

ESTUDO — EM 3 ATOS

Rosana Aparecida Fernandes – UFPel

Agência Financiadora: CAPES

1. Solidão

O trabalho é solitário também, você estuda sozinho: você, um piano, não é? Num traba... Claro, você pode fazer música de câmara, você quando toca com as orquestras tem os ensaios, mas ah, de um solista recitar, um recitalista... Acho que por isso a Martha deixou tantos anos de tocar sozinha em público, ela tinha feito já tantas vezes isso... É uma coisa muito... Realmente, é solitário, você tem de... Fabricar um pouco... Ah, esse...

“Um filme sobre um homem e sua música.
Nelson Freire”, de João Moreira Salles.

Um estudo não se faz sem solidão.

Nelson Freire, no documentário dirigido por João Moreira Salles (2004), descreve a relação — necessária — que há entre o estudo e a solidão. Nelson relata que lida com a solidão desde a infância: não só em função da saúde frágil; não só por ser nove anos mais novo que os seus irmãos, de modo que eles estavam internos no tempo que Nelson crescia; mas, principalmente, a solidão é o afecto imanente às horas de estudo, às pesquisas nas partituras, aos ensaios, mesmo durante os encontros com Martha Argerich. E nisto Nelson se junta a outros artistas, pesquisadores, cientistas, filósofos, que experimentam a solidão cada vez que se dedicam ao estudo e à criação. Segundo Deleuze e Parnet:

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. (1998, p. 14).

A solidão é, pois, o primeiro afecto que preenche um corpo que deseja estudar algo. Uma vez afectado por um signo qualquer que impulsiona o estudo, o corpo busca o isolamento favorável ao ato de estudar. Trata-se, certamente, de uma solidão povoada por ruídos, movimentos, encontros, o que não é, de modo algum, contrário à solidão. A

presença de sons, palavras, imagens, conhecimentos, trajetões e corpos não impedem o estudo, à medida que há repercussão de um no outro. O que impede o estudo é a impossibilidade da solidão, do recolhimento, da pausa.

Um corpo que estuda é a figura da solidão.

A solidão não é uma alternativa, é uma exigência, ela faz parte do processo de um estudo, de uma criação. Estudar, ler, tocar ou escrever quer dizer também: silenciar, isolar-se, dar-se ao tempo, colocar-se à espreita do acaso, vigilante e sensível aos indicativos de uma intuição. A criação é o desconhecido que vem como o vento e a noite — impalpável. Somente de estudo em estudo algumas poucas proposições se fazem razoáveis, ao passo que tantas outras jamais se sustentariam, ou aguentariam os embates. A escrita e o problema inexistem antes de serem formulados. O problema que instiga um estudo não pode simplesmente ser descoberto, desvendado, como se já estivesse posto no mundo, somente aguardando para ser divulgado. O que há, de início, é uma intuição imediata (cf. BERGSON, 1994) e uma inquietação. E neste primeiro momento, só a intuição pode orientar o estudante, pois ela lida com o impulso criativo da vida e com o tempo que dura ininterruptamente (cf. BERGSON, 1964). A inteligência intervém posteriormente, na investigação das respostas potenciais ao problema. A inteligência não entende o conhecimento imediato, a não ser quando ele apresenta dados reconhecíveis, ou oferece informações análogas a alguma instrução precedente e memorizada. A intuição, por sua vez, quando apurada, compõe um método apto a conduzir ao absoluto da experiência, e à duração que comporta o desconhecido, o imprevisível, o não-familiar. Por ela, interage-se com sensações vivas, é possível instalar-se em um campo problemático cheio de forças estrangeiras, jamais notadas e, portanto, não localizáveis na memória, ou no campo de ação da inteligência. Para Bergson a intuição é um método de pesquisa, de criação de problemas, de cortes, recortes, e intersecções, é um método que está voltado, de uma só vez, a duas investigações: teoria do conhecimento e teoria da vida (cf. BERGSON, 1979). A intuição não é um pressentimento, um sentimento, ou uma impressão, como geralmente se imagina, é, sim, um método que aproxima o pensamento da vida, e mantém o pensamento adjacente à simplicidade da experiência. Quanto mais atento à intuição, mais o estudante tem condições de efetuar a investigação que lhe é cara. Seguindo a intuição, pouco a pouco, as desconfianças e inquietações transformam-se em questões e problemas consistentes.

