

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E  
INSTITUCIONAL

MARCOS PIPPI DE MEDEIROS

**POÉTICAS DO INFANTIL: TRÊS ENSAIOS DE PSICANÁLISE E  
UTOPIA**

**Porto Alegre, 2018.**

MARCOS PIPPI DE MEDEIROS

**POÉTICAS DO INFANTIL: TRÊS ENSAIOS DE PSICANÁLISE E  
UTOPIA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a defesa do título de Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

**Porto Alegre, 2018.**

MARCOS PIPPI DE MEDEIROS

**POÉTICAS DO INFANTIL: TRÊS ENSAIOS DE PSICANÁLISE E UTOPIA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a defesa do título de Doutor em Psicologia.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Maria Perrone  
PPG / UFSM

---

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto  
PPG / UNIRIO

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Simone Zanon Moschen  
PPG / UFRGS

**Porto Alegre, 2018.**

**“A infância é um palco onde o tempo e o espaço se emaranham.”**

**Yukio Mishima – Confissões de uma Máscara.**

## RESUMO

MEDEIROS. Marcos Pippi de. Poéticas do Infantil: três ensaios de psicanálise e utopia. 2018. 124f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2018.

O infantil apresentou-se inicialmente por meio de indagações a respeito da infância e, logo à frente, pareceu adquirir certa independência de sua definição como momento cronológico da vida humana para se constituir em um processo subjetivo, um “fator” nas construções da utopia. Neste sentido, a proposta se elabora como um incômodo que produz muitos interrogantes, e que poderia ser pensada a partir da questão: **Como é e quais seriam as possibilidades para a experiência do infantil na cultura atual?** A isso, juntou-se um interesse sempre presente pelos litorais entre a psicanálise e a literatura, e a arte em geral, para constituir uma investigação que tente construir contornos e discursos sobre o infantil. Mais exatamente, interrogando a incidência do infantil como experiência na cultura humana e suas condições/possibilidades contemporâneas, vistas por meio de uma análise dos laços entre a teoria psicanalítica, a emergência do infantil entre poéticas das artes visuais e da literatura. O infantil, desta forma, pode ser pensado por uma aproximação com um universo processual da criação poética e artística, e também (questão central nesse escrito), como condição de criação nas utopias iconoclastas. Essa dimensão do infantil aproximar da utopia, sobretudo, como condição daquilo que nos inclina, como cultura, ao sonho utópico, ainda que se encontre *forcluído* do discurso das ciências, no discurso do Capitalista, permanece como um fator determinante de resistência e criação. Primeiro, porque nos remete a esse elemento de “origem”, esse “umbigo do tempo”, ou do sonho. Segundo, porque essa indeterminação infantil da origem pede por construções ao mesmo tempo, singulares e sociais. Nos mostra uma “função do irreal”, campo onde o brincar se apresenta, principalmente, como potência de criação. O primeiro ensaio, que nomeamos *A infância de Eros: por uma teoria (sexual) do infantil* é uma tentativa de fazer uma formulação suficiente de uma teoria do infantil, entre poesia e utopia. O segundo ensaio ainda persegue uma elaboração acerca de uma dimensão alienante do infantil. O encontro com a obra e a vida de Yukio Mishima nos levou, por um lado, reconhecemos que através das palavras em sua obra literária, o autor nos aproxima de suas construções utópicas, que nos permite formular a proposição da utopia, na psicanálise, como teoria sexual infantil. Mas de outra forma como Mishima nos conduz por uma senda desesperada em que tenta realizar, na vida e na realidade, sua Utopia, se afastando dessa utopia infantil a qual nos debruçamos. Podemos pensar a partir disso, o quanto também, na utopia psicanalítica, o infantil freudiano é constituído como teoria frágil, sempre inacabada, “claudicante”. Por fim, em um último movimento em direção as nossas formulações iniciais, um ensaio que, em nosso entendimento, vem a justificar o título dado a esta tese, Poéticas do infantil. Os que não falam. Os que (ainda) não falam, mas que insistem, em nós, a se fazer palavra, como uma construção em poéticas visuais. Esses três ensaios são, sobretudo, uma tentativa de elaborar esse excesso que o infantil constitui como enigma na psicanálise. Pensamos que é preciso apostar que embora as palavras não sejam suficientes (para dizer dessa verdade), que algo sempre insiste, a partir desse “fator infantil”, a apontar que no fracasso de toda teoria, reside uma possibilidade de produzir, assim mesmo, perfurações na realidade, onde podemos ver algo desse “sujeito infantil” da utopia psicanalítica.

Palavras-chave: Psicanálise; Infantil; Utopia; Poesia; Teoria sexual infantil.

## ABSTRACT

MEDEIROS. Marcos Pippi de. Poetics of the infantile: three essays of psychoanalysis and utopia. 2018. 124f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2018.

The infantile has first presented itself through inquiries regarding childhood and, soon after, it seemed to have acquired certain independence from its definition as a chronological moment of human life to constitute itself as a subjective process, a “factor” in the constructions of utopia. In this regard, the proposition is developed as a discomfort that raises several queries, and that could be regarded by means of the question: **How is it and what would be the possibilities for the experience of the infantile in the current culture?** In addition to this, the constant interest in the borders between psychoanalysis and literature, along with art in general, has been added in order to constitute an investigation that attempts to build outlines and discourses on the infantile. More specifically, by interrogating the incidence of the infantile as experience in the human culture and its contemporary conditions/possibilities, seen by means of an analysis of the bonds between the psychoanalytical theory, the emergence of the infantile among visual art poetics and literature. The infantile may, therefore, be envisaged through a proximity to a processual universe of the poetic and artistic creation, and moreover (central issue in this essay), as condition of creation in iconoclastic utopias. This dimension of the infantile approaches utopia, above all, as a condition of that which makes us inclined, as culture, to the utopian dream, even though it lies *foreclosed* from the discourse of science, it remains a determining factor of resistance and creation. First, because it sends us back to this element of “origin”, this “center of time”, or of the dream. Secondly, because this infantile indeterminacy of the origin requires constructions that are at the same time, singular and social. It shows us a “function of the unreal”, a field where child’s play is presented, mainly, as potency of creation. The first essay, named by us as *Eros’ childhood: for a (sexual) theory of the infantile*, is an attempt to develop a sufficient formulation about a theory of the infantile, between poetry and utopia. The second essay, on the other hand, still pursues a formulation regarding the alienating dimension of the infantile. The convergence with the work and life of Yukio Mishima has led us, on one hand, to recognize that through the words present in his literary work, the author draws us closer to his utopian constructions, allowing us to formulate the proposition of utopia, in psychoanalysis, as theory of infantile sexuality. From this perspective, we may also reflect on how much, in psychoanalytical utopia, the freudian infantile is constituted as a frail theory, ever unfinished, “limping”. Finally, in a last movement towards our initial formulations, an essay that, according to our understanding, justifies the title given to this thesis, Poetics of the infantile. Those who do not speak. Those who do not speak (yet), but that insist, in us, on being made word, as a construction in visual poetics. These three essays are, above all, an attempt to elaborate this excess that the infantile constitutes as enigma in psychoanalysis. We believe that it is necessary to bet that even though the words are not enough (to tell about this truth), something always insists, from this “infantile factor”, on pointing out that in the failure of every theory lies a possibility to produce, nonetheless, holes in reality, where we are able to see something out of this “infantile subject” from psychoanalytical utopia.

Keywords: Psychoanalysis; Infantile; Utopia; Poetry; Theory of sexuality.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> -----	<b>08</b>
<b>1. A INFÂNCIA DE ÉROS: por uma teoria (sexual) do infantil</b> -----	<b>17</b>
1.1 <i>A creantia</i> trágica de Zaratustra-----	<b>18</b>
1.2 A criança e o poeta; o infantil e a poesia-----	<b>21</b>
1.3 Um país de maravilhas! O infantil da utopia-----	<b>27</b>
1.3.1 Rumo a um país de maravilhas!-----	<b>28</b>
1.4 Um pranto utópico: travessias de um infantil alienante-----	<b>44</b>
<b>2. O PRIMEIRO RONIN (浪人)</b> -----	<b>55</b>
2.1 Haicai final-----	<b>85</b>
<b>3. INFANS: os que (ainda) não falam</b> -----	<b>86</b>
<b>CONCLUSÃO</b> -----	<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> -----	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

Faz alguns anos, tive um sonho. Sonhei que estava eu e meu pai, e ele me mostrava um quarto que eu reconhecia como sendo o meu quarto de infância. Olhava para o quarto e ele estava coberto por grandes teias de aranha e poeira. Eu, surpreso, exclamava: O que aconteceu? Eu estava aqui ontem e o quarto não estava assim!

O espanto da passagem do tempo, os objetos empoeirados de um infantil abandonado e, ao mesmo tempo, presente, ontem visitado. É interessante que isso tenha se dado no momento em que questionava minha posição frente aos meus interesses de investigação no campo psicanalítico e acadêmico.

Há certo tempo tenho feito uma aproximação com o tema do infantil, primeiramente, com um olhar bastante clínico que resultou no projeto de um curso de especialização chamado, em suas duas edições, de “Escutas da infância”. O infantil apresentou-se por meio de indagações a respeito da infância e, logo à frente, pareceu adquirir certa independência de sua definição como momento cronológico da vida humana para se constituir em um processo subjetivo, um “fator”, como disse Freud.

Neste sentido, a proposta se elabora como um incômodo que produz muitos interrogantes, mas que poderia ser pensada a partir da questão inicial: **Como é e quais seriam as possibilidades para a experiência do infantil na cultura atual?** Ao desejo de partir dessa questão, juntou-se um interesse sempre presente pelos litorais entre a psicanálise e a literatura, e a arte em geral, para constituir uma investigação que tente construir contornos e discursos sobre o infantil. Mais exatamente, interrogando a incidência do infantil como experiência na cultura humana e suas condições/possibilidades contemporâneas, vistas por meio de uma análise dos laços entre a teoria psicanalítica, a emergência do infantil entre poéticas das artes visuais e da literatura. O infantil, desta forma, pode ser pensado por uma

aproximação com um universo processual da criação poética e artística, e também (questão central nesse escrito), como condição de criação nas utopias iconoclastas.

A infância, assim como o infantil que nela reconhecemos, aparece, inicialmente, como um termo que remete ao inacabamento, ao defeito, à submissão e encontra sua formulação mais precisa em *Infans*, como “aqueles que não falam”, remetendo, ao mesmo tempo, a uma condição de impossibilidade e a uma condição de submissão jurídica daquele cuja palavra não tem valor de reconhecimento social, de legitimidade.<sup>1</sup> Esta condição de inacabamento como ato de criação de um Outro, materializada na criança, nos coloca frente à infância com um interrogante ético que convoca o campo psicanalítico a “inventar uma prática discursiva do social”, como também, do próprio infantil.

Assim, evocadas pelos objetos do infantil vão se tecendo, se esboçando contornos de um conceito aparentemente abstrato, mas com grande importância como dispositivo para pensar os rumos da cultura contemporânea com seus mecanismos anestésicos da experiência, das vivências coletivas, preconizando a crueza do real e a “burocratização do amanhã”.

A proposta de uma investigação sobre o infantil constitui uma abertura para um universo carrolliano, de jogo com os restos *non sense* da experiência, com a possibilidade da construção de narrativas produzidas da insuficiência e do inacabamento; como uma proposta de resistência e criação, tessitura de uma utopia do infantil frente ao embrutecimento do homem perdido de sua experiência.

A esta expropriação, a arte, a literatura respondem transformando-a em uma razão de sobrevivência. Assim, nasce a proposta de se construir **poéticas do infantil** na busca de um encontro com um primitivo jogo de brincar com as palavras e escrever com as imagens.

Essa dimensão do infantil que se apresenta como um elemento que pretendemos aproximar também da utopia, sobretudo, como condição daquilo que nos inclina, como cultura, ao sonho utópico, ainda que se encontre *forcluído* do discurso das ciências, permanece como um fator determinante de resistência e criação. Primeiro, porque nos remete a esse elemento de “origem”, esse “umbigo do tempo”, ou do sonho. Segundo, porque essa indeterminação infantil da origem pede

---

<sup>1</sup> Ver VORCARO, A. **A criança na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

“decifração”, ou melhor, construções ao mesmo tempo, singulares e sociais. Nos mostra em seu processo de elaboração, uma “função do irreal”, campo onde o brincar se apresenta, principalmente, como potência de criação.

O sujeito na psicanálise implica isso que de alguma forma faz retornar, algo de uma verdade subjetiva, apenas acessível pela ficção, e que também, apostamos, diz da instituição, desde Morus, dessa capacidade poética de criação, pelas palavras, de novos caminhos ou das ilhas projetadas de nossa fantasia. A isso se soma a ideia de que essa formulação também nos aproxima da poesia e sua capacidade de sustentar a utopia pelas palavras, na mesma medida em que vem a subverter a relação com a linguagem. Ela se alimenta desse “fator infantil” para tentar recuperar - sempre no fio de uma lâmina -, essa capacidade de se construir novas proposições, novos sentidos, a partir desse fundo *non sense* que constitui a matéria mesma da qual esse infantil é feito.

Compreendemos que, nesse intuito, para conseguirmos abordar esse elemento tão fugidío, a forma do ensaio, como forma de construção teórica no âmbito da psicanálise, talvez seja a melhor maneira pela qual vislumbramos poder tecer esse corpo infantil. Isso, ainda que de alguma forma, ele sempre nos escape, remetendo a uma fracasso de se poder escrever, “completamente”, esse infantil que insiste.

Nesta intenção, apresentamos esta abordagem a partir de três ensaios. A forma de sua apresentação é arbitrária, uma vez que desde o primeiro ensaio, aparece a marca dessa errância do pensamento, desse jogo dos erros, onde se pode antever algo desse processo de escritura. Também a forma como nos dirigimos a uma origem, na psicanálise, dessa pulsão polimorfa que está no cerne daquilo que Freud formulou em seus “Três ensaios” acerca do sexual. Essa referência, pelo título, é uma homenagem a esse escrito fundante, que enlaça, ainda em uma formulação freudiana muito inicial: o sexual, em uma relação sempre parcial com os objetos, o polimorfismo de suas formas, a esse elemento poético que ali se insinua, e que, poucos anos depois, como retomada interpretativa (assim entendemos), passando por Sobre as teorias sexuais infantis (1908) e Romances familiares (1909 [1908]), vai resultar em seu ensaio O poeta e o fantasiar (1908). Esse magnífico ensaio, de cunho utópico onde se enlaçam o infantil, a fantasia e a poesia, adquire um sentido de urgência subjetiva no contemporâneo, na medida em

que interroga o campo psicanalítico a assumir uma posição ética, desde sua origem, entre clínica e cultura.

O primeiro ensaio, que nomeamos *A infância de Eros: por uma teoria (sexual) do infantil*, ao mesmo tempo que está remetido ao ensaio de Bataille, *As lágrimas de Eros*, trabalhado como dispositivo em um de nossos seminários das utopias, como um texto que evoca a “origem”, aos traços desse infantil utópico e seu enlaçamento com a arte, como também, é uma tentativa de fazer uma formulação suficiente de uma teoria do infantil. Um ensaio que procura avaliar a natureza das construções utópicas, na medida em que se aproxima da ficção, como estrutura da verdade do sujeito, e da poesia, como potência de criação desse infantil, em ato. Ato criativo, ato psicanalítico?

Este primeiro ensaio é uma composição de quatro escritos, que embora tenham independência entre eles, tentamos integrá-los como um corpo de escritura. Partes dispersas, angústia de um “fantasma de fragmentação” no próprio processo de tentar escrever esse infantil.

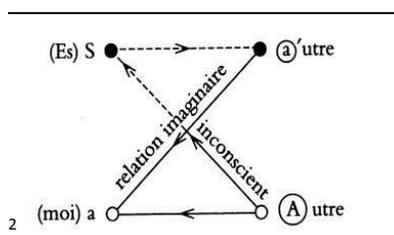
O primeiro texto se estrutura como um brincar. Sobretudo, com os efeitos de um seminário que participamos no PPG de Psicologia Social, com Oswaldo Giacóia Jr. e Alfredo Naffah Neto, que nos fizeram retornar algumas inquietações, sobretudo, acerca daquilo que desde o escrito de nossa dissertação de mestrado ficou como resto, pedindo elaboração. Percebemos nesse momento, o quanto seguimos fazendo *Construções para uma psicanálise trágica*. A partir do *Assim falou Zaratustra*, de *Nietzsche* (livro que não se pode abordar nessa construção anterior), procuramos, como uma “brincadeira”, tecer uma narrativa, acompanhando passagens que remetiam ao universo da criança e do infantil, nessa grande obra que foi para *Nietzsche* sua maior utopia. Esse pequeno texto, que aparece qual o relato de um sonho pedindo interpretação, é então, uma “acomodação de restos”. Ao mesmo tempo, nos parece esboçar uma metodologia de trabalho, ou então, um “Éthos” desde onde nos reconhecemos e partimos. Como escrever o fracasso da escritura? Como dar consequência a este infantil do próprio pensamento?

Nesse intuito, acabamos por, no segundo texto que compõe este ensaio, formular uma breve teoria do infantil, tendo *O poeta e o fantasiar*, de *Freud* como principal condutor de uma elaboração entre o infantil e a poesia, mas também, entre o poeta e a criança. Esse jogo com as palavras do título nos remete aquilo que

Lacan formulou acerca da relação entre o Eu e o outro, em um plano imaginário, no esquema L<sup>2</sup>, que em seu movimento pendular, desloca-se do Eu ao Sujeito e do outro, da relação imaginária, ao Outro da linguagem, do inconsciente. Do singular desse infantil, para a escrita poética.

Falamos aqui, com Freud, desta capacidade do poeta em “reduzir a distância entre sua rara condição e a alteridade radical na qual está constituído. Trata-se, da tentativa de produzir uma teoria que aproxime o infantil, a poesia e a utopia, onde esperamos formular uma sustentação teórica desta pesquisa. O infantil figura, neste sentido, ligado ao fazer poético, como um fazer com os restos de uma experiência destruída em sua origem, e, principalmente, afirmar esse infantil na escrita poética como a utopia fundamental do sujeito do inconsciente no campo psicanalítico.

Como consequência, seguem ainda dois escritos. O primeiro procura fortalecer esta ponte entre o infantil e a utopia, a partir de *Jam Švankmajer* e sua versão cinematográfica de Alice no país das maravilhas, onde ele consegue nos oferecer uma perspectiva desse universo carroliano ao qual nos referimos, aproximado do sonho e do brincar das crianças. Procuramos assim, aproximar os laços entre o infantil e a utopia, relacionando o “País das maravilhas” apresentado por *Švankmajer*, da ilha da Utopia de Morus, no sentido de evidenciar como o infantil permite o acesso às construções utópicas. Para tanto, encontramos em Lituraterra, de Lacan, outro fio condutor que permitiu formular algo acerca dessa construção utópica (escrito que também ficamos a margem em um primeiro encontro, uma vez que está presente desde nosso trabalho de conclusão do curso de graduação, sobre Psicanálise e poesia, pela via da indagação acerca da inscrição erótica do sujeito). Escrito que resulta do espanto, a partir de uma imagem que perturba a Lacan, a dizer, os sulcos na terra produzidos pelo ravinamento das águas, vislumbrado em um sobrevôo sobre a Sibéria em seu retorno do Japão. Essa dimensão da Letra e sua exigência de criação pelas palavras, de um litoral que nos dá acesso a ilhas, territórios que resistem a sua literalidade, como utopia.



Por fim, o último escrito que compõe esse ensaio, resulta do encontro com o livro História do pranto, de Alan Pauls. A partir dessa leitura, fomos aproximando, ainda, algumas formulações teóricas que apontam, sobretudo, aquilo que no discurso contemporâneo, resiste ao infantil, como também, nos dá a ver outra posição desse infantil, não como utopia, mas como uma tendência infantil à alienação (um infantil, demasiado infantil). Aqui, também apontamos para o quanto o infantil da utopia fica eclipsado (por uma espécie de anestesia) pelo discurso do capitalista, como mestre moderno, como dizia Lacan. No lugar da experiência traduzida do sujeito, da singularidade polimorfa e em fracasso de suas construções utópicas, o contraste com um Ideal, que se evidencia através do hiato entre a imagem do Super-homem (o super-herói) e a fantasia puída, do menino, no livro, de tessitura frágil que faz com que ele se interesse especialmente “por tudo o que é dor”, mas também, do risco ao qual sucumbe de que seu pranto como alienação, não lhe permita, partindo desta posição original, dar-lhe (ao pranto) uma outra destinação que não seja unívoca, tendo o personagem que recorrer a uma anestesia do presente para estancar sua dor, que agora não mais lhe pertence. Quais as posições de alienação no contemporâneo, seus ideais anestésicos que não deixa lugar para o sujeito e seu sofrimento (como resistência fundamental a colagem com o Ideal), que lhe permitisse a sustentação de uma utopia “sensível”, oriunda do infantil, como ato criativo.

O segundo ensaio ainda persegue uma elaboração desta questão. Por ele, quase nos perdemos. O encontro com a obra e a vida de Yukio Mishima nos levou por caminhos “tortuosos”. Por um lado, reconhecemos que através das palavras em sua obra literária, o autor nos aproxima de suas construções utópicas, na medida em que nos permite uma formulação central nesta pesquisa. A proposição da utopia, na psicanálise, como teoria sexual infantil. A forma como Mishima nos conduz por uma senda desesperada em que tenta fazer do impossível lugar de origem, uma construção de sua verdade. Sua obra nos mostra, - principalmente em Confissões de uma máscara -, o quanto se trata, na utopia, de produzir uma ficção singular frente aos restos infantis da experiência. Podemos pensar a partir disso, o quanto também, na utopia psicanalítica, o infantil freudiano é constituído como teoria frágil, sempre inacabada, “claudicante”. Interminável tarefa de construir um corpo e um laço possível com o outro. A isso, contrasta na vida de Mishima, a “saída” que ele

vai tomar através de um ato de outra natureza, que na contramão e em desconfiança das palavras (daquilo que vai nomear como “perversão das palavras”), nos mostra o quanto uma utopia, ao não poder acolher o fracasso, pode rumar por um caminho rígido, qual o aço, onde a fragilidade da fantasia pode dar lugar a qualquer momento, a uma “montagem” narcisista com o Outro. E assim, se apresentar como uma Coisa muito distante da utopia a qual tentamos nos aproximar.

A partir de uma compreensão romantizada da tragédia <sup>3</sup>, Mishima constrói sua utopia, mas entendendo o trágico como um encontro com uma identidade fixa, imutável e a morte como possibilidade de unificar aquilo que é por definição (na tragédia inclusive), inconciliável, vai, com seu ato, se afastar terrivelmente da utopia que aqui tentamos abordar.

Ao não suportar o fracasso inerente à utopia, a parcialidade da apreensão do objeto pelas palavras, vai tentar realizá-la, oferecendo-se em sacrifício pela restauração absoluta do Ideal japonês. A tensão entre esse duplo impulso, ao mesmo tempo, nos aproxima e afasta da utopia, qual o jogo do Fort-Da na criança. Mas diferentemente dela, que resiste, pelo brincar, como fala Freud em Além do princípio de prazer, Mishima sucumbe ao fato de que muitas vezes, esse objeto possa apenas cair, sem o retorno que constitui esse jogo metaforizante. Aí também se deduz uma dimensão mortífera do pulsional, a partir da ameaça, sempre presente, da pulsão, que visando um retorno ao inorgânico, descortine isso que em nós opera silenciosamente: a morte. Se em sua obra, nos oferece construções utópicas muito potentes, contrastou, em sua vida, o caminho absoluto, para além das palavras, que buscou.

Por fim, em um último movimento em direção as nossas formulações iniciais, um ensaio que, em nosso entendimento, vem a justificar o título dado a esta tese: Poéticas do infantil. Os que não falam, os que (ainda) não falam, mas que insistem, em nós, a se fazer palavra.

Este projeto que aqui transformamos em ensaio, pode delimitar uma origem, uma vez que se iniciou antes mesmo de começarmos essa pesquisa de doutorado, a procura das representações da infância, na arte cemiterial, que estão entre as primeiras representações isoladas das crianças, separadas de seus pais, do mundo

---

<sup>3</sup> A partir de sua leitura de Nietzsche, dizem seus biógrafos, o que nos faz pensar em uma leitura muito complicada, comum ao seu tempo, uma vez que vai à contramão, em nosso entendimento da tragédia nietzschiana, cuja ficção e aposta na força das palavras, parece nos levar por um caminho bastante distinto.

dos adultos. Neste sentido iniciamos uma investigação fotográfica, em busca dessas imagens da infância, pelo Cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, durante a ida a um Congresso de Saúde Mental e Direitos humanos, ligado ao movimento das “Madres de Mayo”. As fotografias, no entanto, ainda pediam elaboração. Um percurso do olhar que realizei em quatro horas, perdido pelos caminhos, perseguindo essas imagens do infantil. Buscava as representações da infância nas estátuas e nos adornos dos túmulos e mausoléus desse cemitério, que é também um museu a céu aberto para a arte cemiterial. A quantidade de material me impressionou, assim como, sua aparência nas fotografias; pareciam estátuas-vivas, com uma pele oculta. Estátuas que pareciam querer ganhar vida. A sensação de que me olhavam, como se posassem para uma foto, e mais, um ar perturbador e estranho, como se portassem uma dor, um *páthos*, uma história. Imagens que embora nunca tenham estado vivas pareciam olhar-me, querendo contar sua verdade de cimento e gesso.

No trabalho que se seguiu, permaneci sempre tomado de estranheza e vertigem, ao intervir nas fotos, com tinta, materiais abrasivos (palha de aço, lixas...) e fogo, buscando o que, só depois entendi como uma metodologia de trabalho, a partir de um encontro com um livro de Nuno Ramos, que bem posso resumir por essa passagem: “comecei a arrancar a pele das coisas. Ver o que tinham debaixo.” (RAMOS, 1993, p. --) Assim nos colocamos a intervir nas fotos impressas e, posteriormente, a partir destes objetos novos que construímos, procuramos uma narrativa que pudesse, por sua vez, atravessar esse corpo infantil que produzimos, com as palavras.

A inspiração para esse último esforço veio pela lembrança de uma edição *fac-símile* dos Caprichos, de Goya, em que a cada imagem, se unia um título, uma nomeação, com breves construções escritas, que ao se compor com as imagens, dão a essa obra um caráter utópico, cheio de potência crítica e poesia. Ainda, nesse sentido, construímos uma amarragem para esse ensaio, fazendo um atravessamento do texto com o primeiro ensaio, propriamente psicanalítico, de Lacan, O estádio do espelho. Escrito que, assim compreendemos, sempre portou o germen de uma utopia, e que, nesta construção, colaborou para “dar corpo” a essa proposta de ensaio.

Esses três ensaios são, sobretudo, uma tentativa de elaborar esse excesso que o infantil constitui como enigma na psicanálise. É difícil pensar que estas construções sejam, realmente suficientes, mas pensamos que é preciso suportar a natureza singular desse escrito e apostar que embora as palavras não sejam suficientes (para dizer dessa verdade), que algo sempre insiste, a partir desse “fator infantil”, a apontar que no fracasso de toda teoria, reside uma possibilidade de produzir, assim mesmo, perfurações na realidade, onde podemos ver algo desse “sujeito infantil” da utopia psicanalítica.

## **A INFÂNCIA DE EROS:**

por uma teoria (sexual) do infantil

## **A CREANTIA TRÁGICA DE ZARATUSTRA.**

Ensaio um brincar com a leitura. Uma espécie de resto incidental que se deu a partir do reencontro com um livro que permaneceu inabordável em outros tempos, cujo caráter poético pareceu resistir, em minhas buscas, as minhas tentativas de apreensão acadêmica. Isso, na medida em que, também para o próprio Nietzsche, ele constituiu um excesso, um alvo, um ensaio cuja “forma” encontrava-se já, finalmente, em sua obra, no litoral de um pensamento, no atravessamento de seu niilismo rumo ao Super-homem.<sup>4</sup> Nesta forma outra, poética, para além do conceito, dos sistemas, buscando essa ponte, esse abismo desde onde o seu pensamento finalmente pode se lançar em voo.

