

## **Rachaduras na página: notas para uma segunda infância<sup>1</sup>**

**Paloma Roriz\***

PUC-Rio (FAPERJ)/ palomaroriz8@gmail.com

**Resumo:** O texto propõe uma leitura da poesia de Manuel António Pina, pensada a partir do procedimento discursivo da citação e de uma articulação crítica em torno da apropriação literária e teórica da infância como topos temático, conceitual e discursivo, passando pelos estudos de Antoine Compagnon e de Donald W. Winnicott.

**Palavras-Chave:** infância, citação, poesia portuguesa contemporânea, Manuel António Pina

---

<sup>1</sup> Este texto é baseado no trabalho de pesquisa da tese intitulada “Entre o brinquedo e a biblioteca: a poética de Manuel António Pina” [CNPq], defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2020, com atual desdobramento em pesquisa de Pós-Doutorado (PUC-Rio). Também se baseia em texto apresentado no 1º Congresso Internacional PPGLEV – “Vozes e escritas nos diferentes espaços da língua portuguesa”, ocorrido na UFRJ, em novembro de 2020.

\*Pesquisadora de Pós-doutorado [FAPERJ-PDR 10] em Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

*As melhores infâncias duram décadas.*

Gonçalo M. Tavares

## **1. Contra a parede**

Na escrita de Manuel António Pina, já muito se disse sobre a elaboração de uma voz enunciativa profusa em citações, assinaturas, epígrafes e referências, tensionada por vezes pela aparição de um desejo de “ingenuidade”, ou ainda de uma “primeiridão”, como define o autor: um “tempo *mítico* em que olhámos o mundo e a nós próprios pela primeira vez, com olhos inocentes de palavras e de memória” (QUEIRÓS, 2011, s/p). Rosa Maria Martelo lembra bem que “infância” em Pina será um nome dado sobretudo a uma dimensão reflexiva sobre a linguagem e o próprio pensamento, o que reforça a ideia de uma inocência não exatamente *infantil*, mas antes a de uma *segunda* – e mais perigosa – inocência, na expressão de Nietzsche,<sup>2</sup> mencionada em algumas das falas do poeta português, sendo também assumida como título de um de seus poemas, e de onde talvez seja possível extrair algo da ligação entre convalescença e esta *segunda* inocência, se levarmos em conta a conhecida associação baudelairiana da figura do *convalescente* e a da criança, enquanto expressão da infância como indicador emblemático da modernidade poética.

De fato, podemos ver em Baudelaire uma figura determinante para uma reinvenção da imagética da infância, no entrelace que promove com o

---

<sup>2</sup> Na passagem, do livro *A gaia ciência*, lemos: “Por fim, para que o essencial não deixe de ser registrado: de tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos renascidos, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fomos antes.” (NIETZSCHE, 2012, p. 13)

pensamento da modernidade, já no exemplo da imagem da criança ao lado do homem do mundo e das multidões, enquanto certa herança romântica no sentido de uma fabulação da percepção infantil, como “percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). E é no caráter de abertura de tal imagética, ampliada por novos contornos provocados pelo pensamento do século XX, como em Walter Benjamin, por exemplo, que entra em cena uma criança outra, já sem a áurea encantatória e ingênua, como tanto queriam os românticos, mas uma criança que agora brinca com ratos, e que vai *quebrar*, sacudir, atirar contra as paredes, o seu brinquedo.

Na verdade, a segunda inocência de Manuel António Pina parece, de alguma forma, ultrapassar os sentidos que porventura a infância tenha incorporado com a poesia moderna, na medida em que a convalescença baudelairiana, em seu resgate do poder de voltar a enxergar as coisas, ganha uma modulação discursiva que em Pina se opera pela condição e insurgência do próprio presente: na dolorosa consciência tanto de sua precariedade, quanto de que tal *resgate* acaba por ser, ao fim e ao cabo, mero recurso retórico, efeito de linguagem, consciência manifestada de tantos modos, e com tanta ironia, por meio justamente da malha citacional de seus versos, assim como por assimetrias sintáticas e a fabulação de *uma* voz enunciativa em intermitente profusão e desencontro entre a voz literal e a voz de Literatura. É na inocência que se sabe de uma vez por todas perdida, entre a “impossibilidade de falar/ e de ficar calado”, daquele que “não pode parar de falar” (Pina, 2012, p. 205), como escreve “eu ou outro”, que afinal pode incidir a possibilidade de uma “falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico” (Didi-Huberman, 2017, p. 139), de uma criança *maliciosa*, por meio da virtuosidade das “brincadeiras, cálculos com segundas intenções, complexidade das *montagens* produzidas” *com* e *na* biblioteca, pelas mãos insolentes, embora discretas, de uma criança irremediavelmente tardia.