Em outras palavras:

- a) Uma ideia persegue o estudante, fascina-o e se impõe;
- b) O estudante tem olhos e ouvidos para enxergar e ouvir a ideia, mas precisa trabalhar para pô-la no mundo, torná-la perceptível aos sentidos de outros corpos, o que não acontece espontaneamente;
- c) O estudante está totalmente comovido, afectado pelo material de seu estudo, precisa tatear e experimentar o que surge em seu caminho para selecionar o que convém ao seu estudo;
- d) O estudante coloca-se em atenção ao meio e ao material referentes à ideia que o toma e o mantém desperto, acordado. O mundo lateja à sua volta, e o estudante se faz cada vez mais sensível ao material de sua busca, possui todos os sentidos aguçados, pronto para anotar, ler de novo, escrever de novo, ensaiar, voltar dezenas de vezes ao mesmo ponto, passar a limpo o estudo, o retiro, o isolamento. Quando um campo problemático afecta o estudante, e o põe diante de um limite impensável, a captura é dupla, o estudante persegue o problema e é perseguido por ele.

Um estudo é feito de linhas de vida, linhas de escrita, linhas de fuga, de infortúnios e de fortúnios, linhas entre linhas, linhas móveis, rítmicas, costumeiras, linhas que se seguem, linhas que se cruzam, linhas de errância, linhas. Um estudo é vasto. O estudante está sempre desperto, não é capaz de dormir, como em Kafka (2003). O sono só vem quando quer. E mesmo quando dorme, volta e meia acontece de o estudante ter que levantar no meio da madrugada para fazer anotações. O estudante sonha com a ideia, testa possibilidades em sonho, prova, experimenta, conjuga. O estudante dorme com o caderno na mesa de cabeceira, em dias muito cheios dorme entre os cadernos. O estudante estuda o caderno, o seu caderno, o do outro, o do amigo. O estudante lê em silêncio, protegido. O estudante anseia por isolar-se, para devir *na* e *pela* sensação do que o toca e o leva a estudar. O estudante não põe fim ao estudo, prorroga o estudo, pára, se detém, lê e escreve pausadamente, e o estudo dura a noite inteira. Um estudo solicita mais do que razão, compreensão, boa vontade. O estudante estuda o que deseja, o que aumenta a sua potência de pensar, viver, agir, criar.

Muitas vezes o que importa chega ao acaso, como chegam as flechas lançadas ao léu, e as garrafas atiradas ao mar. O que é próximo ao modo como Montaigne procede e afirma em seu ensaio “Dos livros”: “Só o acaso guia meus passos na escolha de meus assuntos. Na medida em que meus devaneios tomam corpo eu os agrupo: ora chegam aos magotes, ora de um em um” (1972, p. 196). Não obstante, reiteradamente o plano de

um estudo fracassa. Mil e uma vezes um estudo fracassa, a ideia vaivém, sem cessar, sem se materializar, cálida, secreta, impossível, sempre excedente, e em constante falta.

Pois há uma maneira pela qual o fracasso do plano faz parte do próprio plano: o plano é infinito, você pode começá-lo de mil maneiras, sempre encontrará algo que chega tarde demais ou cedo demais, e que o força a recompor todas as tuas relações de velocidade e de lentidão, todos os teus afectos, e a remanejar o conjunto do agenciamento. Empreendimento infinito. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 45).

Frequentemente o estudante passa cinco ou seis dias às voltas com um esquema, um pensamento, um plano, para no sétimo dia dar-se conta de que não é por ali, que o que foi anotado até então é desnecessário, mas é preciso ter passado seis dias registrando e estudando, desenvolvendo determinada percepção, para inferir que não é por ali que se deseja ir. As ideias surgem imprecisas, cheias de buracos, como diz Gilles Deleuze em “O abecedário de Gilles Deleuze”: “Eu tive e tenho esta dolorosa experiência, sim. As coisas não fluem. Ideias não nascem prontas. É preciso fazê-las e há momentos terríveis em que se entra em desespero achando que não se é capaz” (2001, letra “I” de Ideia). E quanto a isto, não há nada a fazer. Em muitas circunstâncias, a única urgência é saber ausentar-se. Sair, e voltar tarde da noite. Molhar as mãos, a nuca, lavar a louça, fazer a barba, ou tomar um banho quente quem sabe, mas sempre sem se agitar muito, a fim de não atrapalhar a ideia por vir. É como se o estudo necessitasse dessas retiradas que entoam a solidão, e destilam as palavras, as ideias.

