

Infância infinitiva: correspondências entre Deligny e Truffaut

Eder Amaral

Doutorando em Psicologia Social (UERJ)

Eder: Vamos lá. Bom dia! Eu vou ser o mais telegráfico, até porque as falas de Thalita e Noelle já me poupam de uma série de coisas que eu achei que precisariam ser ditas. Bem, eu estou fazendo doutorado com a Heliana, lá na UERJ, estou terminando, estou perto de acabar e a inquietude desse momento deixa a gente um pouco *caótico* na expressão. Eu estou aproveitando aqui um argumento, uma defesa que a minha amiga Alice de Marchi me ensinou recentemente. Então me perdoem se a confusão das minhas ideias atrapalhar vocês um pouco diante da fala das meninas, mas eu vou *confundir* um pouco esse negócio...

A minha pesquisa aqui, no Rio, que está prestes a acabar, é uma pesquisa sobre a infância, sobre o que estou chamando de “constelações da infância”, me inspirando um pouco no trabalho de um outro pesquisador francês que é o René Schérer, que alguns de vocês devem conhecer. Ele é professor da PARIS VIII, e me impressionou muito quando eu estava prestes a tentar o doutorado, lendo um livro dele sobre a infância, que se chama *Álbum sistemático da infância*¹.

Esse livro me chamava atenção por muitas razões, mas principalmente por ter me colocado para pensar uma série de coisas sobre a infância que eu jamais teria pensado sem ele, sobretudo porque o tema da infância me parecia ser um tema “inofensivo”, um tema que não tinha o menor interesse, um tema gasto, um tema que a psicologia já tinha conseguido estragar suficientemente e que, por isso, não me causava o menor interesse. Esse livro me fez pensar esse tema pela primeira vez.

E eu fiquei tão empolgado com isso, que comecei a fazer uma tradução caseira, para uso próprio, e também porque eu achava que outras pessoas precisavam ler aquele livro. O meu projeto de doutorado era sobre uma outra coisa, mas Heliana percebeu o quanto eu estava envolvido com o livro, e ela acabou entendendo que o que eu estava pedindo era para mudar de projeto [risos], e aí a gente resolveu fazer isso: estou terminando de fazer essa tradução e, junto com ela, estou fazendo um estudo historiográfico da aparição desse livro, na França, e do quanto ele revela uma *tensão*

¹ SCHÉRER, René; HOCQUENGHEM, Guy. Co-ire, album systématique de l'enfance. *Recherches*, n. 22. 2. éd. Revue et corrigée. Paris: Centre d'Études, de Recherches et de Formation Institutionnelles – CERFI, 1976. [*Coir, álbum sistemático da infância*. Trad. Eder Amaral (no prelo)].

problemática sobre a questão da infância no período que vai de 1968 ao final da década de 1980. E, mais curioso do que isso, mais curioso do que a aparição desse problema de uma forma tão singular na França, o curioso é a *desaparição absoluta* ou o sumiço desse problema, entre nós, *hoje*. O quanto parece que falar *disso* cria uma série de problemáticas ou dificuldades, para nós, do *indizível*. Como se não pudesse mais ser dito aquilo que foi dito, entre 1968 e 1980, sobre a infância. Toca as questões do desejo, da sexualidade, mas toca também a ideia de uma infância não tutelada, uma infância que não seria nem da escola, nem da família, nem da polícia, nem de lugar nenhum.

E é nesse ponto que eu acho que o meu trabalho – embora não seja um trabalho sobre o Fernand Deligny – tem vizinhanças, tem proximidades com o que as meninas estão fazendo, com o que a Heliana propôs para essa jornada, e a minha colaboração vai ser uma espécie de *presença próxima* [risos]. Eu vou falar de algumas presenças próximas ao Deligny também. Autista como ele é, não é?... De certa forma [risos] ele também precisa de suas presenças próximas. Eu vou falar de duas presenças próximas: uma que vem do cinema, que é o François Truffaut, que realiza *Os incompreendidos*², um dos mais conhecidos entre os seus filmes, no qual Deligny tem uma presença muito forte. Eu vou falar um pouco sobre esta participação, mas, principalmente, eu queria falar do quanto, no fundo dessa colaboração, havia uma série de cartas que eles trocaram, entre 1958 e 1975 – o que dá o quê, aí... 17 anos! Durante 17 anos eles se correspondem através de cartas, e não é pouca coisa você imaginar que, durante 17 anos haja uma troca permanente de cartas, com espaços mais ou menos longos, mas, em todo caso, um interesse mútuo pelo que um e outro fazem. Deligny nas suas tentativas, Truffaut com o seu cinema e uma inquietude muito grande, que passa pelo Truffaut, com a questão da infância: como mostrar no cinema uma infância que não seja essa infância de família ou de escola, mas também não colocá-la no lugar fácil de uma infância lamuriosa, coitada, abandonada, sofrida? Porque ambos os lugares não permitiriam pensar nada novo sobre a infância.

Agora, neste ponto eu vou precisar de uma colaboração da Noelle porque, quando começou, quando a gente chegou hoje, o meu ponto de partida era falar do Truffaut (já cineasta) que recorre a Deligny. Eu não sabia de uma informação crucial, que vai mudar tudo – que mudou tudo, inclusive, na minha apresentação –, que é o

² OS INCOMPREENSÍVEIS. Título original: Les quatre cents coups. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1959. DVD (99 min.), NTSC, p&b.

modo como se dá o primeiro contato entre eles. E aí eu vou pedir para a Noelle falar um pouco disso e depois eu volto...

