

DEBATE

Heliana: Você achou o pedacinho?

Noelle: Ah, achei! É mais legal ainda a história.

Eder: Você quer ir lendo aí?

Noelle: Ah, posso ler. Eu achei o pedacinho que o Eder tinha falado e aí ele está falando sobre o pedido de ajuda do Truffaut, e então ele fala: ‘Deligny se lembra que, enquanto Delegado Regional do Trabalho e Cultura – então é depois do Centro de Observação e Triagem, antes da *Grande Cordée* –, ele ajudou André Bazin, crítico de cinema, a fazer sair de Savigny-sur-Orge (um desses Centro de Observação) um jovem menino chamado François Truffaut. Ele conta que esse François Truffaut, não podendo sair do domicílio de Bazin (por ordem da justiça), apropriou-se, então, de uma cultura cinematográfica’.

Heliana: Bem, foi ótimo. Nós não teríamos mais tempo, mas podemos fazer uma rodada... Uma rodadinha, pelo menos de perguntas, umas três ou quatro e aí o pessoal...

Anônimo 1¹: *Você viu os filmes [do Deligny], Eder? Esses filmes são acessíveis?*

Eder: *O mínimo gesto* acaba de ter uma legenda divulgada no *YouTube*, também dá para baixar em alguns lugares. *Ce gamin-là* ainda não tem legenda na internet. Foram feitas algumas exibições dele em São Paulo, com legenda. Thalita também tem uma legenda com tradução em andamento, porque, no volume das *Obras*, essas legendas estão disponíveis. Então, a questão é traduzi-las e inserir no filme.

O filme que a gente vai ver hoje à tarde, trazido por Noelle, é o *Projet N*, um documentário sobre o trabalho do Deligny, e a gente está justamente com essa dificuldade para resolver, da questão da legenda, mas a gente vai dar um jeito.

¹ Infelizmente, não foi possível registrar os nomes dos participantes do debate na assistência.

E o outro filme, *Ce gamin-là*, esse que não tem a legenda na internet, em breve deve aparecer alguma versão dele na *internet* para a gente ter acesso. Mas *O mínimo gesto* está lá.

Thalita: Mas eu pretendo que ele saia logo porque... É sobre isso que eu estava brincando com o Eder, não sei... Aqui no Brasil existem esses filmes com legenda. Eles já foram exibidos em São Paulo, em Santos e agora lá no evento em que Noelle estava e eu fui também, e o Diego, fomos ver em São Paulo. Mas eles não estão divulgando, não sei se é por uma questão de estudos de seus grupos ou se é por uma questão de direitos autorais, mas, assim, eu vou colocar no *YouTube* até que alguém tire [risos]. Se tirarem, tudo bem, eu sou bloqueada...

Anônimo 2: *Você [Eder] falou que o Michel Foucault... que Michel Foucault?!, O Truffaut!... [Heliana ri e diz: 'é uma rima, não é? Não é uma solução?']. Você falou que o Truffaut chegou a ajudar o Deligny a montar o filme dele, e você falou que o filme dele era um material muito extenso. E aí eu vi um pedacinho que está no filme que fizeram com um conceito do Guattari², sabe, em que aparece alguém falando... Eu vi só aquele trechinho e aí me lembrando daquele trechinho agora, eu acho que a montagem não era tão importante assim, não sei... Na verdade eu estou fazendo um trabalho agora, que tem algo semelhante, um trabalho em saúde mental, no caso e agora eu vou fazer um filme a partir desse trabalho, só que eu não estou filmando as cenas para fazer um filme, eu vou mais pegar o que já existe filmado, que são filmagens de celular, normalmente. Lá [local de pesquisa/filmagem] é uma casa, e normalmente a gente pega os celulares e filma, e lá a gente filma espontaneamente. Então, meu trabalho vai ser mais de edição. Eu estou imaginando isso. Aí eu queria saber se você pode me dar mais informação sobre essa parceria, essa ajuda pedida por Deligny para terminar essa obra, e a ajuda do Truffaut.*

Eder: Você quer saber em que consiste a ajuda, como é que ela era...feita?