“Escrever é defender a solidão em que se está”, diz María Zambrano (2000, p. 37). E, assim, ela confere o tempo da solidão à escrita. Ou, quem sabe, atribui o tempo da escrita ao isolamento, e, mais especificamente, a um tipo de isolamento que coloca todo o arredor à distância, produzindo distanciamento, e não distanciando quem escreve daquilo que se passa no mundo, trata-se, sim, de um distanciamento capaz de romper com a representação e liberar a escrita da tarefa de ilustrar o mundo e as coisas imediatas. São diversas e distintas as saídas e escapadas que permitem o isolamento, a suspensão da fala, a interrupção. A louça que se lava depois das refeições, em determinadas ocasiões, é a sede de solidão que se insere no dia-a-dia. A escrita é solidão que se escreve, e faz anoitecer o dia, as vozes, os afazeres. A leitura é solidão que se oferece a esse mundo tão habitado, atordoado, sem tempo e sem jeito para o silêncio, o íntimo, o isolamento.

O estudante estuda em seu piano, em sua sala de dança, em seu laboratório, nas bibliotecas, nos parques, nos museus, cada um em seu espaço de pensamento e criação. O estudante escreve, lê e estuda em seus aposentos, rente à escrivania, como São Jerônimo. Portas trancadas, uma janela voltada para a noite. Uma mesa, cadeira. E, antes de tudo, páginas borradas onde nada se desenvolve, mas coisas acontecem com retrocessos, barreiras, embaraços, atrasos, solecismos, prorrogações, saltos, atalhos, pausas, e mais pausas. Os pés caminham pelo quarto, os olhos vagueiam, deambulam, e a escrita vaivém. Nada de picos ou primazias, tudo conta e tem igual importância, uma leitura, uma conversa, um filme, uma música, uma pintura. O que pode integrar um estudo está em toda parte, mas para enxergar o novo, o notável, o interessante, a solidão faz-se preciosa.

A vida é, também, feita de solidão. Edward Hopper, Johannes Vermeer, Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot, Virginia Woolf, Marguerite Duras e tantos outros perceberam isso, e em suas telas, palavras, vidas, é possível encontrar a solidão. Cada um, ao seu modo, publicou a solidão em suas obras. A solidão une, combina, junta o movimento vital do corpo que estuda e cria aos fatos, aos lugares, às informações estudadas. O estudo ultrapassa o dito, o lembrado, privilegia as forças, a intensidade, as sensações que rondam e povoam os espaços, os corpos. A informação em si não tem valor. O importante é articular as informações examinadas com a vida, conjugá-las, verificar o que pode ser pensado e questionado a partir do conhecimento constituído. A obrigação de ter a informação sabida de cor, não raramente, acaba por bloquear a experiência do estudo. Por imposição não se estuda e não se escreve sequer uma linha que tenha pensamento e criação, apenas se reproduz o Mesmo. Um estudo que envolve uma experiência de aprendizagem solicita mais do que o raciocínio, a lógica, conclusões, requer todos os sentidos envolvidos e abertos à experiência do estudo.

Estuda-se por íntima necessidade. Escreve-se por íntima necessidade. Não se estuda verdadeiramente por *ter* que estudar. Neste aspecto, o que pode um professor fazer?