Noelle: Desculpa, eu esqueci de falar antes.

Eder: Imagina, isso é fundamental, você tem que falar.

Noelle: Então, vou falar muito ‘de orelha’, assim, porque há pouco tempo eu li um trecho, nesse livro, que se chama *50 anos de asilo*³, que é um livro organizado por três pessoas e que tem uma série de partes em que são entrevistas com o Deligny, assim, trechos de entrevista, e aí eu vou falar muito por alto, e eu peço desculpas se tiver alguma informação errada porque eu li faz algum tempo esse trecho que o Deligny conta do encontro dele com o Truffaut. Precisaria checar essa informação mais vezes, mas bom, ele [Deligny] conta que, na época em que estava no *Centro de Observação e Triagem* – eu fiquei na dúvida se era na época da *Grande Cordée*, mas eu acho que se trata da época do Centro de Observação e Triagem –, ele é acionado por uma outra pessoa, que também tem uma função institucional, para ajudar a liberar um menino que estava internado numa dessas casas, num desses abrigos. E aí esse menino seria, então, o Truffaut, que estava passando por um desses lugares de detenção, enfim, de internamento. E aí o Deligny, então, teria sido a pessoa que ajudou a liberar o Truffaut, quando o Truffaut tinha aí, então, uns 13 anos talvez, uma coisa assim. Então é uma história – enquanto você fala, eu vou até tentar achar –, é uma história que estaria narrada aqui e, anos depois, então – aí o Eder vai falar –, ocorre esse reencontro, enfim o contato do Truffaut com o Deligny, mas ela teria essa origem, esse momento inicial.

Eder: Acho que se isso for mentira, é até melhor... [risos de todos].

Noelle: É que eu fico com medo de afirmar essas coisas, há tantas histórias que são fabulosas, assim... Que eu fico... ‘Cara, sei lá se isso aconteceu efetivamente...’. Mas está narrada.

³ JOUVENET, Louis-Pierre; CAILLOT-ARTHAUD, Jean-Michel ; CHALAGUIER, Claude-Louis. *Fernand Deligny: 50 ans d’asile* Toulouse: Privat, 1994.

Eder: Eu nem me importo se isso aconteceu, se isso é verdade ou não, porque criou um começo muito bom para mim. Supondo que o Deligny tenha ajudado a liberar o Truffaut da barra da instituição [risos da plateia], anos depois Truffaut se torna um cineasta muito famoso e, em 1958, começa a preparar o roteiro e todas as questões relacionadas com o filme *Os incompreendidos*.

Esse é o mesmo momento em que Deligny escreve o livro chamado *Adrien Lomme*⁴. Esse livro é uma espécie de autobiografia, que se propõe a fazer em alguns volumes, acho que 2 ou 3. Assim que o primeiro sai, o Truffaut lê o livro e fica muito impressionado com a maneira como essa infância delinquente ou principalmente esse entrave de não querer sair da marginalidade, e do que implica a permanência nisso, o infinitivo do *delinquir*, mais do que ser delinquente, não é? De como esse delinquir mobiliza uma vida e torna possível uma existência.

O Truffaut menciona esse livro a alguns amigos, entre eles o André Bazin, que é um crítico de cinema muito conhecido e o Chris Marker, que também é outro diretor bastante famoso já nessa época. Eles travam alguma relação com o Deligny, se conhecem. Eles põem em contato o Deligny e o Truffaut. Através de cartas, eles começam esse contato e a primeira carta é justamente uma carta do Truffaut, dizendo que tinha lido esse livro, que tinha ficado muito impressionado e que gostaria de saber mais, tanto sobre a vida de Deligny, as coisas que ele conta ali, como dessas experiências com crianças delinquentes, com meninos, com jovens delinquentes.

A correspondência parte disso e vai se intensificando a tal ponto que, durante esses 17 anos, quatro filmes surgem. E eles não surgem propriamente dessa correspondência, mas aqui eu também vou usar da *mentira*, como uma coisa que importa, para mim. Eles fazem seus filmes por razões distintas, mas, para mim, lendo as correspondências, essa trocas de cartas entre eles, a vontade que eu tenho de dizer é que esses filmes saíram, sim, dessas cartas, tendo em vista o quanto o interesse mútuo deles aparecia nelas.

Em 1958, o Truffaut manda o roteiro para o Deligny e pede uma opinião: ‘dê uma lida nesse roteiro e me dê uma opinião sobre o que existe aí’⁵. O roteiro original

⁴ DELIGNY, Fernand. *Adrien Lomme* (1958). In: _____. *Œuvres*. Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo. Paris: L’Arachnéen, 2007. pp. 438-585.

⁵ Por uma questão de fluidez da fala, no momento da intervenção na mesa, Eder optou por citar indiretamente as cartas trocadas entre Truffaut e Deligny, razão pela qual as menções ao conteúdo das mesmas aparecem com aspas simples ao longo do texto. O conteúdo exato das cartas por ser acessado em: BASTIDÉ, Bernard. *Correspondance François Truffaut-Fernand Deligny*. *Revue 1895*, n. 42,

tinha o Antoine Doinel, que é o protagonista, o menino que pouco a pouco, sutilmente, vai deixando de ser um menino de família para se tornar um menino que delinque, e ele vai parar numa instituição. Além disso, no roteiro original, existia uma psicóloga, que aparecia frequentemente nesse roteiro. E a ideia inicial do Truffaut era a de que uma entrevista entre a psicóloga e o menino aparecesse, na forma de *flashes*, em alguns momentos do filme. E Deligny responde, sem nenhuma preocupação de ser gentil, mas muito generoso, diz para o Truffaut: ‘tira essa psicóloga daí!’ [risos da plateia]. ‘Ela está atrapalhando todo o seu filme, ela está criando uma explicação para o que você justamente me pediu, uma opinião a respeito de como não fazer... Você está fazendo isso, o teu roteiro coloca essa personagem que está assumindo um papel muito determinante, porque, ao colocar as perguntas que ela coloca, tudo o que ele [Antoine] diz entra no código que a gente já conhece. Essa criança vai voltar a ser a criança que precisa de atenção, que precisa do cuidado, da tutela, e eu sugeriria mais que você não desse nenhuma explicação sobre isso. Quem tem que falar é o menino e essa psicóloga fala demais...’ [risos da plateia] – alguma coisa desse tipo.