Mas como abordar o problema de uma relação entre experiência poética e infância, sem esbarrar em acepções de cunho figurativo ou metafórico entre as figuras do poeta e da criança? E no que, mais propriamente, uma subjetividade

enunciativa do sujeito lírico poderia *coincidir* com a infância, a partir da relação entre sujeito, poema, emoção e o “movimento de linguagem” (Collot, 2018) que os perpassa? Se pensada a partir da consolidação da modernidade poética, a relação entre experiência emocional e experiência poética pode certamente desembocar em muitas armadilhas, como o controvertido estatuto discursivo do sujeito lírico, a ideia da impessoalidade na poesia, a cisão irremediável entre palavras e coisas, o decalque estruturalista das noções de autoria, a delimitação movente e informe dos arquivos.

Podemos pensar em alguns elementos em jogo na construção do conceito do eu lírico moderno e a sua relação com a própria noção de infância, como surgida no século XVIII – lembremos a velha associação, mesmo um lugar-comum romântico (Schérer, 2009, p. 194), entre o “gênio criador” e a força criativa e espontânea da infância. Já no desenho que faz da formação do conceito de sujeito lírico, a partir do legado crítico do romantismo alemão, Dominique Combe se refere ao estudo de Gérard Genette em torno da formulação da tripartição retórica “pseudoaristotélica” empreendida pelos escritos de Charles Batteux, que teriam promovido alguns *desvios* retóricos para integrar a poesia lírica ao sistema da poética clássica. O interessante disso é ressaltar a ideia de o próprio objeto da poética não ser o texto em si, mas antes o seu contato com outros textos, através de complexo trajeto de “resvalamentos, de substituições e de reinterpretações inconscientes ou inconfessadas” (Genette, 1987, p. 52-53) por trás de cada texto, o que viria a ser pensado sob a denominação de *arquitexto*.

A questão entremeia o largo tópico da citação, ou, antes, por outra perspectiva, agora com Antoine Compagnon, o *trabalho* da citação, no entendimento de sua potencial dinâmica de abertura e de jogo: “A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o “fenômeno” (Compagnon, 2007, p. 47). E é aqui que o teórico recorre, com especial ênfase no aspecto *material* da analogia, à imagem da criança e do jogo infantil:

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. [...] (Compagnon, 1996, p. 11)

## 2. Fiapos de lã

Em seu desenvolvimento sobre o ato da leitura e o procedimento da citação, Compagnon remete-se também ao *grifo*, em seu caráter fundamental de *intimidade*: “o grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço” (Compagnon, 2007, p. 17), quando a leitura repousaria sobretudo numa operação inicial de “depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação” (Ibid., p.14), quer dizer, para a citação. Como uma “etapa” da leitura, o grifo viria assim como aquilo que mancha, marca, *destrói* o papel, provoca rachaduras na página: “dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu” (Compagnon, 2007, p. 17) e seria por isso, diz ainda, que, em bibliotecas, toda essa “gesticulação íntima” não é permitida. Na ideia da intimidade que assumimos com esse objeto – o livro – o teórico sugere então uma aproximação aos *objetos transicionais*, pensados pelo pediatra e psicanalista Donald W. Winnicott.

O livro que eu maltratei lembra esses *objetos transicionais* de que fala o psicanalista inglês Winnicott, uma ponta de cobertor, um urso de pelúcia que a criança chupa antes de adormecer. Não me desprendo dele, eu o amo. Pois o livro lido não é um objeto realmente distinto de mim mesmo, com o qual teria uma verdadeira relação de objeto: ele é eu e não-eu, uma *not-possession*. Não é assim que se pode compreender o estatuto do livro de cabeceira, o livro por excelência – a menos que ele não passe de um mito –, esse volume, sempre o mesmo, do qual leio uma página cada noite ao me deitar e junto ao qual eu durmo? Mas todos os livros de que me cerco são, em um grau menor, *not-me possessions*, um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um espaço reservado”. (Compagnon, 2007, p. 17-18)