A primeira vez que li Zaratustra, se realmente o li, foi para ser douto. Ele me escapava de todo. Pois bem, ele ainda me escapa, qual o coelho “apressado” que atraiu Alice até sua toca. Leio agora Zaratustra como criança, ou, pelo menos, o intento. Com esse significante, parto a lê-lo pelo buraco do coelho-criança, seguindo as chaves do próprio livro e deixando ao acaso os encontros com o infantil, agora conduzido pela máscara da criança trágica de Nietzsche, fazendo deste jogo um método. Eterno retorno? Movimento moebiano do pensamento entre “vivências” e “convalescências”?

A onda faz sempre retornar os nossos brinquedos! A criança me sorri. Ela me olha e me escapa, ainda, se esconde entre as flores. Ouço seu riso, a criança brinca com meus planos sérios de escritura, com meus desejos doutos. Logo, quando me distraio, ela me assalta, salta sobre mim e ri do meu medo e do meu espanto. Ela me encontra e eu estou só. Eu e o meu deserto, cada vez mais os passos pesados enquanto recolho as conchas do chão, enquanto arrasto cadáveres mal-morridos, peso morto que acumulei pelo caminho; peso sério que só o camelo suporta. Resistência, capacidade de carga, discurso universitário. Olho a criança, nos olhos,

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar que a ideia de Super-homem para Nietzsche, longe de ser uma exaltação ideal, como já foi lida, implica, uma superação da forma-homem, um além do humano, que constitui, para ele, uma utopia. O super-homem é o poeta que cria o sentido da terra.

e ela me sorri um enigma: Onde estavas? Vamos fazer que agora tu era um leão e rugia uma fúria libertária?

Zaratustra é um excesso, um traumático que ao ser reencontrado adquire seu caráter atual e intempestivo. Devir leão para poder devir também criança, não se envergonhar do sonho e do riso. Devir criança como inocência, e, mais ainda, como esquecimento. Também e, sobretudo, esse escrito me atordoa por se apresentar como um tempo infantil e também futuro, um rochedo, um vasto mar. Mas que desejo me venha assim, qual utopia de um horizonte a convidar o abandono da “perversa juventude do coração” rumo à criança. Futuro do pretérito presente, assombrosamente inconsciente.

A criança trágica me sorri mais uma vez: Vamos fazer de conta que agora tu eras uma águia e voava sobre abismos? A criança, esse eterno atirar-se, esse “sagrado dizer-sim”. Começo, então, a perseguir a criança como Alice ao coelho. Ela me ensina os caminhos de Zaratustra, jogo de esconde-esconde, de pega-pega; “um livro para todos e para ninguém”.

Sigo-a até um quarto sombrio e vejo seres estranhos com enormes cabeças e de corpo franzino, abatidos e purulentos, guardam na mão um açoite, para o momento do grande desprezo com a chegada da Verdade. A criança ri: “*Sou corpo e alma. Assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças?*” (NIETZSCHE, F, 2011. p. 34). De pronto, já pula a criança a janela do quarto: Onde se despreza o corpo não te demores! E pelo labirinto de sonho me esgueiro. “*No verdadeiro homem há uma criança escondida que quer brincar!*” (NIETZSCHE, 2011. p. --). O além do homem que cria o “sentido da terra”.

A criança agora abre os braços e grita a plenos pulmões! Grita pelos criadores, artesãos do transitório. E assim também me pergunto, com eles: Poderia eu também ser rebento, criança recém-nascida? Poderia também suportar ser a própria parturiente e sua dor? “*Tudo o que sente sofre comigo e está em cadeias: mas meu querer sempre vem como meu libertador e portador de alegria.*” (NIETZSCHE, 2011. p. 83.). A alegria da criança eu vislumbro sem, no entanto, poder alcançá-la. Há crueldade agora em sua alegria. Ela me rouba todos os brinquedos, como quem tenta arrancar de mim, velhas palavras empoeiradas pelo tempo. Pede-me para esquecer toda recompensa, retribuição ou castigo. E eu? Agora sou a criança que chora sem os seus brinquedos que o mar levou. “*Mas a*

*mesma onda deverá lhes trazer novos brinquedos e lançar à sua frente novas conchas coloridas.*” (NIETZSCHE, 2011. p. 92).

Uma esperança, mais um passo, outra exigência: serei eu capaz ainda, e mais e mais ainda, ser também sublime, superando meu próprio ato e sua sombra? A criança agora tem asas e voa como o anjo Malaquias, de Quintana, com as asas pregadas na bunda e de cabeça para baixo! <sup>5</sup> *“Ele subjuguou monstros, resolveu enigmas: mas deveria também redimir seus monstros e enigmas, em crianças celestes deveria transformá-las.”* (NIETZSCHE, 2011. p. 112). Entro de vez pela toca do coelho-criança que me sorri. O leão ruga em mim sua coragem e me desperta para o sonho.

Enquanto eu dormia, uma ovelha comeu da coroa de hera em minha cabeça – comeu e disse: “Zaratustra não é mais um douto”.

Falou e foi se embora, empertigada e orgulhosa. Uma criança me contou isso.

Gosto de deitar-me aqui onde as crianças brincam, junto ao muro arruinado, entre cardos e papoulas-vermelhas.

Ainda sou um homem douto para elas, e também para os cardos e papoulas-vermelhas. São inocentes, mesmo em sua maldade.

Mas para as ovelhas não sou mais: assim quer meu destino – bendito seja!

Pois essa é a verdade: saí da casa dos doutos; e, além do mais, bati a porta atrás de mim. (NIETZSCHE, 2011. p. 119).

Ir onde eles não querem pisar, aonde eles apenas se põem como espectadores a polir, boquiabertos, *“os pensamentos que os outros já pensaram.”* (NIETZSCHE, 2011. p. 119). Logo enveredo por um novo caminho formidável e fujo horrorizado, perseguido por ataúdes e risos de crianças que parecem me vir de dentro. Corujas, anjos e bufões me cercam e me jogam no chão, e eu grito assustado. Desperto, novamente, dentro do sonho: *“o sonho da razão produz monstros!”*

*“Agora sempre sairão risos de criança dos ataúdes, agora um vento forte sempre vencerá todo cansaço da morte: disso és, para nós, o avalista e o adivinho.”* (NIETZSCHE, 2011. p. 130). Um martelo na mão e uma utópica esperança à “adivinhar” futuros; psicanalista trágico, utopista iconoclasta, poeta infantil ou criança

---

<sup>5</sup> “(...) Nossa Senhora interferiu com um milagre.

Malaquias criou asas e saiu voando, voando, pelo ar atônito...

saiu voando janela em fora... Dada, porém, a urgência da operação,

as asinhas brotaram-lhe apressadamente na bunda,

em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros.

Pois quem nasceu para mártir, nem mesmo a

Mãe de Deus lhe vale! (...)”

QUINTANA, M. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 2003, pp. 87-88.

trágica? A criança corre nua pela sala de visitas e dança e se diverte, mas eu ainda sigo constrangido, e me envergonho de sua alegria!

Então novamente me falaram sem voz: “é preciso que te tornes criança e não sintas vergonha. Ainda tens o orgulho da juventude, tarde te tornaste jovem: mas quem quer se tornar criança, ainda tem de superar sua juventude. (NIETZSCHE, 2011. p. 140).

Deixar a juventude do pensamento, seu orgulho e melancolia e deixar vir o acaso como guia: “*ele é inocente como uma criança!*” (NIETZSCHE, 2011. p. 167). Mas o acaso, as linhas tortas, as garatujas são um pesadelo para o homem sério da ciência. “*Ele próprio não achou na terra motivos para rir? Então procurou mal. Até mesmo uma criança encontra motivos.*” (NIETZSCHE, 2011. p. 279).

Me afasto deles em fuga e corro, perseguido no caminho, em direção a um monte que se agiganta a minha frente. Eles não me alcançam! Seus pés são pesados e lentos, seus corações carregados os impedem de dançar com as palavras; a terra sob seus pés *não lhes é leve*. Deste último peso me livro em um instante, e, saltitante, logo estou frente à caverna de Zaratustra: agora habitada por palhaços e bufões. Dali, uma última imagem, paradoxo final, também há uma criança que enfim se precisa também deixar:

Porque enfim fizestes novamente como as crianças, ou seja, rezastes, juntaste as mãos e dissestes ‘meu bom Deus!’ Mas agora deixai este quarto de crianças, minha própria caverna, em que toda criancice está em casa. Vinde esfriar aqui fora a vossa quente exuberância de crianças e o tumulto de vossos corações! (NIETZSCHE, 2011. p. 400).

Acordo em meu próprio quarto entre meus brinquedos carcomidos de tempo, atônito, com o *Assim falou Zaratustra* sobre o peito. Sair novamente do quarto? Despertar mais uma vez do sono, mas nunca mais do sonho; *eterno retorno do mesmo*. Me alegre, que venha!

## **A CRIANÇA E O POETA; O INFANTIL E A POESIA.**

Mais que o tempo das horas, dói-nos um tempo perdido: o tempo de uma experiência destruída como memória, narrativa perdida de um *infantil* que se repete como *fantasma*. Mas também, o infantil de um tempo demasiado real, um

inominável, um inumano desde onde há que se tecer, pelas bordas, o que *não cessa de não se escrever*.<sup>6</sup> **A infância de Eros?** O infantil freudiano, também se situa, justamente, nesta posição de desamparo em escrever o sexual (do Outro), e logo, não ter mais que uma teoria cuja validade titubeia entre a alienação ao discurso do Outro, como saber, e uma ficção precária (muitas vezes produzida de um *non sense*, de um *não-sentido? Um sem sentido?*), da qual a arte e a literatura fazem seu testemunho, como verdade.

Antes do humano, um inumano brande em nós, seu pranto e seu desamparo de *infans? Melodias de um desamparo arcaico para com as próprias palavras?* O assombro de uma dupla dimensão do inumano nos assalta. Isto implica que estejamos na vida confrontados, de um lado, ao inumano que o caminho do “desenvolvimento” nos conduz, consolidando em seu curso um constrangimento ao ‘humano’ a se fazer inumando. No entanto, concomitantemente, nos cabe saber distinguir este inumano, o do “desenvolvimento”, a este outro “de que a alma é refém”, cerne de nossa angústia: “o estado de espírito assombrado por um hóspede familiar e desconhecido que o agita, fá-lo delirar, mas também pensar. Se pretendemos excluí-lo, se não lhe damos uma saída, agravamo-lo.” (LYOTARD, 1997. p. 10).

À velocidade imposta pelo desenvolvimento (a velocidade deste discurso “sobre rodas”, como disse Lacan acerca do discurso do capitalista) uma lentidão inverte seu curso rumo a um “tempo perdido”. Esta é a experiência de um inumano, proposta por *Jean-François Lyotard* (1997): que ele descenda de uma miséria inicial da infância, ou então, como a capacidade mesma de se adquirir uma “segunda natureza” que lhe dá (ao humano) uma aptidão à vida comum, mas que, de qualquer forma, está assentada sobre a primeira, sobre o

rastro de uma indeterminação, de uma infância, que persiste mesmo na idade adulta. (...) Desprovida da palavra, incapaz da paragem certa, hesitante quanto aos objetos de seu interesse, inapta no cálculo de seus benefícios, insensível à razão comum, a criança é eminentemente humana, pois sua aflição anuncia e promete os possíveis. (LYOTARD, 1997. p. 11).

---

<sup>6</sup> Axioma de Lacan referente ao registro do Real.

O humano que caminha entre sua indeterminação “nativa” e a razão que foi instituída ou que virá a instituir-se, enfim, e que se usa desde Freud nomear como “castração”.

É a partir disso que Lyotard formula uma questão por demais pertinente:

o que resta de <<político>> que não seja a resistência a este inumano? E que mais resta, para opor resistência, que a dívida que toda alma contraiu com a indeterminação miserável de sua origem, na qual não cessa de nascer? (LYOTARD, 1997. p. 15).

Assim, bastaria não esquecer-la, a infância, para resistir; tarefa que é própria do pensamento e da qual a arte e a literatura prestam testemunho. A palavra, suas imagens, precisa brotar desse inumano precário como defesa frágil a outro inumano, ainda mais feroz, para o qual tendemos; o inumano do desenvolvimento e suas formas absolutas.

Isso também faz lembrar Russell Jacoby (2007) ao dizer, recorrendo ao argumento de Horkheimer, de que os sonhos utópicos da infância são, desde a tenra idade, cortados pela maquiagem moderna, e também, que esta colonização do espaço infantil possa por em xeque uma imaginação independente, tornando-nos com menos recursos e inclinações para o sonho utópico.

Gilles Deleuze (1997) apresenta uma perspectiva trágica deste infantil ao aproximar os processos da arte e da infância. *“A sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos.”* (DELEUZE, 1997. p.78). E segue: *“Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dioniso como deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento.”* (DELEUZE, 1997. p.79).

Passagens e esquecimento. O infantil convoca os temas da arte, da cultura e da política, percorrendo territórios e discursos que se atravessam, evocando esquecimentos, passagens e silêncios. Uma dimensão utópica se descortina no ato analítico quando articulada a um infantil, não mais “atado” a sua dimensão alienante, mas poeticamente enodado, apenas topologicamente situado, pois que demasiado Real. Atravessamento de um sem sentido, “inumano” infantil, desde onde um sentido novo pode se produzir.

O que da infância insiste e que a criança porta de inacabamento, de precariedade e desamparo, é este **u-topos**, este não lugar infantil que Freud

escutou de seus analisandos, entre traumas e fantasias, teorias sexuais e alienação. Também esse infantil que Freud soube perscrutar na neurose, *umbigo do sonho*, tempo perdido, experiência destruída, original que quase o engana, que lhe supôs “real”, acontecida e factual. Para sorte da psicanálise ainda não nascida, mostrou a tempo seu caráter fantasioso e que, por esse caminho, a fantasia lhe desse seu tom ficcional e, propriamente poético.

Indagava Freud [(1908) 2015] em *O poeta e o fantasiar* acerca dessa condição do poeta em transpor, por ofício, sua “rara condição singular”, permitindo a poesia enlaçar-se em algo de um “universal”. Se a poesia e a arte, de modo geral, são testemunhos desse infantil, apoiado na própria precariedade da linguagem para dizer-se, a poesia, então, emerge como verdade impossível, improvável, que o poeta tenta dizer sem cessar, remoendo seu fracasso com as palavras e multiplicando a tessitura narrativa do mundo para além de si.

Freud nessa obra irá fazer a relação entre o dizer poético e o brincar infantil como algo que, em ambos os casos, se opõe à realidade na criação de uma lógica própria, como também, nos mostra um caráter de invenção de si pelas atualizações do infantil pelo brincar, no fazer poético. Nestes processos o que está em jogo são o desejo e as ficções de origem do sujeito. Nesse sentido, também a psicanálise resistiria a este esquecimento da origem, do infantil, buscando a implicação do sujeito com sua própria história. Lacan ao indagar acerca da invenção de um significante novo, nos apresenta que, embora a criança não o invente propriamente, ela o receba, diferentemente da memória, e se tratando de um significante recebido, o toma como no chiste, ao colocar a palavra em um lugar distinto do para o qual ela foi feita. (LACAN, 1976-1977)

Lacan [1953 (1998)], também vai apontar em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, para o fato de que a palavra, neste sentido, é uma “presença feita de ausência”, demonstrando que a genialidade de Freud consistiu em justamente apreender este jogo de presença e ausência residente na “recriação perpétua” do jogo da criança. Ou, então, como conclui Sarah Kofmann, em um poético entrelaçamento da psicanálise de Freud com o pensamento nietzschiano:

*o mundo é “brincadeira de criança” inocente, dirigida pelo acaso e pela necessidade e, a verdadeira arte é a vida no seu eterno retorno repetido na diferença, dores e alegrias, “criações” e “destruições”.* (KOFMAN, 1970. p. 231).

É neste sentido que a criança irá, “contra a escola”, mostrar ser “o mundo das palavras que cria o mundo das coisas”. (LACAN, 1988. p. 141). Como nos rastros na areia ou nos traços dos kwa místicos chineses, aí “nasce o universo de sentido de uma língua onde o universo das coisas irá se colocar”. (LACAN, 1976-1977).

No Seminário 24, quando indaga por um significante que, como o Real, carece de sentido, aponta para uma dimensão poética do fazer analítico. Creio ser por este sentido, também, que Lacan segue o rastro do poeta chinês ao dizer que este “se expressa pela escritura”. Assim afirma ele, é preciso considerar a escritura chinesa para o entendimento do que é a poesia, nos levando, ao mesmo tempo, para a conclusão de um novo desdobramento entre ato poético e ato analítico. A escritura chinesa se articula, mais além de seu efeito metafórico, por uma modulação, uma tonalidade, desde onde se produz um deslizamento.

Da poesia, aponta para seus efeitos de sentido, mas, sobretudo, de furo, sendo que não há um fazer analítico que não esteja remetido a essa função poética. “*Não há mais do que a poesia a nos permitir a interpretação*”. Ao se perguntar por que a psicanálise norteia a nos curvamos às nossas “recordações de infância”, conclui que se orientariam por um emparelhamento ao *poète*, a um “*não-bastante poeta*” encarnado pelo analista; *um “débil mental, entre outros*”. (LACAN, 1976-1977).

E é neste sentido que *Samira Chalhoub* em seu livro *Animação da escrita*, vai dizer que a poesia rompe com a formação de signo, desarticulando o significante de seu significado, inventando uma nova palavra capaz de alterar o discurso do Outro.

O poeta regozija-se entre o som e o sentido, escriturando-os para lograr o gozo no corpo da língua: prazer de *infans* de jogar sem culpa as cenas de seus próprios fantasmas. E porque joga, sublima o que há de mortal do gozo, ligando representações de sua identidade perceptiva. (...) A poesia será, pois, sempre uma escrita arcaica do resíduo: do latim *scriptura*, garante e firma a representação do sucesso contra o esquecimento originário da divisão do sujeito, catando, nos étimos da língua, a raiz (*real*) causativa do desejo. Causa ativa. (...), a palavra poética é o vestígio desses traços impressos na origem do processo excitativo. (CHALHUB, 1999. p. 98).

Assim, a escrita poética também repete essa cena constitutiva do sujeito, onde ele “*é representado entre dois significantes, [S1 □ S2] a surpresa está em S2, até o momento da aparição nada sabe acerca de S1: eis aí o \$. Eis aí o que é a metáfora*

que nomeia o sujeito. Eis aí a novidade do poema.” (CHALHUB, 1999. p. 102). O sujeito em cada palavra reescreve-se e, ressignifica a palavra anteriormente escrita. Isto faz também com que o poema saiba mais do que o poeta desta verdade acerca do vazio, onde cada palavra escrita é um retorno inquieto e insuportável.

A palavra mesma, tomada apenas num tempo presente, não diz nada:

ao contrário, a constituição do sujeito na linguagem, e através da linguagem, é precisamente a expropriação desta experiência « muda », é, portanto, já sempre « palavra ». Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência « muda » no sentido literal do termo, uma in-fância do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite. (AGAMBEN, 2005. p. 58).

Imagens de uma experiência de um impossível no Outro, de onde o poeta fabrica a memória mítica de suas cenas originais, tais quais as “*iluminuras*” que Rimbaud lança sobre este indizível da Infância:

Nos bosques tem um pássaro, você pára e cora com seu coro.  
Tem um relógio que não toca nunca.  
Tem uma brecha no gelo com um ninho de bichos brancos.  
Tem uma catedral que sobe e um lago que desce.  
Tem uma pequena carruagem abandonada na moita, ou que  
passa correndo, decorada.  
Tem uma trupe em trajes de comédia, espiada pela trilha da  
floresta.  
E então, quando você tem fome e sede, tem sempre alguém  
que te manda passear. (RIMBAUD, 1996. p. 13).

Nesta expropriação da experiência, Agamben (2005) vai também situar a problemática da poesia moderna naquilo que ela tem de mais próprio. A este movimento, a poesia responde transformando-a em uma razão de sobrevivência. Na medida em que se é expropriado da experiência, a criação de um lugar comum só se faz possível, a partir de uma destruição de experiência. Essa destruição, ao infringir sua autoridade, passa a retirar, por esse estranhamento dos objetos comuns, uma experimentabilidade possível. Isso passa a ser expressão de um projeto poético, cujo inexperienciável institui a procura de um comum; uma nova morada do humano e uma nova experiência para a humanidade. Assim, esta “nova experiência” surge da destruição de uma experiência muda, que para Agamben é propriamente a “*in-fância*” do homem. Infância esta, que aponta simplesmente para a diferença entre o humano e o lingüístico, para o fato do homem não ser desde já falante, mas nele se encontra também a experiência sempre atualizada de um *infante*.

## UM PAÍS DE MARAVILHAS! O infantil da utopia.

Alice no país das maravilhas parece um livro que nasceu procurando uma linguagem para além das palavras. Pelo menos é isto que Alice, no livro, desapontada com o livro de sua irmã, de início, nos insinua: “e de que serve um livro (...) sem desenhos ou diálogos?” (CARROLL, 1998, p. 11). Talvez não seja por mero acaso que Alice tenha sido das primeiras obras filmadas no cinema, uma produção britânica de 1903 feita por *Cecil M. Hepworth* e *Percy Stow*; e embora nos pareça hoje um teatrinho de escola em preto e branco, quase um suporte de imagens mudas, em movimento, para o texto de Alice, já contava com pretensiosos efeitos especiais a dar mostras do futuro do longo *afair* de Alice com o cinema e as suas tecnologias, tantas vezes filmada em diversas versões.

A obra de Lewis Carroll - pseudônimo do professor de matemática Lutwidge Dodgson - constrói imagens de sonho, joga “primitivamente” com as palavras. Um brincar infantil, muitas vezes difícil de reconhecer no contemporâneo, e que acabou por compor uma escola literária britânica chamada de *non sense*.

Se o texto de Alice nasce pedindo por imagens, suspeitamos, contudo, que essas imagens precisam brotar desse mesmo universo de sonho, tal qual as imagens claudicantes de um brincar infantil ou de um sonho. Imagens em movimento, pondo em cena esse objeto evanescente, misto de perda e excesso, a constituir uma aventura utópica da criança que, perdida dos mapas e lógicas de um mundo adulto- simplesmente lhe escapam-, afirma seu jogo de *non sense* no qual constrói sua utopia.

Neste sentido, é da « *maravilhosa* » produção cinematográfica de Alice, de *Jam Švankmajer* que quero me aproximar, sobretudo, por essa intertextualidade tão sensivelmente afinada com o texto de Carroll. Trata-se de uma versão que parece estabelecer um jogo com as imagens, captando o fundamental da obra original, no sentido de nos aproximar desse universo de angústia e sonho, de estranhamento familiar e, principalmente, de um universo atualizador do texto de Alice como um texto utópico.

O diretor checo, cuja obra como um todo traz a presença desse universo “caroliano” em suas produções, se utiliza do *stop motion* como recurso fílmico, como tecnologia para seus “efeitos especiais” e, em geral, em suas montagens cinematográficas. Esta “antiga” técnica de cinema trata de produzir o movimento a partir de sucessivos registros fotográficos de objetos inanimados em diferentes posições. Em *Alice*, de 1988, este recurso é utilizado não apenas como uma forma interessante de resolver muitos desafios do texto à filmagem, mas também, de imprimir uma estética mais artesanal, contrastando com a “imaterialidade” das tecnologias em 3D, por exemplo. Os diversos objetos, brinquedos se animam, se fazem metáforas onde o brincar infantil ganha vida dos próprios objetos da infância, na mesma medida em que os mesmos ganham vida na tela.

Essas duas obras que parecem constituir um duplo - para além das muitas versões de *Alice* no cinema-, aproximam-se de uma utopia em um sentido diverso do furor realizante das utopias tradicionais, introduzindo uma “função do irreal” que vai também aproximar nossa argumentação daquilo que no campo psicanalítico constituiu, desde Freud, uma utopia.

*Alice*, de *Švankmajer*, é uma utopia que se redobra do texto de Carroll. Resguarda esse infantil como resistência do desejo em um mundo carente de sonho, que traz em sua invenção do inconsciente uma aproximação como isso que resiste criativamente em nós ante os mecanismos anestésicos da experiência, pondo um risco de ocaso ao sujeito no contemporâneo. E, principalmente, joga com esses objetos que se põem como perda, como resto, demasiados reais e impossíveis; como um fazer com os restos (diurnos) de um sonho que pedem narrativa, nos aproximando de uma função poética da utopia onde o infantil da experiência psicanalítica insiste.

### **Rumo a um país de maravilhas!**

Zarpemos, então, nessa nau, partindo do interior de um continente em busca, também, de nossa ilha utópica, de um país de maravilhas. Nessa nau de escritura - que nos tira os pés do chão por certo tempo e permite uma travessia que faz furo nesse território estagnado de fronteiras e mapas, de fronteiras fixas, delimitando sentidos-, abre-se um imenso litoral. “*O comandante Utopos fez-me uma ilha, eu que*

*não era ilha.*” (MORE, 2009, p. 224). Era interior, um continente ligado por um *istmo*, seguia por uma estrada que delimitava fronteiras, interiores e exteriores. O que, por hora, era uma “fantasia extravagante” (Abraxa), aberto o canal, se faz uma ilha de forma tal, que *a ilha foi cercada pelas águas do mar*.

Assim como a ilha de Utopia de Morus, uma *ilha estruturada como uma linguagem*; letra e significante, assim é esse país de maravilhas. Mas para acessá-lo é preciso para além desse corte, situar o furo no real que constitui sua topologia. Mais ainda, uma imagem-valise se projeta do corte ao furo. Um ravinamento que faz furo, buraco; um litoral, então, dá acesso a esse (utópico) país de maravilhas.



Por esse “furo no real”, Alice transpõe-se para esse universo de sonho, esse U-tópos (não-lugar) que só se pode acessar como ato de escritura em seu trabalho de ravinamento. “*Litura, lituraterra, rasura de traço algum que seja anterior é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o literal. Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste.*” (LACAN, 2003, p. 21). O que Lacan (2003), em *Lituraterra*, nos apresenta, é a letra, vestígio real do gozo da escrita, que ele bem chama de *ravinamento das águas*, termo que evoca o gozo de romper um semblante. *A escrita é esse ravinamento*. O corte a desdobrar infinitamente o oito interior; um corte “moebiano”.

Aí, justamente, cai Alice e, atravessando esse litoral de matéria de sonho, acessa esse país *non sense*, estruturado como o brincar das crianças. Essa topologia do sonho que nos olha em toda superfície, como nos fala Didi-Huberman (2010), para além do visível que constitui sua evidência:

(...) Seguindo uma mudança, de uma escala digna de Lewis Carroll -, a própria superfície se torce de rir, e é desse modo que ele indica às suas pequenas órfãs a vocação essencial de toda a superfície que nos *olha*, isto é, de toda superfície que nos *concerne* para além de sua visibilidade evidente, sua opticidade ideal e sem ameaça. Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um *pano*, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.87).

Uma superfície que se torce e deixa aparecer imagens que nos olham, fazendo furo no olhar. Uma concepção de utopia da qual tentamos nos aproximar entre Carroll e Švankmajer.

Neste sentido, ainda no intuito de, por um lado, defender o texto de Lewis Carroll como um texto utópico, assim como a versão de Švankmajer e, ao mesmo tempo, poder situar de que utopia se trata, talvez seja oportuno introduzir as concepções de Roger Dadoun (2015) acerca da utopia. Ele vai aproximá-la daquilo que nomeia como uma *emocionante racionalidade do inconsciente*.

Poderíamos nos contentar de ver, no uso comum e generalizado do termo “utopia”, uma simples inércia da linguagem, um estereótipo característico de um discurso profano e superficial – e como o eco, banalizado, de um uso polêmico e ideológico nutrido disto que poderíamos nomear, indiferentemente, empirismo, realismo ou positivismo. Mas a persistência do rumor desvalorizador e sua resistência aos esclarecimentos históricos como aos exigentes esforços de racionalidade convidam a buscar uma origem ou uma função mais singulares, mais insólitas, da utopia – e a buscá-las, não há outra escolha possível, do lado do inconsciente. (DADOUN, 2015, s.p.).