Ele dá uma sugestão. E a sugestão é totalmente acolhida pelo Truffaut, que não só tira essa psicóloga – ela não aparece no filme... como vocês já devem ter visto, ela sumiu – como o que aparece, em uma das cenas finais do filme, é uma espécie de depoimento em que você supõe que ele tem um interlocutor – pode ser uma psicóloga, mas pode ser também um juiz ou pode ser qualquer outra pessoa –, em que ele está tentando dizer como é que ele passa de uma coisa à outra, como é que ele passou de menino de família para, de repente: ‘ah, quando eu percebi, eu estava aqui’. A fala dele, sozinha, sem nenhuma interlocução, coloca o menino diretamente em interlocução *conosco*. Como se eu mesmo pudesse ser, por exemplo, um psicólogo, por exemplo, um juiz, mas eu posso, também, ser apenas alguém que o escuta. Fica a cargo de quem assiste ocupar o papel que ficou vazio com a crítica que o Deligny faz.

No começo do filme, entre os créditos, o Truffaut faz um grande agradecimento, aparece uma cartela com um texto, um letreiro, que lista Fernand Deligny como uma das pessoas que, particularmente, contribuíram para a realização do filme. A homenagem não para aí, porque a cena final é, praticamente, uma citação – isso foi a Thalita que me concedeu –, uma citação de algo que passa também pela vida do Deligny, um encantamento, um fascínio muito grande com o mar, mas sobretudo uma

L’Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2004, pp. p. 77-110. Disponível em: <<https://1895.revues.org/281>>. Acesso em: 12 out. 2015.

cena biográfica do Deligny, que corre até a praia e que olha para a imensidão do mar em que você não tem mais nenhuma barreira, não tem nenhum limite ali. Se vocês se recordam, o filme acaba numa sequência em que Antoine foge da instituição enquanto os meninos jogam futebol no momento de recreação, e ele passa pela cerca, corre até o mar e, quando chega diante do mar, olha para aquela imensidão e de repente volta e olha para a câmera. E essa sequência, que é muito bonita, é uma espécie de homenagem que Truffaut faz para Deligny. Um belo agradecimento, não é?

Junto a isso – bom, não vou ficar falando muito dos filmes, senão a gente vai levar horas aqui –, em 1959 sai *Os incompreendidos* e, a partir daí, Deligny cobra a dívida a Truffaut: ‘bom, você fez seu filme, muito bem, agora eu quero começar a fazer o meu! Eu quero muito fazer aqui um filme sobre essa experiência que eu tenho com esses meninos e o meu filme não tem nada de romanesco como o seu, não é uma história ficcional, o que eu quero fazer é alguma coisa parecida com o que o Jean Rouch está chamando aqui – isso na década de 60 – de *cinema verdade*. Eu quero fazer um filme que não tenha nenhum objetivo de explicar essas crianças, nem dizer o que elas são... Não é fazer um documentário sobre elas, mas é colocar principalmente a câmera a serviço desse mundo em que elas vivem; e queria uma ajuda técnica, já que você conhece, não tenho nenhum domínio sobre isso, queria que você me indicasse alguns caminhos para esse filme sair’.

Assim como a questão da escrita – que Thalita situou bem –, em que não se trata da elaboração de uma obra teórica que serviria no sentido de uma tradição a ser seguida depois, ele não tinha uma preocupação de fazer um sistema, mas essa obra funcionava muito mais como: ‘bem, nós precisamos de uma coisa para fazer dinheiro, para divulgar e para fazer com que essa grana volte, para conseguir fazer com que a tentativa funcione’. A obra escrita e o cinema do Deligny são mais ou menos ligados com a necessidade prática, que é diferente do nosso momento, em que talvez a gente não consiga compreender muito, com tantas políticas, redes de assistência e instituições que acolhem projetos, editais etc. Deligny não conta com nada disso, não é? Tudo o que ele faz, ele tem que empreender de alguma maneira, e a escrita de livros funciona um pouco como um tipo de empreendimento dessa ordem. E nesse momento ele começa a ver que o cinema podia ser uma ferramenta até mais eficaz, mais rápida, não num sentido comercial, mas ele tinha que tirar alguma coisa daí. Fazer um filme que, de alguma forma, circulasse, e com essa circulação alguma coisa do efeito disso, do efeito

econômico disso, pudesse sustentar a tentativa, tendo em vista que ele não tinha de onde tirar nada. Ele pede ajuda para o Truffaut também nesse sentido.

Volta e meia, nas cartas, ele menciona algo como: ‘bom, estamos passando por muitas dificuldades, as cabras que a gente tem aqui, no rebanho, para vender e para tirar leite e negociar, muitas delas morreram doentes...’. E Truffaut se interessa muito por essas cabras. Ele pergunta: ‘E como é que estão as cabras? Elas estão bem? Vou mandar para você um cheque de 25.000 francos, não é muito, mas é o preço de uma boa cabra’ [risos da plateia]. Eles trocam as cartas um pouco nesse tom.

