não ser, o estar e o devir, tornados homólogos na sua dupla face;
- Morfologia ou seja, a especificidade das formas que assumem os elementos constitutivos das culturas da infância: os jogos, os brinquedos, os rituais, mas também os gestos e as palavras; o berlinde do jogo da criança não é apenas um objecto esférico, mas é a peça do jogo, preciosa moeda de troca, o troféu que se obtém ou o artefacto mágico que refracta a luz (SARMENTO, 2004:22-23)²⁶⁶.

É importante salientar que a conotação atribuída por Sarmiento, e assumida por mim, não é calcada por um possível reducionismo lingüístico, mas fazem partes de um conjunto de regras, normas, valores, ritos, disposições, enfim, elementos que conferem à palavra gramática um outro ar. Através de Sarmiento e por Helder, re-digo pelo sentido aliviado: *como entre o ar na gramática!*. No

²⁶⁵ Idem. p.21.

²⁶⁶ Idem. p.22-23.

entanto, prosseguindo, ainda com Sarmiento, acato o desafio proposto e assumo o quanto ainda existe por construir tanto teórica como epistemologicamente na perspectiva da inventariação dos princípios geradores e das regras das culturas da infância. Sarmiento propõem quatro eixos estruturadores das culturas da infância, a saber: interactividade, ludicidade, fantasia do real e reiteração.

No eixo da **interactividade**, o pressuposto do mundo da criança como heterogêneo, onde a realidade apresenta-se em suas múltiplas diferenças, fazem com que a identidade da criança forme-se através de um conjunto de relações interativas. Os espaços do mundo da criança, sendo espaços partilhados, proporcionam às crianças a possibilidade não só de reproduzir, mas de reinventar o mundo que a cerca.

O mundo da criança é muito heterogêneo, ela está em contacto com várias realidades diferentes, das quais vai aprendendo valores e estratégias que contribuem para a formação da sua identidade pessoal e social. Para isso, contribuem a sua família, as relações escolares, as relações de pares, as relações comunitárias e as actividades pessoais que desempenham, seja na escola ou na participação em tarefas familiares. Esta aprendizagem é eminentemente interactiva; antes de tudo o mais, as crianças aprendem com as outras crianças, nos espaços de partilha comum (SARMENTO, 2004: 23)²⁶⁷.

O segundo eixo proposto por Sarmiento é o da **ludicidade**, onde o papel do brinquedo, e do brincar é o destaque:

Com efeito, a natureza interativa do brincar das crianças constitui-se como um dos primeiros elementos fundamentais das culturas da infância. O brincar é a condição da aprendizagem e, desde logo, da aprendizagem da sociabilidade. Não espanta, por isso, que o brinquedo acompanhe as crianças nas diversas fases da construção das relações sociais (SARMENTO, 2004: 25-26)²⁶⁸.

²⁶⁷ Idem. p. 23.

²⁶⁸ Idem. p.25-26.

O terceiro eixo é denominado **a fantasia do real**. Considerando mundo do faz de conta da criança, questiona a expressão faz de conta como inapropriada para referir-se ao processo da representação infantil. Discorda da dicotomização realidade-fantasia quando atribuída à infância compreendendo estes universos como intimamente relacionados. Compreende que em relação ao mundo adulto o processo de imaginação do real tem sua especificidade.

Nas culturas infantis, todavia, este processo de *imaginação do real* é fundacional do modo de inteligibilidade. Esta transposição imaginária de situações, pessoas, objectos, ou acontecimentos, esta não literalidade [...], está na base da constituição da especificidade dos mundos da criança e é um elemento central da capacidade de resistência que as crianças possuem face às situações mais dolorosas ou ignominiosas da existência. A estrela que transporta para o céu uma pessoa querida, a boneca com que se brinca no meio da desolação e do caos provocado pela guerra ou por um cataclismo natural, a narrativa imaginosa com que se explica um insucesso, uma falha ou até uma ofensa, integram esse modo narrativo de estruturação não literal das condições de existência. É por isso que *fazer de conta* é processual, permite continuar o jogo da vida em condições aceitáveis para a criança (SARMENTO, 2004:26-27)²⁶⁹.

E o quarto e último eixo, proposto por Sarmiento é o da **reiteração**, como complemento da não literalidade, apresenta a não linearidade das culturas infantis.

A não literalidade tem o seu complemento na não linearidade temporal. O tempo da criança que é um tempo recursivo, continuamente reinvestido de novas possibilidades, um tempo sem medida, capaz de ser sempre reiniciado e repetido. A criança constrói os seus fluxos de (inter)acção numa cadeia potencialmente infinita, na qual articula continuamente práticas ritualizadas (agora diz tu, agora sou eu) propostas de continuidades (e depois... e depois) ou rupturas que se fazem e são logo saturadas (pronto, não brinco mais contigo). Nesses fluxos estruturam-se e reestruturam-se as rotinas de acção, estabelecem-se os protocolos de comunicação, reforçam-se as regras ritualizadas das brincadeiras e jogos, adquire-se a competência da interacção: trocam-se os pequenos grandes segredos, decodificam-se os sinais cifrados da vida em grupo, estabelecem-se os pactos. E reinventa-se um tempo habitado à

²⁶⁹ Idem. p. 26-27.



1

¹ EPIMAGEM 12 MAGRITTE, René. *O Retorno*. s/d.

ATO IV
SINFONIA MONOTÔNICA
- DISSONÂNCIAS -

**As imagens dissonantes que virão a seguir
fazem parte de um traduzido movimento
que pela escrita de pesquisa
busca outras possibilidades de aproximação .
Através dos números abaixo
revelo os locais onde foram
capturadas as imagens .**

1- Figura utilizada como Plano de Fundo: KLEIN, Y. *IKB 3, 1960.* (os recursos de impressão não reproduzem o efeito do pigmento azul de Klein. Da obra, portanto, só expreso o registro.

4- Criança Terezin

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/JewishChild1.html>. Acesso: em maio de 2006.

Crianças Vila Princesa

Arquivo Folha Princesa. ECOS. UCPel. 2003-2006

6- Criança Terezin

<http://jewish.tourstoprague.com/main/terezin/> . Acesso: em março de 2006.

Crianças Vila Princesa

Arquivo Folha Princesa. ECOS. UCPel. 2003-2006

8- Crianças Terezin

<http://befrielsen1945.emu.dk/temaer/modstandskamp/joedeflugt/kilder/kilde4.html>.

Acesso: em janeiro de 2006.

Crianças Vila Princesa

Arquivo Folha Princesa. ECOS. UCPel. 2003-2006

10 Crianças Terezin

<http://www.auschwitz.dk/Sorbibor.htm> . Acesso: em maio de 2006.

Criança Vila Princesa

Arquivo Folha Princesa. ECOS. UCPel. 2003-2006

12- <http://www.hagalil.com/archiv/99/01/vollmer.htm>. Acesso: em maio de 2006.

13- <http://www.judicial-inc.biz/thumb/photogallery/Theirstein/real.htm>. Acesso: em outubro de 2005.

14- <http://www.judicial-inc.biz/thumb/photogallery/Theirstein/real.htm> . Acesso: em maio de 2006.

15- <http://history1900s.about.com/library/holocaust/bltharrival.htm> . Acesso: em maio de 2006.

- 16- http://www1.yadvashem.org/Odot/prog/index_before_change_table.asp?GATE=Z&list_type=3-0&TYPE_ID=129 Acesso: em maio de 2006.
- 17- http://www1.yadvashem.org/Odot/prog/index_before_change_table.asp?GATE=Z&list_type=3-0&TYPE_ID=129 Acesso: em maio de 2006.
- 18- <http://www.pbs.org/auschwitz/learning/timeline/1941.html>. Acesso: em maio de 2006.
- 19- <http://www.pd49.dial.pipex.com/places/terezin/terezin.html> Acesso: em março 2005.
- 20- <http://www.judicial-inc.biz/thumb/photogallery/Theirstein/real.html> . Acesso: em maio de 2006.
- 21- <http://www.homolaicus.com/storia/contemporanea/terezin/principe.htm>. Acesso: em outubro de 2005.
- 22- *O Comboio das Crianças de Bialystok- Leo Hass . Memorial Terezin. In: Bosi, E. (2003:108)*
- 23- http://gruppodilettura.blogspot.com/2003_05_11_gruppodilettura_archive.html . Acesso: em abril de 2006.
- 25- CATÁLOGO do MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas por Aqui*. Tiskana Flora, 1996.
- 26- <http://www.shoaheducation.com/facts2.html> . Acesso: em maio de 2006.
- 27- <http://www.judicial-inc.biz/thumb/photogallery/Theirstein/real.html> . Acesso: em maio de 2006.
- 29- <http://www.judicial-inc.biz/thumb/photogallery/Theirstein/real.html> . Acesso: em maio de 2006.
- 30 - www.marietta.edu/.../photo/2005/index.html. Acesso: em maio de 2006.
- 32- <http://www.deafok.com/Exchange/czechtrip/Thursday%2021%20Oct/index.asp> Acesso: em maio de 2006.
- 33- Google Earth.
- 34- Google Earth.
- 35- Arquivo Folha Princesa. ECOS. UCPel. 2003-2006.

36- Idem.

37- Idem.

38- Idem.

39- Idem.

40- Idem.

41- Idem.

44- Idem.

45- Idem.

49- <http://nuralema.splinder.com/archive>. Acesso: em janeiro de 2005.

Cena Única

INFÂNCIAS

-ENTRE-

DISSONÂNCIAS?

TEREZIN 1942

PELOTAS 2007

Lugares

Terezin



Vila Princesa



LONGES?

Longes(pl.subst do adj.longe) S.m.pl.

1. Objetos representados em tela como distantes.
2. Impressão vaga; desconfiança; suspeita; pressentimento: E tenho meus longes de que, mais dia menos dia, menos dia, aí o temos pela proa com a Sra. D. Madalena (Rebelo da Silva, *Contos e Lendas*, p.84.
3. Grandes distâncias de tempo ou de espaço: O nascimento de Dante remota aos longes de 1265; Acompanhou com a vista o vôo da ave, aé que ela se perdeu nos longes.
4. Leve semelhança; traços vagos; indícios: Sua fisionomia tem uns longes da de Manuel; E havia nessa voz tamanha heroicidade/ E uma energia tal, que uns longes de piedade/ Cintilaram no olhar do torvo guerrilheiro (Gonçalves Crespo, *Obras Completas*, p.339).*

* Dicionário Novo Aurélio Século XXI. In: RAMIL, V. *Longes*. Cd. Pelotas: SATOLEP MUSIC, 2005.

Terezin



Vila Princesa



ESPELHOS

Terezin



Vila Princesa



SONOROS

Terezin



Vila Princesa



Histórias

**Em 1941,
fazendo parte
da estratégia de Hitler
conhecida como
a Solução Final**



Theresienstadt



Situada a 60 km de Praga



Foi transformada num campo de concentração



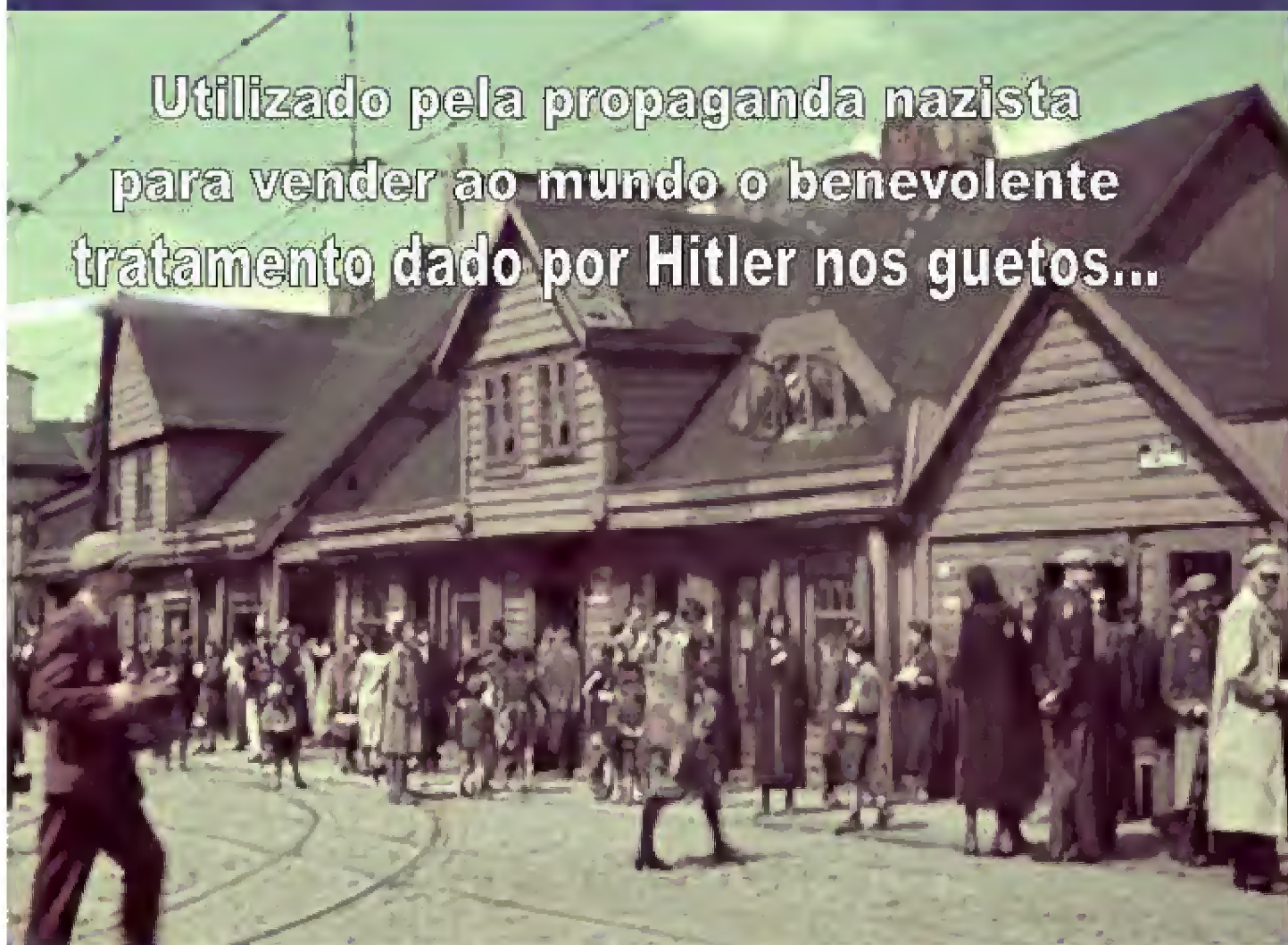
Um campo paraíso ?



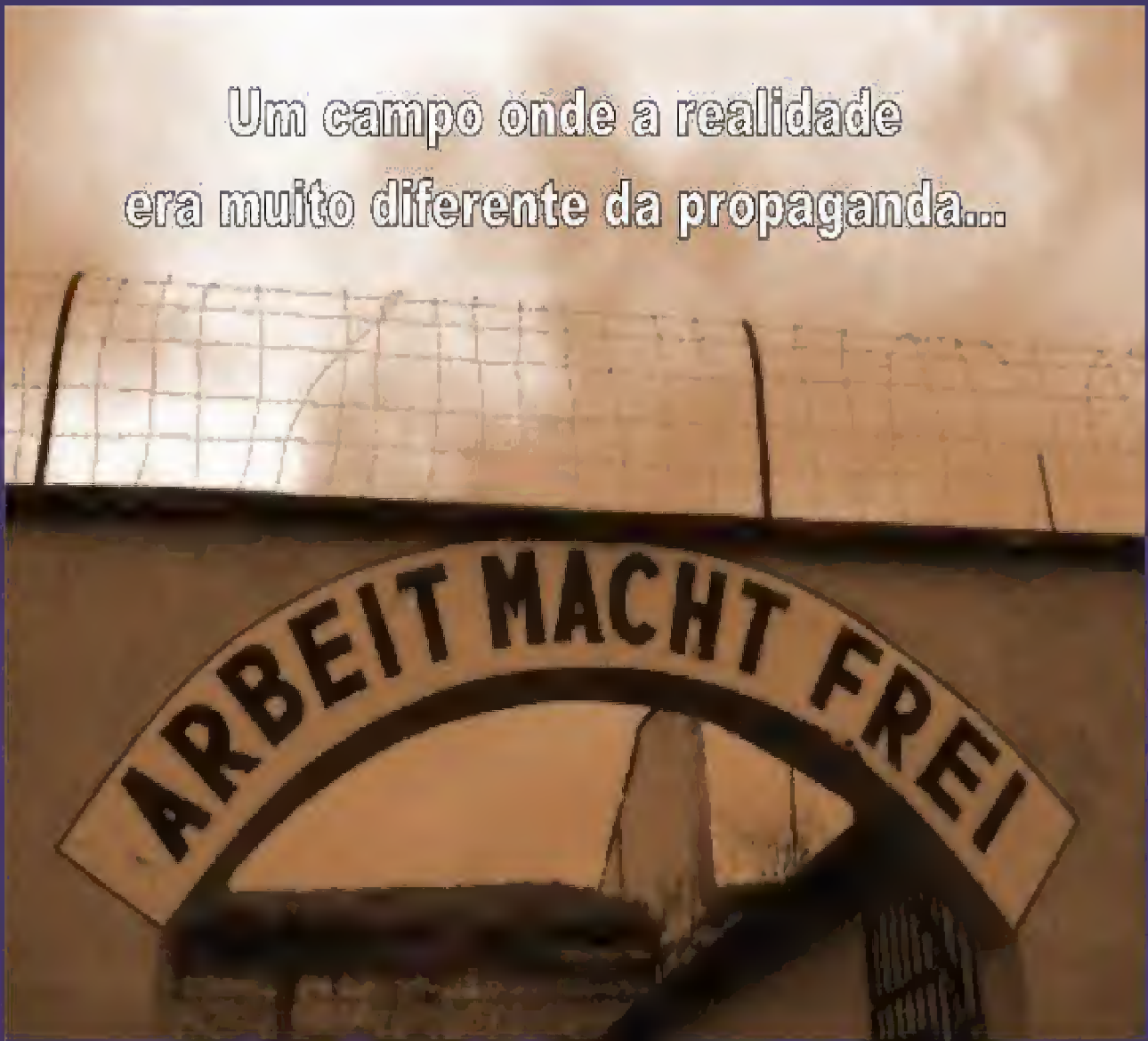
Um campo modelo



Utilizado pela propaganda nazista
para vender ao mundo o benevolente
tratamento dado por Hitler nos guetos...



Um campo onde a realidade
era muito diferente da propaganda...



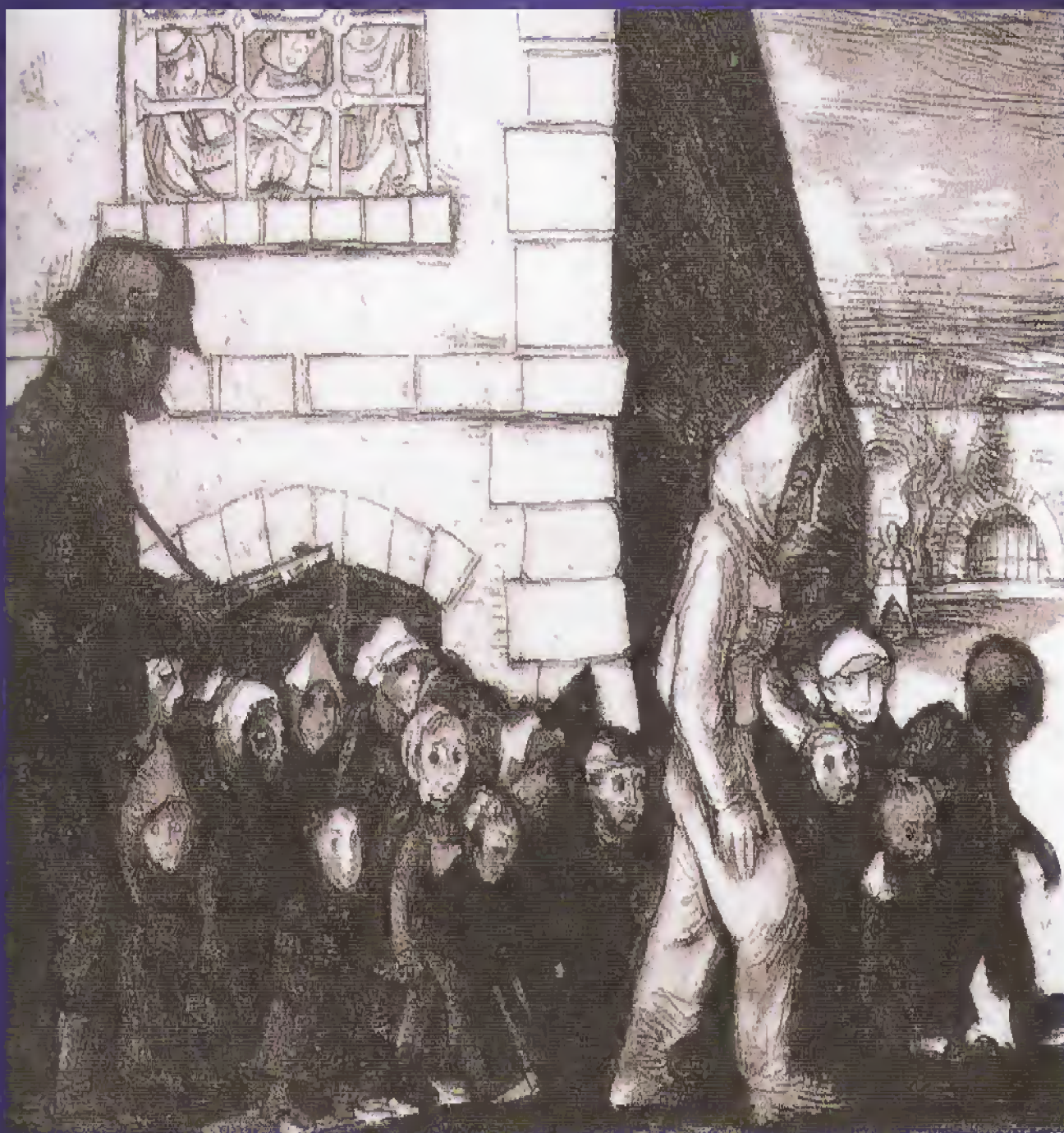


**Para
Theresienstadt foram deportados
artistas, intelectuais...
Nomes que o mundo conhecia...**

TODOS PRISIONEIRO



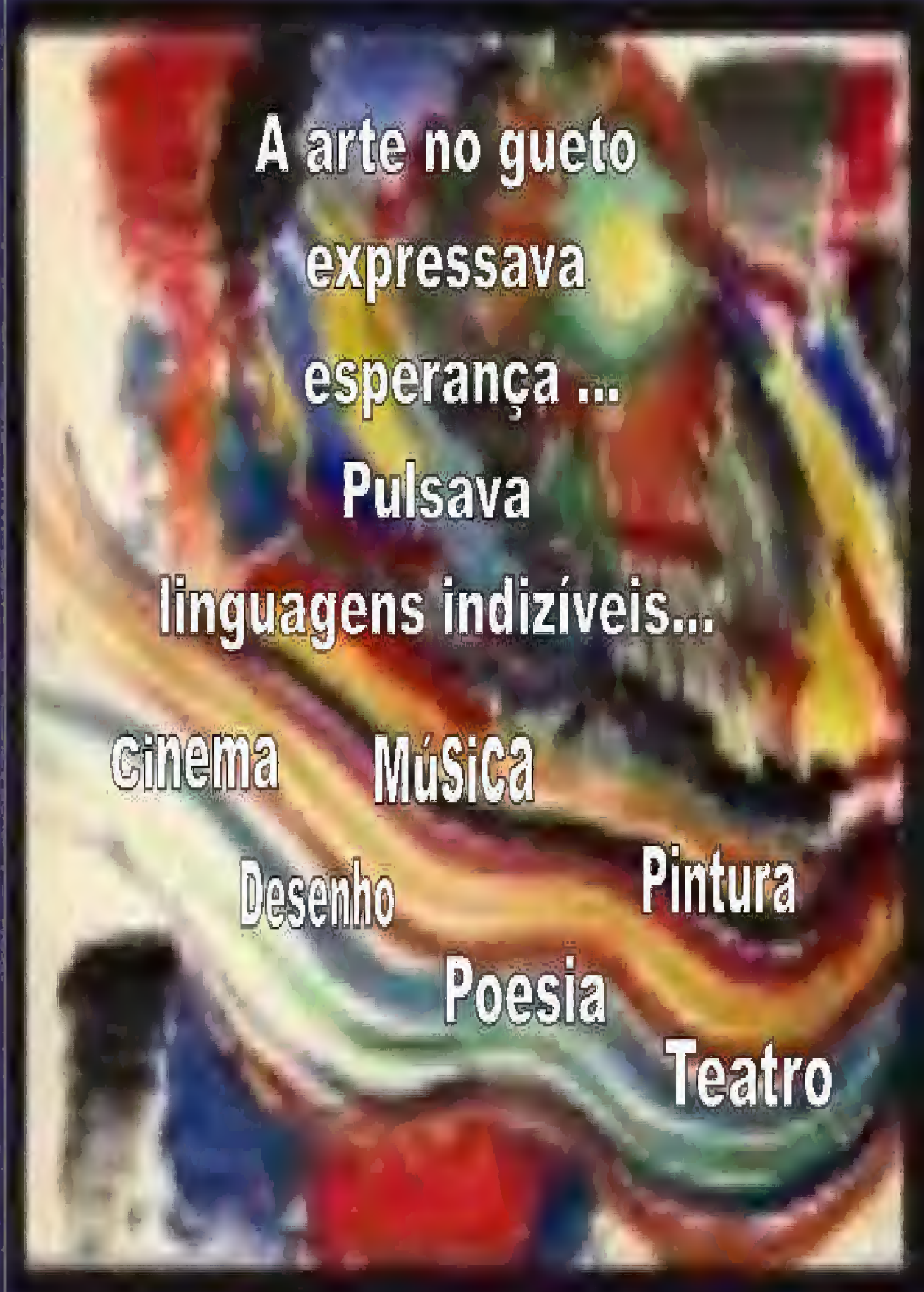
**Com o mesmo fim
planejado
- o extermínio -**





Das 15.000 crianças
que entraram no gueto...
100 retornaram vivas

Mas...

The background is a vibrant, abstract composition of overlapping, wavy bands of color. The colors include shades of red, orange, yellow, green, blue, and purple, creating a sense of movement and energy. The text is overlaid on this background in a white, bold, sans-serif font.

A arte no gueto

expressava

esperança ...

Pulsava

linguagens indizíveis...