Anônimo 2: *É porque a minha questão seria essa: se o filme tiver um foco mais na filmagem...E parece ser isso, não é?... Quando você foi falando, que ele foi usando a*

² Trata-se do documentário *Agenciamentos: Félix Guattari e o Animismo Maquínico*, (*Assemblages: Félix Guattari and Machinic Animism*), de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato (2011).

própria ação de fazer o filme como parte do trabalho dele, que aí então o... Acho que eu acabei respondendo por você (risos).

Eder: Funciona. Funciona.

Anônimo 2: ?

Eder: Também funciona.

Anônimo 2: *Acho que seria por aí, né? Enfim, em que nível essa parceria... [inaudível].*

Eder: Ah, tá, entendi. Ele pede sempre nas cartas. Essas cartas estão reunidas, eu também me esqueci de falar isso, é importante falar: vocês podem encontrar na *web*, elas estão reunidas numa revista de cinema que se chama *1895*, é uma revista francesa. A correspondência foi reunida pelo Bernard Bastide e faz parte dos arquivos do François Truffaut. Eu não sei se essas correspondências também fazem parte desse arquivo em que você [Noelle] trabalhou...

Noelle: É, então, a única parte que a gente não mexeu, de todo o arquivo, foram as correspondências. As correspondências estavam lá, elas estão lá em Cévennes ainda, mas elas já tinham sido anteriormente catalogadas e elas não foram enviadas ao IMEC nesse envio de material.

Eder: Entendi. Porque essas cartas do Truffaut com Deligny estão no arquivo do Truffaut, e aí o Bernard Bastide reuniu todas essas cartas e fez uma pequena, mas muito interessante apresentação na *1895*. Não se trata bem de um artigo, ele apenas contextualizou em que circunstâncias essas cartas foram trocadas e criou uma espécie de parâmetro de referência para se entender do que se falava em cada uma das cartas, de que filme se tratava, se era de *Os incompreendidos*, de *O mínimo gesto*, etc. E essas cartas vocês podem achar na internet, elas estão em francês. Se de repente vocês tiverem interesse, a gente pode conversar até para fazer uma tradução de estudo, não vai ser nada muito sistemático, mas podemos pensar nisso.

Porque há também, eu não falei isso, mas essa coisa com a tradução, acho que é um pouco o que Thalita também está vivendo, eu comecei a traduzir não por uma

vontade de ser tradutor, e sim porque não tinha nada disponível em português, e eu comecei a ver que se eu não estudasse um pouquinho de francês para começar a me meter com isso, eu teria que mudar de tema. A opção era muito dura, eu não queria mudar de tema, eu queria fazer um trabalho sobre isso. Pouco a pouco você vai vendo também que vai ter que citar aquelas coisas, ou que você vai trabalhar termos ali, que é melhor que eles estejam no seu idioma também, para você explorar com mais atenção... E aí você vai se dando conta de que essas coisas vão ficar ali traduzidas, então é bom fazer e divulgar, distribuir e fazer com que elas sejam lidas pelos outros também, não é? Então está aí à disposição, a carta [de Deligny a Schérer e Hocquenghem].

Mas, respondendo ao ponto específico, ele pede ajuda com questões técnicas: ‘qual tipo de câmera eu devo usar para ficar mais barato, mas também para garantir uma certa qualidade do material?’ – a gente tem que lembrar que, nessa época não existe câmera digital, você está falando sempre de filmes de 16 ou 35 milímetros –, ‘Você vai querer colorido ou preto e branco?’ E Truffaut vai dando uma ajuda que... Ele pede essa ajuda a um cara que é um diretor de cinema super renomado, o cara está dando uma ajuda de técnico de cinema, dizendo assim: ‘Olha só, se você quiser o filme assim ou assado vai dar isso’, e vai explicando as coisas na carta. Às vezes, as cartas não têm nada de confessional ou de muito importante sobre os sentimentos deles, às vezes são cartas específicas sobre pontos cruciais da produção. No ponto em que essa filmagem já tinha atingido quilômetros – porque eles falam nestes termos: ‘eu tenho tantos quilômetros de rolo aqui, como é que a gente faz?’ Então Truffaut diz: ‘Olha, a montagem que você vai fazer desse material ela não precisa pegar as melhores imagens...’. Talvez, nesse sentido, coincida com o que você está pensando. Talvez não seja a montagem que interessa tanto.