E o primeiro filme que ele tenta fazer, sendo um filme na tentativa de mostrar um pouco a vida dessas crianças, ele pensa que, diferente de uma ficção, seria algo como fazer um filme do gênero – ele chama de gênero, não é? –, do gênero “o que se passa dentro de um ovo?”. Se pudesse dar um nome ao tipo de filme que Deligny pretendia fazer, seria isso: *o que se passa dentro de um ovo?*

O filme dura dez anos ou um pouco mais para ser feito. Entre várias dificuldades financeiras, mas também a enorme quantidade de registros que o Deligny tinha feito com essas câmeras, são rolos enormes de filmes, quilômetros e quilômetros de negativos, que ele manda revelar e encontra vários problemas. Então, ele pede ao Truffaut: ‘Me ajuda com isso porque você tem influência nesses estúdios, nesses laboratórios etc.’. E há uma carta muito boa, em que Truffaut responde a ele, dizendo assim: ‘Deligny, na verdade, não há nenhum problema no laboratório, eles estão fazendo tudo com um prazo até muito curto, mas seu intermediário é que está vacilando, está demorando muito para entregar. Então você tem que resolver isso com ele’.

As cartas mostram, um pouco, uma relação que é de *parceria*. Que não é tanto do cineasta que vai me dar suporte midiático ou qualquer coisa do tipo. Ele está tentando resolver problemas muito concretos, o que é até surpreendente pensar, porque é um momento muito produtivo do Truffaut, ele está fazendo grandes filmes, viajando o mundo inteiro nesse momento, mas consegue, ainda assim, parar e responder a essas cartas, e dizer: ‘Olha só, Deligny, você precisa fazer tal coisa aqui, já fui ao escritório, deixei uma pessoa à disposição, você liga e resolve isso...’. Então havia uma cumplicidade entre eles, de alguma maneira, porque, de onde eu vejo, da leitura dessas correspondências, parece que Truffaut se interessava muito por ver aquele trabalho vivo, porque dali tiraria não só coisas para os filmes dele, mas porque ele via que havia naquilo algo que o cinema dele também buscava numa outra esfera, produzia outras ideias sobre o que é a infância e sobre o que é a vida. Ainda mais tendo em vista, agora,

essa verdade ou mentira da biografia do Truffaut [risos]. Fica até mais claro porque ele tinha um interesse tão vivo nisso.

Em seguida, sairá um segundo filme. Eu falei do filme *O mínimo gesto*, cuja produção consumirá dez anos e que, quando sai, sai com uma série de dificuldades, porque montar o filme era praticamente impossível, havia muito material. Truffaut ajuda na montagem, ele faz uma versão, que acaba saindo somente em 1971. E aí essa versão sai – estou aqui até com um catálogo com o qual Heliana havia presenteado, que é o catálogo do relançamento, em 2004, de *O mínimo gesto*, um catálogo que fala um pouco também dessa dificuldade de realizar o filme, da finalização desse filme. Esses dez anos de produção não mostram uma falha ou uma fragilidade do trabalho, mas uma certa resistência do Deligny, da tentativa que acontecia de não deixar aquilo se tornar *só um filme*. Porque parecia que, no trabalho permanente de tentar – vamos montar aquela cena, vamos fazer isso, vamos começar a pensar uma nova locação –, isso mobilizava toda a tentativa. E parecia que finalizar o filme acabaria com esse movimento que estava em andamento. Então, volta e meia, ele dava até uma desculpa, uma coisa na carta: ‘olha, nós estamos refazendo aquela parte porque não está muito bem, mas preciso te dizer uma coisa, na ocasião da gravação, aconteceu isso e isso e isso com os meninos, e foi muito bom’.

Entre essas coisas, eu destaquei uma pequena, que, apesar de vir de outra circunstância de escrita, eu queria ler para vocês, um trecho que é muito forte – eu me impressiono muito, embora eu não seja um leitor muito assíduo do Deligny. As coisas dele que eu li me tocaram muito pelo modo como, sob certa discrição ou com certa calma, ele consegue ser violento com algumas coisas. É algo do texto “Diário de um educador”, que Thalita traduziu, e que começa exatamente com uma coisa que me parece muito violenta: ‘Enquanto eu estou aqui num espaço que tem umas 700 crianças retardadas protegidas da Guerra – porque nenhum avião bombardeia esse lugar –, ao redor, crianças que sabem contar, que sabem ler, vão ser bombardeadas. E aí, as retardadas são as crianças que estão aqui, retardado sou eu que estou aqui protegendo crianças que não servem para nada, crianças que são aposentadas de nascença’. Ele mesmo usa esses termos. E a gente fica chocado com essa clareza, com essa verdade do que ele está dizendo, ele não tem nenhuma preocupação em ser polido, em usar termos agradáveis. Ele diz: ‘são aposentados de nascença, são bons para nada, estão protegidos da guerra, mas ali na frente ou do outro lado do mundo esses aviões vão bombardear as

crianças que servem para alguma coisa, as crianças que calculam e que leem’. E esse movimento me parece de uma violência, de uma força muito avassaladora.