Cinema

Música

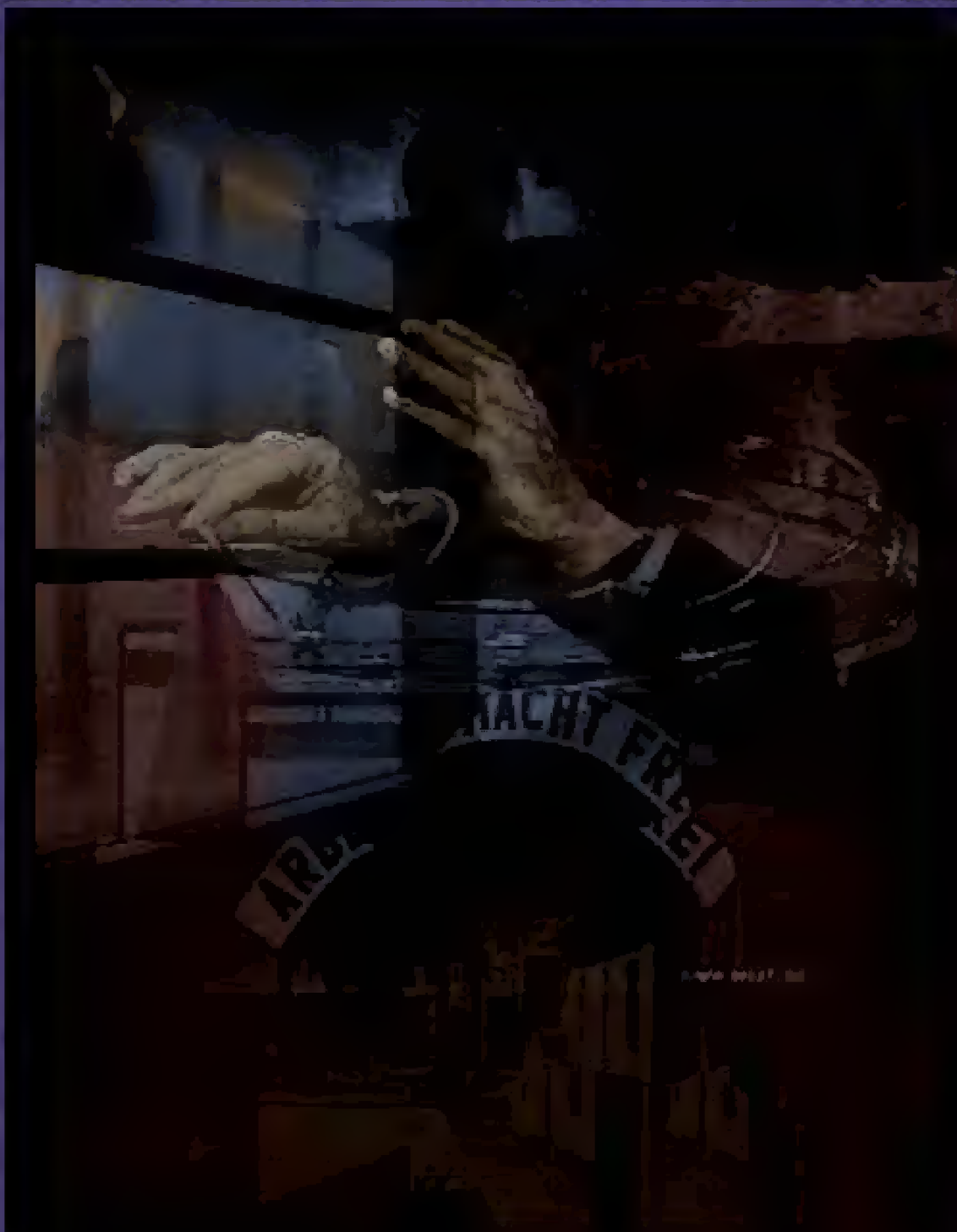
Desenho

Pintura

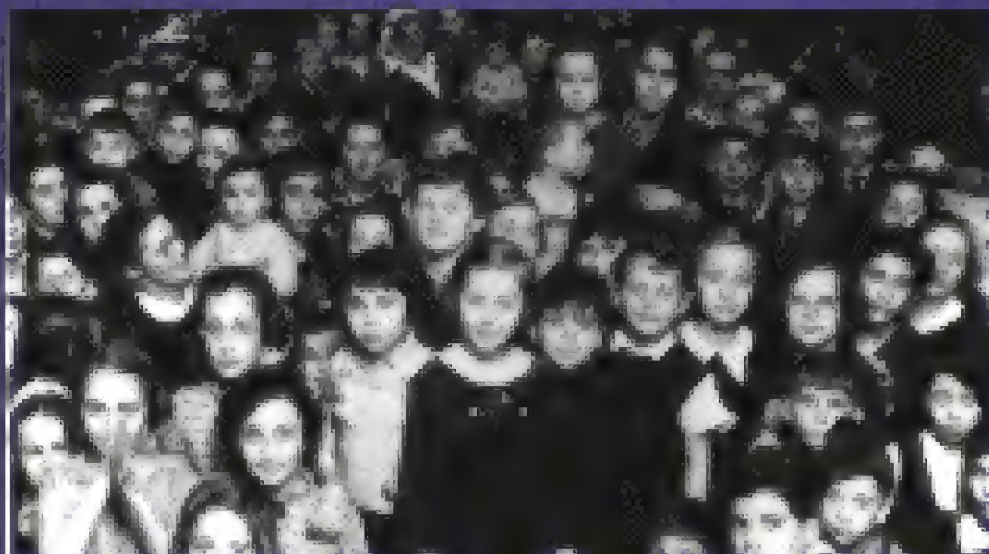
Poesia

Teatro

Theresienstadt
foi um fenômeno sem precedentes
na história da cultura ocidental .
(Dominique Foucher)



Um especial destaque merece a ópera infantil



BRUNDIBÁR

cantada por crianças,

foi a música mais ouvida no gueto

BRUNDIBÁR

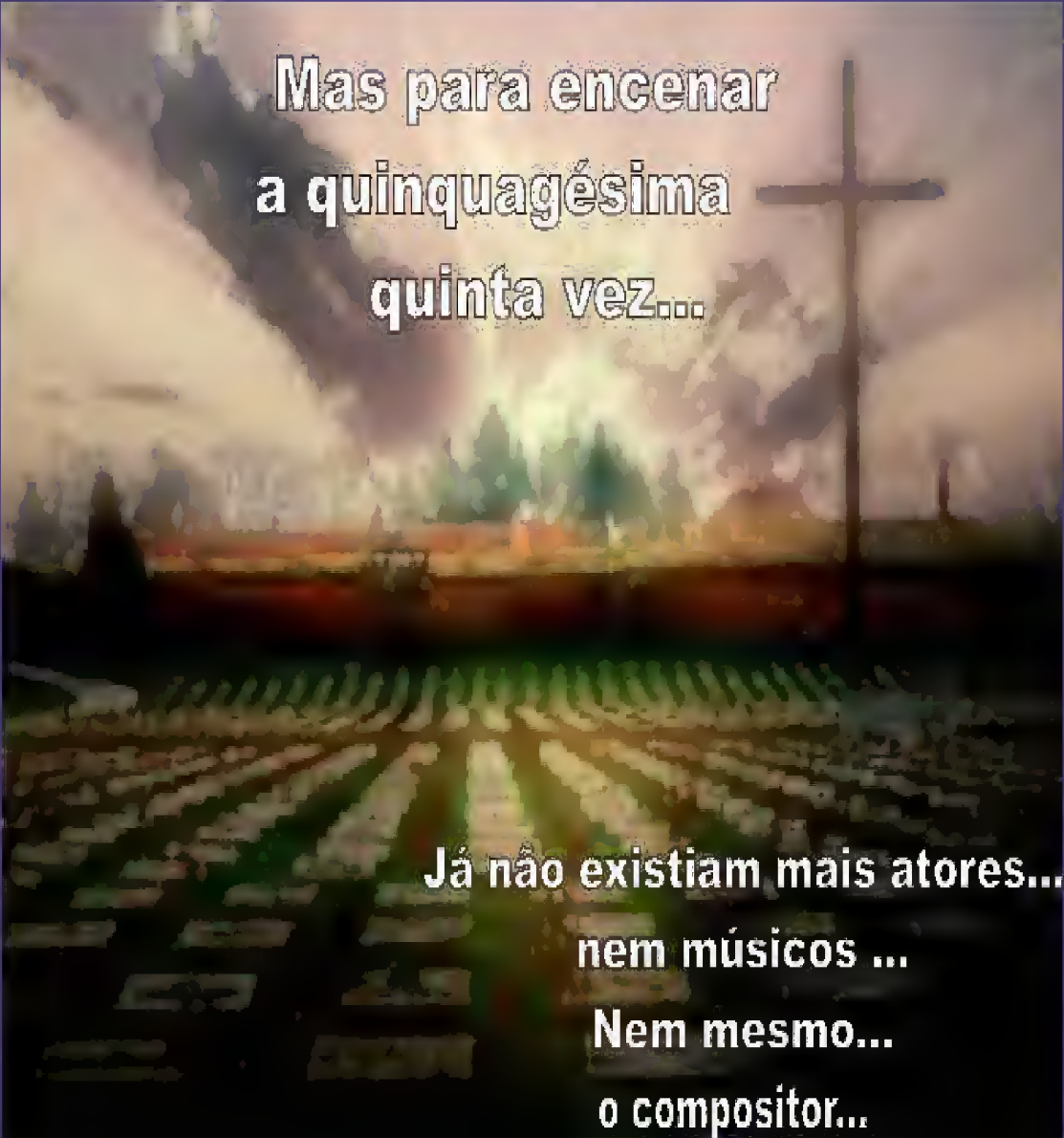
alegoria que representa

“a vitória do bem contra o mal”

Argumento: dois irmãos na expectativa de comprar o leite que aliviará o sofrimento de sua mãe doente, buscam conseguir dinheiro cantando na praça da cidade. Neste intento, enfrentam o terrível Brundibár (o homem do realejo) que utiliza-se de toda a sua voz para impedir que as crianças cantem...ou para que seu canto seja ouvido...

Brundibár foi executada 54 vezes em Terezin





**Mas para encenar
a quinquagésima
quinta vez...**

**Já não existiam mais atores...
nem músicos ...
Nem mesmo...
o compositor...**

De Terezin a Vila Princesa

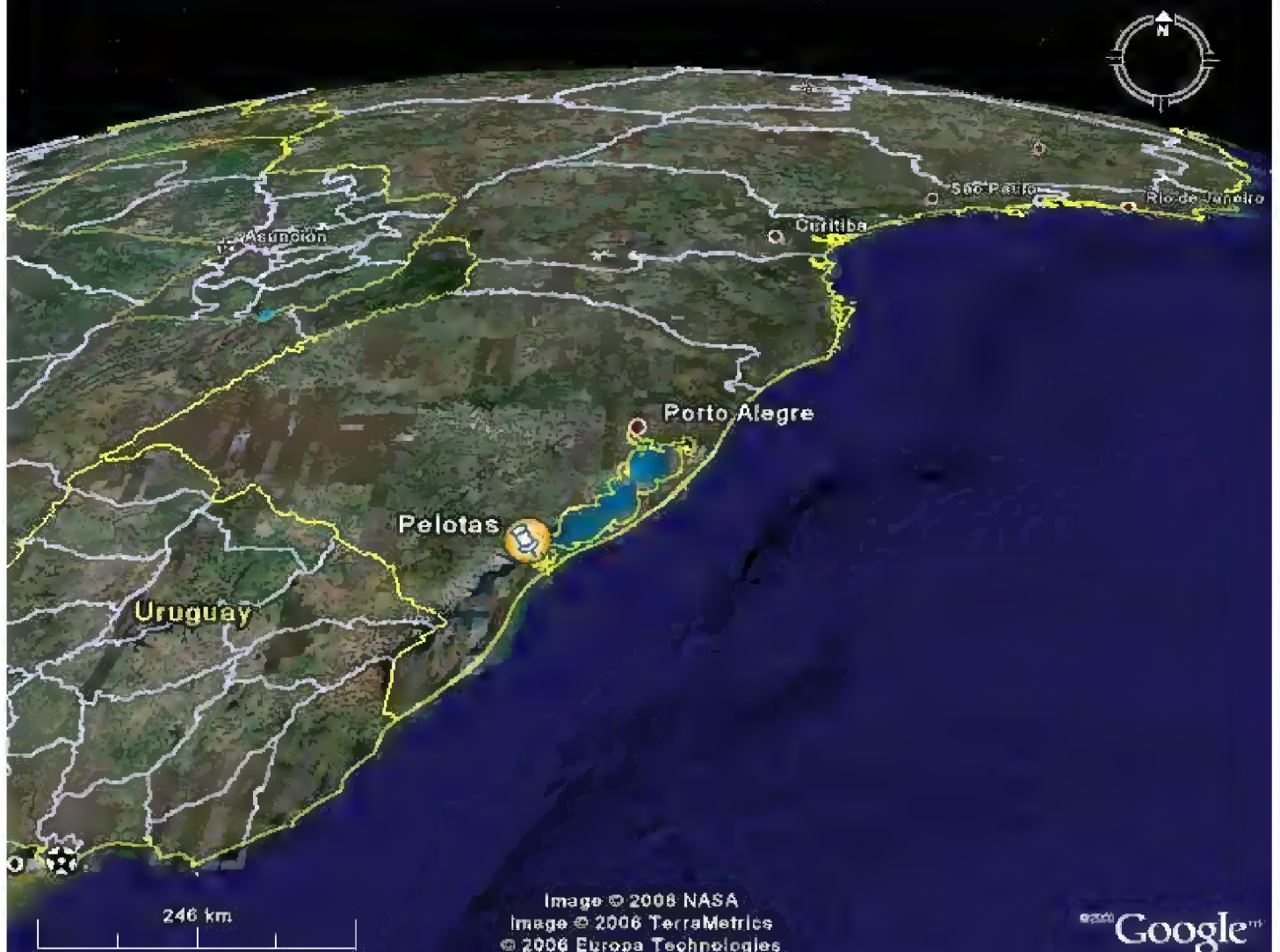
UMA INTERMINÁVEL

NOTA ACOMPANHA

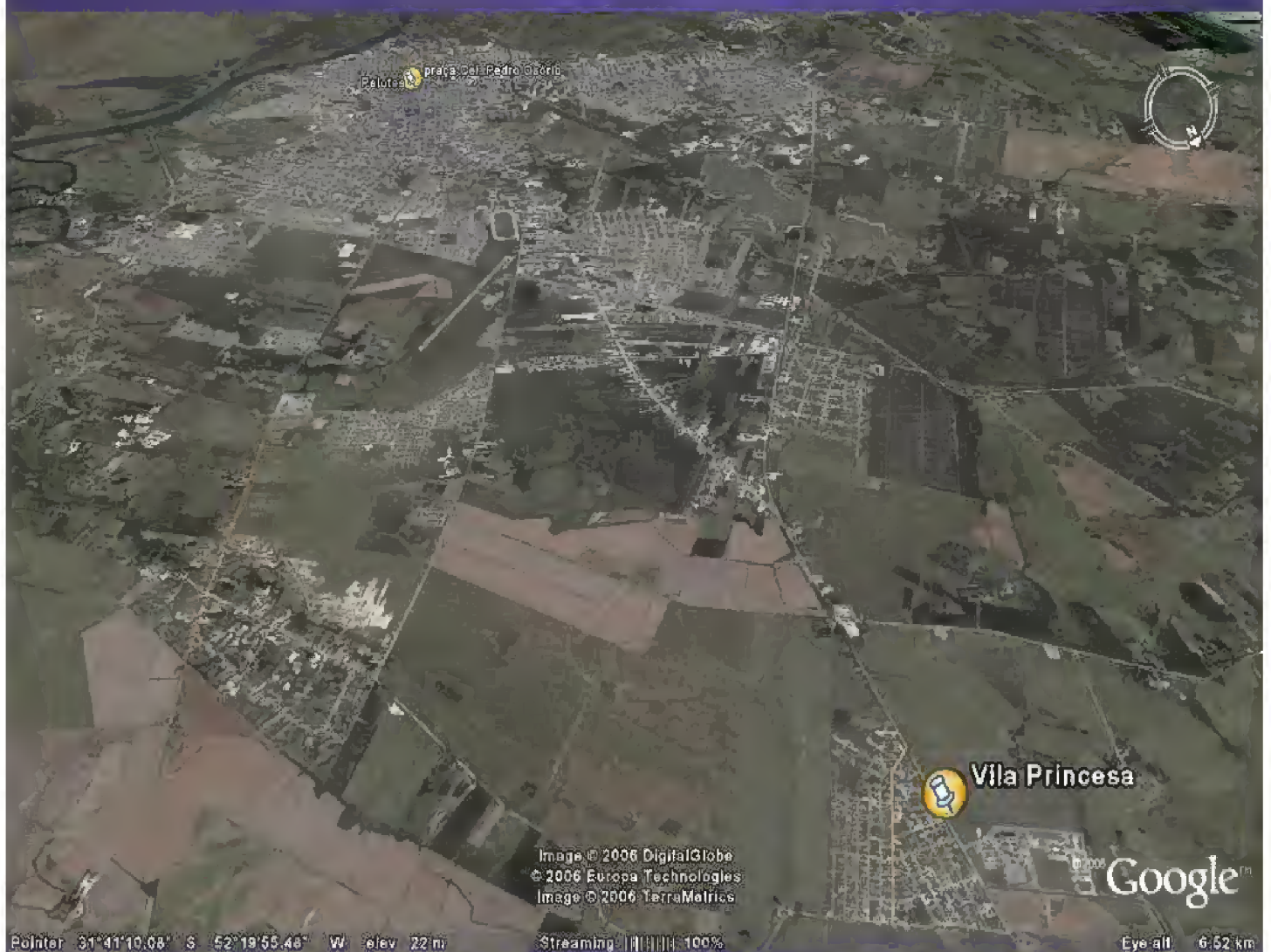
Uma sinfonia?




Ao sul do sul do Brasil



Distante do centro da cidade de Pelotas





As cinzas do holocausto
ainda hoje se espalham...

Inclusive
no que convenciamos chamar

PERIFERIA...

A close-up photograph of a young child's face, looking slightly to the left. The child has light skin and dark eyes. The text is overlaid on the upper part of the face. The background is blurred, showing a person in a light-colored shirt.

**Re-configurações...
da estética da barbárie**



**Em Pelotas
na Vila Princesa**

Outras vidas?



Outros destinos ?



Outras perspectivas?



Outras liberdades?



-Entre perguntas-

uma certeza

**Na Vila Princesa
resiste a infância
resiste a música**

**Pelas des/cobertas da
pesquisa:
numa outra(mesma) nota.**



Uma música revelada como a preferida



CORAÇÃO DE LUTO

Coração de Luto

- Conta a história de um menino que aos 9 anos de idade ao chegar da escola avistou sua casa incendiada e sua mãe queimada e morta .
- Pela música a descrição desse fato como o maior golpe do mundo .
- Uma música gravada em 1958 pelo compositor popular Teixeira .
- A lição que a mãe deixou ao menino, pela música é : não roubar, não matar, não ferir sem ser ferido , pedido que ele garante estar seguindo.

**Pelo
fio
de
música**

Trilhando na busca dessa estranha harmonia



Infâncias: sinfonia monotônica

**Entre
som
e
emudecimento**

O continuum

Da esperança
(aqui escrita em
pesquisa)



¹ EPIMAGEM 13-14 MAGRITTE, René. *Presságios Favoráveis*. 1944.

ATO V
FICÇÕES
- INTERLÚDIO -



¹ EPIMAGEM 15 Magritte, René. *Reprodução Proibida*, 1937.

Cena 1 - OUTRAR? A pesquisadora é uma fingidora!

Fernando Pessoa foi um poeta decisivo, que atravessou o seu tempo abrindo um imenso intervalo para nós, humanos em demasiado, e por profissão, pesquisadores da ciência psicológica. A psicologia pouco pensa a poesia, menos ainda o quanto poderia, através dela. Compartilho da compreensão de Badiou de que a filosofia (e eu aplico à psicologia) ainda não foi capaz de sujeitar-se às condições da empresa poética de Pessoa (BADIOU, 1998:57)²⁷¹. Bem, se até então, utilizei a bússola poética de Herberto Helder, (outro grande poeta decisivo e, eu diria, quase nada pensado pela e através da psicologia) na mesma perspectiva do empreendimento anterior de aproximação poética dito, repasso a bússola agora para Fernando Pessoa, inclinando somente a letra quando forem citações de notas, incorporando-as dessa forma ao texto. Assim, portanto, esta bússola poética de agora em diante se mostrará: *Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma; só com um sentido que usa da inteligência, mas se não se assemelha a ela, embora nisto com ela se funda, se pode distinguir estas figuras de sonho na sua realidade de uma outra*²⁷².

Um poeta singular foi Fernando Pessoa também no que Azevedo (2005)²⁷³ denomina viagens do outramento. Mas em que consistiria essa viagem do outramento pessoano?

A viagem de *outramento* pessoano passa, no essencial por três momentos:

- i) dispersão do eu por várias personalidades literárias,
- ii) emergência da heteronímia [Caeiro, Reis e Campos], a partir de 1914, e
- iii) semi-heteronímia [B. Soares e Barão de Teivel], o que acontece entre 1928 e 1934, principalmente (AZEVEDO, 2005:14)²⁷⁴.

²⁷¹ BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética: meditações filosóficas*.VII. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

²⁷² PESSOA, F. Nota preliminar - Apontamentos soltos de Fernando Pessoa: s.d: não assinados. *Fernando Pessoa. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005. p.198.

²⁷³ AZEVEDO, A. *Fernando Pessoa: Outramento e heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

Azevedo ainda discute (através do diálogo com outros autores) que em Pessoa podem ser percebidos dois gêneros de viagem, uma horizontal e uma vertical. A horizontal seria uma viagem através de sombras projetadas onde a vastidão do ser mais se mostra, e uma outra viagem vertical, de caráter mais interpessoal ou interpersonalitária onde os heterônimos são, na hipótese de Azevedo, mais do que personagens literárias, são a 'encarnação' em autores de outras eras e estéticas literárias (AZEVEDO, 2005:14)²⁷⁵. Aproveitando a imagem proposta de viagem pelos outramentos pessoanos, encontro no próprio Pessoa um verbo, tornado título interrogativo: **Outrar?** *Nos autores das Ficções de Interlúdio não são só as idéias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas Ficções de Interlúdio predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar*²⁷⁶.

Pela heteronímia de Pessoa, uma viagem ética e estética pelo país do Outro. Azevedo destaca que nessa viagem de outramento sabe-se de 72 dramatis personae pessoanos, aos quais recorreu o poeta, a uma pluralidade de personalidades, inventando-as, desdobrando-as em outros eus. *Nestes desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos que estarão revelados ao leitor, se os seguiu, por características distintas. No primeiro grau, a personalidade distingue-se por idéias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como, em mais baixo nível esse grau, e distingue por idéias, postas em raciocínio ou argumento, que não são minhas, ou, se o são, o não conheço*²⁷⁷. Mais adiante, rebate as classificações aristotélicas que dividem a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. *Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara: como*

²⁷⁴ Idem. p.14.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ PESSOA. F. *Fernando Pessoa*. Obra Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005 p. 198.

²⁷⁷ Idem.

*todas as classificações é falsa*²⁷⁸. Recusando qualquer classificação assume Pessoa, pela poesia, seus vários personagens: *Por qualquer motivo temperamental que não me proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria*(Pessoa,2005:199)²⁷⁹. Outrar é em pessoada viagem um destino de ser real. Pessoa, diz melhor, como Caeiro desse outramento, em citação na página desalinhada.

VERDADE, MENTIRA, certeza, incerteza...
Aquele cego ali na estrada também conhece estas palavras.
Estou sentado num degrau alto e tenho as mãos apertadas
Sobre o mais alto dos joelhos cruzados.
Bem: verdade, mentira, certeza, incerteza, o que são?
O cego pára na estrada,
Desliguei as mãos de cima do joelho
Verdade, mentira, certeza, incerteza são as mesmas?
Qualquer coisa mudou numa parte da realidade os meus joelhos
e as minhas mãos.
Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?
O cego continua o seu caminho e eu não faço mais gestos.
Já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual.
Ser real é isto.
*(Pessoa, 2005:232)*²⁸⁰.

Se, ser real é isto, esta escrita de pesquisa, aqui denominada, escrita da infância, desde o seu primeiro momento, ainda projeto em pensamento, já se pautava por uma série de questionamentos: Verdades, mentiras, certezas, incertezas? Em ciência, quase cega, continuava o caminho que dizia, de uma

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Idem. p:199.

²⁸⁰ Idem. p: 232.

outra hora, de uma outra gente, de uma infância, em que nada era igual. Aproximando do real que era isto, fui colecionando perguntas entre elas, enumerarei algumas, não por ordem de importância, mas tentando obedecer ao fluxo da sua construção metodológica, em exercício de reflexividade, que a epimagem magriteana denuncia como reprodução proibida. E antes de começar a enumerar (triste sina), pessoando, revelo no canto da página o que vi, antes de tudo, pelo espelho, surrealista espelho em epimagem reproduzida.

O espelho reflecte certo: não erra porque não pensa.

Pensar é essencialmente errar.

Errar é essencialmente estar cego e surdo.

(Pessoa, 239)²⁸¹.

Passando as questões em números... Finitos, nesse então, eis as questões:

1- Como seria possível construir uma pesquisa, inserida na tradição acadêmica, e que ao mesmo tempo possibilitasse repensar esse fazer acadêmico e as soluções encontradas? No caso da Psicologia, e especificamente da Psicologia Social como seria possível rever através da tese em perspectiva, para além do meu caminho profissional, um certo caminho que de alguma forma denunciasse e fosse um contraponto às repetições mecânicas, teóricas e metodológicas? Como rever, denunciar e apontar para outras possíveis perspectivas com a clareza da necessidade de manter o rigor e autenticidade como aliados, mas também como potencializadores de resultados que se definem e se mostram de uma outra maneira?

2- A palavra, categoria, outro articulada com as teorias que os estudos sobre e através da alteridade possibilitam foi companheira inseparável. A questão que se colocava era: como possibilitar que a escrita de pesquisa reproduzisse as inquietações, os maravilhamentos, as descobertas, os medos, enfim a magnitude

²⁸¹ Idem. p: 239.

que impregna o encontro da pesquisadora com seu outro ? Adotando a dialogia, a polifonia, como abordagem, fui tentando explorar a hipótese de que as representações da escrita de pesquisa se constroem no encontro com esse outro da pesquisadora, esse outro sendo a infância; o desafio foi perseguir, entre suor e lágrimas, uma escrita de pesquisa que possibilitasse dizer, ou pelo menos mostrar esse encontro, uma escrita que denominei como escrita da infância .

3- Eleger a infância como outro por si só já carrega uma outra série de desafios. Nessa perspectiva, os questionamentos centrais eram: como conduzir as dificuldades epistemológicas e metodológicas que a relação de alteridade implica a uma pesquisadora da infância? Como lidar com as interdições culturais que por vezes dificultam ou impedem a pesquisadora de visualizar ou compreender a cultura desse outro criança? Como construir condições para que a pesquisadora, que um dia também foi criança, não sobreponha a sua memória de infância (a infância que foi ou que gostaria de ter sido) sobre a infância a ser encontrada, projetando sobre essa o seu olhar? Como traduzir a infância, compreendendo que toda tradução, mesmo que contendo alguma traição, deva permitir mostrar que o outro não é o mesmo? Como garantir a apreensão da infância em sua ampla mobilidade diacrônica e espacial de forma a escrevê-la no plural? Como acessar as infâncias sem deixar escapar a capacidade dessas enquanto produtoras de cultura, em sua amplitude estética que permite ficcionalizar o real, fragmentando ou imprimindo plasticidades que lhe são próprias e únicas?

Quanto a esse último grupo de questões, saliento que a possibilidade de ter realizado o estágio no Instituto de Estudos da Criança na Universidade do Minho, em Braga, Portugal, durante o processo de doutoramento, foram de profunda e significativa importância não só no sentido das trocas efetivas e ricas com a perspectiva do grupo de pesquisa em sociologia da infância, coordenado pelo professor Manuel Sarmiento, como também pelo resultado concreto disso, onde através do acesso ao debate sobre as culturas das infâncias, desde a perspectiva da sociologia da infância que Sarmiento aborda, deram um suporte básico, lacunar

até então em meus estudos, e que possibilitou aprofundar a reflexão sobre o meu papel enquanto pesquisadora, ampliar a compreensão do processo de negociação que a pesquisa com crianças implica, rever meus métodos e técnicas até então utilizados, e, duramente, concluir o porquê, de, em alguns casos, tão ineficazes, mostrarem-se ao longo da minha pesquisa. Entre as conclusões a confirmação de que adotar como perspectiva epistemológica e metodológica o ponto de vista da criança requer o rigor com o compromisso que a textualidade deve possuir, e, ao mesmo tempo possibilita condições de intercomunicação, as quais devem também alargar a compreensão do mundo, contendo em si, sempre, uma também possibilidade de reparação.

E foi no confronto que essas questões suscitavam, entre reflexão, compreensão e reparação, que acabei conferindo uma centralidade no olhar para a capacidade de ficcionalização, que permite a criança a plasticidade necessária de confrontar o real e conferir-lhe outros sentidos. Revisitando minhas verdades, coloquei-me em condições de preparo para uma escrita de pesquisa, escrita, que mais do que produto, é antes, problema.

