

A infância resiste

Voz e sentido em Walter Benjamin

Patricia Soares Paterson¹

Resumo:

Buscamos abordar o tema por três caminhos, entrelaçados entre si: a infância como abertura para novos sentidos possíveis e a presença da voz como lugar de resistência, escuta ampliada, tal como encontramos nos escritos de Walter Benjamin. Além disso, a voz como borda, que trabalhamos com Nancy, rompe com a fixação na imagem, resiste à captura por sustentar um lugar do que não é visível, ou mesmo audível, do que ainda que desconhecido tem efeitos e pode abrir novos espaços. Por fim, com Gagnebin, fomos da infância ao espaço de jogo, espaço vazio que permite a criação e a transformação no trabalho com a matéria.

Palavras-Chave: voz; sentido; infância; Walter Benjamin.

Abstract:

We seek to approach the subject along three paths, intertwined with each other: childhood as an opening to new possible meanings and the presence of the voice as a place of resistance, extended listening, as we find in the writings of Walter Benjamin. In addition, the voice as an edge, which we worked on with Nancy, breaks with the fixation on the image, resists capture by sustaining a place of what is not visible, or even audible, of what, although unknown, has effects and can open up new spaces. Finally, with Gagnebin, we went from childhood to the space of play, an empty space that allows for creation and transformation when working with matter.

Keywords: voice; meaning; childhood; Walter Benjamin.

¹ Psicanalista, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
paterson.patricia@gmail.com

Contudo, sua voz, que faz lembrar o zumbido da chama de gás, me cochicha para além do limiar do século: "Por favor, eu te peço, criancinha/ Que reze também pelo corcundinha"
— Walter Benjamin

1. A infância como abertura para o novo

Alguns dos escritos de Walter Benjamin (2012), em "Infância em Berlim por volta de 1900", dão destaque à experiência sonora e lançam mão da linguagem como pura materialidade, não reduzida à sua função na comunicação. O retorno à infância proposto pelo autor permite abordá-la como o tempo do lampejo, do acontecimento que não pode ser fixado, nem tampouco articulado, senão pelo adulto, em um tempo *a posteriori*. É o adulto que escreve, fixa, constrói sentidos para as memórias da infância e, portanto, resgatar a criança seria também dar lugar ao novo através da possibilidade de sair dos sentidos fixados.

O dossiê da revista *Gratuita* dedicado à infância traz olhares diversos sobre o enigma que esta constitui e apresenta diferentes caminhos, percorridos por cada autor, a partir da proposta de deixar de lado a velha correspondência entre infância e imaturidade. Cito um trecho do editorial, por Júlia Hansen e Maria Carolina Fenati (2017), em sua apresentação do volume:

Algures Walter Benjamin escreveu: "Que 'as coisas continuem como antes': eis a catástrofe." A infância é promessa de começo, testemunho do eterno retorno do novo e, portanto, de adiamento da catástrofe. Talvez seja por isto que todo poder conservador busque domesticar a infância: para manter um estado de coisas é preciso, injustamente, conter o indeterminado. Todavia, isto não é senão um modo grotesco de fracassar. Sejam quais forem as forças, a infância resiste: condição e promessa do vivo, ela afirma a persistência inegociável da mutação. (Hansen & Fenati, 2017, pp. 6-7)

Interessa-nos investigar a relação entre a infância e a abertura para o novo – o que se localiza, por exemplo, em uma memória que subitamente retorna, exigindo reconfiguração –, mas visamos, muito especialmente, discutir o papel desempenhado nessa persistência da mutação – quando afirmamos que "a infância resiste" – pela voz e o universo sonoro.

