

**Resumo**

O ponto de partida é a infância entendida não como um estágio evolutivo, mas como um estado da imaginação. Para isso, analisa-se *O pequeno príncipe*, um dos mais célebres textos que “ensinam a imaginação” (apontada como fonte e, inclusive, como refúgio do imaginário). *O pequeno príncipe* seria, nessa perspectiva, um texto emblemático sobre as relações que poderiam ser estabelecidas entre leitura, imaginação e infância.

**Palavras-chave:** infância; Saint-Exupéry; imaginário.

**Abstract**

The parting point is childhood understood not as an evolutionary state, but as a state of imagination. To this end, *The little prince*, one of the most famous texts that “teaches the imagination” (defining it as a source, and even as a refuge, of the imaginary) is analyzed. *The little prince* would, from this perspective, constitute a landmark text on the relationship that could be established between reading, imagination and childhood.

**Keywords:** childhood; Saint-Exupéry; imagination.

**Resumen**

Se parte de la infancia entendida no como un estadio evolutivo sino como un estado de la imaginación. Para ello, se analiza *El principito*, uno de los más célebres textos que “enseñan la imaginación” (la señala como fuente, e incluso como refugio, de lo imaginario). El principito sería, desde esta perspectiva, un texto emblemático sobre las relaciones que podrían establecerse entre lectura, imaginación e infancia.

**Palabras clave:** infancia; Saint-Exupéry; imaginario.

O pessimismo do entreguerras é uma pandemia que arrasta *quase todas as consciências* como um anjo malvado da história, com sua espada flamejante e seu chamamento não à destruição, mas ao pesadume. Com os pés afundados em um pântano que parece já tragá-la, a modernidade torna-se mito (revela-se, por tanto, antimoderna<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em língua espanhola em *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

<sup>2</sup> Cf. COMPAGNON, 2011 (especialmente no que se refere à análise histórica e não tanto à perspectiva teórica).

Nota do tradutor: no caso das obras consultadas pelo autor e já traduzidas para o português, são informadas as traduções disponíveis no Brasil.

Uma das obras mais notáveis desse arrebatamento coletivo talvez seja a de Saint-Exupéry, cujas produções têm sido relacionadas simultaneamente com o humanismo e o existencialismo: tendo perdido toda possibilidade de pensar o futuro do humano, Saint-Exupéry relega-o, em sua obra mais famosa, *O pequeno príncipe*,<sup>3</sup> à infância da humanidade, ou melhor, constitui o humano como infans.

Quem não foi educado por esse texto sombrio e de uma melancolia infinita, no qual não se sabe bem se o mais memorável é a psicose de seu protagonista ou a psicose coletiva que fez dessa incitação ao suicídio uma “leitura da infância” e, ainda mais, a leitura da infância?

Em um poema intitulado precisamente “El Principito”, Arturo Carrera (a cuja obra voltarei) chama a atenção para o caráter absoluto d’*O pequeno príncipe* como leitura da infância:

E seu sorriso e o dele ao me dizerem  
que somente leram “isso” – e têm 20 anos:  
O pequeno príncipe.  
Que orgulho. Que ditosa vaidade.<sup>4</sup> (CARRERA, 2006: 11)

*O pequeno príncipe* é o livro absoluto porque é o livro daqueles que leram um só livro (o livro absoluto). O livro que singulariza e fixa os processos de interpelação da infância para constituí-la em mercado:

E ainda que em Arles no Espace Van Gogh  
vendam milhares e milhares de pequenos príncipes  
em malas diminutas e mochilas para crianças,  
pintados em lápis, em cadernos, em cadernetas,  
em bolinhas, em borrachas,  
em sabonetes pequenos com figurinhas  
e até que cheguem já vencidos a outros mundos e  
até que a água e as pequenas mãos e a pele  
de uns anjos famélicos apaguem-nos.  
Eu não sei ler poesia.  
Eu não li nada além d’*O pequeno príncipe*.<sup>5</sup> (CARRERA, 2006: 17)

<sup>3</sup> Salvo indicação contrária, sigo esta tradução: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El principito*. Traducción de Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé, 2000. Quando aparecem as citações em francês, foram tomadas de *Le petit prince*. Paris: Gallimard (Folio), 1999.

Nota do tradutor: para as consultas em português, utiliza-se a seguinte edição: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

<sup>4</sup> “Y tu sonrisa y la de él al decirme  
que solo leyeron “eso” –y tienen 20 años–:  
El Principito.  
Qué orgullo. Qué dichosa vanidad.”

<sup>5</sup> “Y aunque en Arles en el Espace Van Gogh  
vendan miles y miles de principitos  
en valijas diminutas y mochilas para niños,

São esses “anjos famélicos” (unidades fantasmagóricas por sua própria morfologia) os mesmos sobre os quais nunca se saberá se escutaram ou não o grito de Rilke, artistas da fome, porque estão em outros mundos e desses outros mundos não nos chega nada a não ser o rumor daquilo que talvez seja apenas silêncio? Ou são os parentes do anjo da história, famélico, mais terrível do que nunca porque agora está, como as sereias de Kafka, em silêncio? É o fato de não saber ler poesia o que cala, o que fascina, o que intercepta o olhar? O que é esse anjo que vem apagar as marcas da infância na feira incessante dos príncipes do mundo?

\*

Há textos que se sustentam sozinhos, como o ar no ar. É o caso das parábolas de Kafka, porque nelas ninguém fala, ninguém assume o fundamento último da voz e assim a voz se desfaz em um murmúrio coletivo e atravessa os estratos temporais, para além do autor, para além da obra.

Com *O pequeno príncipe* não acontece o mesmo: expulso da literatura, levado e trazido como brinquedo para crianças, é preciso restituir-lhe, para tirar o texto absoluto da metafísica da infância na qual se joga seu destino, a dimensão de uma experiência. Somente compreendendo o texto como predicado de uma vida (não a vida como predicado de um texto), se perceberá seu lugar em uma fantasmagoria.