Numa dessas cartas, ele começa novamente a dizer para o Truffaut por que que o filme não sai: ‘Tivemos uma dificuldade ali, a gente está tentando resolver, mas, olha, sabe de uma coisa? Enquanto a gente fazia aquela cena eu me dei conta de uma dificuldade, os meninos não entendiam porque eu falava, volta e meia, e eu me lembrei de uma situação em que alguns meninos delinquentes vinham dizer para mim que não entendiam o que é que eu falava com eles, que eles têm que ter outra vida, porque eles achavam que eu estava falando a mesma coisa que a mãe, que o pai, que o policial e eu, no fundo, era igual a eles etc.’. E aí ele explica que – vou ler exatamente este trecho: “Se eu sempre digo a esses moleques que eu quero ajudá-los a sair dessa, a poder vislumbrar uma vida como a de todo mundo [aqui ele faz uma exceção:] – exceto a dos paraquedistas, policiais, gaullistas e internos [risos] –, antes de tudo, é para que eles possam ter algum torpedo para lançar, um dia ou outro, na linha de flutuação desses estabelecimentos soberbos onde são tratadas e reeducadas centenas e milhares de crianças que são chamadas de débeis, ou caracteriais”.

‘Ele só está querendo fornecer os mecanismos para você atacar, de novo, não é?’ Ele tenta dizer isso para o Truffaut, dizendo assim: ‘Eu me lembrei disso outro dia, numa situação também com essas crianças autistas, em que as presenças próximas de outras pessoas começam a perguntar: mas, bom, a gente está querendo o que com isso?’. E ele vai falar: ‘A única coisa que a gente precisa fornecer, às vezes, são esses torpedos, porque eles vão ser jogados em algum lugar se a gente cria as condições para eles existirem, mas se simplesmente a gente se abandona também e não produz nada disso, a chance disso ser atingido é zero, não é? Você tem que criar esse possível’.

Em 1968, Truffaut faz um outro filme, e esse filme é divulgado com o título *O garoto selvagem*⁶, retratando o caso clássico do Victor de Aveyron. Ele o faz com base nas memórias de Jean Itard, que foi a pessoa que cuidou do Victor, e novamente recorre a Deligny. Ele diz: ‘olha, eu estou lendo aqui coisas do século XVIII que me fazem pensar nisso que você faz com esses meninos aí. Queria que você me desse alguma opinião, de novo. Agora é outro caso, não é mais da delinquência que se trata, mas eu estou fazendo esse filme e eu só me lembro de você. Eu começo a ler essas memórias e

⁶ O GAROTO SELVAGEM. Título original: *L'enfant sauvage*. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, Les Productions Artistes Associés, 1969. DVD (83 min.), NTSC, p&b.

parece que é você me dizendo as coisas que diz sobre esses meninos autistas'. Começa uma nova correspondência, agora envolvida nesse filme.

Enquanto isso, *O mínimo gesto* continua sem conclusão. Quanto ao novo filme de Truffaut, Deligny começa a dizer que: 'bom, você vai conseguir fazer o filme, porque você tem material documental suficiente e tal, só se preocupe em não fazer muito o que todo mundo já fez com Victor de Aveyron (só mostrar que ele é um caso bom para a ciência, que ele é um caso bom para ser explorado pela psicologia, pelos estudos da linguagem, pelo desenvolvimento). Tenta mostrar um pouco também o quanto esse menino desconcertava completamente o Jean Itard; que foi esse desconcerto que fez esse cara se interessar tanto, que é um pouco o que me faz ter interesse por esses meninos também; eles me desconcertam, eles não me deixam em paz. Então, eu acho que a única coisa que eu mostraria num filme sobre o Victor é mostrar o quanto ele impede ou como ele bloqueia e inviabiliza o projeto de ser quem eu sou. Eu não posso mais continuar sendo quem eu sou diante desse menino'. É uma carta muito pequena, mas na qual ele vai direto a este ponto: 'eu acho que a única coisa que eu posso contribuir nesse filme é isso. Fale um pouco mais do desconcerto do Jean Itard'. E o filme é também muito bonito, esse filme do Truffaut.

Sabendo que *O mínimo gesto* não vai ser concluído tão cedo, ele se propõe a pedir uma ajuda em dinheiro. Ele fala: 'Olha, estou com muita dificuldade para pagar isso tudo, é muito caro mexer com filmes e é muito difícil também para a gente sustentar a tentativa, então, quando você puder, dá uma força, faz qualquer coisa, me manda um cheque'. Nunca é um pedido de 'me sustenta', mas é um pedido de 'me ajuda, eu sei que você pode, você tem gente que conhece, enfim, esse mundo do cinema envolve muito dinheiro, então não precisa você pagar as minhas contas, mas me dá uma força aí' [risos de todos].

Ele faz isso *sem nenhum pudor* – aliás, lendo esse livro que estou estudando na tese, o *Álbum sistemático da infância*, me lembro que há um trecho em que Schérer e Hocquenghem falam sobre a criança e o capital, e dizem algo sobre o dinheiro, sobre o pudor que nós temos ao falar do dinheiro, e a relação paradoxal que isso produz em termos de sujeição das condições concretas de vida ao segredo capitalista das finanças, o que me faz pensar no Deligny. É porque a gente tem um pudor muito grande em falar do dinheiro, uma ojeriza, uma rejeição, uma recusa de falar do dinheiro, é por isso mesmo que se revela o quanto damos importância para essa coisa. O quanto ela é importante para nós, a ponto de ser um assunto para ser falado no cantinho, um assunto

que a gente não pode falar com as crianças, um assunto que a criança não pode dominar. E parece que, nas cartas de Deligny sobre a dificuldade financeira da tentativa, no seu despudor em pedir dinheiro, ele mostra o quão pouco de importância tem aquele dinheiro em si, e sim a vida daquele empreendimento, daquela aposta, daquela tentativa.