Nesse sentido, o autor nos aproxima deste *inconsciente da utopia*, que ao opor a concepção de *espírito da utopia*. Ao fazê-lo nos leva em seu argumento para um sentido outro, ao da vocação realista da utopia, ou seja, idealmente orientada para uma realização. Esta orientação é circunscrita por um *tempo geométrico*, cuja seta aponta para um futuro organizado por uma *racionalidade ideal sublimadora*. De outra forma, à essa concepção tradicional, Dadoun vai apontar para uma utopia regida pela *racionalidade emocionante do inconsciente*, que não parte do vetor tradicional ordenado no sentido de um presente em direção ao futuro, mas de um umbigo do tempo, rumo a um presente do qual aproxima uma perspectiva psicanalítica da utopia.

Dadoun (2015) deixa por um instante em suspenso a discussão acerca dessas duas concepções antagônicas da utopia para analisar as linhas de forças

que a constituem. Vai situar, nesse sentido, que uma utopia é um esforço de pelo menos três linhas de desenvolvimento compreendidas como: *racionalização, organização e escritura*, compondo um tríptico a partir do qual se apresenta o “manifesto” do trabalho de uma utopia; elementos que, aliás, encontramos no texto de Lewis Carroll, assim como na Utopia de Morus, citada pelo autor. Embora possamos reconhecê-lo no texto de Carroll, nos resta perguntar: de qual trabalho da razão se trata? Dadoun vai, desta forma, argumentar enfaticamente sobre a pressão que o trabalho utópico vai sofrer no sentido de uma realização por um “princípio de realidade” que tenta, sobre ele, exercer sua lei:

digamos pois, por brincadeira – uma brincadeira de conseqüências temíveis – que este “em direção a” que força a utopia a copular no leito do real, é o “verme”, o parasita alojado no fruto da utopia e que o rói, é o agente da sua decomposição, de sua putrefação. A história traz sobre este ponto ilustrações exemplares, esmagadoras, sob a forma, precisamente, de um teste de realidade: todas as vezes que a utopia é forçada a entrar nos fatos, de passar ao ato, de se deitar no leito do real, não se obtém nada além de obscenidade, podridão e desastre. É preciso concluir disso que a vocação da utopia não é de ir “em direção à” realidade, mas exatamente ao contrário: utopia versus realidade – utopia contra o real. (DADOUN, 2015, s.p.).

Neste movimento, o autor, em uma volta, nos permite pensar a utopia como uma formação do inconsciente associada, justamente, ao trabalho do sonho, “*de maneira que tanto na volta da utopia é o inconsciente mesmo que se expõe e se afirma.*” (DADOUN, 2015, s.p.). Assim, um desejo de utopia se impõe como um desejo de produzir uma superação das dicotomias, dos “esquizes” da realidade e do sonho, do individual e do social, etc:

Na utopia, racionalidade, sociabilidade e linguagem mantém uma rica ligação umbilical com sua fonte inconsciente; sua vocação, sua finalidade, sua razão de ser consiste precisamente em fazer funcionar tal ligação, a desenrolar todas as suas virtualidades – e não de desviar dela ou de rompê-la para responder – de maneira errada! – às solicitações vorazes do real. Visto que, justamente, para a utopia, é nesta fonte inconsciente que reside a força principal de resistência à realidade – o que nos leva a reconhecer a utopia, através de uma simetria com a “função do real”, cara à psiquiatria normativa, uma função do irreal. (DADOUN, 2015, s.p.).

Este País de Maravilhas, em um vetor distinto da Ilha de Utopia de Morus, também nos leva para uma concepção da utopia como resistência à realidade, uma vez que vai nos situar nesse litoral aberto para além dos limites do dizível, no brincar da criança, exigindo uma linguagem própria, propriamente poética, descompromissada com a realidade do sentido, que fracassa em compreender, que

se tece em torno a um objeto (perdido) que tenta a todo instante recuperar, sempre fracassando, sempre repetindo seu cortejo de imagens claudicantes.

Louis Marin (1989) nos fala da utopia, em primeiro lugar, dizendo que ela é simplesmente um nome que Thomas Morus inventa. Ela é um nome-lugar, uma nomeação inscrita com a marca própria da linguagem. Morus, portanto, nos conduz à ficção, quando nos leva a sua Ilha de Utopia:

O nome da ilha em seu lugar de dito, não de inexistência ou de irrealidade, mas do indefinido: **ou-topia**; não-lugar. A ilha perfeita é, a dizer, um não-lugar. Ela pertence ao conjunto indefinido, sem limite categorial ou semântico, de tudo o que não está localizado no espaço geográfico, cartográfico, político ou ético (...). (MARIN, 1989, p. 14).<sup>7</sup>

A utopia é animada por seus contornos, de textos e imagens, cujo brincar poético, “*serio ludere*”, inverte as palavras, dando a elas seu contrário lógico, como vemos também, como exemplo, em *Anidro* (o rio sem água), onde também podemos vislumbrar sua designação irônica:

(...) o inventor de Utopia tenta dar a sua prática mesma, de linguagem e suas formas literárias, histórias, descrições, discursos, que dão a sua produção, o estatuto de ficção poética. Ele nem afirma que seu discurso tem uma referência real, nem afirma que não – estaria mentindo -. É o verbo, ele mesmo, como **poiesis**, como prática criativa que ao manter em suspenso a questão da referência entre irrealidade e realidade, imaginário e existente, se instaura na realidade e pela existência do poema. (MARIN, 1989, p. 14).<sup>8</sup>

Isso também nos diz o quanto Alice, pela escrita de Carroll, é um texto utópico, como uma experiência nos limites do dizível, qual um Joyce ou Beckett, o que exige uma linguagem muito particular, poética, para poder se dizer. Uma linguagem que vai apontar para certo “fracasso da compreensão” no intuito de dizer o inominável infantil? Língua que *nos ajuda a recuperar um certo objeto*, como nos diz Lacan (2004) em sua Homenagem a Lewis Carroll. “*Não há travessia possível, anuncia Beckett, sem este imperativo de ter que abrir a boca para tentar desenhar um litoral de linguagem que arme uma geografia mínima que nos situe no mundo.*” (SOUSA, 2014, p. 268).

Ao retomar com Lacan em seu *Lituraterra*, que *a literatura é uma acomodação de restos*, Sousa (2014) vai apontar para esse necessário “colapso do entendimento” a partir de onde a literatura abre seus buracos que permitem a constituição do desejo. Um verdadeiro arejamento da linguagem naquilo que

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> Tradução nossa.

constitui o fundamental da função poética, para não dizer, utópica. Assim, essa geografia dos abismos no texto de Carroll, a todo custo, com risco, desenha um repetido e inesgotável fazer com os restos desse infantil nunca plenamente nominável – metonímico tal qual o brincar das crianças-, cujo objeto está de saída, faltante, e, cujas imagens, sempre em fracasso, desenham novos relevos esburacando a superfície dos lugares desertos de sonho.

Como enfrentar esse desafio do limite do dizer? Como encontrar um nome para aquilo que não tem um nome (inominável)? Ou seja, como se confrontar com essa insuficiência da linguagem e, ao mesmo tempo, o poder da linguagem na sua insuficiência? (SOUSA, 2014, p. 270).

Acerca desse objeto que a escrita ao menos em parte, recupera, no limite do dizer, derivam ao menos três associações imediatas (no sentido desse objeto que a escrita tenta recuperar), que revelam seu caráter utópico: a primeira nos é apresentada por Didi-Huberman em seu *Jogo do esvaziamento*; isto na medida em que ele vai considerar essa posição singular da criança deixada a sós neste estupor da espera, á espreita, nesse fundo de ausência (materna) de onde advêm as imagens.

Até o momento em que ela o vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência -, racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem*. A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura moção ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto – carretel ou boneca, cubo ou lençol da cama – exatamente *exposto* a seu olhar, exatamente transformado. Um objeto agido, em todo caso, ritmicamente agido. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.79).

Desse objeto do Fort-Da, pelo jogo incessante da criança metaforizando ausências por um fio, por esse “objeto agido” pelo jogo de presença e ausência da criança; recuperação metonímica de um objeto perdido decorre outra, a do objeto (a) de Lacan. Este último, que vai ser aproximado à constituição da utopia por Sousa (1990) em A imagem perfeita:

Uma porta que se abre neste ponto é a de pensar o objeto a como utopia. Objeto a como causa, em posição evanescente, mas que nos coloca na via de uma ética do desejo, convocando o sujeito a novas posições, novos cortes de estilete, enfim, tentar produzir e construir um estilo. Em que sentido podemos pensar, neste ponto, em utopia? No sentido em que diz Fredric Jameson, que a vocação de toda a utopia é o fracasso. (SOUSA, 1990, p. 16).

Por fim, uma última imagem desse objeto (a) da utopia nos oferece Sarduy (1979), em seu ensaio Por uma Ética do Desperdício. Ao falar do erotismo, acaba por desenhar o espaço do Barroco como espaço de superabundância, e também, de

desperdício. Esta “Ética do desperdício” da qual nos fala vem interrogar, justamente, uma “lógica do valor”, sobretudo, do valor daquilo que, no desperdício barroco, se apresenta como resto. Ética que vai afirmar o valor do resto como tal. Assim, postula que a linguagem barroca vai tentar se aproximar de um objeto que seja, em sua demasia ou na perda, um objeto parcial, no sentido oferecido pela psicanálise desde Freud. Objeto que é, sobretudo, o suporte simbólico do espaço Barroco; objetos do infantil: fezes, voz, olhar, etc, como também, ouro, matéria constituinte. “Resíduo que poderíamos descrever como a (a)lteridade, para marcar no conceito a contribuição de Lacan, que chama a esse objeto precisamente (a).” (SARDUY, 1979, p.77). Um objeto descrito não apenas como resíduo, mas também como queda ou perda, como a *constatação de um fracasso*:

o que significa a presença de um objeto não representável, que obsta franquear a linha da Alteridade (A: correlação biunívoca de (a), (a)lice que irrita Alice porque a última não consegue fazê-la passar para o outro lado do espelho.

A constatação do fracasso não implica a modificação do projeto, mas ao contrário, na repetição do suplemento; esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (já que não tem acesso à entidade real da obra) é o que determina o barroco enquanto *jogo*, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho. (SARDUY, 1979, p.77.).

Através desse jogo, que também constitui o Barroco, dessa repetição do “inútil”, comum ao próprio espaço do brincar para as crianças, Alice, entre o excesso e a perda, nos leva para esse mais além do espelho de onde brotam as palavras e os sonhos.

Imagine agora esse país de maravilhas! Não é difícil, um país que teve uma origem de existência, como obra, na aurora da ciência. Sua publicação se deu no mesmo ano em que *Darwin* publicava *A origem das espécies*, um texto que também indaga uma origem. Se o primeiro encontra essa origem biológica que fundamenta uma evolução, o texto de Carroll nasce indagando, quiçá reivindicando outra origem do humano, qual um duplo onírico, sintomático. Na produção de *Švankmajer*, não faltam referências, espalhadas, vivas, como os restos diurnos de que os sonhos são feitos: tanto dos compassos e régua do mítico professor de matemática, como muitas evocações de *A origem das espécies*, pelos vidros e esqueletos de um laboratório onírico de biologia, que já se mostram pelas frestas de um elevador por aonde, lentamente, Alice vai caindo, enquanto, curiosa, olha e manuseia as inúmeras prateleiras; como também, pelos animais fantásticos feitos destes mesmos

restos, que se condensam e se deslocam por esse mundo de sonho, pelas potentes imagens claudicantes que brotam a todo momento.



Uma origem na linguagem, emergindo de um universo de sonho que evoca uma utopia infantil, a qual a psicanálise tem feito testemunho. O maravilhoso país onde se travam as construções mais fecundas do infantil; as experiências de “estica e encolhe” os contornos do corpo, a invenção das charadas sem resposta (verdadeiras questões lançadas ao previsível sujeito da ciência). Assim se apresenta este grande ensaio *épico das ciências*, desenhando uma utopia como furo, mas, também, como resistência da imaginação.

Jacoby (2007) discute o recurso da imaginação como aquilo que vem, justamente, nutrir a utopia. Doravante, compreende que a imaginação passa a ser um “verme” que a ciência tentará superar, cauterizar como último obstáculo no caminho da felicidade. Mas, ao constatar que a subversão tão ameaçadora da imaginação é justamente o que sustenta o pensamento utópico, se pergunta: afinal, e o que sustenta a imaginação? De qualquer forma, “*se a infância desestruturada sustenta o pensamento utópico, então o esvaecimento do primeiro implica o enfraquecimento do último – o pensamento utópico.*” (JACOBY, 2007, p. 64). Em

meio a tantas incertezas, o que Jacoby sustenta é o risco, a probabilidade de que uma colonização do espaço e do tempo infantil ponha em xeque uma “imaginação independente”, tornando-a com menos recursos e inclinações para o sonho utópico.

Esse saber construído no inacabamento, na insuficiência, que põe a cena do infantil no campo de uma utopia, muitas vezes eclipsada pela alucinante velocidade industrial, obturada pela verdade de uma ciência sem sonho ou desejo, que se mira como em um espelho. *“No jogo, a criança reinventa o mundo, cria suas próprias regras, brinca com a linguagem, muitas vezes construindo associações inusitadas e achando sentidos inesperados.”* (SOUSA; ENDO, 2009, p. 65). Na obra poética e/ou artística encontra-se um infantil vivo e potente, ainda que “esquecido”: *“seu ato de criação desenha outro mundo possível. O que nos leva a pensar, seguindo a lógica freudiana, que todo ato de criação é, em última instância, um ato utópico. Utopia que abre novas imagens de mundo questionando a paralisia das imagens estagnadas.”* (SOUSA; ENDO, 2009, p. 66). O poeta, por sua vez, faz equivaler seu ato criativo ao brincar infantil, como uma exceção em um mundo adulto em que já não se brinca.

Proposição que vai ao encontro de uma concepção de utopia, tal como nos aponta Sousa (2011):

(...) a utopia abre uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão. Podemos pensar a utopia como a introdução de um estrangeiro que nos permite lançar um olhar diferente para a paisagem que temos diante dos olhos. A utopia vem, portanto se opor a tendência a repetição. Ela vem romper com a paixão da analogia, ao propor um não lugar. (SOUSA, 2011, p. 02).

A contundente atualidade de Alice reside justamente nesta tensão entre uma lógica racional que emerge com toda a força no século XIX e seu inconsciente. Neste sentido, sentencia Lacan (2004), Alice “é o épico da era científica.” O texto de Lewis Carroll nos apresenta *“verdades sólidas, embora não evidentes. Ali discernimos que, sem nos servir de qualquer distúrbio, podemos produzir o mal-estar, mas que desse mal-estar decorre um júbilo singular”* (LACAN, 2004. p. 07).

Um mal estar que, a partir de Agamben (2005), podemos pensar como aquilo que vai estar no cerne da experiência do inconsciente, crise da qual a psicanálise vem a fazer sintoma. “Pois certamente na ideia de inconsciente, a crise do conceito moderno de experiência – ou seja, da experiência que se funda sobre o sujeito cartesiano – chega a sua evidência máxima.” (AGAMBEN, 2005, p. 51). Ou então, como nos diz Elia (2010), *“o sujeito é suposto pela ciência para, no mesmo ato, ser*

*dela excluído, ou, mais exatamente, ser excluído do campo de operação da ciência.*” (ELIA, 2010, p. 14). Assim, postula Agamben (2005) onde vigora uma lei científica, não se pode contar uma “estória”. O projeto da ciência moderna ao colocar sob suspeita a imaginação como forma legítima da experiência, vai bani-la também como forma válida de conhecimento: do sujeito da experiência ao sujeito da alienação mental. A experiência psicanalítica, segundo Agamben (2005), está atravessada por essa crise vivida com mal estar, uma vez que se trata justamente de uma experiência voltada ao Isso, ao *Es* freudiano e, neste sentido, vai conceber esta experiência (a do inconsciente) qual um retorno, um “retrocesso”, propriamente, à infância.

Algo que podemos também encontrar uma boa expressão naquilo que Freud (1905) vai formular em “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, acerca do infantil ligado a formação do dito espirituoso:

Pois o infantil é a fonte do inconsciente e os processos de pensamento inconscientes são exatamente aqueles produzidos na tenra infância. O pensamento que, com a intenção de construir um chiste, mergulha no inconsciente está meramente procurando lá a antiga pátria de seu primitivo jogo com as palavras. O pensamento retroage por um momento ao estágio da infância de modo a entrar na posse, uma vez mais, da fonte infantil de prazer. (FREUD, [1905 (1976)]. p. 194).

O infantil, como um “conceito” produzido no campo da psicanálise, nasce com Freud. Embora o autor não tenha desenvolvido uma articulação mais elaborada e central do infantil em sua teoria, este conceito é introduzido na obra freudiana para compor um campo que ultrapassa uma identificação com o universo da criança, como também, distinto e mesclado à noção de infância. Ele aparece em termos importantes como: sexualidade infantil, teoria sexual infantil, ou mais além, em termos como neurose infantil, apontando para sua atualidade como uma instância ligada aos processos clínicos. E também como lugar de uma experiência “perdida” da qual, contemporaneamente, podemos aproximar do fazer poético, a criação enquanto brincar, evocando um campo de jogo com o *non sense*, onde a arte emerge como um fazer com os restos da experiência muda do *infans*.

Para Zavaroni (2007) o infantil não possui uma organização mais central como conceito em meio às construções freudianas. Ao percorrer muitos dos textos em que o infantil aparece como questão na obra de Freud, a autora vai pontuando suas diversas expressões. Sobretudo como constitutivo do psiquismo humano a

partir do desamparo infantil, como fantasia cujo estatuto adquire valor de verdade, psíquica, como também, o conjunto das sensações gravadas, marcas mnemônicas, entre outros, encontrando sua construção mais aproximada como conceito, ao aparecer sob a expressão “fator infantil” na análise por Freud do “Homem dos lobos”;

(...) em suas diferentes facetas, o infantil refere-se àquilo que, sob a ação do recalque, origina e “determina” o psiquismo humano. Referido há um tempo originário, o infantil inscreve-se no psiquismo humano como uma construção atravessada pela fantasia. No trabalho de psicanálise, o infantil comparece em um constante movimento de retorno e atualização daquilo que, no percurso do desenvolvimento pulsional, pode ser construído, somente *a posteriori*, como sendo a infância de cada analisando. (ZAVARONI, 2007. p. 69).

Esse infantil que nos faz novamente apostar nesse potente enlaçamento da produção de *Švankmajer* com o texto de Carroll. A construção desse país utópico, estruturado como um sonho, uma utopia instituída pelo avesso dos saberes e da lógica racional, ou mesmo, do destino biológico, demasiado real; animais extintos, corpo que espicha e encolhe. Rastros sem sentido. Denúncia de um tempo que urge sem que nunca se saiba. Afinal, para onde? Para quê? Caminhos traçados no sem sentido de uma lógica carregada de alteridade, mas também, dos sentidos arbitrários do Outro. O Coelho Branco, emblema da antecipação e da prematuração da criança ante ao tempo do Outro, também das demandas de uma temporalidade vertiginosa em nossos tempos, se anima, pelas “tintas” de *Švankmajer*, remetendo ao tempo que gasta, estraga os objetos. Corso & Corso (2011) vão nos apontar para o quanto o devaneio de Alice em uma tarde de verão, nos permite – utopicamente – a visão de quão absurdo pode ser o mundo, quando paramos para olhar.

Como o coelho branco, corremos atrás de futilidades; distraímonos com rituais circulares como o Chapeleiro. (...) Reis, Rainhas e tribunais revelam toda a sua inconsistência e se estatelam, literalmente, como um castelo de cartas, sob os olhos da menina. (CORSO; CORSO, 2011, p. 280).



Bela e melancólica imagem do Coelho que tira das entranhas, por um rasgo no tecido de sua feitura por onde a palha do forro escorre junto com o tempo, o relógio de bolso prateado, cuja antiguidade já anuncia: é tarde!

Alice, assim, é o épico científico, na medida em que se constrói com os restos mudos de uma experiência do infantil. Experiência esta, recalcada pelo saber dito científico, racional, indo ao encontro de uma subversão deste infantil, tão potente quanto utópico.



Uma forma de materializar a operação mesma da fantasia e do sonho se mostra, por exemplo, quando o diretor alterna a menina atriz, que faz o papel de Alice, com uma boneca (para as cenas mais arriscadas) que passa, então, a interagir com os diferentes personagens, objetos animados pelo desejo, todos dispostos qual o cenário de uma brincadeira de crianças:

Contudo, uma vez atingida a idéia de que podemos tornar um fator infantil como este responsável por sentimentos de estranheza, somos encorajados a verificar se podemos aplicá-la a outros exemplos do estranho. Na história do Homem de Areia, encontramos o outro tema

destacado por Jentsch, de uma boneca que parece ter vida. Jentsch acredita que se cria uma condição particularmente favorável para despertar sentimentos de estranheza, quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado. Ora, certamente as bonecas são intimamente ligadas com a vida infantil. Lembremo-nos de que, nos primeiros folguedos, de modo algum as crianças distinguem nitidamente objetos vivos de objetos inanimados, e gostam particularmente de tratar as suas bonecas como pessoas vivas. (FREUD, [1919 (1976)]. p. 291).

Um efeito de estranhamento com que o diretor joga, a todo momento. O cenário sombrio e carcomido, a solidão silenciosa da aventura de Alice (vale ressaltar que o filme prescinde de trilha sonora), a atmosfera de sonho, dão à produção de Švankmajer um ar “angustiante”, retorno de um encontro com um “*Unheimlich*” infantil em nós, produzindo um gozo de singular mal-estar, destes somente produzidos pela brincadeira na infância ou pelo sonho.

Švankmajer nos apresenta a maravilha do infantil, com sua atmosfera, por vezes, formidável. Suas sombras e encantos advém da precariedade linguageira do sonho, carecendo invenção, fluxo, jogo de *non sense* com as palavras.

A partir desse livro, acusado, muitas vezes, dentro do próprio campo psicanalítico de incitar a agressividade e a recusa da realidade, Švankmajer traz no cerne de sua produção uma problemática a fazer eco com o que de mais original se produziu desde a psicanálise acerca do infantil, e daquilo que poderíamos considerar como fundamental no trabalho da criança, na sua apreensão do mundo como estruturado pela palavra. Ao menos, é neste sentido que Lacan (2002), em seu Seminário *O desejo e sua interpretação*, aponta para a grande contribuição de Alice, uma vez que ela nos mostra que o fundamento da entrada da criança no jogo significante, antes de se dar pela via do sentido opera pelo avesso do significante enquanto tal, em uma dimensão líquida que é propriamente o campo de um jogo com o *non sense*:

(...) devo dizer que, se tivesse que aconselhar como livro introdutório àquilo que deve ser um psiquiatra ou psicanalista de crianças, mais do que não importa qual dos livros de Piaget, eu lhes aconselharia ler *As aventuras de Alice*... Já que captaria efetivamente essa coisa sobre a qual tenho as melhores razões para pensar, levando em conta aquilo que se sabe de Lewis Carroll, que é isso que repousa sobre a profunda experiência do jogo de palavras da criança, e que, efetivamente, nos mostra o valor, a incidência, a dimensão do jogo de *non sense* como tal. (LACAN, 2002. p. 185).

Difícil, também, não construir aqui neste contexto, uma intertextualidade com *O poeta e o fantasiar de 1908*, texto crucial de Freud (2015) acerca da poesia e o fazer poético. Este nos apresenta uma aproximação das construções poéticas, com as “imaginativas”, do brincar infantil. “*Toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada.*” (FREUD, 2015. p. 54). onde vai nos dizer que a própria linguagem preservou esta original relação entre o brincar e a criação poética e, ainda, que

(...) a irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer. (FREUD, [1908 (2015)]. p. 54-55.).

Uma questão que também nos oferece uma perspectiva para este *mal-estar vivido com “júbilo singular”*, ao qual nos remetia Lacan (2004) acerca do texto de L. Carroll.



Neste ambiente de sonho criado pelas imagens poéticas de Švankmajer, Alice é contada como o brincar de uma criança. Uma criança brincando de animar os objetos gastos da memória. Elida Tessler (2012) nos oferece uma bela imagem deste *fator infantil* na experiência do artista, em se fazer valer do retorno, da criação dessas memórias, da reativação destas marcas, perseguidas pelos rastros perdidos de um infantil arcaico:

(...) tudo o que passo a escrever agora tem o cheiro da tinta têmpera. Vem de uma história que perpassa infâncias, e que diz respeito aos nossos desejos de imagem. Quem de nós já não criou paisagens, casas, barcos e personagens com um pincel embebido em têmpera ou guache? Tempero de memória, esta tinta a base d'água é a

mesma com que queremos sempre colorir o que sobrou das garatujas de uma infância lavada com sabão de glicerina, preocupação de quem cuidava das nossas roupas quando do retorno da escola. (TESSLER, 2012. p. 129).

Dar cores a essas garatujas que resistem ao tempo, que insistem evocando esses arcaicos desejos de imagem que o olhar de *Švankmajer* tão bem soube saber fazer emergir.

Esse *país de maravilhas* faz retornar o jogo incessante desses objetos, parciais, claudicantes, perdidos. Objetos, *causa de* um *desejo* utópico, que emerge nesse fundo não representável, ou propriamente, infantil, da experiência humana. Ou como nos diz Bloch (2005), em uma poética aproximação da utopia com o brincar das crianças:

O brincar transforma a seu gosto a própria criança, os seus amigos, todas as coisas à sua volta em algo estranhamente familiar: o chão do quarto de brincar torna-se uma selva cheia de feras ou um mar em que cada cadeira é um barco. Porém, quando o habitual se distancia demais ou custa a reassumir a feição antiga, irrompe a angústia. (BLOCH, 2005. p. 30).

Alice desperta, assim, angustiada! Desperta exatamente quando emerge esse excesso de realidade que nos tira o sono e o sonho. Os imperativos, também ilógicos, de um Outro excessivamente familiar, que insiste em julgar o infantil nesse tribunal em que a lei se mostra absoluta, e, cuja sentença para os que insistem em sonhar o sonho utópico, está sempre dada, de antemão: - *Cortem-lhe a cabeça!*



Povoados de ilhas, damos um fim a essa travessia, sabedores do retorno “moebiano” que aí se anuncia. Talvez despertados, também, pelo excesso

angustiante dos imperativos da realidade do mundo. Mas algo insiste em nós! Algo que nos deixa boquiabertos com sua potência em produzir estranhamentos.

Incrível o que pode fazer um corte - ou um furo-, em um istmo, uma ilha que infinitamente se desdobra em outras ilhas, ou países. Seja como for constituem um universo de fantasia e sonho que nos aproxima dessa dimensão da utopia atravessada pela *emocionante racionalidade do inconsciente*, que a psicanálise engendra para dizer disso que resiste, insiste e repete; puro jogo da criança que elabora com os restos dos objetos de sua constituição uma utopia que tenta resguardar, como furo, como corte, a singularidade do desejo e da criação.

A criança que em seu brincar, como nos diz Ernst Bloch (2005), se movimenta em uma busca ávida, mas que também aprende a *esperar-se* pelo desejo. Uma criança que tudo agarra, que tudo joga fora, curiosa, não encontra jamais o objeto adequado. Uma criança que, em nome do brincar, destrói o que lhe é presenteado. *“Assim, o que é novo se esvai, ainda não comparece.”* (BLOCH, 2005. p. 29). E, justamente por isso, procura uma viagem longa, rumo, talvez, à sua própria ilha de Utopia. *“Aquilo que é importante continua sempre faltando. Portanto, o sonho não pára de se infiltrar nas lacunas.”* (BLOCH, 2005. p. 37).

Assim também são as imagens de *Švankmajer* que tão bem soube ler Alice. Não param, barrocammente, de infiltrar-se nas lacunas; não cessam de dirigir-se, seja por seu excesso ou perda (suas imagens-objetos estão sempre caíndo), a isso que insistentemente fracassa em se fazer imagem, mas que alimenta o sonho da utopia carrolliana. Esse infantil que, desde a psicanálise, faz testemunho do inconsciente, com suas condensações metafóricas e deslocamentos, metonímias de um desejo a se situar sempre mais além, qual uma ilha no horizonte, qual um sonho que se tenta fazer retornar pela fala, sempre fugidíio. Uma utopia como furo nas imagens impregnadas de uma realidade que quer sempre o absoluto de sua função realizante.