Antoine de Saint-Exupéry nasceu em 29 de junho de 1900 como Conde Antoine Jean-Baptiste Marie Roger de Saint-Exupéry,<sup>6</sup> no seio de uma família da aristocracia provinciana francesa, cujas origens remontam ao século XV. Até a morte, em 1904, seu pai foi executivo em uma companhia de seguros, como o pai de Céline, como o próprio Kafka. Há uma relação secreta entre a literatura da primeira metade do século XX e a progressiva imaterialidade da máquina capitalista, e uma contradição entre a *assicurazione* e a *intempérie*. O “momento-Saint-Ex”, além disso, é um momento proustiano: a desintegração da aristocracia.

---

pintados en lápices, en cuadernos, en libretitas,  
en bolitas, en gomas de borrar,  
en jabones pequeños con calcomanías  
y hasta que lleguen ya vencidos a otros mundos y  
hasta que el agua y las pequeñas manos y la piel  
de unos ángeles famélicos los borren.  
Yo no sé leer poesía.  
Yo no leí más que El Principito.”

<sup>6</sup> Para a ortografia do sobrenome e outros detalhes biográficos, cf. GALEMBERT, Laurent de. *La grandeur du petit prince (approche générique)*, tese inédita, 2001, e GALEMBERT, Laurent de. *Idée, idéalisme et idéologie dans les œuvres choisies de Saint-Exupéry*, tese inédita, 2000.

Antoine passou sua infância no castelo de Saint-Maurice-de-Rémens, junto a sua mãe, Marie de Fonscolombe Exupéry (1875-1972), e a seus dois irmãos. Frequentou colégios católicos em Montgré, Le Mans e Fribourg. Começou estudos de belas artes, que abandonou em 1921, quando se incorporou ao serviço militar para receber treinamento como piloto em Estrasburgo (aos 12 anos havia subido pela primeira vez em um avião).

Em 1926, Antoine publicou seu primeiro conto, “L’aviateur”, na revista *Le Navire d’argent*. Foi o encontro com um tema literário e um fantasma que não o abandonaria nunca. Começou a trabalhar para a Aéropostale entre Toulouse (França) e Dakar (Senegal). Em 1928, publicou *Courrier-Sud*, em que verte suas experiências na rota Casablanca-Dakar.

Em 12 de outubro de 1929, Saint-Exupéry chegou a Buenos Aires com Jean Mermoz e Henri Guillaumet para fundar a Aeroposta Argentina, a primeira companhia de aviação do país, antecedente das Aerolíneas Argentinas, a companhia fundada em 1949 a partir da experiência pioneira dos três franceses e que, sessenta anos, depois agonizaria irreversivelmente.

*Voo noturno* (1931) e *Terra dos homens* (1939) dão conta de suas experiências em voos de reconhecimento na Patagônia e na cordilheira dos Andes. O primeiro título obteve o *Prix Femina* e foi adaptado para o cinema em 1933, com Clark Gable e Lionel Barrimore (tio-avô de Drew) em seus papéis principais.

O leve sexismo do segundo título está em consonância com a figura da exploração e da nobreza do explorador. Na linhagem aristocrática que Saint-Exupéry reivindica, o importante é ser o primeiro (*princeps*), se não pela via sanguínea, ao menos pela via da ação. Saint-Exupéry o podia ter sido por qualquer via e, se eleger a segunda, é por impossibilidade histórica (proustiana). Toda a obra de Saint-Exupéry se organiza em torno de uma ética da ação. Se é possível opor uma ética guerreira a uma ética da resistência como se opõem ação e potência, e se a conquista “nobre” do espaço é um assunto de guerra, o Conde de Saint-Exupéry encontra na aviação o modo de resolver a contradição de ser “nobre” em um mundo que já não aceita a nobreza.

No mesmo ano em que publicou *Voo noturno*, Saint-Exupéry se casou com Consuelo Suncin de Sandoval, uma salvadorenha que havia conhecido em Buenos Aires. Consuelo era a filha menor de uma família abastada de cafeicultores, já casada duas vezes quando conheceu o aviador. Seu segundo casamento a deixou viúva do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, escritor modernista, discípulo de Darío, cônsul argentino em Paris e, por que não reproduzir a fofoca da história?, amante de Mata Hari e de Oscar Wilde.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Fabiane Bradu dedica a Consuelo um capítulo de seu livro *Damas de corazón*.

Consuelo se encontrava em Buenos Aires examinando as propriedades portenhas que seu extravagante marido lhe havia legado.

Consuelo morreu em 1979, mas antes teve tempo de designar seu secretário, José Martínez Fructuoso, como herdeiro universal: a totalidade de seus bens materiais (que constituem o arquivo Saint-Exupéry) e 50% dos direitos autorais sobre toda a obra do malgrado aviador. Martínez Fructuoso começou uma lenta recuperação da memória de Consuelo, de quem a família do conde não havia gostado. Entre outras coisas, publicou suas *Memórias da rosa* (SAINT-EXUPÉRY, C., 2000) que Consuelo havia escrito como resposta a *O pequeno príncipe*. No epistolário de Saint-Exupéry, há cartas de desculpa a Consuelo por não ter lhe dedicado o livro e uma promessa de *envoi*: a segunda parte do conto, depois da guerra.

Essas notas biográficas permitem repor um fantasma edípico (e, uma vez mais, levemente sexista). A rosa é uma “mulher”: temperamental, volúvel, de origem obscura (“lá, de onde eu vim...”), tira o sujeito de si; o põe, literalmente, na dimensão da viagem. O *princeps*, n’*O pequeno príncipe*, é um menino esgotado pela feminilidade, que o coloca em situação de fuga.