No texto "A grande orelha de Kafka", Rosana Kohl Bines (2019) defende que o "chamado que as crianças escutam, nas brechas da vida grandiloquente e ensurdecadora, vem em átimos de som" (p. 5) e permite-lhes desviar-se das imposições civilizatórias, do controle parental e do esforço de fixar uma imagem da infância. A autora observa que Benjamin descreve com precisão tais ruídos e modulações diminutas, que operam como rotas de fuga, o que podemos notar na passagem extraída de "O corcundinha", citada em epígrafe. Uma voz que "faz lembrar o zumbido da chama de gás" e "cochicha para além do limiar do século", remetendo assim a algo além dos assustadores gnomos de gorros pontudos que lançavam o olhar sobre o menino amedrontado em seus sonhos.

Podemos identificar, nos escritos de Benjamin, uma construção que remete a um tempo e um contexto social e político, mas há também ali uma forma precisa pela qual se serve das palavras para dizer o som das coisas, o que, afinal, é próprio do universo infantil, para além da captura das palavras por um sentido específico. Assim, conforme Bines (2019, p. 6): "Conectar-se com essa frequência ínfima do quase inaudível supõe um gesto de intensificação da vida, lá onde ela é menos garantida."

A fim de enriquecer nossa discussão, buscaremos destacar de alguns escritos os trechos que nos chamaram a atenção para o aspecto sonoro da escrita benjaminiana, em articulação com as questões próprias ao contexto histórico e social. Em seguida, buscaremos fazer uma leitura destes fragmentos, relacionando-os com a noção de infância como abertura para novas significações possíveis.

1.1 Alguns fragmentos de *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin (2012)

Sobre o campo sonoro, em articulação com a questão da orientação no mundo moderno, encontramos a seguinte passagem, no conto "Tiergarten": "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 (...)" (p. 73).

A ocasião é a volta ao parque da cidade, 30 anos depois, de onde havia saído ainda criança. Já tendo descoberto outros lugares e conhecido outras coisas, nada nem ninguém pode contar algo de novo sobre aquele velho lugar. Um conhecedor da terra o assiste em seu retorno, "seus passos araram esse jardim no qual semeou a semente do silêncio" (p. 74). Parece haver aí uma referência ao que não pode ser dito, os não ditos, o que não se quer dizer, o silêncio semeado na terra.

Benjamin (2012) trabalha ainda, neste conto, o ritmo como organizador do movimento no espaço: "Lá fora, porventura, chovia. Uma das vidraças coloridas estava aberta, e foi no ritmo dos pingos da chuva que prossegui a subida da escada" (p. 75).

Em "O telefone", traz a imagem do aparelho telefônico aproximado do aparelho de memória. Assim, sobre eco, ruído e barulhos: "A causa pode estar na construção do aparelho ou de minhas recordações – o certo é que, em seu eco, os ruídos das primeiras conversas telefônicas permanecem em meus ouvidos muito distintos dos de hoje. Eram barulhos noturnos. Nenhuma musa os noticiava" (p. 79).

O autor faz uma aproximação entre o sussurro e um lugar de abandono: "Com os abandonados compartilhava o leito. Além disso, estava prestes a abafar num sussurro cálido a voz estridente que conservara do exílio" (p. 79). Acerca do novo tempo, a época moderna, observa: "O barulho com que soava entre as duas e as quatro da tarde, quando um colega de classe ainda queria falar comigo, era um sinal de alarme que perturbava não só a sesta de meus pais, mas também a época da história universal, no curso da qual adormeceram" (pp. 79-80).

Referindo-se à voz vinda pelo telefone – essa voz vinda de longe que remete a uma voz poderosa, em contraste com o lugar desvalorizado do aparelho nas casas à época:

Naqueles dias o telefone pendia, contorcido e isolado, na parede entre o baú de roupa suja e o medidor de gás, num canto do corredor dos fundos, donde seus ruídos só faziam aumentar os sobressaltos nos lares de Berlim. (...) eu ficava impiedosamente entregue à voz que ali falava. Nada havia que abrandasse o poder sinistro com que me invadia. Impotente, eu sofria, pois me roubava a noção do tempo e do dever e de meus propósitos, e, igual ao médium, que segue a voz vinda de longe que dele se apodera, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone. (Benjamin, 2012, p. 80)