A aproximação integra as séries metafóricas elaboradas pelo autor, na montagem de uma “constelação semântica” em torno de hipóteses para a delimitação de um *lugar* da citação, trazendo, no caso, a terminologia winnicottiana e o entendimento dos objetos e fenômenos transicionais para o centro do ato de leitura, a partir do que se ressalta na citação enquanto fenômeno, e não como sentido. Mas o que levaria Compagnon a aproximar um livro – signo da adultez e de cultura letrada adquirida –, aos objetos transicionais? Indo a Winnicott, lemos:

quando testemunhamos o uso de um objeto transicional – a primeira posse não eu – por parte da criança, estamos diante tanto do primeiro uso que a criança faz de um símbolo como da primeira experiência do brincar. [...]. O objeto é um símbolo da união entre o bebê e a mãe (ou parte da mãe). É possível localizar esse símbolo: ele está posicionado no espaço e no tempo em que a mãe faz uma transição (na mente do bebê), deixando de estar fundida com o bebê e passando a ser vivenciada como um objeto a ser percebido, em vez de concebido. O uso de um objeto simboliza a união entre duas coisas separadas, o bebê e a mãe, *no ponto, no tempo e no espaço em que se inicia sua separação*” (Winnicott, 2019, p. 157).

A Winnicott interessa o instante em que os bebês, depois de saciarem os instintos com o punho e os dedos, passam a gostar de *brincar* com objetos especiais, bonecas, ursinhos, panos, etc. A partir de suas observações clínicas, o pediatra elabora os termos “fenômenos transicionais” e “objetos transicionais”, nomeados de “posses ‘não eu’”, examinando o que vai denominar como *área intermediária* da experiência, atravessada por fenômenos transicionais então incorporados, seja pelo balbúcio do bebê, seja pelo manuseio de objetos que ultrapassam o seu corpo, ou na forma com a qual “uma criança mais velha percorre um repertório de canções e melodias enquanto se prepara para dormir” (Winnicott, 2019, p. 15). A definição de uma “terceira” parte da vida diria respeito a essa área intermediária, na qual se cruzam a vida interior e exterior do indivíduo, uma zona que não precisaria ser “posta à prova” (ibid., p. 16), ou seja,

“testada” pela realidade. Podemos aqui recobrar Compagnon quando fala dos livros como “um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um espaço reservado”, um espaço que justamente não seria *posto à prova*. Entendida como uma importante “área de experiência”, a terceira área seria a da brincadeira, desdobrando-se na vida criativa e cultural do indivíduo.

Entre os fenômenos transicionais teríamos assim objetos *externos* como: uma “parte do lençol” ou cobertor, pedaços de tecidos que podem ser chupados, “fiapos de lã” puxados para serem pegos no instante da carícia, e movimentos dos lábios, com emissões de “mam-mam, balbucios, sons anais, as primeiras notas musicais” (ibid., p. 17), entre outras coisas. Entre elas, uma melodia ou mesmo “palavra”: à medida que o bebê passa a usar sons organizados, uma ‘palavra’ pode designar um objeto transicional. Na verdade, Winnicott, argumentando que Freud não teria definido um *lugar* (na mente) para a “experiência cultural”, elabora a ideia de que a brincadeira não seria “nem uma questão de realidade psíquica interna nem de realidade material externa” (ibid., p. 156). *Onde* está a brincadeira? É a pergunta feita, na busca de apreender algo do lugar em que, afinal, passamos a grande parte do tempo de nossas vidas: o *que* estaríamos fazendo ao lermos um livro, ao nos entretermos com um brinquedo? Tais atos se passariam nessa área intermediária, uma *zona* situada entre a realidade psíquica interna e a externa, baseada na precariedade implicada na intimidade, e que Winnicott aponta como sendo uma “terceira” parte da vida, para a qual, de modo geral, não damos atenção.

Ainda, o que, afinal, estaríamos fazendo quando *citamos*? Uma vez mais com Compagnon, a citação é apreendida fundamentalmente em seu caráter de “fenômeno”, ou seja, pelo *working* e o *playing*, pelo “manejo” da citação, como dito. No grifo, dotados de algum objeto, um lápis, uma caneta, um marcador, acionamos um gesto de captura, *intimidade*, contato: experimentamos, riscamos, sublinhamos, destruimos, incorporamos a página.