[Thalita e Noelle falam que, com uma doação em dinheiro por parte da banda de rock Pink Floyd, na ocasião de uma turnê pela França, Deligny conseguiu comprar uma casa para receber aquelas crianças. Eder brinca, dizendo que o Pink Floyd também é uma presença próxima do Deligny].

Eder: Para terminar – porque eu queria que a gente tivesse um tempo para a conversa –, um outro filme, em 1975, agora um filme que envolve as tentativas de Deligny, *Ce gamin-là*⁷, vai ser realizado com uma grande ajuda do Truffaut, que dessa vez vê um pouco mais de aplicabilidade, de viabilidade no filme. Sobre *O mínimo gesto*, ele diz: ‘é o filme que tem as imagens mais impressionantes que eu já vi, mas você não vai conseguir vender esse filme. Ou então você vai conseguir produtores que vão só se aproveitar dele, colocar num catálogo etc., mas não vão te dar nenhum dinheiro por isso, e tudo que eles receberem vai ficar lá, em Paris. Então, não acho bom você pegar qualquer um para te ajudar nessa parte comercial, mas admitir que esse filme precisa sair e a gente pode jogar esse filme num circuito paralelo. Mas você precisa de um objeto um pouco mais preciso, um míssil, como esse, um torpedo, alguma coisa que vai direto ao ponto’. E *Ce gamin-là* parecia atender um pouco mais a essa expectativa, porque era um filme mais curto, um filme que tinha um pouco mais de... Justamente, uma tentativa de expor ‘do que se trata’, e esse filme vai ser exibido em festivais, por intermédio do Truffaut, e vai ser exibido e recebido com um certo entusiasmo, pelo quanto ele era estrangeiro a todo o mundo cinematográfico. Assim como Deligny é refratário à escrita acadêmica, ele também é completamente refratário à estética e a toda uma série de normas a que o cinema comercial atendia. Então é interessante um filme desse tipo chegar, pelas mãos do Truffaut, chegar e causar uma certa perturbação da expectativa dos festivais, inclusive do Festival de Cannes, onde ele foi exibido numa mostra paralela, que não era competitiva. Truffaut fala para o Deligny uma coisa muito simples, ele diz assim: ‘Não importa se as pessoas vão criticar bem ou mal o filme, mas

⁷ CE GAMIN-LÀ. Direção: Renaud Victor. Roteiro: Fernand Deligny. França: Les Films du Carrosse, Les Productions de la Guéville, Reggane Films, 1975.

importa o que vai existir lá: dois mil jornalistas do mundo inteiro. Não é possível que um deles não faça alguma coisa generosa por esse filme'. É mais por uma questão estratégica que o filme vai para Cannes. Mas ele é visto como uma coisa muito... Não é visto como um filme de alguém que está tentando trabalhar com essas crianças e faz um filme. É visto como algo vindo de alguém que, como cineasta, produz uma estética inovadora, produz uma relação com a linguagem que não existia até então. E é aí que, pouco a pouco, Truffaut vai começando a mostrar para o Deligny que ele não é simplesmente alguém que está entrando com coisas de outra ordem no cinema: 'Você tem uma lógica e um pensamento cinematográfico muito claro, e o que precisa acontecer é só a gente criar as condições para que as pessoas recebam isso e vejam nisso *cinema*. Elas não podem ver nisso um pedido de piedade, nada disso' – justamente o que Deligny também não queria.

Aos poucos, essa experiência do cinema no Deligny vai ganhando uma força tal que, assim como escrever para ele é uma tarefa *infinitiva* – não importa o final desse livro, o que importa é escrever sempre, manter isso funcionando –, também as imagens e o cinema vão ter essa função. Mas isso não é o final, isso não é depois desses filmes. Desde o começo do trabalho dele, a preocupação com a câmera como um objeto, tanto como um objeto que pode ser uma ferramenta pedagógica, mas também o quanto o dispositivo do *camerar* – que ele chama de “camerar”, ele não diz filmar porque filmar já implica um objeto final que é o filme – e ele está preocupado mais com o processo que envolve a câmera. Uma criança que pega a câmera e que leva para um descampado e começa a lhe ocorrer algo como: 'para que lado a gente vai colocar isso', e também as pessoas que estão envolvidas naquilo, que trabalham com cinema. Volta e meia, Truffaut mandava um técnico dele, alguém que trabalhava nos seus filmes, para ajudar Deligny. Nessa articulação, esses técnicos também se viam numa situação completamente nova. Eles não estavam fazendo um filme “como sempre”. Às vezes dava certo, às vezes funcionava muito bem, às vezes dava num fracasso total [risos de Heliana], e o técnico falava: 'não, isso aqui não é cinema. Eu vou voltar para lá, eu vou pedir para alguém mais interessado nisso vir participar!' [risos de Heliana]. Entre uma coisa e outra, acabou acontecendo uma descoberta, por parte de Deligny de que *camerar era mais importante do que fazer os filmes*.

