

QUE INFÂNCIA! QUE INFÂNCIA?*

Eder Amaral

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Instituto Federal da Bahia

Resumo: “Comizi d’amore” (1965), de Pier Paolo Pasolini é um filme-pesquisa que ensaia uma reflexão sobre o amor entre pessoas comuns. Com uma proposta semelhante, mas através de procedimentos e resultados distintos, Silvano Agosti realizará, quase vinte anos depois, “D’amore si vive” (1984), acercando-se da mesma questão. Em ambos os filmes, salta à frente a singularidade da presença da infância como interlocutora privilegiada. Seja como lugar de uma ambiguidade reveladora de suas próprias “capturas”, seja pelas intensidades que a situam intempestivamente em relação aos adultos, é sempre a diferença irredutível da infância que transita entre as imagens captadas por Pasolini e Agosti. Este ensaio pretende constelar as imagens da infância produzidas nestes dois filmes para pensar, através delas, na afirmação da infância como sendo, antes de tudo, movimento.

Palavras-chave: Infância; imagem; cinema; amor; sexualidade.

Résumé: Quelle enfance ! Quelle enfance ? « Comizi d’amore » (1965) c’est un film-recherche de Pier Paolo Pasolini qui essaie une réflexion sur l’amour parmi des personnes communes. Avec un argument voisin, mais à travers différentes procédures et des résultats, Silvano Agosti a réalisé, presque vingt ans plus tard, « D’amore si vive » (1984), se rapprochant de la même question. Dans les deux films, c’est la singularité de la présence de l’enfance comme interlocutrice privilégiée qui attire l’attention. Soit comme lieu d’une ambiguïté révélatrice de leurs propres « emprises », soit à travers des intensités dans lesquelles elle se situe intempestivement par rapport aux adultes, il est toujours la différence irréductible de l’enfance qui glisse dans les images visées par Pasolini et Agosti. Cet essai vise la constellation des images de l’enfance produites dans ces deux films pour penser, à travers elles, l’affirmation de l’enfance tout d’abord comme mouvement.

Mots clés: Enfance ; image ; cinéma ; amour ; sexualité.

* Este texto faz parte da pesquisa de doutoramento em curso (Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social – PPGPS / UERJ), intitulada “Uma pureza insolente: constelações da infância à penumbra”, sob orientação da prof.^a Heliana de Barros Conde Rodrigues, financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Agradeço a João José Gomes do Santos, das mãos de quem recebi *D’amore si vive*. A George Neri, que me apresentou *Comizi d’amore*. A Tiago Régis, pelo convite a uma leitura intempestiva durante a preparação do texto. A Walter Kohan pelo questionamento atento que deflagrou a necessidade deste ensaio. E a Cecília Barros-Cairo, pela hospitalidade intercessora.

Os poetas de sete anos

*E então a Mãe, fechando o livro de dever
Lá se ia satisfeita e orgulhosa, sem ver
Em seus olhos azuis, sob as protuberâncias
Da face, a alma do filho entregue a repugnâncias.*

Arthur Rimbaud, *Os poetas de sete anos*

Março de 1963*: munido de câmera, microfone e gravador portátil, o amoroso peregrino do escândalo parte em comício pela Itália, à cata da voz da rua, do campo, da fábrica, das praias. Quer saber como nascem as crianças, de onde elas vêm, se o sexo tem algo de natural, se somos livres para viver nossos desejos... Caixeiro-viajante que nada vende, o poeta do corpo percorre seu país “para uma sondagem sobre as preferências sexuais, não para lançar um produto, mas para compreender e retratar fielmente”¹. Inspirado pelo *cinema-verdade* em vias de florescimento, Pasolini propõe um filme-pesquisa sobre o pantanoso terreno da sexualidade na Itália do milagre econômico pós-guerra.

Otimismo do consumo, frenesi desenvolvimentista, industrialização por toda parte, elogio ao progresso, o agito do *Iê-iê-iê*² e da “liberação sexual”. Nada disso convence Pasolini – no conjunto, o tom dos depoimentos só reforça a suspeita – de que as transformações econômicas tenham produzido, sob a máscara do espírito liberal em formação, a face conformada de um moralismo indulgente. “Não se trata de um inquérito, grandiloquência do verdadeiro no procedimento, tampouco de uma confissão, silêncio grandiloquente da verdade. Apenas

um espasmo, um espanto. Algo de um infame desconcerto” (OLIVEIRA, 2005, p. 276).

Comícios de amor é um dos primeiros filmes realizados pelo escritor-cineasta italiano. Exibido pela primeira vez em 1965, o filme é uma espécie de documentário “paratelevisivo” (BOURLEZ, 2012) que se apropria do dispositivo do cinema-verdade à sua maneira, constituindo um verdadeiro ensaio cinematográfico (APRÀ, 1965; LAHUD, 1993) sobre aquilo que, no século XVIII, Charles Fourier diagnostica como a “falsidade dos amores civilizados”. Espécie cujas raízes padecem sob os pés humanos, o amor é “uma árvore que cada autoridade se obstina em parasitar; ela tem a sina desses troncos cujos brotos são devorados pelos animais antes mesmo de chegarem a se estender” (FOURIER, 2009, p. 48). Entre Fourier e Pasolini, uma preocupação comum leva a investigar a miséria amorosa em que nos encontramos, sob a confusa sujeição da vida passional ao projeto burguês de família, com todas as vicissitudes que isso desdobra.

O filme se divide em seis blocos: um prólogo (no qual Pasolini interpela crianças pelas ruas), quatro episódios (as “pesquisas”³ propriamente ditas, predominantemente feitas com jovens e adultos) e um epílogo (retratando um casamento de dois jovens numa vila italiana, único momento do filme em que emerge uma atmosfera narrativa ficcional). Nas pesquisas, Pasolini recenseia as opiniões dos italianos de Norte a Sul, da classe operária à burguesia, dos pais de família às prostitutas, na tentativa de encontrar, nesta profusão de vozes, a silhueta da sensualidade *all’italiana*. Entretanto, de parte a parte, sua decepção não deixa de crescer ao longo da investigação: “diante do amor, do casamento ou do divórcio, da homossexualidade ou da prostituição há sempre o mesmo medo de falar, o mesmo conformismo, uma maneira desoladora de considerar as coisas” (APRÀ, 1965, p. 29).

* Em virtude dos aspectos historiográficos explorados neste artigo, sempre que for pertinente, citaremos os textos remetendo ao ano da publicação original seguido do ano de publicação da edição consultada, *vide supra*. Nos casos de publicações estrangeiras e legendas, salvo indicação em contrário, as traduções são de minha responsabilidade.

¹ Trecho da primeira vinheta de *Comícios de amor*.

² Na Itália, além da França e da Espanha, os anos 1960 também foram marcados pelo ritmo do *Yé-yé*, correspondente à “Jovem Guarda” brasileira.

³ Ao contrário do Prólogo e do Epílogo, cada uma das pesquisas possui um título: 1) “Miscelânea à italiana”; 2) “Nojo ou pena?”; 3) “A verdadeira Itália”; 4) “Do baixo e do profundo” (adoto aqui a tradução proposta por LAHUD, 1993). Todas são precedidas por uma sinopse espirituosa que antecipa as desventuras do “pesquisador”.

É contudo nas sombras e ruídos do evidente que passa uma linha subterrânea destes *Comícios*, notada com argúcia e sem acaso por um certo “jornalista radical”⁴. Na ocasião do lançamento do filme de Pasolini na França – em 1977, mais de dez anos após sua realização–, *Le Monde* publica um curto e agudo texto de Foucault, chamado *As manhãs cinzentas da tolerância* (FOUCAULT, 1977/2001). Inquietado pela flagrante assepsia da tradução que o nome do filme recebeu em francês (*Enquête sur la sexualité / Enquete* sobre a sexualidade*), Foucault prefere a imanência festiva dos *Comícios*.