O século XIX, oco como uma concha vazia que abre espaço, deixa uma pergunta:

Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo o que está à minha volta. Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido. O que ouço? (Benjamin, 2012, pp. 99-100)

Benjamin (2012, p. 100) traz ainda os ruídos diminutos e o mundo deturpado da infância, o que localizamos na seguinte passagem:

Não, o que ouço é o breve estrondo do antracito caindo do recipiente da folhade-flandres dentro da estufa de ferro, é o surdo estalo com que a chama da camisa da lâmpada de gás se apaga e o tinir de seu globo no arco de latão quando passa na rua um veículo. E ainda barulhos como o chocalhar da cesta de chaves, as campainhas da escada da frente e dos fundos; por fim, aparece também a pequena rima infantil: "Atenção que a ti vou contar/ Da Mummerehlen a história sem par".

O versinho está deturpado; entretanto, cabe nele todo o mundo deturpado da infância.

Sobre as histórias contadas para as crianças, surge o medo do desconhecido: "O que me contaram sobre ela – ou o que só quiseram me contar – não sei. Ela era o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas bolas de cristal, nubla o núcleo das coisas" (p. 100).

A partir de tais fragmentos, podemos observar que, com frequência, o universo sonoro nos aproxima da linguagem em sua dimensão material, mais do que de uma construção de sentido. Isso ocorre, particularmente, em "Mummerehlen", onde o que está fora do sentido aparece associado com aquilo que assusta, a assombração e o desconhecido, além de trazer uma referência à capacidade de invenção em cima dos mal-entendidos da língua, bem como um

trabalho com a homofonia e a polissemia das palavras – "que, de fato, eram como nuvens" (Benjamin, 2012, p. 99), com seu caráter de plasticidade.

2. *À escuta* (Jean-Luc Nancy, 2013): entre som e sentido

Sobre a relação entre a voz e o sentido (ou a ausência dele), recorreremos a um autor que procurou dar destaque a este campo no universo das reflexões caras à filosofia. Em seu livro *À escuta*, o filósofo Jean-Luc Nancy (2013) aborda a dimensão sonora da experiência humana, denunciando que o saber filosófico sempre se ocupou, predominantemente, do que se apresenta à vista. Não à toa, noções como forma, ideia, quadro, representação e fenômeno estão mais presentes na tradição do que termos como ressonância, ruído, tom ou timbre, que remetem ao campo do audível. O que faz com que o suporte sensorial da presença visual seja privilegiado em relação ao da penetração acústica? – questiona o autor.

Para avançar nessa investigação e discutir se a escuta pode ser objeto de estudo para a filosofia, Nancy (2013) parte da distinção das acepções do verbo "escutar" que, em francês, traduz-se nos verbos *écouter* e *entendre* – ambos referidos ao sentido da audição. Escutar [*écouter*] provém do latim *auscultare*, que indica uma tensão e uma mobilidade da orelha em direção a alguma coisa, "prestar ouvidos", ao passo que escutar [*entendre*] remete a *intendere*, isto é, tender para, indicando que é a tensão que atinge a orelha. Há, portanto, uma diferença que se estabelece quanto ao deslocamento ou à atitude de se deslocar, quando um som atinge o aparelho auditivo.

Em toda a ordem sensorial há uma inquietação e a produção de uma passagem do sentido sensível ao sentido sensato, da natureza simples ao estado tenso, como ocorre, por exemplo, entre o olhar e a visão. Entretanto, como assinala Nancy (2013), no caso da escuta, há uma relação muito particular do par auditivo com o sentido inteligível, que podemos ler como uma particularidade da relação entre o som e o sentido. Em suas palavras, "é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser

logos), mas que além disso ressoe" (p. 163). A voz, ou o som, tem a característica de ressoar, de ser fluida, líquida e de entranhar sem barreiras.