Por outro lado, Truffaut diz assim: ‘o que você precisa fazer é não deixar de fora do seu filme imagens que façam ressoar essas ideias que você quer traçar nele. Se ele vai ser um filme bonito ou não, isso não cabe a gente. A gente faz e deixa ver o que acontece quando ele é visto. Mas você tem que tirar daí uma versão. Depois você vai ter tempo suficiente para mexer nas outras, nesse arquivo enorme que você tem. Mas faz uma versão, tira daí uma versão’.

Truffaut nunca ia até... Ele foi uma ou duas vezes até a região onde Deligny estava na época, não me lembro agora, e conversou com ele, observou um pouco, trocou ideias que ele queria usar também para *Os Incompreendidos* e para *A criança selvagem*. Mas ele nunca foi até lá, por exemplo, para trabalhar nisso, na edição. Da mesma forma,

Deligny não saía muito de lá também, não era muito de viajar, também não ia até Paris para resolver isso. Em geral essa correspondência funcionava da seguinte forma: Truffaut pedia a alguém que trabalha com ele para ficar à disposição do Deligny, alguém do escritório ou que cuidasse dessa parte de produção, ou alguém que trabalhava diretamente na equipe de montagem, de edição etc., e que fosse até lá um técnico de câmera, não para fazer o filme, mas para ensinar algumas coisas, alguns aspectos. Então me parece que era uma colaboração nesse sentido de “tornar possível”, mais do que ‘vou dar minha marca ao seu filme, vou assinar junto com você’. Tanto que não é disso que se trata.

Anônimo 2: *Você diria então que é isso mesmo, que a montagem não é tão importante quanto...*

Eder: Eu não sei se eu diria isso, se seria bem isso, mas sei que repercute no que você tá falando sobre...

Anônima 3: *Eu acho que não seria bem assim! Eu acho que tem uma coisa que me chama atenção, que estava na fala da Noelle, que é assim: não é um questionamento de como se estrutura a experiência humana, eu acho que quando a carta é o cinema, eu acho que se o foco está no filmar ou na montagem, é um certo recorte também, de uma certa experiência do cinema. Eu acho que tem muito mais a ver com a desestabilização do cinema pelo cinema. Não é isso?*

Eder: Sim. É que ele não estava muito preocupado com o mundo do cinema, ele não quer entrar para a tradição do cinema. O que ele quer fazer é usar essa potência da imagem, porque se dá conta de que a imagem libera muito mais, por exemplo, da linguagem, do que os seus próprios textos. Num livro que é de poemas, de *brides*, como as meninas disseram, de cacos, ou de retalhos, um livro de poemas em que a primeira parte ou quase todo o livro é dedicado a aforismos sobre a imagem, entre esses aforismos alguns são, assim, assustadores quanto à clareza com que, para Deligny, a imagem não precisa de uma linguagem. Não porque ela seja uma linguagem. Porque essa, por sinal, é a afirmação de muita gente que trabalha com cinema, para dizer: ‘bom, ela, a imagem, tem sua própria linguagem’. Ele tá indo num ponto que talvez seja um pouco inexplorado na crítica do cinema, que é o seguinte: ela está totalmente *fora da*

linguagem, e é por isso que interessa. É por isso que o cinema interessa, para Deligny. Não é o cinema como sétima arte que interessa, o que interessa para ele é *camerar*. ‘Isso importa porque, ao produzir essas imagens, eu produzo com essas crianças alguma coisa que está mais próximas delas’.

Anônima 3: *Onde está isso?*

Eder: Isso está num livro que se chama *Essi et copeaux*³.