Sintetizando as correções e alterações na rota epistemo-teórico-metodológica que a experiência do estágio em Portugal contribuiu, reproduzo:

- Se a escrita de pesquisa com crianças objetivar assumir uma perspectiva tradutora das infâncias ela deve aproximar-se do caráter ficcional inerente à gramática das culturas infantis;

- Minhas incursões tentarão abarcar as gramáticas das culturas da infância, tentando explorar a hipótese formulada por Sarmiento (2004) sobre as afinidades que existem entre os princípios lógicos alterados das culturas da infância e a linguagem poética (imagem e palavra imagética).

- Para tanto, busquei refletir sobre as condições de possibilidade de eleger a poética como um outro eixo das gramáticas das culturas da infância.

Uma outra consequência que se articula ao anteriormente exposto foi na solução (mesmo que questionável) de um impasse consequente: como conciliar o desafio de explorar as afinidades entre as culturas das infâncias e a linguagem poética através da escrita de pesquisa? James Clifford apontou a perspectiva, no que diz respeito à autoridade etnográfica²⁸²; optei por uma estratégia de confrontar textualmente essa autoridade e a reflexividade etnográfica, assumindo o que pode ser nomeado como um movimento de surrealizar a autoridade da escrita de pesquisa. Uma questão, pois, de opção estratégica.

A surrealização como recurso de textualidade foi uma tentativa de esculpir o mundo da infância com outras imagens e cores, aliando crítica social, estética e ética, como lugares possíveis em que as infâncias tentarão ser mostradas e/ou traduzidas.

Essa perspectiva aliada à poética como eixo pretendido fez-me através de Fernando Pessoa encontrar o viés expressivo possível. Deixo que a autopsicografia diga antes, o que depois tentarei dar como caminho pós-seguido.

*O Poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,*

²⁸² James Clifford problematiza a "autoridade etnográfica" fundamentalmente a partir de das questões: a escrita etnográfica como a escrita ou a fixação da diferença e a escrita etnográfica não redutível a um estilo literário, mas como resultado e pressuposto de um discurso, a um tempo, legitimador e constitutivo de domínio colonial. Distinguindo quatro tipo de paradigmas ou modos de autoridade: experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico, afirma que nenhum é obsoleto e nenhum é puro, e que embora estes processos agem de modos discordantes em qualquer etnografia, um exposição coerente pressupõe um modo de autoridade controlador. Defende que a imposição de coerência sobre um processo textual desgovernado é uma questão de opção estratégica

*Não as duas que ele teve
 Mas só que a que eles não têm.
 E assim nas calhas da roda gira,
 A entreter a razão,
 Esse comboio de corda
 Que se chama o coração
 (Pessoa, 2005:164-165)²⁸³.*

Autopsicografando no emaranhado das questões que a pesquisa implica, imbuída da possibilidade de explorar a hipótese da poética como um dos eixos das gramáticas das culturas das infâncias, surrealizando a autoridade da escrita de pesquisa, passei a uma escrita de pesquisa denominada: viagens autopsicográficas. Isso, levando à última conseqüência a surrealização da autoridade da escrita de pesquisa, levou-me a concluir em autopsicografia repetida que: **A PESQUISADORA É UMA FINGIDORA!**

Faço questão de manter o gênero feminino que me cabe, e se algum manual de instruções à leitura do texto escrito no feminino pudesse dar continuidade à leitura das notas que virão a seguir, eu sugeriria:

Não leia esse texto, de percurso enviesado, acreditando que a sua escultura foi fácil. Alguém já disse que esculpir é fácil, outros dizem: escrever também o é. Justificam alguns, essa suposta facilidade, como se esculpir, ou escrever, fosse redutível a retirada dos excessos de mármore, fazendo com que a escultura assim se mostre. Eu desacredito disso, este texto, desde a sua primeira linha, persegue uma escultura árdua, modelando cada movimento pela palavra e pelo pensamento através de uma estrutura musical. Prisão ou não, uma escrita da infância através da música foi assim se esculpindo, ou ritmando. Não! A

²⁸³ PESSOA. F. *Fernando Pessoa. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 2005. (p.164-165).

música já estava lá antes. O que eu fiz foi tentar seguir as vozes e os silêncios das sereias, como infância, por que não?

Não leia esse texto, de percurso enviesado, acreditando que sua música é de audição simples. Antecipo desculpas pelos grafismos tantos que possivelmente mostraram-se insuficientes, para dizer das vozes, dos gritos, dos sopros, dos sussurros e fundamentalmente do ritmo de instantes que de tão fugidios, ao serem escritos, já não eram instantes puros, só um a mais . Da infância a busca da música mais profunda que essa escrita pode suportar. Pessoa, para mais variar...

A Criança Nova que habita onde vivo

Dá-me uma mão a mim

E a outra a tudo que existe

E assim vamos os três pelo caminho que houver.

Saltando e cantando e rindo

E gozando o nosso segredo comum

Que é o de saber por toda a parte

Que não mistério no mundo

E que tudo vale a pena.

A Criança eterna acompanha-me sempre.

A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.

O meu ouvido atento alegremente a todos os sons

São as cócegas que ele e faz, brincando, nas orelhas.

Damo-nos tão bem um com o outro

Na companhia de tudo

Que nunca pensamos um no outro.

Mas vivemos juntos e dois

Com um acordo íntimo

Como a mão direita e a esquerda.

*Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta.
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
E fosse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão.*

*Depois eu, conto-lhe histórias das cousas só dos homens
E ele sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis
E tem pena de ouvir falar das guerras.
E dos comércios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos-mares,
Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
Que uma flor tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales
E a fazer doer aos olhos os muros caiados.
Depois ele adormece e eu deito-o.
Levo-o ao colo para dentro da casa
E deito-o, despindo-o lentamente
E como seguindo um ritual muito limpo
E todo materno até ele estar nu.*

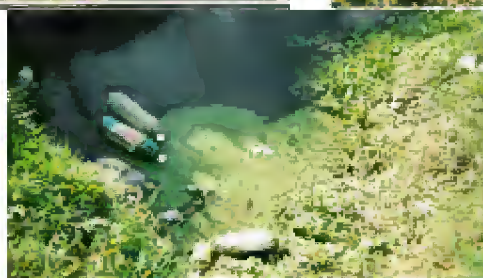
*Ele dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos.
Vira uns de pernas para o ar.
Põe uns em cima dos outros*

E bate as palmas sozinho
Sorrindo para o meu sono
(Pessoa, 2005:211-212)²⁸⁴.

²⁸⁴Idem. p. 211-212

Era (ainda) uma vez uma vila...

*Ela era tão linda que botaram o nome de Vila Princesa, mas ela tinha um problema. Ela tinha muitos assaltos e também tinha o problema da saúde e das ruas de chão batido e do esgoto a céu aberto e outros problemas. A cada esquina tinha um cano furado, etc...*²⁸⁵



286

²⁸⁵ O texto em itálico preserva as palavras escritas pelas crianças, o texto em grafia normal é o escrito pela pesquisadora.

Mas ela era muito silenciosa, calminha, e às vezes tem briga na escola na hora da saída, mas tirando isso ela é muitíssimo tranqüila.

Também tirando as brigas do baile.

Meu amigo Mosquito qualquer coisa ele já fica irritado, ele e seu amigo Mateus.

E tirando isso a gente pergunta: Será que assim a vida é melhor? E ele responde: Sim!



287

²⁸⁶ Todas as fotografias desta página foram obtidas através da ação das crianças. De posse de máquinas fotográficas descartáveis fotografaram livremente e sem a minha presença a Vila Princesa que viam como também desejavam que fosse vista.

²⁸⁷ Fotografia retirada pelas próprias crianças utilizando a minha máquina digital durante um de nossos encontros, na Escola Municipal Daura Pinto.

Na Vila Princesa existem caminhos difíceis...



288

²⁸⁸ Foto retirada pelas próprias crianças através das máquinas descartáveis.

Mas também existem belezas! Assim consideradas pelas crianças... e por mim reveladas...



289

²⁸⁹ Foto retirada por um outro menino utilizando a máquina descartável.

A praça, pelos desenhos, pelas palavras e pelas imagens é o lugar destacado...



290

²⁹⁰ Foto retirada por um dos meninos, fotografando as meninas brincando na praça, também com a máquina descartável.

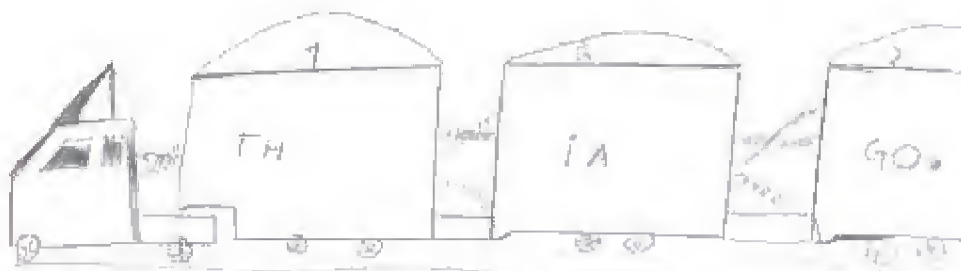
A Vila Princesa, aos olhos das crianças, é vista, dita e mostrada com belezas e com problemas. A pesquisadora, no entanto, por mais atenta que estivesse, logo na primeira incursão pela Vila Princesa, defrontou-se com a primeira armadilha. Maravilhada com o que pensara estar vendo, tratou logo de fotografar a suposta descoberta. Num jardim, atrás de grades, numa casa da faixa denominada favelinha , uma cadeira sobre quatro tijolos, um volante, e uma vara simulando um câmbio para fazer as mudanças de velocidade. Naquela hora, vasta, vieram as doces recordações de quando criança brincava na varanda da casa de seu avô enfileirando cadeiras e sendo motorista de um ônibus que transitou por muitos lugares. Na hora, a tradução do visto/representado: um ônibus! Disse a pesquisadora, projetando outra infância.



291

²⁹¹ Foto retirada por mim, numa das primeiras observações feitas na Favelinha .

Mas que nada! Suas ancoragens e objetivações mostraram logo o tamanho do fracasso, pelo qual volantes apressados podem conduzir. Na primeira sessão com um menino, entre desenhos descobre. Na Vila Princesa, que fica à margem também de uma estrada, um dos brinquedos preferidos é seguir a estrada como muitos dos pais, familiares e amigos fazem, sendo motoristas, caminhoneiro, como disse o menino, quando perguntado sobre o que pensava como sendo o seu futuro. Desfeita, portanto a primeira ilusão, nada de ônibus, o veículo estacionado no jardim daquela casa era na realidade um caminhão. Um caminhão que carregava esse e mais tantos outros nomes.

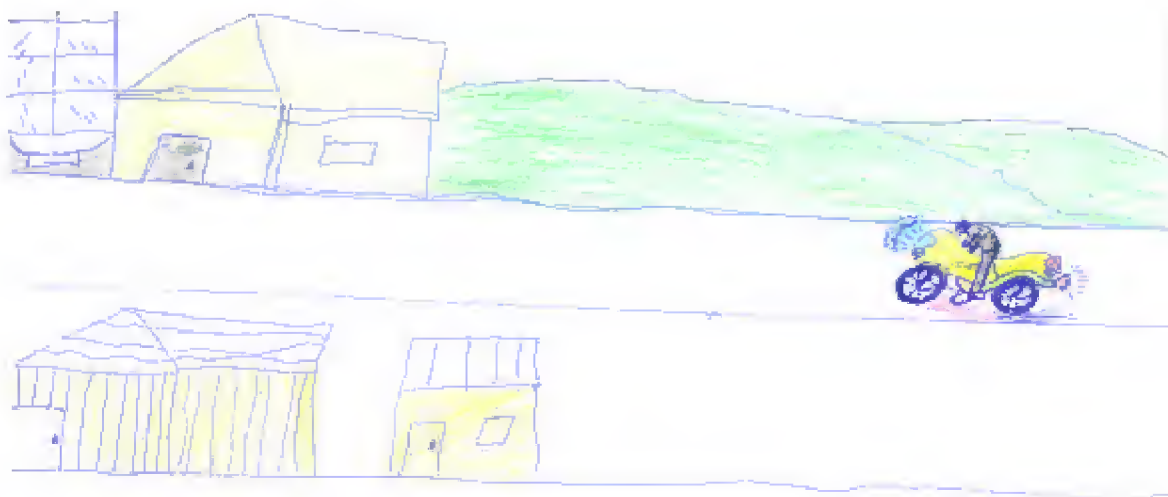


²⁹² Um dos primeiros desenhos feitos em entrevista com um menino da Escola Municipal Augusto Ronna que permitiu uma reflexão profunda acerca das inadequações dos métodos e das perspectivas. Foi a partir desse desenho que me permiti abandonar um pouco mais o volante da técnica prevista no projeto (uma história desenhada) e retornar a campo, buscando outras possibilidades de acesso às crianças e suas expressões.

Como se a pesquisadora não estivesse o suficiente já desnorteada, um outro menino, o Marcos, contou, logo em seguida, que veículo, não era só ônibus, nem caminhão, ou carruagem, mas poderia ser também, uma super potente moto.

São com as motos que umas pessoas que moram na Vila e que estão sempre gritando e fazendo as crianças chorar, fazem péga! Péga, é o nome que é dado pelas crianças às disputas de motos que envolvem muito perigo e muita velocidade.

Num certo dia o Marcos conta que quase foi atropelado e se ele não conseguisse escapar da frente rápido, *batia as botas*.



²⁹³ Desenho feito por um menino morador da favelinha e que revela além do dito acima, também seu fascínio pelas motos.

Batendo as botas saiu a pesquisadora fingidora, nas suas tentativas fracassadas de ver confiando só na adulez de seus olhos. As crianças da Vila Princesa mostraram que aos adultos mais desarmados eles permitem uma aproximação dos seus Outros (tamanhos) olhos.



294

²⁹⁴ Esta foto retirada por um outro menino fotografando o que aparece nesta. Na seqüência, numa outra fotografia ele deixa-se fotografar encostado na parede e diante do cartaz, de braços abertos e de frente para a máquina. Por motivos óbvios, de exposição desnecessária do menino, sublinho o ato e preservo a imagem e o movimento por eles realizados.

Que os mapas podem ser re-inventados, se permissíveis forem as pistas que as crianças sabem e podem cartografar.



295

²⁹⁵ Foto retirada por mim durante uma das sessões onde as crianças decidiram fazer um mapa mostrando como a Vila Princesa está ligada ao centro da cidade. Nos marcos apresentados destacam-se: na região denominada centro, uma grande loja de departamentos (Brascom) e uma farmácia denominada e reconhecida como Popular; a estrada é mostrada em evidência, sendo uma rótula que faz parte da estrada destacada como o ponto que demarca a separação da Vila Princesa da cidade. Na Vila Princesa destacaram principalmente os mercados e lojas e as casas foram re-apresentadas como grandes e principalmente ditas como de laje. Laje é a estrutura do teto, que raramente encontramos em alguma das casas da Vila.

E que ter uma casa de laje é um considerado um distinto e belo morar.



296



297

²⁹⁶ O menino desenha no quadro a casa de laje.

²⁹⁷ Logo após esse encontro o menino do desenho me convida a conhecer a sua casa, também referida como de laje . A foto foi tirada por ele e a seu pedido, utilizando a minha máquina digital.

Pois, também, na Vila Princesa as casas diferentes existem.



298



299

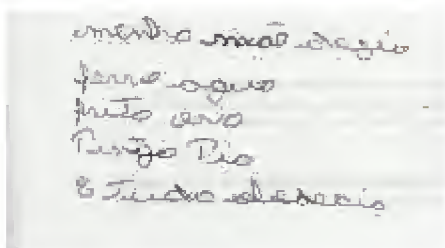
As casas no corredor que demarcam a Favelinha contrastam de um lado são casas de alvenaria e de outro são de toda a ordem de materiais, e em condições de extrema precariedade

²⁹⁸ Foto retirada pelas crianças livremente utilizando a máquina descartável.

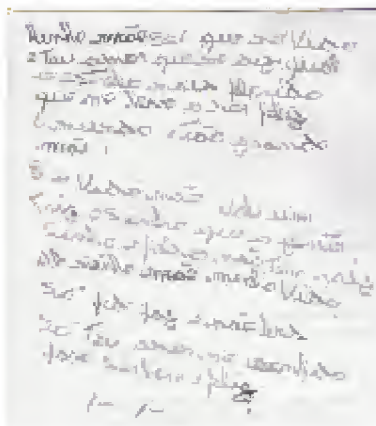
Como existem crianças que fazem tudo, inclusive, poesia, como é o caso do menino considerado poeta e do seu livro (escrito pelo incentivo de uma tia)... Como também outros de diversas autorias.



300



301



²⁹⁹ Fotografia retirada por um grupo de crianças, utilizando a minha máquina digital, num dos momentos de intervalo de nossos encontros, sem nenhuma interferência minha. Esse ângulo foi apanhado numa perspectiva de dentro da escola, numa manhã de chuva. Esta casa é uma casa típica das que constituem a região onde situa-se a Escola Municipal Daura Pinto, conhecida como Favelinha .

³⁰⁰ Livro de um menino considerado poeta por ele e pelos demais. Nesse livro ele guarda todos os poemas, versos, que encontra e escreve.

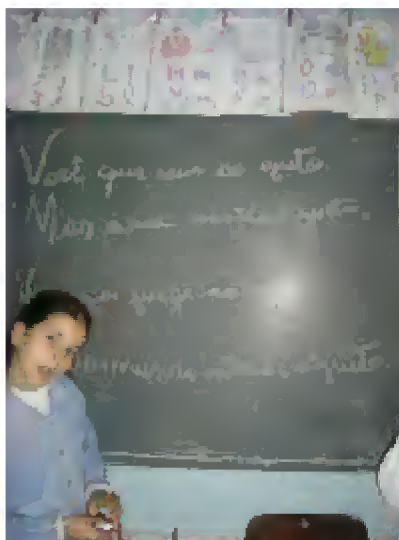
³⁰¹ Fragmentos de versos e poemas escritos pelas crianças quando perguntadas se seriam capazes de escrever um poema. Surgiram muitos, na maior parte lembranças de versos, fragmentos de poemas e músicas. Surgiu em menor número, escritas de criação pessoal.

Crianças que cantam como pássaros: canários, beija-flor, em continuada e múltipla poesia...

Os passaros voam
 E no céu cantam e os pássaros cantam
 E os passaros também cantam

Na casa dos
 beija flor
 Venci a flor
 Na casa dos

Na casa dos
 Pássaros.
 a minha amiga
 a beija flor
 Na casa
 meu amigo o
 mais bonito
 da minha
 turma!!!



302

³⁰² Uma das meninas que num dos encontros pediu para copiar a música Gueto proposta, no quadro. Como também fez questão de ser fotografada.

Mas como a história, ou as notas seguem uma longa seqüência, talvez seja apropriado um longo salto. Chegando aos últimos dias de viagem observadora pela Vila Princesa, a pesquisadora fingidora teve mais uma de suas surpresas: o ônibus, que não era ônibus, era caminhão, havia mudado de cenário. Permanecia no jardim, só que agora entre os escombros provocados por uma alteração feita na arquitetura anterior da casa. Sem ousar qualquer conclusão, eis a fotografia do caminhão e um sorriso da pesquisadora registrado, imaginando que por trás daqueles escombros, nesse agora, tem um menino que segue e convida a brincar e a mais olhar, sabendo das distâncias, mas insistindo em não desistir de enfrentar toda e qualquer aparente adversidade.



303

³⁰³ Fotografia retirada pela pesquisadora nos últimos encontros realizados na Escola Daura Pinto.

A casa foi transformada e o caminhão é a prova do passado e do que pode ser também o futuro. Basta aceitar a viagem e ir aprendendo sobre os veículos. Tarefa? Tarefa simples - um vou-te-vi que em movimento de pesquisa segue.





¹ EPIMAGEM 16 MAGRITTE, René. *Perspicácia*, 1936.

Cena 2 - VIAGENS AUTOPSILOGRÁFICAS



² Magritte, René. *O Sedutor*, 1953.

A CASA BRANCA E A NAU PRETA

*As naus seguiram,
Seguiram viagem não sei em que dia escondido.
E a rota que devem seguir estava escrita nos ritmos.
Os ritmos perdidos das canções mortas dos marinheiros de sonhos...*

[...]

*Que sonhos?...Eu não sei se sonhei...Que naus partiram para
onde?*

*Tive essa impressão sem nexo porque no quadro fronteiro
Naus partem naus não, barcos, mas as naus estão em mim,
E é sempre melhor que o impreciso que embala do que o certo que
basta.*

*Porque o que basta acaba onde basta, e onde acaba não basta,
E nada que se pareça com isto devia ser o sentido da vida...*

(PESSOA, 2005:354)³⁰⁵.

Se essa escrita começou em vôo, agora a navegação aérea se revela. As naus seguiram. As naus, estas que estão na pesquisadora fingidora ancoradas. Num dia escondido, tracei uma nova rota, (ou fui traçada por ela?) rota escrita buscando os ritmos perdidos das canções (mortas?) pelas crianças, marinheiras de sonhos, dos sonhos que eu não havia sonhado, de sonhos que insistiam que deveriam ser sonhados. Naus partiram, foi essa mesma a impressão, quando literalmente arrumei minha mala, e retornei ao lugar impreciso que as crianças me apontavam, e aquele seu suave ritmo que insistia de que só o que é certo não basta. A casa branca da Lídia ciência psicológica, e a nau preta da pesquisadora

³⁰⁵ *Op. Cit.* p. 354

fingidora partiram em busca não só daquilo que fosse o que basta , lugar onde tudo parece nascer como acabado, e, pessoando, pessoalmente concordo: nada parecido com isso é o sentido da vida pretendida.

*Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que estejamos.*

*Lídia, ignoramos Somos estrangeiros.
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
(PESSOA, 2005:288)³⁰⁶.*

As naus partiram e as figuras desse movimento vão dizendo do lugar de onde saiu, origem, como também do não-lugar , que é o que movimenta, faz voar, navegar, caminhar, ou seja, qual for a figura que simbolize, a prática de espacializar e nomear espaços.

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir ao trabalho ou voltar para casa, toma-se uma metáfora - um ônibus ou um trem. Os relatos podem igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frase e itinerários. São percursos de espaços (CERTEAU, 1994: 199)³⁰⁷.

O relato que virá a seguir assume, portanto, esse lugar de transporte, *metaphorai*, um ônibus, um caminhão, e como surrealizar é a perspectiva, transporte também é a nau. Essa aérea nau que atravessa lugares seleciona e os reúne, num conjunto formado de palavras, frases, itinerários, percursos de espaços, geograficamente sonoros. Parece, pois, necessário revelar alguns desses também chamados procedimentos metodológicos . Percursos que utilizei no transcorrer da pesquisa, e a forma como foram transformando-se em lugares

³⁰⁶ Op. Cit. p. 288.

³⁰⁷ CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidano.1 - Artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

de passagem ou paradas obrigatórias. Algo que se aproxima do que Certeau denomina como práticas cotidianas .

As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos *procedimentos*. São esquemas de operações e manipulações técnicas. [...] Maneiras de banalizar uma tecnicidade de tipo particular e ao mesmo tempo situar o seu estudo em uma geografia atual da pesquisa (CERTEAU, 1994: 109)³⁰⁸.

VOZES A TRÍADE ORIGINÁRIA DO MOVIMENTO MONOTÔNICO

Seguindo a perspectiva da abordagem dialógica, já anunciada, relacionando com a teoria das representações sociais e assumindo que o laboratório da psicologia social é a vida humana com todas as suas paixões, mitos, diversidades de pensamento e comunicação (MARKOVÁ, 2006: 166)³⁰⁹, reafirmo que a nau em viagem confere à palavra dialogicidade uma radical posição. Em marcação, sucinta:

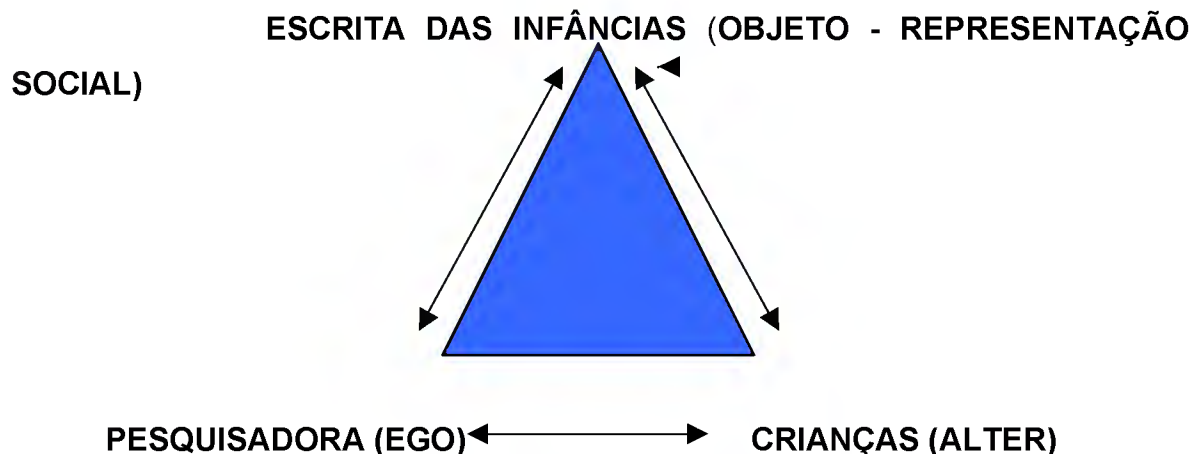
Mais ainda, a dialogicidade não significa um final feliz resultante da redução da tensão e do conflito, atingindo intersubjetividade e adotando a perspectiva do outro. Ao contrário, a dialogicidade significa ambos, a falta de tensão e a tensão, o reconhecimento do outro e a luta pelo auto-reconhecimento. Suas preocupações são: compromisso e alibi, questões que permanecem sem resposta e desejos que são ignorados. São as antinomias do Alter-Ego que fazem com que a dialogicidade seja uma base plausível para a teoria do conhecimento social (MARKOVÁ, 2006:166-167)³¹⁰.

³⁰⁸ Idem. p. 109.

³⁰⁹ MARKOVÁ, Ivana. *Dialogicidade e Representações Sociais: as dinâmicas da mente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

³¹⁰ Idem. p.166-167.

A dialogicidade desde a perspectiva da tríade dialógica proposta pelo triângulo semiótico de Moscovici (1984)³¹¹, pode ser assim figurativamente representada.



A tríade dialógica para Moscovici enfatiza a tensão como sendo a força que gera a mudança. Essa tríade dialógica entre ALTER-EGO-OBJETO estão em relação formando a unidade da teoria do conhecimento social. Para compreender um pouco desse movimento, pessoando³¹², *vou definir isso da maneira em que se definem as coisas indefiníveis pela cobardia do exemplo*³¹³. Exemplifico, através da referência, de como nas tríades dialógicas se verifica a tensão definidora da unidade interna, seguindo, o exemplo de Marková:

Vamos imaginar uma tríade dialógica consistindo de um artista (o EGO) e uma arte moderna de colagem (Objeto a ser representado). O trabalho de colagem poderia incluir um conglomerado de entidades diferentes, como um pedaço de pedra, uma bandeira, um arame e uma rosa. Poderia ter um título como *A noiva de Jesus*. Nós podemos questionar, de maneira não original (MUKAROVSKY, 1936/1970). Como é possível um objeto material, em nosso caso um conglomerado de entidades heterogêneas como uma pedra, uma bandeira, um arame e uma rosa, ascender ao *status* de um objeto estético nos olhos do espectador? Tal transformação depende de muitos fatores, por

³¹¹ Adaptado figura apresentada MARKOVÁ, . *Op. Cit.* .p.213.

³¹² Onde como Ricardo Reis tece notas a cerca do seu mestre Caeiro.