Foi um pouco sob esse efeito da correspondência entre um cineasta famoso e um *cineasta de tentativas* que pensei que seria muito interessante mostrar nem tanto o que que há nos filmes, suas imagens principais, ou o que significa cada um desses projetos,

e sim que, entre estes quatro filmes, no meio de 17 anos de correspondência, o universo de um e de outro estavam à mútua disposição para serem perturbados e transformados. Eu acho que a generosidade que aparece da parte do Truffaut, de se oferecer dessa maneira, sendo famoso como era, sendo demandado como era pelo mundo do *show business* cinematográfico da época, ele está interessado numa coisa tão... numa *tentativa*, como esse trabalho do Deligny... Essa cumplicidade epistolar ou amizade epistolar que revela imagens da infância que a gente pode experimentar quando conecta campos que estão dispostos a fracassar também ou, no que fazem sucesso, *estão dispostos a fazer sucesso com fracasso*. O filme *Os incompreendidos* é um filme super bem sucedido, que até hoje é considerado um dos maiores clássicos do cinema, mas que mostra como uma infância fracassa; não é a infância do Antoine Doinel! E sim como fracassa a infância que nós temos e que nós vemos, neste filme, sumir, desaparecer, e que é a infância que o Deligny vai ver ali também, e dizer: ‘bom, o seu filme ficou muito melhor do que aquele roteiro’.

Para terminar, eu trouxe uma carta que está nesse conjunto de obras do qual as meninas falaram, nas *Obras* (quase completas) do Deligny. Entre elas, há algumas correspondências, e aqui eu volto ao ponto de onde eu parti: o livro que estou traduzindo, que é o *Álbum sistemático da infância*, um livro que foi feito pelo René Scherer e por seu parceiro Guy Hocquenghem (que morreu em 1988). É um livro que usa algumas coisas do Deligny como ponto de partida, assim como Deleuze e Guattari, por exemplo, utilizam algumas imagens ou ideias do Deligny para fazer avançar seu pensamento. De forma parecida, no *Álbum sistemático da infância*, Schérer e Hocquenghem fazem uma referência a Deligny, uma referência muito mais elogiosa do que analítica, como também ocorre em *Mil Platôs*, de uma certa forma. É muito mais uma euforia, uma epifania de existir um cara como Deligny, do que propriamente uma preocupação em analisar, termo por termo, o que se passa na obra deste pensador. Schérer e Hocquenghem dizem que Deligny teria sido o primeiro, senão o único, a tomar partido da vagabundagem. O que eles estão chamando de “tomar partido da vagabundagem”? Não colocá-la no lugar de perigo a ser combatido, de risco para a infância, nem de ser uma ameaça para a sociedade. Mas de entender que movimento próprio, que movimento singular existia no *vagabundar*, como existe em *delinquir*, como existe em *autistar*, de alguma forma, vocês me desculpem a palavra grosseira, mas não existe o autista, existe muito mais um movimento infinitivo no autismo, que interessa mais do que a suposta essência disso.

No mesmo ano em que sai esse livro na França, em 1976, Deligny resolve escrever uma carta a Schérer e Hocquenghem, a propósito desse elogio. E ele meio que quer deslocar esse elogio, dizer que não é bem isso. Eu vou ler o conteúdo da carta, porque é curtinha, ela tem duas páginas e com isso eu encerro para a gente conversar:

CARTA A RENÉ SCHÉREER E GUY HOCQUENGHEM, MAIO DE 1976*

Fernand Deligny

No número de *Recherches* publicado em maio de 76, *Álbum sistemático da infância*, encontro-me designado como um dos poucos – o único, segundo vocês – a não trabalhar na falsa aparência da autonomia da pessoa (ainda) pequena, ilusão cultivada no seio de instâncias em que *a palavra* fluiria *livremente*. É verdade que seria demasiado absurdo organizar tais instâncias *democráticas* com crianças que não dispõem do *sim* e do *não*. eu *as capto*ⁱ, essas crianças-aíⁱⁱ, silenciosasⁱⁱⁱ. Mas de modo algum eu as capto. O que digo é que graças a sua presença-aí, nós podemos nos dar conta de que, se *a pessoa* inevitavelmente importa, quando se trata de “nós-os-homens”, dotados do *poder* de SE pensar, em todo caso o que se impõe por necessidade é que há *outra coisa* aquém desta instância-aí, algo que persiste a preludiar em nossa existência.

Verdade primeira, convenhamos.

E vocês me tomaram de empréstimo essa palavra, *erre*, que eu mesmo apanhei alhures, lá onde ela se arrastava, nalguma praia da minha memória, numa enxurrada da linguagem que a reteve. Mas é preciso compreender que quando eu pego uma palavra-concha, ela está *vazia*. Se eu a vejo “*rica*”, é por ela ser delicadamente adornada, como ocorre às conchas do ser. Se aproximarem esta concha dos seus ouvidos, ela se põe a marulhar mil e um sentidos cujo provimento a linguagem apenas resvala.

Eis que vocês partem do *erre* à errância, da errância ao raptó. E, ao longo do vosso *Álbum*, eu segui alegremente essa ideia de infância *encantada, raptada*. [Essa ideia de raptó aparece muito no livro, é o primeiro capítulo que se dedica a ela; resumindo numa frase, a tese ou a ideia principal é a de que a criança deseja ser raptada, de casa, da escola... Eles elaboram isso através de uma constelação de imagens literárias]⁸.

Se vos escrevo, não é de forma alguma para repreender-lhes o (re)encontro dessa palavra, *erre*. Parece-me que há muito *do verdadeiro* no que vocês dizem, que a criança busca ser encantada, raptada, que se faz o mais atraente possível, e até se decepciona quando isso fracassa, mas por isso mesmo vamos desembaraçar uma coisa da outra.

⁸ Durante a leitura da carta, os comentários de Eder aparecem entre colchetes.