Antes de seguir, convém recordar que todo pensamento sobre a infância que pretenda conservar os termos “liberdade” e “infância” (a criança é livre ou não? O menino é um homem ou não?) é uma *contradictio in adjectio* e escapa à razão.<sup>8</sup>

No pensamento sobre a infância há algo que desborda o conceito (a “animalidade” de suas inclinações, a “virtualidade” de sua liberdade. Propomos, para conotar essa mescla na criança de humanidade e inumanidade, de responsabilidade e irresponsabilidade, a expressão ideia inexponível da imaginação, e postulamos que essa ideia é da mesma natureza que a ideia estética.<sup>9</sup> (SCHÉRER; HOCQUENGUEM, 1979: 68-69).

Como a “ideia estética”, também a infância pode ser compreendida em relação a variáveis de temporalidades e *quanta* de velocidades. Há duas velocidades diferentes: a da família (lentidão) e a do rapto (velocidade). O rapto (desgarre e liberação do envolvente pensamento parental, do lento caminho da pedagogia e do não ser ou ser em potência perpétua) supõe a atração do extrafamiliar e se diferencia da fuga. O primeiro está cheio de sentido, a

<sup>8</sup> A mesma oscilação caracterizou o “avanço” da obra freudiana: a criança é objeto ou sujeito do desejo? A primeira hipótese desemboca na teoria da sedução (logo abandonada); a segunda, na teoria do fantasma.

<sup>9</sup> “*En el pensamiento sobre la infancia hay algo que desborda el concepto (la ‘animalidad’ de sus inclinaciones, lo ‘virtual’ de su libertad). Proponemos, para conotar esa mezcla en el niño de humanidad e inhumanidad, de responsabilidad e irresponsabilidad, la expresión idea inexponible de la imaginación, y planteamos que dicha idea es de la misma naturaleza que la idea estética.*”

segunda põe o sentido em suspenso.<sup>10</sup> *O pequeno príncipe* tende ao modelo de fuga (logo bloqueado). No imaginário edípico, a mulher-aranha tece uma teia da qual é preciso escapar. A esse fantasma, *O pequeno príncipe* sobrepõe outro: a rosa como emblema do feminino (beleza e espinhos) nomeia, retoricamente, a histeria. Assim, na economia libidinal d’*O pequeno príncipe*, “rosa” se opõe a “raposa”, como “agarrar” (“querer agarrar”) se opõe a “domesticar”.<sup>11</sup>

\*

Em 1935, Saint-Exupéry sofreu um percalço no deserto da Líbia, enquanto tentava unir Paris a Saigón. Publicou o relato de sua aventura em *L'intransigeant* e gravou para o rádio “Aterrissagem forçada no deserto”. É a mesma paisagem que domina *O pequeno príncipe*. No número 6 de *Minotaure* (inverno de 1935, capa de Duchamp), a revista na qual Bataille, Lacan e outros dissidentes surrealistas preparavam uma revolta acéfala que ainda pretende interpelar-nos, publicou “O espelhismo”, fragmento que logo integrará *Terra dos homens* e no qual se deixa ler a lógica não especular, mas fantasmática do conto infantil.

A força do trágico alcançou Saint-Exupéry entre 1935 e 1937, sob a máscara (mais uma vez) de Édipo. Enquanto tentava unir o Canadá à Terra do Fogo, teve um acidente na Guatemala (talvez alcançado pelo ciúme ultramundano do fantasma de Gómez Carrillo), que lhe acarretou a perda de um olho, o que o inabilitou para pilotar profissionalmente. Ironia do trágico: quem havia treinado a vida inteira para ser o melhor piloto de guerra não pode sê-lo e somente poderá dedicar-se a voos de exploração. É o dever da figura do nobre guerreiro na potência ao infinito. Nessa época, Saint-Exupéry se queixava de que os novos pilotos pareciam gerentes de banco (ou de casas de *assicurazione*). Queixava-se, na realidade, da caducidade do moderno (a metade, baudelairiana, da arte).

Em 1942, Saint-Exupéry viajou em missão diplomática a Nova Iorque para convencer os norte-americanos a participarem da Segunda Guerra. Lá ficaria por dois anos. A esposa de seu editor norte-americano lhe propôs, para entretê-lo, a escrita de um conto de Natal que retomasse os desenhos que, já fazia vários anos, vinha incluindo em sua correspondência. Assim, *Le petit prince* começa sua extraordinária carreira. Em 1943, apareceu a edição nova-iorquina e, em 1945, a edição da Gallimard. No meio, em 31 de julho de 1944, o piloto sofreu um acidente fatal enquanto realizava uma missão de reconhe-

<sup>10</sup> Sobre a fuga como matriz do sentido em relação com a viagem, cf. também LINK, 2003b.

<sup>11</sup> Nota do tradutor: na edição em português d’*O pequeno príncipe* (SAINT-EXUPÉRY, 2013), opta-se por “cativar” em vez de “domesticar”.

cimento para preparar o desembarque na Provença. Seus restos mortais foram recuperados e identificados apenas em 1998.

Havia dois polos na obra de Saint-Exupéry: o primeiro deles, o polo narrativo, serve para denominar todas suas obras até *O pequeno príncipe*. O segundo, o polo poético, deixa sua marca nesse livro e em *Cidadela* (publicado depois de sua morte, inconcluso). Seja isso certo ou não (não é o afã de catálogo que me move), *O pequeno príncipe* se deixa ler como hino, elegia e lamento ao mesmo tempo.<sup>12</sup>

\*

N' *O pequeno príncipe*, lemos o encontro entre duas variedades de viagem (viajantes): a viagem ordinária e a viagem extraordinária. Ambas as variedades se contaminam precisamente no encontro entre o nobre aviador e o *enfant* inumano (extraterrestre). Seria legítimo ler nessa situação de pane e de desassossego o canto do cisne da imaginação humanista no dueto cantado entre Sartre e Camus. Mas, talvez convenha postergar essa via de leitura para deter-se em alguns aspectos materiais.