³¹³ *Op. Cit.* p.248.

exemplo, do conteúdo, das circunstâncias extra-artísticas, do bom gosto dos espectadores, dos contextos históricos, etc. Acima de tudo, a peça de arte tem que provocar causar tensão (ou atenção!) e tem que criar um desafio para o observador. Entretanto, se o desafio é muito fácil, se os espectadores não conseguem perceber aquilo que é expresso, eles dirão que o artista produziu nada mais que um clichê. Isso pode ser como uma peça de roupa mal produzida por pontos sem a tensão certa [...]. Por outro lado, se o problema é incompreensível e se o artista se distancia das normas aceitas, então os expectadores não entenderão a pintura e acabarão rejeitando-a (MARKOVÁ, 2006:216)³¹⁴.

Imaginando, através de Marková, a tensão que estabelece a unidade em dialogicidade, entre a pesquisadora, enquanto EGO e a escrita da infância, enquanto objeto a ser representado, tomando a mesma perspectiva que foi utilizada quando relaciona o artista e a arte moderna e retomando a nau aérea já indicada, reencontro as primeiras questões que fazem parte do desafio do outrar , anteriormente citado, para afirmar que essa escrita das infâncias, ao escolher o desafio estético de provocar tensão, ou atenção, através da surrealização, transitou por esse duplo risco; de um lado, evitar fugir dos lugares já ditos, ou clichês , e, por outro, tornar a problematização compreensível aproximando da realidade necessária de ser dita e apreendida.

A escolha foi, ao fazer a opção pelas citações (longas e propositadamente assim realizadas), pelas colagens (através das epimagens, desenhos, fotografias), ou montagens (como no caso do texto produzido através das dissonâncias) foi re-apresentar a canção dos pássaros em seu respeitado e acreditado ritmo. Polifônico, entre continuidades e descontinuidades realçando antinomias onde talvez a maior seja a que o título síntese sugere: A INFÂNCIA MONOTÔNICA. De onde surgiu a representação desse ritmo? Entre os aéreos mares, enquanto a pesquisadora fingidora pensava que havia encontrado na lueur glauque (a cor da iluminação profana, proposta pelo surrealismo) a cor dessa escrita, entre o verde incidindo sobre o azul, deparou-se com o conflito: um verde incidindo sobre o

³¹⁴ *Op. Cit.* 216.

azul, por mais que possa ser a cor dos sonhos em perspectiva surrealista, ainda não representa o suficiente, dessas duas infâncias em perspectiva: a infância de Terezin e a infância da Vila Princesa, tempos e lugares distintos. O drama era encontrar, para além da cor, o som que pelas continuidades e descontinuidades garantisse a unidade necessária a re-apresentação do conhecimento social das infâncias em perspectiva. Foi nesse momento que a monocromia atingiu secretamente as palavras, Yves Klein, e seu azul ultramarino, extremamente saturado, permitiram a nau da pesquisadora fingidora continuar sua viagem. Klein conseguiu com o pigmento encontrado um modo de conferir expressão artística à sua forma de compreender a vida: uma espécie de domínio autônomo cujos pólos gêmeos apontavam para a distância infinita e a presença imediata. Tal como acontece com os harmônicos da música, aquela tonalidade como que impregnava o espectador provocando-lhe uma sensação de completa imersão na cor, sem que, por outro lado, o compelissem a dar uma definição concreta dela (TASCHEN, 2005:15) ³¹⁵. Novamente os elementos de unidade e tensão necessários para re-apresentar as infâncias na perspectiva da dialogicidade: a distância e a presença. A saída monocromática de Klein, e navegando pelo seu azul ultramarino, foi o que propiciaram a harmonia em palavra, as monocromias azuis de Klein, consideradas a essência da pintura monocromática do século XX ³¹⁶, levaram a *metaphorai*, ou seja, as **infâncias monotônicas**. A metáfora monotônica utilizada por Klein, e re-apresentada pela pesquisadora fingidora como aposta estética das infâncias, era pelo artista, assim defendida:

Quando lhe perguntavam o que as suas idéias significavam, o artista tinha o hábito de contar uma antiga história persa: Certo dia um tocadour de flauta resolveu começar a produzir uma única e interminável nota... Passaram-se vinte anos e, um dia, quando a mulher lhe fez notar que os outros músicos executavam belas melodias, cheias de notas diferentes, o que era mais variado, o

³¹⁵ KLEIN, Y. *International Klein Blue* 1928-1962. Singapura: Paisagem, 2005.

³¹⁶ Para o historiador de arte, Thomas McEvelley, que desde a década de 70 se dedicou ao estudo do dualismo entre a arte e a vida de Yves Klein, a arte do pintor exprime acima de tudo a contradição inerente à arte moderna, denunciando simultaneamente o antagonismo subjacente a dos princípios que no século XX, a nossa cultura concebe dialeticamente de forma separada: matéria e espírito, físico e espiritual, tempo e infinito (TASCHEN, 2005: 19).

homem respondeu que não podia ser recriminado por ter encontrado a nota que todos os outros ainda buscam. A metáfora do flautista monotônico havia sido posta em prática por Yves Klein no seu trabalho de pintor: uma sinfonia com base numa única e vibrante nota, interminável, seguida de um prolongado silêncio, um *continuum* dividido em duas partes, som e emudecimento [...] (TASHEN, 2005:11)³¹⁷.

Uma sinfonia monotônica, orquestrada por vozes de crianças atravessando o tempo, fazendo do passado, presente e futuro, um acorde único, surrealista, resultado de um movimento polifônico (que a pesquisadora transmite e faz parte enquanto voz, mas também enquanto silêncio), que toma como centralidade dessa polifonia as vozes da alteridade representadas pelas linguagens das crianças. A construção de um intertexto produzido pelas representações das crianças de Terezin e pelas crianças da Vila Princesa, dois lugares de infância distintos espacial e cronologicamente foi e é o desafio, em *continuum* movimento. Um tipo de tensão especial gerado pelo novo e pelo velho, entre o conhecido e o desconhecido, antinomias necessárias, tensões representativas. A surrealização da escrita da infância insere-se assim no esforço de reorganização de forma que pelo movimento implícito, as infâncias se possibilitem como movimento constantemente re-significado diante de um mundo de aparentes estabilidades; são as infâncias atravessando épocas e convidando a psicologia social, enquanto ciência do entre, a perpassar pelo sim e pelo não que as realidades sociais e suas oscilações instigam. Um sim e não, não como pólos de oposição simples e factíveis, nem tampouco pelo seu extremo que poderia esbarrar num relativismo; transito, porém pelo sim e pelo não com o compromisso e com o rigor que faz da possibilidade de tensão, um lugar necessário ao conhecimento social, da psicologia social já referida, aquela que assume seu pacto com as verdades perigosas, e perigosamente, necessariamente e responsabilmente, vai assim ao construir, se construindo.

³¹⁷ Op. Cit. p.11.

Os confrontos entre o passado e o presente e entre as convenções e as inovações criam a história da arte (GOMBRICH, 1968). Eles criam também a história dos fenômenos sociais e psicológicos. Eles são, portanto, uma preocupação urgente da psicologia social e, especificamente, à teoria das representações sociais. Estes confrontos, é claro, têm capacidades diferentes e oscilam entre os períodos nos quais a aderência às normas predominam a violação da mesmas. A tensão, como já vimos, não é um conceito de sim-e-não. Pode haver uma baixa tensão em um sistema, que dificilmente produza qualquer efeito. Em contraste, pode haver uma alta tensão levando a um conflito e uma resolução (MARKOVÁ, 2006: 218)³¹⁸.

Um *continuum* movimento marcado pela tensão entre o passado e o presente e através das re-apresentações da infância entre a aderência e a violação das normas apostando na criação de um outro futuro, o mais próximo possível da nota única que todos buscam, mas que só as crianças sabem cantar.

TRAÇANDO OS ESPAÇOS DA CANÇÃO

Mas a canção é uma linha reta mal traçada dentro de mim...

(PESSOA, 2005: 331)³¹⁹.

Seguindo a canção através da nau preta e da casa branca, a pesquisadora fingidora, sabe da mal traçada reta, que a canção é (dentro de mim.) Diferindo, ou conferindo diferenças a espaços e lugares, Certeau, novamente, auxilia na delimitação de um campo; compreendo, como o autor, que lugar implica numa relação de ordenamento de relações, onde os elementos dispõem-se uns ao lado dos outros, no entanto, cada um tendo o seu lugar próprio, que o define e o

³¹⁸ *Op. Cit.* p.218.

³¹⁹ *Op. Cit.* p. 331.

distingue. Nesta configuração o lugar é algo de instantâneo e de estável. Diferente de espaço, agora pelo próprio Certeau, definido:

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um próprio (CERTEAU, 1994: 202)³²⁰.

A perspectiva de Certeau, de espaço como lugar praticado, aliada da concepção Bachelardiana num dos primeiros movimentos dessa escrita defendida, onde o espaço habitado difere do espaço geometricamente conferido, como também a compreensão de história Benjaminiana, base de tudo que a pesquisadora fez como ruas de sentido único e pela infância *flânerie*. Mais uma vez, citando, Benjamin, dizendo das passagens, e o quanto impregna o espaço desse pesquisar.

Sabe-se que na *flânerie* o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, começa a latejar o sistema arterial do afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio e, tanto por dentro como por fora, tudo se passa como em um daqueles quadros mecânicos que foram tão apreciados no século XIX (aliás, também anteriormente), nos quais se vê em primeiro plano um pastor tocando flauta, a seu lado duas crianças que se embalam no seu ritmo, mais atrás, dois caçadores ao encalço de um leão e, bem ao fundo, um trem que atravessa uma ponte ferroviária (BENJAMIN, 2006: 464, M 2,4)³²¹.

³²⁰ *Op. Cit.* p.202..

³²¹ *Op. Cit.* p.464, M 2,4.

O espaço da *flânerie* surrealista, em pesquisa, atravessou países, épocas e fez-se instantâneo presente. No estado inebriante desta condição, seguindo as pistas benjaminianamente labirínticas, fazendo da canção dos pássaros a cadência de um pulsar pela escrita surrealizado. Tudo começou a passar, como se num único espaço, entre a favela e o gueto uma praça fosse encontrada e nomeada pela pesquisadora fingidora de praça Princesa Terezinha. Uma praça que foi sendo erguida através de relatos, objetos, histórias, entre assassinatos e despertares de palavras, imagens, invenções assinadas da pesquisadora fingidora, que buscou em seu trabalho transformar lugares em espaços, reorganizando relações, implementando ordens e desordens, percorrendo trajetos, escrevendo a história, como já pretendia, dando às datas a sua fisionomia .

Para chegar à praça Princesa Terezinha não necessita-se de mapas, nem percursos antes ou depois, precisamente definidos. Sobre percursos e mapas, ainda Certeau:

As descrições orais de lugares, narrados e um apartamento, relatos de rua, representam um primeiro e imenso corpus. Numa análise muito precisa das descrições de apartamento em Nova Iorque pelos ocupantes, C. Linde e W. Labov reconhecem dois tipos distintos que designam, um como mapa (*map*) e o outro como percurso (*tour*). O primeiro segue o modelo: Ao lado da cozinha fica o quarto das meninas . O segundo: Você dobra à direita e entra na sala de estar . Ora, no corpus nova-iorquino somente três por cento dos escritores pertencem ao tipo mapa . O resto, portanto quase a totalidade, pertence ao tipo percurso : Você entra por uma portinha etc. . (CERTEAU, 1994: 204-205)³²².

Para encontrar a infância monotônica é necessário, ao invés de mapas e percursos, assumir o estado à deriva, também já anteriormente referido. A praça é automaticamente identificável, como automática está sendo também sua escrita. Pelo movimento da escrita, um substantivo da língua portuguesa surge -

³²² *Op. Cit.* p. 204-205.

pleorama, originado do francês, pléorame, um **pleorama** (*pleo, eu navego, passeios náuticos*³²³), é a sugestão desse agora, onde infâncias surgem como um quadro em movimento, tal como as margens de um rio que conferem aos navegantes a ilusória sensação de deslocamento e de prazer, estando a nau em movimento.

*Ah. As praias, longínqua, os cais vistos de longe,
E depois as praias próximas, os cais vistos de perto.
O mistério de cada ida e de cada chegada,
A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade
Deste impossível universo
A cada hora marítima mais na própria pele sentindo!
O soluço absurdo que as nossas almas derramam
Sobre as extensões de mares diferentes com ilhas ao longe,
Sobre as ilhas longínquas das costas deixadas passar,
Sobre ao crescer nítido dos portos, com a suas casas e a sua gente,
Para o navio que se aproxima.
(PESSOA, 2005:317)³²⁴.*

Em pleorama, passeio náutico, ode marítima, só que não pela margem de um rio, mas pela terra à vista de um mar agitado, pessoando, *olho e contenta-me ver ...*

³²³ *Op. Cit.* p.570,Q 1,1.

³²⁴ *Op Cit*, p. 317.

Ah todo o cais é uma saudade e pedra!
E quando o navio larga do cais
E se repara de repente que se abriu um espaço
Entre o cais e o navio,
Vem-me, não sei por que, um angústia recente,
Uma névoa de sentimentos de tristeza
Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
Como a primeira janela onde a madrugada bate,
E me envolve como a recordação duma outra, pessoa
Que fosse misteriosamente minha.
(PESSOA, 2005:315)³²⁵.

Em saudades de infância, em nau largada de qualquer cais, no espaço onde brilham as angústias, ao sol e na madrugada, batendo em minha janela, ou será em meus umbrais? Never more! Never more! Uma angústia? Edgar Allan Poe, pelo Pessoa traduzido, no cenário da escrita um corvo, que pela saudade de infância tem um nome: Nunca mais! Nunca mais!

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,
Inda que pouco sentido tivessem palavras tais.
Mas deve ser concedido que ninguém terá havido
Que uma ave tenha tido pousada nos seus umbrais,
Ave ou bicho sobre o busto que há sobre os seus umbrais,
Com o nome Nunca mais .

³²⁵ *Op. Cit.* p. 315.

*Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, Augusto,
 Que essa frase, qual se nela alma lhe ficasse em ais.
 Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento
 Perdido, murmurei lento, Amigo, sonhos, - mortais
 Todos todos já se foram. Amanhã também te vais .
 Disse o corvo, Nunca mais.
 (PESSOA, 2005:632)³²⁶.*

Nunca mais, em eco da saudade em infância proferida, uma cantiga de roda, som da memória, cantiga entoada em uma roda, onde uma criança ficava no meio, e as outras que cirandavam em seu entorno, cantavam assim:

Terezinha de Jesus
 Deu uma queda e foi ao chão
 Acudiu três cavalheiros
 Todos três chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
 O segundo seu irmão
 O terceiro foi aquele
 Que Tereza deu a mão

Tanta laranja madura
 Tanto limão pelo chão
 Tanto sangue derramado
 Dentro do meu coração

Então, canta a menina do centro, para escolher outra, que será a Terezinha seguinte:

Da laranja quero um gomo
 Do limão quero um pedaço
 Da morena mais bonita
 Quero um beijo e um abraço

³²⁶ *Op. Cit.* p.632..

A garota escolhida dá um beijo e um abraço na que acaba de cantar e o brinquedo continua.

Informante: Noemi Noronha. Natal, RN, 11 de abril de 1947³²⁷.

A cantiga, Terezinha de Jesus, música da infância e o corvo: Nunca mais! Pausa musical para avistar esse pássaro e seus limites, pela teoria e pelo método contornados. Um pássaro de pedra, a natureza pétrea de um vôo contraditório e que pela infância pretende ser continuado.

³²⁷ <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/infantil/rondas/rondas.htm#53>. Acesso: em julho de 2006.



328

³²⁸ EPIMAGEM 18 - MAGRITTE, René. *O Ídolo*, 1965.

Um pássaro de pedra...

**(onde a pesquisadora fingidora pede licença para a
interpretação e explicitação de um conceito,
e do chamado instrumental)**

Para ver a infância, é necessário ouvi-la. Esta foi a pista que a Canção dos Pássaros, desde o seu primeiro movimento, repetindo, perseguiu. A música é nessa escrita, portanto, um elemento fundamental e revelador do *themata*, as infâncias. O conceito de *themata* é um dos principais conceitos atualmente com que trabalha a teoria das representações sociais; este conceito foi o que permitiu a re-conceitualização por Moscovici, desta teoria a partir dos anos 90. Antes de passar ao conceito de *themata*, é interessante ressaltar uma introdução, através da reafirmação do que é representar, feita por Moscovici, nesta perspectiva.

Representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo. É, portanto, muito importante que isso se dê de forma comunicativa e difusiva, pois não há outros meios, com exceção do discurso e dos sentidos que ele contém, pelos quais as pessoas e os grupos sejam capazes de se orientar e se adaptar a tais coisas. Conseqüentemente, o *status* dos fenômenos da representação social é o de um *status* simbólico: estabelecendo um vínculo, construindo uma imagem, evocando, dizendo e fazendo com que se fale, partilhando um significado através de algumas proposições transmissíveis e, no melhor dos casos, sintetizando em um clichê que se torna um emblema. No seu limite, é o caso de fenômenos que afetam todas aquelas relações simbólicas que uma sociedade cria e mantém e que se relacionam com tudo o que produz efeitos em matérias de economia ou poder [...]. E através destas interações pode-se ao menos ter certeza, graças ao trabalho não apenas de historiadores e antropólogos, mas também de psicólogos sociais, que as interações têm como objetivo a constituição de mentalidades ou crenças que influenciam os comportamentos (MOSCOVICI, 2003: 216-217)³²⁹

Os termos *themata* e *thematização* são conceitos dialógicos que contribuem significativamente com o desenvolvimento teórico da teoria das representações sociais, como uma teoria do conhecimento social (MARKOVÁ, 2006: 248)³³⁰. Os *thematas* são antinomias de oposição, como liberdade/opressão, que são

³²⁹ *Op. Cit.* p. 216-217

³³⁰ MARKOVÁ, Ivana. *Dialogicidade e Representações Sociais: as dinâmicas da mente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

determinantes, inclusive, no desenvolvimento do próprio conhecimento científico. Para compreender isso, Marková, recorre à análise temática que Gerald Holton desenvolveu para entender o conteúdo dos produtos científicos, cuja direção é pautada pelas antinomias do pensamento, também denominadas por ele de *themata*.

Termos assim como tema (singular) e temas (plural), e thema (singular) e thematas (plural) têm sido usados numa variedade de disciplinas desde a literatura até à música e da lingüística à antropologia. Entretanto, Holton dá significados especiais às noções de thema e themata. De acordo com Holton (1975,1978) thema significa as pré-concepções na ciência, envolvendo, díades ou tríades como atomicidade / continuum, simplicidade / complexidade, análises / sínteses, ou mudanças constantes /evolução /c atastróficas. Tais antinomias de oposição ajudam a explicar a formatação das tradições das escolas de pensamento, e o curso das controvérsias (HOLTON, 1978, p: IX. In (MARKOVÁ, 2006: 49)³³¹.

Moscovici apresenta o conceito de themata como um horizonte possível para a teoria das representações sociais, como um conceito que deve ser debatido e ajustado, no intuito de esclarecer uma região conceitual que, podemos dizer, permanece banhada por meia luz (MOSCOVICI, 2003: 223)³³². Novamente, entre a luz e a escuridão, entre a noite e o dia...a psicologia social como uma ciência do entre, re-apresenta este entre conceitos.

Seja como for, devemos concordar que reflexões sobre temas ou themata não encontram ainda um nicho científico, nem penetram os discursos científicos. É certamente aceito que eles se relacionam com algo real e importante. Não fora assim, eles não teriam sido evocados por tão longo tempo. Por enquanto, eles permanecem empregados episodicamente e situados na intersecção de muitos campos intelectuais. Talvez o contexto das representações sociais possa produzir a

³³¹ MARKOVÁ, Ivana. *Dialogicidade e Representações Sociais: as dinâmicas da mente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

³³² *Op. Cit.* p. 223.

cristalização que permitiria a expressão científica do que eles designam intensivamente (MOSCOVICI, 2003: 224)³³³.

Seguindo a perspectiva de adotar a infância como um tema, ou as infâncias como um themata, tentei e tentarei, ao longo desse trabalho de pesquisa, revelar as motivações, do ponto de vista da psicologia social, questões, epistemo e metodológicas por Moscovici (2003) propostas, e que nortearam as minhas tentativas de apreender o themata infâncias. São, assim, essas, as outras questões:

- 1) Como compreender as infâncias enquanto acontecimentos nos termos de nossa época, contemplando-a nos termos da época que foi, é, e da que será, de agora em diante, como nossa ?
- 2) Como estabelecer uma trajetória de tempo traçando uma Linha do Mundo do Universo de uma idéia , onde cada acontecimento é apenas um ponto, e que o próprio conhecimento científico é, também, apenas um outro ponto?
- 3) Como tornar possível (porque importante) revelar o momento do nascimento e o contexto da descoberta de cada idéia?
- 4) Como conseguir realizar a intersecção entre duas trajetórias, duas Linhas de Mundo: uma para a ciência pública e outra para a ciência privada?

Moscovici propõem, através dos textos e representações, ajustar três níveis na emergência e implementação dos temas, que interpreto da seguinte forma:

- 1) O nível do conceito: nesse sentido o tratamento que a ciência confere à infância e seus componentes temáticos;
- 2) O nível de tema metodológico: formulação dos termos das invariâncias, das impossibilidades, dos extremos, aplicados à infância ;

³³³ Idem. p.224.

- 3) O de proposição temática: hipóteses temáticas, falas universalizantes , sobre e para a infância.

Tentando ajustar estes três níveis, o produto textual, aqui chamado escrita da infância é parte desse resultado. Procurei, nesta perspectiva, considerar dois pressupostos apontados ainda por Moscovici:

- 1) Exploração temática: no nível da análise semântica e cultural dos discursos e textos, explorando a infância, em momentos de consensos e de rupturas;
- 2) Especificação das relações dialéticas: no nível da análise cognitiva e lógica, especificando as relações entre ciência, arte e conhecimento comum.

Busquei, assim, no coração das representações sociais um themata, as infâncias, capaz de gerar uma nova axiomática na evolução de nossas representações do mundo . A intenção é propor a infância como um dos temas que perduram como imagens-conceito e que são objeto de controvérsias. Quais as infâncias? Que formas essas infâncias formam? Quais suas imagens-conceito? Quais são as concepções primárias de infância ancoradas na memória social? Busquei revirar discursos, crenças, representações, derivadas da infância, ou elaboradas a partir dela. Representações por palavras, onde a escrita da infância foi o seu topos, mas também representações de imagens, onde as imagens surrealistas e as fotografias tentaram constituir-se como portas de acesso, as verdades, crenças, descrenças, estereótipias, pré-concepções, verso e controvérsias de uma história Em nenhum momento pretendi o domínio espacial e temporal das concepções de infâncias, através da teoria das representações sociais. O limite foi como é identificar algo de determinado nível axiomático que através de textos e contextos operaria como primeiros princípios , ou idéias propulsoras ou ainda imagens . Todo esforço é para mostrar alguma consistência mesmo que na inconsistência provocada empírica e metodológica

(MOSCOVICI, 2003: 242)³³⁴. Isto, na perspectiva de aproximar o discurso acadêmico do comum, e do nada comum discurso da infância e da poética. Como isso acontece e aconteceu? Quais foram os instrumentos utilizados? A nau aérea agora, no passo a passo.

Um dos percursos deu-se através dos desenhos e poemas das crianças de Theresienstadt (Terezin), crianças que viveram a experiência do Holocausto no gueto de Terezin, situado a 60 Km de Praga, no período da segunda guerra mundial; e o outro percurso deu-se através dos desenhos, das palavras e das imagens das crianças da Vila Princesa, periferia da cidade de Pelotas, no período em que a pesquisa foi realizada, entre 2005 e 2006. A aproximação com esses dois espaços de infância aconteceu de formas também distintas.

Das crianças de Terezin, tomei como básico o catálogo da exposição do Museu Judaico de Praga e vasculhei imagens, documentos, bibliografia, em busca de toda e qualquer pista que de suas vozes mais me aproximasse. Trabalhei basicamente com os desenhos e poemas das crianças de Terezin e considero a descoberta da musicalidade vivida no gueto através da ópera infantil *Brundibár* o grande acorde sobre o qual as re-apresentações serão posteriormente apresentadas.

Das crianças da Vila Princesa, as aproximações transcorreram entre os anos de 2005 e 2006, onde através de observações, e utilizando as duas escolas existentes no local, a Escola Municipal Antônio Ronna e a Escola Municipal Daura Pinto, utilizei uma série de recursos (em anexo) que visaram facilitar o acesso à expressão infantil. Estes recursos foram em diferentes momentos trabalhados. O total de crianças envolvidas no conjunto das atividades foi 68 crianças da escola

³³⁴ *Op. Cit.* p.242.

Municipal Antonio Ronna e 62 crianças da Escola Municipal Daura Pinto, perfazendo um total de 130 crianças, entre a primeira e quarta série das duas escolas, na faixa etária dos 7 aos 14 anos.

Primeiro momento: Apresentação

A apresentação: a apresentação foi feita através de uma folha comentada, sob o formato de uma história em quadrinhos onde tentei dizer quem era a pesquisadora, qual era o objetivo da pesquisa, e principalmente que nenhuma criança era de forma alguma obrigada a participar. A escolha era de cada um e seria respeitada independente da resposta.

Segundo momento: Consentimentos

Utilizei três tipos de consentimentos: um primeiro dirigido às crianças onde a criança escrevia ou desenhava seu interesse em participar da pesquisa, um outro que era entregue aos pais, ou algum responsável pela criança, informando e solicitando a participação desta na pesquisa, e um outro entregue à direção da escola nos mesmos termos e anexando a proposta do projeto de pesquisa a ser desenvolvido.

Terceiro momento: Era uma vez uma Vila chamada Princesa ...

Nesse momento, foi distribuído à totalidade das crianças de primeira à quarta série das duas escolas abordadas, um formulário que consistia no seguinte enunciado: Olá! Você é capaz de contar e ilustrar essa história? Se for, por favor, continue a frase abaixo... Era uma vez uma Vila chamada Princesa ... Foram entregues 68 formulários das crianças da Escola Municipal Antônio Ronna e 20 da Escola Municipal Daura Pinto.

Quarto momento: Encontros específicos com as crianças da 4ª série da Escola Municipal Daura Pinto.

Primeiro encontro:

- Entrega do KIT pesquisa: de posse dos consentimentos, foi entregue às crianças participantes da pesquisa um Kit, que consistia numa pasta, com um bloco de anotações, folhas de papel em branco e um conjunto de canetas coloridas.

- Construção dos personagens: foi construída a possibilidade de que cada um criasse um nome fictício com o qual gostaria de ser chamado durante os encontros e se necessário de serem referidos no texto final da pesquisa.

Segundo encontro:

- Descobrindo a Vila Princesa: um primeiro roteiro para ser escrito intitulado: Descobrindo a Vila Princesa, foi entregue às crianças. Consistia numa seqüência de destaques sobre a representação do cotidiano na Vila Princesa. A solicitação era corresponder a primeira palavra que ocorresse para: Uma pessoa, um lugar, uma coisa legal, uma coisa ruim, algo bonito, algo feio, uma brincadeira, um som que eu ouço todo dia, uma coisa que na Vila é que é igual ao resto do mundo, uma coisa que na vila que é diferente do resto tudo, a Vila PRINCESA é, eu queria que a Vila Princesa fosse, se eu pudesse eu mudaria na vila.

Terceiro encontro:

- A Canção dos Pássaros: Um outro formulário utilizado consistia em duas folhas onde foi apresentado por escrito e lido em conjunto o poema a canção dos pássaros, sem nenhuma informação ou contextualização do poema; logo após foi sugerida a interpretação do poema à partir das seguintes questões: Você acha que esse poema foi escrito por quem? Imagine e comente um pouquinho; O que

você acha que quem escreveu queria dizer com esse poema? Você é capaz de escrever um poema, pode ser qualquer um, quanto mais ele for seu poema melhor ele será. Escreva atrás da folha tudo o que você achar que poema é .