Os vastos jogos de non sense desdobram um horizonte que descortina a possibilidade da criação de Outro tempo e linguagem, em nós e com Alice; uma resistência inventiva do infantil que insiste lá - onde o que de nós é mais humano-, muitas vezes, quase não chega (a tempo).

## UM PRANTO UTÓPICO: travessias de um infantil alienante

Minhas associações me conduziram a um livro. Livro que li pela primeira vez, qual um encontro com o unheimlich. Um livro que “me olhou”, me encontrou desde a estante da livraria com sua “capa”, cuja imagem era a de uma criança a observar pelo vidro da janela, vestida de super-homem. Embora de costas, me olhava fixamente. Essa obra foi um encontro com uma espécie de duplo, que ao ser encontrado com sua narrativa ácida, traz uma ideia também de como nos identificamos com o texto literário e sua posição entre o singular e algo de um universal ou social.

A história do pranto, de Alan Pauls (2008), narra a trajetória deste menino, sem nome, que aos quatro anos de idade, diferentemente das outras crianças desesperadas para falar, poderia ficar horas apenas escutando:

O que o salvou não foi a compleição de aço do super-herói que ele evoca, como poderia parecer à primeira vista e como logo irão cuidar de repetir os relatos destinados a manter viva essa façanha, a mais chamativa, senão a única, de uma infância que, aliás, destinada desde o início a não chamar a atenção, prefere ir levando em atividades solitárias, leitura, desenho, a juveníssima televisão da época, indícios de que isso que em geral chamamos de mundo interior e que define, ao que parece, crianças um tanto esquisitas, nele é consideravelmente mais desenvolvido do que na maioria dos meninos de sua idade. (PAULS, 2008. p. 06).

Salvo por sua sensibilidade, assim acredita, secretamente, faz do seu super-homem algo marcado pela fragilidade; *“é uma fragilidade orgânica, original, a única, aliás, que o obriga, aos quatro anos, a pensar no impensável por excelência, na possibilidade de que o homem de aço morra.”* (PAULS, 2008. p. 07). Um “super-homem” que sofre de um interesse por tudo que é dor:

A dor é sua educação e sua fé. A dor o torna crente. Acredita apenas, ou sobretudo, naquilo que sofre. Acredita em Super-Homem, em quem, por outro lado, é evidente que não acredita, não importa a prova contrária que apresente seu pobre corpo de quatro anos enfronhado numa roupa de super-herói atravessando o vidro da janela francesa da sala da Ortega y Gasset. (PAULS, 2008. p. 11).

Seu pranto e sensibilidade tornam-se lugar de reconhecimento familiar, sobretudo do pai, que parecer gozar de seu padecimento. Chora apenas para o pai:

Afinal, ao chorar compra imediatamente a admiração de seu pai. Pode sentir a que ponto sua condição de lágrima fácil o transforma, de algum modo, num troféu, em algo que seu pai pode passear pelo mundo com um orgulho único, que não terá de compartilhar com nenhum outro pai, ao contrário das habilidades esportivas, da lascívia precoce, e mesmo da inteligência, virtudes infantis proveitosas, porém por demais comuns. (PAULS, 2008. p. 23).

Ao mesmo tempo, indaga a precariedade infantil de sua condição, na medida em que se pergunta,

de onde se arrancam as coisas, de onde que não seja desse interior impreciso, brando, sempre saturado de emoção, mas tão convincente e extorsivo, por outro lado, quanto sua contrapartida exterior, o fora igualmente imundo para o qual as coisas devem sempre ser arrancadas? (PAULS, 2008. p. 25).

Funcionário exemplar, soldado fiel do Outro, faz de sua sensibilidade um instrumento. *Chega até mesmo a indagar como poderia, de fato, fazer de sua rara posição, profissão:*

por que não vira padre? Por que não psicanalista, motorista, michê, recepcionista de um desses serviços de assistência ao suicida que nos filmes dissuadem de se atirar no vazio com um punhado de frases oportunas que falam pelo telefone enquanto se equilibram numa cornija? (PAULS, 2008. p. 43).

No entanto, ele não pensa em lucrar com um talento que, no mais das vezes, só lhe causa náusea e o entedia desde a sua descoberta.

A primeira questão a se apresentar, diz respeito ao paradoxo que a posição do sujeito vai encontrar frente a sua submissão ao poder, problemática esta presente desde Hegel, passando por Nietzsche e as formulações psicanalíticas. É dizer que o poder ao qual o sujeito se submete é, ao mesmo tempo, lugar de sua constituição, de sua alienação fundante como consciência ou interioridade: “a sujeição é o processo de devir subordinado ao poder, assim como o processo de devir sujeito.” Seja como ‘consciência desventurada’ (Hegel), como ‘má consciência’ (Nietzsche), ou o sujeito culpado freudiano, o paradoxo se apresenta ao atrelar uma origem de assujeitamento, de violência simbólica à constituição mesma do sujeito. Uma espécie de apaixonamento por esta instância mesma que nos submete e disciplina.

O poder subordina e cria o sujeito neste ato de subordinação como identidade ao assumir uma forma, uma topologia psíquica; ou, como Lacan vai tomar de Rimbaud, “o eu é o outro”. Como postula Judith Butler (1997), a consciência que

reflete sobre si mesma desdobra a instância do poder, interiorizando-a. Fonte de um desejo por demais explorável, na medida em que é sustentado no amor, no laço libidinal que atrela o senhor e o escravo em mútua interdependência. Ao seu desamparo de origem, **o infans** antecipa sua imagem, alienando-se a essa instância como promessa de sobrevivência e amparo, o que faz deste lugar da autoridade alienante um lugar de dívida passional, cuja dupla negação pelo sujeito, funda seu eu como lugar de desconhecimento e alienação, mas também de individuação.

As identidades passam a serem questionadas não como lugar de verdade ou ficção singular do sujeito, mas como expressão das formas previamente atreladas a esse “poder constituinte” que delimita as condições de ser, as formas de existência. Uma questão se faz assim central: como podemos falar em resistência, em formas de emancipação do sujeito na medida em que abolir a instância deste poder constituinte é, ao mesmo tempo, abolir a alteridade necessária para a existência do próprio sujeito? Como podemos pensar esse elemento, ao mesmo tempo subversivo no sujeito na medida em que constitui uma ficção singular, uma disfunção constitutiva em ser simplesmente uma expressão pura do poder que o constitui, mas que a ele resiste, sintomaticamente, como sujeito? E isto considerando que não irá se constituir como expressão passiva, literal, da norma que o inscreve como assujeitado as formas do poder, a instância simbólica e as suas formas e condições sociais de exploração e alienação. Algo do desejo não pode ser simplesmente sobreposto à demanda que o forja. Que o sujeito faça sintoma a partir da psicanálise, como forma de resistência à completa alienação a esta instância demandante, não resolve o problema de ele estar, ainda, atrelado a uma dicotomia. Por negação, pode produzir algo ainda mais alienante ao confirmar apenas o poder normatizador, na mesma medida em que o nega, ou se contrapõe, especularmente, a ele.

Compreendo que a construção lacaniana de quatro discursos iniciais, transitando de um a outro em um quarto de volta e dispondo em diferentes lugares os elementos que originalmente constituem a fórmula da própria constituição fantasmática do sujeito (cindido entre saber e verdade) nos aponta, realmente, um terreno fecundo para levar adiante algumas destas questões. Conceber o discurso como discurso produtor de discursos, tal como nos mostra a articulação do Discurso do Mestre, repetindo em sua disposição, a própria formulação do fantasma, nos traz,

de saída, para o “campo do Outro”, da alteridade radical que nos permite indagar pela possibilidade de saber (gozar), como também, de constituir para si um território de verdade (como ficção erigida no limite do saber, como Gozo do Outro). Isto, uma vez que:

é no instante mesmo em que o S1 intervém no campo já constituído dos outros significantes, na medida em que eles já se articulam entre si como tais, que ao intervir junto a um outro, do sistema, surge isto, \$, que é o que chamamos de sujeito como dividido. (...) Eis porque é de uma articulação lógica que se trata na fórmula pela qual o saber é o gozo do Outro. Do Outro, obviamente, na medida em que faz surgir como campo – posto que não há nenhum Outro – a intervenção do significante. (LACAN, 1992. p. 13).

De qualquer forma, esta formulação ficaria inacabada se não considerarmos que desta operação lógica cai um resto, marca de uma perda de acesso a qualquer saber como absoluto. Objeto causa de desejo, resto de uma divisão que limita a possibilidade do saber (Gozo do Outro), constituindo o sujeito do inconsciente.

Isto quer dizer que a perda do objeto é também a hiância, o buraco aberto em alguma coisa, que não se sabe se é a representação da falta em gozar, que situa a partir do processo do saber na medida em que ganha ali um acento totalmente diverso, por ser desde então saber escandido pelo significante. (LACAN, 1992. p.18).

Disto pode deduzir-se, a partir da função de seus elementos, a indagação pela verdade que o sujeito formula a qualquer saber de Mestria. Para tanto retomo, ainda que de maneira pontual, algumas formulações acerca do Discurso do Mestre, do Senhor, e sua relação com o saber do escravo:

S1 S2  
\$ @

Tendo na posição de agente do discurso, S1, o discurso do Mestre “antigo” espera obter do escravo, na posição de outro, um saber, como meio de gozo para o senhor. Trata-se de um discurso que visa em sua produção, objetos mais-de-gozar para o mestre (por onde talvez se esclareça a concepção lacaniana do saber, como gozo do Outro). “É isto, em suma, não mais que isto, que o senhor tinha que fazer o escravo pagar, como único possuidor dos meios de gozo”. (LACAN, 1992. p.83). O discurso do Mestre, erigido como lugar da Lei, sustenta uma posição de verdade

para o sujeito. Verdade esta que o escravo vem a subverter com seu desejo como desejo do Outro.

Estas são algumas questões iniciais que o texto de Butler suscita, atualizando uma problemática já presente, nessas leituras de Lacan pelo *Averso da psicanálise*. Sua aproximação com a problemática do sujeito e as instancias do poder normativo são realmente pertinentes. Ela questiona os rumos dos movimentos sociais de resistência às lógicas do poder e, também, vai ao cerne dos fracassos em se produzir outra ordem de repetição destas estruturas que possa se apresentar verdadeiramente como invenção ou criação.

De fato, para o personagem de *História do pranto*, fazer-se assim, instrumento alienado do Outro, não se mostra mais uma opção. Seu basta, surge pela potência de uma recusa em conversar, em “se abrir” com seu pai e chorar para ele. Mas, para ele, isso acaba por produzir uma posição igualmente incômoda, uma espécie de anestesia que o torna incapaz de compartilhar da dor, solidarizar-se com o pranto alheio. Isto se evidencia quando, diante da televisão a mostrar o corpo de Allende, signo da morte de uma utopia de esquerda na América Latina, mesmo diante do choro convulsivo de seu amigo, não lhe foi possível nenhum pranto. A dor de não poder se ligar ao amigo, verdadeiramente, a nenhuma dor a sua volta porque havia prometido, a si mesmo, nunca mais chorar.

Mas,

talvez chorar seja muito geral; talvez não se deva dar a todos os choros a mesma significação; talvez haja no mesmo enamorado vários sujeitos que se empregam em modos vizinhos, mas diferentes de “chorar”. Qual é esse “eu” que tem “lágrimas nos olhos”? Qual é esse outro que um dia desses estava “à beira das lágrimas”? Quem sou eu que choro “todas as lágrimas do meu corpo”? Ou derramo ao acordar “uma torrente de lágrimas”? Se tenho tantas maneiras de chorar, é porque, talvez, quando choro, me dirijo sempre a alguém, e o destinatário das minhas lágrimas não é sempre o mesmo (...)  
(BARTHES, 1994. p. 42).

Não é por acaso que essa citação de Barthes me vem à memória nesse momento. Deste fragmento dos *Fragments de um discurso amoroso*, algo nos lembra da mobilidade metonímica dos significantes e de sua capacidade metafórica, que nos resguarda de um destinatário que permaneça sempre unívoco.

Assim também, diante dessa *televisão*, duas outras evocações; a primeira, a crítica nietzschiana, que nos leva a pensar como, modernamente, a renúncia à dor como experiência (pelas promessas da ciência) acaba por nos provocar uma

espécie de anestesia, através da qual Nietzsche tenta erigir sua Gaia ciência, cuja experiência do sofrimento não é apenas, não evitada, mas desejada, para que então, “*se revelasse igualmente o seu poder contrário, sua tremenda capacidade para fazer brilhar novas galáxias de alegria.*” (NIETZSCHE, 2001. p. 12). Neste sentido, a crítica da verdade como absoluta, deste ideal que a atravessa, põe, também, a ciência, a serviço desta conservação, deste amortecimento de toda potência criadora e multiplicadora de sentidos. Mas, talvez existam outras paisagens possíveis neste impulso à formação de metáforas que podemos encontrar no mito e, de forma geral, também na arte:

*Constantemente ele embaralha as rubricas e compartimentos dos conceitos propondo novas transposições, metáforas, metonímias, constantemente ele mostra o desejo de dar ao mundo de que dispõe o homem acordado uma forma tão cromaticamente irregular, inseqüentemente incoerente, estimulante e eternamente nova como a do mundo do sonho.* (NIETZSCHE, 1999. p.59).

A segunda formulação possível, ante a cena de nosso personagem, atônito, com o amigo, frente à televisão, remete aquilo que Lacan, em *A terceira*, vem a produzir acerca dessas “engenhocas”, que mediam uma *relação possível*, porém anestesiada com o mundo. Do mesmo modo, a possibilidade de que venhamos, nós mesmos, a convertermo-nos nessas maquininhas, exaltadas nos discursos científicos com suas promessas tecnológicas:

Fizemos desde então alguns pequenos progressos, mas no que é que isso dá, afinal de contas, a ciência? Isso nos dá alguma coisa para colocar no lugar do que nos falta na relação, na relação do conhecimento, como dizia há pouco, nos dá nesse lugar, afinal de contas o que, para a maioria das pessoas, todos aqueles que aqui estão em particular, se reduz a engenhocas: a televisão, a viagem à Lua e, ainda assim, a viagem à Lua vocês não farão, só existem alguns selecionados. Mas vocês vêem isso na televisão. É isso, a ciência parte daí. (...) Então aí o círculo se fecha sobre o que acabo de lhes dizer há pouco: o futuro da psicanálise é algo que depende do que advirá desse real, ou seja, se as engenhocas, por exemplo, ganharão verdadeiramente a dianteira, se chegaremos a ser, nós mesmos, verdadeiramente animados pelas engenhocas. Devo dizer que isso me parece pouco provável. Não chegaremos a fazer com que a engenhoca não seja um sintoma, pois ela o é, por enquanto, muito evidentemente. (LACAN, Sessão de 31 de outubro de 1974).

Que façamos disso sintoma! Isso resiste! Resistência a essa aderência plena que a ciência, como representante do discurso do mestre moderno, comporta de alienação e anestesia. *Como nos sustenta Lacan*, “o que se opera entre o discurso do senhor antigo e do senhor moderno, que se chama capitalista, é uma modificação no lugar

do saber” (LACAN, 1992. p. 32). *Também o lugar da verdade vai ser encontrado, neste sentido, em outro lugar, sustentado pelos novos escravos, eles mesmos, como produtos.* “**Sociedade de consumo**, dizem por aí. **Material humano**, como se anunciou um tempo – sob os aplausos de alguns que ali viram ternura” (LACAN, 1992. p. 33).

Donaldo Schüler (2017) vai situar essa problemática, ao tentar oferecer um contorno para o que vai chamar de “homem unidimensional”, como resultado de uma sociedade cuja máquina totalitária, de escravos que produzem escravos, vai ao encontro dessa lógica de consumo, deste material humano do qual nos fala Lacan.

A racionalidade tecnológica, justificada pelo êxito, degrada cuidados sociais. A burocracia, nivelando pluralidades, administra a desumanidade e a injustiça. Como a máquina é mais produtiva do que o indivíduo, o Estado mecanizado age tiranicamente. A sociedade mecanizada requer submissão a poderes anônimos que dessacralizam a vida. A livre eleição de senhores não elimina escravos. A competição consolida quem se instala no poder. (SCHÜLER, 2017. p. 196).

O homem unidimensional vive sem protestar, como bom consumidor de uma realidade totalmente planejada ou fabricada, como também segura: a felicidade é uma mercadoria e, felizes, são os que tem poder aquisitivo para consumi-la. Isto, em um mundo onde a Máquina cria necessidades, encobre as formas de escravidão, afastando, por exemplo, a libido para o inconsciente e desenvolvendo estereótipos, enaltecem o estabelecido, por essa cultura de massas.

De sua parte, Contardo Calligaris (1996) vai chamar de *Narcísico mundo novo* a cultura do narcisismo, na qual as referências puramente imaginárias ocupam lugar entre as decaídas referências simbólicas. Na busca vertiginosa por algum fundamento fixo, o sujeito acaba por ligar-se em uma relação direta com o *Real*:

(...) a sobrevivência será cultuada como valor supremo, a forma física e a boa fisiologia do corpo como bem objetivo. (...) O discurso científico, por parecer isento do engano das aparências, será considerado como possível fonte de sabedoria. As pessoas se reunirão por critérios reais, pois estes parecerão como únicos autênticos: por exemplo, a cor da pele, o sexo, a preferência sexual entendida como destino fisiológico (CALLIGARIS, 1996. p. 51).

Disto sobrevém a proliferação de discursos nostálgicos e o apego a identidades imaginárias que, uma vez assumidas, tornam-se compactas e imutáveis. Porém, Lacan, em seu capítulo sobre *O campo lacaniano*, nos adverte de que, quando a sociedade de consumidores reduz o campo do humano a uma produção industrial, este passa ser um equivalente de um mais-de-gozar qualquer; “*além do*

*mais, isso pode pegar. Pode-se bancar o mais-de-gozar, isso ainda atrai muita gente*". (LACAN, 1992. p. 84-85). Não estaria aí o grande desafio ético para uma psicanálise nos dias de hoje?

O quê dessa verdade melancólica de nosso personagem, anestesiado frente à televisão, a buscar um laço que já não pode sentir. Como um pranto perdido e desejado pode dizer desse infantil esvaziado? O discurso do capitalista para Lacan mantém fora (do discurso), justamente, as coisas do amor, que implicam à impossibilidade da relação sexual postulada pela psicanálise.

O sexual inscreve seu traço mais singular, como sujeito, justamente onde um saber fracassa, ou alguma coisa *faz furo no saber do mestre*. Não existe relação sexual, postula Lacan no Seminário XX, simplesmente porque não existe, para ele, um significante correspondente ou complementar do lado masculino ou feminino que estabeleça relação, no sentido de um gozo absoluto, uma complementaridade sem falta. O gozo sexual é fálico e, como tal, só se dirige a objetos parciais. O Gozo do Outro é da ordem do real; impossível gozar absoluto cujo acesso instauraria a relação sexual:

quando postulamos que o erotismo coloca a dimensão do Ser em questão, é justamente como transgressão que comporta um dizer, um deder onde o sujeito desde um lugar sexuado só poderá situar-se em ex-sistência, ao lugar do ser. (...) Mas, o ser, é o gozo do corpo como tal, quer dizer, como assexuado, pois o que chamamos de gozo sexual é marcado, dominado, pela impossibilidade de estabelecer, como tal, em parte alguma do enunciável, esse único UM que nos interessa, o um da relação sexual (LACAN, 1985. p. 15).

Uma consequência desse axioma é estarmos na vida a sós, com nossos fantasmas. Nossa capacidade de laço é sempre precária, porque sustentada no desamparo e nas ficções "não-todas" que somos capazes de produzir. Nosso herói, fracassado, com sua patética e eterna fantasia de super-homem.

O desamparo e a fragilidade contrastava com esses "alienígenas" que eram, por exemplo, os militares em sua fantasia infantil: "*para ele, sem ir longe, bastam os uniformes. Nunca uma ruga, qualquer nódoa, nenhuma lapela dobrada. Como é possível?*" (PAULS, 2008. p. 51.).

Entre os meandros do texto me perco, fracassando em dar conta do livro, mas não sem antes pontuar seu final, demasiado inquietante, com o personagem já mais velho, ante a constatação que o assola. "*É simples: não soube o que tinha de*

*saber. Não é contemporâneo, nunca o será. Faça o que fizer, pense o que pensar, é uma condenação que o acompanhará para sempre.*” (PAULS, 2008. p. 84-85).

De fato, nos diz Agamben (2009),

a contemporaneidade, portanto, é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, os mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere, através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ser contemporâneo não está dado. Implica a não determinação tão somente de um período de tempo cronológico, tal qual o próprio infantil, mas uma experiência com o tempo, cujo contemporâneo exige algumas condições para quem quiser sê-lo. Não se tem o direito de se dizer contemporâneo sem pagar o preço de sua contemporaneidade:

a contemporaneidade se escreve no presente assinalando o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *Árke*, isto é, dá origem (AGAMBEN, 2009, p. 69).

A primeira condição, é que ser contemporâneo implica não “aderir” ao presente. Ao tentar se encontrar demasiado situado, confortavelmente aderido, sem a devida distância de seu próprio tempo. Se não se produzir inquietação, descentramento, desamparo, se está fora da experiência de ser contemporâneo. É ter com o presente um descompasso que nos faz, inevitavelmente, perdidos de nosso tempo.

A segunda condição para ser contemporâneo é poder suportar a escuridão que emerge de seu tempo. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.” (AGAMBEN, 2009. p. 64.). Ser contemporâneo é, ainda, para Agamben, uma questão de coragem.

Coragem para olhar para essa escuridão e poder ver a luz que dela emerge e que de nós se distancia. “*Ser pontual a um compromisso que só se pode apenas faltar.*” (AGAMBEN, 2009, p. 65.). O presente é um não vivido no vivido: “*é como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder as trevas do agora.*” (AGAMBEN, 2009. p. 72.). Este movimento de

retorno, de escrever o presente a partir da origem, acaba por introduzir descontinuidade no presente, para melhor lê-lo.

Também, nos aproxima de uma perspectiva a formular: a de que esse olhar constitui uma imagem utópica, quais “âncoras simbólicas” que nos permitem criar, na escuridão, a partir de uma experiência expropriada do presente. O aproximar-se desse infantil, singular e insabido, rastro de um grito inumano em nós que ressoa tal qual um pranto antigo e insistente, como condição de uma utopia que nos retire da aderência do presente. Mas como?!

A vida é inexata, cada vez que insistimos e respondemos a ela com exatidão sacrificamos algo de essencial, (...) que o corpo tem feridas e cicatrizes, que a vida está cheia de curativos, que os sonhos envelhecem e que inevitavelmente os objetos estragam (SOUSA, 2007. p. 11-12).

Trata-se de afirmar uma utopia que contra a anestesia da realidade, necessita de quem ainda se importe com a dor dos outros, reposicionando o sonho utópico para mais ao alcance das mãos.

O infantil, figura aqui como um resto, resto de afeto ou traço desse pranto alienado, mas também como um rasgo ou hiato, entre o traço que marca uma origem e uma realidade possível de se partilhar com o outro. Freud colocou essa questão como o cerne do conceito mais fundamental da clínica psicanalítica que é a transferência, ou Amor de transferência. Esse desejo de alienação que o analista “suporta”, na clínica, é via também de uma experiência de fala singularizante. Uma possibilidade de subverter uma ordem de sentido, ou seja, uma experiência que permita o jogo com esses significantes vindos do Outro. Desgastá-los, puí-los e, assim, construir uma via singular para além desse mandato alienante que Lacan soube bem situar sob a ideia de Demanda.

O Eros freudiano é uma fonte desse desejo de desejo, dessa “sede de Outridade”, da qual nos fala Octavio Paz (1995), enquanto enlaça poesia e erotismo. Mas ambos são marca de uma subversão; respectivamente, da gramática, palavra que visa comunicar, livre dos mal-entendidos, e do sexo na sua redução à reprodução, ideia de natureza que o erotismo subverte e transforma em cerimônia, em representação. Uma estética de imperfeição, de fracasso ou queda, talvez.

Não precisamos de um Super-Homem em um uniforme impecável e reluzente, cruzando os céus qual um foguete. Talvez nossa utopia possa ser qual uma fantasia gasta e puída, furada e remendada, mas que, no entanto,

parafrazeando Ernst Bloch, nos ajude a atravessar o obscuro do instante. Que o infantil possa ser uma imagem que nos ajude a transpor a porta de vidro invisível a nos separar do mundo e do outro, tendo apenas nossa sensibilidade como escudo e potência.

***O PRIMEIRO RONIN*** (浪人):

Alguma coisa ainda insiste, pede passagem, e eu sinto percorrer, por vezes, a espinha, marejar nos olhos. Assim, quando olho o horizonte e uma melancólica cor avermelhada me arrebatada em vertigem, Isso Insiste. Por vezes me assalta, ao que me tomo de uma coragem inacreditável, momentos fugidios, mas que salvam-me do instante de escuridão *que se avizinha* e que agora eu penso, não podemos senão atravessar, aos trancos, ainda que mancos, claudicantes, ainda que por muitas vezes a sensação que me assale seja há de um desamparo sem par, a sensação de que nada que puder ser feito será o suficiente para aquietar os fantasmas do meu quarto infantil. Débil terror do Outro, desta enormidade do mundo, de tudo que, **já nascido** antes de mim, como lógica, me constitui e me cala; tristeza cheia de pranto, de silêncios, de solidões. Por um instante, sou devolvido a esse “tempo perdido”, a essa origem rarefeita que ainda fala em mim suas dores impensáveis.

Escrever, e talvez tenha aprendido isso com Mishima, pode ser uma forma de “desentranhar-se”; de desentranhar o corpo da escrita.

O corpo está fora de si mesmo, no mundo dos outros, em um tempo e um espaço que não controla, e ele não apenas existe no vetor dessas relações, mas também é esse próprio vetor. Nesse sentido, o corpo não pertence a si mesmo. (FALKOFF apud BUTLER, 2015. p. 85).<sup>9</sup>

Deve ser por isto que escrever é tão doloroso, e deve ser, da mesma maneira, que a alteridade do escrito tenha, muitas vezes, um excesso traumático; a dizer, que a escrita, que desse **corpo infantil** se anuncia, seja contemporaneamente, a única porção de utopia que hoje ainda nos ampara, “(...) *Careço de um outro corpo aberto e pronto, como este, fechado e denso, um outro corpo onde parti-lo e fecunda-lo. (...)*”<sup>10</sup> Fecundar o corpo da escrita, ir adiante, tragicamente.

---

<sup>9</sup> FALKOFF, M. Poems from Guantânamo. In. BUTLER, J. Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. P. 85.

<sup>10</sup> Affonso Romano de Santanna. Fragmento do poema *O corpo procura sua contraparte definitiva*.

O que há ainda de verdadeiramente político senão poder desentranhar desse infantil, um sumo, ainda que isto nos soe “como tirar leite de pedra”? Isso tudo fala, insiste, remete a uma dimensão pulsional, parcial, impossível de se satisfazer plenamente na palavra, vozes da alteridade, no que sinto a poesia como tatuagem, mas também letra, traço e, sobretudo, ferida. Como avançar, então, pela escuridão com apenas um punhado de significantes como dom? Apenas algumas palavras perdidas e outras poucas encontradas, tragicamente escolhidas, entre tantas outras que nunca serviram senão como peso na bagagem.

Amiúde penso: há de haver arcas de tesouros onde estas muitas vidas jazem todas como couraças, como liteiras ou berços a que jamais subiu um ser autêntico, e que são como roupas que vazias não se aguentam em pé e ao caírem dobram-se junto às grossas paredes de pedra trabalhada... E quando à noite eu me afasto cada vez mais de meus jardins, onde eu fico cansado, eu sei: então todo caminho leva ao arsenal das coisas não vividas. Árvore não há lá, ao deixar-se a terra e, como em volta de um presídio, há um muro sem janela nenhuma, em sétuplo cercado; e seus portões, de férreas dobradiças, armados contra os que ali dentro anseiam, têm grades feitas por mãos humanas (RILKE, 1993. p.109).