Já se apontou o quanto *O pequeno príncipe* é estranho como livro: o livro dos que leem um só livro e, além disso, um dos livros mais vendidos de todos os tempos.<sup>13</sup>

Independentemente da verossimilhança que outorguemos às diferentes listas de *blockbusters*, o certo é que, a partir delas, se podem desenvolver três vias de sentido: a relação entre literatura infantil e mercado, o caráter imperial das listas (muito mais minuciosas no que se refere às produções em línguas metropolitanas) e o caráter pouco surpreendente de todas elas: no topo de todas elas aparece a *Bíblia* (inexistente como livro em si), um vasto dispositivo de doutrinação (seja no amor apático de Cristo, seja na vingança patética de João de Patmos).

De modo que se poderia sustentar, sem demasiada violência, que os livros mais vendidos são aqueles que ocupam um lugar central como dispositivos de doutrinação (na escola, nas famílias, nas igrejas) e a lista de *best-*

---

<sup>12</sup> No mesmo sentido em que Rilke “disfarçou uma intenção inconfundivelmente hínica na forma da elegia e da lamentação. E é a essa contaminação, a essa tentativa espúria de aferrar uma forma poética morta, que se deve provavelmente a aura de sacralidade quase litúrgica que envolve desde sempre as *Elegias de Duino*” (AGAMBEN, 2011: 153).

<sup>13</sup> Segundo os franceses, seria o livro mais vendido, superado apenas pela *Bíblia* e por *O capital*: sessenta anos depois de seu lançamento, vende mais de um milhão de exemplares por ano. É também um dos livros mais traduzidos, com mais de seiscentas traduções, incluída a de 2005: *So shiyaxauotec Nta'a* (o primeiro livro traduzido para o toba depois do *Novo Testamento*).

*sellers* seria, então, mais uma engrenagem desse dispositivo.<sup>14</sup> Admitido isso, sobre o que *O pequeno príncipe* doutrina? E ainda: a quem?

A literatura para crianças faz parte do que a indústria editorial reconhece como *longsellers* (vendidos em proporções constantes ao longo dos anos): o público é renovável e a oferta (o livro) preexiste à constituição do público.

Pois bem, que sejam as crianças os principais sustentáculos da lista não deixa de ser paradoxal, mas é algo que se verifica também em outros segmentos dos consumos culturais. Haveria uma relação de solidariedade entre cultura industrial e infância (uma supõe a outra, e vice-versa: trata-se de uma questão institucional, mas também de uma questão *imaginária*: figuras, fantasmas, lógicas).<sup>15</sup>

Isso não implica identidade entre as fantasmagorias do escritor e os fantasmas dos leitores (o público), mas o *encontro real* entre um imaginário e outro, e ainda o encontro entre o imaginário próprio das massas alfabetizadas de leitores e o imaginário da cultura industrial sobre as massas alfabetizadas de leitores (“o que o público quer”).<sup>16</sup>

Assim, o “sucesso” de um determinado produto (mas também dos processos de leitura) envolve o encontro entre duas fantasmagorias de velocidades diferentes. No caso d’*O pequeno príncipe*: o imaginário da infância e o imaginário pedagógico-cultural-familiar. Se o conto de Saint-Exupéry continua sendo interessante é porque o encontro de duas viagens de velocidades diferentes, a do avião e a do menino (agregado: *psicótico*), coincide com o encontro *real* (a situação) de duas fantasmagorias. A distância entre as velocidades das viagens *no texto* replica (ou é replicada por) a diferença de velocidades entre o imaginário da infância e o imaginário da cultura sobre a infância (porque, sem a infância como mercado, a cultura não poderia existir etc.).

Ora, se poderia entender o imaginário da infância tal como o fazem René Schérer e Guy Hocquengem em *Co-ire*: álbum sistemático de la infancia, para quem esse imaginário está dominado pelos princípios do rapto e da

---

<sup>14</sup> Sobre *best-sellers*, ver também LINK, 2005: 46 e ss.

<sup>15</sup> Há um romance que funciona como registro do processo de construção da infância como mercado nos Estados Unidos (o berço da cultura industrial tal como a conhecemos e a celebramos): *Lolita*, de Nabokov.

<sup>16</sup> Também o *saber da cultura industrial* (que mobiliza para isso seus especialistas: “exército da cultura”). Exemplo desse ponto: a simplicidade linguística que se supõe em relação aos livros para crianças, por exemplo. Alguns resultados quantitativos relacionados a *O pequeno príncipe* servem como constatação do que é evidente: o texto apresenta um índice de 69% (muito fácil) em grau de legibilidade, um uso de apenas 2% de voz passiva, apenas 19% como índice de complexidade da frase e apenas 11% em grau de complexidade do vocabulário. A prosa d’*O pequeno príncipe* é extremamente pedagógica: não diz “o Saara”, mas “o deserto do Saara”. O uso de aquarelas por parte do autor para ilustrar seu próprio relato funcionaria também como estratégia para facilitar a leitura. Cf. GALEMBERT, Laurent de. *La grandeur du petit prince (approche générique)*, tese inédita, 2001.



fuga. Por outro lado, a perspectiva barthesiana em “*Nautilus e Bateau Ivre*”,<sup>17</sup> em que se lê que “enclausurar-se e instalar-se, este é o sonho existencial da infância” (BARTHES, 2009: 56), e assim a infância equivale a uma mania da plenitude e a um gozo do enclausuramento. Haveria, então, dois vetores em relação ao espaço familiar, um para fora (a fuga), o outro para dentro (o enclausuramento): a infância tensionada entre dois polos, o polo esquizo e o polo autista. O imaginário infantil, instável, escorregadiço e *inexponível* (para além da razão) limita com a psicose (esquizofrenia, autismo): *coloca o sujeito em crise radical*.

Segundo o mito de criação d’*O pequeno príncipe* ao qual já nos referimos: porque estava nos Estados Unidos, Saint-Exupéry entrou em contato com o sistema de produção de livros por encomenda: “um conto de Natal” (instituição tipicamente anglo-saxã). O resultado é *O pequeno príncipe*, livro que tematizaria, entre outras coisas, o encontro histórico entre o humanismo existencial e a cultura industrial (dois registros, duas velocidades, duas fantasmagorias diferentes: *duas forças ou potências diferentes*).