Noelle: Eu não estudo muito especificamente essa parte do cinema, apesar de ter lido os textos do Deligny sobre o cinema. Acho que é preciso ter um cuidado em afirmar que a montagem não é muito importante, porque eu acho que, por exemplo, em *O mínimo gesto* especificamente, e até nesse catálogo – agora eu estou em dúvida –, ele conta um pouco da dificuldade da produção de *O mínimo gesto*, e ele vai falar da distância que houve entre o tempo da captura das imagens e o da montagem, e também do fato de a pessoa que faz a montagem não estar presente no momento da captura das imagens, e aí a montagem ganha uma função que obviamente é diferente da função que a câmera vai ter enquanto instrumento, e de todo esse desenvolvimento crítico do Deligny sobre o *camerar*. Mas a montagem ganha uma função, em relação a esse produto final que vai ser o filme. Aí existe uma série de nuances dessas questões, a pessoa que montou não estava [presente], há toda uma série de defasagens de tempo em relação à montagem...

Thalita: O som que a gente ouve no filme não é daquele momento [da filmagem]. É outro som, que foi construído ali, articulado.

Noelle: É. Então a montagem tem, sim, um lugar. Então é importante ler e entender melhor o lugar que isso vai ter aí. Mas não dá para dizer que a montagem não é importante. Talvez a montagem não seja tão importante para o que Deligny está pensando enquanto instrumento, a câmera enquanto instrumento. Acho que isso se dá no momento da relação com esse mecanismo, que isso funcione como um processo que independe de um resultado. Mas enquanto filme existente, acho que o processo de montagem tem uma importância sim, tem um lugar sim.

³ DELIGNY, Fernand. *Essi et copeaux*. Marseille: Le Mot et le Reste Éditions, 2006.

Eder: Então, assim como ele está questionando a linguagem nos seus textos, e ele tem que usar dessa mesma linguagem, para sair disso você também tem que criar uma perturbação em quem lê. Você lê um texto do Deligny e fica muito confuso quanto ao que ele está dizendo – no original e, pior ainda, para quem está fazendo a tradução. Thalita está aí sofrendo com as *tentativas* dela, não é? [risos].

Essa carta que eu li para vocês em português, por exemplo, é toda *traidora*, porque tem muita coisa aqui em que eu não sei se ele está dizendo a mesma coisa que vocês, não, e eu não sei mesmo. Eu estou fazendo uma versão aqui, estou colocando palavras na boca dele. E é importante dizer isso, para que a gente também veja que, às vezes, a gente não tem saída, ou você coloca palavras na boca – aqui eu estou apresentando um outro polo da discussão que a Thalita trouxe sobre a tradução: ao mesmo tempo em que, às vezes, você precisa manter no original e garantir uma certa fidelidade com o texto original, por outro lado, se você também não arrisca o salto de ‘não tenho certeza se é isso que ele diz, mas é isso que eu vejo’... isso é um limite muito difícil mas, às vezes, é o que está em jogo. Você pode não colocar nada no texto também e manter essa fidelidade, que vai mostrar uma certa honestidade do trabalho como tradutor, mas pode ser que também não diga nada. E que aí, a questão do ‘dizer alguma coisa’ importa mais para a gente pensar assim: eu sei que esse texto não é o original e eu acho que a questão do tradutor é revelar o quanto esse texto não é original, revelar que ele está sendo mesmo uma *tentativa*, não é? – pensando num método de tradução imanente ao próprio Deligny. Ele acaba inaugurando um exercício que também quem traduz vai ter que tentar. E eu acho que essa questão da montagem tem o mesmo sentido. Ela não é a mesma montagem que é usada pelo grande cinema, não é a montagem que vai dar o resultado do filme, mas é uma montagem que corresponde ao *camerar*. Corresponde, então, à invenção de uma nova maneira de pensar que imagem se conecta com isso e com todos esses elementos históricos também, que permitem que você pense assim: ‘bom, tendo em vista que as pessoas que estavam lá não estão aqui; que você tem uma série de dificuldades de reunir tudo o que estava presente na filmagem; e eu quero trazer isso à tona de novo, vai ter que ser feita uma nova coisa aqui, com esse material’. Ele vira um objeto inaugural da experiência de *montar*. Essa montagem nunca foi feita na vida, ela precisa ser feita pela primeira vez.