Desconfio nesse ponto, que algo além do desejo se impõe, algo que toca o gozo e o corpo. Considerando que o infantil, figura no texto freudiano, em muitas expressões, como neurose infantil ou fator infantil, e que encontra em teoria sexual infantil, uma expressão inquietante aos rumos desse texto; penso se o infantil, essa palavra avulsa, esvaziada de sentido, não é, justamente, a marca de um corpo infantil que insiste?

Desconfio nesse ponto, que algo além do desejo se impõe, algo que toca o gozo e o corpo. Considerando que o infantil, figura no texto freudiano, em muitas expressões, como neurose infantil ou fator infantil, e que encontra em teoria sexual infantil, uma expressão inquietante aos rumos desse texto. Não será o infantil, justamente, a marca de um *corpo infantil* que insiste? Estaria aí à presença, negativada, do sexual, como aquilo que para a psicanálise seguirá sendo um nó, pedindo inscrição, teoria? Não seria justamente pelo sexual que a psicanálise cria seu inconsciente? Seria uma teoria sexual, no campo social, uma utopia? A utopia como teoria sexual infantil? Algumas questões que, desconfio, ficarão em aberto, para seguir com esse escrito.

Penso em todas as obras inquietantes, em todos os escritos dos quais podemos gozar, “em sucessivo”, como leitores, dessas inscrições singulares que, ao mesmo tempo em que nos confrontam com a alteridade, com a diferença, acrescentam palavras, ampliam o universo simbólico e, principalmente, permitem vir à luz algo de nossa quase indizível verdade. Com alguns autores não nos demoramos, não sem razão, mas com outros, o exercício do pensamento se faz urgente. Esse instante em que quase se pode alcançar o outro, sobretudo, naquilo que de sua alteridade nos faz excesso, pede elaboração, teoria. Mishima foi um desses encontros com o unheimlich, como em minha adolescência foi Rimbaud, e antes disso, algumas peças de Shakespeare, que furtava da biblioteca de minha mãe; lembro que gostava das “mais românticas”, Otelo, Romeu e Julieta, etc. Assim, a cada encontro, me aproximo deste que não pode ser mais que um personagem, que reluz uma diferença, um “estranhamente familiar” formidável; lembro-me de um antigo provérbio zen a respeito do tiro com arco: “o arqueiro mira o alvo e acerta a si mesmo”.<sup>11</sup>

Talvez não possa mais que seguir tecendo, a partir desses encontros, a frágil teia de nossas próprias teorias sexuais infantis, atualizada em cada um desses encontros. Uma teoria sexual infantil para a criança é um ato de pensamento singular, uma formulação frente à inquietude a qual se vê escravizada. Não é por nada que ela, frequentemente, como todas as verdades que advém do sujeito, é refutada nas crianças, pelos adultos. Embora refutada, embora confrontada com o “esclarecimento” (sexual) dos “adultos”, algo dessa tessitura ficcional resiste.

Uma tessitura fina, cheia de lacunas, de rasgos, puídos, que é a própria tessitura da fantasia. Penso que não cabe aos analistas, como advertia Freud, remendar os rasgos desse tecido, como o filósofo, mas de poder sustentar frente à escuta do outro, como testemunho, esse pedaço de verdade. Mais ainda, como um “arqueólogo de baixos fundos”, ler nessas letras escandidas pelo Outro, a utopia que advém desse ravinamento. A psicanálise tem feito o esforço de levantar o véu de recalçamento acerca dessa verdade com estrutura de ficção.

Mishima inicia suas Confissões de uma máscara, denunciando essa dúvida posta acerca do infantil, pelo Outro, através dos adultos “*que suas pálidas crenças*

---

<sup>11</sup> Ver HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

*duvidavam*”. Recorda o seu nascimento, estava presente ao nascer, ele afirma, sob a descrença de todos. E assim, desvela algo acerca das teorias sexuais infantis, com um argumento que bem poderia ter sido extraído de *Sobre as teorias sexuais infantis* ou *Romances familiares*, de Freud:

por mais que ouvisse aquelas explicações, por mais que me refutassem com suas risadas, eu não conseguia deixar de acreditar que vira cenas de meu nascimento. Talvez minha memória se baseasse no que ouvira de alguém presente nele, talvez fosse pura imaginação minha. (MISHIMA, 2004. p. 08).

Fala de um raio de sol, refletido como ouro sob a madeira da tina com água, enquanto lhe banhavam. Ficção frágil, uma vez que não cansavam de lembra-lo, havia nascido à noite. Também a lembrança do constrangimento de suas primeiras indagações de origem, do sexual; como nasci? De onde eu vim? Acerca de tais indagações, dessas questões de vida ou morte, apenas recebera um silêncio, um vazio, “com um sorriso débil congelado nos lábios”. (MISHIMA, 2004. p. 08). Sexual que volta a lhe instigar, nos primeiros anos de seu desabrochar adolescente:

Fazia mais de um ano que eu sofria o tormento de ser uma criança provida de um curioso brinquedo. Tinha treze anos de idade. O brinquedo aumentava de volume à menor oportunidade, sugerindo que, dependendo de como eu o utilizasse, poderia ser algo muito prazeroso. Mas em nenhuma parte se viam escritas instruções de uso, e por isso, quando ele tomava a iniciativa de brincar comigo, era inevitável que eu não soubesse o que fazer. Às vezes, minha humilhação e impaciência eram tamanhas que chegava a ponto de querer machucá-lo. No fim, porém, rendia-me ao brinquedo insubordinado, com seu aspecto de doce segredo, e nada podia fazer a não ser observar passivamente o que lhe acontecia.

Resolvi então atentar para suas inclinações com mais imparcialidade. E ao observá-lo desse modo, percebi que o brinquedo já possuía um gosto definido e inconfundível, ou seja, obedecia à sua própria ordem. A natureza desse gosto combinava lembranças interligadas e acrescidas às de minha infância: jovens com seus corpos à mostra vistos em praias no verão, nadadores na piscina dos jardins externos do santuário Meiji, o rapaz moreno que casara com minha prima, heróis valentes de várias histórias de aventuras. Até aquele momento, eu misturava indiscriminadamente esse tipo de gosto com outro, estético, de natureza poética.

Como era de esperar, o brinquedo também levantava sua cabeça em direção à morte, às poças de sangue e à carne rígida. Ao ver cenas de batalhas sangrentas nos frontispícios das revistas de histórias de aventura que eu, em segredo, pegava emprestado do estudante que morava em casa – **desenhos de jovens samurais rasgando seus ventres**<sup>12</sup>; soldados baleados cerrando os dentes de dor, com as mãos gotejando sangue, agarradas ao uniforme na altura do peito; fotos de lutadores de Sumô de terceira categoria, ainda não tão gordos, com os corpos firmes -, meu brinquedo logo erguia sua

---

<sup>12</sup> Grifo meu.

cabeça curiosa. Se o adjetivo “curiosa” não for apropriado, pode-se substituí-lo por “amorosa” ou “desejosa”. (MISHIMA, 2004. p. 33-34).

Este trecho de *Confissões de uma máscara*, de Mishima, com que inicio este ensaio, é um ponto de partida para a tentativa de poder aproximar, acrescentando uma espécie de proposição ao campo das utopias: a utopia como teoria sexual infantil. Bom, a ideia, justamente, de propor a teoria sexual infantil a partir da obra de Mishima, é a de poder pensar, em primeiro lugar, o estatuto teórico do infantil no que se refere à teoria sexual infantil, considerando que uma teoria sexual se “constrói” a partir de um excesso. O Real sexual do Outro, como também, o Real da morte, ou seja, um duplo excesso a partir do qual o *Infans* não tem outra saída a não ser produzir teoria. Como roteiro interpretado das marcas desse excessivo do Outro, defesa frente à literalidade da demanda do Outro onde figuramos no fantasma para uma apropriação fantasística do sujeito, que justamente, por isso, é teoria frágil, fadada ao fracasso, dimensão utópica do sexual, construída poeticamente. Aqui me remeto novamente ao texto “O poeta e o fantasiar”, de Freud, aonde ele vai fazer essa aproximação, quando liga o fazer do poeta à brincadeira infantil, como um fator importante de elaboração das teorias sexuais, como já mencionamos anteriormente e, também, pela maneira como o poeta reduz sua distância do outro, transformando a singularidade de sua experiência, a particularidade menos elaborável de seu gozo, em *ars poética*.<sup>13</sup>

Catherine Millot vai aproximar sua infância, de maneira muito poética, a de Gide, cujos traços comuns marcam uma origem que para ela, podemos traduzir por um “fator infantil” comum, na origem de sua “inteligência perversa”. Em um ensaio acerca da perversão, Millot, problematicamente, aproxima essa falta de imagem daquilo que “por hábito” vai nomear como próprio do “narcisismo dos homossexuais” (sic), apontando para a impossibilidade de ambos em se desemaranhar do desejo de ser e de ter, respectivamente, a imagem do filho perdido da mãe e aquele que não compareceu a esse amor como figura humana:<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Ver FREUD, S. O poeta e o fantasiar (1908). In. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

<sup>14</sup> Uma construção complicada, onde fica difícil dissociar o argumento da escrita perversa comum aos escritores, de uma particularidade, generalizada do narcisismo de ambos, que parece se estender “aos homossexuais” de modo geral. Ou talvez, “por hábito”, a velha impossibilidade no campo psicanalítico em discernir as práticas homoeróticas do domínio da perversão por apego demasiado ou incapacidade de uma leitura historicizada do texto freudiano, sobretudo, ao que se refere ao ideal normativo (*normale – norma male*) que limita o olhar de Freud, em desde os três ensaios, enredado ele mesmo, na sexologia oitocentista que lhe dá origem ao

Mishima partilhou com Gide a amarga certeza de estar “foraclusido”. Ambos, objetos exclusivos de uma solicitude feminina estreitamente fechada neles, conheceram uma infância enfermiga, atravessada por um erotismo precoce, solitário tanto quanto associado às representações mais incongruentes. A contenção dos corpos, imobilizados por uma vigilância poucas vezes relaxada, desforrou-se nas distâncias da imaginação, que não foi temperada pela convivência com um semelhante. A Mishima, como a Gide criança, faltou a imagem de si que formamos à imitação de um outro em quem nos reconhecemos. Esses meninos não tinham seu igual: é que não tinham semelhantes (MILLOT, 2004. p. 103).

Mishima, uma criança muito frágil, adoecido por uma avó tirânica, que lhe priva do convívio com a mãe e que o obriga a dormir com ela até os 12 anos de idade. Ele mesmo vê a luz do sol já muito tarde, impedido de sair, na infância, por justificativa de seu estado de saúde, provavelmente produzido como sintoma de sua excessiva proximidade com esta aristocrata decaída de onde viriam, também, seus pendores pelo Império. *“A loucura, a lenta decomposição e o desordenado amor da velha mulher doente são, pelo contrário, o que um poeta iria procurar nessa vida do poeta, um primeiro quadro pendurado no breve e brutal cenário da morte.”* (YOURCENAR, s/d. p. 16). Adoecimento que depois se reverte a partir do encontro de Mishima com a imagem de *São Sebastião*, de *Guido Reni*. Imagem que se converte em um ponto de amarragem do roteiro de sua fantasia e de toda a construção posterior do sexual para Mishima, e muitas outras construções que se dão a partir daí.

---

pensamento acerca da sexualidade. Embora também se deva reconhecer as importantes subversões freudianas nessa produção, aqui nos interessa principalmente, a concepção de Freud de que o pano de fundo na sexualidade do “neurótico” é, a partir da fantasia que o anima, essencialmente perverso. Penso que essa discussão se torna importante nesse ensaio, não apenas porque a maior parte da literatura psicanalítica sobre Mishima caminha no sentido de situá-lo desde a perversão. Mas reconhecemos de outra forma, que as teorias sexuais que dão origem as formulações de Mishima visam um conhecimento de si, pela via da paranoia. Sem entrar na discussão acerca de uma estruturação psíquica de Mishima, que pareceria forçosa, encaminharemos um olhar acerca da “perversão” como uma saída pela via do laço estabelecido a partir da montagem perversa, que ele organiza, principalmente com o grupo que vai fundar a Sociedade do Escudo (Takenokai), de uma forma particular de relação com o Outro.

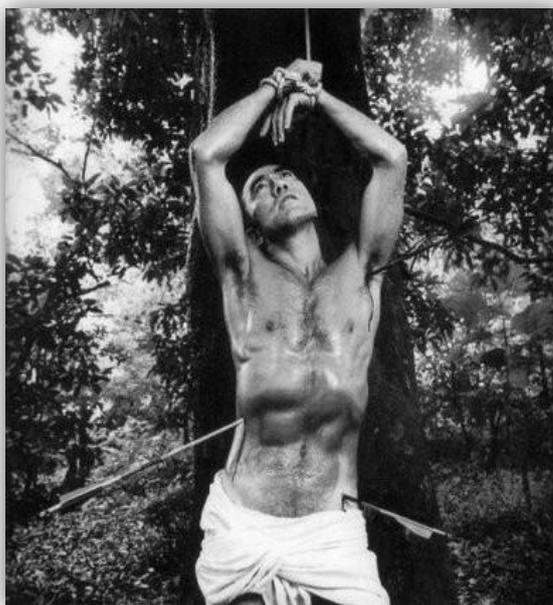


*“Não se tratava de uma vida frágil. Não era, de modo algum, um destino lastimável. Era antes, insolente e trágico. A ponto de poder chamá-lo resplandesciente.”* (MISHIMA, 2004. p. 41). Este fragmento idealizado da vida de São Sebastião, extraído de um longo exerto em Confissões, intitulado *São Sebastião: Poema em prosa*, que faz exemplo dessas imagens sacrificiais, dos corpos dos heróis, dos jovens guerreiros presentes na vida de Mishima desde a infância. Tomando como ponto de partida essa fragilidade da origem a despeito de sua saúde delicada, Mishima converte-se, a partir do encontro com o Santo, quando adulto, em uma dessas imagens heróicas.

A imagem de São Sebastião é realmente muito pregnante na vida de Mishima. Em sua biografia consta que ele anseia desde a infância ser mártir, herói, santo.<sup>15</sup> Na imagem do Santo católico, uma coisa que chama a atenção de Mishima é o fato de que São Sebastião não morre das flechadas, e vai morrer só depois. Esta possibilidade de se sofrer o martírio e sobreviver, essa vida além da vida chama a atenção de Mishima.

---

<sup>15</sup> Ver STOKES, H. S. **A vida e a morte de Mishima**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.



Aqui eu faço um pequeno parêntese para pensar essa dupla dimensão da utopia: primeiro como teoria sexual mas, também, a possibilidade de que a utopia possa ser tomada em uma outra via de construção. Na vida de Mishima isto parece se confundir. É preocupante não cair no erro de tentar analisar o autor pela obra, questão difícil nesse caso, uma vez que sua vida é completamente atravessada por sua obra como personagem e, por “Outra Coisa” que transborda de seu texto para a própria vida. Trata-se de assumir que não há como abordá-lo senão pela ficção, por essa forma particular de produção da verdade que, para Lacan tem, ela mesma, uma estrutura ficcional.

Essa dupla dimensão, essa ideia de que, por um lado, a teoria sexual infantil é como uma espécie de utopia psicanalítica como algo que do presente evoca um passado. Mas este, já não pode ser tomado senão como um “umbigo do tempo”, como algo que não aguarda para ser resgatado. Tampouco se trata de uma imagem Eu-ideal, senão alguma coisa que se pode acessar como experiência de um infantil na construção de uma utopia, um desejo de futuro tomado poéticamente, um traço de algo perdido da origem, um indizível. Sempre da ordem de uma fragilidade que contrasta com essa outra tradicional, a dizer, a ideia de uma Utopia que visa um ideal, de índole restaurativa (romântica). A ideia de se restaurar certo “estado anterior de coisas” fazendo lembrar, que essa é a própria definição da pulsão de morte, para Freud.

Mishima tece através dos enredamentos de suas teorias sexuais, erótica e política, que se enlaçam, ao traçar sua destinação “trágica”. Procura enlaçar a sua rara condição singular, a angústia que assola todo Japão.

“O desespero reaparece mais forte no fim dos combates. O Japão não era senão um campo em ruínas. Luto e ruínas também nos corações.” (PINGUET, 1987. p. 377). Assim Pinguet inicia seu belíssimo ensaio, O ato Mishima, procurando situar a grande crise que se instala no coração do Japão no pós-guerra. A derrota, a queda, a catástrofe instauram um sentimento de profunda aversão de si-próprios, onde o “espírito nacional” passa a ser responsabilizado pelas desgraças da guerra. Chega-se ao extremo de se pensar em transformar o japonês em uma língua “morta”, trocando-a, simplesmente, por outra que não estivesse ligada tão intimamente ao passado guerreiro e ao Bushido.

Há quem tenha cogitado banir o *Budismo* e o *Shinto* em prol do cristianismo (presente no Japão desde a chegada dos portugueses séculos antes). O projeto de uma revolução cultural expressa um profundo desejo de transformação. “Foi o abismo negro da noite niilista.” (PINGUET, 1987. p. 378). A vergonha leva milhões ao sacrifício.

Os japoneses tiveram que realizar a inversão total dos valores, anunciada por Nietzsche, na urgência dessa noite mortal: tudo o que, na véspera ainda, era julgado grande, belo, nobre, sagrado foi subitamente depreciado, denegrado, desacreditado. Pacifismo, igualdade, democracia, liberdade, tolerância: a esses novos valores cabia a tarefa de esclarecer dali por diante os espíritos, de modelar os costumes de uma sociedade a ser reconstruída (PINGUET, 1987. p. 378).

A encruzilhada de um impasse a que se vê submetida toda uma nação. O Japão encontra-se clivado entre dois caminhos: entre escolher o caminho do medo como mobilizador da coragem guerreira, com risco de cair novamente no militarismo ou, reinventar um caminho de não-violência tendo o ocidente como horizonte.<sup>16</sup>

Em 1º de janeiro de 1946, o imperador renuncia à sua condição de divindade. “Deus está morto” no oriente! O Sol se põe na terra do sol nascente.

Em pouco tempo o Japão teve de suportar aquilo que o ocidente teve alguns séculos para elaborar, mas não sem crise. “No lugar dessa harmoniosa unidade, era o homem daí por diante como os outros, abandonando cada vontade à sua solidão,

---

<sup>16</sup> O Japão certamente não é hoje a ilha de Utopia, no entanto, não deixa de ser interessante observar que o Japão moderno é o resultado dessa injunção, que se abre entre a modernidade ocidental e a tradição milenar que remonta aos samurais e ao antigo código.

à sua dispersão.” (PINGUET, 1987. p. 379). Por essa via, um cortejo de escritores (onde Mishima figura tardiamente) irá buscar na “morte voluntária” uma saída para o niilismo que se apossa do espírito nipônico. “*O Bushido, o Império, a Grande Ásia, a história mundial, foram outras tantas miragens alimentadas pelas vidas que se entregam a elas. Mas quando a roda pára, por que lamentar sonhos tão ruinosos?*” (PINGUET, 1987. p. 380). Por um lado, a atmosfera de derrota, de outro, uma estranha sensação de liberdade que o Japão experimenta quanto a sua “Casta Guerreira”: “a vida continuava como que as apalpadelas. Em literatura, uma tendência que muito francamente se denominou niilista, deu forma ao desespero.” (PINGUET, 1987. p. 381). Diferentes expressões literárias dão forma a catástrofe, em meio a ele, a “morte voluntária” como uma saída, quase sempre honrosa.

Na verdade é preciso poder distinguir pelo menos duas posturas nesse sentido, exemplificadas por Pinguet, através dos casos dos escritores *Dazai Osamu* e *Hamaguchi Tozo*, respectivamente: uma via de morte por abjeção, como uma derrocada dos ideais, ou a intransigente defesa do Bushido, ligada a crença de que ele seria capaz de sobreviver à catástrofe.<sup>17</sup> Coisa que, aliás, não iludia a Mishima. Para ele, a “queda” do império e desses ideais era fato consumado.

Mishima foi o mais célebre desta geração de escritores e, diferentemente deles, talvez pelo sucesso internacional que fazia ou pelo reconhecimento de sua obra, adiou seu encontro com a morte por alguns anos. A despeito de sua própria sombra, segue seus novos ideais apolíneos, chegando até a afirmar seu desprezo pelos suicidas, mas a contraponto daqueles que ao afirmar a “vida”, passam a desprezar os ideais do Bushido do Japão imperial.

Antes elegíaco e magricela, aí é Apolo que ele descobre, o deus da arte, o deus da saúde, o deus do sol. Somos fantasmas helenizantes, tinha dito Nietzsche, “mas esperemos que um dia nos tornaremos *fisicamente* gregos!” Mishima vai se esforçar por realizar literalmente, em sua carne, o voto nietzschiano. (PINGUET, 1987. p. 398).

O corpo idealizado que ele “realiza” é o mesmo que em sua fantasia infantil ele quer lacerar. Narcisismo e tragédia se anunciam em sua obstinação, um “voto de destruição” que, além de persegui-lo, selará também o seu destino trágico.

Mas é em Nietzsche, enfim, comentando a civilização da Grécia, que Mishima pede uma ideia do trágico à qual possa aderir inteiramente. Sob Apolo ruge Dionísio, deus sombrio e lacerado. O que se eleva é

---

<sup>17</sup> Ver PINGUET, M. **A morte voluntária no Japão**: o ato Mishima. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

atingido pelo raio e dá a conhecer su grandeza por essa sagração: o brilho do nada coroa a vida mais alta. (PINGUET, 1987. p. 399).

Por esse caminho, Mishima estaria tentando criar um amálgama, com sua morte entre o individualismo ocidental e seu componente trágico, com a moral abnegada da tradição japonesa. Diferentemente de Genet, seu destino não será aquele do crime, mas o do sacrifício. Neste sentido, Pinguet vai questionar Mishima. Embora reconheça o seu direito de buscar um ideal, um dever e tentar cumprí-lo, teria Mishima o direito de “compor” um para dele se servir?

Em *Sol e aço* (MISHIMA, 1985), mais que um testamento ou epitáfio, encontramos uma espécie de elaboração de uma episteme, uma cosmologia, para não dar parentesco com as elaborações, embora delirantes, repletas de racionalidade, do presidente Schreber; ou as não menos delirantes *Meditações* cartesianas, fundamento ou ficção de origem do sujeito da ciência, nascido da dúvida paranóica e do conseqüente ímpeto por uma verdade livre de erros. Isso, a medida em que ao escrever, não apenas atualiza suas teorias sexuais infantis, como também, busca um fundamento subjetivo de seu pensamento, como fundamento do Eu que tenta resolver o enigma daquilo que lhe fere, lhe descentra, ameaça sua integridade narcísica, a dizer, o corpo e o outro.

O Eu, estrito si-mesmo, como também, aquele que retorna como resíduo das palavras lançadas ao outro. Um resto que, segundo Mishima, nem retorna nem tem haver com o que já passou. Um Eu buscado para além das palavras, que extrapola, excede a capacidade da palavra escrita em “acomodar seus restos”, a saber, uma “linguagem do corpo”. Para tanto, cultiva seu pomar de sol e aço, cerne da cultura do Bushido; o aço do guerreiro, a conversão do corpo em músculo-aço, a forja de uma identidade (forma) plenamente definida qual uma armadura samurai, a forja do corpo, fundamento de um Eu para além das palavras. Outro “trunfo”, solar, apolíneo, o sol nipônico personificado no imperador e sua ascendência solar, onde recusa e denuncia sua herança noturna filosófica, existencial (o quarto escuro da avó?).

Busca assim, uma filosofia ensolarada onde o corpo forjado qual o aço, por um calor solar torna-se a busca por uma expressão máxima. Curiosa proximidade com o sujeito da ciência cindido entre o Eu Penso, como fundamento da existência e o corpo que lhe é externo, passível de dúvida e situado no “fora” - território do gênio maligno que, a partir de Lacan, também podemos situar algo da paranóia, como via

de conhecimento da verdade de si, a partir do outro; cerne das teorias sexuais infantis.

Mishima evoca uma origem, visando situar sua experiência infantil, para ele marcada, diferentemente dos demais, pelo o fato de que a “memória das palavras” lhe é mais antiga do que a “memória do corpo”. Quando lhe veio à carne, ela já estava demasiado contaminada pelas palavras. As palavras assim são uma espécie de material corrosivo do corpo, quais certas substâncias capazes de corroer e causar sulcos no metal.<sup>18</sup> Desde os “verdes anos”, ele se reconhece à mercê dessa contradição. Da existência, em si, nada amistosa, desse campo de batalhas.

Uma, a gana de levar em frente, com lealdade, a função corrosiva das palavras, e disso fazer a obra da minha vida. A outra, o desejo de me encontrar com a realidade em algum ponto onde as palavras não tivessem nenhum papel a desempenhar (MISHIMA, 1985. p. 09).

Assim, a realidade passa a ser a realidade do corpo onde as palavras não exercem seu poder (corpo Real, corpo no Real, ou, melhor diríamos, no impossível?). Mishima passa a manter com as palavras uma explícita relação fetichista, delas, apenas o que “englobasse” os seus interesses, assim vai dizer.

A carne lhe veio tarde. *“Por causa disso, desconfio, não o sentia então como “meu corpo”. Se o fizesse, minhas palavras perderiam a pureza. Eu seria violentado pela realidade, só assim a realidade se tornaria inevitável.”* (MISHIMA, 1985. p. 11). Deste ponto, constituirá um universal de que o corpo não se apresenta para os homens como existência, ele (o corpo) teria que, tornar-se ainda visível. Um apavorante cenário, pois que se tratava de uma existência em oposição à existência. Um monstro devorador de homens que apavora Mishima. E assim, neste estado de apavoramento, deduz um universal masculino ao mesmo tempo em que se distingue desse universal, tomando o caminho inverso, em direção ao “corpo ideal”:

Nem imaginando que o corpo, existindo numa forma que rejeitava a existência, era coisa universal no macho, decidi construir meu “corpo ideal”, investindo nela todas as características opostas. E, já que minha própria existência corpórea anormal era sem dúvida um produto da corrosão intelectual das palavras, o “corpo ideal”- deveria estar absolutamente além da interferência das palavras (MISHIMA, 1985. p. 11-12).

---

<sup>18</sup> Como não lembrar aqui da dimensão da letra, que em Lituraterra, Lacan desenvolve justamente a partir dos sulcos no terreno, desgastados pela água da chuva que vislumbrava do sobrevôo pela Sibéria, em seu retorno do Japão. A escrita (já situamos esse ponto no breve ensaio sobre Alice) nos diz Lacan, é esse ravinamento das águas.

Buscava, assim, uma realidade livre de corrosão. Buscava, absolutamente, a construção de uma realidade livre da corrosão das palavras, e, ocultamente, ainda nesse momento, da corrosão do próprio tempo. Mishima acredita, até certo ponto, na possibilidade, pelo cultivo do corpo, que pode recuperar esse tempo da juventude, o narcisismo perdido. Teoria que logo refuta, para lançar-se nessa destinação trágica que monta para si.

A morte é um nó que lhe ata em alguma alteridade possível, uma vez se apresenta o risco de um solipsismo neste corpo blindado a aço, sem a possibilidade de acessar nada além de si mesmo; retorno ao desapontamento da solidão. Novamente a evocação de uma imagem infantil, ao recordar uma imagem de contemplação (junto com outras pessoas, isso é importante), os céus azuis e absolutos do outono, que lhe tira desse estado de fechamento, pela visão daquilo que nomeou como um “grupo definido”: “não tinha mais fundamentos para duvidar que o céu que minha intuição poética tinha me mostrado e o céu revelado aos olhos daqueles rapazes comuns da vizinhança fossem a mesma coisa.” (MISHIMA, 1985. p. 13).

Unido ao outro pelo céu azul da memória infantil, que é também o mesmo céu azul, podemos aqui interpretar, sobre o campo de batalha. Isto é - é preciso lembrar aqui estar Mishima totalmente entranhado por esse caminho que atravessa a subjetividade nipônica - o Bushido: “o caminho do guerreiro celestial”.

