

Paloma Roriz\*

PUC-Rio/Faperj

## Três ou quatro crianças: entre a infância e o sujeito lírico<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo propõe pensar alguns aspectos teóricos da relação entre a infância e a elaboração do sujeito lírico moderno e suas implicações para o entendimento da ideia de emoção poética. Para isso, o texto apresenta um breve percurso de figurações da criança como surgidas com o romantismo alemão, passando por Baudelaire, Winnicott e René Schérer, para finalmente ler a figura da criança como incorporada pela poética do escritor português Ruy Belo.

**Palavras-chave:** infância, sujeito lírico, primeiro romantismo, poesia contemporânea

**Abstract:** The article proposes to think about theoretical aspects of the association between childhood and the elaboration of the modern lyrical subject and its implications for understanding the idea of poetic emotion. To this end, the text presents a brief journey of figurations of the child as they emerged with German romanticism, passing through Baudelaire, Winnicott and René Schérer, to finally read the figure of the child as incorporated by the poetics of the Portuguese writer Ruy Belo.

**Keywords:** childhood, lyrical subject, German romanticism, contemporary poetry

*As crianças todas as crianças que na terra põem mais do que dois pés*

Ruy Belo

Em um de seus textos, Rosa Maria Martelo destaca, ao procurar descrever uma cena mais ampla de mudança ocorrida na produção poética portuguesa surgida a partir de 1975, um ponto importante de distinção entre a poesia como pensada a partir do idealismo romântico e a sua posterior concepção entre as poéticas da modernidade, distinção que diria respeito na verdade a diferentes gradações de “impessoalidade” e sua elaboração a partir dos controvertidos caminhos de recusa e diálogo entre essas correntes.<sup>2</sup> Assim, se a perspectiva romântica, em sentido largo, ofereceria ao leitor o poema como espécie de mediador para certo estado de incomensurabilidade da poesia, o que implicaria, portanto, uma não *coincidência* ontológica entre poesia e poema, com a poesia moderna

tais limites serão deslocados para uma materialização comungada em mesma instância, quando “falar da poesia, tornar-se-á um equivalente de falar do poema enquanto entidade discursiva, ou, quando muito, de falar da linguagem poética” (Martelo 2004: 218), ideia tão bem ratificada pela célebre alegoria da perda da auréola baudelairiana. O ponto sublinhado por Martelo talvez ofereça, em seu recorte, uma boa chave de abertura para a tentativa do presente texto: pensarmos em como determinadas figurações da infância vão entremear a elaboração imagética do eu lírico moderno, tendo em vista o limiar ténue entre o que será eventualmente entendido por infância e “emoção” poética.

Para isso, podemos também lembrar, de partida, outra imagem baudelairiana, em torno da *emocionante* questão dos brinquedos e da propensão investigativa da criança ao tocar seu objeto: “A maior parte dos pequenos quer sobretudo *ver a alma*, alguns após certo tempo, outros *logo de início*” (Baudelaire 1995: 495, grifos do autor), em que a pergunta lançada sobre a localização da alma é já resposta a um “mundo sem transcendência” (Martelo 2004: 218): se do poeta cai a auréola, da criança tampouco resta qualquer áurea da natureza ou de algum sorriso que encarne em si a “poesia sem forma” (Schlegel 2020: 20).

É certo que tal perda, franqueados pelo salvo-conduto de uma modernidade poética já posta, não deixa de nos divertir *loucamente*, para lembrar uma passagem de Georges Didi-Huberman, leitor de Walter Benjamin: se a criança *quebra* o brinquedo, assim como brincar com ratos, é por nela irromper não tanto a “percepção aguda” (Baudelaire 1995: 859) pela “ingenuidade”, mas antes de tudo a *malícia*: “A criança maliciosa tem a seu favor a falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico, até mesmo revolucionário” (Didi-Huberman 2017: 139). Na reinscrição imagética dessa infância convocada por Baudelaire o desejo pela *alma* do brinquedo é a constatação, mesmo que ainda incrédula, de um mundo irrevogavelmente reificado, cuja transcendência só pode ser sentida, afinal, como mera ausência:

É a mais ou menos rápida invasão desse desejo que faz a maior ou menor longevidade do brinquedo. Não sinto coragem de censurar essa mania infantil: é uma primeira tendência metafísica. Quando este desejo se fixa na moela cerebral da criança, ela enche seus dedos e suas unhas de uma agilidade e de uma força singulares. A criança vira, revira seu brinquedo, esfrega-o, sacode-o, martela-o contra as paredes, joga-o por terra. De tempos em tempos ela o faz recomeçar seus movimentos mecânicos, às vezes em sentido inverso. A vida maravilhosa pára. A criança, como o povo que assedia as Tulherias, faz um supremo esforço; finalmente ela o entreabre, ela é a mais forte. Mas onde está a alma? É aí que começa o embotamento e a tristeza. (Baudelaire 1995: 495)

Sem alma, resta ao espírito *potencialmente crítico* revirar e interpelar o seu objeto, também ele um corpo caleidoscópico e *científico* de efeitos “maravilhosos e surpreendentes” (*ibidem*), não vindos de algum “mecanismo infinito” (Schlegel 2020: 20)

de caráter abstrato e etéreo, mas agora de um material concreto e circular que precisamos ajustar: “ajustai esse círculo, assim como um outro círculo furado de vinte janelinhas a distâncias iguais, a um eixo na ponta de um cabo que segurais como se segura uma tela diante do fogo” (Baudelaire 1995: 494), quando *tocar* o brinquedo é também acionar uma certa gramática da intimidade: a criança, se sai de um regime de clarividência e brilho como o queriam alguns românticos, é para então descer ao corpo dos materiais prosaicos, em seu uso e aderência.

Já em meados do século XX, o brinquedo, para além de uma figuratividade poética, ganhará estatuto teórico de um “objeto transicional”, com as proposições de Donald Winnicott, em torno da fronteira porosa dos corpos da mãe e do bebê, para desembocar mais adiante no pensamento literário de Antoine Compagnon, no final da década de 1970, ao aproximar a ideia do livro ao próprio *objeto transicional*. O manuseio e as marcas deixadas nas páginas, por meio de uma “gesticulação íntima”, seriam assim equivalentes às deixadas pelo bebê ou pela criança em seu objeto de predileção – seja um pedaço de pano, um ursinho, uma boneca ou uma palavra –, o que não deixa de implicar uma aproximação mais palpável entre a atividade infantil e a literária, do que, por exemplo, a de algumas sugestões célebres como as de Freud em seu texto “O escritor e a fantasia”, de 1908, por exemplo.

Mas na verdade estaríamos falando aqui de duas crianças. Ver o livro como um objeto transicional é aproximar de alguma forma o leitor/escritor de uma dimensão *infantil* da vida, porém, talvez ligada ao que Winnicott vai chamar, em certo contraponto ao conceito de sublimação de Freud, de uma *terceira* esfera da vida: aquilo que seria um “lugar” na mente para o transcurso do que denomina como nossa “experiência cultural”, vivenciada numa *área intermediária*, como afirma, ou seja, numa certa zona entre a realidade interna e a externa, onde podem ocorrer os chamados fenômenos transicionais e onde se dariam os movimentos que fazemos a partir da *precariedade* própria que caracteriza a nossa “intimidade”. O ponto é: para Winnicott, a *brincadeira* só teria lugar nessa zona intermediária, onde o *divertimento* é de fato possível, zona esta pautada por um sentido de *íntimo*, quer dizer, de uma intimidade assegurada por uma atmosfera que se revele “confiável”, e que seria na verdade o lugar em que realmente “passamos a maior parte do tempo enquanto experimentamos a vida” (Winnicott 2019: 169-170).

É difícil abordar o pensamento winnicottiano de modo rápido, já que diz respeito a todo um desenvolvimento mais amplo de pensamento, mas talvez o importante a destacar seja a ideia de que a aproximação da atividade do escritor e a da criança ocorreria aqui como extensão e desenvolvimento uma da outra, não de modo metafórico ou imagético, mas subjetivamente concreto, quando o livro, na possibilidade de seu manuseio e uso, poderia de fato incorporar a dimensão palpável de um *brinquedo*: “dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faça-o meu” (Compagnon 2007: 17).