Quarto encontro:

- Oficina musical: a proposta foi escutar, dançar e depois ler a música Gueto , do cantor de Rap Marcelo D2. Posteriormente, foram sendo exploradas as representações da palavra gueto que eles dispunham, e confeccionados desenhos em cartões e no quadro negro da sala sobre as representações da música.

Quinto encontro:

- Caixa de segredos: foi confeccionada uma caixa de segredos sobre a Vila Princesa, onde eles poderiam depositar, no espaço de um mês, quaisquer informações que julgassem importantes, as informações não necessitavam ser assinadas.

Sexto encontro:

- Fotografando a escola e a Vila Princesa: consistiu em deixar que eles fotografassem a sala de aula, a escola, os colegas, escolhendo livremente o que pretendiam, utilizando uma máquina digital. Fora da sala de aula, foram convidados alunos que poderiam registrar visualmente a Vila. A estes, num total de sete crianças, foi entregue uma máquina fotográfica descartável, para que fotografassem o que lhes parecesse importante de registro.

Sétimo encontro:

- Despedida Provisória: foi feita a divulgação e devolução das imagens por eles captadas, e uma despedida provisória, acordando uma devolução posterior no final da pesquisa.

Quinto momento:

- As borboletas: Dois outros materiais foram por último distribuídos para todas as crianças da Escola Municipal Daura Pinto; as crianças da primeira série receberam só o que indicava o seguinte: Existem borboletas na Vila Princesa? Não responda com palavras, mas desenhando abaixo. Para as crianças da segunda, terceira e quarta série foi entregue um outro material com a seguinte enunciação: Faz muito tempo, no século passado, uma criança de um lugar chamado Gueto de Terezin escreveu um poema cujo nome era a A borboleta. 1- Vamos ler? (O poema foi reproduzido, seguido de duas perguntas) 2- O que você acha que essa criança quis dizer com o poema? 3- Existem borboletas na Vila princesa? Você tem visto borboletas? Conte uma pequena história sobre elas. No total, foram 62 formulários entregues sobre as borboletas, que envolveram toda a escola.

Sexto momento: Projeto Brundibár

- Projeto Brundibár: como uma forma de assegurar uma devolução efetiva, as trocas entre a Universidade e a realidade, e selar o compromisso da pesquisadora com as crianças da Vila Princesa, com a colaboração de um conjunto de profissionais especializados, montamos o Projeto Brundibár que visa executar a ópera infantil, envolvendo as crianças da favelinha, a comunidade escolar e da Vila Princesa. O projeto já foi discutido e aprovado na escola e na Universidade Federal de Pelotas e encontra-se em vias de execução.

Passos refeitos, para mais tentar dizer é necessário desfazer essa longa pausa e retomar a viagem, pela nau e pela música, retomando o movimento

anterior, a cantiga de infância, pela palavra saudade, ou pelo atributo da representação em memória.



335

³³⁵ EPIMAGEM 19 - MAGRITTE, René. *O castelo dos Pirineus*, 1959.

Vaga pátria pela pauta...

*Ah, a frescura das manhãs em que se chega,
 E a palidez das manhãs em que se parte,
 Quando as nossas entranhas se arrepanham
 E uma vaga sensação parecida com um medo
 - O medo ancestral de se afastar e partir,
 O misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo
 Encolhe-nos a pele e agonia-nos,
 E todo o nosso corpo angustiado sente,
 Como se fosse a nossa alma,
 Uma inexplicável vontade de poder sentir isso doutra maneira:
 Uma saudade a qualquer coisa.
 Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?
 A que costa? a que navio? a que cais?
 Que se adoce em nós o pensamento,
 E só fica um grande vácuo dentro de nós.
 Uma oca saciedade de minutos marítimos,
 E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor
 Se soubesse como sê-lo...
 (PESSOA, 2005:317)³³⁶.*

³³⁶ *Op. Cit.* p. 317.

Questionando costa, navios e cais, a infância como representação da pesquisadora fingidora é um grande vácuo, em minutos marítimos retomo a viagem. Terezinha de Jesus, agora não é mais letra, é música em fragmento re-apresentado.

Terezinha de Jesus

*in 'Rondas infantis brasileiras',
de Ferissimo de Melo,*

1. Te - re - zi - nha de Je - sus, Deu - ma
que - da e foi ao cais, A - ca - diu três ca - va -
- lisei - rós, To - dos três cha - péu na mão.

Copyright © 2002 Alexandre Valente / Jangada Brasil
<http://www.jangada-brasil.com.br>

337

Terezinha de Jesus era uma das canções da infância da pesquisadora fingidora, e é agora o fundo musical que permite aproximar a nau preta de uma margem. À vista, um muro grafitado, onde alguém reproduzindo Saramago, deixou um recado: Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. Nesse território sobre a cegueira alertado, movo-me em terra firme, ou nem tanto, pois percebo que como

³³⁷ <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/infantil/rondas/rondas.htm#53>. Acesso em 12/julho de 2006.

o meu orientador havia previsto, não existe terra firme (na lídia ciência): é necessário colocar o pé no barro! Meus pés no barro unem-se a outros tantos, fixo o olhar, pois necessito ver, e reparo, eis que percebo que estou entre pequenas marcas de pés, pegadas, de um lado uma trilha vindo de algum lugar atrás e outras vindas de algum lugar ao lado. Vozes que de alguma fonte pareciam haver cessado. Vozes que meu vão olhar não mais fez que admirar. Para além dos sonhos, as vozes, apareceram sem disfarce. *Música longínqua*, vozes de crianças com *asas nos ares*. Misterioso silêncio fez-se dos mares, *morreu o vento* e toda a calma possibilitou a paisagem. Do mistério, a hora que assiste, e faz perto ou longe da infância um mundo.

A ciência, uma fada

Num conto de louco...

- A luz é lavada

Como o que nós vemos

É nítido e pouco!

(PESSOA, 2005:120)³³⁸

A pesquisadora fingidora sabe que *nada é isto, nada é assim!* Fingir, mentir, escrever. Não! Pessoando sinto com a imaginação. Infância mundo de sonho ou que passa, falha ou finda, aparece numa praça. *E essa coisa é que é linda!* Praça que escrevo, quando num re-apresentar sem mim, as crianças disseram, em sorriso audível pelas folhas investigadoras que a praça é o lugar onde elas se fazem presentes, lugar preferido, e *tudo é isto, tudo é isto!* Uma praça, onde algo que é *princípio ou fim do que não foi* irá acontecer. Ouço e pela música, *influência e disfarce*, as crianças brincam, vindas de duas trilhas e juntas num mesmo lugar, uma praça, talvez um *mau conto de fadas*. Uma praça em que uma procurada harmonia dança e tenta nomear: **Praça Princesa Terezinha**. Não sei se sonho, ou

³³⁸ *Op.Cit.* p:120

se minto, mas parece que encontrei nessa estrada, nesse vão, pelas crianças apontado, uma praça onde as infâncias vindas de duas trilhas, brincam. E então?

As crianças vindas da trilha de trás, cantam uma canção maravilhosamente incompreensível. Debato-me e incapaz de traduzir, descubro: Brundibár é a música. Uma ópera infantil, onde as vozes infantis conta a história de um casal de irmãos (traduzindo e traindo seus nomes seriam Aninha e Pedrinho) muito pobres, que saindo em busca de remédio para sua mãe que agonizava doente, tentam conseguir dinheiro cantando na praça pública. Na primeira tentativa suas vozes foram abafadas pelo Brundibár, o homem do realejo, que do alto de toda a sua adulez esforçava-se para não permitir que nenhuma voz das crianças fosse audível. Vieram em auxílio dos irmãos, no entanto, um galo, um gato e um cachorro, e aliados com o coro de outras crianças vindas da escola, derrotam Brundibár, cantando alto, e em bom som, a marcha da vitória:

BRUNDIBÁR

MARCHA DA VITÓRIA³³⁹

É preciso lutar
 Para o mal derrotar
 Confiarmos na força
 De nossa união
 Vencendo a opressão
 Se ouviu enfim nossa canção
 A história
 Vamos mudar
 Pois caminhamos juntos
 Cantando sem temor
 A esperança e a paz

(Repetição do início)

³³⁹ Esta tradução para o português foi feita recentemente por Maria Luiza Silveira.

Vamos dar as mãos
 E sempre acreditar
 Num sonho a conquistar
 Para ver raiar
 O sol do amanhã.

(Nakouci je Brundibár zabrán do věkych, vahočí čepel s peněžemi utěš.)
 (After a short chase, the children catch Brundibár, take away from him the cap with the money and return it to Joe.)
 (Jeht zwischen die Kinder Brundibár, nehmen ihm die Mütze ab und vorzeigen ihn.
 Die Kinder bringen Antinka und Papiček die Mütze.)

VIII (T:VI)
Finale
 Děti pochodují po jevišti a zpívají.
 Children march on the stage and sing.
 Die Kinder marschieren auf der Szene und singen.

Allegro moderato à la marcia
Marcia (molto giocoso)
 ANINKA, PAPIČEK, CORO

Bran - di - báb po - ra - žen, u - li - kl da - lí - li.
 We're won a vic - to - ry, a - ver the ty - rant here!
 Ihr müßt auf Freundschaft bau'n, den Weg ge - walt - sam geh'n.

Zá - vě - le za - hru - jen, vál - ku - jsmo vy - hrá - li.
 saved from - pain, beat your villain, and show us your re - turn!
 auf en - ro - Krali 've - trau'n, und zu - ein - ein - der steh'n.

Tréba.

340 KRÁSA, Hans, HOFFMAISTER, Adolf. *Brundibár*, 1938. In: CERVINKOVÁ, B. *Hans Krása. Brundibár: children's opera in two acts*. Tempo Praha.

As crianças vindas das trilha ao lado entoavam uma outra canção. Numa mesma e outra língua, o surreal da cena foi reconhecer a música, como sendo uma antiga canção popular. Coração de Luto, do cantor Teixeira, que conta a história de um menino que sofreu o maior golpe do mundo ao chegar da escola e ver sua casa incendiada e sua mãe morta. A letra diz assim:

Coração de Luto

Composição: Teixeira

O maior golpe do mundo
Que eu tive na minha vida
Foi quando com nove anos
Perdi minha mãe querida

Morreu queimada no fogo
Morte triste, dolorida
Que fez a minha mãezinha
Dar o adeus da despedida

Vinha vindo da escola
Quando de longe avistei
O rancho que nós morava
Cheio de gente encontrei

Antes que alguém me dissesse
Eu logo imaginei
Que o caso era de morte
Da mãezinha que eu amei

Seguiu num carro de boi
Aquele preto caixão
Ao lado eu ia chorando
A triste separação

Ao chegar no campo santo
Foi maior a exclamação
Taparam com terra fria
Minha mãe do coração

Dali eu saí chorando
Por mãos de estranhos levado

Mas não levou nem dois meses
No mundo fui atirado

Com a morte da minha mãe
Fiquei desorientado
Com nove anos apenas
Por este mundo jogado

Passei fome, passei frio
Por este mundo perdido
Quando mamãe era viva
Me disse: filho querido

Pra não roubar, não matar
Não ferir, sem ser ferido
Descanse em paz, minha mãe
Eu cumprirei seu pedido

O que me resta na mente
Minha mãezinha é teu vulto
Recebas uma oração
Desse filho que é teu fruto

Que dentro do peito traz
O seu sentimento oculto
Desde nove anos tenho
O meu coração de luto.

Na praça imaginada, essas foram as três canções destacadas. Sem saber o que essa imprecisa relação diz. Pessoaando, saio em retirada, pois sei que *numa estrada, como é a vida, há muita coisa incompreendida*. Que cesse por agora o teu canto, quero qualquer memória, para que a voz ouvida, desentendida, não seja perdida por eu a ouvir.



Epimagem 20 MAGRITTE, René. Perfil, s/d.

José Lacerda
Sinfoniana - Movimento Solenne
1947 - 1961

Dim. a fine
Allegro moderato
rit. a fine

Non esplosivo
rit. a fine
rit. a fine

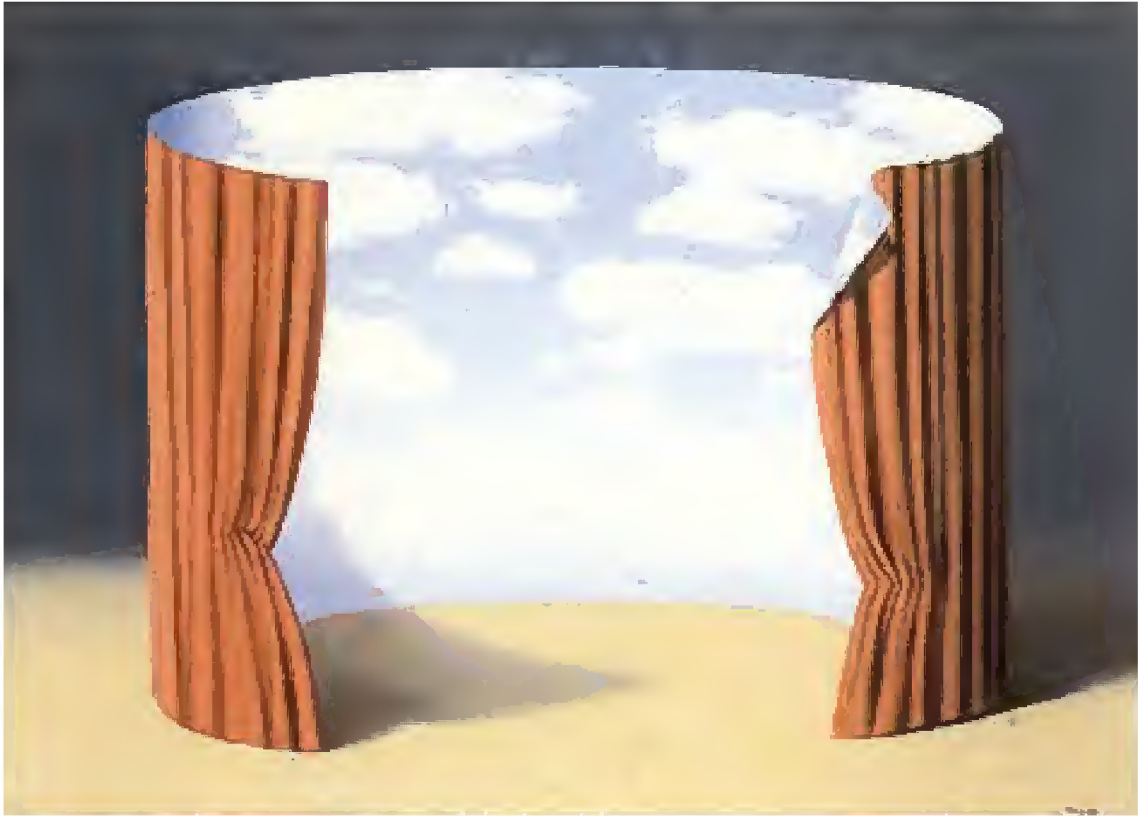
INFÂNCIAS MONOTÔNICAS

UMA RAPSÓDIA DA ESPERANÇA

diviso de Lacerda - piano
poco alla mano e cadenzoso

Conjunto para Orquestra
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncello
Bateria

Abrem-se as cortinas



Magritte, René. *As Memórias de um Santo*, 1960.

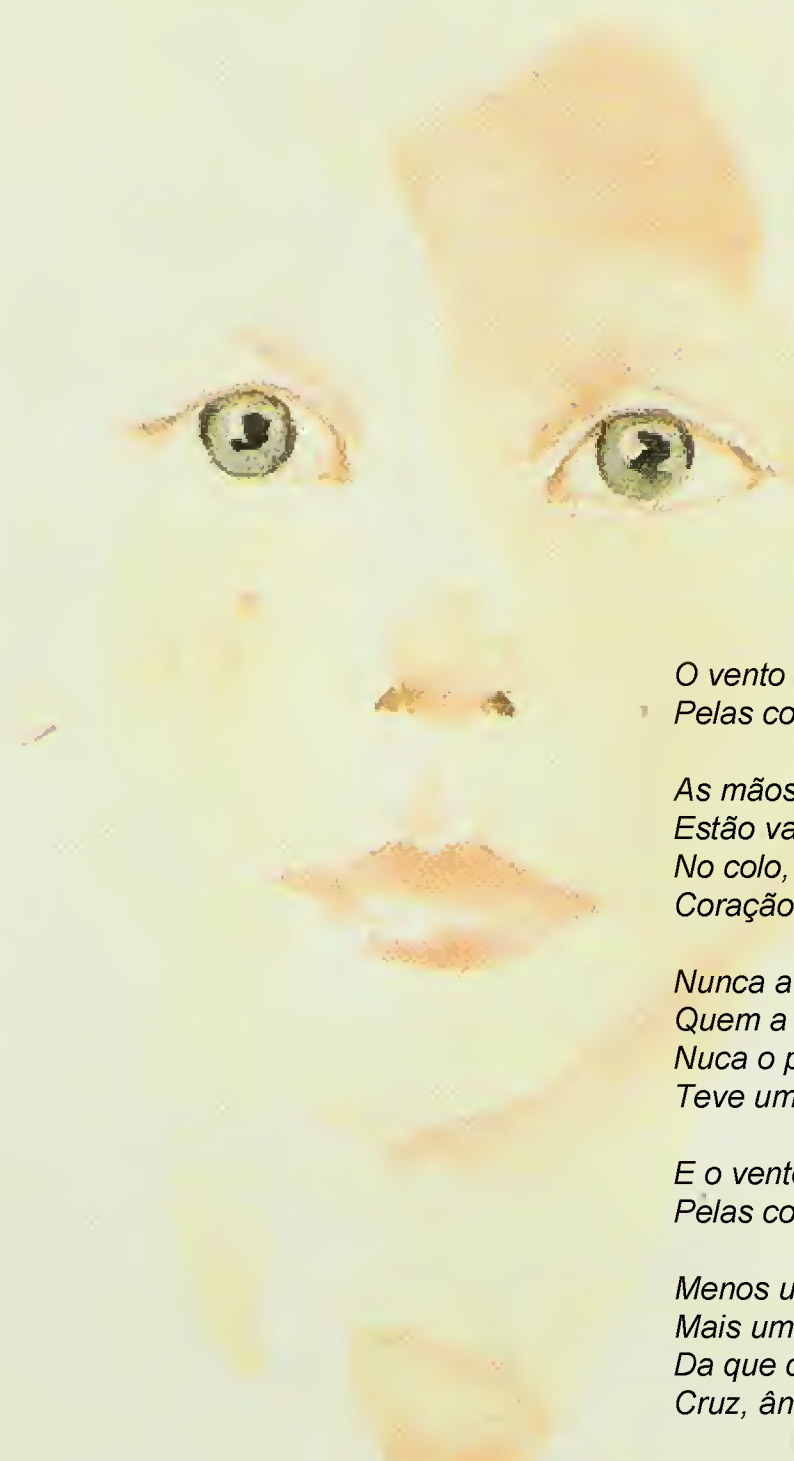
(Uma cantiga de ninar ao fundo)

Tudo tão vago

***Dorme criança
Dorme meu amor
Que a faca que corta
Dá talho sem dor.
(Quintana, 2005a:23)***

ATO PRIMEIRO

(e o vento vinha ventando)



O vento vinha ventando
Pelas cortinas de tule.

As mãos da menina morta
Estão varadas de luz.
No colo, juntos refulgem
Coração, âncora e cruz.

Nunca a água foi tão pura
Quem a teria abençoado?
Nuca o pão de cada dia
Teve um gosto mais sagrado.

E o vento vinha ventando
Pelas cortinas de tule

Menos um lugar na mesa,
Mais um nome na oração,
Da que consigo levava
Cruz, âncora e coração

(E o vento vinha ventando)

Daquela de cujas penas
Só os anjos saberão!
(Quintana, 2005a: 28)

Um pássaro canta



LEA POLLAKOVÁ, 21.3.1930. 18.5.1944.

CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui*. Tiskana
Flora, 1996. p.66.

***Fora do ritmo, so há danação.
Fora da poesia não há salvação.***
(Quintana, 2005a: 16)

Que dança que não se dança?
Que trança não se destrança?
O grito que voou mais alto
Foi um grito de criança.

(Quintana, 2005a: 31)



Josef Novák. 25.10.1931 18.5.1944. In: RUBIN, S. *Fireflies in the Dark: the story of Friedl Dicker- Brandeis and the Children of Terezin*. New York: Holiday House, 2000. p. 30.

NOTA NOTURNA



Dita Polachová Kraus. 12.7.1929 (s/d). In: RUBIN, S. *Fireflies in the Dark: the story of Friedl Dicker- Brandeis and the Children of Terezin*. New York: Holiday House, 2000. p. 28.

O SILÊNCIO É UM ESPIÃO

(Quintana ,2006e:22)



Autor Desconhecido. CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui*. Tiskana Flora, 1996.p.41.

*Este slêncio ié feito de agonias
E de luas enormes,irreais,
Dessas que espiam pelas gradarias
Nos longos dormitórios de hospitais.*

*De encontro à Lua, as hirtas galharias
Estão paradas como nos vitrais
E o luar decalca na paredes frias
Misteriosas janelas fantasmais*

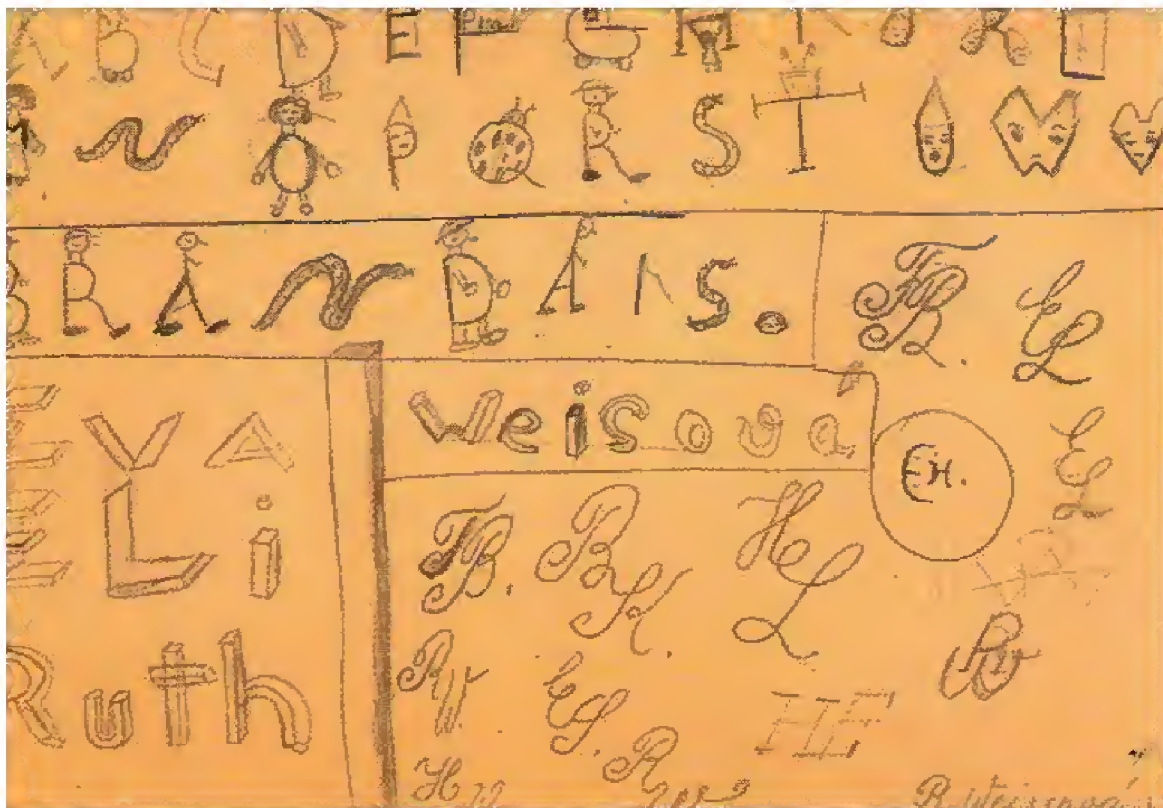
*Ó silêncio de quando, em alto mar,
Pálida, vaga aparição lunar,
Como um sonho vem vindo essa Fragata*

*Estranha Nau que não demanda os portos!
Com mastros de marfim, velas de prata,
Toda apinhada de meninos mortos
(Quintana,2005a: 27) □*



*É noite no gueto
e vago é o seu lume*

Uma criança debruçada à beira da lua escreve



Ruth Weissová. 17.05.1932 - 4.10.1944. In: RUBIN, S. *Fireflies in the Dark: The Story of Friedl Dicker-Brandeis and the Children of Terezin*. New York: Holiday House, 2000. (p.18).

**Outra vez um dia caiu
No imenso precipício do Tempo
Outra vez se feriu um homem,
Mantido no cativoiro
por seus irmãos.
Na ansia do anoitecer,
suaves mãos que protejam seus olhos do horror
do dia.
No gueto, a escuridão é boa para os olhos
cansados
que tanto tenha visto durante o dia.
(Autor Desconhecido. CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO
DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui*. Tiskana Flora,
1996. p.35.)**

Uma borboleta carrega suas palavras



MARGIT Koretzová. 8.4.1933 - 4.10.1944. CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui*. Tiskana Flora, 1996.p.4.

**(Dizem que as
borboletas azuis gostam muito de luz)**

(MORAES, v. in:PAES, J.; LISBOA, H.;QUINTANA,M.; MORAES,V. *Poemas*.São Paulo. Editora Ática 2005. p.17.)

ATO SEGUNDO



Ruth Heinová. 19.2.1934 -23.10.1944. CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui*. Tiskana Flora, 1996. p.40.

e
O
o mundo
gira

***O mundo
Um grande globo gira ao redor
Ao redor do sol, ao redor das estrelas,
O globo tem um nome
O globo se chama O MUNDO.
A gente vive no gueto.
As feras vivem aqui.
O globo tem girado séculos e séculos
O globo seguramente está morrendo***

(Franta bass 4.9.1930-28.10.1944., CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. No He Visto Mariposas Por Aqui. Tiskana Flora, 1996.p.40)

A borboleta segue seu vôo



Gisele, 2006

O vento verga as árvores, o vento clamoroso da

[aurora

Tu vens precedida pelos vôos altos

Pela marcha lenta das nuvens.

Tu vens do mar, comandando as frotas do

Descobrimento!