Ainda segundo Nancy (2013), "a escuta se dirige a – ou é suscitada por – aquilo em que o som e o sentido se misturam, ressoando um no outro, ou um pelo outro. (O que significa que [...] se o sentido é buscado no som, o som, por sua vez, enquanto ressonância, é também buscado no sentido.)" (p. 163). Essa imbricação entre som e sentido – quando tomada a partir da suposição de que uma parcela da experiência humana ressoa, mais do que se torna *logos* – dá ao registro sonoro um privilégio, no que diz respeito ao corpo, ou ao que não se esgota enquanto sentido sensato. Assim: "Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem (...)" (p. 163).

A concepção do som como essa borda ou margem que borra a distinção dentro versus fora, tal como estabelecida na tradição, faz retornar à ideia de que, no endereçamento ao outro, ocorre uma espécie de contágio, isto é, de ressonância, mesmo sem passar pelo sentido. De acordo com Bines (2019), em referência a Nancy (2013, p. 161):

Se fecharmos os olhos, deixamos de ver. Mas se fecharmos o ouvido, ainda assim os sons penetram, porque o campo sonoro está em toda parte, é dispersivo e nos entra por invasão. O sonoro, dirá ainda Jean-Luc Nancy, é "da ordem da participação, da partilha e do contágio" (p. 165). Para o filósofo, se o olho focaliza, fixa, enquadra e põe as coisas em evidência, o ouvido as dispersa e as põe em ressonância. (Bines, 2019, p. 12)

Participação, partilha, contágio e ressonância são formas de falar do que se passa entre os corpos, ou seja, está mais próximo do sentido sensível do que do sentido sensato e o universo infantil é particularmente privilegiado quanto à possibilidade de localizar essa experiência. Assim, conforme Bines (2019, p. 6): "Nesse intercâmbio sonoro entre as crianças e os objetos inanimados, a existência já não está apenas em cada ser, mas é uma vibração que se passa entre os seres."

O caráter invasivo do som, que parece apagar as fronteiras de dentro e fora, nós o encontramos em "O telefone", que tematiza um sujeito completamente entregue à voz que lhe fala através do aparelho. Nas palavras de Benjamin (2012): "igual ao médium, que segue a voz vinda de longe que dele se apodera, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone" (p. 80). Além do ruído perturbador do toque do telefone, com seu eco, a voz, vinda daquele objeto, que era ainda tão desvalorizado nas casas burguesas do início do século XIX, exercia poder sinistro sobre quem quer que fosse invadido por ela, um verdadeiro poder de comando.

3. Benjamin e Kafka: por uma pedagogia do ouvido

Bines (2019) destaca que Walter Benjamin colecionou ao longo da vida uma fotografia de Franz Kafka aos 6 anos de idade, na qual aparece com uma pose forçada, as roupas apertadas e um grande chapéu na mão que projetam o adulto enrijecido em que um dia ele se tornaria. É uma imagem significativa da pobre e breve infância, diz Benjamin, comparando com câmaras de tortura o constrangimento da imposição a certos modelos de civilidade. Ele próprio afirma ter experimentado na pele a exigência de semelhança de si a si mesmo diante do fotógrafo, deixando-o desorientado – como vimos em um dos trechos destacados da "Mummerehlen" –, o que pode ser lido como uma identificação a Kafka no que se apresenta como estranheza, mas também no que resiste à captura. Não só como identificação individual e subjetiva, mas principalmente como uma experiência coletiva, que trazia a marca da burguesia de sua época. Nesse sentido, ainda que imerso em uma atmosfera sufocante, há alguma coisa na fotografia de Kafka que resiste em se deixar capturar – conforme Benjamin (1985, p. 144), apesar dos olhos tristes, nota-se a "concha de uma grande orelha que escuta tudo o que se diz" (*apud* Bines, 2019, p. 4).

Há, portanto, uma escuta ampliada que aparece associada à figura infantil e Benjamin vai abordá-la como uma política do pensamento, mais precisamente uma pedagogia do ouvido. Trata-se de uma proposta de pensar a pedagogia

baseada neste órgão que trabalha em segredo, discretamente abrindo rotas de fuga para fora do enquadramento opressivo e que tem, portanto, a capacidade de transportar o menino para outro lugar.