José Gil conta que Gilles Deleuze tinha uma capacidade incrível de acolher o pensamento de outra pessoa, de fazer inferências completamente pertinentes e particulares, mas sempre se chegava a um ponto em que ele dizia: “Olha, a partir daqui, só você é que pode pensar. Ninguém mais: nem eu, nem ninguém, só você” (2002, p. 217). Assim ele conduzia os estudantes ao trabalho em solidão, ao movimento, à criação e aos encontros que povoam a problemática que diz respeito a cada estudante. E isso o próprio Deleuze diz em seu Abecedário:

Para mim, duas coisas são importantes: a relação que podemos ter com os estudantes é ensinar que eles fiquem felizes com sua solidão. Eles vivem dizendo: “Um pouco de comunicação. Nós nos sentimos sós, somos todos solitários”. Por isso eles querem escolas. Eles não poderão fazer nada em relação à solidão. Temos de ensinar-lhes os benefícios da sua solidão, reconciliá-los com sua solidão. Esse era o meu papel de professor. O segundo aspecto é um pouco a mesma coisa. Não quero lançar noções que façam escola. Quero lançar noções e conceitos que se tornem correntes, que se tornem não exatamente ordinárias, mas que se tornem ideias correntes, que possam ser manejadas de vários modos. Isso só é possível se eu me dirigir a solitários que vão transformar as noções ao seu modo, usá-las de acordo com suas necessidades. Tudo isso são noções de movimento, não de escola. (2001, letra “P” de Professor).

E isso é tudo: primeiro um pouco de solidão, nada mais.

Fim de noite, cansaço no corpo, vontade de passeios leves, lentos, feito de paradas, vontade de um dedinho de prosa, não mais do que isso. A noite convida à solidão, ao estudo, e à escrita. “Una luz, roja, a lo lejos, la noche, el invierno, merece la pena, tenía que merecer la pena” (BECKETT, 2003, p. 87).

2. Repetição

Cariño, cariño mío, ramito de mejorana, espuma que lleva el río,
lucero de la mañana. Planté por Sevilla entera banderas de desafío y
dice cada bandera: “cariño, cariño mío”.

Ramito de Mejorana, copla popular cantada por Enrique Gran e
Antonio López em “El sol del membrillo”, de Víctor Erice.

Um estudo não se faz sem solidão, sem repetição.

Um pianista passa horas a fio estudando piano até obter o som que anseia, ou alcançar a interpretação que deseja. Um dançarino é capaz de treinar dezesseis ou dezoito horas por dia até produzir o movimento pretendido. Um escritor borra, apaga, recorta, amassa, e, ilimitadas vezes, volta ao primeiro parágrafo. Um estudante se reclusa, demora, cerca-se do material de que necessita, dá-se à solidão do estudo, e repete, repete, interminavelmente, o elemento que o fascina. Paul Cézanne e suas inúmeras naturezas mortas. Pablo Picasso e os quarenta e cinco estudos preliminares de “Guernica”, em trinta e três dias de intenso trabalho.

E por que o fazem? O que os movem?

O estudante trabalha para extrair algo de si mesmo, estender-se, ultrapassar os próprios limites. E isso não acontece sem esforço, nem sem repetição, ao contrário, é preciso trabalhar muito para exceder a si mesmo e efetuar o estudo pretendido. O aprendizado requer do estudante esforço, um tipo de esforço e de envolvimento que nenhum Currículo pode conjecturar ou prescrever. Nem o próprio estudante sabe de quais afectos ele é capaz, como poderia o Currículo concluir em que ponto uma experiência de aprendizagem implicará esforço, quais resultados serão obtidos, quais respostas serão criadas, quais condutas serão convenientes a este e aquele corpo? Cada experiência de aprendizagem é única. Desse processo, sabe-se apenas que, seja lá como for que se aprenda, “é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos” (DELEUZE, 2003, p. 21). Um signo não afecta a todos os corpos do mesmo modo, logo, as sensações, os pensamentos, e os aprendizados que um signo vai desencadear não podem ser, antecipadamente, estabelecidos pelo Currículo. Primeiro, porque um signo é triplamente heterogêneo. Segundo, porque o conjunto dos corpos afectados é, por si só, um emaranhado que liga uma diferença a outra diferença. Portanto, já que a aprendizagem (se) passa entre o que afecta e o que é afectado, entre dessemelhantes, indo de uma multiplicidade a outra, torna-se inviável antecipar o que leva cada corpo a aprender. “Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender — que amores tornam alguém bom em Latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar” (DELEUZE, 1988, p. 270).