\*

A infância como mercado, sabemos, é pouco confiável: a criança não lida com dinheiro, a criança é *snoob* por natureza, mas, sobretudo, *a criança marcha em direção a sua própria destruição* (é um *moriturum*<sup>18</sup>). *O pequeno príncipe* é notável também por isto: tematiza a autodestruição da infância, a infância como tragédia da desapareição, como suicídio coletivo (o conto termina com um suicídio infantil).

À pergunta sobre como estabilizar a infância como mercado (ou como curral de criação e de doutrinação), houve uma resposta histórica: pela via da pedagogia, pela via da família: os pais leem/compram para os filhos os livros que leram na infância (*O pequeno príncipe*, ou Monteiro Lobato, ou Emilio Salgari, ou *Heidi*). E, assim, os adultos replicam nas novas gerações seu próprio terror à desapareição.

Apresentado como *o livro daqueles que leram um só livro em sua vida*, o mistério cresce. Para poder fazer o livro passar de geração em geração, é preciso mistificar e falsear o texto: esquecer que é o relato de um menino suicida e postulá-lo como o relato da infância que nunca morre, que é exatamente o contrário do que o texto diz desde o princípio, desde a dedicatória a Léon Werth, que convém analisar separadamente.

<sup>17</sup> Em *Mitologias* de Barthes, em que precisamente, porque se propõe uma “crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa” (: 6), se volta uma e outra vez sobre a infância.

<sup>18</sup> Conservo a designação neutra porque o gênero não desempenha aqui nenhum papel.

O recurso é a parábola. *O pequeno príncipe* lido como parábola cristã: a morte não é a morte, mas a superação de um estado por outro, Cristo e o pequeno príncipe não morrem, mas voltam ao céu, ao além ao qual pertenciam desde o começo. Pode-se ler o texto assim? Vale a pena? Que implicações traz? Naturalmente, como já se demonstrou, uma política do juízo e do terror,<sup>19</sup> uma religião do Poder, uma forma terrível de julgar: em vez do dom de Cristo, uma dívida infinita.<sup>20</sup>

Se em “*Nautilus e Bateau Ivre*” se propunha o problema da clausura e do enclausuramento, em “*Marcianos*” (também em *Mitologias*) se analisa o problema das identificações narcisistas na articulação do próprio e do outro. Nos dois casos (pelo lado do marciano como *freak* ou monstro, e pelo lado de Verne) se propõem temas típicos da ficção científica, gênero em relação ao qual *O pequeno príncipe* poderia se colocar como o avesso exato de sua lógica:<sup>21</sup> o vivente (*nascor, vivo*) foi radicalmente substituído pelo *morior*. Do relato de aventuras, *O pequeno príncipe* toma o sistema de prova/aprendizagem. Da sátira, a crítica social (a viagem pelos planetas menores). Da ficção científica, o viajante extraterrestre<sup>22</sup> que está, por isso mesmo, em situação de radical exterioridade em relação à humanidade. E como a situação de exterioridade se reduplica pela simples razão de que se trata de uma criança, não

---

<sup>19</sup> Cf. DELEUZE, 1997.

<sup>20</sup> Não é que o texto seja uma coisa e não outra coisa, mas o espaço onde umas potências fantasmáticas se deparam com uns dispositivos de captura. Se o pequeno príncipe se suicida (como diz o texto) e logo seu cadáver é devorado pelos chacais (como teria que se entender), então o imaginário é x, e se nega o mundo segundo o ponto de vista 1, o que implica p (para usar uma fórmula que Sartre propõe em *O imaginário*). Se o pequeno príncipe viaja (comodamente, sem bagagem a não ser seu desenho) de volta a seu planeta, sua flor, seus melancólicos pores do sol, então o imaginário é Y (2) \_ q. Naturalmente, não se podem tomar decisões sobre leituras “corretas” ou “incorretas” (toda leitura é um uso). Somente se apontam os limites e umbrais da leitura, os momentos de colusão entre imaginários distantes ou irredutíveis, entre potências e gestualidades, como se interpela a infância (no texto e também fora dele) para constituí-la em mercado, que operações de mistificação o texto sofreu ou que identificações imaginárias (narcisistas) desencadeia. Por exemplo, a apelação final ao leitor, *vão ao deserto e escrevam-me se veem um menino de cabelos dourados no deserto* (não um berbere, mas um loirinho bretão), é claramente uma unidade imaginária que se instala na via da dívida infinita (jamais poderemos atender a esse pedido).

<sup>21</sup> Entendo a ficção científica como um relato que põe o futuro no passado, um gênero que despolitiza a utopia, que utiliza “a ciência” (esse fantasma) como garantia discursiva da tensão temporal que constitui seu campo simbólico em torno da via (a proliferação do vivente): subjetividades outras, outras formas de vida. Para mais dados, cf. LINK, 2003a. *O pequeno príncipe* não é nada disso, mas não o é de tal modo que se pode pensar o texto como uma interrogação radical do gênero.

<sup>22</sup> O menino viajante, diz o conto, seria originário do asteroide B612, recém-descoberto em 15 de outubro de 1993. Na realidade, o asteroide/planeta leva o número de catálogo 46610 (que equivale, no sistema hexadecimal, a B612) e foi renomeado como Bésixdouze em homenagem a Saint-Exupéry. É um pedaço de pedra que está a 2.27 unidades astronômicas do Sol. Trata-se de uma passagem extraordinária do plano do imaginário ao plano da realidade no sentido previsto por Borges em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”.

há forma de evitar pensar no viajante interplanetário a não ser como duplo especular do viajante humano.