Anônima 4: *Pois é, então, eu queria colocar uma questão. Primeiro, eu quero agradecer a vocês por essa manhã. Mas, na sua fala [Noelle], você traz uma questão que me toca muito e que faz ressonância com o que você está trazendo, com essa experiência singular, que é inaugural. Você fala, Noelle, de uma construção da experiência reiterada no território, você disse isso. E eu queria que você falasse mais um pouquinho, porque isso me toca, assim, eu acho que tem a ver com o que o Eder está trazendo como experiência inaugural, como outra forma de fazer.*

Noelle: *É... Eu vou tentar conversar sobre isso a partir da questão dos mapas, porque eu acho que o instrumento da cartografia é um instrumento que dá a ver um pouco esse reiterado. A construção da cartografia era feita da seguinte maneira: as presenças próximas que estavam nas áreas de convivência – é importante dizer que não era o Deligny que fazia os mapas, eram as presenças próximas, então eram os adultos que estavam... Nem eram as crianças, obviamente, eram os adultos que estavam nas áreas de convivência; ou eram os adultos que estavam na área de convivência ou era a Gisèle Durand, que está lá até hoje e que também não ficava em uma área específica, ela ia até as áreas e passava o dia observando o movimento dessas crianças também. E aí, a partir da observação do movimento das crianças, eles vão traçando essas linhas que correspondem a esse deslocamento das crianças no território da área de convivência, e esse traçar era então levado ao Deligny. Então eles discutiam sobre essa produção e o mapa era construído a partir deles, eles colocavam, sobrepunham uma folha com o que seria o desenho dessa área e tinha uma folha de transparência onde eram traçadas essas linhas. Pena que eu não trouxe os mapas, mas não só as linhas do deslocamento das crianças, também é possível ver as linhas do deslocamento dos adultos. E aí essas linhas têm cores diferentes, têm espessuras diferentes, elas são atravessadas por uma série de símbolos que eles vão começando a desenvolver, ao longo dos anos de trabalho com cartografia, e que vão dar a ver no mapa os momentos de encontro das linhas ou os momentos em que um adulto, uma presença próxima, faz um grande gesto que é o que ela vai chamar de *ornar*, que não é utilizar a palavra exatamente, porque a palavra não teria um sentido ali. Esse ornar vai ganhar o sentido de referenciar essa criança e liberar um agir. Então, tem uma série de dispositivos que a cartografia dá a ver.*

Mas a linha dessas crianças dá a ver um movimento reiterado no território; um movimento que se repete, não só numa criança que repete aquele movimento, mas, como você percebe, pontos de encontro recorrentes, das diferentes linhas, das diferentes

crianças... É a partir desses encontros que Deligny vai, então, perceber a formação de uma referência, um *repère*, como ele vai chamar, no território. E aí ele vai usar essa questão da referência numa contraposição com a questão do *point name*, do ponto nomeado do Lacan, ele vai usar isso para fazer uma discussão entre experiência humana enquanto entrada no simbólico e possibilidade de vivência do real pelas crianças que não têm acesso à linguagem. Ele vai dizer que a experiência humana não é uma ruptura com o real; ela é a vivência do real. A experiência do homem consciente de si é que é a entrada no simbólico. Mas existe uma experiência, que é a experiência do humano, que é uma experiência de espécie, e que é o contato com esse real, que é um contato para alguém do rompimento – desculpem, eu não sou da psicologia, gente! –, da entrada no simbólico. E essa experiência se revela num certo traçar reiterado. É uma repetição que dá a ver essa possibilidade da manutenção da relação com o real. E essa relação pode ser observada, ela é vivenciada pelas crianças autistas, ela pode ser observada através desse trabalho de cartografia, que mostra esses pontos de referência. Então ele vai criar essas referências no território que dão a ver esse movimento do reiterado. E esse reiterado vai ter uma importância enorme para o Deligny. Ele vai fazer toda uma discussão sobre a questão da memória, ele vai trazer dois tipos de memória: uma memória do aprendizado, que é a memória da consciência, e uma memória da espécie, que é uma memória dessa esfera primordial do humano. Aí vai trazer essa questão do *fóssil*, ele vai começar a trabalhar uma série de conceitos a partir disso. Mas o reiterado é um pouco a permanência dessa camada humana no que as crianças vivem, a que a gente pode ter algum acesso a partir dessa observação; para ele isso pode ser acessado de alguma forma, também, nas brechas em que as redes brotam, na própria experiência do homem consciente, mas que, neste caso, não é uma experiência do uso da consciência, é um acesso a algo do humano que brota nesse homem que está no simbólico.