Por outro lado, uma segunda criança diria respeito sobretudo a uma esfera mais abstrata de representação, a partir de um contexto cultural específico, como projeção

externa de ordem figurativa e idealizada, mas com poder suficiente para impregnar, como extensa nota de fundo, todo um imaginário de modernidade poética. Se fosse possível esboçar alguma genealogia crítica dessa idealização, teríamos por certo que pensar na própria ideia da infância como invenção de uma *categoria* fabulada no século XVIII, no contexto da nova posição da burguesia na sociedade europeia com poder político e econômico crescentes, assim como de um sistema de instrumentalização criado em seu entorno, fazendo da criança o “centro de todas as atenções” (Schérer 2002: 18), mas, principalmente, lembrar de uma outra “faceta” dessa *invenção* tão bem descrita por René Schérer:

Além desse aspecto racionalizante, pedagógico e normativo, a invenção da infância apresenta uma outra faceta, não menos interessante, que se abre para outros desdobramentos e se prolonga em direção a outras perspectivas. Ela desperta e alimenta um *sentimento de infância*, de seu próprio valor, ultrapassando qualquer interesse e funcionalidade, que acabará tomando a forma de uma estética e de uma poesia, assim como de uma religião e de uma mística. Sentimento nascente de uma emoção *sui generis*, que a reflexão transformará em filosofia. (Schérer 2002: 20, grifos do autor)

Em que consistiria ao certo a *emoção* descrita acima? O autor pontua uma série de desdobramentos surgidos do “sentimento de infância”, passando por Rousseau, com sua obra *Emílio ou Da educação*, publicado em 1762, e sua reverberação entre os primeiros românticos, como Friedrich Schiller, por exemplo. No contexto da reverberação dos escritos de Rousseau, valeria sinalizar a voz marcada em primeira pessoa por uma interioridade subjetiva elaborada junto a elementos da natureza, como mais precisamente em *Devaneios do caminhante solitário*, de 1782:

Não, nada de pessoal, nada relativo ao interesse de meu corpo pode ocupar de fato minha alma. Eu não medito, não sonho jamais tão prazerosamente do que quando esqueço de mim mesmo. Sinto êxtases, arrebatamentos inexprimíveis ao me fundir, por assim dizer, no sistema dos seres, ao me identificar à natureza inteira. (Rousseau 2022: 129)

A criança encarnaria a imagem-síntese dessa comunhão. Com Friedrich Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*, de 1795, lemos acerca da concepção dos estilos ingênuo e sentimental, cuja definição do primeiro se daria por meio do contato direto com a natureza, além da *simplicidade* de uma “comunhão” com esta, enquanto o segundo, através da meditação provocada pelos objetos. Mas o que poderia haver em elementos da natureza que justificasse a nossa satisfação diante deles? “O que teriam por si mesmos de tão aprazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc.?” (Schiller 1995: 44). Nosso *amor* por essas coisas se daria pela *Ideia* expressa por seu meio, já que seriam aquilo que em algum momento

nós já fomos sendo por isso “expressão de nossa *infância perdida*, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso” (*ibidem*, grifo nosso).

Podemos ainda pensar em uma passagem da célebre “Conversa sobre a poesia”, de Friedrich Schlegel, publicado em 1800, na revista *Athenaeum*, em que lemos:

O mundo da poesia é incomensurável e inesgotável, assim como o reino da natureza viva é rico em plantas, animais e criações de todo tipo, forma e cor. Mesmo o espírito mais abrangente não abarcará todas as obras artísticas nem os produtos naturais que portam o nome e a forma de poemas. E o que são eles perante a poesia sem forma e consciência que se faz sentir nas plantas, que irradia na luz, que sorri na *criança*, cintila na flor da juventude e arde no peito amoroso da mulher? Entretanto esta é a poesia originária, sem a qual certamente não existiria nenhuma poesia das palavras. (2020: 20, grifo nosso)

Não caberia aqui um maior desdobramento em torno do pensamento do primeiro romantismo, no contexto próprio do romantismo de Lena, ou *romantismo teórico*, mas talvez seja importante frisar que a designação de uma “poesia originária” liga-se a um projeto romântico de ordem mais ampla a começar pela ideia de que a denominação de “romantismo” compreenderia o dado de que a originalidade dos autores que dele fizeram parte consistiria justamente em “recobrir com esse termo sua própria impotência” em nomear a si própria, ou seja, a ideia de *incomensurabilidade* – na tentativa de se evitar aqui uma certa romantização do próprio romantismo – teria que ver sobretudo com a investida radical na dimensão *especulativa* do pensamento em não se encerrar de antemão em nenhuma definição e de se lançar de forma ininterrupta ao seu próprio questionamento:

Essa impossibilidade em que se encontra o romantismo de responder à própria questão com a qual se confunde ou na qual se concentra por inteiro – essa *impossibilidade nativa* do romantismo é, obviamente, o que explica que sua questão seja, na realidade, propriamente vazia, e que ela apenas aluda, sob o nome de ‘romantismo’ ou de ‘literatura’ (mas também de ‘poesia’, de ‘*Dichtung*’, de ‘arte’, de ‘religião’, etc.), a uma *coisa* indistinta e indeterminável, que recua indefinidamente à medida que nos aproximamos dela, suscetível de (quase) todos os nomes e não tolerando nenhum deles : uma coisa inominável, sem contornos, sem figura – no limite, ‘nada’. (Lacoue-Labarthe/Nancy 2022: 152, grifos do autor)

Outro aspecto a ser considerado seria a problematização dos gêneros literários empenhada por esses autores.<sup>3</sup> É interessante pensar que a tríade aristotélica repaginada pela reinterpretação da teoria literária do primeiro romantismo, para lançar o entendimento, com Friedrich Schlegel, em 1797, de que a *forma* “lírica” seria *subjetiva*, a dramática *objetiva*, a épica *subjetiva-objetiva* – conforme concepção originalmente platônica, porém com base num critério agora não tanto “técnico” quanto “psicológico” – responderia a uma situação de ordem também *política* e que diria respeito a uma

Alemanha que precisava se impor diante da predominância exacerbada de uma influência francesa regida pelos rígidos valores e regras do neoclassicismo.<sup>4</sup> Com isso, a formulação de uma arte elaborada a partir do conceito de unidade entre “o antigo e o moderno, entre poesia e filosofia, entre arte e vida” (Medeiros 2020: 9), assim como entre o espírito e a “natureza”, liberta da imposição de imitação dos antigos, estaria ligada também ao anseio de *invenção* e liberdade tão almejados naquele momento, em que a imagem da criança, associada ao “gênio criador”, em sua representação de “força pura e livre” (Schiller 1995: 53), passa a ter um papel decisivo.

Mas entre a primeira e a segunda criança, poderíamos pensar talvez numa terceira, em que a ordem de relação estaria ligada mais à dimensão da linguagem. Para isso, interessaria recuperar a *área transicional* de Winnicott, mencionada também pelo crítico francês Michel Collot ao elaborar um pensamento em torno da “emoção poética”. Ao refletir sobre elementos que engendrariam a emoção, o sujeito e a elaboração do poema num *movimento de linguagem*, o autor vai tomá-la em seu sentido de abertura a uma exterioridade: “Minha hipótese é que a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo” (Collot 2018: 23).

A apreensão dessa abertura perpassaria a dimensão da afetividade que, como demonstra o autor, pode atravessar múltiplas visadas teóricas, como a semiótica, a fenomenologia e a psicanálise, quando então menciona a “área transicional” de Winnicott. Segundo Collot, na origem da emoção “sempre há um encontro” (Collot 2018: 24), ao que completa:

O objeto ou evento que a provoca podem ser internos: um sonho, uma lembrança involuntária, por exemplo. Mas tal objeto ou tal evento apresentam-se à consciência de forma inesperada, superando suas expectativas e suas decisões, por isso, menos como uma de suas propriedades que com uma íntima estranheza. (*ibidem*)

Na esteira da ideia de uma “íntima estranheza”, vale lembrar ainda Benveniste, quando afirma que “a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*” (Benveniste 1988: 286, grifos do autor), embora o linguista, questionando o *ato de escrever*, discuta a associação *íntima* instaurada pela *civilização do livro* entre a escrita, a língua, a fala e o pensamento, extraindo da relação entre o que escrevemos e aquilo que pensamos a ideia do ato da escrita como resultado de uma *linguagem interior*.