Assim, o conto todo se desenvolve entre esses polos relacionais do imaginário (das identificações imaginárias), em um esquema de onze passos:

CAP. I	Infância do narrador	“6 anos”
CAP. II	Reencontro com a infância no deserto	“Há seis anos”
CAP. III-VI	Lugar da infância: planeta próprio	<i>Melancolia, ennui</i>
CAP. VII-IX	Pânico da infância	(A rosa: o feminino)
CAP. X-XV	Planetas menores	Diálogos com o social
CAP. XVI	Chegada ao sétimo planeta	
CAP. XVII-XXI	Diálogo com as flores: no centro, ECO	Diálogos com o natural
CAP. XXII-XXIII	Diálogo com a raposa	Diálogos com o social
CAP. XXIV-XXV	Experiência	Tesouro escondido
CAP. XXVI	Desaparição da infância	
CAP. XXVII	Retorno à sociedade	(reenclausuramento)

\*

Um homem entristecido, melancólico e entediado com a sociedade sofre um acidente no deserto. Em seu delírio de oito dias, antes de “ser encontrado” (cap. XXVII) por seus companheiros, se depara com sua infância, que lhe diz coisas sobre *l’ennui* como condição do moderno (a sociedade etc.) e a necessidade de um *reencantamento do mundo* (processo de domesticação da natureza). É o lado mais frágil da “filosofia existencial” d’*O pequeno príncipe*, porque esse reencantamento supõe, ao mesmo tempo, uma hominização do natural e porque, além disso, seu sentido (seu “tesouro escondido”, seu agalma) se funda em relação a uma vivência: a natureza não seria nada além da recordação dessa vivência. Isso poderia ser formalizado do seguinte modo:

Natureza

(flores silvestres, estrelas, animais: o indeterminado)

(a rosa, a raposa: o determinado/domesticado)

Ao mesmo tempo em que se exploram os processos de identificação narcisista, os processos de individuação e de subjetivação próprios do capitalismo (a reificação, a alienação, o fetichismo e a dominação política, presentes na viagem pelos planetas menores), se estabelece uma evidente identificação especular entre o avião e o menino. Em seu passeio pelos seis planetóides (e também pela Terra), o pequeno príncipe encontra autômatos funcionais e não outra coisa, e esses autômatos funcionais são o espelho no qual o avia-

dor se reconhece. Em termos diferenciais, é a *determinação* o que separa o pequeno príncipe daqueles com os quais se encontra (o que separa a infância do mundo adulto), mas é a *intensidade* o que separa o pequeno príncipe da natureza (o que separa a infância da natureza). Assim, o humanismo desesperançado de Saint-Exupéry (seu “existencialismo”) se funda no possível ou im-possível: o regresso à infância.

Nesse sentido, o que quer dizer “O essencial é invisível aos olhos”? Que as “aparências enganam”? Mas, então, por que o menino nunca duvida dos juízos sobre a sociedade? Fenomenologicamente, o essencial (a razão da série) nunca é visível, o que é visível é o fenômeno, a aparição, o contingente, o aparente, o *finito*. Esse além, o essencial, o infinito, nos é dado por “outra parte” e não pelos sentidos, que entregam somente a certeza do reificado e do alienado.<sup>23</sup> Verdade existencial do conto: como o viajante, como a criança, vivemos em solidão, *mas* atados às correntes da determinação (“não há solidão se esta não desfaz a solidão para expor o único ao exterior múltiplo”) (BLANCHOT, 1990: 13), e a única coisa que existe no horizonte é a desapareição (da infância). É isso o que relaciona literatura da infância e imaginação do des-astre.

Que tipo de viajante é o pequeno príncipe? Já dissemos: um *moriturum*, e sua viagem, que é parábola da vida, o *morior*. Como o narrador e o menino psicótico que é seu duplo não se deixariam arrastar pela força irresistível do *ennui* e pela acídia (tristeza pela inação)?<sup>24</sup>

\*

Na “Dedicatória” (que é correlativa ao “Epílogo”) se lê: “A Léon Werth”. Quem é esse desconhecido?

Léon Werth (1878-1955) nasceu em uma família judia assimilada. Estudante brilhante, decidiu abandonar tudo para se dedicar à vida boêmia, na qual brilhou por seu espírito anticlerical, antiburguês e libertário. Em 1914, partiu para a frente de batalha, onde permaneceu por 15 meses. Em 1919, publicou *Clavel soldat*, romance pessimista e antibélico que causou escândalo. Em 1928, *Cochinchine* (contra o colonialismo). Durante a ocupação, passou à clandestinidade. Em 1931, conheceu Saint-Exupéry, um rapaz 22 anos mais novo.

O envio, portanto, deve ser lido como a declaração de que o leitor primeiro (modelo) d’*O pequeno príncipe* é esse homem muito mais velho, pessoa de esquerda que, nesse momento (1943), está na clandestinidade, e é o

<sup>23</sup> Blanchot, em *La escritura del desastre*: “O fervor pelo progresso infinito só é válido como fervor, já que o infinito é o fim de todo progresso” (BLANCHOT, 1990: 59).

<sup>24</sup> Sobre a acídia, cf. AGAMBEN, 2007.

*melhor amigo que tenho no mundo.*<sup>25</sup> A pergunta, já proposta, é: por que a ele e não a Consuelo? Responder a essa pergunta implica deter-se na série de inversões que sustentam o relato.

Trata-se de “o melhor amigo”. Essa figura, pressupõe-se, participa do imaginário da infância e o faz na medida em que se trata de uma figura, ainda que erótica, assexuada. A criança pode entender relações desse tipo, ao passo que não poderia entender *relações sexuadas* (nesse ponto, a fantasmagoria do escritor coincide com o saber da cultura industrial). Assim, de todas as figuras que podem habitar o imaginário da infância (as relações paterno-filiais, as fraternais ou profissionais), se privilegia a mais fantasmática de todas: “o melhor amigo”, o que coloca o texto na vereda das identificações narcisistas.