Anônimo 4: *Não sei se estou entendendo direito, mas então a referência seria uma função, não produziria um referente, mas uma função de referência, né? Uma função costumeira que se repete, é isso?*

Noelle: *É... Se você não coloca função enquanto finalidade, dá para dizer que essa referência produz um movimento que libera o agir dessas crianças autistas. Então, a referência tem uma “função”, vamos dizer, de construção de uma rotina costumeira.*

Dentro da construção de uma rotina costumeira em que todas as coisas têm um lugar, estão mantidos os referenciais dessa criança que não tem referencial na linguagem, então esse agir pode ser liberado. É um agir que surge na garantia do cuidado com esse espaço. Mas função, aí, não pode ter o sentido de finalidade, de fim...

Anônima 4: *Isso é muito rico para o manejo, sobretudo nos movimentos psicóticos, isso tem uma função, não é? Função, lembrando que não pode ser uma finalidade, assim e na própria distância próxima...*

Noelle: Presença próxima.

Anônima 4: *Ah é, presença próxima... É o contrário, não é? É muito bacana pensar isso. Obrigada!*

Anônimo 5: *Professora, posso falar uma coisa rapidinho? Talvez seja uma coisa interessante para a tua pesquisa, Eder... Quando você falou do filme sobre o menino selvagem de Averyon e o Itard... Há uma coisa interessante no filme, porque a verdade é que o trabalho do Itard é um fracasso, não é?*

Eder: Considerável.

Anônimo 5: *Sobretudo no olhar de um educador, ele queria treinar comportamentos do garoto, ele queria fazer aquisições, construir aquisições, não é? Em termos de socialização.*

Eder: Isso.

Anônimo 5: *Foi um grande fracasso, e o interessante é que quem conta isso é Maud Mannoni, não tenho certeza, mas acho que ela fala disso em Educação impossível⁴. Ela diz que o que o menino teve em termos de aquisição, de interação, foi propiciado não pelo Jean Itard, foi propiciado pela criada do Itard, porque a criada não tinha intenção*

⁴ MANNONI, Maud. *Educação impossível*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

nenhuma em relação ao menino. Ela só interagia, e interagia de uma maneira afetiva, ela cuidava, ela alimentava...

Eder: Ela não tinha nenhum *projeto*, não é?

Anônimo 5: *Isso, ela não tinha nenhum projeto, diferente do Itard que queria ensinar, que queria fazer com que o menino se calçasse, comesse com garfo e faca, esse tipo de coisa, que não aconteceu de jeito nenhum. O filme não coloca muito essa questão, e eu acho importante essa coisa que a Mannoni aponta.*

Heliana: Quer falar [Eder]?

Eder: Na verdade, fazer uma pergunta, que passa um pouco por essa questão que você [Anônimo 5] trouxe. Mas uma pergunta para Noelle, porque eu me lembro de ter visto – não sei se foi alguém que comentou, mais ou menos como disse-me-disse, como essa história do encontro Deligny-Truffaut –, mas me falaram que você tem um interesse pela questão da democracia, a discussão sobre a política que resulta ou que sai desse trabalho com o Deligny. Você quer falar alguma coisa sobre isso ou você prefere deixar para lá? [risos].

Noelle: É... Não sei muito bem o que eu poderia falar sobre isso [risos]. Mas o trabalho da tese o que estou tentando fazer é retrair ou cartografar como Deligny desenvolve o problema institucional desde então, do final da década de 1930, na entrada do trabalho escolar, à passagem pelo asilo, à transição do Centro de Observação e Triagem e à *Grande Cordée*, representando um pouco um certo momento de virada para a questão, realmente, da ruptura institucional e, assim, à chegada em Cévennes. Então, o trabalho da tese é um pouco discutir ou mapear, é um trabalho meio cartográfico, eu fico num esforço de interpretar muito pouco, mas de tentar cartografar realmente como o problema institucional é construído pelo Deligny nos seus textos, um pouco tentando fazer brotar qual seria essa discussão institucional, sem muito dizer [risos] alguma coisa, se é que isso é possível. E aí, acho que a questão de fundo disso é um pouco pensar como a gente pode pensar a construção do comum, discutir a construção da política pública, qual o lugar do território, qual o lugar do cuidado no momento de pensar política pública, é discutir qual o lugar do Estado, é discutir efetivamente se o