Essa deriva acústica burla o controle parental e o esforço de fixar, pelo olho da câmera, um retrato imóvel e constrangido da infância. O menino escapa pelo ouvido. E pelo ouvido, forja alianças com os sons mais remotos e diminutos, pequenos barulhos que emanam do mundo inanimado e que já não são audíveis para os adultos, ocupados que estão com os grandes acontecimentos tonitruantes: a guerra, o trabalho, o acúmulo de capital (Bines, 2019, p. 5).

Os ruídos, sons remotos e diminutos, funcionam, desse modo, como "verdadeiros esconderijos acústicos, tão acolhedores quanto assombrosos, onde talvez uma outra comunidade vai se fazendo, na surdina, entre as criaturas postas em silêncio, no limite da voz" (Bines, 2019, p. 5). Trata-se, assim, de uma comunidade resultante do contágio ou da ressonância, como vimos com Nancy (2013). O assombro remete à possibilidade de sair de uma percepção meramente objetivante das coisas, a qual restringe as possibilidades, ao passo que protege do inaudito, dos sentidos ainda não alcançados pela percepção.

Essa abertura, escuta ativa, conduz a um conceito que aproxima a arte da esfera política, o *Spielraum*, ou "espaço de jogo". O conceito foi trabalhado por Jeanne-Marie Gagnebin (2020), no texto "Sobre a noção de *Spielraum* em Walter Benjamin: resistência e inventividade". A autora observa tratar-se de uma categoria que Benjamin toma de empréstimo da arquitetura e do teatro, dando-lhe um cunho político. As primeiras menções ao termo por Benjamin se deram em 1932, em Ibiza – local ainda pouco frequentado, onde a vida era muito barata na ocasião, no qual esteve exilado por dois períodos e vivenciou pobreza e solidão extremas.

A construção das casas camponesas de Ibiza com suas simplicidade e funcionalidade impressionaram tanto Benjamin quanto os jovens arquitetos modernistas, por sua junção do antigo e do moderno. Tais habitações rurais, construídas da mesma maneira há séculos, em conformidade com o clima e a paisagem, estavam também de acordo com os novos ideais arquitetônicos da

época, em oposição à arquitetura e ao modo burguês de ocupar as casas. Essa nova apreensão do espaço, conforme Gagnebin (2020):

permite aos mais humildes objetos (e poder-se-ia pensar também nos moradores) de trocar de lugar e de função segundo as necessidades e os momentos do dia: o espaço se torna visível enquanto tal como Spielraum, como espaço de jogo ou de manobra ou de movimento para aqueles que nele habitam; isso se torna possível porque o espaço não está entulhado de objetos, de móveis, de lembranças, de bibelôs como o estão os confortáveis apartamentos burgueses nos quais tudo tem lugar previsto, imutável, num amontoado de coisas invasivas. (Gagnebin, 2020, p. 70)

Da mesma maneira, Benjamin se interessa pelo empobrecimento, enquanto despojamento, que encontra no teatro épico de Brecht. Observa, nas peças de aprendizagem do teatro épico, a "relação que existe entre, de um lado, a pobreza dos acessórios, a pobreza dos episódios e do argumento, e do outro, as possibilidades de experimentação e de troca entre atores e espectadores" (Gagnebin, 2020, p. 70).

Ainda nas palavras da autora:

Nessas casas, como nos palcos improvisados do teatro épico, ainda é possível experimentar porque ainda existe um espaço não preenchido, o vazio, aquilo que Benjamin chama de Spielraum (literalmente espaço para brincar), um espaço para brincar, jogar, experimentar, transformar. (Gagnebin, 2020, p. 71)

Seguindo, assim, uma estética da experimentação em lugar de uma lógica do espetáculo, vemos surgir o espaço de jogo como forma de resistência: "feita de tenacidade e de paciência, também de gestos cotidianos e sóbrios, que Benjamin e Brecht compartilhavam" (Gagnebin, 2020, p. 67). A obra enquanto criação de um só desaparece, para dar lugar ao projeto coletivo de experimentação.