### 3. Na extremidade dos dedos

Quando questionado sobre possíveis menções a nomes da poesia da época em poemas seus, Manuel António Pina, respondendo a Luís Miguel Queirós, diz que não havia nenhum movimento consciente de “contra-ciclo”:

Mas não escrevo em função dessa contemporaneidade, escrevo em função de muitas coisas mas dessa certamente que não, e muito menos para alinhar ou desalinhar deliberadamente o passo com ela. Nunca tive estratégia alguma desse gênero, de conformidade ou de desconformidade. Para falar a verdade, estou-me nas tintas para a contemporaneidade poética; quero dizer: uma poesia, ou um processo poético, não me interessam pelo facto de serem ou não meus contemporâneos mas por razões decerto menos objectivas e mais obscuras. (Pina, 2016, p. 188)

A resposta endossa um mesmo ponto, destacado por diferentes críticos de sua obra, como Arnaldo Saraiva, Rosa Maria Martelo, Fernando Guimarães, Osvaldo Silvestre, Rui Lage, Leonardo Gandolfi e Rita Basílio: a controvertida relação de uma escrita poética com o momento e cenário de sua aparição. É frisando o isolamento de Pina na cena literária de então, que Rita Basílio lança mão de uma figura: “Como uma espécie de ‘Billy the Kid’ da poesia portuguesa, MAP entra no panorama literário dos anos 70 como alguém que se estranha, que é estranho e é estranhado, porquanto escapa à ordem (à língua) comum e dominante” (Basílio, 2017, p. 30).

A ideia de um “forasteiro” como metáfora do caráter contraditório da relação dessa produção com sua época parece fazer sentido para pensarmos a postura do autor. Também é curioso pensar em que medida o desejo, sempre malgrado, de contato da obra de Pina com a tradição moderna, em que a citação se coloca como instrumento alquebrado e falível, é movido pela controvertida consciência da impossibilidade de *vencimento* desta mesma modernidade enquanto tradição. Nesse ponto, valeria evocar uma aproximação das poéticas de Pina e Ruy Belo, como articulada por Pedro Serra, por exemplo, que parte de algumas proposições de Edward Said, na ideia da modernidade literária tomada como

“ancianidade e infância”, com a tradição poética também podendo ser entendida como *senilidade infantil*. Contudo, embora a conotação também tardia da poética de Pina resvale numa figuração melancólica da infância igualmente presente em sua escrita, ela não contraria um sentido *outro* de infância em seus textos. O mais certo é que essas *infâncias* se entrecruzem de modo concomitante, intermitente e difuso.

A imagem de *Billy the Kid* na sua ideia material de *roubo* também é provocativa para pensar uma prática citacional como a de Pina, acionada por um sentido permanente de anacronia e de acúmulo de uma *biblioteca* a cada vez aberta em desmontagem, jogo, reescrita. Como exemplo particularmente interessante, temos um dos subtítulos que aparece em seu livro de estreia, *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, de 1974 (1969). Nele, lemos: “Billy the Kid de Mota de Pina, vida aventureira e obra ou Tudo o que acabou ainda nem começou” (Pina, 2012, p. 15), em que *Billy the Kid* complementado por “de Mota de Pina”, aparece num gesto citacional que se replica: na referência ao filme *Vício de matar*, de 1958, de Arthur Penn, com o título original *The Left Handed Gun* (acreditava-se na época que Billy era canhoto, crença fabulada por uma foto histórica, que depois revelou-se, na verdade, uma imagem reversa), e no poema de Ruy Belo de mesmo título, “Vício de matar”, do livro *Homem de palavra[s]*, de 1969, surgindo ambos como montagem frágil, anúncio de uma intimidade provisória, sem qualquer tipo de teor programático: “Para onde há-de ir Billy the Kid?/ Billy não sabe para onde há-de ir”, é o que lemos na abertura do poema de Ruy Belo, e que a voz enunciativa de Pina convoca como uma espécie de verso incorporado, sublinhado, grifado, roubado para si, tantas e prováveis vezes lido.

Se ler uma segunda inocência em Pina implica de alguma forma a tentativa de ir além da infância como eleição temática, metafórica ou figurativa, pela problematização do que possa significar *infância*, tanto quanto do sentido de *assinatura* que nela se opera, esta infância pode surgir entendida não apenas como dispositivo discursivo de uma prática de escrita, mas como um modo reiteradamente afeito ao borramento de sentidos hierarquizantes de autoria e/ou

de estratégias de captura do literário, com o qual a escrita de Pina parece muitas vezes se confrontar, no limiar de precariedade e risco<sup>3</sup> em que uma brincadeira tem início. Um pouco talvez como lemos no poema “A pura luz pensante”, do livro *Aquele que quer morrer*, de 1978, com o repentino convite do último verso:

Tudo é tudo ou quase tudo  
E nada é a mesma coisa.  
Na realidade são tudo coisas indiferentes.  
(Imagens... Imagens... Imagens...)