Simultaneamente árduo e precioso, assim o esforço se apresenta, “mais precioso do que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos” (BERGSON, 1979, p. 80). Ao repetir e combinar, irrestritamente, as variáveis de um estudo, passa-se pelo esforço, certamente, mas o esforço não produz cansaço, fadiga, conduz, sim, a uma interminável variação de si, uma combinatória das próprias forças, uma experimentação que inventa o que pode um corpo, o que pode um estudo, uma experimentação que não fala a linguagem da preferência, do objetivo, da finalidade, persegue não o possível, antes: mundos possíveis. A repetição e o esforço declinam a possibilidade do cansaço, conduzem objeto e sujeito ao esgotamento, como em Beckett (cf. DELEUZE, 2010), e através deste esgotamento mundos possíveis passam a existir, coexistir.

Pela repetição, um Mesmo pensamento, necessariamente, não retorna. A repetição tensiona os pensamentos, colocando-os em variação contínua e subtraindo, uma e outra vez, regimes de verdade que pretendam fixá-los. “O que retorna não é o Todo, o Mesmo

ou a identidade prévia em geral” (DELEUZE, 1988, p. 83). Face à repetição, o processo da diferença e da diferenciação extingue identidades prévias, e faz retornar o díspar e o ilimitado, não o Mesmo, não o infinito. “A repetição opõe-se à representação” (DELEUZE, 1988, p. 108). Apenas pela representação, o pensamento, a vida e as coisas do mundo se preservam, através de uma infinidade de representações e de um ciclo de semelhanças. Afirmar a diferença é elevá-la à sua máxima potência: a repetição.

Em tudo que se faz é indispensável trabalhar muito. E é nesse sentido que Deleuze adverte:

Se eu ainda volto a pintores como Van Gogh ou Gauguin, é porque há uma coisa que me toca profundamente neles: é esta espécie de enorme respeito, de medo e pânico... Não só respeito, mas medo e pânico diante da cor, diante de ter de abordar a cor. É particularmente agradável que estes pintores que citei, para citar apenas estes, sejam dois dos maiores coloristas que já existiram. Ao revermos a história de suas obras, para eles, a abordagem da cor se fazia com tremores. Eles tinham medo! A cada começo de uma obra deles, usavam cores mortas. Cores... Sim, cores de terra, sem nenhum brilho. Por quê? Porque tinham o gosto e não ousavam abordar a cor. O que há de mais comovente do que isso? Na verdade, eles não se consideravam ainda dignos, não se consideravam capazes de abordar a cor, ou seja, de fazer pintura de fato. Foram necessários anos e anos para que eles ousassem abordar a cor. Mas quando sentem que são capazes de abordar a cor, obtêm o resultado que todos conhecem. Quando vemos a que eles chegaram, temos de pensar neste imenso respeito, nesta imensa lentidão para abordar isto. (2001, letra “H” de História da Filosofia).

O artista plástico espanhol Antonio López aparece no filme “El sol del membrillo”, de Víctor Erice (1992), comovido pela ideia de pintar o pé de marmelo que ele mesmo plantou em seu quintal há uns quatro anos. Quando perguntam se é a primeira vez que ele pinta esta árvore, ele responde: “É a terceira vez. No ano passado fiz um desenho menor. Gosto desta árvore, e gosto muito de marmeleiros. Esta árvore é um marmeleiro. Desenhei outras árvores, mas tenho uma espécie de tendência para trabalhar sobre o marmeleiro. Não sei muito bem porquê”. Neste filme, Antonio López começa o seu trabalho no dia 29 de setembro de 1990, fica um mês concentrado nos marmelos, nas marcações das folhas, das frutas, no aroma, no sol, nas cores, na chuva, no pêndulo, na luz dourada. Antonio rodeia, cerca a ideia, o desejo de capturar a copa do marmeleiro iluminada pelo sol, precisamente no centro do dia. Mas, no dia 26 de outubro ele guarda no porão de sua casa a pintura, as cores, o desejo de apreender a cor do sol sobre o

marmeleiro, e começa um novo quadro, dessa vez com grafite, desenho. Quando querem saber por que ele fez isso, a resposta é: “Tem feito um tempo tão desagradável e tão horroroso, que tive que deixar a pintura. Eu queria pintar o sol sobre o marmeleiro, mas a luz mudou tanto já, desde que comecei, que não consegui”.