O caminho do samurai. Sob a luz solar do imperador, o azul celestial se estende. Samurai, já diz o nome, vem de servir, sob o céu, ao imperador que é o próprio sol. Talvez aqui, vislumbremos um ponto de enodamento importante na trama de sua utopia. Mas antes, importa também salientar, o encontro nessa cena infantil, com aquilo onde acreditava residir a verdadeira natureza do trágico. Para Mishima, sua definição da tragédia, consistia justamente nesse deslocamento de uma realidade em que uma “*sensibilidade perfeitamente comum e normal*” é dotada de uma “*nobreza privilegiada*”. Mas aqui, um desapontamento importante, pois aquele que pode criar a tragédia através das palavras, não pode dela fazer parte.

Em O sol e o aço, Mishima está perto de concluir que, ao termo de sua busca, não há outra maneira de resolver o nó de suas contradições a não ser cortando-o. Como o coração cego da maçã, sua consciência “era levada a desejar tão ardentemente uma prova certa de existir que, cedo ou tarde. Ele precisaria destruir essa existência.” Só a morte pode preencher “o espaço lógico entre ver e

existir”, ao qual, nesse termo, se reduziu sua clivagem subjetiva (MILLOT, 2004. p. 136).

No entanto, foi pelo exercício dos músculos que Mishima buscou dissipar aquilo que das palavras lhe faziam enigma. A partir de certo momento, ele se lança no cultivo do corpo, ao fisioculturismo, como também, sua iniciação nas artes marciais (kendo) oriunda do antigo código, o Bushido. Forjar os músculos qual uma armadura a prova da corrosão das palavras.

Uma vez que minha carne na infância tinha se manifestado sob uma aparência intelectual, corroída pelas palavras, não seria possível reverter o processo – estender o intuito de uma ideia do espírito para a carne até que todo o ser físico se tornasse uma armadura forjada com o metal desse conceito? (MISHIMA, 1985. p. 16).



Mishima passa, a partir de um momento de sua vida e de suas construções, a engajar-se na restauração do antigo império japonês, da tradição japonesa nesse momento histórico do Japão, tão singular.

Aqui, faço uma pequena digressão, neste ponto em que a tradição japonesa é evocada por Mishima, para fazer algumas construções acerca de uma teoria sexual que vai do singular da história de Mishima, ao universal que ele põe a mostra como teoria sexual no Japão tradicional, uma particularidade homoerótica. Para além das imagens dos guerreiros e samurais que fascinam e povoam a fantasia de Mishima, acabei por descobrir que na tradição samurai, de maneira semelhante aos gregos, talvez até com maior extensão e liberdade. Incluía toda uma prática homoerótica e uma série de práticas diversas da sexualidade que não eram só aceitas, como exaltadas, contrastando com a inflexibilidade de seu código moral de conduta pública, e que, a partir do período Meiji (1880) cai, declina na medida em que o Japão se “civiliza” velozmente, se cristianiza, também rapidamente, encontrando um

apogeu dessa crise no fim da Segunda Guerra. Todas as práticas homoeróticas aceitas e exaltadas em uma cultura vão sendo vistas e se tornando, práticas “não civilizadas”, selvagens e marginais. A sexualidade no Japão passa, na era moderna, a se voltar, no discurso, até pela necessidade de um sempre renovado contingente de guerra, para a reprodução. Isso, na medida em que se precisa gerar guerreiros para as guerras, cada vez mais vorazes de contingente humano.

Todas essas práticas sexuais “marginais”, *corpo teórico* da cultura nipônica, divergentes, mas que ocuparam um lugar importante, inclusive estético na cultura japonesa, acabam sendo sufocadas, arrastadas a um “não lugar”. Não residiria justamente aí o nó que Mishima tenta desatar? Ou seja, como construir uma utopia como teoria sexual que o inclua, uma tentativa de poder demarcar, a partir de um sentido de origem (que Mishima vai encontrar na tradição) uma utopia sexual que possa inscrever isso que escapa a homogenização, a domesticação do sexual que a rápida “modernização” do Japão vem soterrar?

Talvez aqui a interpretação seja forçada, de qualquer forma, é inegável que um não-lugar erótico é pano de fundo dessa trama. No entanto, não se trata de defendermos, junto com Mishima uma ordem sexual em queda, em declínio, nem tampouco, que ele defenda esse polimorfismo sexual, uma vez que parece tentar uma caricatura rígida e nostálgica do masculino, e apenas isso. Isso, e a consequente ameaça paranóica que lhe ronda.

Apenas a morte não pode fracassar. Apenas a morte pode estabelecer, paradoxalmente, esse laço com o Outro japonês, que lhe purifica de toda sua contaminação ocidental e moderna. Por isso, se faz necessário a construção de um ato que lhe coloque menos solitariamente com seu fantasma.

Aqui, a tese de que a perversão pode ser uma saída para a paranóia se impõe em meu pensamento.<sup>19</sup> Diante desta ameaça, frente ao extremo desamparo, da ameaça de solipsismo e retorno persecutório desse Outro. Tudo isso o leva a erguer defesas, teorias, produção de pensamento, mas também montagem; a forma

---

<sup>19</sup> A ideia de que a perversão é uma saída para a paranoia, tem importância para a clínica psicanalítica e sua escuta das montagens cotidianas. Norton Cezar da Rosa Jr. (2013), em sua tese de doutorado *Perversão e Filiação: o desejo do analista em questão* vai nos oferecer algumas reflexões nesse sentido. Entre elas, uma que vai interessar diretamente a esse ensaio, de que a paranoia opera por uma forclusão do feminino. Nos fala assim da importância do paranoico reconhecer sua feminilidade, na medida em que, por essa forclusão, o funcionamento perverso pode vir a conter a paranoia. As certezas e formas absolutas, nesse sentido, são alimento para múltiplas alienações, uma vez que não dispomos de um saber capaz de dar conta da não existência da relação sexual e o saber acerca do gozo mostra-se muito insuficiente.

com que Mishima tece suas teorias sexuais implica não o caminho da morte, mas justamente resistência a esse senhor da morte em seu encaixo. Mas algo fracassa, ou talvez, pelo contrário, algo por não poder fracassar, sucumbe.

Neste ponto, vale lembrar o que diz Fredric Jamenson (1997), em *As sementes do tempo*, acerca do valor de verdade da fantasia. O bom uso da fantasia nas produções da utopia, salienta, está justamente em sua capacidade de confrontar o *princípio de realidade*, de embater-se com ele. Neste sentido, vai “arrancar dele aquilo que precisamente, em nosso ou em seu próprio tempo poderá ser sonhado ou fantasiado enquanto tal.” (p. 84-85). Vai nos dizer ainda, que o impulso de verdade do devaneio deve guardar, ele mesmo, aquilo que revela do princípio de realidade, mais que situar o desejo, uma vez que, desde Freud e “seus histéricos”, o drama se encontra em realmente definir o que desejamos. Mais além da parábola dos “três desejos”, muito mais sintomático e significativo, importa aquilo que não nos soubemos capazes de desejar ou trazer, como fantasia utópica, à “figuração narrativa do sonho”:

Historicamente, portanto, esse é o sentido em que **a vocação da Utopia é o fracasso**; <sup>20</sup> o seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar, por mera indução, no atoleiro das nossas imaginações no modo de produção, a lama da época presente que se gruda nos sapatos da utopia alada, imaginando que isso é a própria força da gravidade. (p. 85).

Talvez por essa *desmedida*, Mishima quando figura na produção psicanalítica corrente, aparece sempre como Gide ou Genet, sob o signo da perversão. No caso de Mishima, me pergunto o quanto podemos simplesmente transpor conceitos da psicanálise, sem correr o risco de perdermo-nos em sua estranheiridade?

Ler Mishima à luz de um romance edípico, salientar a dimensão de um gozo maternal e absoluto e, sobretudo, situar a problemática do Nome-do-Pai, parecem nos colocar frente ao risco de olhá-lo apenas através de um espelho. No entanto, o próprio Lacan disse uma vez que graças ao Japão, ele poderia se dizer lacaniano. O que, desse vislumbre do Japão vai também colocar Lacan tão longe do berço, do pátrio, que chega a encontrar a si-mesmo, descentrado, como um lacaniano? Podemos pensar que Lacan encontra no Japão alguma coisa, que também diz da subjetividade e da clínica contemporânea. Mas haveria, enfim uma razão para colocar Mishima sob a égide da perversão?

---

<sup>20</sup> Grifo meu.

Calligaris (1986) pontua que o “neurótico” está disposto “a aceitar quase tudo para aceder à montagem perversa” (p. 14) como essa. Assim,

Ele está pronto até a abandonar sua singularidade, ao ponto de aceitar perseguir um gozo do Outro, o que é um artefato. Sabem o que significa um artefato? Significa que, numa montagem perversa, na qual os lugares de saber e instrumento se repartem, o gozo perseguido é o gozo da montagem; o que representa o Outro é a própria montagem. Fazer o Outro gozar é a mesma coisa que fazer a montagem funcionar. (CALLIGARIS, 1986, p.14).

O autor aproxima, neste sentido, a perversão no laço social dos regimes totalitários, como o nazismo; lembrando que, no julgamento de Nuremberg, para a surpresa de muitos, insistiam nos depoimentos dos acusados, não o gozo sádico de quem exterminou milhões de pessoas, mas o gozo da montagem. O Gozo de um funcionário exemplar, eficiente e cumpridor de ordens em montagem com os outros funcionários de um partido para fazer gozar o Outro. Para nossa sorte, nem todas as montagens são assim tão bem-sucedidas e, também, nem sempre tão ruidosas.

*Maria Cristina Poli* (2004) em seu texto *Perversão da cultura, Neurose do laço social* assume uma perspectiva que identifica, acompanhando o *Mal estar na cultura*, de *Freud*, esta fantasia (perversa) como provinda do campo da Cultura, como aquilo que subsiste de nossos ideais culturais, de nossa impossibilidade de fazer luto do ideal, enquanto que o laço social estaria do lado do que é da formação de sintoma, logo, neurótico. Mais assustador, me parece, é a facilidade com que nos engajamos nestes gigantescos ideais contemporâneos, “convidados” a participar destas montagens: a escalada de um discurso científico asséptico e industrial, que organiza o laço em termos de burocratização da existência, as montagens corporativas que reduzem o sujeito a um objeto mais de gozar, para que a máquina do consumo, enfim, se consume. Penso que diante disso, e de outras coisas mais, a psicanálise permanece como um discurso que visa o sujeito, suas precárias formações de desejo e, desta forma, segue nos lembrando que o Outro é apenas suposto, não se pode montar com ele nenhuma relação, nem com ele e nem com mais ninguém, sob o risco de que passemos a acreditar, demasiado, em tudo isso.

Perverso, diz Lacan (2008), é, antes de mais nada “aquele que se consagra a tapar o buraco no Outro. (...) É um defensor da fé” (p. 245). Fé no Outro e em seu gozo postulado como um absoluto.

Mas isto é exatamente o que Mishima faz. Cria um grupo, a Takenokai (Sociedade do Escudo), com um bando de universitários, provavelmente também, uns desamparados deste Japão em crise, e toma, em um ato premeditado, o quartel general japonês; ato fadado ao fracasso, que resultará depois, em sua própria morte, cujo desfecho já estava antecipado nos planos de Mishima: *— Vida longa ao imperador!* Brada, três vezes, juntamente com Morita, como o “último” japonês - assim dizem -, já na era moderna, a cometer o seppuku!

O título desse ensaio joga com isso, os últimos serão os primeiros? Qual uma doação sacrificial, mata-se Mishima, em nome da restauração do Outro na forma do imperador. Afinal, escutei isso em uma fala de Gabriel Balbo, na última vez que estive em Porto Alegre: “o Outro, dizia ele, é um corpo sem cabeça!” O imperador pode bem dar-lhe uma cabeça, embora Mishima estivesse já disposto a lhe dar a sua. Essa posição sacrificial aqui se faz uma questão central. A imagem de Mishima no quartel fazendo um discurso aos soldados, sob os risos de desdém, assume uma forma cômica. Os soldados riem, enquanto ele tenta falar do imperador.



Tanto mais estranha, a imagem, por este morto de sexo levantado ter cabeça de pássaro, cabeça animal e tão pueril que obscuramente, talvez, e na dúvida, faz ressaltar um lado risível. A proximidade de um bisonte, monstro que agoniza a perder as entranhas, espécie de minotauro que o homem morto e itifálico aparentemente matou, antes de morrer. Não há, por certo, no mundo outra imagem tão carregada de horror cômico como esta; antes de morrer (BATAILLE, 1984. s/p).

Essa comicidade, a dos “heróis”. Algo tão horroroso convertido em cômico. De fato, a perfuração e corte, ritual do ventre, expondo as entranhas e que se finaliza,

tradicionalmente, entre os samurais, com a separação da cabeça do corpo, com o auxílio de outrem a fim de abreviar um sofrimento inimaginável, foi o desfecho escolhido por Mishima. Já costumava dizer, *não há sinceridade maior que expor as entranhas* <sup>21</sup> Mishima teve uma obra literária vasta e reconhecida. Por isso me indago acerca de seu ato. Por que mesmo com toda a dimensão de sua obra, de sua construção poética, ainda sim, a necessidade de realizá-lo? Pelo contrário, toda essa obra escrita lhe dava, inclusive, certa legitimidade ao ato. Forjar o corpo, ter por traz de si uma obra, tudo isso, nos leva a pensar com mais clareza que sua lógica é o tempo todo sacrificial, vale lembrar que o sacrifício só é sacrifício, quando sacrificamos algo altamente investido, de valor. Poderíamos pensar que Mishima se dá mais uns anos antes de cometer o seppuku não apenas em virtude do reconhecimento que tinha como escritor, mas para estar à altura de seu ato sacrificial. No mais, existe esse risco, esse fio de navalha por onde o escritor se equilibra. Risco de que a qualquer momento, as palavras não sejam suficientes para dizer a verdade do sujeito e que ele, o poeta, o escritor, justamente por isso, acabe por estar situado nessa borda, como limite do humano, lançado a um universo trágico, cindido entre demandas inconciliáveis na exigência constante de criar, poeticamente, a vida, e por que não, como para Mishima, a própria morte. O próprio pensamento em um sentido mais amplo, para poder acontecer, nos coloca a todos nessa beira de abismo, com risco de queda, de corte. Neste ponto, a lembrança de uma citação feita por Sousa (1998) em *O inconsciente entre o escrito e o escritor*:

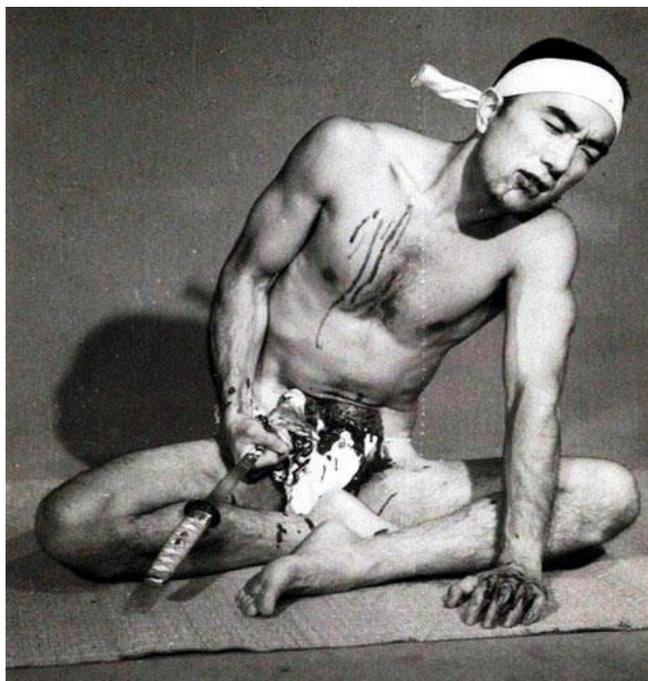
O risco corporal é imediato pois não há nada que garanta que o golpe do estilo - podemos pensar também em estilete já que é esta a origem da palavra estilo - não escorregará do corpo da língua a minha própria carne envenenada pela palavra, pela letra ou frase destinadas a um Outro excessivamente familiar. (LAPORTE *apud* SOUSA, 1998, p. 28).

O ritual do seppuku tem uma significação muito importante na cultura samurai. É interessante que na versão de *O patriota* em filme, assim como no conto, o seppuku é encenado com a assistência de uma mulher. Mulher que sofre e convulsiona junto aos seus espasmos de dor.

---

<sup>21</sup> Ver STOKES, H. S. *A vida e a morte de Mishima*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.

Considerado, dos suicídios, como o mais doloroso e torturante, o sofrimento é abreviado por um corte preciso da cabeça, por um companheiro a quem tal honra é dada, ato que comporta todo um esplendor entre a morte e o erotismo:



Sua respiração era entrecortada, o peito pulsava com violência, e de alguma região muito distante e muito profunda, que mal podia acreditar fosse parte de si mesmo, uma dor pavorosa, excruciante e crescente, surgiu como se o chão se tivesse aberto, lançando um rio fervente de lava derretida. (...)

Seria isso o seppuku? – pensava ele. Era uma sensação de completo caos, como se o céu tivesse despencado sobre sua cabeça e o mundo estivesse cambaleando, embriagado. (MISHIMA, 1987. p. 122-123).

Um ato preciso, executado com perfeição samurai, dá fim à agonia. Mas por um instante, quase fracassa. Ato-falho de Morita, pois ao ficar encarregado de cortar-lhe a cabeça, não consegue, mesmo com mais de um golpe com a *katana*, ainda assim, não consegue cortá-la.

Aqui, uma esperança, um Éros infantil que insiste em lembrar o fracasso de todo brincar, de não se poder realiza-lo, de todo. Algo fracassa, discretamente, por vezes, num pequeno ato-falho onde a regra é a precisão, é o fazer-se instrumento

preciso do Outro. Um ato-falho, ou discreto chiste? Novamente o cômico, ao fundo.  
22

Foi preciso que outro (Furu-Koga) arrogasse para si a tarefa, e, agora com a *katana* nas mãos, terminasse o serviço e decepasse a cabeça de Mishima de um só golpe, com precisão samurai. “Um golpe, uma vida”. Morita o segue, mais uma vez, e também realiza o *sepuku*; *“os sobreviventes do comando recolheram as cabeças, pousaram-nas de pé perto dos dois corpos e consagraram aos defuntos alguns instantes de lágrimas, e de preces, no selvagem odor da carnificina realizada (...)”* (PINGUET, 1987. P. 411), a cabeça deles é exposta, e então fotografada, completando sua obra.

\*\*\*

Haverá um ronin do amanhã, um “homem-flutuante”, capaz de lançar-se, mas também, de suportar tragicamente o destino das horas intermináveis? Um samurai sem mestre, um livre, sobrevivido desse cortejo de entranhas e morte? Um guerreiro capaz de poder gozar de seu corpo, enodado poeticamente as palavras, repletas de um sabor infantil?

Luto permanentemente com esse duplo que encontro em Mishima e seu desejo de morte, me situo agora desde o lugar do inimigo - aliás, em Sol e aço, Mishima vai reconhecer neste lugar uma alteridade possível -, não me deixando esquecer, em reconhecimento ao “inimigo”, que é ainda melhor um desejo de morte que a morte do desejo. Esse “fator infantil” é pulsão de uma experiência trágica, certamente, mas, senão tão romanticamente como aquela de Mishima, qual então?

Não estaria Mishima clivado, justamente, voltado a esse tempo da origem, fazendo gozar o mestre antigo, como tentativa desesperada e extrema de produzir um corte no novo mestre - uma utopia como corte -, interromper o gozo deste mestre que invade o espaço sagrado japonês quando o imperador abdica de sua ascendência solar? Impondo, pouco a pouco ou muito rapidamente (como que sobre rodas), sua religião de consumo; introduzindo formas de gozo tão alienantes que ao entrar em contato com a subjetividade nipônica como uma cultura do semblante, um império dos signos, tem efeito de massa (uma paixão desmedida pela tecnologia,

---

<sup>22</sup> Lacan (2003), vai trazer, em *Lituraterra*, esse caráter chistoso da cultura japonesa, que exige, por estarem sempre no semblante, uma interpretação infinita; caráter que podemos também reconhecer em sua escrita.

uma relação particular com os *gadgets* que o Japão desenvolveu com sua modernização, as imagens como identidades prêt-à-porter, etc.), qual um rastilho de pólvora?

Talvez aí resida o elemento mais trágico, ao qual Mishima está mortalmente cindido. Mishima, o mais ocidental dos japoneses, o mais japonês dos ocidentais. A qual mestre servir? Como alguém que foi tragicamente, assim como Freud e Lacan, longe demais do berço, do pátrio, Mishima, ao retornar ao Japão, abraça essa vertigem trágica e responde a essa injunção com um ato final, talvez apenas, para garantir que o Japão moderno tivesse essa lembrança incômoda a equilibrar a balança do tempo? Pouco provável. Talvez, na diferença das utopias projetistas e das construções da paranoia, e mesmo das montagens perversas, se trate de afirmar uma concepção da utopia, que queremos aproximar desde a psicanálise e sua invenção infantil. Diante da tarefa de escolher entre dois mestres, Mishima talvez pudesse produzir uma imagem que permanecesse perfurada. Nem Um nem Outro. Qual a ideia do Neutro, da qual nos fala Marin (1973), em *Utopiques: jeux d'espaces, a respeito do lugar da utopia. Uma função negativa da utopia, um hiato, nem sim nem não, que mantém a utopia em uma polêmica infinita, pela força inesgotável da contradição. A ficção utópica, nos diz Marin, vai gozar dessa ambiguidade que constitui o discurso das utopias, que é, por definição, necessariamente plural.*

Mas Mishima resolve denunciar, em ato, sua impossibilidade de parar o tempo. Seu corpo personifica a procura desse impossível tempo perdido se *fazer realidade*: quando se tem a experiência não se pode fazê-la, quando se pode fazê-la, não a temos.<sup>23</sup>

Talvez aqui se apresente aquilo que, “por hábito”, na psicanálise usamos chamar de castração, a impossibilidade de ser e estar no semblante ao mesmo tempo.<sup>24</sup> Mas, diante desse **rochedo**, se precipita Mishima qual uma onda. Um homem-onda que fortemente confronta suas pedras e se faz espuma, visgo, sangue que escoar.

---

<sup>23</sup> Ver AGAMBEN, G. **Infância e história**: Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

<sup>24</sup> Uma interessante definição da castração formulada por Žižek. Ver ŽIZEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Um novo ronin saberá fazer valer tal sacrifício? Em nome de quê? Talvez, pateticamente, como fazem essas tristes caricaturas que não alcançam neste ato trágico, a comicidade, e ficam a fazer gozar o mestre absoluto. Caricaturas de Mestre e escravo, fetichizadas, perversamente banais.

Mas essa onda mais alta por sobre ou entre o rochedo, essa que encontraria uma travessia. Seria este o primeiro ronin, libertado efetivamente de seu mestre, não mais com a morte como imperativo ético (único desejo possível)? Porém, dizer libertado, já indica, por definição, uma presença, uma origem ficcional de alienação erótica a esse mestre.

Assim, Mishima oferta seu corpo forjado qual o aço, um masculino blindado; um corpo sem as palavras. Não à toa, as palavras lhe fazem risível no prenúncio do ato. Esse homem forjado de sol e aço constrói sua utopia no caminho do guerreiro. O suicídio ritual, a morte como um horizonte. Novamente algo de chistoso sobrevém. Um general amarrado, uma barricada, jovens de uniforme branco, Morita desferindo, de maneira estabanada, um, dois, três golpes sem sucesso. Novamente o chiste, até a morte brutal pode guardar esse rasgo risível, esse recalcado que retorna, que se evidencia, justamente, ao se tentar encobri-lo. Quando tenta montar esse corpo de aço, enquanto afiam-se as katanas e mesmo quando a lâmina lhe abre o ventre, ainda aqui, uma comicidade se impõe. As crianças souberam sempre gozar disso, por exemplo, através dos desenhos animados, de gato e rato.

Ainda que um riso às vezes fique contido, o que o contém é a magnitude trágica que emana de teu ato. Para além da cena, a outra cena que nunca se poderá articular senão como ficção. Esse fator infantil de tuas teorias, tua “poesia e verdade”, sempre algo vai escapar, permanecer indiscernível ao se abordar teu ato. Saberemos ler as letras caídas dos sulcos desse teu imenso real, que deixas, de sangue e entranhas? Mas também de mestres do gozo absoluto. Impossibilidade de fazer operar esse infantil senão como alienação e morte? Alienação na morte? Ou talvez, um desejo de imortalidade guiado pela onipotência infantil? Assim, qual um São Sebastião capaz de sobreviver às perfurações de seu corpo flechado. Corpo fechado? Um desejo de santidade? Daí teu fascínio com Saint Genet?

Santidade que é, di-lo Genet, a união com Deus quando julgador e julgado formam uma só pessoa e o eu renuncia a ser, ao mesmo tempo, juiz e vítima.

Para Genet, isto é, cem por cento verdadeiro: um dia transformou-se em S. Genet; mas com toda sua obra atrás de si.

Ao reconhecer-se no papel de condenado à morte e carrasco, Baudelaire previu este inferno da relatividade onde teve um dia que cair o acto chamada expressão. E pressentiu uma época que é paradoxal, e onde o acto suicidário há-de ligar-se ao acto expressivo e ao acto artístico. (MISHIMA, 1994. p. 15-16).

S. Mishima? O sacrificado; entranhas expostas, “*com toda sua obra atrás de si*”. Perfuração, invaginação, cavidade aberta. Ser, ao mesmo tempo, aquele que penetra e é penetrado, que corta e é cortado, “carrasco e condenado a morte” e, assim, perder-se no Um, músculo exposto como ferida, agonia erótica que os enlaçam, em êxtase. Lágrimas nos olhos talvez. Lágrimas de Eros?

Que fascinante pérola da infância pode brilhar com tal luz solar, tão á luz do dia? De onde advém essa fantasia infantil que assombra assim a realidade, em ato? Não te surpreende que ela ainda exija corte, perfurações tão demasiadamente Reais?

Enquanto confessas tua máscara, o que imaginavas encontrar por detrás? Por trás da pele, dos músculos, ao fundo das coisas. Matas o corpo forjado, teu sacrifício quer te elevar, talvez, infinitamente, ao domínio das máscaras? Das máscaras mortuárias, ou daquelas que punham os samurais, em batalha, na intenção de por terror no inimigo? Faltaria em teu projeto utópico, um acesso, menos mortífero (insisto sintomaticamente nisso), a uma forma distinta de relação com as máscaras, como aquilo que na psicanálise se usou chamar por “mascarada feminina”?

No entanto, não se trata desta máscara não-toda que guarda o feminino, mais de um feminino forcluído. Quando aparece, na forma da esposa Reiko, em **Patriotismo**, que abnegada, acompanha o marido até na morte - o erótico quando aparece -, está envolto nessa máscara mortuária que ela porta na face, e que inflama o tenente suicida, no instante anterior em que cometeria o seppuku, sobretudo, porque, em pinceladas invisíveis, em seus corpos estava escrito, “*A Última Vez*”:

(...) tudo isso formou na mente dele a visão de uma máscara de morte realmente radiante, e uma vez e outra mais, apertou os lábios contra o pescoço branco – que logo receberia o golpe da própria Reiko – e a pele se avermelhou levemente com seus beijos. (MISHIMA, 1987. P. 115).

Reiko é a imagem da mulher eclipsada pela esposa, mais parece saída diretamente da fantasia de um homem. O erotismo exala uma promessa de relação sexual possível, sob a fiança da morte. Uma última vez, a única talvez, em que em que se pode unir o que é díspar, desejo e gozo.

Tendo o marido a antecedido na morte, Reiko lamenta esse instante em que contempla o “rosto de lama”, já sem vida, do marido e o instante de vidro, insuportável, que os separa. Para mergulhar ela mesma, nesse destino trágico da “morte voluntária”, afogada pelo sangue e em êxtase romântico. Fantasia realizada, único sucedâneo digno da alternativa mais honrosa, que é a morte no campo de batalha.