Enquête sur la Sexualité é uma tradução bastante estranha para *Comizi d'Amore*: comícios, reunião ou talvez fórum de amor. É o jogo milenar do “banquete”, mas a céu aberto nas praias e nas pontes, nas esquinas das ruas, com crianças que jogam bola, meninos que perambulam, banhistas que se entediam, prostitutas em bando em uma avenida, ou operários depois do trabalho na fábrica. Muito distante do confessional, muito distante também de um inquérito em que, sob garantia de discrição, interrogam-se as coisas mais secretas [...] (FOUCAULT, 1977/2001, p. 371).

Foucault nota claramente a dimensão política do dispositivo criado por Pasolini para conversar (dar voltas com os outros)

⁴ “À época de suas passagens pelo Brasil, acrescenta-se, Foucault expressou inúmeras vezes a intenção de abandonar a filosofia e o lugar sacralizado do intelectual, afim de voltar-se para o diagnóstico do presente mediante o exercício de um jornalismo radical, eventualmente evocado sob denominações outras: pirotecnia, explosivos, ferramentas, fogos de artifício, escrita pontual sem rebuscamentos etc. [...] Nessa linha, virá a cunhar, poucos anos depois, a expressão ‘reportagens de ideias’. Ele as apresentará então com indisfarçável entusiasmo, remetendo a uma prática em que o intelectual e o jornalista trabalhariam no exato ponto de cruzamento entre ideias e acontecimentos” (RODRIGUES, 2012, p. 77; 82).

* De origem francesa, *enquête* (averiguação realizada através de perguntas e testemunhos) foi incorporada ao português exatamente para se referir ao levantamento de opiniões a respeito de um determinado assunto, expediente comum nos meios de comunicação de massa. Entretanto, a palavra também tem a acepção de “busca”, “investigação” e, por sinonímia, “pesquisa” (*recherche*).

sobre um assunto do qual julga ser mais potente falar ao ar livre. Pois sabe “que não se trata exatamente ou exclusivamente de sexualidade, mas de amor, com a amplitude de acepções e a imprecisão desse termo; não é, aliás, uma ‘enquete’ de entrevistador televisivo, é muito mais um ‘congresso’, um ‘encontro’, com o caráter de festa que Foucault sugere com razão” (SCHÉRER, 2004, p. 183). Comício, fórum, encontro, banquete, festa: entre amor e política, pensamento e cinema.

Nem comentário, nem crítica, nem prospecto, o artigo de Foucault para *Le Monde* serpenteia entre o filme e seu tempo, mas sobretudo entre os corpos que povoam a tela: “Alguém se decide, responde com certa hesitação, ganha confiança, fala pelos outros; eles se aproximam, aprovam ou resmungam, braços sobre os ombros, rosto contra rosto; os risos, a ternura, um pouco de calor circulam rapidamente entre esses corpos que se amontoam ou se roçam” (FOUCAULT, 1977/2001, p. 372). Apesar do fremir conservador que os adultos fazem ressoar nas respostas decalcadas do costume, na covardia do riso evasivo face a perguntas “realmente sérias” (que só encontram real acolhida na atenção que lhes dão as crianças do filme), a astúcia pasoliniana faz de *Comícios de Amor* uma pesquisa mais atenta aos corpos que falam do amor, do sexo e do prazer que ao conteúdo dessas falas, que dizem o que dizem

com tanta mais reserva e distância quanto seu contato é mais intenso e caloroso: os adultos se agrupam e discursam, os jovens falam pouco e se abraçam. Pasolini entrevistador se apaga: Pasolini cineasta observa, todo ouvidos (FOUCAULT, 1977/2001, p. 372).

Em suas *Passages pasoliniens / Passagens pasolinianas*⁵, René Schérer sinaliza que vem de Rimbaud a predileção de Pasolini pela beleza fugidia dos *poetas de sete anos*⁶: é ao

⁵ Em colaboração com Giorgio Passerone (2006). “Pasolini está sempre situado do lado da infância, que ele reivindica.” (Cf. chapitre 1. *L’alliance de l’archaïque et de la révolution*, p. 17-8).

⁶ Título de um dos mais célebres poemas de Arthur Rimbaud (1854-1891), que indica a aliança entre os

corpo – mais que à consciência –, à infância – mais que ao homem – que ele dirige seu olhar. “Se há algo que ele rejeita, é a idade adulta ou, antes – palavra que é necessário escrever apesar do seu peso – “a adultidade”, a entrada na idade do homem, a aceitação de tudo o que implica esta convivência e a adesão do ser considerando-se como enfim pronto e acabado” (SCHÉRER; PASSERONE, 2006, p. 17). Ainda que Pasolini seja *todo ouvidos* para um discurso conformista que se dirige ao microfone convicto de si, é contudo o desgoverno alegre das hesitações, gagueiras, esbarrões entre os corpos que a câmera que capta. Um corpo governado é, ainda, um corpo.⁷ Mirando Pasolini, Foucault capta sua vidência:

De onde vêm os bebês? Da cegonha, de uma flor, do Bom Deus, do tio da Calábria. Mas observem melhor o rosto desses guris: *eles nada fazem para dar a impressão de que acreditam no que dizem*. Com sorrisos, silêncios, um tom longínquo, olhares que espreitam à direita e à esquerda, as respostas a essas perguntas de adulto *têm uma docilidade perversa; elas afirmam o direito de guardar para si o que se gosta de cochichar*. A cegonha é uma maneira de zombar dos grandes, de lhes pagar na mesma moeda; é o sinal irônico, impaciente de que a pergunta não irá mais longe, de que os adultos são indiscretos, que não vão entrar na roda, *e que o “resto”, a criança continuará a contar para si mesma* (FOUCAULT, 1977/2001, p. 371. Grifos nossos).

É no sentido desta artimanha que a sequência inicial do filme – o Prólogo – também nos chama atenção. Um bando de crianças brincando nas ruas de Palermo (sul da Itália) inaugura os *Comícios*. Entre elas e Pasolini, a simpatia dá outro tom à enquete. Questionadas sobre como vieram ao mundo,

dois poetas no que diz respeito à infância (RIMBAUD, 2004).

⁷ “O corpo em Pasolini é inseparável de uma ‘política do corpo’, apresentando similitudes com a ‘biopolítica’ de Michel Foucault, se por isso entendemos uma captura dos corpos pelos poderes, por sua disciplina e sua modulação. E, igualmente, que os corpos são o lugar onde a política se afirma e se exprime” (SCHÉRER, 2006, p. 7).

fabulam e arriscam explicar o que lhes foi interdito, sem contudo deixar de povoar sua imaginação e seu interesse. Um imbricado jogo de palavras e reticências – “eles sabem sem saber” – se transmuta, diante da câmera, num *zigzag* fabulatório: amontoadas as crianças se lembram e se esquecem que nasceram de uma flor que a parteira coloca no ventre da mãe, gracejam da protocolar cegonha. Se acotovelando entre sorrisos, salta a resposta de um pequeno sátiro: “eu nasci debaixo das cobertas”. Sob o dever da inocência, as crianças revelam um riso insolente.

Em 1974, o escritor francês Tony Duvert publicaria uma igualmente provocadora “pesquisa”: *O sexo bem comportado: grandezas e misérias da educação sexual*. Concebido como uma paródia dos manuais de educação sexual, em voga na época⁸, o ensaio traça as linhas de emergência da moral sexual subjacentes ao acoplamento entre sexualidade, liberdade e saúde (da família, importa frisar) constitutivo destas enciclopédias do anti-erotismo. Analisando a infantilização da criança no que concerne ao mundo do sexo, Duvert escreve páginas tão incisivas quanto os *Comícios* de Pasolini:

A criança é perfeitamente consciente das interdições que lhe impõem, sabe muito bem porque é que não sabe nada, e de quem é a culpa. Sentirá que a informação sexológica dispensada pelos pais ou pela escola, longe de apaziguar as suas frustrações, as esquadrinha, as revista, as verifica, as abre, e, aí, instala um sistema de linguagem que concluirá a alienação do seu desejo (DUVERT, 1974, p. 71).