Estado é uma esfera necessária da experiência humana, se existe nessa discussão do *sem Estado, contra o Estado*, se existe uma experiência sem Estado... Mas isso são desdobramentos, não sei o quanto a tese vai conseguir dizer disso, são coisas que vão aparecendo na leitura. Mas o trabalho em si é uma cartografia do problema institucional no Deligny.

Eder: Eu te perguntei para poder dialogar com ele [Anônimo 5]. Parecem coisas completamente diferentes, mas é isso, você fala da ausência de projeto e da criada que vai e cuida de uma criança que também não tem projeto e não vai dizer *sim* ou *não* – não adianta, por mais que seja feitos todos os esforços para ensiná-la a dizer *sim* e *não* –, ela está em outro movimento, ela não quer nada. Porque o que a gente costuma fazer quando se discute essas questões éticas em torno de uma alteridade radical como a de um autista ou qualquer coisa parecida, de um delinquente, é quase sempre dizer assim: ‘ele quer outra coisa, não é?’ O nosso debate ético-político é quase sempre assim: ‘querem alguma coisa para ele, mas ele quer outra coisa’. E parece que Deligny traz uma terceira questão: *eles não têm querer*. Às vezes, não se trata de nenhum querer, e a gente não suporta o fato de que pode não haver querer nenhum, o que não significa que não existe uma vida ali. Ele está colocando uma questão que mela o nosso jogo, não é? Porque está muito bem colocado: dizer qual é o querer de alguém, ou parar de dizer o que alguém quer, para que ele possa dizer por conta própria. É um jogo no qual a gente funciona muito bem, mas aí emerge essa questão: *e quando não há querer nenhum?*

Anônimo 5: *Desconcerta, não é?*

Eder: Só funciona alguma coisa, só produz algum tipo de efeito no menino porque não há querer nenhum na empregada, na criada, de produzir. É preciso pensar que se trata de uma situação muito singular, da relação dos dois, é claro. Mas olha as repercussões que isso teria para a gente pensar a política ou a ética como uma questão de: ‘bom, pode ser que eu não dê conta também do que está se passando, pode ser que o meu repertório político, ético, de questões que são problemáticas para mim, pode ser que nada disso alcance o que está em jogo’.

Noelle: É interessante porque, quando você começou a me perguntar, e falou ‘é porque você trabalha com essa questão da democracia’, eu até me assustei, porque eu me

lembrei, de cara, dessas falas fortes do Deligny. Numa delas ele diz assim: ‘A minha tentativa não tem nada a ver com democracia’. E aí ele também vai dizer que não tem nada a ver com liberdade, porque ele situa essas categorias ainda numa esfera do sim e do não, de quem pode dizer o que quer, da autonomia de dizer, da vontade, da definição, de pensar a experiência coletiva enquanto experiência de sujeitos que vão decidir o que querem ou o que não querem, o que é melhor e o que é pior, como se organizar etc., e ele vai dizer: é isso, ele está num lugar que não é esse lugar, e é um lugar muito do desarranjo. ‘Porque a minha tentativa não tem nada a ver com democracia’ – assim, para a nossa discussão política a gente vai dizer: ‘como assim?; então tem a ver com o quê? com uma experiência autoritária?’ Mas não, não é uma oposição a isso; é uma *coisa outra*, é sair disso, é sair da esfera do poder dizer, do poder se dizer, do poder se definir. Porque é isso, o poder dizer e o poder se dizer, para ele é poder dizer também o outro, é uma esfera de dominação, e que, sem sair dela, não se sai da construção desses lugares. Então, realmente, é uma coisa que, para pensar politicamente, para nós é extremamente difícil... É difícil até de *achar texto*. Um dia, eu estava escrevendo, e *não tem texto*, parece que teria que acessar um negócio que está aqui, e não consigo parar de lidar com isso, também, numa lógica de oposição. E o Deligny vai falar assim: ‘eu nunca fui *anti*, eu nunca fui contra, porque isso ainda é o jogo institucional, ainda é criar modelo, ainda é criar projeto... é *outra coisa*’.