Por um momento essa ideia levou-o a uma estranha fantasia. A morte solitária no campo de batalha, a morte perante o olhar da sua bela mulher... havia uma indizível doçura na sensação de que estava se preparando para morrer em duas dimensões, realizando a união impossível de ambas. Isto, pensou ele, devia ser o auge da sorte. Ter cada momento de sua morte observado por aqueles belos olhos – era como nascer para a morte em uma brisa suave e perfumada. (MISHIMA, 1987. P. 121).

Seria a mulher esse mestre (S1) cujo olhar tu queres castrar com teu aço, esse mestre maternal e mortífero? Esta que aparece na cena antecipada de teu destino, na versão de **Patriotismo** para o cinema, atuada pelo próprio Mishima, cuja versão chamou-se **Patriota**. No filme, a cena é pública e, no momento em que o infante corta o próprio ventre se sobrepõe os olhos da mulher que observa a cena e o fio de aço da katana, evocando a famosa cena de *Buñuel*, dos olhos cortados, da mulher, em *Um cão andaluz*.

Substituída, “na realidade”, pelo jovem amante, cego de amor, por um Homem que é todo potência, em aço. Luminosidade apolínea, mas que, diferente de Apolo, parte antes de ter que prantear o desamparo terrível que viveria pela morte de seu Jacinto.<sup>25</sup> Talvez esteja aí, justamente, um incômodo, a afirmação desse suposto, do lado masculino, já dizia Freud (1921) em *Psicologia das massas e análise do eu*, de que existe ao menos um que escapa à castração. Ao menos um que escapa, “cai fora”;<sup>26</sup> tenho isso contra ti, como teu inimigo que sou agora. Aonde pensas que vai?

---

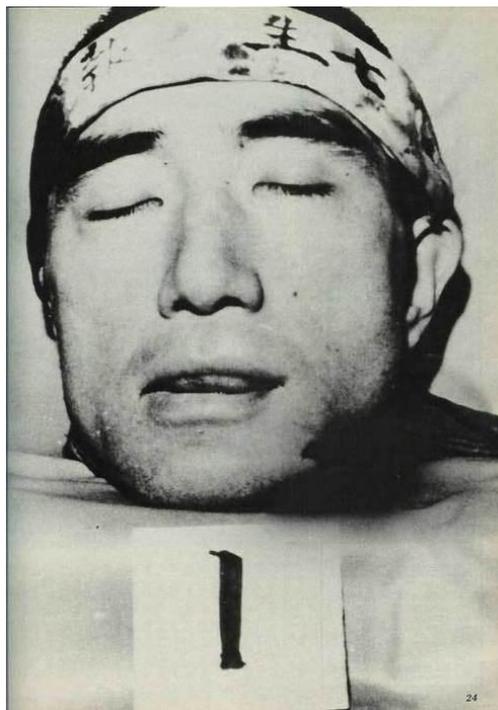
<sup>25</sup> Referência à lenda de Apolo e Jacinto.

<sup>26</sup> Ver JERUSALINSKY, A. Qual o sexo de Oscar Wilde? In. O declínio do império patriarcal. **Seminários V**. São Paulo: USP/Lugar de Vida, 2007.

Mas como censurar-te, tentar em vão te dissecar como se pudesse lhe oferecer uma alternativa tardia, ainda mais, se tua condição de estrangeiro me escapa quase de todo? Para além da ficção de tua origem, além da perversão das palavras que denuncias em Sol e Aço e com teu ato, só consigo ver o deserto, camarada. Aí onde vistes uma centelha de eternidade - que, aliás, já o tinhas, sem o saber -, um poeta noturno me assalta a memória:

Achada, é verdade?  
Quem? A eternidade.  
É o mar que se evade  
com o sol à tarde.<sup>27</sup>

\*\*\*



A imagem da cabeça decepada de Mishima, juntamente com esta inscrição enigmática foi, para mim, um encontro incômodo. A boca entreaberta lembra as máscaras do teatro. Máscara tragicômica que de um lado da face, evoca a

---

<sup>27</sup> RIMBAUD, A. A eternidade. In. **Poesia Completa**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. P. 235.

tragicidade de seu ato, seu horror, sua estupefação. De outro perfil, quase um sorriso, uma leveza. Os olhos, suavemente repousados na fronte relaxada.

Sem o peso do corpo, a cabeça de Mishima quase se pode ver flutuar. O homem-flutuante. O ronin que agora repousa leve, liberto de seu corpo e de seu ser. De seu mestre e de suas “palavras perversas”. S. Mishima, santificado pela dor qual um santo católico medieval. Qual uma flor da Sakura (cerejeira em flor), pintada sobre a fuzelagem do avião de um jovem piloto Kamikaze lembra-nos a sublime beleza da transitoriedade deste instante: de juventude e ímpeto, de incontáveis sacrifícios sob o sol.

A cabeça de Mishima, como uma máscara mortuária feita em barro, parafraseando Adélia Prado, de barro e oca, barroca. Mulher (de Deus) que “os gregos desprezariam”? Santo de barro ocado, *cabeça de vento*, samurai: guerreiro das causas perdidas. Ícaro flutuante com suas asas de cera: “*nada nesta terra vai me ver satisfeito, novidades do mundo, logo monótonas; algo me chama lá em cima, para cima, cada vez mais perto da faísca do sol*” (MISHIMA, 1985. p. 103).

Mas Mishima não se engana completamente. De alguma forma, sabe que a utopia também tem *asas de cera*:

(...) Ou será que, afinal,  
Eu pertenço a este mundo aqui em baixo?  
A não ser assim, porque a terra deveria  
Com tanta pressa receber minha queda?  
(...) Será que a terra macia vira metal  
Apenas para mostrar que sou macio?  
E a natureza não pára de lembrar  
Que cair, não voar, está na ordem das coisas,  
Muito mais natural que a imponderável paixão?  
(MISHIMA, 1985. p. 104-105).

O ato final de Mishima nos mostra o quanto longe da utopia ele se distancia, rumando direto ao sol, com suas asas de Ícaro; uma aprendizagem tardia: “*que a navegação continue sempre de forma oblíqua, a única possível, na direção do sol.*” (SOUSA, 2009. p. 402.).

Edson de Sousa (2009), também vai nos lembrar de que o escritor, em seu excesso, nos permite, a partir de sua produção, fazer vacilar a obtusidade de nosso narcisismo:

Um escritor talvez seja como um sol capaz de palavras/vertigens que, ao nos fazer cair, nos permitem sonhar. Georges Bataille insiste nesta via quando define nossa humanidade como “*um Deus caído que recorda o céu*”.

Caídos podemos ainda sonhar e reconstruir com a energia que restou um espaço celeste. (p. 398).

Uma utopia, nesse sentido, longe de ter a função de alimentar ilusões totalitárias, a partir do dever ser postulado como imperativo moral, busca, ao contrário, um princípio ético e um compromisso com a transmissão. Assim, ela é, sobretudo, uma “recuperação de lugares perdidos”, onde a escrita opera nessa dimensão, como fracasso de um percurso. A utopia é uma rasura, um furo no saber, cuja forma sempre assimétrica, introduz um desequilíbrio, na medida em que instaura interrupções na continuidade do presente: “o mar se desarma em letras”. (p. 399).

Retomamos com Sousa, a leitura de Jameson, para lembrar que a principal “vocação da utopia é o fracasso”. Ela é uma escritura intrusa, anacrônica, cuja função é despertar o espírito crítico de uma época.

Em geral, estes textos são armadilhas burocráticas definindo as medidas do viver, a espessura do tempo, a horizontalidade do espaço, a forma do desejo. Mas cuidado! Alguns deles fizeram pela via da ironia, mas foram muito mal lidos e compreendidos em suas épocas e ainda o são hoje. (p. 400).

Assim também procuramos ler, na obra de Mishima, percebendo essa ironia, e também uma comicidade (a dos heróis, dos santos, dos mártires). Se não por esse caminho, a alternativa seria ler obras como *Sol e Aço*, ou mesmo a sua versão do *O Hagakure*<sup>28</sup>, como códigos fechados, absolutos, do dever ser Samurai, que ele incorpora e mimetiza. Como texto, faz furo no presente japonês, anacronismo e desequilíbrio, se pudermos ler aí sua função utópica. Na vida, Mishima estava resoluto da necessidade de realizar sua fantasia, e, se distanciando da “brincadeira” que constitui uma utopia, por ela (a fantasia realizada), *perde a cabeça*.

Um último enigma! Na fotografia, do que se trata, de fato, a inscrição sob a cabeça decepada de Mishima não pude descobrir. Minha investigação apenas me permitiu erigir uma ficção, como teoria, como quem lê, interpreta em um sonho, uma representação deslocada. Em um momento em que olhos já não suportam serem

---

<sup>28</sup> Mishima escreve sua própria versão do Hagakure, uma versão “modernizada” do antigo código Samurai. Nele, por exemplo, permanece a exaltação da morte como meta honrosa, o masculino absoluto, enaltece valores, que, como moderno, nunca teve a experiência. Como ler esses livros de Mishima sem colocá-los sob a suspeita de uma ironia, ainda que o autor os tenha levado, demasiado a sério? Ver MISHIMA, Y. *O Hagakure - A ética dos samurais e o Japão moderno*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

olhados pela cabeça decepada de Mishima, ao baixar os olhos frente a essa imagem dantesca, uma letra sobrevém e pede leitura.

Primeira curiosidade, a inscrição não parecia ser o número um na escrita japonesa, o que já permitiria muitas construções. Procurei a palavra entre os kanjis do alfabeto japonês. Esse traço, creio que encontrei, tem sua origem como imagem de uma bengala e nos remete ao *claudicante*. Aquele que claudica, que manca. Assim também era conhecido Édipo, - lembro-me disso de um texto de Levi-strauss - , como o cocho, o que manca. Também aqui, nesta claudicação eu termino, aos tropeços, lembrando-me do famoso escrito de Freud, o Além do princípio de prazer, que certamente não está evocado aqui à toa; *onde não se pode chegar andando, se chega mancando ou claudicando*.

## HAICAI FINAL

### Infantil

*Uma criança à distância.*

*Entre o nevoeiro brinca:*

*De aparecer e desaparecer.*

Os que não falam

**INFANS:** Os que (ainda) não falam

Os que ainda (não) falam

Um título tenta nomear o que os outros não falam, remetendo à origem da infância, do *infantii*. Desse batinao infante, “*infans*”, cuja palavra é morta ou para a morte.

Ante a provocação de um leitor astuto, acrescentou-se, entre parênteses, um *ainda*; os que (ainda) não falam; uma esperança na palavra como potência, um “ainda não” utópico, brotado desse silêncio arcaico. Mas uma surpresa ainda espregueitada - que o parêntese do título tenha se deslocado para o não, como um equívoco, deixando brilhar um novo sentido. Os que ainda falam, que perturbam a terra com seus murmúrios, que insistem, e apesar de tudo, ainda falam. Uma tentativa claudicante, em queda, de saída fracassada desde a origem, de encontrar agulhas (nesse palheiro da morte) para desarmar essas estátuas, esses autômatos fabricados, que aliás, são como bombas e, por vezes, explodem, embora - e isso é o pior-, na maioria das vezes, não cessam de não explodir.

Não será difícil perscrutarmos em nós a marca dessa crueldade constitutiva. Mais do que isto, assumir que ela, sobretudo, nos marca. Algo fica excluído de saída: um “*extimo*” que em cada um é marca negativa não apenas daquilo a nos alienar nesse Outro, mas também constitui, igualmente, esse “pequeno outro” convertido em monstruosidade, em resto do ideal, sombra que espanta a razão porque demasiado real.<sup>29</sup> Desse meu outro, estranho, do qual me dispenso o luto<sup>30</sup> ao luto impossível desse outro em mim, cerne infantil das experiências destruídas,

---

<sup>29</sup> Ver ZIZEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

<sup>30</sup> Uma reflexão interessante sobre esta questão, podemos encontrar com Judith Butler, quando se indaga acerca dos mecanismos que fazem com que uma vida seja, ou não, passível de luto. Ver. BUTLER, J. In. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

cujo rastro como letra, nos pede leitura. Insistência polimorfa da pulsão a ensaiar os seus desvios criativos, seus afrouxamentos dessa forma que é relativa à estátua, ao autômato:

assim, esta Gestalt, cuja pregnância deve ser considerada como ligada à espécie, embora seu estilo motor seja ainda irreconhecível, simboliza, por esses dois aspectos de seu surgimento, a permanência mental do [eu], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; é também, prenhe das correspondências que unem o [eu] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação. (LACAN, [1949 (1998)]. p. 98.).

Eis a imagem cristalizada de nós mesmos, em cuja pele petrificada restam apenas os rastros, as marcas desse inumano, desse inominável infantil. infantil, aqui, assume o contorno ao mesmo tempo dessa condição alienante que nos con-forma, como também, paradoxalmente, desse rastro inumano cuja condição, antes de ser essencial, é fruto desse mesmo edifício. Assim, não se trata de tomar os fantasmas tão literalmente, nesse cemitério de almas não nascidas (um infantil como algo que estaria na essência daquilo que é humano), mas de assumir que sua natureza ficcional é condição para seu desvelamento, como jogo e narrativa. Esse “corpo infantil” que consiste, portanto, em uma imagem totalizante a revelar o seu mundo interno em oposição nítida a esse exterior acessado apenas pelos significantes vindos do Outro. Tais significantes nos alienam também a uma ordem simbólica, a dimensão de uma lei da linguagem e, ao mesmo tempo, nos permitem uma função metafórica, certo deslizamento do sentido que nos confere singularidade sem, contudo, tocar ainda naquilo que tange à radicalidade da criação;

(...) fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, os fantasmas que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com a sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. (LACAN, [1949 (1998)]. p. 100.).

Mas esse corpo ainda - mais ainda - atesta um enodamento com isso que como real insiste, como inumano excesso, sempre não assimilável, fora da extensão do campo cognitivo. No entanto, por esse caráter impossível, justamente, se faz um corpo infantil como um não-lugar utópico, cuja marca da letra pede uma construção ficcional e introduz, como “fator infantil”, uma dimensão que só se pode acessar poeticamente. O risco é de que, a todo momento, ela possa escorregar desse corpo

de papel para cortar a nossa própria carne, organismo para o qual somos empurrados, justamente pela incidência desse mesmo real.

Terror aos que veem aí apenas algo de profundamente incômodo a ser banido. Tal qual restos demasiado reais do barro que sobra dessa estátua, e cai em sua feitura, e que, no entanto, como no curta-metragem *Dimensões do Diálogo*, de *Jam Swankmayer*, permanecem animados por uma força anômala que por não poder jamais ser integrada plenamente à forma anteriormente forjada, trabalham nessa área conflitiva entre o eu e o Outro. Atuam de modo a desfazer incessantemente a forma, como também, muitas vezes, diríamos, paranoicamente, a converter esse outro em um alienígena cuja alteridade precisa ser aniquilada. Talvez não seja à toa que podemos pensar que esse infantil utópico é sempre da ordem das primeiras coisas que ficam forcluídas das grandes utopias projetistas. Das utopias científicas, até aquelas construídas de maneira análoga, com toda a lógica de ser, as que nascem como produção do discurso capitalista; que deixam de fora, justamente, o infantil.

Mas como, propriamente, abordá-lo? Como aproximar-se, ainda, desse infantil utópico, desse corpo poético senão com um corte que abra esse litoral entre arte e psicanálise? Rumo à ficção, a psicanálise se afasta das “evidências” para rascunhar o campo de uma verdade como imagem perdida, que só pode fazer “retorno” como imagem-furo; recusa da imagem, se preferirmos logo aproximá-la do universo das utopias iconoclastas. Um passo fora da lei, uma transgressão que assume a função de um ato. Ato psicanalítico, ato poético, ato utópico.

Um procedimento utópico que o artista ou o poeta tem feito testemunho em sua experiência; uma pesquisa daquilo que se faz queda, “pesquisa como cicatriz”, “acomodação de restos”, errância que permite uma escuta do infantil em sua dimensão utópica, mas que, sobretudo, pode se revelar também inspirada na “utópica” associação livre freudiana e sua correspondente atenção flutuante, para se poder ler no sulco da letra, um sujeito, forcluído da cultura e do discurso.

Um *trabalho* como produção que visa transpor uma posição em que estamos paralisados ante o *medo queda*, para outra que podemos instituir como *arte da queda*. Ou seja, a arte de uma presença que nos permita se deixar cair sem se

machucar, mas que também, se trata de colocar “o dedo na ferida aberta. Lá, onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também a possibilidade de construção de um novo corpo.” (TESSLER, 2002)

Uma impressão inicial do impulso que deu origem a essa proposta de trabalho a qual acredito se aproximar de uma investigação em poéticas visuais, se deu a partir da afirmação de Philippe Ariès (1981), de que as primeiras representações do sentimento de infância apareceram entre as artes visuais a partir do século XIII. Entre elas, destacou-se uma para mim: sua representação precoce na arte cemiterial, como anjos, os filhos não nascidos ou mortos ao nascer, velando aos seus pais na última morada e ajudando-os na ascensão aos céus.

O aparecimento do retrato da criança morta no século XVI marcou, portanto, um momento muito importante na história dos sentimentos. Esse retrato seria inicialmente uma efígie funerária. A criança no início não seria representada sozinha, e sim sobre o túmulo de seus pais (ARIÈS, 1981. P. 58).

Um narcisismo desde a origem, que assombra e enlaça o sentimento da infância a uma destinação mortal, como também, mortífera:

Com efeito, é a morte, imaginada, imaginária, que se trata na relação narcísica. É igualmente a morte imaginária e imaginada que se introduz na dialética do drama edipiano, e é dela que se trata na formação do neurótico – e talvez, até certo ponto, em algo que vai muito além da formação do neurótico, a saber, a atitude existencial característica do homem moderno. (LACAN, 2008b, p. 43).

Na quase perdida arte dos cemitérios, os anjinhos velam o corpo dos pais, na esperança de que elas iluminem, também, o caminho à outra vida. Também elas (as crianças) passam a serem pranteadas no espelho de nossos ideais.

Mas outro infantil (utópico), pede outro procedimento para se dar a ver. Há que se perder nessa floresta de esquecidos, e, mais ainda, depois de capturadas, as imagens, suportar um ato que lhes exponha a carne e o nervo. As estátuas fotografadas gritam sob a couraça de cimento/pele que lhes reveste:



**“Não vês, não vês que estou queimando?”**

Da estátua como coisa morta, que murmura seus silêncios de *infans*, encoberta de acinzentada pele, urge se arrancar a pele dessa Coisa, raspar essa pele-coisa que atordoa. Esse unheimlich (estranho) das estátuas que nos olham, acionando uma “função-mancha”, um borramento que evoca um escrito. Com Lacan, vale lembrar que a palavra é a morte da Coisa, como também, com Waly Salomão, que escrever é vingar-se dessa perda.<sup>31</sup>

Isso evoca o trabalho do sonho, essas imagens fragmentárias e angustiantes pedem algum tipo de elaboração, e que agora, ao mesmo tempo descarnadas e encarnadas, possam narrar, ao menos, algo do desejo impossível que agora as anima. Assim também, revisito memórias e afetos, ou melhor, sou revisitado por eles enquanto procuro o meu próprio enlace entre corpo e palavra.



---

<sup>31</sup> Poema Jet-Lagged - **Waly Salomão**

“(...) Escrever é se vingar da perda.  
Embora o material tenha se derretido todo,  
igual queijo fundido.

Escrever é se vingar?  
Da perda?  
Perda?  
Embora? Em boa hora.”



## **SOB A CRUZ**

*Todo mundo vem, do desejo de alguém?*

*Sob a cruz, cresci-vos*

*E multiplicai-vos.*

*Nenhuma tábula é rasa!*

*O mundo, já está escrito?*

*A criança respira e,*

*Pelo ar, absorve*

*Gerações de gritos,*

*De mitos,*

*De ritos.*

*São tantas palavras, tantas,*

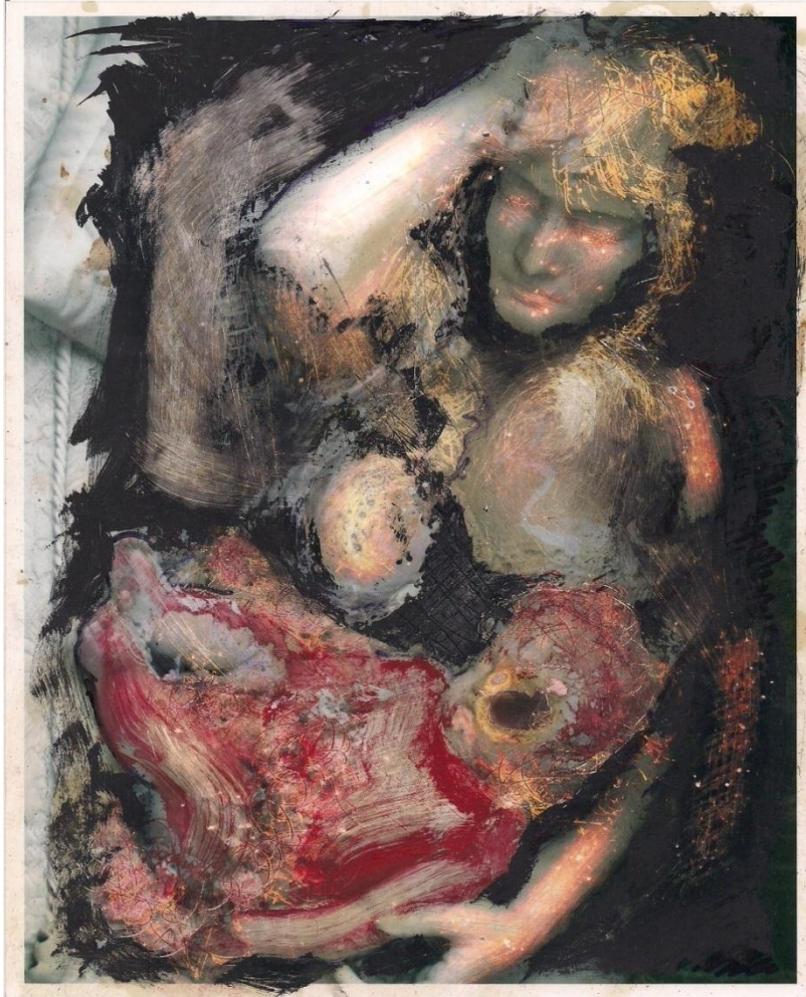
*Que há tempos*

*Ninguém dorme direito!*

*Sob a cruz.*

*Pelo ventre, recém nascido,*

*Desliza.*



## MEDÉIA

*Do velo de ouro, nunca*

*Te esquecerás.*

*Te Ressentes*

*Até do que nunca sentistes.*

*Tantas vezes apenas,*

*Cordeiros,*

*De deus.*

*- signo do que faliu –*

*Os que não falam,*

*Cordeiros,*

*Não falam,*

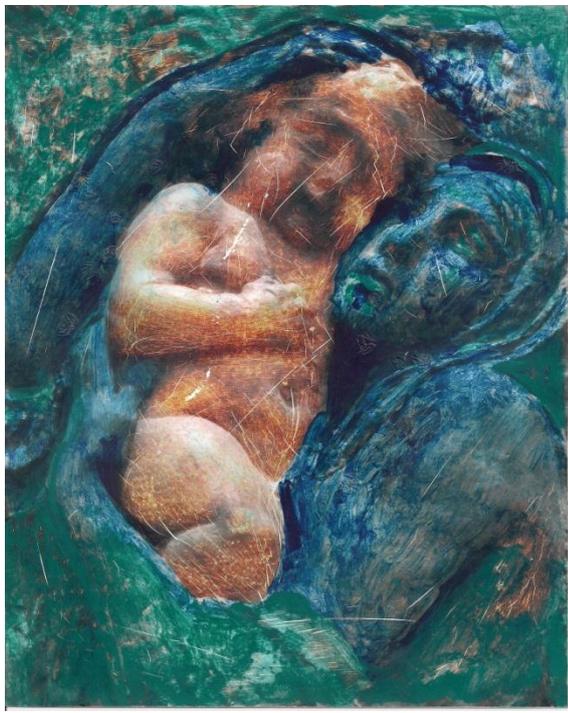
*Cordatos,*

*São moedas, de troca,*

*São carne, pro abate.*

*Tragédia anunciada.*

*“Odeiam-nas, logo, as têm.”*



## **“LA MER”**

*De pesado foi ao fundo,*

*O homem-flutuante?*

*- Amoralíngua –*

*Conheci gente que foi bebê*

*Pra sempre,*

*Juro que vi!*

*Mas também vi tanta coisa,*

*Até assombração.*

*Afaga*

*Afoga*

*Há fuga?*

*“Oh mar, quanto do teu sal?”*

*Também pudera,*

*Dá trabalho causar*

*Saudades nos furos.*

*“É doce morrer no mar?”*



## DESAMPARO

*Onde estás?*

*Che vuoi?*

*Pedi silêncio?*

*Um anjo passou*

*e disse amém.*

*- chora o desamparado –*

*Ninguém escuta?*

*Na minha cidade, se aprende*

*Desde cedo a olhar*

*Através da serração.*

*Tem sempre um anjo passando,*

*ao fundo,*

*em cada memória de infância:*

*tanto pranto...*

*Perder-se em um cemitério pode ser uma experiência*

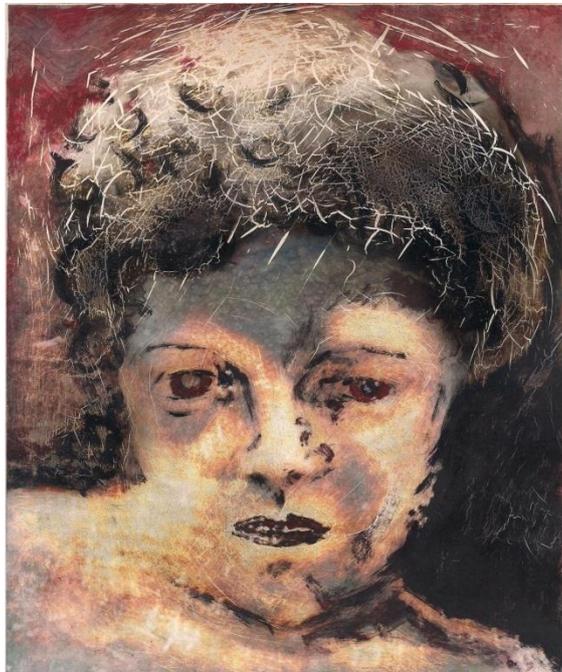
*Traumatizante.*

*Mais do que ter uma mãe,*

*Mais ainda que não ter;*

*Um cemitério é cheio de segredos,*

*E de olhos.*



## FOME E AMOR

*Como assim, só tem um seio?*

*O outro é mau?*

*Que olhar é esse pequeno Eros?*

*- amor –*

*Um olho no sonho,*

*Outro aberto,*

*Obíquo,*

*No pequeno outro.*

*Teu pavor noturno.*

*Eu sei, nem te lembras dessa tarde.*

*Mas o mundo é cheio de fome e,*

*Nem mesmo falta comida,*

*Mas a fome ainda assim não acaba.*

*Fome de quê?*

*...*



## **“SACER”**

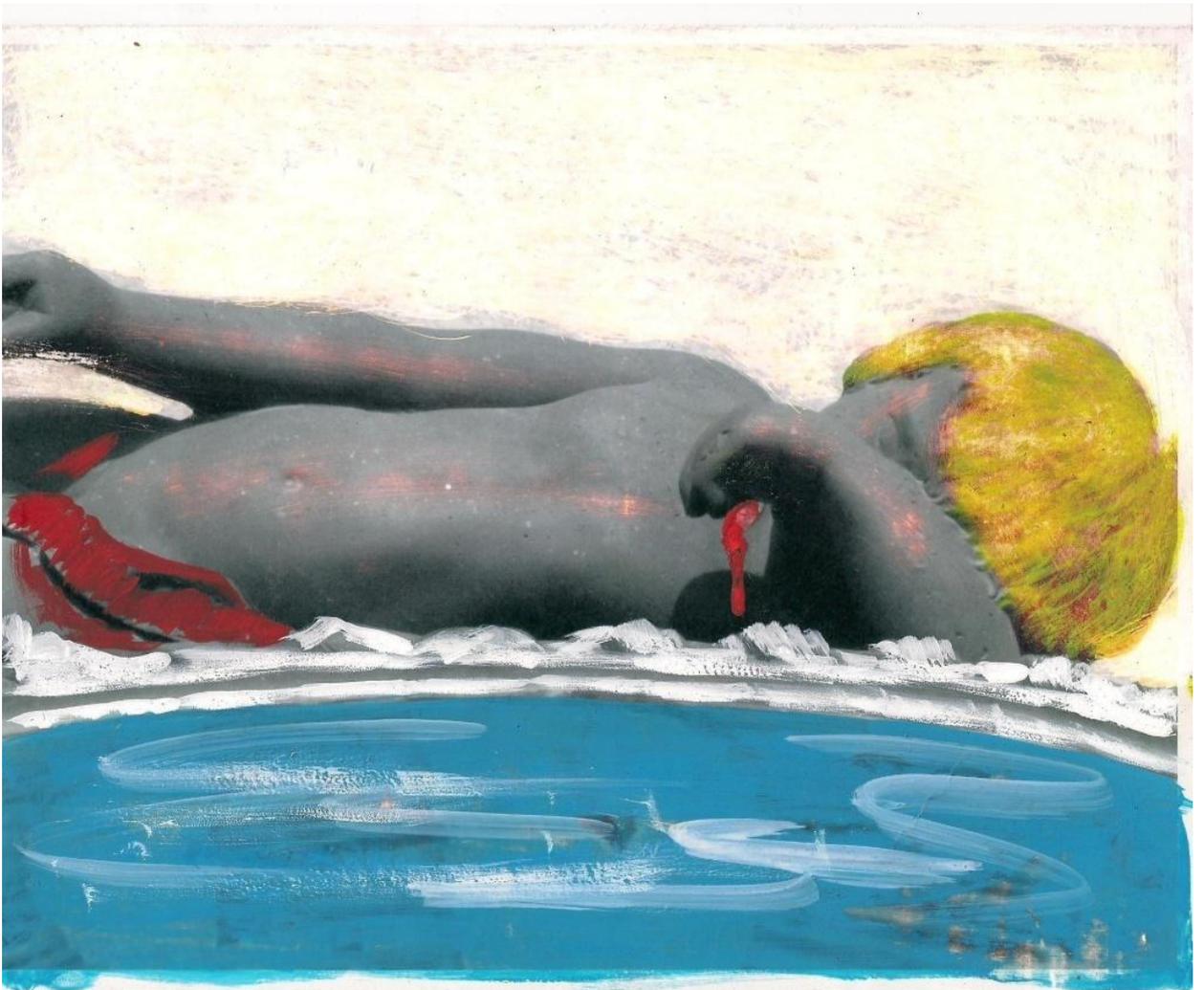
*Existe um ponto cego no espelho,  
Que não reflete a luz  
E, portanto,  
Muita coisa fica ali pra morrer.*

*Podem lá caber continentes inteiros,  
Ilhas e crianças,  
Lixos e abjetos.*

*Narciso não vê,  
não escuta,  
não fala.*

*Mas existe um “quase” natimorto,  
Um polimorfo,  
Um mal nascido,  
Que toda manhã é acompanhado,  
por grandes aves  
No caminho da escola.  
Ele nunca chega (há tempo).*

*É apenas um resíduo  
da máquina de fabricar sonhos.*



## MENINO DO RIO

*Tem dois furos rubros no peito.*<sup>32</sup>

*A utopia se esvai pelo sangue do infante.*

*111 presos*

*242 queimados*

...