É preciso lembrar a importância que a problematização da infância atingiu nos anos 1970 na Europa, particularmente na França, sobretudo na literatura, nas ciências humanas e no cinema. O declarado combate de Duvert à “criança de família” respira os ares de uma desnaturalização heteróclita – e, contudo,

⁸ Recentemente outro livro francês levou a cabo esta tarefa: *Antimanuel d’éducation sexuelle*, de Marcela Iacub e Patrice Maniglier (2005) faz uma “análise satírica” dos desdobramentos da liberação sexual, na direção de uma cultura “pós-sexual”.

sistemática – dos lugares e sentidos atribuídos à infância, em especial no período compreendido entre os acontecimentos de maio de 1968 e o fim da década de 1980. O pano de fundo desta inquietude quanto à infância é toda a reflexão que anima as lutas pelo “direito ao desejo” que perturba a ordem familiar desde as barricadas.

Mantém-se, de fato, a criança numa tal ignorância e a uma tal distância em relação ao seu sexo, que ela pode atesoar-se sem pensar em tirar disso o menor partido [...]; *como um monumento que ficou de pé numa cidade arrasada pela guerra*. Uma vez completo o vazio no espírito da criança e em torno do seu corpo, o seu sexo torna-se, com razão, um instrumento sem uso (DUVERT, 1974, p. 74. Grifo nosso).

...*Como um monumento que ficou de pé numa cidade arrasada pela guerra*. Não é exatamente isso o que Pasolini constata, sem espanto, ao falar com as crianças em seus *Comícios*? A certa altura do filme, entrevistando banhistas numa praia da Calábria, inquirindo sobre o divórcio (à época proibido na Itália), é de novo a voz de uma criança que precisa aparecer para desconcertar a moleza de espírito com que os adultos escapam à realidade do problema. Após homens e mulheres tudo devastarem com suas opiniões bempensantes sobre a liberdade feminina e os “perigos do divórcio”, uma filha contradiz a mãe ao preferir a separação de pais que não se amam.

Ao que Pasolini faz questão de celebrar, num tom de confiança que explicita sua pertinência a esta “raça outra” que é a infância: “Escute menina, as jovens como você são uma boa surpresa para mim. Nesse ambiente conformista, só você tem ideias claras e corajosas”⁹. Para além dos adultos e aquém da tristeza de sua economia amorosa, entre Pasolini e Duvert se afirma a aposta numa imagem alegre do desejo e do pensamento infantis:

O desejo na criança não obedece a tal gestão merceeira; múltiplo e sem nome, corrente sem margens, procurando tudo,

abraçando tudo, aberto e fechado, ávido e dissipador, egoísta e infinitamente generoso, não pode ver na sexualidade adulta mais que uma fábula exótica, sinistra, incompreensível e vagamente porca, como o é por inteiro o universo dos pais, a sua economia, os seus protocolos, prisões, fronteiras, a sua sordidez sexual e afetiva (DUVERT, 1974, p. 75-76).

Enquanto testemunha a docilidade com que um jovem casal firma, com o consentimento do mundo, o pacto que liquidará seu amor, Pasolini admite, sem ilusões, que se mete numa batalha cujo combate jamais será justo: “Assim, o conhecimento do mal e do bem, da história que não é alegre nem inocente, sempre se confronta com esta implacável falta de memória e sua soberana humildade”¹⁰. Ao final do filme, têm-se a sensação de que os *Comícios* foram mais interrompidos que concluídos. Não por falta de assunto, mas por excesso *do mesmo*. Como lamenta a profunda hipocrisia em que se escondera seu povo, o caixeiro viajante suspende as buscas, encerra os *Comícios*. Seu desencontro com a Itália e o amor de seu tempo só atestam “a infinita distância daquele que, em tudo pertencendo a este mundo, não é de sua *atualidade*, mas, na contramão, vive sua própria infância e aquela de um mundo em vias de desaparecimento, ao qual se trata de acolher e exprimir poeticamente” (SCHÉRER; PASSERONE, 2006, p. 18). Era preciso *lançar o corpo* a outros combates, descobrir outros golpes, insistir, intensificar. Não se tratava de esgotar o problema, mas de ensaiar suas modulações. “Tirar o corpo deste esquecimento, evocá-lo sob todas as suas formas, celebrá-lo, é fazer disso uma arma para as lutas variadas que Pasolini empreendeu durante sua muito curta vida” (SCHÉRER, 2006, p. 1). Como se o escandaloso vidente pudesse prever que, alguns anos mais tarde, um garimpeiro da mesma raça insistiria em interrogar pelo amor com uma câmera nas mãos.

⁹ Trecho da “Pesquisa nº 3 – A verdadeira Itália”.

¹⁰ Trecho do texto em *off* do Epílogo.

O retorno de Pinóquio

*Quem mostra uma criança tal como é?
Quem a situa na constelação com a medida
da distância em suas mãos?*

Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno*

Vinte anos depois das peregrinações pasolinianas pelas paisagens amorosas da Itália, outro caixeiro viajante chega com seus cestos vazios. Entre 1981 e 1983, o escritor e diretor de cinema independente italiano Silvano Agosti realiza uma pesquisa cinematográfica sobre o amor com moradores da cidade de Parma (norte da Itália), no intuito de produzir com isso um programa televisivo – que acaba por tornar-se filme. Ao longo destes dois anos, Agosti entrevista 46 pessoas, dentre as quais seleciona sete depoimentos. As nove horas de registro audiovisual daí resultantes serviram de matéria prima para o documentário *D'amore si vive / De amor se vive* (1984)¹¹, sem edição no Brasil. Não seria exagero dizer que, mesmo na Itália, ele continua inédito: “há quarenta anos, Silvano Agosti realiza seus filmes numa liberdade total, assumindo todos os papéis: roteiro, direção, enquadramento, iluminação, montagem, produção e distribuição. Ele passa sua vida entre Roma e Kirghizie, e se define como *um cineasta clandestino*”¹². O que isso quer dizer?

Clandestino, quer dizer uma verdade que se agita sozinha [...] quer dizer que nenhum dos meus filmes foi exibido nas salas de cinema italianas, mas que eu fiz milhares de projeções. Onde? Por toda parte! Até sobre as escadarias dos prédios, nas quadras de esporte, nos parques, por toda parte. Uma vez eu projetei o jornal que eu havia feito a respeito das lutas de 68 sobre as costas de um tira, que se colocou na frente do projetor para impedir a projeção. Mas ele vestia uma jaqueta branca. Sobre suas

costas, passavam as imagens e todo mundo podia vê-las... sobre as costas do tira.¹³

Não é preciso grande esforço para encontrar, entre Pasolini e Agosti, uma aliança intensiva, sobretudo quanto ao uso do cinema como arma de afirmação da vida. Embora menos conhecido que o patricio bolonhês, Agosti é também poeta e romancista. Fonte de uma vasta obra literária e cinematográfica (cerca de vinte livros e mais de trinta filmes, entre longas, curtas e documentários), compartilha com Pasolini muitos temas, problemas e obsessões: o amor sensual, a beleza do corpo, a vida intensa, a força inquieta da juventude, a cumplicidade com a infância, a crítica à moral sexual burguesa, a recusa ao modo de vida capitalista, o combate às variantes do fascismo em gestação por toda parte, a aposta no cinema como arte radical.¹⁴ A lista poderia seguir sem se esgotar, tamanha a partilha... não menos importante que suas divergências.¹⁵

Não obstante a vizinhança temática e ético-política, a singularidade dos dois poetas-cineastas está, antes de tudo, no estilo que cada um emprega em seus trabalhos e, especialmente, na irreduzível afirmação de um *pathos* que resulta em intensidades distintas,

¹³ Fala de Silvano Agosti (AGOSTI, SEUL AVEC TOUS, 2009). Agosti se refere ao *Cinejournal du mouvement étudiant - 1968*, que ele realizou durante os protestos no Maio Francês.