É este o caminho da Inocência? Exis-  
te tudo e a aparência de tudo. (Imagens...)  
Totalmente tolerante é  
a matéria metafórica da infância.

Tenho que tornar a fazer tudo,  
a emoção é um fruto fútil, a pura luz  
pensando dos dois lados da Literatura.  
Aqui estão as palavras, metei o focinho nelas!

(Pina, 2012, p. 67)

Se totalmente *tolerante* é a matéria metafórica da infância, refratada nas estrofes acima a partir da referência difusa, embora evidente, do pensamento chinês antigo tomado a partir do texto de Laozi, *Dao De Jing*, o *Tao Te King*, em que a busca de uma *Inocência* anímica como caminho é questionada, intermináveis são os usos feitos desta mesma matéria: imagens... imagens... (e imagens...), dentre as quais as analogias metafóricas de Compagnon certamente são mais uma, embora próximas a uma carnalidade mais visível na astuta aproximação ao pensamento de Winnicott, que tanto observou os primeiros gestos, concretos, daqueles que começam a brincar. Pina, por sua vez, consciente como o foi, dos dois lados da Literatura – o do pormenor risível do cotidiano, o da encenação de uma biblioteca que a cada verso se replica –, joga

---

<sup>3</sup> Para uma leitura do fenômeno da infância como dispositivo potencialmente teórico e dialógico com diferentes práticas artísticas cf. Bines, Rosana Kohl (2022). *Infância, palavra de risco*. Rio de Janeiro: Numa Editora/Ed. PUC-Rio.

em cena mais uma matéria metafórica que também se replica e refrata, e que tanto se sabe *tolerante*, múltipla e falha.

E não custa aqui lembrar a origem etimológica da palavra *grifo*: animal fabuloso, um híbrido metade águia, metade leão, sendo, por isso, de uma dupla natureza, divina e terrestre; *Gryph* remeteria também ao sobrenome do impressor italiano Francesco Griffo, tipógrafo que criou no século XVI os estilos tipográficos romano e itálico; e em grifa, temos ainda a fêmea do grifo, e a unha afilada que alguns animais vertebrados possuem na extremidade dos dedos: garra, grifo, e onde em nós não deixam de estar: na extremidade dos dedos – riscadas, tecladas, datilografadas –, as palavras. No cinema, grifa é a peça denteada que se encaixa nas perfurações de um filme para tracioná-lo. O princípio de captação da imagem é conduzido por um sistema mecânico conhecido por tração, em que a grifa e o obturador, num duplo mecanismo, puxam o filme, em frações de segundo, possibilitando que a imagem seja registrada fotograficamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Basílio, Rita (2017). *Manuel António Pina – Uma pedagogia do literário*. Porto: Assírio & Alvim.

Baudelaire, Charles (1995). *Poesia e Prosa*. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Belo, Ruy (2014). *Homem de palavra[s]*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Bines, Rosana Kohl (2022). *Infância, palavra de risco*. Rio de Janeiro: Numa Editora/Ed. PUC-Rio.

Nietzsche, Friedrich (2012). *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

Collot, Michel (2018). *A matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

Combe, Dominique (2009-2010). A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP* n° 34 dez/fev, 112-128. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. São Paulo.

Compagnon, Antoine (2007). *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Didi-Huberman, Georges (2017). *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte.

Genette, Gérard (1987). *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega.

Martelo, Rosa Maria (2015). Chegar um pouco tarde – Manuel António Pina, o poeta e a poesia. In Gomes, Renato Cordeiro; Margato, Izabel (Orgs). *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, (pp. 299-311).

Pina, Manuel António (2012). *Todas as palavras – poesia reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Pina, Manuel António (2016). *Dito em voz alta – entrevista sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Sousa Dias (Org.). Lisboa: Documenta/ Sistema Solar.

Pina, Manuel António (2018). *O coração pronto para o roubo – antologia*. Leonardo Gandolfi (Org.). São Paulo: Editora 34.

Schérer, René (2009). *Infantis – Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Serra, Pedro (2003). *Um nome para isto – Leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Ed. Angelus Novus, Lda.

Winnicott, Donald W (2019). *O brincar e a realidade*. Trad. Breno Longhi. São Paulo: Ubu Editora.