A escrita, nesse sentido, seria como que a *transposição* de uma dita linguagem “interior”, de registro “não construído” e, portanto, “não gramatical”: “A linguagem interior é rápida, incoerente, pois sempre se compreende a si mesmo. É sempre uma língua situada, em um contexto presente, que faz parte de uma condição de linguagem, portanto, inteligível para o falante e apenas para ele” (Benveniste 2014: 132). Não por acaso, a linguagem *interior* seria tomada pelo linguista como próxima da “linguagem

poética” (*idem*: 53), como explica Julia Kristeva, em seu prefácio ao livro *Últimas aulas no Collège de France* (1968 e 1969), questionando também a ligação desta com o inconsciente freudiano: “A ‘linguagem interior’ que a escrita busca ‘representar’ estaria ligada a ‘falhas’, ‘jogos’ e ‘livres divagações’, cuja origem Benveniste, leitor de Freud e dos surrealistas, descobria no inconsciente?” (*idem*: 44). A hipótese é colocada nestes termos:

a ‘linguagem interior’ daquele que fala-escreve não se limitaria à proposicionalidade própria ao ego transcendental da consciência e à sua ‘intenção’, mas poderia delinear indiretamente, em sua teoria da subjetividade, uma diversidade de espaços subjetivos: tipologias ou topologias das subjetividades no engendramento da significância. (*ibidem*)

Pensada a partir da ideia de um campo topológico aberto a diferentes espaços subjetivos, a aproximação entre a experiência específica de escrita da linguagem poética, tomada em sentido lato, e a atividade infantil parece ganhar a possibilidade de um sentido mais concreto – assim como em Winnicott, quando propõe sua hipótese da experiência cultural como uma *área intermediária* da vida enquanto desdobramento de nossas primeiras vivências na infância –, para além de uma associação metafórica e comumente idealizada.

Mas para pensarmos numa quarta e última criança, figurada e exposta no e com o poema, trago um exemplo, do escritor Ruy Belo, de seu livro *Toda a Terra*, de 1976:

Três ou quatro crianças

Mais ou menos aqui havia há pouco umas crianças  
três ou quatro crianças mais ou menos ali  
Devia haver crianças há este sítio do sol  
aqui onde o vento vitima às vezes o verão  
e crianças no verão no montículo aqui  
crianças que o vento vitima  
minhas vítimas virtuais outras vezes  
vítimas agora dos meus olhos que agora as não vêem  
crianças em crise polvilhadas de pó  
puro pó ao vento revoltado um momento  
crianças que um só pensamento pode levar  
crianças que se definem pelo crescimento  
que no contentamento por vezes de todo se contêm  
crianças canas que vergam leves ao vento  
do instante crianças que ora aqui se concentram  
ora se erguem ali sempre alheias a si  
crianças quase sem peso quase até sem pés

oscilando nas hastes ao vento  
como por encanto por vezes envoltas no seu manto  
crianças coisas quase apenas pensadas  
coisas das quais se duvida às vezes  
que a gente quase não sabe se são ou não são  
que ora nos parece que são ora que não são  
que são vivas vítimas talvez da dúvida  
crianças pouco mais do que dúvidas  
que estavam que não estão aqui  
que mesmo quando aqui estavam não estavam aqui  
que quando muito podem talvez ter aqui estado  
ao vento dentro deste verão  
crianças coisas que voam coisas que se evolvem  
aves de olhos leves três ou quatro vezes  
três ou quatro notas do tempo do vento  
crianças três ou quatro momentos ao todo  
três ou quatro casas ao vento  
casas ao alto erguidas e logo caídas  
casas caídas caiadas  
três ou quatro nadas  
canas vistas vergar há pouco nas frágeis vidas  
cada uma bem pouco três  
ou quatro crianças três ou quatro vezes a vida  
Há aqui este cabeça estavam estariam aqui  
três ou quatro que havia três ou quatro que eu via que ouvia  
coisas que eu vi que talvez tenha visto  
pouco mais que um gesto  
pouco mais que um instante neste mês de agosto  
já não sei se as vi já não sei se as não vi  
haveria umas crianças mais ou menos aqui  
(Belo 2014: 654)

Sem adentrar pormenores relativos a uma contextualização mais precisa do autor na cena portuguesa, gostaria de me deter no poema, deixando-o ecoar um pouco por si, onde encontramos essas crianças que se desdobram, se apagam e se multiplicam sem localização exata, estando e não estando, quase aparições, espectros, quando o emprego do verbo se embaralha, “havia há pouco”, “devia haver”, não sabemos ao certo, “vítimas virtuais” que mais não vemos, em versos modulados em extensões variadas, numa espécie de síncope que avança, três ou quatro: crianças intermitentes, que se desmancham, reerguem-se, proliferam, três ou quatro, que “estavam que não estão aqui” ou então



“estavam não estavam aqui”, quando, afinal, muito podem talvez *ter aqui estado*.