¹⁴ Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Il giardino delle delizie / O jardim das delícias* (1967), um filme sobre as agruras da vida conjugal, foi censurado na Itália. No ano seguinte, produz uma série de vídeos sobre a contestação da juventude em Roma e, em 1973, realiza *Altri seguiranno / Outros virão*, que retrata a resistência grega ao Regime dos Coronéis (1967-1974).

¹⁵ Em meio aos protestos estudantis de 1968 na Itália, Pasolini escreve um áspero poema, ironicamente intitulado “O PCI para jovens!”. Dirigindo-se aos manifestantes, Pasolini explicita seu desdém pelo que observa, a partir de um corte de classe gerador da polêmica: “Quando ontem em Valle Giulia vocês se batiam/ com os policiais / eu simpatizava com os policiais”. Na ocasião, Agosti, que acompanhava e participava das movimentações, responderia: “Pasolini está cansado, façamo-lo repousar”. A este respeito, ver entrevista a Silvano Agosti in: <<http://unlungosogno.blogspot.com.br/2013/08/interessantissima-biografia-di-silvano.html>>. Acesso em 10 out. 2015.

¹¹ Informações encontradas no site da *L'immagine Edizioni*, distribuidora do filme. Disponível em: <<http://store.silvanoagosti.com/dvd/40-d-amore-si-vive-8032998310023.html>>. Acesso em 12 set. 2015.

¹² AGOSTI, SEUL AVEC TOUS, 2009 (Texto na vinheta de abertura do documentário).

mesmo diante de uma questão comum. É do meio destas *vizinhanças problemáticas* que *Comizi d'amore* e *D'amore si vive* se encontram.

O filme é epigrafado por uma divisa nada fortuita: “por um cinema independente e de autor”¹⁶. Assim como os *Comícios*, Agosti o apresenta como uma filme-pesquisa. Enquanto a primeira cena se desenrola – um bebê recém-nascido chora, acalentado por sua jovem mãe –, a legenda antecipa que “esta pesquisa é uma primeira tentativa de ampliar a discussão sobre a sexualidade, a ternura e o amor”. Sete entrevistas, sete histórias diferentes, uma única preocupação: “o que amar quer dizer”¹⁷.

Não há homens adultos entre os entrevistados. Como se quisesse evitar a mesma angústia pasoliniana face ao conformismo – cujos traços maiores parecem derivados de uma cristalização da sexualidade masculina –, Agosti delibera por uma exclusão do óbvio que, ao menos na Itália do início dos anos 1980, pouco poderia oferecer. Dividido em duas partes, *De amor se vive* habita a penumbra que margeia a luminosa ideia de amor cultivada entre a moral religiosa, a norma jurídica e as muitas “sexologias”. *Exceto o homem*, tudo o mais lhe interessa: na primeira parte, a mãe de primeira viagem que abre o filme relata serenamente a experiência do parto: “não foi doloroso, foi... quase como beber um copo d'água”. A entrevista seguinte é feita com uma mulher que se diz “filha de um padre”. Ela relata sua tumultuada noite de núpcias e pensa a respeito de uma virgindade que talvez jamais se rompa. O terceiro depoimento é feito por um menino de nove anos que desfia, sedutor, suas aventuras e proezas amorosas, sua opinião sobre a escola, a guerra, a droga, o mundo dos adultos etc. Outra mulher conta que, aos 16 anos – e somente desta vez –, se prostituiu para conseguir drogas. O depoimento seguinte é de uma senhora de meia idade, prostituta de ofício, que diz como faz seu trabalho, o que pensa dos homens, o que é o inferno, como é o rosto de deus. Após

esta entrevista, uma vinheta explica que, no dia seguinte, esta mulher se suicidou, caso que restou sem investigação. Fim da primeira parte. A segunda é dedicada aos dois últimos depoimentos: o filme prossegue com uma transexual fissurada por música e, na sétima entrevista, uma travesti fala sobre sua afeição pelos animais, a vida de casada, os mal-entendidos da monogamia, a generosidade no amor. À maneira de epílogo, um garoto com *Síndrome de Down*, em silêncio, acaricia uma boneca de plástico em sua cama. Nada é perguntado, nada é dito. Por fim, o garoto olha diretamente para a câmera, no que a música – o prelúdio da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, elemento dramático que emerge nos pontos altos do filme – surge para concluir *De amor se vive*.

Assim como nos *Comícios*, aqui nos interessa *uma criança*, o menino da terceira entrevista. Seu nome é Francesco, mas prefere ser chamado de Franck. Um pequeno “poeta de nove anos” encontrado em Parma, que exerce uma função de pivô do filme, tal sua correspondência ao intento de Agosti: no que pensa, no que diz e no que escapa. Não por acaso, este encontro ultrapassará a feitura do documentário, desdobrando-se numa fábula escrita por Agosti sob inspiração da conversa com o pequeno Francesco. Publicado quase trinta anos depois, o livro aparece sob um título que faz eco a outro aventureiro italiano: *Il ritorno di Pinocchio / O retorno de Pinóquio* (AGOSTI, 2010). A filiação entre os personagens passa ao largo do caminho previsto na apropriação moralista de um jogo punitivo da verdade sobre a mentira; trata-se, aqui, da intensidade do *desejo de emancipação* que passa entre um boneco de madeira e uma criança qualquer.

Ainda uma palavra sobre o dispositivo deste filme: Agosti intervém pouco e está, durante todo o processo, fora do campo. Suas perguntas, quando ocorrem, vem ao concurso da fala em andamento, como se não fossem mais que apoios, balizas. Estrategicamente, visa o inverso de Pasolini nos *Comícios*: enquanto o empirista herege *lança o corpo na luta*, interpelando e provocando seus entrevistados, Agosti prefere sair de cena e deixar que o corpo, a voz, os gestos de quem

¹⁶ Primeiro texto do filme, sobre a tela preta.

¹⁷ Me aproprio aqui da fórmula que dá nome ao livro de Mathieu Lindon (2014).

fala assumam o primeiro plano. As entrevistas – sempre entre Agosti e a pessoa, apenas –, se passam em lugares que produzem um arranjo de *conversa* (um jardim, banco de praça, sala ou quintal de casa etc.). A câmera em close capta a expressão que o rosto comunica, a musicalidade de cada voz, a precisão ou a errância dos gestos.

O virtuosismo linguístico que caracteriza os trabalhos de Agosti está em silêncio total: num *set* com a câmera fixa e longos primeiros planos, ele deixa os entrevistados à vontade em sua gestualidade. Em outras palavras, Agosti recusa totalmente qualquer sobreposição de si mesmo às personagens, às pessoas das quais conta as histórias; na realidade, ele sequer narra, pois isso é feito pelos próprios entrevistados. Mais que um diretor, aqui Agosti se limita a ser, através de suas próprias intervenções fora do campo, um catalizador de uma outra vontade de narrar (FAINELLO, online, s/d).