Antonio não quer o que uma fotografia pode dar, considera que estar perto da árvore é mais importante que o resultado, poder sentar e olhar a árvore, pegar um marmelo, cheirar, acompanhar o desenvolvimento da árvore, identificar quantos centímetros os marmelos se deslocam com a maturação, dar-se inteiro para a árvore e repetir todos os dias o gesto de quem precisa daquelas formas, daquela luz. A repetição das horas. As frutas que pesam com amadurecimento. Os ramos que vão se curvando. As saídas improvisadas para pintar apesar das variações temporais. O marmeleiro resguardado da chuva. As conversas com o amigo Enrique Gran. Tudo diz respeito à repetição e ao esforço próprios de um corpo concentrado em criar, construir, explorar.

Repetir o que só pode ser repetido, o insubstituível e, portanto, o irrecomeçável. Repetir, repetir, até chegar à variação que é criação, à força maquínica que multiplica o objeto perseguido e distende os limites do corpo do perseguidor. “Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 1993, p. 11).

3. Amizade

Phillip: — *Onde poderá estar esta casa?*
Taxista: — *Aqui em Duisburg, nem pensar. Não me parece. Talvez em Oberhausen. Espere. Também pode ser em Gelsenkirchen, ao pé do “Schaltemarkt”.*
Phillip: — *Obrigado.*
Taxista: — *Na Erdbrückenstrasse.*
“Alice nas Cidades”, de Wim Wenders.

Um estudo não se faz sem solidão, sem repetição, sem amizade.

É impossível pensar senão através do corpo, dos nervos, das afecções, e de uma amizade que se cumpre. O amigo capta o que *outrem* secreta. E se capta é porque também é capaz daquelas forças, daquele grau de potência. O amigo tem em *si* a capacidade sensível para notar os signos que são perceptíveis para *outrem*, recebê-los, e decifrá-los. Não há amizade que não envolva uma micropercepção, uma microconversação, silêncios, intensidades misteriosas, toda uma micropolítica dos afectos e dos encontros.

Por que se é amigo de alguém? Para mim, é uma questão de percepção. É o fato de... Não o fato de ter idéias em comum. O que quer dizer “ter coisas em comum com alguém”? Vou dizer banalidades, mas é se entender sem precisar explicar. [...] É verdade que há um grande mistério no fato de se ter algo a dizer a alguém, de se entender mesmo sem comunhão de idéias, sem que se precise estar sempre voltando ao assunto. [...] Há frases insignificantes que têm tanto charme e mostram tanta delicadeza que, imediatamente, você acha que aquela pessoa é sua, não no sentido de propriedade, mas é sua e você espera ser dela. Neste momento nasce a amizade. Há de fato uma questão de percepção. Perceber algo que lhe convém, que ensina, que abre e revela alguma coisa. (DELEUZE, 2001, letra “F” de Fidelidade).

Cada corpo tem recursos próprios para: distinguir o que lhe serve, o que o faz expandir-se e diferenciar-se; firmar amizades; encontrar aqueles que fazem parte de seu bando. Mas, talvez, alcançar o máximo dessa conduta exige que se vá à rua para passear, arriscar-se, tropeçar, ver, apreçar. “E continuar aprendendo na rua o que nem o lar nem a escola ensinariam jamais” (DELGADO, 2007, p. 263). A rua dá o que a casa muitas vezes nem avista. “Que quer dizer sair? Que implica esse verbo, mediante o que indica a ação de abrir uma porta e passar do interior ao exterior, ganhar a rua, deixar atrás a casa?” (DELGADO, 2007, p. 242). A rua, mais do que a casa, é cortada pelo extemporâneo, pelas multiplicidades, pelas tribos que perambulam por ela. Quando Spinoza incita — “Nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo” (SPINOZA, 2007, p. 167), ele está, também, dizendo que é a cada encontro que um corpo aprende suas velocidades e intensidades, individua-se e experimenta as relações que o fortalecem ou o limitam. Seja no espaço físico, seja no pensamento, há de se levar o pensamento para passear.

Em “Alice nas Cidades”, de Wim Wenders (1974), uma brincadeira à toa na porta giratória do aeroporto de *New York City* traz *outrem* e uma relação vital, um vaivém clássico na porta que gira mostra Alice a Phillip e dá início, mais uma vez, a uma amizade que articula vida e pensamento, e se passa nas superfícies de *Acontecimentos* puros, de viagens dinâmicas, mundos possíveis, encontros, afectos, risos, alegria, e as comunicações vindas de uma solidão que se esbarra em outra.