(Quintana 2005d :51)

***Cruza o sonho que tu sonhas
Na cidade adormecida
(BORBOLETA) vem chegando.***



Márcio, 2006

***Catavento enlouqueceu,
Ficou girando, girando.
Em torno do catavento
Dancemos Todos em bando.
(Quintana,2005c:25)***

Borboletas dançam

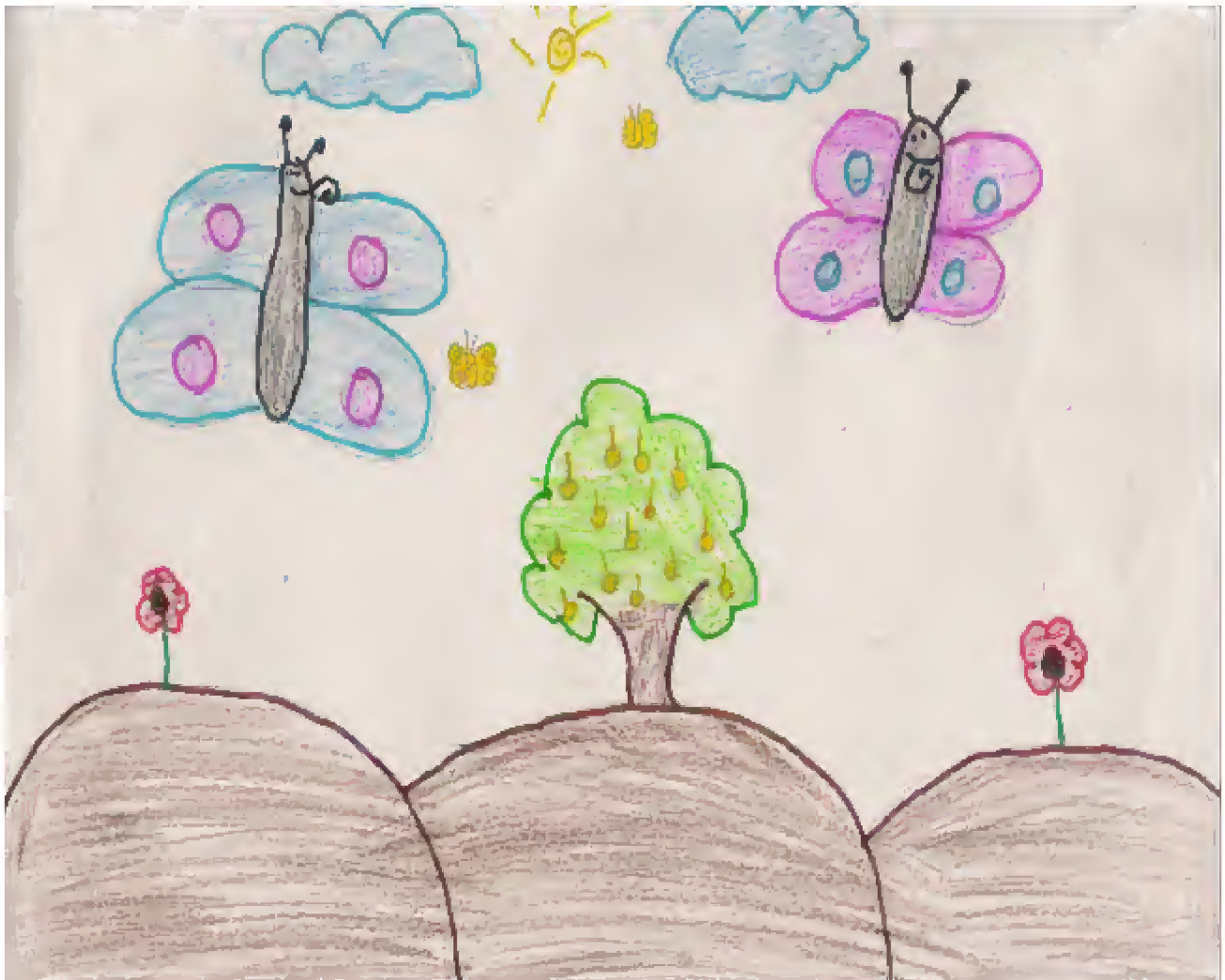


Giulia, 2006

***Dancenos todos dancemos,
Amadas, Mortos, Amigos,
Dancemos todos até
Nào mais saber-se o motivo***

(Quintana,2005c: 25)

Foi quando uma borboleta cansada pergunta: Onde estamos?



Thalia, 2006

Cantando

*A Canção do dia de sempre
Uma outra borboleta responde*



(A borboleta continua seu canto)
Tão bom viver dia-a-dia
A vida, assim jamais cansa
Viver só de momentos
Como essas nuvens do céu



Mariele, 2006

É só ganhar toda a vida,
Inexperiência
esperança

(Quintana, 2005c: 47)

Ao final da canção



Aitana, 2006.

*Atira a rosa dos sonhos
Nas mãos distraídas
de uma criança.*

ATO TERCEIRO



*(Uma outra canção
ouve-se ao fundo)*

***Rosa, rosa, que suave perfume
Alcança até uma distante paisagem,
Esta rosa, esta rosa.
O suave, conhecido perfume
Invade a triste paisagem
Que pena que já está murchinha
Esta rosa, esta rosa.
Já murchou a rosa,
Desapareceu o perfume,
Esta mágica fragância
Esta magnífica rosa.***

***Franta Bass, 4.9.1930 28.10.1944.
CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. No He Visto
Mariposas Por Aqui. Tiskana Flora, 1996.p.55..***

(A criança fecha os olhos e ouve um ruído cantado)



Marinna Langová, 27.2.1932 – 6.10.1944.

In: CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui.*
Tiskana Flora, 1996. p.48.

***Canção de muito longe
Foi-por-cause-do-bar-quei-ro
E todas as noites, sob o velho céu arqueado de
Bugigangas,
A mesma canção jubilosa se erguia
A canoooa virou***

(Quintana, 2005c: 54)

**A canooca virou
Quem fez elavirar?
uma voz perguntava.**

(Quintana,, 2005c.:25)

(E uma outra criança respondia)



Cafu, 2006

**Uma vez fui menino,
faz três anos..
Um menino que ansiava outros mundos.**

**Já não sou menino,
Porque tenho visto a dor
Agora sou um adulto**

Que conheceu o medo

HANUS Hachenburg, 12.7.1929 -10-12,7, 1944

**(A criança que havia pego a rosa
começa a escrever uma carta**

Eu não sou capaz de escrever.

Jaqueline

Jaqueline, 2006

**Mas logo desiste
e deixa sob o seu leito
a rosa .a carta e o punhal .)**



Máscara, 2006

**E lê em voz alta
a matéria do jornal da escola
(com as observações e correções feitas
pela professora)**

REFLITA

A história de jacy

Georgia era uma senhora de idade que tinha uma filha que se chamava da Daily, que tinha se casado com um negro chamado Charles.

Daily e Charles sofreram um acidente e morreram.

Se passou 1 mês e meio e Georgia ouviu o seu companheiro tocando e foi atender, era um homem trazendo uma menina negra que se chamava jacy.

Jacy era filha de Charles e Daily portanto meta de Georgio.

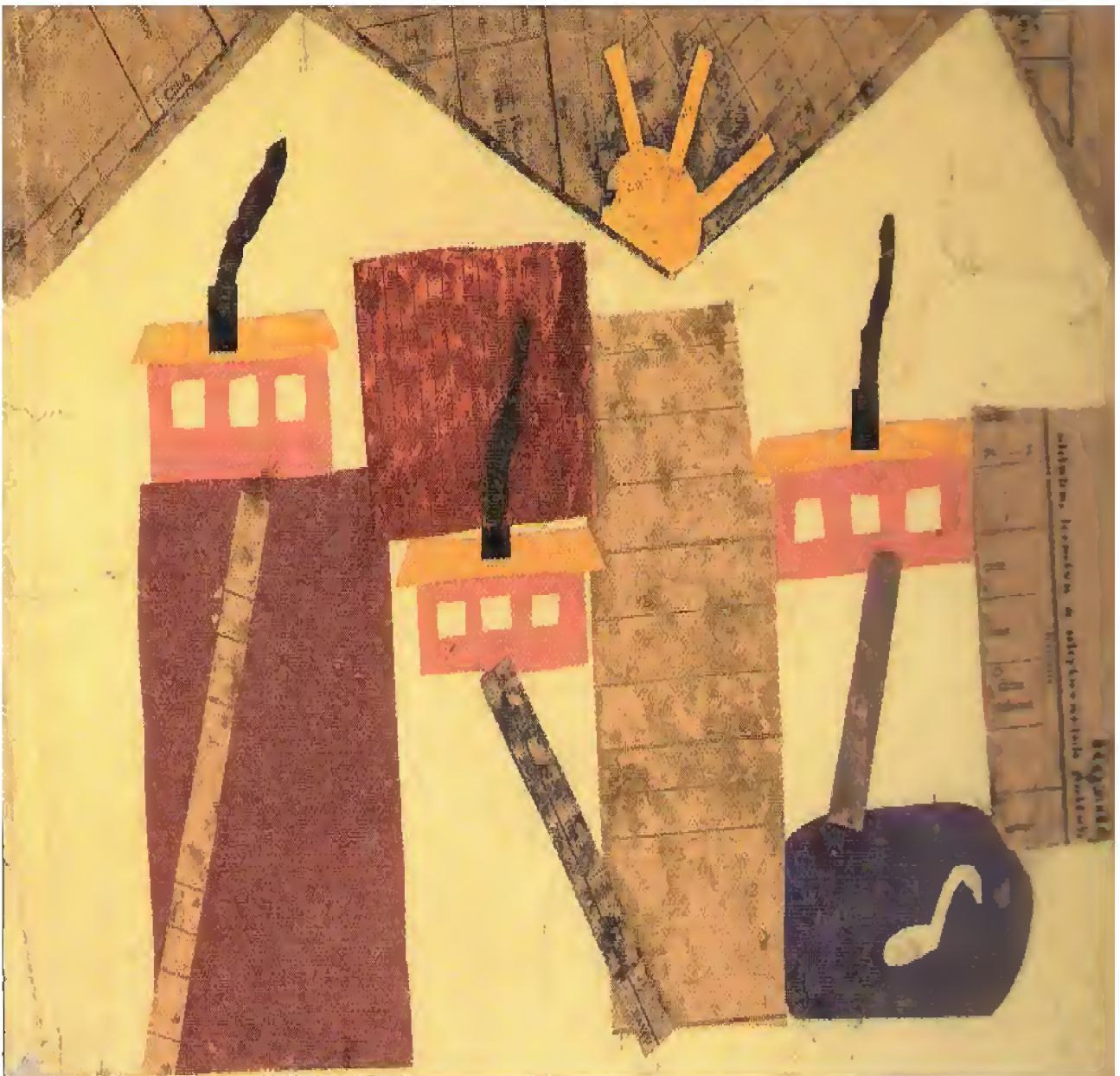
Georgio e Daily eram brancos e vendia Georgio racista.

Alguns meses depois o avô, pai de jacy veio para brincar lá mas Georgio não queria porque acabou gestando da meta.

Reflita!

**Riscando sustos no ar.
Silêncios. Sinos Apelos. Sinos.
E sinos. Sinos. E sinos. Sinos.
Pregoeros. Sinos. Risadas. Sinos.
E levada pelos sinos,
Toda ventando de sinos,
Dança a cidade no ar!**

(Quintana, 2005c.64).



Ruth Scächterová 2408.1930- 5.05.1944. In:CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. No He Visto Mariposas Por Aqui. Tiskana Flora, 1996. p.64.

**As borboletas dançarinas retornam
(cada uma com um par)
escrevendo socorro no ar**



Natália, 2006

Muitas crianças aparecem para ajudar



Anita Spitzová, 6.01.1933-04.1.1944

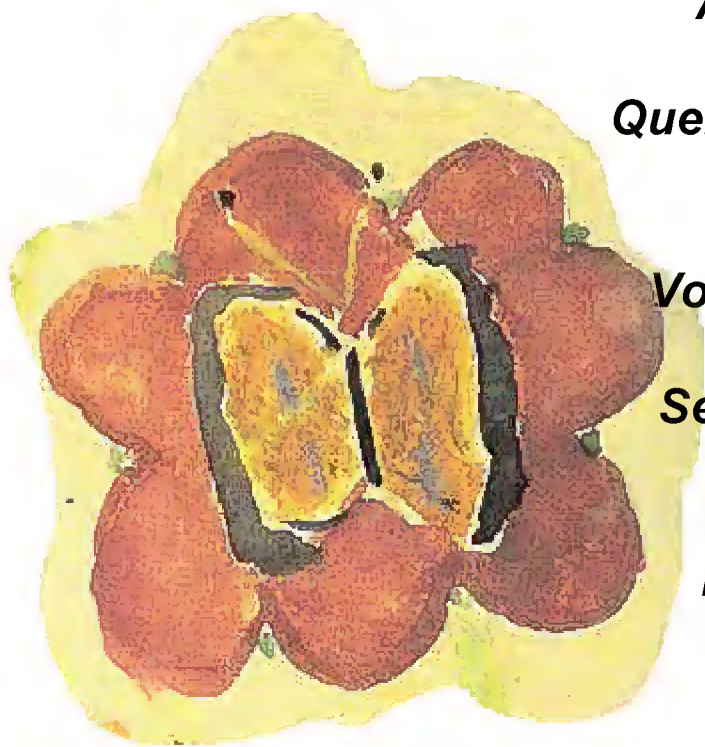


Yasmin, 2006



Guilherme, 2006

E todos ouvem o que elas tem para alertar



MARGIT Koretzová. 8.4.1933
4.10.1944. CATÁLOGO DO MUSEU
JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto
Mariposas Por Aqui*. Tiskana Flora,
1996.p.4.

*A última, precisamente a última,
De um amarelo tão brilhante,
Quem sabe se eram lágrimas do sol
Tocaram a pedra branca...
Tão, tão amarela
Voava, se movia ligeiramente até o
alto.
Se foi, seguramente queria dar ao
mundo
Um beijo de despedida.
Faz sete semanas que vivo aqui
Encerrado neste gueto
Porém tenho encontrado minha
gente aqui,
Me chamam as florzinhas
e a branca rama do marrom do pátio.
Não tenho visto mais borboletas..
Aquela foi a última
As borboletas não vivem aqui,
No gueto.*

*(Pavel Friedmann. In: CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO
DE PRAGA. No He Visto Mariposas Por Aqui. Tiskana
Flora, 1996.p.7.*

ATO QUINTO

(Entra em cena uma menina contando uma
outra estória enquanto as borboletas
sobrevoadam atônitas)

***Era uma vez um monte de borboletas, elas
chegaram
e invadiram a cidade de Pelotas
Eram tantas borboletas..
Se tem borboleta eu fico alegre
Se não tem eu fico triste***

Caroline, 2006.



**Logo após uma criança sugere um
plano :)
Já sei! Podemos nos juntar as
borboletas
e convidá-las
a invadirem o mundo!**

Fernanda, 2006.



As borboletas todas vão amarelando



Patrik, 2006.

ATO FINAL

A sinfonia do silêncio é executada.



KLEIN, Y. Sinfonia Mútônica Silêncio, A947-1961.

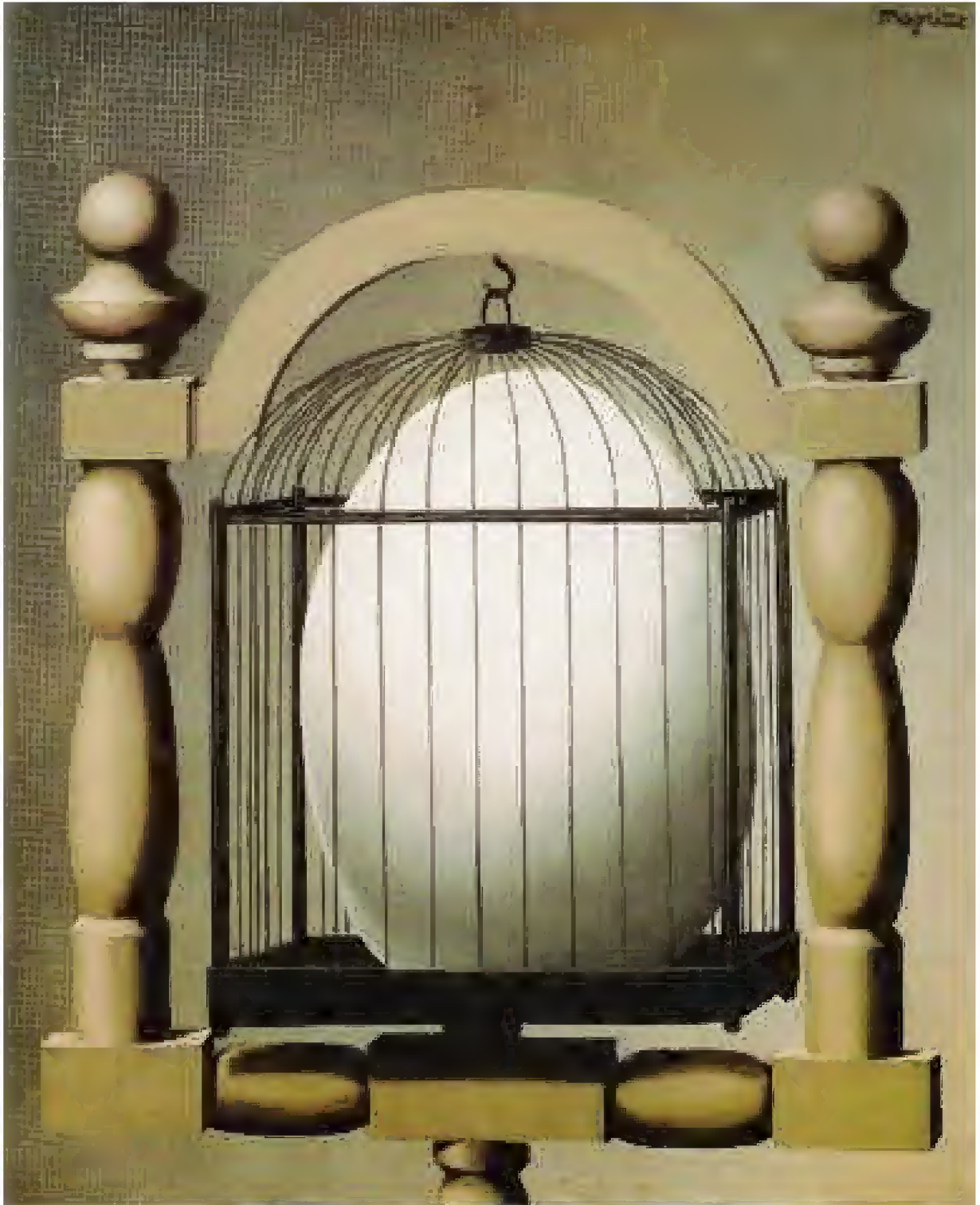
E a esperança cantada em coro
pelas crianças.
Seu refrão é



Ruth Gutmannová. 13.4.1930 6.10.1944. In: CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. No He Visto Mariposas Por Aqui. Tiskana Flora, 1996. p.38.

*Nada Jamais continua,
Tudo sempre vai recomeçar.*

(Quintana, 2005c: 47)



1

¹ Magritte, René. *Afinidades Eletivas*, 1920.

Cena 2 - A CANÇÃO DOS PÁSSAROS E O SILÊNCIO DO MUNDO

*Cantaria como um louco este grande
silêncio do mundo, vendo queimarem-se nas trevas
as vísceras tensas e os ossos e as flores dos nervos
e a cândida e ligeira arquitetura
de uma vida.*
(Helder, 2004:75)³⁴¹.

Eu gostaria de contar, por uma segunda vez, a história da Bela Adormecida . Assim Benjamin prefacia a segunda versão de A Origem do Drama Barroco Alemão , após este trabalho ter sido rejeitado, em maio de 1925, por uma banca examinadora da Universidade de Frankfurt, onde o autor pretendia obter o título de livre docente. A rejeição foi justificada pela banca e confessada por, pelo menos, um de seus membros, mediante a incapacidade de extrair algum sentido do ensaio. Benjamin, na segunda tentativa, compôs o referido prefácio ³⁴² que na íntegra dizia:

Eu gostaria de contar, por uma segunda vez, a história da Bela Adormecida.
Ela dormia no seu próprio arbusto espinhento. E então, depois de muitos anos acordou.
Mas não foi por um beijo de um príncipe afortunado.
O cozinheiro a acordou, ao dar-lhe uma sonora bofetada que ressoou por todo o palácio, com sua energia encarcerada por tantos anos.
Uma criança linda dorme atrás do arbusto espinhento das próximas páginas.

³⁴¹ *Op. Cit.*p.75.

³⁴² Este prefácio foi enviado antes ao seu amigo Scholen e posteriormente quando publicou o manuscrito retirou-o e somente escreveu rejeitado pela Universidade de Frankfurt . Maiores detalhes sobre este episódio ver Buck-Morss, S. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*; Belo horizonte: Editora da UFMG; Chapecó/SC: Editora universitária Argos, 2002.

Não deixe qualquer príncipe da fortuna, enfeitado com o deslumbrante equipamento científico, chegar perto. Pois, no beijo de noivado, ela pode esbofeteá-lo.

Melhor que o autor a desperte, reservando-se a tarefa do mestre cuca. Já é hora para esta bofetada ressoar pelos campos da ciência.

Então, despertará também esta pobre verdade, que tendo se espetado numa roca fora-de-moda, indevidamente, pensou que podia fiar-se no arquivo-armadilha de uma toga professoral (BENJAMIN, 1925. In: BUCK MORSS, 2002: 46-47)³⁴³.

Benjamin, ao recontar a história da Bela Adormecida, da verdade adormecida da metafísica, possibilita o movimento que faço hoje, como também já fizeram outros, reproduzindo o seu prefácio numa tentativa de introdução ao que defendi como ensaio temático em meu processo de qualificação do projeto de tese³⁴⁴. Pois foi impregnada pelo olhar e tentando ser fiel ao estilo benjaminiano, que, no esforço pela narrativa³⁴⁵, fiz desse prefácio o começo da escrita de pesquisa e o que tentará aqui ser retomado serão, portanto, alguns dos seus principais elementos argumentativos re-vistos e reencontrados aos objetivos desse momento, enquanto tese e enquanto pesquisa.

Desde o seu considerado começo, quando a escrita dessa tese expressava-se sob a forma de um ensaio, a inspiração era benjaminiana, ensaiando os primeiros, tentava mostrar a cerca do que via pela frente como caminhos, retomando a história na perspectiva de encontrar a criança que naquela instância, dormia atrás dos arbustos espinhentos.

³⁴³ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

³⁴⁴ O ensaio intitulava-se: Era uma vez a última borboleta amarela: uma viagem melancólica pelas palavras e pelo silêncio de Clarice Lispector em busca da criança bela e adormecida. Este ensaio foi apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com a finalidade de qualificação no Doutorado em Psicologia em abril de 2005.

³⁴⁵ Seguindo Benjamin, [...] Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1892-1940, 1994. VI : 205).

A intenção foi, como continua sendo, auxiliar a despertar a Bela Adormecida ciência, não pela bofetada de um cozinheiro, nem pelo desejo de um príncipe mistificado, mas pela convicção profunda de que a pesquisa, e particularmente a pesquisa em psicologia social necessita construir pontes entre a experiência acadêmica e a realidade cotidiana, que alcancem a realidade, através daquilo que não se estampa de imediato.

Era uma vez, ou uma outra vez, ou ainda uma vez, eram como continuam sendo expressões que se baseiam na certeza sensível de um tempo que se define como agora. Acredito que somos todos palimpsésticos, propensos ao pálin, pelo grego, ao outra vez, ao novamente, como uma narrativa de uma viagem melancólica. Sempre a outra vez, é uma outra vez de uma outra vez, ainda, e nunca suficientemente escrita ou viajada. Benjamin, mostrando seu mapa antigo algo diz sobre a melancolia desse viajar (também escrever e pesquisar).

Em um amor a maioria procura eterno lar. Outros, muito poucos, porém, o eterno viajar. Estes últimos são melancólicos, que têm a temer o contato com a terra-mãe. Quem mantiver longe deles a melancolia do lar é quem eles procuram. A este mantém fidelidade. Os livros medievais de complexões sabem da aspiração dessa espécie de homens por longas viagens (BENJAMIN, 2000: 41)³⁴⁶.

³⁴⁶ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas. VII. São Paulo, 2000

Uma viagem que assumiu desde o começo a perspectiva de uma aventura pela escrita da infância. Viajava para aprender, viajava para lembrar. Nos caminhos dessa viagem sem fim, Milton Hatoum e a justificativa que é pelo silêncio, enquanto condição, e enquanto objeto de estudo, que faz depurar o viajar. Uma viagem que torna o ser mais humano e mais silencioso, depurando o seu olhar e fazendo de sua voa um eco no silencioso do tempo. Nessa aventura, viaja se para aprender e para lembrar de sempre tentar.

Uma viagem melancólica numa escrita palimpsética³⁴⁷ explicitamente assumida, mas uma escrita que buscou pelos caminhos da linguagem o silêncio, a tradução ou opção da aventura inicial que a experiência formativa da pesquisadora e da pesquisa foram indícios. Uma formação que não precede pela definição antecipada de resultados, nem pelo fim como culminante absoluto. Formação que se desenha pelo não traçado de um risco aberto ao não planejado.

Uma escrita palimpsética, como recurso de sistematização do mosaico de conhecimentos que o processo de doutoramento rompe e amalgama, dando valor e brilho não só à escrita da infância, como ao título e ao trabalho sofrido que implica buscar o método e o caminho. *Mas já que há de se escrever que ao menos não se esmaguem em palavras às entrelinhas* disse Clarice Lispector e a nau de sua literatura inigualável foi quem me conduziu numa viagem cúmplice contra tudo que, se situando na fragilidade da *vida oblíqua*, suporta e convida a ser habitado por seres que sobrevivem de *soslaio*. Foi através da literatura de Clarice que inicialmente tentei dizer dessa *vida oblíqua*, dos inúmeros desencontros que o escrever com-porta. Mesmo um desencontro leve produz já um choque, e torna-se tão fácil perder-se entre palavras que não dizem mais nada. Um quase desencontro, uma quase vida, e um quase entendimento,

³⁴⁷ Um palimpsesto originalmente na história da escrita era um pergaminho cujas palavras primeiras eram raspadas e davam lugar a outras, em camadas sobrepostas.

parecia a única forma de fazer com que a escrita pudesse fazer suportar a vida, a pesquisa e o susto diante do imenso buraco cuja entrada era coberta por uma teia de aranha, onde adormeciam as palavras empoeiradas pelos seres de soslaio, esses seres, em que muitos pesquisadores se apóiam como escudo protetor contra o outro que se apresenta diante de si e pleno de vida, essa que abala.

Clari- sendo, e acreditando que existe uma outra Psicologia Social para ser dita, para ser escrita, busquei mostrar desde o ensaio, um pouco dessa viagem, pelas palavras e seus silêncios, na expectativa de que sendo o hoje uma outra vez, pela literatura e pela beleza da criança que dorme, essa outra vez conduza a outros destinos como possíveis. Acordar a bela é a tarefa, ainda posta, até pelo que mais não seja, quem sabe acordando os seres de soslaio e de vida oblíqua a ética e a estética da pesquisa reforcem o compromisso de pressentir o que sendo infinitamente outro nessa vida, é tão eu, ou meu.

Desde o considerado começo dessa tese, queria-me re-inaugurar, deixar de lado os endeusamentos, abandonar os cacoetes de palavras que se organizam no raso. Acatar o *sagrado risco do acaso*. Estar consciente das implicações decorrentes, e de novo, a escrita como busca permanente, diante das palavras sitiadas pelo academicamente correto. Fui e sou movida, principalmente, pelo desassossego que assume a forma de um desabafo diante de qualquer certeza que fale, cale, ou aconteça inexistindo. Será? E gosto de poder expressar que existem suspiros, depois dos pontos, pois percebo que a melhor forma de começar ou terminar algo tem que suportar a curva da pergunta. *Escrever é uma indagação. É assim?* Dizia Clarice. E eu nunca consegui escrever claro, nem no raso. E nisso, nenhuma vitória, só o gosto da desilusão provocada, afinal. Uma tese é uma tese, e alguns de nossos professores tentavam esforçadamente demonstrar seus métodos e técnicas. A escrita clara, limpa, o doutorado como processo objetivo de fim anunciado e preciso. E eu? Desiludida e desiludindo,

tentava como tento, demonstrar como fui aprendendo a tolerar a minha organização em bases diferidas. A desilusão é companheira, eu sei, daqueles, que se percebem, longe, muito longe dos sistemas. Deveria ser o inverso o caminho da pesquisa, a desilusão deveria ceder lugar a uma felicidade compactuada, onde em unísono todos celebraríamos a felicidade de mais uma desiludida. Mas se nem tudo era felicidade, também não era desilusão, a possibilidade de que o doutorar seja um espaço onde o que antes não era mais, bom, apareça e renove a esperança, acabou criando um futuro para a tese, agora escrita da infância pretendida. Outros medos substituem. Será que essa nova possibilidade fará algum sentido? Adotando as escolhas implícitas deixei-me guiar pelo que foi acontecendo, e pelo que a Clarice havia me apontado como sagrado risco do acaso. Substituí a palavra destino, criando e escrevendo sobre universos de probabilidades.