Anônima 6: *[Início inaudível] ... A gente estava nessa discussão de como é que a gente faz algumas recusas, mas sem com isso estabelecer, ou estar defendendo, ou caindo, não sei, num “em-cima-do-murismo”. A gente estava tomando isso, assim, como um problema, mas será que isso deve ser um problema? Em tempos dessa, não sei, pensando política, democracia e Brasil e também o que o PMDB tem... [risos].*

Heliana: ... No momento está bem difícil! [risos]

Anônima 6: *[Risos] Enfim, é só uma provocação, não há nenhuma resposta para isso. Era só jogar mais um problema nesse campo problemático [risos].*

Anônima 7: *Eu acho que o nosso modo de vivenciar a experiência é sempre passado e futuro, e o que o Deligny está trazendo é presente, então é o ato em si, alguma coisa que está acontecendo agora. Por isso, eu entendo a montagem e a edição muito*

próximas do que ela [Thalita] entende da tradução. Ou seja, você pode fazer uma montagem, uma tradução, que estão bem perto do presente, ou seja, do factual, do que está acontecendo, seja lá que nome a gente dê a isso, ou você pode fazer uma montagem... Como a tradução da qual você [Thalita] falou, do espanhol, não é? 'Aquilo ali não foi nada parecido com o que eu li, quando eu fui procurar no texto dele...', tem a ver com os nossos presentes. A edição também pode ter ou pode ficar presa a essa outra forma lógica de compreendermos a experiência do passado, que dizem que a gente conhece, ou o futuro: amanhã o Brasil será um país do futuro. Nós estamos no presente em pensamento, mas tudo bem.

Heliana: [Risos]. Vamos aproveitar que chegamos à questão-Brasil e vamos fazer um corte, que não é lacaniano, é aquele “encontro dos percursos” [“emaranhado”] do Deligny...

Anônima 8: *Eu sou uma espectadora assídua das traduções e das cartas, mas a sensação [inaudível], a angústia é justamente essa, da ação. E quando eu vejo, eu participo enquanto espectadora da tradução do capítulo, eu vejo uma angústia, tem palavra que não cabe, tem um parágrafo que não cabe, tem texto que não cabe, você procura em qualquer vocabulário e não existe o repertório, vai buscar na nossa memória e não tem, e o que eu sinto é que o Deligny traz justamente esse desconcerto, para nós atentarmos que a vida é o agora, é hoje e ele também está muito preocupado. É a convivência em si que não precisa de uma formalidade. Porque a gente estava, como a Noelle estava colocando lá no começo, falando do IMEC, em que existe toda uma questão institucional, toda uma regra, todo um negócio, mas existe a vida aqui fora. Então essa vida que corre, esse rio que vai se infiltrando, são esses não vistos, mas que dizem para a gente o que a gente está sentindo, e que Deligny vai trazer para isso. Então, a angústia, por exemplo, de criar uma forma de expressar o que não se expressa, que é muito difícil, que ele [Eder] está trazendo pelo delinquir, pelo vagabundear, pelo zanzar por aí, então estar sempre à deriva, estar sempre na brincadeira [inaudível]... improviso ali do acúmulo, mas um acúmulo que não cabe em uma palavra. Então sempre vai escapar, é sempre muito maior, porque está aqui. [inaudível]... É como brincar de barro, quando eu construo e se dissolve e eu vou construir e vai se dissolver, então é isso, é a vida e não existe nada que a capture – e*

que bom que não existe. É mais ou menos isso. A graça do viver, a possibilidade da vida enquanto vida, escapando, porque a função é essa, escapar mesmo.

Heliana: Queria agradecer, dizer que eu adorei a mesa. Acho que todo mundo adorou também. Foi muito boa. Quero agradecer a presença de vocês também, e dizer que a gente estará de volta à tarde. Então, não se esqueçam de voltar. Cuidado com a errância, façam *cruzamentos!*