***Aviõezinhos kamikazes***

*Pelos céus azuis do Brasil,*

*Cobrarão seus fantasmas.*

*Sossega teu cabelo de parafina,*

*A malandragem e a sina,*

*Sossegam também, dia ou dois,*

*As esquinas,*

*Desse teu mar **a espumejar clarões.***

*Um arrepio, frio, me provoca: esse teu “corpo aberto no espaço”.*

---

32

“Era um recanto onde um regato canta  
Doidamente a enredar nas ervas seus pendões  
De prata; e onde o sol, no monte que suplanta  
Brilha: um pequeno vale a espumejar clarões.

Jovem soldado, boca aberta, frente ao vento,  
E a refrescar a nuca entre os agriões azuis,  
Dorme; estendido sobre as relvas, ao relento,  
Branco em seu leito verde onde chovia luz.

Os pés nos juncos, dorme. E sorri no abandono  
De uma criança que risse, enferma, no seu sono:  
Tem frio, ó natureza – aquece-o no teu leito.

Os perfumes não mais lhe fremem as narinas;  
Dorme ao sol, suas mãos a repousar supinas  
Sobre o corpo. E tem dois furos rubros no peito.”

RIMBAUD, A. In. **Illuminuras**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1996.



## **CURUMINHAS**

*De risadinhas e sonhos,*

*Vivem as curuminhas.*

*As meninas,*

*As minhas*

*Meninas.*

*Fiquem pequenininhas, ou não!*

*Na minha canção.*

*Onde é que elas vão?*

*Já saem sozinhas, então?*

*Boleias, esquinas*

*Sertão.*

*Cerveja com menina é promoção!*

*Maquiladas, estabanadas,*

*Dentro do meu vestido de cor*

*Branca e sangue,*

*São a pouca alegria que existe*

*Em um mundo de gigantes.*



## O ANJO MELANCÓLICO

*Quando Eros perdeu as asas,  
Chorou  
O suficiente para salgar os mares.*

*Era agora um estrangeiro enxovalhado pela turba,  
Pelo latido dos cães  
E por marcas de cinta.*

*A bile negra,  
A acídia,  
O pavor.*

*Não-asas pra se voar é utopia!  
Escute.  
Tem um vento novo vindo do sul,  
Já dá pra sentir o perfume da terra molhada,  
Os pássaros voando baixo,  
Aquele friozinho aconchegante  
Das manhãs de sol.*

*Amanhã, isso já é certo,  
Haverá ao menos um  
Que não estará só.*



## PRECIOSO

*“Sua majestade” não pode ver.*

*Está escrito*

*Em suas costas,*

*Está escrito às avessas,*

*No espelho.*

*Não vêes ali, sentadas nessa casa?*<sup>33</sup>

*Cachinhos dourados, e um tom*

*Azulado e enfermijo na pele.*

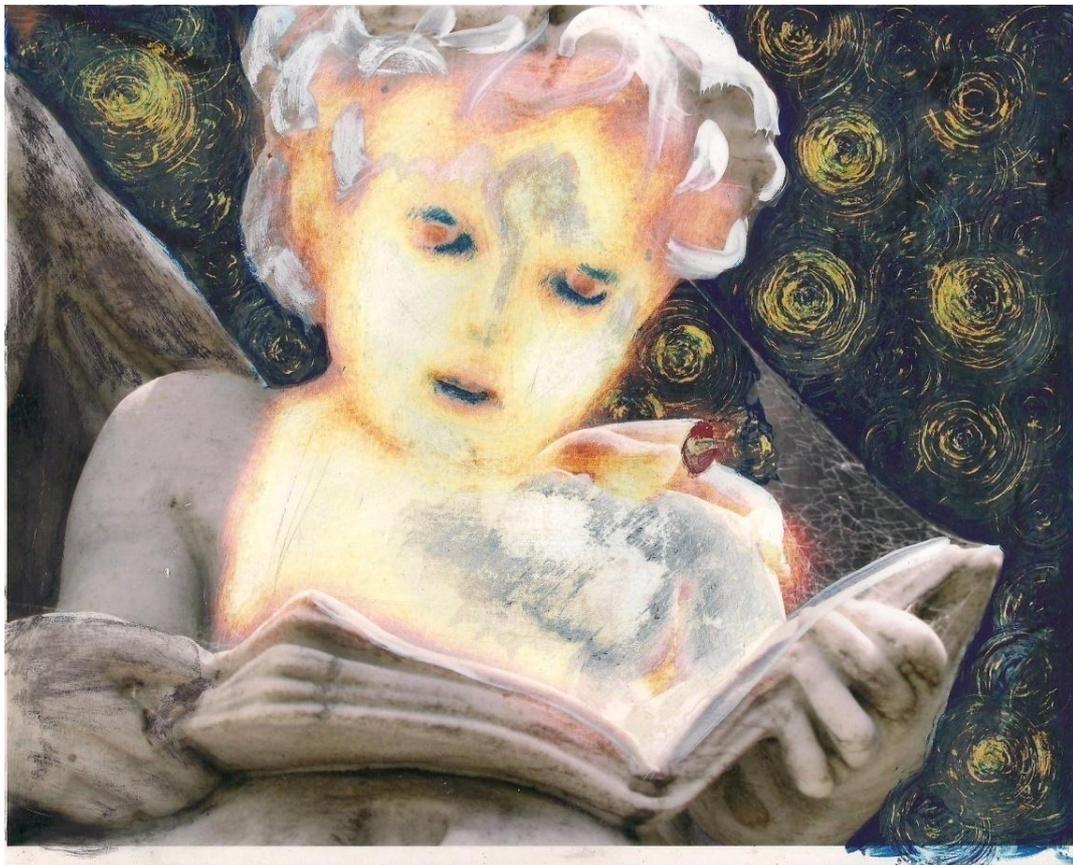
*Ele vai tropeçar,*

*Vai cair;*

*Ou já se pode ver na escuridão?*

---

<sup>33</sup> "(...) não vêes ali, sentadas nessa casa, essas crianças que parecem emergir dum sonho? Os mesmos que lhes deviam amor lhes deram morte (...)" (Ésquilo. Orestíada. 498 a.c).



**“Mehr Licht!”<sup>34</sup>**

---

<sup>34</sup> (Mais luz!) Expressão de Goethe, retomada por Lacan (2008) em O mito individual do neurótico ou Poesia e Verdade na Neurose, a título de finalização de seu ensaio, que entendemos, é um escrito que conversa muito diretamente com O estádio do espelho.

Existe um clarão que emerge da própria escuridão. Há de se ter olhos para suportar olhar um clarão nessa noite estrelada que nos faz insistir, com alguma esperança de que (leitores de nós mesmos), possamos seguir, utopicamente, a retirarmo-nos, um a um, desta comunidade de mortos.

No recurso que preservamos do sujeito ao sujeito, a psicanálise pode acompanhar o paciente até o limite estático do "Tu és isto", em que se revela, para ele, a cifra de seu destino mortal, mas não está só em nosso poder de praticantes levá-lo a esse momento em que começa a verdadeira viagem. (LACAN, [1949 (1998)]. p. 103.).

Aí começa a aventura. Inventar-se contra o silêncio da morte que nos empurra a todos, e que insiste sempre em retornar, qual a imagem dos Sonhos de Akira Kurosawa, com seus soldados (infantes) assombrando a vida. Inventar-se contra o silêncio das estátuas ou dos autômatos - dos que não falam -, os que não falham. É preciso acolher esse indizível, enfrentá-lo com poesia. É preciso, ainda, gastar a pele das Coisas, até que uma *Letra* legível dela se desprenda, para poder se ler, aí, a verdade de nossa ficção. Ler nos sulcos da Letra e da Terra, nossa história traumática; singular e social.

## CONCLUSÃO

Freud (1930 [1929]), em *O mal-estar na Cultura*, nos apresenta a ideia de um desamparo constitutivo como uma condição a que cada um está submetido na vida, desde a origem, e cujos efeitos tentamos reduzir pelas construções culturais, pelo laço com o outro, para tentar aliviar, com alguns amparos, essa solidão existencial. Solidão que diz de nosso passado de infans, precário com as palavras, sob a ameaça que implica um corpo também insuficiente, onde o Outro vai marcar com seu desejo, a presença de Eros e, também, a cifra de um enigma cuja inscrição, nos oferece uma imagem onde nos desconhecemos. E, com alguma sorte, a palavra como um dom, para tentar inventar os caminhos em nosso destino mortal.

Para Lacan, leitor leal de Freud, isto é o resultado de uma condição de “fetalização”, no “filhote do humano”, cuja implicação nos põe diante de uma prematuração desde a origem, que faz com que estejamos sempre em descompasso entre nossas possibilidades orgânicas e subjetivas, e as demandas sociais que nos concernem.<sup>35</sup> Ou seja, precisamos sempre responder e produzir sentido em relação a questões para as quais não estamos ainda, com capacidade de verdadeiramente poder responder.

Do instante de ver ao momento de concluir, estamos lançados a uma antecipação que Lacan tão bem soube situar através da metáfora dos três prisioneiros.<sup>36</sup> A possibilidade de libertação, para os prisioneiros que só podem ler a inscrição no outro, enquanto a sua permanece insondável, só pode ser coletiva. Onde também poderíamos dizer, com Marcel Duchamp, que o ato de criação inclui o outro, cujo olhar ou leitura completa a obra, ou melhor, é parte de qualquer ato

---

<sup>35</sup> Ver *O estádio do Espelho como formador da função do [eu]*. In. LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 1998.

<sup>36</sup> Ver *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*. In. LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 1998.

criativo. Lacan assim, nos coloca a dimensão de um tempo que é lógico e não cronológico, cuja certeza antecipada coaduna com a possibilidade desse momento conclusivo, desde que remetida a alguma alteridade.

Dizemos, com isso, que os finais são sempre prematuros e, só depois (après-coup), se torna possível, elaborar ou significar os restos da experiência que, por esse descompasso, é perdida. O que se pode dizer então, a título de conclusão, de um processo que, sabemos, ainda cobrará seu tempo, e outros movimentos para significar aqueles que hoje vivemos?

O infantil diz desse estado de prematuração. Permanece, justamente por isso, como um fator fundamental em nosso impulso utópico: dizer, o que ainda não é. O que talvez nunca venha a ser e que não poderia ter nenhuma realidade senão pelas palavras com as quais nos antecipamos. Isso, uma vez que ele nos inclina a um tipo de construção ficcional, na medida em que não poderia ser “acessada” de outra forma, e poética, uma vez que se constitui nesse desamparo (para com as palavras), modifica o Campo do Outro, altera sua tessitura simbólica. Implica uma equivalência ao brincar das crianças, que, qual o poeta, inscreve sua verdade singular no campo da radical Outridade.

Assim também, propusemos que esse “fator infantil” é condição da utopia. Essa capacidade de se criar ilhas de papel. De, com as palavras, fazer furos, produzir contra-fluxo, resistir às imensas desertificações da vida cotidiana. Para a psicanálise, no contemporâneo, trata-se de renovar seu compromisso ético com o sujeito do desejo em seu caráter polimorfo e infantil. Para o sujeito com sua verdade singular, trata-se de resistir, fazendo objeção a todo saber de mestria. Também na cultura, quando o infantil fica forcluído dos discursos, nossa capacidade utópica se rarefaz; é quando ficamos mais a mercê dos Ideais totalitários da cultura.

Talvez aqui, nos deparemos com uma dupla dimensão do infantil. Uma questão cuja problemática abordamos a partir do livro *Mecanismos psíquicos do poder*, de Judith Butler (1997). Também, outra imagem possível, esteja talvez naquilo que Lyotard (1997) vai dizer acerca do inumano. Ao mesmo tempo em que ele reconhece essa dívida que temos com essa precariedade da origem, que nomeia de inumano, aponta para outro inumano, o do “desenvolvimento”, do qual se trata de

com esse inumano infantil, resistir. Esse outro inumano quer nos consumir e, talvez, haja no próprio infantil, uma disposição a essa alienação, uma inclinação a fazer-se objeto, ou melhor, instrumento (quando fala desse inumano infantil, o autor aponta para isso, ao referir, por exemplo, a sua inaptidão a vida comum). Ante essa inaptidão, mas pelo desejo também de aliviar suas “angústias impensáveis”, deixa-se capturar pelas montagens de um Outro excessivamente familiar, no intuito de aliviar o sofrimento oriundo de seu desamparo constitutivo, de sua solidão com o próprio fantasma.

No entanto, guardamos uma esperança sempre renovada, de que não nos converteremos nessas maquininhas, como dizia Lacan. Não é fácil, de fato, sustentar essa esperança utópica, por vezes nos falta tempo, em outras o desejo claudica; apesar de tudo, conseguimos, muitas vezes, conferir a vida uma perspectiva trágica, transformando-a - com um ato criativo, ao qual chamamos de utopia -, em uma aventura.

Aprendemos com Alice, que a disposição infantil para a utopia se apresenta sempre que, contra a realidade, nos inclinamos na fenda de mundos, tão impossíveis quanto maravilhosos. Dissemos uma vez, quando da apresentação do último ensaio dessa tese em nosso seminário das utopias, que quando nos dirigimos ao infantil, esperávamos encontrar leveza e alegria, no entanto, atravessamos um mar revolto, cheio de perigos, onde a alienação e a morte estavam sempre em nosso encalço. Porém, não desejamos terminar o percurso frente à porta fechada do niilismo. Andamos demais para morrer nessa praia deserta onde tantos pensadores naufragaram:

(...) é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, (...) é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 2009. p. 184-185).

O desejo, nos lembra Freud, “*utiliza uma oportunidade no presente, para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro*”. (FREUD, [1908 (2015)]. p. 59.). A utopia freudiana nos deixa esse legado da infância, a nos lembrar de nossa capacidade poética de resistir ao presente, e, a partir de um remetimento a origem, ao criar um futuro utópico que nos indaga.

Reconhecer uma “sexualidade infantil” era algo que, em seu tempo, não se poderia seguir ignorando. Mas dar a esse infantil um estatuto poético e enlaçá-lo a fantasia, instituindo em nós essa potência da ficção foi, certamente, um ato de coragem. Lembremos que na origem da psicanálise, já encontramos essa potência utópica como resistência ao niilismo terapêutico, aos valores de sua época. Esse caráter “subversivo”, que Lacan soube tão bem escutar em seu “retorno a Freud”, se atualiza ainda em nós, a cada momento que fazemos testemunho desse infantil que ainda fala, em nós, seu desamparo, mas também sua poesia. Retomemos de O poeta e o fantasiar, uma passagem, que sempre nos emocionou, a de que “*em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta, deverá morrer com o último homem*” (FREUD, [1908 (2015)]. p. 53-54).

Por coincidência ou não, com Zarathustra, Nietzsche (2011), também irá nos apresentar a esses “últimos homens”, na “praça pública”, para dizer daqueles que se perderam de sua capacidade utópica. Ao oferecer (as “moscas” da praça pública), a alternativa entre o último homem e o super-homem - aquele que seria o criador do “sentido da terra” -, retorna melancólico a sua caverna ao escutar: queremos esse, nos dê o último dos homens! Frente a esse “desejo” pela alienação e pela anestesia, o que resta ainda como esperança?

A forclusão do infantil nos discursos do Mestre contemporâneo, a colonização do espaço da infância, os imensos desertos onde não mais se brinca: tudo isso oferece um pano de fundo melancólico a esse escrito. Isso nos faz pensar que o advento do infantil, por si mesmo, unido às construções da infância e da criança, tão recentes em nossa cultura, institui na aurora de nosso tempo, uma utopia. Ainda que nasça tão romanticamente, nos apontando a um mito ideal do que fomos, perdemos e seguimos por prantear a perda, nostálgicos: “*a sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais.*”<sup>37</sup> Ainda assim, o infantil se instituiu como um não-lugar que o discurso analítico soube reconhecer na fala de seus analisantes, nas vozes mais inauditas da cultura. Se por um lado, Freud, por exemplo, estranhou-se com a *infantilidade* alienada de suas históricas, ao mesmo tempo, soube escutar nelas o sujeito infantil, cuja verdade potente de sua ficção, pedia inscrição no Campo do Outro, testemunho do desejo que lhe move.

---

<sup>37</sup> Referência ao saudoso poema Meus oito anos, de Cassimiro de Abreu.

Ao enfatizar, nesta conclusão, a referência à utopia psicanalítica, salientamos a importância, muito atual, de se poder marcar, com esse escrito, (que tratou do infantil, da poesia, e da utopia), algo de sua especificidade. Se por um lado “*nada de novo há no rugir das tempestades*”, ou seja, as críticas ao Campo Psicanalítico seguem as mesmas, ainda que em novas roupagens, como um sintoma, (sobretudo, a crítica feroz, no contemporâneo, dos discursos calcados em uma noção de ciência, ao qual a psicanálise sempre buscou reconhecimento). Vale salientar, que esse pedido de reconhecimento não se deu apenas porque esses discursos se tornaram paradigma da Verdade, ainda que se trate sempre da ordem do saber, mas por desde Freud, se tratava de afastar a psicanálise de uma “visão de mundo” mística, ou religiosa.

No entanto, quando seguimos escutando a demanda por “evidências científicas” na clínica psicanalítica, ou a acusação direta de que somos *inclinados* a inventar “mitologias”, talvez se torne muito importante poder produzir interrogantes que, principalmente, enfatizem algo da especificidade da psicanálise na sua relação com o ficcional, com a verdade do sujeito (com sua estrutura de ficção). O infantil psicanalítico é uma utopia, também, no que marca como descontinuidade, com um hiato, mas também, como resistência e criação. Existe algo, no contemporâneo, ao qual se precisa resistir. A psicanálise é pelo menos uma das expressões, sintomáticas, dessa urgência subjetiva.

O infantil, pelo rastro dessa indeterminação, dessa precariedade com as palavras, sustenta nossas utopias. Assim também vivemos de tecer essa teoria frágil, em torno ao vazio, pelas bordas de um indizível que recuperamos, apenas pelas utopias/palavras que construímos, ou somos capazes de construir. *A verdade, como a utopia é sempre não-toda*. Sua “vocação para o fracasso”, como toda *teoria sexual infantil*, implica um resguardar de seu próprio lugar (da utopia), como também, assinalar o quanto, dessa verdade do sujeito, só se pode dizer parcialmente, uma vez que sempre nos faltarão as palavras.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, G. **Infância e história**: Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BATAILLE, G. **As lágrimas de Éros**. N.12. Série K. Lisboa: Produção & etc. – Publicações culturais engrenagem – Lda, 1984.

BECKETT, S. **O inominável**. São Paulo: Globo, 2009.

BLOCH, E. **O princípio esperança**. Vol. I. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BUTLER, J. **Mecanismos psíquicos del poder**: teorías sobre la sujeción. Valência: Ediciones Cátedra, 1997.

\_\_\_\_\_. In. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALLIGARIS, C. *Narcísico mundo novo*. In. **Crônicas do individualismo cotidiano**: São Paulo: Editora Ática, 1996.

CARROLL, L. **Alice no país das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

CHALHUB, S. **Animação da escrita**: ensaios de psicanálise e semiótica aplicada. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

CORSO, D. L; CORSO, M. **A psicanálise na terra do nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

DADOUN, R. **UTOPIA**: a emocionante racionalidade do inconsciente. Tradução: Elemar do Amor Divino [uso interno à disciplina “A Melodia das Coisas”, PPGPSI-UFRRGS, 2015/2]. [http://www.appoa.com.br/uploads/arquivos/1171\\_utopia.pdf](http://www.appoa.com.br/uploads/arquivos/1171_utopia.pdf)

DELEUZE, G. O que as crianças dizem. In. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIA, L. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). **Obras Completas**. Vol.VIII, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). **Obras Completas**. Vol.VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). **Obras Completas**. Vol.VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. Sobre as teorias sexuais das crianças (1908). **Obras Completas**. Vol.IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. Romances familiares (1909 [1908]). **Obras Completas**. Vol.IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. O Estranho (1919). **Obras Completas**. Vol.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. Psicologia de grupo e a análise do ego (1921). **Obras Completas**. Vol.XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização (1930 [1929]). **Obras Completas**. Vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. O poeta e o fantasiar (1908). In. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

JACOBY, R. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, F. **As sementes do tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JERUSALINSKY, A. Qual o sexo de Oscar Wilde? In. O declínio do império patriarcal. **Seminários V**. São Paulo: USP/Lugar de Vida, 2007.

KOFMAN, S. **L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne**. Paris: Payot, 1970.

LACAN, J. O Seminário. Livro 20: **Mais, ainda**. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. O Seminário. Livro 17: **O avesso da psicanálise** [1969-70]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **Seminário 6** - O Desejo e sua interpretação (1958-1959). Lição 9 de 21 de janeiro de 1959. *Publicação não comercial . Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.*

\_\_\_\_\_. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 2003.

\_\_\_\_\_. Homenagem a Lewis Carrol. In. MILLER, Jacques-Alain. **Ornicar?: 1. De Lacan a Lewis Carroll**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. O Seminário. Livro 16: **de um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. **O mito individual do neurótico ou A poesia e a verdade na neurose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

\_\_\_\_\_. **A terceira**. Roma - Sessão de 31 de outubro de 1974. [freud-lacan.com](http://freud-lacan.com)

LYOTARD, J-F. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MARIN, L. **Utopiques**: jeux d'espaces. Paris: Les Edition de Minuit, 1973.

MARIN, L. La fiction poetique de l'utopie. Cinéma et Littérature (Valence. Centre de recherche et d'action culturelle). 1989. n° 7: **Utopies**, p. 13-20.

MILLOT, C. **Gide, Genet, Mishima**: a inteligência da perversão. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MISHIMA, Y. **Sol e aço**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MISHIMA, Y. Patriotismo. In. **A morte em pleno verão e outras histórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MISHIMA, Y. **O Hagakure** - A ética dos samurais e o Japão moderno. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

MISHIMA, Y. **Genet**. In. Genet seguido de O condenado à morte. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

MISHIMA, Y. **Confissões de uma máscara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MORE, T. **Utopia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

NIETZSCHE, F. Sobre mentira e verdade em um sentido extra-moral. In. **Obras incompletas**: São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAULS, A. **História do pranto**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1995.

PINGUET, M. **A morte voluntária no Japão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

POLI, M. C. **Perversão da cultura, Neurose do laço social**. *Ágora* (Rio de Janeiro.) vol.7. No.1: Rio de Janeiro, July/Jan. 2004.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.

RILKE, Rainer Maria. **Livro de horas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

RIMBAUD, A. **Poesia Completa**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

\_\_\_\_\_. **Iluminuras**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1996.

ROSA JÚNIOR, N. C. da. Perversão e filiação: o desejo do analista em questão. **Tese de Doutorado**. Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional: UFRGS, Porto Alegre, 2013.

SARDUY, S. **Escrito sobre um corpo**: Por uma ética do desperdício. São Paulo: editora perspectiva, 1979.

SCHÜLER, D. **Joyce era louco?** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

SOUSA, E. L. A.; ENDO, P. **Sigmund Freud**: ciência, arte e política. Porto Alegre: LP&M, 2009.

SOUSA, E. L. A. **A imagem imperfeita**. In. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre / Associação Psicanalítica de Porto Alegre. - Vol. 1, n. 1. Porto Alegre: APPOA, 1990.

\_\_\_\_\_. de. O inconsciente entre o escrito e o escritor: **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: Psicanálise e Literatura**. Porto Alegre : Artes e Ofícios, p. 28-35, nov. 1998.

\_\_\_\_\_. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

\_\_\_\_\_. A psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. In. **MORUS – Utopia e Renascimento**. N. 06, 2009.

\_\_\_\_\_. Por uma cultura da utopia. In. **E-topia: Revista Electrónica de estudos sobre a Utopia**, n.º 12, 2011.

<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

\_\_\_\_\_. Samuel Beckett – Breve gramática do inominável. In. PEREIRA, L. S. **A ficção na psicanálise: passagem pela Outra cena**. Porto Alegre: Instituto APPOA, 2014.

STOKES, H. S. **A vida e a morte de Mishima**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.

VORCARO, A. **A criança na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

TESSLER, E. S. Habitar o silêncio, esculpir o tempo. In. FONSECA, Tania. M. G; BRITES, B. L. (org.). **Eu sou você**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

\_\_\_\_\_. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.) **O Meio como Ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed/UFRGS, 2002, p. 103-111.

YOURCENAR, M. **Mishima ou A visão do vazio**. Lisboa: Relógio d'água, s/d.

ZAVARONI, D. de M. L. [et alii] A constituição do infantil na obra de Freud. **Estudos de Psicologia**. Natal: 12(1), p. 65-70 (Publicação - **PPgPsi-UFRN** - *Print version* ISSN 1413-294X), 2007.

ZIZEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.