É assim que salta à tela Francesco. De cabelo frondoso e rosto estrelado de sardas, mascando soberbo seu chiclete entre goles de refrigerante. Não fica claro onde sua entrevista foi feita, mas é certo que ele não está nem em casa, nem na escola. A atmosfera remete mais aos fundos de um prédio qualquer, a uma rua de bairro pacato. Ali perto, Franck diz ter experimentado algo bom com uma amiga, promete levar Agosti ao local depois das gravações – como convém a toda criança de palavra. Mas ressalta que não teve o que os adultos chama de relação sexual. Na linha apagadiça que entrelaça a língua ensinada pelos adultos e o sentido fabricado entre a voz e o olhar de Franck, é de *fazer amor* que se trata. Algo que conduz para além do “beijar-se e tocar-se”.

[Franck] – Que se experimente o prazer, que se experimente o querer, que se prove o amor, que se prove... que se prove tudo! Pensamos coisas fora do normal quando fazemos amor... *não é? Entende?* E ela me perguntou se podíamos experimentar... *Entendeu?* E eu aceitei. E fomos atrás da colina... (depois, quando terminar de gravar, posso te mostrar aonde foi). [...] E então começamos a nos beijar... *Sabe?* Nos beijamos... e começamos a nos tocar, e

experimentamos o prazer. Depois que terminamos, perguntei se ela gostou. E ela disse que nunca havia provado algo assim. *Sabe como é? Você entende?*¹⁸

A cada frase, Franck faz questão de se certificar se seu interlocutor o compreende. Ao longo de toda a entrevista, interpela Agosti com seu “*giusto?*” (“certo?” / “entendeu?” / “sabe como é?”), convicto de que não faz parte do mesmo planeta que seu entrevistador. Franck e sua amiga se experimentam, no que isso tem de ensaio, descoberta e fruição. “E depois eu falei que estava muito feliz. Ela também estava. Depois voltamos para cá, e continuamos brincando, mas estávamos mais felizes, estávamos mais contentes, brincávamos melhor. *Sabe?*”¹⁹ Pensar coisas fora do normal, ficar mais feliz, mais contente, brincar melhor. Para um *bambino parmigiano, de amor se vive* assim.

Para Franck, não há o que justifique a interdição do prazer, uma necessidade universal: “as crianças precisam do prazer assim como os grandes. *Certo?* Porque as crianças são seres humanos como todo mundo, não? São seres humanos... mas pequenos. *E, se quiser... uma criança com a memória pode ser como um grande*”²⁰. O que será esta memória da qual Franck fala? Terá se confundido quando diria “pensamento”? Perguntas de adulto, talvez demasiado preocupadas em confinar a palavra que gira alheia aos domínios, na boca de um menino que diz o que diz para tornar-se o que é. Mas o humor e a gaiatice também habitam o mundo do menino de Parma:

[Franck] – Uma vez... uma vez... quando... quando me masturbava, saiu uma coisa... como “leite condensado” [risos...] É brincadeira. É uma coisa grudenta, *sabe?* É branca. Não é branca, é acinzentada... *Sabe?* É mais branca que cinza. Era mole... *Sabe?* Era sólida, um pouco sólida. *Sabe?* Como a lava. Já viu a lava? Como a lava, só que branca. Agora... quando saiu essa coisa, eu senti prazer. E eu fui olhar num livro.

¹⁸ Transcrição de trecho da terceira entrevista: Francesco / Franck (doravante, referida apenas como “Transcrição Franck”). Grifos nossos.

¹⁹ Transcrição Franck. Grifos nossos.

²⁰ Transcrição Franck. Grifos nossos.

Ele explicava que isso é o sêmen do homem, que com aquele sêmen poderia fecundar uma mulher etc. etc. *Não?* Aí eu fiquei orgulhoso, porque entre os meninos de nove anos são poucos que produzem um sêmen pronto para isso. Por isso... fiquei muito orgulhoso.²¹

O que torna Franck singular senão o fato de se tratar de uma criança comum? Meninos como esse estão por toda a parte, e se isso nos causa espanto, estamos diante de um revelador *do que pensamos das crianças entre nós*. Se não somos capazes de captar a *realidade* que a existência deste menino faz lampear, talvez estejamos por demais infantilizados, isto é, capturados por aquilo a que Schérer chama de *sistema da infância moderna* (SCHÉRER; HOCQUENGHEM, 1977; SCHÉRER, 2009). “De Locke às *Réflexions sur l'éducation* de Kant, e depois do impulso decisivo dado por Rousseau com seu livro *Emílio*, instala-se um ‘sistema da infância’ que a institui, ou melhor, a constitui literalmente, com suas prerrogativas” (SCHÉRER, 2009, p. 18. Grifos do autor). Não seria, então, a própria ideia de infância uma armadilha? Pois, na medida em que modula os compromissos e ações dos adultos para com ela, a infância “começa a ocupar um campo social bem delimitado que impõe, aos responsáveis por essa faixa etária, o que devem, ou não, dizer e fazer” (SCHÉRER, 2009, p. 18).

Cinco anos antes do lançamento do filme de Agosti, Schérer publica *Une érotique puérile / Uma erótica pueril*, livro em que problematiza a infantilização do ponto de vista das estratégias de normalização da criança como corpo-sujeito vulnerável. Schérer se esquia das capturas do *infantil* ao recuperar, do vocabulário clássico, um sentido afirmativo do *pueril*. Carregada de acepções pejorativas entre os modernos, a puerilidade oferece uma irônica contrapartida ao Sistema da infância moderna: a riqueza da constelação passional que desde a infância ultrapassa os códigos da consciência, do consenso e da moral, ao que só cede lugar sob o obstinado esforço de assujeitamento que cria as

condições para *o desenvolvimento do homem*. Esta erótica faz um trajeto errante pelos fragmentos de um discurso pueril, que “não pretende ser uma contribuição ao estudo da sexualidade da criança, mas uma consideração intempestiva sobre suas paixões” (SCHÉRER, 1978, p. 27).

Considerar (observar e pôr em relação novos sentidos junto a outrem) é também *considerar*, expediente primeiro da arte de traçar, em meio ao indiferenciado de uma realidade dada, uma *constelação*, quer dizer, a composição ou o agenciamento dos *signos* capazes de fazer emergir uma imagem. Se pudermos dizer que *De amor se vive* é uma consideração de amores diversos, em seu meio Franck é, por si só, toda uma constelação das paixões que habitam uma infância afirmativamente pueril. A certo ponto da entrevista, Agosti interpela: “O que você gostaria que as crianças dissessem aos seus pais?”. Ao que Franck, direto, responde:

[Franck] – *Que somos como eles*. [...] O adulto não tem carro? Não tem amor? Não tem namorada? Não tem... tudo! Não tem arma? Então nós também podemos ter tudo isso! Como eles. [...] Sim. Porque se você explica para a criança, é assim... mas quando se vê os homens... *boom, boom, boom*, eles atiram por nada e para todo lado. Enquanto as crianças, se você as faz compreender, podem colecionar armas de verdade. E se satisfazem dando um tiro na noite de *Réveillon*... e pronto.

[Agosti] – Já os adultos, se matam...

[Franck] – É. Como aquela guerra lá...

[Agosti] – Qual guerra?

[Franck] – Entre... Inglaterra e Fiorentina*. Uma guerra...

[Agosti] – Estúpida.

[Franck] – Estúpida! Por duas ilhas! Por duas ilhas... *Eu teria feito o seguinte: uma para você, uma para mim. E o resto que se foda! Não?* Ontem mesmo eu vi... dois aviões *Jet* que custam 3 bilhões... Com esse dinheiro eu não compraria aviões *Jet*, eu compraria o que preciso para ter uma *bela vida*. *Três bilhões é bastante para ter uma bela vida, não para fazer guerra*.²²

²¹Transcrição Franck. Grifos nossos.

**Sic* (Franck se refere às Ilhas Malvinas, Argentina).

²²Transcrição Franck. Grifos nossos.