A criança no poema é entrevista assim naquilo que interdita, não sendo possível detê-la, encerrá-la, porquanto miragem, fundo falso, metamórfico e contínuo, “já não sei se as vi, já não sei se as não vi”, parte oculta de uma voz que se duplica e se encena, numa enunciação subjetiva que se entrecorta e desliza entre os versos alternadamente longos e curtos, pautados pela característica ausência de pontuação na poesia de Ruy Belo. O que chama atenção, além disso, já na abertura do poema, com crescente ganho de voltagem nos versos subsequentes, é a observação aparentemente fortuita, que poderia ser dita sem maiores efeitos: “Mais ou menos aqui havia há pouco umas crianças”. Não sabemos quem são ao exato, anunciadas pela coloquialidade de um artigo indefinido e plural, assim como por uma marcação temporal pouco precisa, “havia há pouco”, apenas com o uso de advérbio de lugar que já no segundo verso se alterna, de um “aqui” para um “ali”, “três ou quatro crianças mais ou menos ali”, localização que aos poucos se abre a outros elementos do entorno.

Mas mais do que crianças enumeradas em sua irradiação incerta, proliferante e especular, o poema parece nos dizer de uma *infância* que irrompe agregando em si, figurativamente, a criança que, se com os românticos alçaria, de forma simbólica, voos etéreos e *incomensuráveis*, afirma-se aqui como expressão mesma de uma escrita – e, portanto, de uma *literatura* – contraditoriamente localizada e a todo instante relançada em seu caráter de exercício, gesto, prolação, ato ciente daquilo que, já com os românticos, é coisa “indistinta e indeterminável” pela sua própria impossibilidade de determinação, evento *inesperado*, volteio e abertura, *movimento de linguagem* que atravessa e sustenta o texto, quando qualquer definição do que venha a constituir a imagem da criança cai por terra: crianças são canas, coisas, vozes, notas, vento, casas: “crianças pouco mais do que dúvidas”, “que a gente quase não sabe se são ou não são”, “crianças coisas quase apenas pensadas”, “que ora nos parece que são ora que não são”, “crianças quase sem peso, quase até sem pés”, “pouco mais que um gesto”, “três ou quatro nadas”.

Pedro Serra, no texto “Billy the Kid – O motivo da infância em Ruy Belo” esclarece um pouco do percurso da tópica no autor: “A infância é a *facies hippocratica* da morte, ou um outro seu nome deslocado” (Serra 2003: 100), o que passaria de alguma forma pelo “*desejo* de consumação do regresso ao lugar matricial da terra” (*idem*: 101, grifo do autor). Além disso, Serra aponta o caráter tardio que sua obra encarna, descrevendo a incorporação por parte do poeta da figura da “criança velha” (Serra 2015: 243), no rol da reverberação de uma longa tradição poética em torno da tópica infantil.

Podemos lembrar ainda de outros poemas de Ruy Belo em que a infância igualmente se prolifera de forma mais ou menos explícita, já nos títulos, como, por exemplo, em “O Portugal do futuro” (Belo 2014: 266), “Algumas proposições com crianças” (*idem*: 284), “A rua é das crianças” (*idem*: 367), “As crianças todas as crianças” (*idem*: 465). Entre eles, o trecho inicial de um, “Segunda infância”, de seu primeiro livro *Aquele grande Rio Eufrates*, de 1961, vai dizer: “À tua palavra me acolho lá onde/ o dia começa e o corpo nos

renasce/ Regresso recém-nascido ao teu regaço/ minha mais funda infância meu paul” (*idem*: 50), versos com os quais, se a ideia da morte surge *com* outro nome, como bem deduz Pedro Serra, é para de imediato se transpor em voz também de princípio: “funda infância”, estado limiar e frágil de *recém-nascido*, zona circundante, inacessível, em seu “espaço pastoso, vago e humildemente matriarcal” (Sloterdijk 2016: 85), quem sabe perto de uma qualquer *linguagem interior*, de um espaço transicional, íntimo e precário, do qual a literatura, seja enquanto poema, corpo de escrita, texto, *brinquedo*, ou apenas “avesso obscuro e silencioso da língua” (Rancièrè 2017: 29), tenta se aproximar.