Pelos caminhos já referidos da linguagem a diferença estava posta como enigma, entre aquilo que poderia ser dito e aquilo que só poderia ser mostrado, só a certeza de que o lugar onde ancora a linguagem tem seus limites de visibilidade de mundo. Assumi e encarei um primeiro fracasso, o fracasso da linguagem em dizer das coisas que existem. Designar as coisas e desfrutar do privilégio dos que julgam ter uma linguagem não foi o meu caminho; sabia que eu teria muito mais à medida que refletisse sobre a possibilidade de não designar. As incursões sobre a realidade enquanto matéria prima, tendo a linguagem como modo de buscá-la, iam os poucos me revelando o como e quanto eu mesmo nada achando, era ele, o processo de busca, que fazia nascer o que eu assumia e reconhecia como conhecimento. Através da linguagem foram grandes os esforços, e o estranho exercício de ir buscar e retornar com a sensação de mãos vazias. Voltava com o indizível e eu aprendia que esse indizível só era acessível pelo fracasso da minha linguagem. Uma a uma, foram desmoronando-se as construções erguidas; através desse fracasso eu percebia que mais possuía, disso que a linguagem não conseguia.

Sobre aquilo que não se pode falar deve-se calar, diz a célebre formulação de Wittgenstein. Compreender os limites daquilo que pode ou não pode ser dito não é da ordem da invenção, mas da ordem do reconhecimento, ou do descobrimento. Nomeando e abdicando dos nomes fui aprendendo assim que algumas coisas nunca nome terão, nem sempre o que sabe tem sinônimo no mundo que fala, mas enriquece o mundo e por vezes até o justifica. A atitude de saber tudo, sem saber, aponta uma perspectiva de esquecimento necessária a toda escrita que inicia. Uma escrita civilizada, por mais que tenha sido tentada foi em vão, expulsando-me do lugar de pesquisadora e da existência que eu acredito como mais profunda - a busca de constantes e outros significados.

Era esse o convite que fazia pela filosofia o Wittgenstein (jovem), um convite e ao mesmo tempo um paradoxo, pois na medida em que os limites eram descobertos, restava a pergunta: o que fazer com a necessidade de discurso psicossocial sobre eles? Tinha a necessidade de escrever e não conseguia. Não existiam linhas, nem entrelinhas. Passei a aceitar os limites de poder significar como uma restrição a tudo que pretenda dizer além do possível e reconhecer que o lugar onde linguagem e pensamento convivem é no silêncio. Um enorme silêncio ergueu-se diante dos limites do mundo, impondo uma nova forma de pensar, de viver, e de conceber a subjetividade. Tudo o que era escrito era forjado entre o silêncio e a penumbra. Da escrita da infância não via quase nada, muito pouco. E da canção dos pássaros, ouvia menos ainda. A nascente dessa escrita foi obscura e como necessidade o mergulho profundo, até saber o que fazer com o que pela escrita ainda era invisível, inaudível, inaudito. Sei que o sujeito, ao contemplar os limites do mundo, pode fazer disso um exercício sobre o inefável, reconhecer o limite, ficando do outro lado, num último esforço, talvez... Mas ressoa sempre a pergunta: De onde vem o mistério que a tudo engloba? Aquele que faz com que as coisas tenham um seu lugar. A esfinge e o enigma, e eu devorada e

devorando, buscando decifrações. A escrita emudecida fazia entre marteladas ouvir o silêncio.

Um último esforço de uma mesma viagem. Destinos da escrita pela viagem. Uma viagem repetida ao longo do tempo por tantos, que ficava impossível separar o que é de todos e o que é de cada um, ou onde começa, e onde termina, pois o fim emenda-se num círculo ao começo. E eu experimentando uma certa sensação de permanência. Dizia-me: estou indo! E acreditando nisso satisfazia a minha vontade de método e o meu desejo nômade de mundo. Mas mais do que a vontade de método eu também desejava o riso, ou até mesmo o choro, que como chuva passageira anunciasse a estação passageira mas verão! (outros verão?).

Somos todos nômades, eu já sabia! Como também que nossas seguranças foram se perdendo ao longo do caminho e junto com elas nossas incertezas sobre nossa condição tão humanamente moderna, fomos seguindo em exílio, de vez em quando, pertencendo. Pertencendo como medida que indicava a perda implícita que o não pertencer implica. Pertencer, como peregrina e sedenta condição, num deserto onde os últimos goles de água na reserva de um cantil alertava que a sede sempre volta e é no deserto que se escreve, que se caminha em tese, em escrita de pesquisa.

Nem sequer o que era caminho assumia um contorno preciso, por vezes era deserto, noutras era confusão. E a profunda compreensão de todos que buscavam também um caminho. O meu foi árduo, e, hoje, escrevo é meu esse caminho. Por entre modos de ser e atalhos, já abandonei até a palavra caminho. Tanto procurei um passo, uma estrada, que presa ao chão, só depois de muito andar percebi pelo reflexo, que havia encontrado meu caminho, pelo outro. As crianças fizeram sentir que voar era o mais preciso, e que só através delas meu ponto de chegada seria pelo menos, mais nítido.

As palavras nômades permitiram o deslocamento necessário para o ganho estético da criação por uma escrita que se pensa, e que se faz e quer imprevisível. Palavras nômades gritavam ou sussurravam: diziam que queriam escrever *movimento puro*. Palavras nômades foram essas que se permitiram viajar por mares nunca antes navegados. Adivinhando e criando rotas, perdendo palavras, esquecendo, entre ondas de mar, recuando e avançando sobre a areia. Solidão e medo são companheiros da viagem. E se as palavras, as nômades, pudessem ser nomeadas o nome delas seria nostalgia. Nostalgia é o modo de ser nômade pela palavra.

A Nostalgia é palavra grega que diz da algia do nostos. Uma algia, uma dor, um sofrimento do nostos. Nostos, ainda, pelo grego, significa desejo de volta. A nostalgia seria, nesta perspectiva, a dor diante do intenso desejo e da concreta impossibilidade de voltar para casa. A escrita de pesquisa buscava a estranheza e como se algo sempre vigiasse meus passos e gestos, perguntava-me: onde estou? Por onde vou? Parte da escrita mecânica, ou automática, propiciava qualquer alívio, estabelecia rotinas, singularizava instantes. Em alguns momentos experimentava um tamanho sair de mim que nenhum automatismo de escrita parecia capaz de dizer daquele enigma, parecia que nada acontecia, nenhuma posição era alterada, os músculos adormeceram a escrita, ela ficou, por um tempo, esquecida. Foi essa condição adormecida, esquecida que fez reconhecer a nostalgia da perda, sem saber disso, nada que possa ser muito definido. Uma escrita nostálgica foi a saída expressiva.

Pelos caminhos das palavras nômades, viajantes, gregas, quase em vertigem, cheguei a Ulisses, em mito e história que se repetia, revelando-me: a Odisséia é o poema do nostos, do retorno desejado e permanentemente adiado. Ulisses é o marinheiro eterno, com ele re-descobri as maravilhas do mar, resistindo aos deuses e deusas e pautado pelo encanto e pela beleza de suas

convicções. Somos todos nômades e todos também Ulisses - eu sei! Parecia que havia chegado o momento de aceitar a finitude e não temer da viagem as longas provações do caminho. O projeto da escrita da infância ainda estava entre o espanto de um coração onde circulavam palavras e sangue.

Ulisses enfrentou monstros, ciclopes, deuses e sereias... Sereias sim, aquelas criaturas do mar, meio mulheres, meio pássaros, poderosas e sedutoras cantoras que conduziam os marinheiros à morte. Ulisses foi o único que ouviu o canto das sereias e sobreviveu. Qual foi o segredo de Ulisses? Kafka³⁴⁸ conta que Ulisses entupiu seus ouvidos com cera e acorrentou-se ao mastro do navio. Venceu as sereias, mas esqueceu-se, no entanto, que a arma mais terrível das sereias não era o seu canto, mas o seu silêncio. Nada conteve a arrogância de Ulisses e o sentimento de tê-las vencido com as próprias forças, mas Kafkaneando podemos dizer que tão preocupado estava Ulisses em bloquear seus sentidos ao perigo sonoro eminente que não percebeu que as sereias, ao depararem-se com o opositor e seus rudimentares meios, não cantaram, permaneceram em silêncio. Escapou Ulisses das sereias, graças ao seu olhar perdido na distância, e paradoxalmente escapou justo no momento em que mais estava perto delas. Salvou-se Ulisses, mas pouco ou nada soube sobre a existência silenciosa das belas.

Ali estava Ulisses, em mito, e eu, seguindo suas pistas, buscava encontrar a escrita da infância nesse mistério, joguei minhas perguntas nesse mar e entreguei-me a mundos incognoscíveis, buscava compreensão, mas só avistava a linha do horizonte, e o diagnóstico da minha incapacidade humana de ver a curvatura da terra.

³⁴⁸ Franz Kafka. *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß (in der Fassung der Handschrift)*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag (12446), November 1994, S. 168-170. Edições anteriores intitulavam-no "Das Schweigen der Sirenen" [O silêncio das sereias], título que, no entanto, lhe foi dado por Max Brod. Tradução inédita de Sérgio Tellaroli.

Buscava ouvir as crianças, sereias, e tentava apreender seu silêncio, colocava-me diante da ilusão de Ulisses, enfrentando o mito da onipotência do método pela intangibilidade do silêncio e provocando as ciências humanas a trazer o silêncio do exílio produzido pelo discurso acadêmico, onde as linguagens e as contenções do silêncio numa progressão histórica desdobraram-se em desdenhosas e infinitas palavras.

Que Ítaca seja aqui! Gritava, entre o mito e o seu lamento (nostos... nostos... nostos...) acreditava que mais importante do que a volta, era a viagem. Pelo mito, saiu Ulisses como um rei, um guerreiro e voltou como um sábio, pelo texto saí eu, em guerreira simulação de viagem...

Caminhos do des-conhecimento, em cada palavra a doce-amarga nostalgia de se querer e saber longe de casa, talvez até com desejo de volta, na bagagem a convicção de que para viajar é necessário soltar as amarras e escutar também os sons que passam. E quanta música pode ter no limiar da palavra nova! Foi então que comecei a pensar que já ouvia a canção dos pássaros, e que através dela eu conseguiria chegar ao limiar da palavra nova. Miragens de sereia que valsavam ao volume das paixões, rasgando os véus do real de toda a sua força previsível e conduzindo ao mistério do silêncio indizível.

Crianças... Sereias que através de seus olhos de água refletiam o mundo e convidavam ao permanente mergulho no ser das coisas. Mergulho buscando o encontro com a perplexidade da escrita e do ato que se prometia silenciosamente fluido e líquido. O silêncio em sua líquida forma, o mar encontrava na história das palavras a cumplicidade etimológica assumida...³⁴⁹

³⁴⁹ Embora na época clássica não haja sentido entre *sileo* e *taceo* (calar), primitivamente *sileo* não designava propriamente silêncio mas tranquilidade, ausência de movimento ou ruído. Estar em

De silêncio em silêncio, um véu cobria as palavras. Abismos que escondiam o mistério: passei a acreditar que o silêncio atuava na passagem, no des-vão³⁵⁰. Mas meus olhos refletiam outros objetos, um véu sobre as palavras fazia o terrível mistério assumir tons de abismo.

Um véu que ao mesmo tempo pousava e desvelava: toda forma carrega um silêncio. E querer ouvir o silêncio é viajar por um lugar anterior à palavra que ainda não se converteu em significações exprimíveis - um aquém da linguagem, lugar onde o mundo das aparências implode, desabando os limites do manipulável e provocando novos sentidos capazes de habitar o intangível.

Buscar ouvir o silêncio é aceitar o inefável como prefiguração do sentido mais profundo do ato de compreender a linguagem e o mundo. Nesta perspectiva o silêncio não é representável, não é interpretável, mas é, sim, compreensível.

Não me interessava o silêncio como maquiagem da explicação, nem o silêncio como uma máscara descartável de um significado confortável e possível. Não me interessa tampouco o silenciado, pois silêncio não é clausura, não é confinamento. Não me bastava só o silêncio que encontre um equivalente confortável na palavra. Quero buscar o eco da palavra que habita, suporta e permanece em sua densa in-sonoridade. Busco o inominável-reconhecível.

silêncio = Estar quieto. Empregava-se *sileo* para se falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos e do mar. *Silentium*, mar profundo. E aí nos deparamos com o aspecto fluído e líquido do silêncio (ORLANDI, 2002:35). ORLANDI, E. *As Formas do silêncio: no movimento do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

³⁵⁰ [...] é mais um dos elementos que desvelam a ilusão referencial: o silêncio não é transparente e ele atua na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa" (ORLANDI, 2002:39). ORLANDI, E. *As Formas do silêncio: no movimento do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

Colocava-me na aventura de uma pesquisa que como condição abdicava da objetividade sem sujeito, ou da mera disposição de intenção voluntária de uma protagonista. Aventura que se pretendia desprendida, despudorada, desesperada, inclinada e afinada com a insegurança sobre o improvável dia de amanhã .

Mas é muito difícil ouvir o silêncio, quem tentou sabe, mas não diz... Na impaciente espera pelo silêncio, existe a possibilidade de confusão entre um primeiro e um outro, o verdadeiro silêncio... Um outro problema é reconhecer ele o silêncio se descobre... Existe quem queira enganar o silêncio, mas é também inútil... Mas se existe coragem, não há sentido para a luta. Urgia escutar o silêncio. Ignorando o navio, abandonando as ceras e as correntes eu repetia: *o coração tem que se apresentar diante do nada sozinho...* Quem ouviu o silêncio nunca mais esquece, e em qualquer parte pode reconhecê-lo, até mesmo *depois de uma palavra dita, ou no próprio coração da palavra.*

A sedução se faz em relação ao que se quer, acatei a sedução pelas palavras e pelo silêncio do encanto da linguagem, enfrentando o que se fez como limite. Uma escrita palimpsésica, uma outra vez de uma mesma viagem, melancolicamente presente como ainda não suficientemente viajada. Escrita nostalgia num itinerário nômade, repetição incessante do desejo em eco de silêncio. Eram essas as pistas da escrita da infância em perspectiva.

Escrita da infância que suspirava por entre as linhas e entrelinhas, confiando na literatura, como possibilidade inventada e que no seu encanto, nos distrai ou aproxima do jogo do tempo e de nossas feridas ontológicas. Pela escrita da infância ensaiei um primeiro caminho, buscava o silêncio, para ouvir a canção dos pássaros. E eis que tudo se calava, talvez, por uma esperança indizível, pela canção dos pássaros e pelo silêncio do mundo.

Qualifiquei meu projeto de tese entre assombrosas fantasmagorias. Erguia o meu lar , num lugar estranho que ousava querer obedecer à insistência da vida pela pesquisa. Ouvi, e li, pela banca: *toda a palavra, ainda que seja nômade, no seu sentido mais radical é apócrifa, e de autoria de um Outro anônimo. Nós simplesmente a pronunciamos algum tempo depois, como prova metafórica de um amor que ainda não conhecemos*³⁵¹. Demorei algum tempo para absorver esse sopro de vida pela palavra, pois meu tempo por vezes insiste em ser depois . Carregada da esperança de algum esboço de resposta(s), avançava temerosa, gangrenando, sibilando verbos ao vento. Apócrifa, nômade. Pelos poros em que respirava, por todos os cantos (Becos? Bocas?) das palavras as buscas da tese e seu fardo atravessava-me, desembocando pelos diferentes nomes, canais muitos. Esboço nesse momento, de uma pequena e depois comprovada, como equivocada, discordância, ou concordância com a minha absoluta falta de ritmo: considere assim que, quando elas (as palavras apócrifas) escoam de todo, o coro não se pronunciava como murmúrio, era voz alta, era fôlego de ar, de dor-ida, de bolha medonha e escura, onde tudo se faz vago lume(hoje outro ledo engano).

Havia colocado os pés no barro , como meu mestre, orientador, sabiamente insistia. Pisado com os dois pés na terra do presente, ou em campo , como diz o jargão de pesquisa. Na longa estrada que separa a minha casa , das casas das crianças que buscava, sentia que estava espiando de viés. Equilíbrio ameaçado já nas primeiras entrevistas onde ocorreu o seguinte diálogo:

Criança: - O que tu vais me dar, se eu fizer o desenho³⁵² que tu me pedes?

Denise: - Nada! O que eu posso é te dizer: Muito obrigado!

Criança: (depois de relutar em fazer ou não a tarefa proposta responde)

- Tudo bem, serve! Mas o que eu gosto mesmo é de bolo de chocolate!

³⁵¹ Frase dita e escrita pelo professor Armando Cruz na ocasião da qualificação do projeto de doutorado.

³⁵² O desenho fazia parte do primeiro material de pesquisa, onde era solicitado a cada criança que contasse a história da Vila Princesa através de desenhos.

Minha casa erudita estava tão distante do mundo dos bolos de chocolate. As palavras da criança permaneciam tremendo como cordas tensas de uma harpa. Nesse momento, a escrita de pesquisa fazia-me, com Joubert, ouvir outros sons, sons de uma harpa eólica. Produzia alguns sons, eu pesava que ouvia, mas não reconhecia ainda nenhuma melodia como familiar aos meus ouvidos. O mais estranho é que pela aparência nenhum vento soprava sobre ela (a harpa eólica das crianças). Sua música descontínua colocava-me entre meditação e brancos, espaços interrompidos. Buscava qualquer conveniência que distendesse a corda, ou que depois de um tempo, não previsível como curto ou longo re/ou/compusessem uma nova harmonia. Uma nova tensão de cordas que permitisse a pesquisa e sua escrita. Em segredo também, agora confesso, eu me dizia: Calma! Afinal, sempre preferisses o fracasso que o compromisso do êxito apressado. Assumindo o fracasso prossegui acreditando que, para ouvir a música, era necessário entrar em contato com as intermitências, ou com o fluxo contínuo da alma. E pela pesquisa, todo esforço era de alma jogada, entregue, mas por mais que pesasse meu desejo de fluxo; havia momentos em que tudo cessava, diante das dores, e da ausência de beleza. Nada de céu, nem de estrelas, nem de poemas. A infância parecia por demais longínqua, e, pior, esse longínquo é que parecia ser o seu centro, repousado nos acordes do vento.

Com *as vísceras tensas* e uma escrita da infância como *cândida e ligeira arquitetura* de uma e tantas outras vozes e vidas, parti com aquilo que alguém resolveu chamar de dados . Segui eu e meus dados, para o estágio em Portugal, com a proposição de descolonizar tudo o que insistia em querer sedimentar-se pelo método, no raso.

Portugal foi mais do que um lugar de estágio; foi o espaço de re-encontro, de retomada do fôlego preciso. Estranhamente em casa, na mesma e diferente língua, nela os meninos são chamadas de putos, assim como tudo pelos cantos se entre/movia. Aulas e re-conhecidas aulas de sociologia da infância, aulas de

intensidade de uma cultura, cujo sentido lamurioso da sua fala/fado, fez-me apreender que existem espaços no mundo onde as dores podem ser mais intensamente ditas, incluindo, como brinde, uma expressão que suporta isso dor d'alma dor que pela música e pela poesia abriram a toda uma outra mais expressão pela escrita e pela pesquisa. Desviando do exagero de que alguma tipologia enquadraria, foi através da estada em Portugal, e do seu céu *repleto de violas*, que refiz o princípio da esperança por Bloch já dito, re/descobrimo aquilo que, se já sabido, necessitava ser vivido: *os desejos mais maduros não precisam ser menos inquietos*. A convivência com as lacunas do método tornaram-se, assim, mais suportáveis; na medida em que eram mais divididas maior era a certeza da amplitude da tarefa. E o sonho das infâncias e suas culturas, infiltrado pelo que antes parecia corriqueiro, propiciou um novo olhar sobre a pesquisa e a pesquisadora, até então, em ordinário entrave tecnicamente assumido.

Foi em Portugal que, pessoando, mais viajei e *perdi países*, mas isso de alguma forma já estava previsto, quero dizer, *pessoar*, o que não estava previsto, foi a apresentação de um novo e desconhecido poeta: Herberto Helder. A força de sua poética revirou o que restava como dita possível: minha orientação. *Ninguém se aproxima de ninguém se não for por um murmúrio, entre floras altas: camélias de ar*. E eu que até então estava presa às rosas e seus espinhos como metáforas do pesquisar, só na *Canção da Despedida* pude ouvir que *a beleza que devora a visão alimenta-se da desordem*. Desordenada, em surrealista escrita assumida, foi Portugal, e tudo que nessa palavra habita, quem me auxiliou a aprender a *sussurrar quando pass(o) por uma imagem tão leve que não suporta o peso brusco do sangue as veias da garganta contra a boca...* Eis o lugar onde as infâncias, para mim, suplicavam para serem ditas; foi necessário antes e assim reconhecer que verguei, ardida e iluminada, diante das floras altas, diante das *camélias no ar*. Pesquisar Doutorar

Voltei para o Brasil, retomei a pesquisa, com a bagagem leve e recompensada; a pesquisa, áurea e alada, surrealizada, voltei e em disposição de escuta privilegiada, retomei assim a Canção dos Pássaros. Alimentada de poesia, que pela literatura e pelas infâncias se confirmam aos meus sentidos, coloquei sobre a mesa os candelabros e repetindo Helder fiz a pergunta: *Quem sobre a mesa cantará ou calará... a flor e o grito... o tempo e o breve minuto... a aurora ou o crepúsculo... que nos corta o peito... mas e até... e por isso nos permite respirar mais um segundo? Quem?* A resposta aparecia clara e vibrante. Ela, *A Criança ... Fantasia noturna de um espírito caindo numa forma, encerrando-se numa boca, onde cada boca, pousada sobre a terra, pousa também sobre a voz universal de outra boca, túmulo que liberta.* Ela, *A Criança* . Talvez abstrato nome de uma canção, ou de um pássaro. Quem sabe? Restava só e mesmo seguir, a Canção e seus Pássaros.

Fazendo da escrita um espelho, fui aprendendo muito com meu erros. pessoando digo, *pensar é essencialmente errar, errar é essencialmente estar cego e surdo.* Para pretender o doutorar, tive que re-aprender a pensar, como também a ver e ouvir. Aprendi, sentindo, *tudo de todas as maneiras... uma alucinação extraordinariamente nítida... Centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas. Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.*

Suporto, assim, a dor de apresentar como um outro nome, o mesmo e pesado conhecido título conclusão . Não intitulei conclusão, porém apresento a gaiola de Magritte, como epimagem de uma terra em que ainda e muito se aprisiona o canto das aves. Essa conclusão, desde o seu começo, pretendia ser silenciosa , mais uma vez Pessoa já tendo melhor dito, e eu só repito: *parte da praia onde o mar não chega.* Tentei e forjei tantas janelas e portas, transitei por tantos palácios arruinados. E só pelas crianças consigo re-dizer *que a vida é bastante.* Vou terminando a escrita da tese, e como um palco no deserto, a única canção que escuto é a do adulto pedido: *Por isso, não te importes com o que*

penso, e muito embora o que te peça te pareça que não quer dizer nada. Minha pobre criança física. Dá-me das tuas rosas e dos teu lírios. Dá-me rosas, rosas, e lírios também.

A música, *asas nos ares*, pelo limite do pesquisar e da pesquisadora, revelou-se como uma rapsódia tendo as infâncias como resistência. Uma rapsódia estruturada por um conjunto de re-apresentações articuladas pela interpretação de uma pesquisadora, que partindo de temas e motivos, e de problemas e soluções, repensadas e reelaboradas, converge para a representação da alteridade pelas infâncias, como um canto, como poesia, albergando as soluções que o estilo bem ou mal, permite. Mário Quintana, um poeta menino, foi o auxiliar nessa escuta infinita, erguendo interrogações que, corrigindo o gênero, repito: *No final, que restará? Um desenho de criança...Corrigido por uma louca...Pois só as crianças e os poetas sabem e podem cantar/dizer: eles passarão...eu passarinho.* Quintana sabia e já havia dito que *quando guri, eu tinha que me calar à mesa: só as pessoas grandes falavam. Agora, depois de adulto, tenho de ficar calado para as crianças falarem.* Ousei e tentei muito, calar-me para que as crianças pudessem ser escutadas. E foi nesse ato que o maior os saldos pode ser alcançado. Descobri, pela prática que quanto mais eu entregava meus instrumentos (e leia-se aqui até o mais rudimentar que pode ser uma máquina fotográfica) mais as crianças me revelavam. Mais uma vez, percebi o quanto uma escrita da infância é da ordem do inatingível. Mas quintaneando como recurso repetia: *e as coisas são inatingíveis...ora! Não é motivo para não querê-las...Que tristes os caminhos, se não fora a mágica presença das estrelas!* Quintaneando, portanto, e sabendo que *Lili inventa o mundo*, prossegui entre reticências, afinal *as reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho...*

Entre reticências as borboletas e sua epopéia tentaram assim re-apresentar a mesma necessidade de *asas nos ares*. Através do texto, tentei preservar o possível das palavras e das imagens que as infâncias de vida breve e intensa

sugerem. Borboletas: *pétalas que voam, flores prematuras, manhãs do nunca mais?* Borboleteando pelos *reinos incomunicáveis... onde o sonho se torna pensamento e o traço se torna existência*, quarta dimensão da infância, ou uma gramática luminosa e obscura, ainda iniciante que, pela poética, ressoa a atualidade do que se quer como instante.

Uma gramática que pelas infâncias requer lonjuras, o infinito espacial, aérea, inconclusa, indescritível, impronunciável. Uma gramática que resida atrás do pensamento, onde não existem palavras. Seu terreno? *É-se*. Antimelodia de uma harmonia complexa de tudo que é áspero e contrário. Uma gramática que traduza o esforço em trazer o futuro para já. Uma gramática que escreva brincando de correr por entre as palavras, com o *coração batendo no mundo*. Uma gramática que não tema a escuridão do escuro total, como brincadeira de cebra-cega. Uma gramática que, pela poética, busque começar a vislumbrar luminescências fosforecidas de silêncios e música. Uma gramática sem sinônimos, cuja grafia carrega a potência da palavra liberdade, espalhando a voz e a vez de ser o que os mundos das infâncias sugerem: *atrás do pensamento tem um fundo musical, onde o mais profundo pensamento é um coração batendo*, sinfonia monotonicamente, pela pesquisa até a última nota perseguida... pautada pelo *princípio da esperança* e pelas reticências murmurando no para sempre...do incabado...

Citações e Referências Bibliográficas

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, T. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Arte e Comunicação, 2006.

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

_____. *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: Editor da UFMG, 2002.

_____. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

ARQUIVO FOLHA PRINCESA. ECOS. UCPel. 2003-2006.

AZEVEDO, A. *Fernando Pessoa: Outramento e heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

AMORIM, M. *O Pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Editora Musa, 2001.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Companhia as Letras, 2004.

ARRUDA, A. O Ambiente Natural e seus habitantes no imaginário brasileiro. In: *Representando a Alteridade*. Arruda. A. (org.).Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

ASSMANN, A. *Erinnerungsräume, Formen und Waldlunen des Kulturellen Gedächtnises*. Munique: Beck, 1999.

BACHELARD. G. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD. G. *Leau et lés Rêves*. Paris: Librarir José Corti, 1942.

_____. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética: meditações filosóficas*. VII. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- BAKHTHIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UCITEC, 1988.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes: 2003.
- _____. *O Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARROS, D; FIORIN, J. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2003.
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BAUMAN, J. *Winter in the Morning*. Londres: Virago Press, 1986.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.
- _____. *Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BARTHES, R. *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva 2002.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; Vol. III).
- _____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: Vol. I).
- _____. O autor como produtor. In. BENJAMIN, W. 1892-1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; Vol.I).

_____. Sobre o Conceito de História. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas Vol.I).

_____. *Infância em Berlim por volta de 1900*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras Escolhidas, Vol.II).

_____. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. *Rua de Mão Única*. São Paulo, 2000. (Obras escolhidas. Vol.II)

_____. *O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed: 34, 2002.

_____. *Passagens*. Belo horizonte. Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, W; SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo, 1993.

BERNASCHONI, R. Critchley. *Re-Reading Levinas*. Blomington: Indiana University Press, 1991.

BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A Conversa Infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, E. *O Princípio da Esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. V.I.