Il bambino não reivindica apenas as benesses do mundo adulto, mas também os poderes, também as armas: *tutti!* A impertinência do seu discurso é tão somente presumível, como o é a suposta ingenuidade do menino naquilo que deseja; para *pensar com Franck* – isto é, para considerar a realidade de sua existência –, seria precisa toda uma condição de escuta e de olhar que nos escapa, a saber, um atenção sem reservas pedagógicas que colocariam, sob cada frase do menino, uma ressalva humanista a combater, meticulosamente, *o inominável* que vagueia mesmo na voz doce de uma criança.

O mundo que teme a inconsequência da criança é o mesmo que bombardeia suas casas, aqui e ali, sem maiores debates humanitários. Franck o sabe muito bem, e prefere *a vida sonhada* por um homem ordinário que o extraordinário desperdício de vida que alimenta a indústria dos caças supersônicos.

[Agosti] – E que bela vida você teria com todo esse dinheiro?

[Franck] – Eu compraria uma casa no campo... com uma piscina... alguma coisa para trabalhar, nadar com a minha namorada na piscina... e ficamos por ali, até as sete... depois entramos em casa, tomamos banho juntos, nos lavamos juntos – dou banho nela e ela me dá banho –, depois comemos, assistimos televisão e vamos para a cama. E na cama, fazemos amor.²³

Haveria nisso algo do “conformismo” denunciado por Pasolini em *Comícios de Amor*? O menino de Parma seria, no fim das contas, apenas mais um “projeto de homem” a desejar o mesmo de sempre? Nada além da vida mais burguesa, da ideologia de casal, de uma sexualidade inofensiva e da boa-fé do pacífico trabalhador? Haveria em Franck tão somente o ensaio de um espírito moralista? Vendo e ouvindo Franck repetidas vezes, uma intuição *pueril* de aposta nos força a dizer que não.

É claro que não podemos ter certeza da vida que leva o homem que eclodiu do *menino empírico* – não fazemos ideia de por

onde anda Franck, hoje adulto. Em todo caso, qualquer elo entre o menino Franck e o homem Francesco só reforçaria a ilusão biográfico-cronológica em que se sustentam as teorias psicológicas mais essencialistas. Por outro lado, pouco importa se, mesmo quando menino, ele tenha sido na vida o que a câmera registrou, pois tudo nele leva à aliança com o *menino real*, isto é, aquele que vivamente se orienta, diante da câmera, pelas *atrações passionais*²⁴ cujas coordenadas não correspondem ao horizonte do mundo adulto, ainda que se utilizem, às vezes, das mesmas palavras: por mais que o Norte seja o mesmo em todas as bússolas, não é a mesma paixão que conduz todas as rotas. A rigor, que *bela vida* seria melhor que um jato de guerra? Com suas palavras, Franck faz pouca questão de originalidade quanto a isso, pois *considera* que qualquer vida, mesmo a mais banal, vale mais que um avião *Jet*.

Ainda uma palavra sobre o *amoralismo* de Franck: logo após revelar seu frugal “sonho de rico”, Frank é interpelado por Agosti e os dois contemporizam: “[Agosti] – Esta é uma bela vida? [Franck] – Para mim sim. [Agosti] – Para mim também. [Franck] – *Para os outros, não sei*”. A quem Franck fala? Agosti não é pai, nem professor, nem padre, nem policial. Do contrário, o diálogo que se desenrola entre os dois não seria o que é. Agosti é tão somente um adulto, Franck olha de igual para igual, ainda que não ignore as diferenças entre seu lugar e o do documentarista. Mas o que interessa aqui é a atmosfera extrapedagógica e extrafamiliar que o encontro entre os dois celebra: não há qualquer ensinamento a ser transmitido, qualquer conselho a ser proferido, nenhuma conduta a corrigir. Isso implica uma agonística radicalmente diferente da que funciona na casa ou na escola, no consultório ou no juizado. A ponto de permitir que, entre os dois, o acordo mútuo sobre o que seria uma bela vida não obrigue a moralizar (isto é, generalizar como um valor transcendente) o mundo que os cerca: Franck não prega nenhum “deveria ser assim para todos” ou “o certo é que todo mundo queira isso”, mas um

²³Transcrição Franck. Grifos nossos.

²⁴Noção tomada de empréstimo à terminologia fourierista (FOURIER, 2009).

trágico e inquieto “para os outros, não sei”. Dito de outro modo, o menino se interessa mais por uma decisão do que parece “bom para mim” do que por um julgamento do que é o “Bem para todos”. E isso não é qualquer coisa.

O diálogo assume uma crescente neste ponto do filme e Agosti dá sinais de um interesse cada vez maior pelo que diz o menino. Apercebendo-se da raridade daquele encontro, quer saber tudo o que o pequeno quiser dizer. Pergunta então o que Franck pensa da droga:

[Franck] – O que penso sobre a droga? Sei que é uma coisa ruim. Não? *E todos os homens na terra são drogados, todos.* Há vários tipos de droga: droga de seringa, droga de fumar... *Mas há uma outra droga, que é pensar coisas ruins, o pensamento de coisas ruins que não passam...* Todos esses pensamentos. Eu sou um drogado. Eu sou um drogado e admito. [...] Quando minha mãe fuma... na prática, eu também me drogo, porque respiro um gás que faz mal a minha mãe e automaticamente me faz mal. *Entendeu?*²⁵

Uma criança de nove anos diagnostica o ressentimento como uma droga, como vetor de uma toxicomania que nos atinge a todos. Diante disso, duas alternativas: a complacente captura de Franck como caso a ser esquadrihado por todas as vias científicas, visando incorporar aos saberes mais minuciosos a parte que lhes cabe neste menino “excepcional”; ou, ao contrário, a inquieta acolhida do seu pensamento, em sua potência de existir, de se afirmar como pensador da própria vida, numa ousadia que muitos homens experimentados vão morrer sem saborear. *Giusto?*

Não é de se espantar que a escola seja uma droga para o menino. Embora compreenda que “é preciso estudar”, vê mais necessidade em brincar, e pensa que a escola vai mal pelo pouco que faz rir: “Ao contrário, lá é... É assim deprimente, *se estuda sempre.* Somente meia hora de recreio, à tarde há uma hora... *Quer dizer, não é muito precisa na sua ordem. A escola é algo... como estar*

enjaulado. Na escola *não se pode viver, não se pode brincar, não se pode fazer amor. Não é?”*. Território artificial cujas regras fundamentais são, desde Rousseau, as de um projeto de educação negativa – não intervir, não tocar (LAPASSADE; SCHÉNER, 1976) –, a escola é, para Franck, o lugar do não sentido. O menino de Agosti é, nesta recusa, a criança que salta às páginas de *Émile perversi / Emílio Perverso*, livro publicado por Schéner em 1974, no intuito de analisar a *perversão* do projeto educacional moderno, com todas as interdições que pairam sobre o corpo e sobre o pensamento infantil. “*Emílio dá à criança do século das luzes o estatuto que se buscava. Ele a faz nascer e crescer, a conduz do berço ao casamento. Ele fixa para cada idade suas necessidades, suas capacidades, seus direitos, seus limites. Uma criança não corrompida pelo mundo, não perversa pelos homens, a quem compete à natureza tomar pelas mãos e guiar*” (SCHÉNER, 1974/2006, p. 22. Grifo do autor). Sem ler o livro de Schéner, Franck faz as vezes de um *Anti-Emílio*, por sua franca oposição à lógica escolar, mas também por uma inflexão da primazia da vida sobre as armadilhas pedagógicas.