Essa pessoa adulta (inclusive, muito mais velha que o narrador) pode compreender tudo, *inclusive os livros para crianças*. A proposição é estranha, sobretudo tendo no horizonte as palavras de Michel Tournier, para quem a literatura infantil é literatura sem adjetivos, não qualificada: simplesmente literatura que pode ser lida *inclusive pelas crianças*.<sup>26</sup> N’*O pequeno príncipe*, lemos a inversão dessa hipótese: a persistência dos predicados. Além disso, *O pequeno príncipe* afirma ser um livro destinado a leitores de outra classe, sem que se saiba muito bem com que indivíduos essa classe se forma. O que importa é que dali se deduz uma ideia de infância como *radical alteridade*, o lugar do indeterminado. A infância se apresenta, portanto, como desordem “metafísica”, como desordem “existencial”.

Essa pessoa adulta vive na França, passa fome e frio e *precisa de consolo*.<sup>27</sup> *O pequeno príncipe* como consolo? Não: a consolação não está no texto, mas na memória: consolo você lembrando de você e dedicando-lhe meu livro. Nova inversão, portanto, em relação à literatura para crianças: gravidade da situação e nobreza da dedicatória. De imediato, essa gravidade contamina o livro em seu conjunto.

Ora, a gravidade da dedicatória é ainda maior se consideradas todas as inversões: *declaro que o leitor que este livro deseja e privilegia é L. W., uma não criança; escrevi este livro para crianças pensando em um leitor não criança. Dedico este livro a um morto-vivo (a infância é o já ocorrido sem chegar a ser a morte)*.

<sup>25</sup> Seja certo ou não o vínculo (excessivo) declarado, é suficiente para colocar Léon Werth em um lugar de posteridade que talvez não lhe houvesse cabido por seus próprios méritos literários.

<sup>26</sup> Cf. ALVARADO; GUIDO, 1993.

<sup>27</sup> Brincaríamos com as palavras, se o texto autorizasse (“consolo”/“Consuelo”, como genitivo objetivo/genitivo subjetivo), mas o original diz: “Elle a besoin d’être consolée”.

Nota do tradutor: a versão em espanhol do texto apresenta a palavra “consuelo”, ao passo que a tradução para o português feita por Ferreira Gullar opta pelo termo “carinho”: “[...] essa pessoa vive na França, onde passa fome e frio. Precisa de carinho” (SAINT-EXUPÉRY, 2013).

A infância não é, então, tanto um estado evolutivo como um estado (da imaginação): o lugar do indeterminado. A dedicatória se deixa ler como: *dedico este livro à criança ausente, ao que no homem não fala mais, infans* (Carrera: “o lugar onde toda palavra se evade e se extravia”). Mas, além disso *inverte-se* a relação entre o autor e o destinatário. A diferença de idade faz de Saint-Exupéry a “criança” da relação, a “criança” de Léon. Quando um tem 6 anos, o outro já tem 28: é a mesma distância temporal que separa o aviador do pequeno príncipe.

No capítulo II, se deixa ouvir a voz do fantasma, do *infans*: “Vivi assim, sozinho, sem ninguém com quem conversar verdadeiramente”<sup>28</sup> (SAINT-EXUPÉRY, 1999: 15). É o morto-vivo que toma a palavra, o que sai de si e abandona a tumba a que foi relegado e, graças à força irresistível do delírio e graças ao vazio da paisagem, se projeta como *duplo* especular do homem, sem deixar de ser, apenas, somente, o rastro de uma ausência.

Então, a literatura da infância é escrita para o outro que me habita sem ser “eu”, e não é propriamente um dispositivo de consolação, mas de aniquilação (do sujeito), a aparição do indeterminado no determinado. Tudo o que segue não será senão uma *parábola* dessas declarações: uma *pictio* dessa *suscriptio*.

\*

Assim imaginada (assim idealizada), a infância é um estado de hiperestesia e hiperconsciência (como a *trip* da droga). “Somente as crianças sabem o que buscam”<sup>29</sup> (SAINT-EXUPÉRY, 1999), diz o pequeno príncipe no capítulo XXII. Poderíamos perguntar de onde lhe vem esse saber, dado que ele é a única criança em todo o universo conhecido, ao menos a única criança com a qual se deparou em suas explorações interplanetárias. Não importa: esse estado *hiper* que se identifica com a infância é irrecuperável por qualquer outra via e por isso equivale ao mal-estar do moderno e à melancolia por aquilo que foi perdido irremediavelmente (imaginação da catástrofe).

No célebre poema baudelairiano “Ao leitor”, que encabeça *As flores do mal*, também se reflete sobre as identificações narcisistas no contexto de um *envoi* (invertido, porque não é a última *stanza*, mas a primeira):

É o Tédio! – os olhos seus que a chorar sempre estão  
Fumando o seu buka, sonha com o cadafalso.  
Tu o conheces, por certo, o frágil monstro, ó falso  
Leitor, amigo meu, meu igual, meu irmão!<sup>30</sup> (BAUDELAIRE, 1995).

<sup>28</sup> “J’ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement.”

<sup>29</sup> “Les enfants seuls savent ce qu’ils cherchent.”

<sup>30</sup> “C’est l’Ennui – l’œil charge d’un pleur involontaire,  
Il rêve d’échafauds en fumant son houca.

O que une o poeta ao leitor? “Esse monstro delicado” tanto pode inscrever-se em uma teratologia como em uma fantasmologia, mas é o mal moderno: o *ennui*, que se relaciona com o tédio burguês. *Ennui* e *spleen* são forças dinâmicas da modernidade e se relacionam com a *acídia* (tristeza da inação). Assim, o *ennui* se torna significativo como aproximação crítica ao fenômeno da restrição das capacidades do indivíduo para a ação (e, como tal, funda uma ética).<sup>31</sup> Diferente nesse ponto do mero aborrecimento, o *ennui* é uma inclinação à inatividade, mas associado a um sentido de desordem metafísica. Em *A náusea*, o *ennui* é tanto o que desencadeia a náusea de Roquentin como a chateação de ter que localizar um livro na biblioteca.<sup>32</sup>

Em Baudelaire (e em Benjamin, que toma a figura de Baudelaire), o suicida é o herói da modernidade: aquele que sustenta uma experiência radical de negatividade presente já nessa desordem radical da consciência.