Se vocês recuperaram essa palavra graças ao livro *Les vagabonds efficaces*, que escrevi em 1947, há o risco de alimentar um mal entendido que vejo esboçado quando vocês dizem que “a grande idéia de Deligny, já o dissemos, mas é preciso repeti-lo como um princípio, foi tomar partido da vagabundagem”. Seria um princípio *pedagógico*? O mesmo vocês dizem, a partir de *erre*: “a criança vai... seu ímpeto pode guiá-la à descoberta do outro, à espera do outro que a leve consigo ou mesmo à sedução desta outra criança que ela não é...”. [Como, por exemplo, Antoine Doinel, que vai pouco a pouco se tornando a criança que ele não é em *Os incompreendidos*.]

Para que exista esta atração do outro, é preciso haver ao menos *algo* a decifrar, que talvez não seja – o? – impulso do autista que, *desobrigado* desta *preocupação*, ao que parece, dispõe de uma percepção excepcional dos traços deste *humano* que nos escapa.

Eu não construí uma doutrina pedagógica que reivindicaria o *livre* direito de vagabundar. Reivindicar é reconhecer aquilo a que nos dirigiríamos para implorar ou exigir um direito, o que é expressamente o afazer da linguagem que tem por função legislar.

Podemos imaginar que numa sociedade liberal um pouco mais avançada e mais sutilmente organizada do que esta se proliferariam ao bel prazer clubes e associações subsidiadas pela “*livre vagabundagem dos jovens*”. E daí?

Se minha carta se prolonga, é porque neste momento, penso que talvez ela seja útil para precisar um pouco mais claramente o movimento desta *tentativa-aí*.

É desnecessário destacar as palavras destes mapas que são o instrumento de nossa prática. Tomemos essa palavra aí, *erre*. Eu lhes disse que a encontrei *vazia*, despojada dos restos de tudo o que ela pode *querer* dizer entre falantes.

Eu me sirvo de palavras para nomear estas linhas que nós traçamos com certa prudência, palavras que transcrevem o rastro dos trajetos de crianças-aí, pois só os rastros *acolhem* o estratagema que forjamos para evitar o uso do nome próprio ou do *ele* que institui esta *pessoa* a que nos atribuímos tão *natural* e descaradamente. Ora, ao fazê-lo estamos, uns como os outros, *assujeitados* à linguagem, que é uma comodidade mas, acima de tudo, é uma *história*. Eis que estamos cegos para tudo aquilo que não lhe disser respeito, a essa linguagem que nos torna o que somos e que não está isenta da longa história de dominação de alguns sobre todos os outros.

Assim, fica claro que é dispensável destacar *nossas* palavras nas cartas que, traçadas *a partir* destas crianças aí, *visam* não a *elas*, mas à falha da linguagem. SUA falha *original específica*. [Esse “SUA” aqui está grafado em caixa alta, como algumas coisas que, como sempre, ele faz questão de usar, ou caixa alta ou itálico. O texto tem tudo isso, se eu apontar tudo, a gente não entende do que se trata... Posso disponibilizar a carta para vocês depois.]

É notável, por exemplo, que as *linhas de erre* não vagabundeiam deliberadamente, de maneira alguma. Podemos vê-lo nos pequenos laços

comuns tão próximos de nós mesmos. Para nós, o *vagabundar* da errância, de erro em erro procurando este *humano* despojado um pouco que seja dos cimentos convencionais – que impelem cada um a SE manifestar sem sequer se perguntar aonde vai chegar com isso –, este SE aí, que não passa de um modo de conduta ambiental em que nos inspiramos a todo tempo deveria, ao contrário, impelir ao silêncio, por acesso de *personalidade*. [“Acesso de personalidade”, como uma coisa de... Se te ocorrer um surto de ser um tanto personalista, cale sua boca {risos} para ver se, pelo menos, você consegue coincidir com o que você é, não é? Alguma coisa do tipo {risos de Heliana}].

Considerar que *o humano* talvez não seja (mais que) um impulso da linguagem, tal é a aposta destas linhas ditas de *erre*. Que mais dizer, senão que após nove anos completamente cercado por mapas, eu não saí deste mesmo ponto?

Graça da vida para um *vagabundo de princípio*.

Será que a alcancei nisso?

Nisso?

fim de maio de 76

[A carta acaba aqui].

Eder: É uma carta que me agrada muito, pelo tom no qual ele consegue fazer derivar, inclusive, suas próprias afirmações. Ele diz: ‘Nem eu tenho tanta certeza disso que vocês dizem que é o meu projeto, que é o meu princípio’... Eu vou parar aqui ai a gente continua depois.

[Aplausos].

* *Deligny à René Schérer et Guy Hocquenghem, Mai 76*. In: DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo. Paris: L’Arachnéen, 2007. [Cahiers de l’immuable. III Passer sous silence. pp. 974-5 (34-5)]. Tradução e notas: Eder Amaral. E-mail: <eder_as@yahoo.com.br>.

ⁱ No original, “les vise”, do que Deligny se esquivava possivelmente em razão da conotação que o verbo “viser” pode sugerir ao se referir às crianças (observação, vigilância). Optando por “captar”, favorecemos o sentido de *atentar para, reparar e/ou perceber*.

ⁱⁱ Deligny constrói em seus textos diversas fórmulas que se apropriam do advérbio de lugar “aí” (em francês, *là*), frequente em sua escrita. Este uso do *aí* alude à maneira singular como algumas das crianças autistas se referem aos gestos e ações do seu próprio corpo, a saber, “esse menino, aí” (*ce gamin, là*), fórmula que dá nome a um dos filmes (1975) que Deligny dedicou a estas crianças. Sempre que necessário para facilitar a identificação de suas aparições ao longo do texto, mantém-se em português a recorrência do hífen ligando as palavras que Deligny singulariza ao acoplá-las ao “aí”.

ⁱⁱⁱ No original, *mutiques*.