[Franck] – Então... Para mim a escola é uma grande porcaria e... quando a professora te chama e... é uma grande chatice se você não estudou o que devia, e dá uma nota... *São coisas que não têm nada a ver com a vida.* A nota e essas coisas não têm nada a ver. *O que tem a ver com a vida é o amor, o querer, o prazer, a felicidade, descobrir a vida.* Gritar: “quero viver!” Quero ser livre, ir na China, na América, nos Estados Unidos, em Nova York... Todos os lugares do mundo... *e assim poder descobrir que ao redor do mundo existem outras maneiras de pensar.*²⁶

Se o que tem a ver com a vida é o querer viver, ser livre e ir a toda parte do mundo, é porque Franck concebe este querer-liberdade como o caminho *necessário* para aprender o que for preciso, a cada momento, em cada circunstância, pela descoberta permanente de maneiras diversas de pensar – no que Franck

²⁵Transcrição Franck. Grifos nossos.

²⁶Transcrição Franck. Grifos nossos.

se revela, acima de tudo, um cosmopolita que deseja uma educação como empirismo bárbaro ou *rachachar*, método de aprendizado inventado pelo pequeno Ernesto para escapar à escola e às suas chantagens²⁷. Franck e Ernesto sabem que podem aprender o que interessa à vida sem ter que ir à escola. Sabem que, pela força própria das coisas, descobrirão o que o mundo vos reserva. Sabem, enfim, que o tempo é mais trágico que crônico, e que aprenderão o que precisarem *i-ne-vi-ta-vel-men-te*.²⁸

Documentais e fictícias, reais e utópicas, as histórias de Franck ou de Ernesto revelam o avesso de uma imagem pedagógica e familiar da infância entre nós. Suas palavras demovem a trapaça que almeja uma infância disposta à ignorância, à subserviência, à tutela, ao crescimento (ROUX, 2007; SCHÉRER, 2006). A delicada violência de uma infância que pensa sua própria captura, que a devolve na forma de uma recusa insolente à expectativa dos adultos, tal é o temor inconfessável de cada escola. “Caprichosos, despreocupados, seu pensamento é todo ‘agudeza e perspicácia’” (SCHÉRER; HOCQUENGHEM, 1977, p. 132). Ernesto é sutil, marrento, inquieto. Franck é malino, ousado, pagão. Nem um, nem outro explicitam qualquer igualdade com os adultos, pois sabem bem da *superioridade* de que disfrutam.

Respondendo à última pergunta de Agosti, que indaga sobre o motivo que leva os adultos a tratarem as crianças como incapazes, “idiotas”, Franck diz que isso se deve ao fato de que os adultos pensam que elas não sabem fazer nada. Agosti replica: “Que quer dizer?”. Franck arremata: “porque, quando querem, as crianças são superiores aos adultos. *Porque têm um modo diferente de pensar* e imaginam

²⁷ Saído da pena de Marguerite Duras em 1971, *Ah! Ernesto* é seu primeiro e único *conto infantil*, duas vezes adaptado ao cinema: primeiro, no curta-metragem de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, “*En rachâchant*” / “*Rachachando*”, de 1982 (mesmo ano em que Agosti grava suas entrevistas para *De amor se vive*); três anos depois, rodado em longa-metragem pela própria Duras em *Les enfants / As crianças* (1985), seu último filme.

²⁸ No conto e no filme, o professor pergunta a Ernesto: “Como o menino Ernesto aprenderá a ler, a escrever, a contar?”. Ao que ele responde: “*I-ne-vi-ta-vel-men-te*”.

as coisas mais bonitas, mais puras. *Não?* Ao contrário dos grandes, que veem tudo com malícia... *Como você?*”²⁹ A entrevista do menino termina com uma sentença inescapável: “Como você”. Franck responde a Agosti. Mas, ao dizê-lo, é à câmera que ele fita, fazendo daquele que verá o filme, seu próprio alvo, isto é, aquele que é, paradoxalmente, visto e revelado pelo observado.

Se a beleza e a pureza pretendidas na fala do menino explicam algo da diferença entre crianças e adultos, é sobretudo pela astúcia redobrada que implica sua irreverência e *um charme propriamente pueril* que enfeitiçam tanto o entrevistador quanto a nós mesmos, como “uma possibilidade de distanciamento do olhar em relação às ‘feiúras desse mundo’ [...] que evocam a *irredutível diferença* em sua alma e em sua carne” (SCHÉRER; PASSERONE, 2006, p. 18).

Como se se tratasse de um jogo de tabuleiro, o último dado lançado por Agosti concede a Franck a oportunidade de, com suas palavras finais, inverter todo o jogo da entrevista. Ao dizer “Como você”, situa a distância que nos separa da infância em nós mesmos. Ao olhar para nós, traindo a mira da câmera, o menino desarma qualquer pretensão de objetividade face ao que é dito e visto. Como se dissesse, aos que permanecem protegidos desta infância que é vista e ouvida, que não sairão desta *entrevista* do mesmo jeito que entraram. “A emoção que procura um rosto de criança em sua evidência de tesouro nunca é aquela que suscitaria a pureza, a fragilidade, a inocência, mas aquela provocada pela certeza de que esta profundidade, cuja busca nos abisma em nós mesmos, a encontramos aí, emergindo diante dos nossos olhos” (SCHÉRER; HOCQUENGHEM, 1977, p. 132).

Uma infância que não diz *eu*

Um dos aspectos mais paradoxais da criança é a curiosa mistura de fragilidade e solidez que ela encarna.

Michel Tournier, *Le vent Paraclet*

²⁹ Transcrição Franck. Grifos nossos.

Em 2013, Georges Didi-Huberman, conhecido por seus trabalhos em História da Arte e estudos sobre o estatuto da imagem, é convidado ao Teatro de Montreuil para proferir uma das *pequenas conferências*³⁰ daquela temporada. *Que emoção! Que emoção?* Eis o título da sua intervenção, consagrada a pensar – a partir de imagens escolhidas pelo próprio conferencista – as potências da emoção como força ativa, ação, movimento. Através do par choro/dor e da premissa deleuzeana de que “a emoção não diz eu”, Didi-Huberman explora uma miríade de sentidos que a emoção produz em nós, afirmando, em última análise, a potência da emoção como movimento que nos tira de nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 2015). Algo desta *impossibilidade de dizer eu* lampeja entre as crianças de Pasolini e de Agosti, não como uma incompletude inerente à infância, mas como efeito da irreduzível diferença que as situa em seus movimentos singulares. Não se trata da verdade desta ou daquela criança, mas da individualidade do acontecimento. Em outras palavras, importa mais o bando-de-meninos-na-manhã-de-Palermo-conversando-com-Pasolini, ou de Franck-às-quatro-da-tarde-gravando-uma-entrevista-com-Agosti. A infância que interessa a estes filmes coincide com as condições de sua emergência. Mas, afinal, haveria infância que escapasse a isso?

Ao final da conferência, as crianças lançam suas questões, em geral bastante complexas. Explicando-se quanto ao procedimento adotado na exposição de suas ideias, o conferencista indica um caminho de

³⁰Concebidas pela dramaturga francesa Gilberte Tsai, desde 2001, as *petites conférences* levam ao *Centre Dramatique National de Montreuil* (hoje *Nouveau Théâtre de Montreuil*) pesquisadores das mais diversas áreas (entre eles nomes de prestígio como Jean-Pierre Vernant, Arlete Farge, Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman, por exemplo) para expor suas ideias a crianças de até dez anos. Inspiradas nos programas de rádio que Walter Benjamin realizou, entre 1929 e 1932, reunidas na França sob o título póstumo *Lumières pour enfants* (“Luzes para crianças”; recentemente publicadas no Brasil como “A hora das crianças”, Nau, 2015), as conferências do Théâtre de Montreuil têm sido publicadas como livros de bolso, em que constam a transcrição da exposição feita pelos convidados e, na sequência, a sessão de perguntas feitas pela plateia de crianças (grande atrativo da coleção).

compreensão do seu trajeto: “A minha questão foi a seguinte: como fazer para partir da primeira imagem que vos mostrei e chegar à última?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 59). Este ensaio partilha da mesma estratégia. Mas, talvez, seja mais claro dizer que parte da mesma *inquiétude*. Não se trata de algo resolvido, mas de um problema, de uma questão – em verdade, uma série delas: como passar de uma imagem à outra? Como fazer o pensamento passar entre elas? Como pensar através delas? Pensar o problema da infância como uma questão de *imagem*, para além das ideias de suporte, matriz ou representação, mas como elemento deflagrador do *movimento* a que correspondem suas linhas de força. “A infância, quer dizer, esta abertura sobre os possíveis, este acesso aos devires, dos quais o devir-criança é, ele mesmo [...], ao mesmo tempo um exemplo privilegiado e, talvez, a chave. *Uma infância sem infantilização*; ao contrário, como mais alto grau de potência” (SCHÉRER; PASSERONE, 2006, p. 18. Grifos nossos).