A despeito de determinadas relutâncias, Alice e Phillip tornam-se amigos, e seguem juntos em alguns passeios esquizos, algumas experimentações esquizos de *si*. A mãe de Alice sai, não volta, precisa ausentar-se por alguns dias, de maneira um tanto *nonsense*, e não embarca com Alice no vôo para a Alemanha. Alice viaja com Phillip, e necessita

encontrar a casa de sua avó, mas a menina só tem fragmentos de memória, não sabe onde a avó mora, divaga, remexe, entra, sai, tem sentimentos de *déjà-vu*, fabula, tenta lembrar, chora, e os poucos elementos vindos de uma memória curta e de um passado imemorial (cf. BERGSON, 1999) dão, à menina, os dados para a decifração de alguns signos da avó, mais o ânimo para seguir adiante, e, ainda, indicam as localizações a serem exploradas: o prédio velho, a escadaria escura, as árvores, o carvão, as casas de dois andares. Alice experimenta, nesta ocasião, a solidão de uma busca, de um problema que se impõe.

Phillip fotógrafo parece também estar às voltas com problemáticas da ordem da memória. Obcecado, ele tira fotos constantemente, usa uma Polaroid, precisa ver logo a foto, e confrontá-la com a paisagem que passa por ele. Olha, caminha, recorta, enquadra, fotografa, e, de novo, percebe que há algo que não está nem na foto nem na paisagem, uma espécie de duração que escapa e ele repetidamente não consegue apreender. Há uma dissociação entre a paisagem vista e a fotografia, mas há, também, uma combinação, uma conjugação. Algo se passa nesse interstício. E a disjunção entre a imagem examinada e a fotografada intriga Phillip. A impossibilidade de rebater uma sobre a outra agita qualquer coisa nele. Quanto mais ele se detém no que vê e no que fotografa, tanto mais é efetuada uma percepção que não pertence mais à vista, nem aos ouvidos, um pensamento talvez. É como se a câmera revelasse para ele que o mundo não é algo dado, e que ao recortar, enquadrar e fotografar ele inventa o mundo. Phillip experimenta, nesta ocasião, a solidão de uma busca, de um problema que se impõe.

O corpo de Phillip é afectivo, tanto quanto o de Alice, e juntos vão, peregrinos, em viagens intensivas e extensivas. Compõem trajetos a partir de recordações soltas, fragmentadas, falseadas, lembranças intempestivas. E é só de repente, sem maiores explicações, que a menina recorda-se que tem uma foto da casa da avó em sua carteira. A avó sem-nome e a casa movediça flutuam, andarilham, fabricam um inconsciente, convocam um mapa esquizo, reversível, modificável, errante. E, mais uma vez, uma traição: repetidamente uma fotografia contraria as coisas do mundo e a vida. E a casa da avó só pode ser cartografada, nunca comprimida em uma foto de família. A avó sem-nome deixa de desempenhar uma filiação, dá à menina uma casa que motiva uma aliança, produz rizoma, expansão, e requer um mapa que deve ser construído, conquistado. E é com a foto da casa em mãos, depois disposta no painel do carro, que a menina transita e passa a retirar e obter as linhas que vão compor o mapa, linhas

distraídas, incertas, que vão tornando-se cada vez mais impalpáveis, sutis, sem forma, trazendo uma casa de onde só vem lendas, anedotas, vozes, sussurros.

O tempo é uma figura do retorno, e ele transporta, agora, a casa, a avó, o carvão, mas o que ele apresenta é diferente. O tempo traz de volta aquilo que se desagrega, dissocia, e, diante do tempo que se diferencia, o Eu de Alice se diferencia também, devém-outro. O eterno retorno não consiste na regressão do presente ao passado, mas, sim, no progresso contínuo do passado ao presente, em um movimento que ressoa, fende, retumba, vencia o ser *em si* do passado.

Alice: — Já sei onde a minha avó mora.

Phillip: — Ai é? Então voltamos a ir embora?