## NOTAS

\* Paloma Roriz é pesquisadora bolsista de pós-doutorado [FAPERJ-PDR-10] em Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) do Departamento de Letras da PUC-Rio. Doutora em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

<sup>1</sup> Este texto é um desdobramento do trabalho de pesquisa da tese “Entre o brinquedo e a biblioteca: a poética de Manuel António Pina” [CNPq], defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2020, com atual desenvolvimento em pesquisa de Pós-Doutorado (PUC-Rio).

<sup>2</sup> Cf. Martelo, Rosa Maria (2004). “Modernidade e senso comum”, in *Em parte incerta – Estudos de poesia moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras – Editores S.A.

<sup>3</sup> Dominique Combe aborda a gênese do conceito de sujeito lírico a partir da perspectiva crítico-filosófica do romantismo alemão, empreendendo uma leitura do manejo operado em torno da tripartição aristotélica, para que a poesia lírica se adequasse ao sistema clássico. Cf. Combe, Dominique (2009), “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, *Revista USP*, tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo, São Paulo, n. 34, 112-128 dez/fev.

<sup>4</sup> Cf. Duarte, Pedro (2011), *Estio do tempo – Romantismo e estética moderna*, Rio de Janeiro, Zahar.

## BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles (1995), *Poesia e Prosa*, Ivo Barroso (org.), Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Benveniste, Émile (1988), *Problemas de lingüística geral I*, 2 ed., Campinas, Editora da Unicamp.
- (2014), *Últimas aulas no Collège de France (1968 e 1969)*, tradução de Daniel Costa e Silva, Heloisa Monteiro Rosário, Patrícia Chittoni Ramos Reuillard e Verónica Galíndez-Jorge, São Paulo, Editora Unesp.
- Belo, Ruy (2014), *Todos os poemas*, Porto, Assírio & Alvim.
- Collot, Michel (2018), *A matéria-emoção*, tradução de Patricia Souza Silva, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- Combe, Dominique (2009), “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo, *Revista USP*, São Paulo nº 34, 112-128 dez/fev.
- Compagnon, Antoine (2007), *O trabalho da citação*, tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Didi-Huberman, Georges (2017), *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*, tradução de Márcia Arbex; Vera Casa Nova, Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- Duarte, Pedro (2011), *Estio do tempo – Romantismo e estética moderna*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Freud, Sigmund (2015), *Obras Completas*, Vol. 8, tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras.
- Lacoue-Labarthe, Philippe / Jean-Luc Nancy (2022), *O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*, tradução de Marcelo Jacques de Moraes, Mauricio Mendonça Cardoso (coords. trad.), Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- Martelo, Rosa Maria (2004), *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras – Editores S.A.
- Medeiros, Constantino Luz (2020), in *Conversa sobre a poesia/ Fragmentos da Athenäum*, tradução de Constantino Lux de Medeiros, Belo Horizonte, Relicário.
- Rancière, Jacques (2017), *Políticas da escrita*, tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, Editora 34.
- Rousseau, Jean-Jacques (2022), *Emílio ou Da educação*, tradução de Thomaz Kawauche, São Paulo, Editora Unesp.
- (2022), *Devaneios do caminhante solitário*, tradução de Jacira de Freitas e Claudio A. Reis, São Paulo, Editora Unesp.
- Schérer, René (2009), *Infantis – Charles Fourier e a infância para além das crianças*, tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Schiller, Friedrich (1995), *Poesia ingênua e sentimental*, tradução de Márcio Suzulki, São Paulo, Iluminuras.

- Schlegel, Friedrich / August Wilhelm Schlegel (2020), *Conversa sobre a poesia/ Fragmentos da Athenäum*, tradução de Constantino Luz de Medeiros, Belo Horizonte, Relicário.
- Serra, Pedro (2003), *Um nome para isto – Leituras da poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, Lda.
- (2015), “Ruy Belo e o estilo tardio”, in *Literatura explicativa – Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Sloterdijk, Peter (2016), *Esferas I – Bolhas*, tradução de José Oscar de Almeida Marques, São Paulo, Estação Liberdade.
- Winnicott, Donald W. (2019), *O brincar e a realidade*, tradução de Breno Longhi, São Paulo, Ubu Editora.