Mas haveria ainda um outro traço comum aos filmes pelos quais acabamos de transitar e a esta conferência sobre concedida sobre a emoção. Entre seus três propositores, opera uma disposição ao encontro com as crianças, para interpela-las, provoca-las, captar as repercussões de sua presença, numa rara condição de diálogo, de verdadeira correspondência. Didi-Huberman “leva a sério” cada uma das perguntas das crianças, como o fazem Pasolini e Agosti com as respostas que obtém. Levar a sério é algo que remete ao universo dos adultos, mas apenas quando se reduz a seriedade à ausência de alegria. Levar a sério pode também significar uma hospitalidade radical à palavra de outrem, sua acolhida na forma de verdadeiro problema. “A profundidade da criança e a nossa são a superfície em que essas coisas se inscrevem e ressoam” (SCHÉRER; HOCQUENGHEM, 1977, p. 133). O que nos coloca aqui diante da extrema dificuldade de pensar o movimento inominável da infância entre nós. Quando questionado sobre o que se passa quando não sabemos dizer o que se passa, Didi-Huberman ensaia um caminho: “se começares a refletir [...], vais dizer que

mesmo que não tenhas palavras pode tentar exprimir o facto de não teres palavras. É isso a filosofia: pôr palavras mesmo nas coisas para as quais não as temos espontaneamente. [...] *dar palavras às coisas que por vezes nos deixam sem palavras*" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 54. Grifos nossos). O que vale à filosofia e sua ausência de palavras é, tanto quanto, o problema do cinema diante do mistério que faz da infância, uma das suas fontes infinitivas. Roubando àquela conferência a força do seu título, talvez chegássemos à condição de fazer ressoar: *Que infância! Que infância?*

Referências

- AGOSTI, Silvano. **Il ritorno di Pinocchio**. Milão, Itália: Salani Editore, 2010.
- APRÀ, Adriano. Comizi d'amore, de Pier Paolo Pasolini (critique). **Cahiers du Cinéma**, nº 169, agosto de 1965, pp. 28-9
- BENJAMIN, Walter. **A hora das crianças**: narrativas radiofônicas. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, 2015.
- BOURLEZ, Fabrice. Pier Paolo Pasolini, du corps brut à la brutalité de l'image. **Entrelacs**, [online], n. 9, 2012. Disponível em: <<http://entrelacs.revues.org/357>>. Acesso em 12 nov. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Trad. Mariana Pinto dos Santos. Lisboa, Portugal: KKYM, 2015.
- DURAS, Marguerite. **Ah! Ernesto**. Paris, França: Éditions Thierry Magnier, 2013.
- DUVERT, Tony. **O sexo bem comportado**. Grandezas e misérias da educação sexual. Trad. Fernando Cabral Martins. Porto, Portugal: Afrontamento, 1974.
- FAINELLO, Alessandro, s/d. **D'Amore si vive – Scheda** (Ficha técnica, sinopse e comentário). Disponível em: <<https://cinemaperladidattica.wordpress.com/damore-si-vive-scheda-del-film/>>. Acesso em 11 out. 2015.
- FOUCAULT, Michel. As manhãs cinzentas da tolerância [1977]. In: _____. MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, pp. 371-373.
- FOURIER, Charles. **Le nouveau monde amoureux**. Manuscrit inédit, texte intégral. Notes de Simone Debout-Oleszkiewicz. Le presses du réel, 2009.
- IACUB, Marcela; MANIGLIER, Patrice. **Antimanuel d'éducation sexuelle**. Paris: Éditions Bréal, 2005.
- LAHUD, Michel. **A vida clara**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LAPASSADE, Georges; SCHÉRER, René. **Le corps interdit**: essais sur l'éducation négative. Paris, França: Les éditions ESF, 1976.
- LINDON, Mathieu. **O que amar quer dizer**. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- OLIVEIRA, Salette. A grandiloquência da tolerância, direitos e alguns exercícios ordinários. **Verve**, n. 8, 2005. pp. 276-289.
- RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Edição bilingue. Trad. Dora Ferreira da Silva. 6. Ed. Rev. Rio de Janeiro: Globo, 2013.
- RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Tradução, prefácio e notas Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. Michel Foucault na imprensa brasileira durante a ditadura militar: os "cães de guarda", os "nanicos" e o jornalista radical. **Psicologia e Sociedade** [online], 2012, v. 24,

n. especial, pp. 76-84. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v24nspe/12.pdf>>. Acesso em 11 set. 2015.

ROUX, Julie. **Inévitablement (après l'école)**. Paris, França: La Fabrique, 2007.

SCHÉRER, René. **Emile perversi**, ou des rapports entre l'éducation e la sexualité. Paris, Robert Laffont, 1974 [réédition aux éditions Désordres- Rocher, 2006].

_____. **Une érotique puérile**. Paris, França: Galilée, 1978

_____. L'enfer de l'hédonisme. **Multitudes**, 2004/4, n. 18, pp. 177-185.

_____. Pasolini, sensualité et mystique. **Silène**, août/2006 [online]. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. Disponível em: <http://www.revues-silene.com/index.php?sp=liv&livre_id=40>. Acesso em 12 fev. 2014.

_____. **Infantis**: Charles Fourier e a infância para além das crianças. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____; HOCQUENGHEM, Guy. Co-ire, album systématique de l'enfance. **Recherches**, n. 22. Paris, França: Centre d'Études, de Recherches et de Formation Institutionnelles – CERFI, 1976 [2^e édition revue et corrigée, 1977].

_____; PASSERONE, Giorgio. **Passages pasoliniens**. Lille, França: Presses du Septentrion, 2006.

TOURNIER, Michel. **Le vent Paraçlet**. Paris, França: Gallimard, 1977.

Filmografia

AGOSTI, SEUL AVEC TOUS. PORTRAIT D'UM CINÉASTE CLANDESTIN. Direção: Gregory Robin e Silvia Bordoni (Documentário). Itália/França: Edizioni L'immagine, 2009. DVD (46 min.), NTSC, cor.

AS CRIANÇAS. Título original: Les enfants. Direção: Marguerite Duras. França: Les Productions Berthemont / Ministère de la Culture Française, 1985. NTSC, cor, legendado.

COMÍCIOS DE AMOR. Título original: Comizi d'amore. Direção: Pier Paolo Pasolini (Documentário). Itália: Istituto Luce, 1964. DVD (92 min.), NTSC, p&b, legendado.

DE AMOR SE VIVE. Título original: D'amore si vive. Direção: Silvano Agosti (Documentário). Itália: Independente. 11 Marzo Cinematografica, 1984. DVD (93 min.), NTSC, cor, legendado.

RACHACHANDO. Título original: En rachâchant. Direção: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. (Curta-metragem). França: Straub-Huillet/Diagonale/INA, 1982. NTSC, p&b, legendado.

Recebido em: 11 de abril de 2015.

Aceito em: 12 de maio de 2015.