Seguindo essas figuras, esses fantasmas, *O pequeno príncipe* se liga (se inscreve em, é arrastado por) à imaginação da catástrofe: niilismo desesperançado, fascinação pelas ruínas (nos capítulos XXIV-XXV), há uma ruína no deserto: ruína na ruína onde se encontra o poço de água e onde se realiza a experiência do tesouro escondido).

Voltemos, após este longo rodeio, à pergunta do começo: que doutrina (sobre a infância, sobre a vida) *O pequeno príncipe* sustenta? Qualquer que seja, ela deriva da lógica própria da imaginação da catástrofe: aconteceu um desastre e somos a consequência desse desastre, o que implica trabalhar em *panne*, com ruínas, restos, em diálogo com os mortos-vivos. O caráter doutrinador d’*O pequeno príncipe* (talvez disso decorra seu sucesso em um momento de crise radical da imaginação) é fragmentário, residual, ruinoso, inclusive contraditório. Por isso, o texto pode ser interpretado como uma parábola cristã<sup>33</sup> e, ao mesmo tempo, como um elogio do suicídio. Por isso, o texto protesta contra a reificação e a alienação próprias do capitalismo e, ao mesmo tempo, se refugia no espelho de Narciso. Por isso, a viagem aparece sob a forma da fuga e, ao mesmo tempo, essas linhas de fuga são bloqueadas e se postula a fatalidade do retorno à cápsula planetária, ao consolo da rosa, ao abraço materno. Por isso, o imaginário humanista ao qual o texto

---

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
– Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.”

<sup>31</sup> Cf. STEINER, 1993.

<sup>32</sup> Para Blanchot, na “perspectiva sartriana” se revela “a náusea que nos produz, não a falta de ser, mas a demasia de ser, um sobrante do qual eu gostaria de me desinvestir, contudo do qual não poderia me desinteressar, porque, até no desinteresse, a alteridade continua sendo a que me condena a fazer suas vezes, a não ser mais que seu suplente” (BLANCHOT, 1990: 26).

<sup>33</sup> Para uma mostra, ver a análise escolar de Maryse Brumont da série Collèges: *Le petit prince. Saint-Exupéry*. Paris: Bertrand-Lacoste, 2000.

aspira não é alcançado nunca ou é declarado como *já ocorrido* (a infância da humanidade). O que fica é a greta, a ruína e a espera. “Chamo de desastre o que não tem o último como limite: o que arrasta o último no desastre” (BLANCHOT, 1990: 31).

Não se pode aprender nada. Os adultos não ensinam nada às crianças, mas tampouco aprendem algo com elas. É a morte da cultura e, também, a morte da natureza (porque, se a cultura morre, não há referências para determinar os limites do natural): a raposa *pede para ser domesticada* (para sair da cadeia alimentar), a serpente *pede a permissão da vítima* para envenenar, o céu noturno precisa dos sentimentos e sensações para significar.

Assim como em Sartre o ser não se opõe ao nada, a vida não se opõe à morte em *O pequeno príncipe*: o homem está habitado por um *moriturum*, seu duplo, que o constitui. E esse *moriturum* (morto-vivo em suspensão) é o poço de água, o tesouro escondido no deserto. É uma posição contrária à teoria de Benjamin, para quem não há tesouro escondido, o tesouro é a experiência: não se trata de encontrar (o tesouro é inencontrável, é o rastro de uma ausência), mas de buscar: a busca é a experiência. *Como um cachorro que escarva seu buraco*.

O que busca o pequeno príncipe/aviador (admitamos que é um mesmo sujeito desdobrado)? Uma linha de fuga, uma saída da cápsula (a cabine do piloto, a rosa como mãe, as esferas separadas da sociedade reificada, os autômatos funcionais, a tristeza da inação e a melancolia de Narciso). Encapsulado, o sujeito não tem um exterior (faz cápsula *no exterior*), e essa é sua ruína. Entre o autista e o esquizo, se inclina para o autista. Pedimos carneiros, e nos desenham caixas. “O essencial é invisível a este mundo” (CARRERA, 2006).

*Tradução de Fernanda A. do Nascimento Alves*

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O reino e a glória*. Uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ALVARADO, Maite; GUIDO, Horacio (Eds.). *Incluso los niños*. Apuntes para una estética de la infancia. Buenos Aires: La Marca, 1993.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. “Ao leitor”. In: *As flores do mal*. Trad. Jamil A. Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.



- BRADU, Fabiane. *Damas de corazón*. México D.F.: FCE, 1994.
- CARRERA, Arturo. “El Principito”. In: *La inocencia*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, Gilles. “Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- LINK, Daniel. “El fantasma de la diferencia”. In: *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003a.
- \_\_\_\_\_. “Tánger: ruina de la modernidad”. In: *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Clases: literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le petit prince*. Paris: Gallimard (Folio), 1999.
- \_\_\_\_\_. *El principito*. Traducción de Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O pequeno príncipe*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- SAINT-EXUPÉRY, Consuelo de. *The tale of the rose*. New York: Random, 2000.
- SCHÉRER, René; HOCQUENGUEM, Guy. *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama, 1979.
- STEINER, George. “El gran ennuí”. In: *El Castillo de Barbazul*. Barcelona: Gedisa, 1993.

**Daniel Link** é professor da Universidad de Buenos Aires e da Universidad Nacional de Tres de Febrero. Dirige a pós-graduação em Estudos Literários Latino-americanos e o Programa de Estudos Literários Latino-americanos e Comparados. Editou a obra de Rodolfo Walsh (*Ese hombre y otros papeles personales*). Entre as suas publicações de crítica, figuram *El juego de los cautos: la literatura policial de Edgar Poe al caso Giubileo*; *Carta al padre y otros escritos íntimos*; *Escalera al cielo: utopías y ciencia ficción*; *La chancha con cadenas*; *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* (traduzido para o português); *Clases: literatura y disidencia*; *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*; *Textos de ocasión*; *Fantasmas: imaginación y sociedad*.

Recebido em: 24/03/2015  
Aprovado em: 15/04/2015