Em outro artigo, que dedicou às articulações entre a 'peça de aprendizagem' de Brecht e o *Spielraum* de Benjamin, Gagnebin (2012) assinala que a confrontação concreta com a matéria permite que as crianças escapem do perigoso reino mágico da mera fantasia. A relação com a voz e a escuta, matéria sonora, tem, portanto, uma função fundamental nessa construção. Segundo a

autora: "Graças à atuação com a matéria, que permite a transformação da fantasia em signos materiais, a "mera" fantasia se torna um jogo de possibilidades e de experimentações concretas" (p. 150). A autora destaca, ainda, com Brecht e Benjamin, que o teatro é a arte do efêmero, orientado que é pelo instante do gesto, isto é, uma temporalidade efêmera que se aproxima do tempo da criança brincante.

Com isso, para concluir, voltamos a Hansen e Fenati (2017):

Quem escreve, a cada vez que escreve, recomeça o jogo da aprendizagem infantil de balbuciar sílabas, compor universos imaginários, conviver com os outros na linguagem. Como foi aprender a falar? É na infância que acontece pela primeira vez o nascimento da voz, e a escrita experimenta o retorno diferido deste nascimento. Tudo isto é frágil e terrivelmente potente: o retorno da infância mina a tagarelice das línguas, abre-as outra vez ao novo, reforça sua atração pelo singular. Quando a infância opera a escrita, torna-se possível escutar a língua rolar dentro da boca, tocar os dentes, suspensa antes de dizer alguma palavra, viva por dizer aquilo que diz. São tantas as infâncias quanto as línguas porvir. (Hansen e Fenati, 2017, p. 6)

Nessa passagem, as autoras abordam de forma poética e muito precisa o aprendizado da linguagem, com sua referência ao retorno da infância como abertura para o novo, bem como ao aspecto material da escrita operada pela própria infância – essa espécie de fala em que se escuta a língua rolando dentro da boca, tocando os dentes, suspensa, viva –, o nascimento da voz e a escrita como retorno a isso, de um outro jeito. Podemos ler aí uma ressonância com o conto "Tiergarten", no qual Benjamin (2012) valoriza com sutileza o aspecto sonoro da experiência de retorno ao lugar da infância, 30 anos depois. A volta ao parque da cidade, sobre o qual ninguém poderá contar algo de novo, faz pensar nesse lugar conhecido e intocado da infância. Há, ainda, uma referência à figura do "conhecedor da terra", cujos "passos araram esse jardim no qual semeou a semente do silêncio" (p. 74). Seria esta uma forma de falar no retorno à infância como uma espécie de reviramento da terra, que permite às palavras tomarem lugar e aos silêncios tomarem outras formas?

"Arar", de todo modo, é um verbo que aponta para o espaço vazio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1985). Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2012). Infância em Berlim por volta de 1900. In *Obras escolhidas II: Rua de mão única* (pp. 73-145). Tradução de R. R. T. Filho. São Paulo: Brasiliense.
- Bines, R. K. (2019). A grande orelha de Kafka. *Cadernos de leitura*, 87, Série Infância.
- Gagnebin, J.-M. (2012). Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. *Viso - cadernos de estética aplicada*, VI(11), 145-151.
- Gagnebin, J.-M. (2020). Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin: resistência e inventividade. In R. T. Souza et al. (Orgs.), *Walter Benjamin: barbárie e memória ética* (pp. 63-73). Porto Alegre: Zouk.
- Hansen, J. C. & Fenati, M. C. (2017). Apresentação, Gratuita, 3 - Infância, 5-7. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Nancy, J.-L. (2013). À escuta (Parte I). Trad. C. E. S. Capela e V. N. Honesko. *Outra travessia*, 15, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 159-172.