Alice: — Sim... Quando os policiais me interrogaram, lembrei-me de que, antes, eu e a mãe morávamos em Wuppertal, quando eu era pequena. A avó não. Os policiais confirmaram que é verdade. A mãe não se chamava Van Dam, mas sim Krüger. Depois me lembrei, contei isto tudo aos policiais, que costumávamos ir de comboio à casa da avó. Não pode ficar assim tão longe, porque ao final da tarde estávamos de volta. Quando a avó me lia uma história e virava as folhas, o papel rangia, porque entravam pequenos pedaços de carvão pela janela. Depois, os policiais disseram que era tudo muito simples. A avó mora no Vale do Ruhr.

Phillip: — Vale do Ruhr.

Alice e Phillip saem atrás de uma avó sem-nome, de uma casa de endereço incógnito, conduzidos por uma amizade que é necessária para o exercício do pensamento. Alice confia em Phillip, e Phillip confia em Alice, é uma confiança gratuita, já que Alice não sabe muito sobre o que procura, não conhece o nome de solteira da mãe, nem o nome da avó, ignora por onde ir: amnésica, imprecisa, disposta. E Phillip tampouco sabe de algo. Uma intimidade fina interliga-os, como se uma linha imperceptível atravessasse os dois corpos, indo de um ao outro, em micromovimentos, uma linha certa, mínima e secreta, cruzando-os a nado, como se nadasse em um só mar, sobre um único plano de vida. E quando Phillip tenta desvincular-se de Alice, é tarde; ele já está laçado, atraído pelo desconhecido de Alice, sem entrar nele, sem conquistá-lo. As linhas de um se conjugam com as linhas do outro, fazem fibra, fazem rizoma, e eles entram em um devir-amigo, em um devir-criança, atendem a uma amizade trazida por uma porta giratória, pelo acaso.

Alice e Phillip são desafiados a viver uma amizade, que, pouco a pouco, se faz inevitável. Juntos experimentam potências da percepção, da memória e do pensamento. Mexem-se, falam, silenciam, e pensam em vibrações variadas.

Existem manifestações e segredos de um corpo que somente um amigo pode captar, ligar-se, ou manter-se retirado, recluso, conforme as contingências. Há, sempre, algo de ininteligível no amigo que não cabe falar, relatar. E, não raramente, o traço que se mostra inacessível é, também, o traço que imana e convoca uma relação. E tudo se passa em uma dimensão na qual explicações são impossíveis. A amizade comete uma espécie de confiança que combina intimidade, silêncio, proximidade, e uma distância intransponível.

Alice e Phillip conseguiram traçar uma pragmática, e viver uma amizade que se faz condição para pensar. “Da janela de meu quarto tem-se uma ampla vista, espero uma amiga para resolver uma pendenga” (KIAROSTAMI, 2004).

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- BECKETT, Samuel. **Relatos**. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- _____. *A Consciência e a vida*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva; Nathanael Caxeiro. In: _____. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 69-82. (Os Pensadores.)
- _____. **A Intuição filosófica**. Tradução de Maria do Céu Patrão Neves. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- _____. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos.)
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. **Sobre o teatro**. Um manifesto de menos. O esgotado. Trad. Fátima Saadi; Ovídio de Abreu; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** — capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4. (TRANS.)
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELGADO, Manuel. **Sociedades movedizas**: pasos hacia una antropología de las calles. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- GIL, José. Entrevista com José Gil. **Educação & Realidade. Dossiê Gilles Deleuze**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 27, n. 2, p. 205-224, jul./dez. 2002.

KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.

KIAROSTAMI, Abbas. Quatro poemas inéditos. In: _____. **Abbas Kiarostami**. Tradução de Alvaro Machado; Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Pensadores.)

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

ZAMBRANO, María. **A metáfora do coração e outros escritos**. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

FILMOGRAFIA

ALICE NAS CIDADES. Direção: Wim Wenders. Alemanha: 1974.

EL SOL DEL MEMBRILLO. Direção: Víctor Erice. Espanha: 1992.

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Entrevista com Gilles Deleuze. Edição: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997.

UM FILME SOBRE UM HOMEM E SUA MÚSICA. NELSON FREIRE. Direção: João Moreira Salles. Brasil: 2004.