_____. *O Princípio da Esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006. V.II.

BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, E. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Tempo Vivo da Memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

- _____. (org). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRANCO, L; BRANDÃO, R. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. (org). Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BRETON, A. *Por uma Arte Revolucionária Independente!* Breton-Trotsky; Galvão, P. [et al.] São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.
- BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRISSAC, N. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- _____. *Walter Benjamin: escritor revolucionário*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.
- BURMAN, E. *La Deconstrucción de la Psicología Evolutiva*. Madrid: Aprendizage Visor, 1998.
- BUSSOLETTI, D. Entre a imagem e a palavra: um desafio epistemológico da contemporaneidade. In: GUARESCHI [et al.] (orgs). *Psicologia em Questão: reflexões sobre a contemporaneidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- CATÁLOGO DO MUSEU JUDAICO DE PRAGA. *No He Visto Mariposas Por Aqui*. Tiskana Flora, 1996.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidano. 1 - Artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- _____. *A Invenção do Cotidano. 2 - Morar Cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CLARK, K. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORAZZA, S. *História da infância Sem Fim*. Ijuí. Editora da UNIJUI, 2004.
- CHAUÍ, M. Janela da Alma, espelho do Mundo. In: Novaes, A. [et al]. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CIAMPA, A. *A Estória de Severino e a História de Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- CLIFFORD, J. *Itinerários Transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- _____. *Dilemas de la Cultura: antropologia, literatura y arte em la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- _____. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- CRISTENSEN, P; JAMES, A. (orgs) *Investigação Social com Crianças: perspectivas e práticas*. Porto. Instituto Paula Frassinetti, Ltda, 2005.
- DEL PRIORE, M. (org). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.
- DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____. *Da Hospitalidade*. Viseu: Palimage, 2003.
- DUARTE, R. FIGUEIREDO, V. *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- DUVEEN, G. Crianças enquanto atores sociais: as representações sociais em desenvolvimento. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs.) *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.
- EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.
- FARR, R. *As raízes da Psicologia Social Moderna*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FARACCO, C. [et al]. *Uma Introdução a Bakhtin*. Curitiba: Haiter, 1988.
- FARIA, A; DEMARTINI, Z; PRADO, P. (orgs). *Por uma Cultura da Infância: metodologias de pesquisa com crianças*. Campinas: Autores Associados, 2005.
- FICHTNER, B. *Contribuições de Vygotsky na Educação e na Pesquisa*. Pelotas: Minicurso ministrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, 2006.
- FIGUEIREDO, L. *Revisitando as Psicologias: da epistemologia à ética nas práticas e discursos psicológicos*. São Paulo: EDUC, Petrópolis: Vozes, 1995.
- FREITAS, M. *História Social da Infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2003.
- FREITAS, M.; SOUZA, S; Kramer, S. *Ciências Humanas e Pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- FREITAS, M. (org) *Desigualdade Social e Diversidade Cultural na Infância e na Juventude*. São Paulo: Cortez, 2006.

FREITAS, M. *O pensamento de Vygotsky e Bakhtin no Brasil*. Campinas: Papyrus, 1994.

FREUD, S. Além do Princípio do Prazer. In: *Obras Psicológicas Completas*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. O Estranho. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. Uma Nota Sobre o Bloco Mágico. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAGNEBIN, J. M. Da escrita Filosófica em Walter Benjamin. In: SILVA. M. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1999.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

_____. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GERALDI, W. *A Diferença Identifica. A Desigualdade Deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética*. In: *Ciências Humanas e Pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. Freitas. M, Souza, S.; Kramer, S. São Paulo: Cortez, 2003.

GRAUE, M; WALSH, D. *Investigação Etnográfica com Crianças : teorias, métodos e ética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

GUARESCHI, P. A Alteridade e Relação: uma perspectiva crítica. In: ARRUDA, A.(org). *Representando a alteridade*. Petrópolis- RJ : Vozes , 1998.

_____. [et al.] (orgs). *Psicologia em Questão: reflexões sobre a contemporaneidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GUARESCHI, P. *Psicologia Social Crítica: como prática de libertação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

GUARESCHI, P; JOVCHELOVITCH, S. *Textos em Representações Sociais*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

HANDCKE. P. *História de uma Criança*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HARTOG, F. *Memória de Ulisses: narrativas sobre fronteira na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

HEIDEGGER, M. *A Caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HELDER, H. *Photmaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Ou O Poema Contínuo*. Lisboa. Assírio & Alvim, 2004.

JAMESON, F. *Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JODELET, D. *Loucura e Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes 2005.

JOVCELOVITCH, S. *Representações Sociais e Esfera Pública: a construção dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2000.

KESSEN, W. *The American child and other cultural inventions*. American Psychologist 34,1979.(p.:815-20). Citada por: WOODHEAD, M e Faulkner, D. Sujeitos, objetos ou participantes? Dilemas da Investigação Psicológica com Crianças. In: CRISTENSEN,P e JAMES, A.(orgs) *Investigação Social com Crianças: perspectivas e práticas*.Porto; Instituto Paula Frassinetti, 2005.

KLEIN,Y. *International Klein Blue 1928-1962*. Singapura: Paisagem, 2005.

KOLTAI, C. (org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998.

KONDER, L. *O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KRAMER, S; LEITE, M. *Infância: fios e desafios da pesquisa*. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *Infância e Produção Cultural*. Campinas: Papyrus: 2005.

KRÁSA, H; HOFFMEISTER, A. *Brundibár*. Praga: Tempo Praha, 1998.

KRISTEVA. J. *Estrangeiros Para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LABARTHE, P; NANCY, J. *O Mito Nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LAJOLO, M. Infância de Papel e Tinta. In: Freitas, M. (org). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2003.

LARROSA, J. *Pedagogia Profana: danças piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.

_____. ; SKLIAR, C. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*.Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LEVI, P. *É Isto um Homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os Afogados e os Sobreviventes*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

LEVINAS, E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. *Ética Y Infinito*. A. Machado Livros, S.A. Madrid, 2000.

LIMA, S. *A Aventura Surrealista*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a

_____. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

_____. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

_____. *Onde Estivestes de Noite?* Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.

LÖWY, M. *A Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, F. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

MAGALHÃES, M. *Oportunidade e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a cidade de Pelotas(1860-1890)*. Pelotas: Editora da UFPel/ Livraria Mundial, 1993.

_____. *Pelotas Século XIX*. Pelotas: Editora da Livraria Mundial, 1994.

MAGRITTE, R. In: Paquet, M. *René Magritte, 1898-1967 O Pensamento Tornado Visível*. Lisboa: Taschen, 1995.

MANGUEL. A. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARKOVÁ, Ivana. *Dialogicidade e Representações Sociais: as dinâmicas da mente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

MARTINS, M. *Herberto Helder. Um Silêncio de Bronze*. LISBOA: Livros Horizonte, 1983.

MATOS, O. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MÈLICH, J. *Totalitarism y Fecundidad: la filosofia frente a Auschwitz*. Barcelona: Antrophos Editorial, 1998.

_____. *La Ausencia del testimonio: ética y Pedagogia en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Antrophos Editorial: Guadalupe N.I. (México): Universidad Autónoma de Nuevo León, 2001.

_____. *Filosofia de la Finitude*. Barcelona: Herder, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *O Olho e o Espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Psicologia Social, I: influencial y cambio de actitudes individuos grupos*. Barcelona: Paidós, 1985.

_____. & Hewstone. *De la Ciência al Sentido Comun*. In: *Psicología Social y Problemas Sociales*. Barcelona: Paidós, 1995.

MOSCOVICI, S. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

_____. *Crônica dos Anos Errantes*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

_____. *Social Psychology and developmental psychology; Extending the conversation*. In: DUVEEEN, G. e B. LLOYD(eds). *Social Representations and the Development of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.

MURICY, K. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NESTROWSKI, A; SILVA, M. (orgs). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *Voices de Crianças*. In: NESTROWSKI, A; SILVA, M. (orgs). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

- NOVAES, A. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, B. *Sociedade e Infância no Brasil*. Brasília: Editora UnB, 2003.
- ORLANDI, E. *As Formas do Silêncio: no movimento do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- PAES, J. [et al]. *Poemas*. São Paulo. Editora Ática 2005.
- PAQUET, M. *René Magritte 1898-1967: O pensamento tornado visível*. Lisboa: Tashen, 1995.
- PAZ, O. *Signos em Rotação*. São Paulo. Editora Perspectiva S. A., 2003.
- PESSOA, F. *A Língua Portuguesa*. São Paulo; Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Nota preliminar - Apontamentos soltos de Fernando Pessoa: s.d: não assinados*. Fernando Pessoa. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- _____. *Fernando Pessoa. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- _____. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005a.
- _____. *Aforismos e Afins*. São Paulo: Companhia das letras, 2006b.
- _____. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006c. Aqui também temos muitos anos iguais...
- PONGE, R. *Surrealismo e o Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- QUINTANA, M. *Melhores Poemas de Mário Quintana*. Seleção Fausto Cunha. São Paulo: Global, 2005a.
- QUINTANA, Mário. *Prosa & Verso*. Compilação do autor. Porto Alegre: Globo, 1980. (Série paradidática).
- _____. *A Rua dos Cataventos*. São Paulo: Globo, 2005b
- _____. *Canções*. São Paulo: Globo, 2005c.
- _____. *O Aprendiz de Feiticeiro*. São Paulo: Globo, 2005d.
- _____. *Sapato Furado*. São Paulo: Global, 2006e.
- _____. *Sapo Amarelo*. São Paulo: Global, 2006f.

RAMIL, V. *A Estética do Frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

REY, F. *Sujeito e Subjetividade: uma aproximação histórico-cultural*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

RICOEUR, P. *Nas Fronteiras da Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Sobre a Tradução*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

RILKE, R. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ROUANET, S. Apresentação. In: Benjamin, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

RUBIN, S. *Firefleies in the Dark: the story of Friedl Dicker-Brandeis and the Children of Terezin*. New York: Holiday House, 2000.

SAID, E. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Orientalismo: representações sociais do Oriente*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.

_____. *Representações do intelectual: As Conferências de Reith de 1933*.

SAINT-HILAIRE. In: GUTIERREZ, E. *Negros, Charqueadas e Olarias: um estudo sobre o espaço pelotense*. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001.

SANCHES, M. *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Póscolonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

SANTOS, B. *Pela Mão de Alice; o social e o político na pós-modernidade*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência. Para um Novo Senso Comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. São Paulo: Cortez, 2005.

SARMENTO, M. As Culturas da Infância nas Encruzilhadas da Segunda Modernidade. In: Sarmento, M. e Cerisara, A. *Crianças e Miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação*. Porto: Edições ASA, 2004.

_____. *Gerações e Alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância*. Paper apresentado no 5º Congresso Português de Sociologia, Universidade do Minho, 2004.

_____ ; CERISARA, A. (Orgs). *Crianças e Miúdos: perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação*. Porto: Edições ASA, 2004.

_____ ; PINTO, M. (Orgs.) *As Crianças, Contextos e Identidades*. Centro de Estudos da Criança, IEC, Universidade do Minho, 1997.

_____ ; SOARES, N. F.; TOMAS, C. *Políticas Públicas e Participação Infantil*. IEC - Universidade do Minho, 2005.

SARTRE, J. *A Questão Judaica*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SAWAIA, B. *As Artimanhas da Exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2004.

SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SCHILLER, F. *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SILVA, M. *Leituras de Walter Benjamin*.(Org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

_____. *O Local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Palavra e Imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *Physionomia, Paisagem Ideal e Ficção Autobiográfica: A Viagem à Itália de Goethe*. In: *O Local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, T. (org). *Antropologia do Ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, N. *Infância e Direitos participação das crianças nos contextos de vida: representações, práticas e poderes*. Tese de Doutorado, IEC, Universidade do Minho, 2005.

SOBRAL, A. Ético e Estético. In: BRAIT, B. (org) *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: ConteAxto, 2005.

SONTAG, S. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, R. *Sentido e Alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. *Filosofia e Alteridade*. Porto Alegre: EDIPUCRS: 2004.

_____. *Razões Plurais: itinerários da racionalidade ética no Século XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SOUZA, S. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. Re-significando a Psicologia do desenvolvimento: uma contribuição crítica à pesquisa da infância. In: KRAMER, S. e LEITE, M. *Infância: fios e desafios da pesquisa*. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *Mosaico: imagens do conhecimento*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2000.

_____. *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. (org). *Educação e Pós-modernidade: ficções científicas e crônicas do cotidiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

SPINK, M.J. *O Conhecimento no Cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TEZA, C. *A polifonia como categoria ética*. Cult Especial Biografia. São Paulo, n.4. p 24-26.

TODOROV, T. *Les Abuses de la Mémoire*. Arlea, 1995.

TIEDEMANN, R. Introdução a Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo horizonte. Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VALÉRY, P. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

VEER, R.V. D. & VALSINER, J. *Vygotsky - uma síntese*. São Paulo: Edições Loyola, 1991/1996.

VERNANT, J. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VIGOTSKI, L.; SEMMENOVICH, L.; LURIA, A. *Linguagem, Desenvolvimento, Aprendizagem*. São Paulo: Ícone: Editora da universidade de São Paulo, 1988.

_____. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1988.

_____. *Pensamento e Linguagem*. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

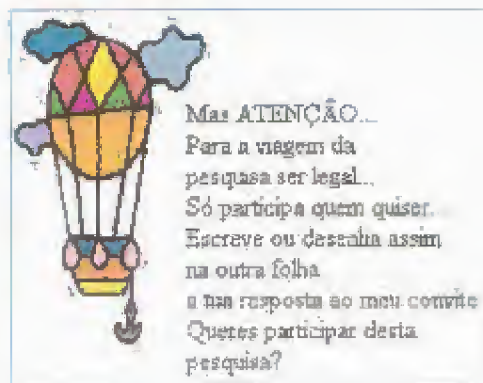
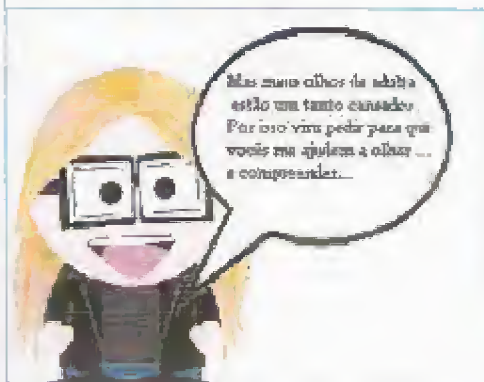
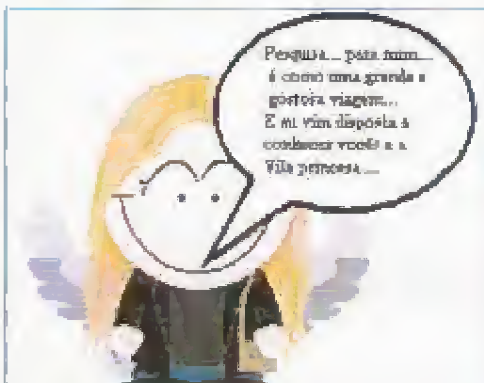
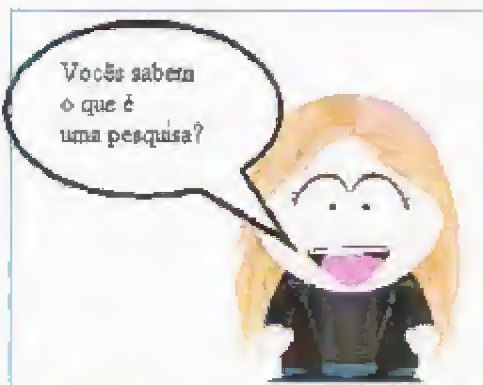
_____. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fones, 1999.

_____. *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ANEXOS

**INSTRUMENTOS UTILIZADOS
- KIT VIAGEM**

APRESENTAÇÃO



CONSENTIMENTOS

Termo de Consentimento

Eu, Denise Bussoletti, professora da Universidade Federal de Pelotas, estou realizando uma pesquisa que faz parte de meu projeto de doutorado, que tem por objetivo estudar a forma como as crianças pensam e sentem o mundo hoje.

Para tanto, necessito de sua colaboração no sentido de autorizar a participação da criança que está sob a sua responsabilidade em algumas atividades que serão desenvolvidas na Escola e de forma que não prejudique as atividades programadas em curso.

Nas atividades previstas encontram-se entrevistas, confecção de histórias, poesias e desenho. Todo o material utilizado será oferecido gratuitamente por mim às crianças.

Os resultados dos trabalhos feitos pelas crianças, e que elas autorizarem, serão expostos e partilhados pelos pais e pela comunidade que, se julgar importante e necessário, poderá autorizar, ou não, a divulgação e publicação dos mesmos.

Durante todo o trabalho, eu estarei à inteira disposição para qualquer esclarecimento sobre quaisquer fatos ou dúvidas relacionadas à pesquisa, meu telefone para contato é 91355415 ou através da diretora da escola.

Contando com sua colaboração gostaria que autorizasse assinando abaixo no espaço destinado para isso.

Muito obrigado pela atenção e despeço-me assegurando o enorme valor que será ter o seu consentimento aceito.

Denise Bussoletti

Eu fui informado dos objetivos da pesquisa que será realizada e autorizo(nome da criança) a participar das atividades de pesquisa.

Assinatura do Responsável

Em ____ / ____ / ____

Termo de Consentimento

Eu, Denise Bussoletti, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, estou realizando uma pesquisa que faz parte de meu projeto de doutorado, que tem por objetivo estudar a forma como as crianças pensam e sentem o mundo hoje, através dos estudos das representações da alteridade pela infância (conforme resumo do projeto em anexo). Desenvolvo meu projeto de tese vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Para tanto, necessito de sua colaboração no sentido de autorizar a realização deste trabalho no interior da escola que está sob sua direção. A preocupação ética implícita em meus procedimentos de pesquisa requer a livre participação das crianças, através do consentimento de seus responsáveis e de sua disponibilidade pessoal. Todos os esforços serão empenhados no sentido de adequar os pressupostos centrais deste estabelecimento educacional aos objetivos da pesquisa procurando interferir o menos possível na rotina escolar e fazendo da pesquisa um exercício de respeito à criança e aos seus direitos enquanto princípio fundamental.

Nas atividades previstas encontram-se entrevistas, confecção de histórias, poesias e desenho. Todo o material utilizado será oferecido gratuitamente por mim às crianças.

Os resultados dos trabalhos feitos pelas crianças, e que elas autorizarem, serão expostos e partilhados pelos pais e pela comunidade escolar que, se julgar importante e necessário, poderá autorizar, ou não, a divulgação e publicação dos mesmos.

Durante todo o trabalho, eu estarei à inteira disposição para qualquer esclarecimento sobre quaisquer fatos ou dúvidas relacionadas à pesquisa, meu telefone para contato é 91355415 e 32256929.

Muito obrigado e despeço-me reafirmando a importância da sua colaboração.

pesquisadora

Diretora da Escola

Escreve ou desenha nesta folha a tua resposta
ao meu convite:

Queres participar da pesquisa?

IDENTIFICAÇÃO FICCIONADA

Para que todo mundo possa dizer, escrever e desenhar o que bem quiser inventa um outro nome para ti e coloca no refângulo acima.

Assim só tu saberás a tua identidade secreta. E nós poderemos nos divertir e aprender bastante com isso.

ERA UMA VEZ UMA VILA CHAMADA PRINCESA

Olá! Você é capaz de contar e ilustrar essa história?

Se for, por favor, continue a frase abaixo

Era uma vez uma Vila chamada Princesa



DESCOBRINDO A VILA PRINCESA

DESCOBRINDO A VILA PRINCESA

1- Uma pessoa

2- Um lugar

3- Uma coisa legal

4- Uma coisa ruim

5- Algo bonito

6- Algo feio

7- Uma brincadeira

8- Um som que eu ouço todo dia

9- Uma coisa que na Vila é igual ao resto do mundo

10- Uma coisa que na Vila é diferente do resto tudo

11- A Vila Princesa é

12- Eu queria que a Vila Princesa fosse

13- Se eu pudesse eu mudaria na Vila

A BORBOLETA
poemas-perguntas-respostas-desenhos

Faz muito tempo, no século passado, uma criança escreveu um poema sobre um lugar chamado Terezin. O nome do poema é o nome desse lugar.

1-Leia atentamente o poema.

TEREZIN

Esta mugre nas sujas paredes,
Alambradas a todo alrededor,
E 30 000 almas que dormem
Que alguma vez despertarão
E verão seu próprio sangue derramado
...
Estas 30 000 almas que dormem lá
Entre as árvores despertarão,
Abrirão seus olhos
Y como verão muitas coisas
Adormecerão de novo

2-O que você acha que essa criança quis dizer nesse poema?

3- Existem borboletas na Vila Princesa? Você tem visto borboletas? Conte uma pequena história sobre elas? (se necessário vire e escreva no outro lado da folha)

EXISTEM BORBOLETAS NA VILA PRINCESA? Não responda com palavras, mas desenhando abaixo.

MÚSICA
Gueto

Marcelo D2

Gueto

Eu tô na rua e vejo a vida como um vídeo clipe
Problemas passam como um clique!
Armas e brinquedos
Se confundem na mão de uma criança
Eu até entendo quem não tem mais esperança
É que eu vim da zona norte
Um lugar pobre
De gente honesta e humilde
Mas gente nobre
Você tem que andar na linha
Se manter no bolo
Não se assuste esse é só o começo do jogo
Primeiro um flash
12 ou 13 coisas para resolver
Não dá nem tempo de pensar no que fazer
E outro flash
E fica tudo preto
Vamos tomar o poder ou continuar no gueto ?!

Refrão:

Você quer sair do gueto
Mais a sua mente é o gueto
Você quer fugir do gueto
Mais o mundo inteiro é o gueto
(2x)

O que não me derruba fortalece
A sua polícia não me causa estresse
Paz e liberdade é o que todo mundo quer
Mais o que cê ta disposto a perder
Quando tal paz vier ?
Quer falar de gueto ?Fala Rio de Janeiro!
De paraíso a mais sujo puteiro
Respeito a quem sobrevive a isso tudo
E não precisa mais temer o mundo
Debaixo dos planos
Ta no orgulho suburbano
Um pouco de europeu

Um pouco de africano
"Acho que fui traído"
Ah! Puro blá blá blá!
Ta na hora de levantar e lutar!
Evolução a qualquer custo ?
O dinheiro manda ?
Mas a rua vai ficar é com o samba!
Política do medo
Todo mundo roubando
Mais nunca vão roubar a alma de um malandro!

Refrão:

Você quer sair do gueto
Mais a sua mente é o gueto
Você quer fugir do gueto
Mais o mundo inteiro é o gueto
(2x)

G-u-e-t-o! ce sai do gueto mas o gueto não sai de você!
Re-vo-lu-ção! tudo que eu preciso e de um mic na mão!
E não preciso abaixar minha cabeça
E nem preciso falar mau de ninguém
O que eu preciso é me focar no meu trabalho
Me focar na minha família
Que ai o meu sucesso vem!
Rema rema
E não sabe o que quer
Pra quem não sabe que caminho vai, pega um qualquer!
Me diz ai!
Vai ficar sentado no gueto
Ou vamo ser parte de algo e escrever o enredo?

Refrão:

Você quer sair do gueto
Mais a sua mente é o gueto
Você quer fugir do gueto
Mas o mundo inteiro é o gueto

A CANÇÃO DOS PÁSSAROS
poema-perguntas-respostas

1- Leia este poema

A Canção dos Pássaros

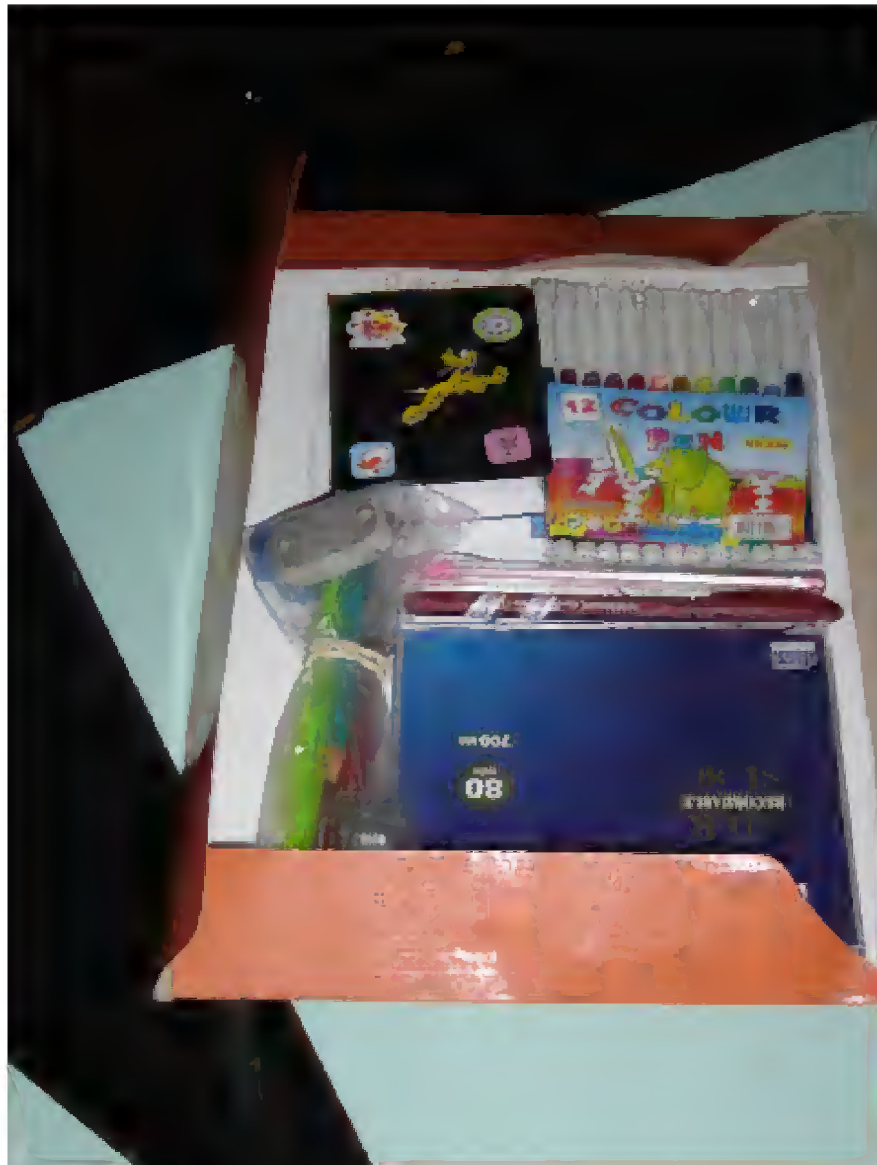
Quem segue sentado
Em seu ninho
Não conhece o que é o mundo
Não conhece o que todos os pássaros sabem
Nem sabem sobre o que eu quero cantar
Quando a luz da manhã chega a terra
E gotas de orvalho brilham na relva
Um melro canta sobre o arbusto
Saudando o amanhecer
Olha, trata de abrir teu coração a beleza
Veja os bosques um dia
E ali faz uma guirlanda com tuas lembranças
Então, se as lágrimas enturvarem teu caminho
Saberás que é
Maravilhoso viver

2- Você acha que ele foi escrito por quem? Imagine e conte um pouquinho:

3- O que você acha q quem escreveu queria dizer com esse poema?

4- Você é capaz de escrever um poema, pode ser qualquer um, quanto mais ele for seu poema, melhor será. Escreva atrás da folha tudo o que você achar que poema é:

O KIT PESONALIZADO



APROVAÇÃO COMITE ÉTICA



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - CEP - PUCRS



Ofício nº 393/05-CEP

Porto Alegre, 03 de maio de 2005.

Senhor(a) Pesquisador(a)

O Comitê de Ética em Pesquisa da PUCRS apreciou e aprovou seu protocolo de pesquisa intitulado: "A canção dos passantes: representações do outro na escrita de pesquisa infântil e o princípio da esperança".

Sua investigação está autorizada a partir de presente data.

Atenciosamente

Prof. Dr. Heio José Kirper
COORDENADOR DO CEP-PUCRS

(enc(e) Scia)
Doc. Denise Bussolletti
Universidade