

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO



**PASSEIOS ESQUIZOS:  
CINEMA, FILOSOFIA, EDUCAÇÃO.**

Rosana Aparecida Fernandes

Pelotas  
Inverno de 2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Rosana Aparecida Fernandes

**PASSEIOS ESQUIZOS:  
CINEMA, FILOSOFIA, EDUCAÇÃO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Santos Vieira

Coorientador: Prof. Dr. José Nuno Gil

Pelotas

Inverno de 2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação:  
Bibliotecária Daiane Schramm – CRB-10/1881**

F363p Fernandes, Rosana Aparecida  
Passeios Esquizados : cinema, filosofia, educação /  
Rosana Aparecida Fernandes ; Orientador : Jarbas  
Santos Vieira. – Pelotas, 2010.  
118f.

Monografia (Trabalho de Conclusão) – Faculdade de  
Educação. Programa de Pós-Graduação da Faculdade  
de Educação. Universidade Federal de Pelotas.

1. Passeios esquizados. 2. Cinema. 3. Aprender. 4.  
Amizade. 5. Devires. I. Vieira, Jarbas Santos, orient.  
II. Título.

CDD 370.1

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jarbas Santos Vieira

Prof. Dr. José Nuno Godinho Mendes Gil

Profa. Dra. Sandra Mara Corazza

Profa. Dra. Cynthia Farina

Profa. Dra. Madalena Klein

À casa da avó Nativa;  
porque lares existem, conheço a amizade  
e a distância infinita.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao término deste trabalho, agradeço, especialmente:

- Ao Gabriel Menna Barreto, que simplesmente chegou.
- Ao José Menna, a cumplicidade e a confiança, o tanto que é e possibilitou.
- Ao Sérgio Sardi, distinto amigo e irmão de toda ocasião.
- Aos amigos de Lisboa, Gabriela Falcão, Marina Costa, Jacob Catende, Frederick Moehn, Felipe Carmona, Manú Tavares, Mónica Moran, Carla Gonçalves, Rita Pedro, Danielle Capella, João Tição, Kim, Enrico Bagnoli, a amizade e o vinho de todo dia, de cada noite; os ensinamentos quotidianos, sobretudo acerca de mim mesma.
- À Ana Holz, e à Casa Rosa, que me inspiram a confiança no Universo, e me mostram, na vida, o que é encontrar corpos da mesma matilha.
- Aos amigos de estudos, leituras e bons encontros, Pedro Furtado, Pedro Magalhães, Luciana Kalil, Paola Zordan, Cláu Paranhos, Patrícia Unyl.
- À Mayra Redin, a arte e as palavras de coragem.
- À Ester Maranhão Fernandes, que aumenta a minha potência.
- À Isabel Camargo Ribeiro, que a valentia que te expressa ainda é pouca diante de ti.
- Ao Prof. Dr. Jarbas Santos Vieira, e Prof. Dr. José Gil, a força intelectual e afetiva que tornaram possível este estudo.
- À Capes, o auxílio à bolsa-estudo.

*Em todo o lugar onde alguma coisa vive,  
existe, aberto em alguma parte,  
um registro onde o tempo se inscreve.*

*A Evolução Criadora, Henri Bergson.*

## RESUMO

Passeios esquizos, fendidos, um pouco de ar, vento, estradas, e passos sugerem um aprendizado, uma amizade, memórias, fabulações, devires, segredos de viajantes de diferentes tribos. Por toda parte, pisadas: ligeiras, crianceiras, secretas. E toda uma diagramática é concebida para capturar as relações de forças e ressaltar, no percurso e no percorrido, linhas, fluxos e composições. Da vida, lampejos de pensamentos desgarram-se. Dos pensamentos, possibilidades de vida desprendem-se. É nesse ponto que a experimentação de uma vida suscita outros modos de pensamento e desencadeia novas maneiras de viver. É por essa conjugação com a vida que os signos se dão à sensibilidade e coagem-na a sentir. A agressão inicial repercute: leva a memória a aprender um imemorial, a fabular um porvir e a resistir ao presente; introduz o tempo no pensamento e o desafia a pensar o impensado. À vista disso, a aprendizagem conduz as faculdades ao exercício transcendente e requer a exploração de signos. A conexão entre vida, pensamento, passeios esquizos, amizade, devires e fabulações duplica forças e abre os corpos ao incomensurável de *si* e do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Passeios esquizos. Cinema. Aprender. Amizade. Devires.

## RÉSUMÉ

Les promenades schizo, partie, un peu d'air, le vent, les routes, et des mesures qui suggèrent un apprentissage, une amitié, des souvenirs, des fables, des devenirs, des secrets des voyageurs en provenance de tribus diverses. Partout, les traces: légères, enfantaires, secrets. Et tout une vue schématique est conçu pour capture les rapports de forces et mettre en évidence, dans la route et dans la traversée, des lignes, des fluxes et les compositions. De la vie, des éclairs de pensées se sont rompues. De les pensées, les chances de vie se détacher. C'est à ce point que la expérimentation d'une vie présente d'autres façons de penser et déclenche de nouvelles façons de vivre. C'est par cette conjugaison avec la vie que les signes apparaissent à la sensibilité et l'obligent à sentir. L'agression du début repercute: conduit la mémoire à l'apprentissage d'un immémorial, à la fabulation d'un devenir et à la résistance au présent; elle introduit le temps dans la pensée et le défie à penser l'impensable. À cause de cela, l'apprentissage conduit les facultés à l'exercice transcendent et exige une éducation dirigée à l'émission et à l'exploration des signes. Le lien entre la vie, le pensée, les promenades schizo, l'amitié, des devenirs, et des fables double forces et ouvre le corps à l'incommensurable de soi e du monde.

MOTS-CLÈS: Les promenades schizo. Cinéma. Apprendre. Amitié. Devenirs.

## SUMÁRIO

PASSEIO ESQUIZO I – DO APRENDER .....	10
PASSEIO ESQUIZO II – DA AMIZADE .....	21
PASSEIO ESQUIZO III – DA MEMÓRIA ONTOLÓGICA .....	31
PASSEIO ESQUIZO IV – DO DEVIR-CRIANÇA .....	40
FRAGMENTOS I – OS VENTOS, OS AMIGOS, A ESTRADA .....	54
FRAGMENTOS II – O SEGREDO, A NOITE, <i>ET CETERA</i> .....	66
ANOTAÇÕES PARA CURTAS-METRAGENS .....	83
FILMOGRAFIA.....	102
REFERÊNCIAS.....	103

## PASSEIO ESQUIZO I – DO APRENDER

No final de *Onde fica a Casa do Meu Amigo?*,  
o velho pergunta ao menino:  
– *O que há, Ahmad?*  
E o menino diz:  
– *O cão está latindo.*  
– *Está com medo?*  
– *Ele vai me morder.*  
– *Não vai, não. É por isso que eu lhe disse para andarmos juntos.*  
– *Mas o senhor anda muito devagar.*  
– *Não é verdade. Quer que eu ande mais depressa?*  
*Aqui estamos nós.*  
– *Onde estamos?*  
– *Esta é a minha casa e Koker é do outro lado. Vá em frente, eu ficarei olhando daqui.*  
*Onde fica a Casa do Meu Amigo?*, Abbas Kiarostami.

Uma criança qualquer de Teerã caminha pelas ruas de seu povoado, carregando consigo o pão destinado à refeição de sua família.<sup>1</sup> Uma lata vazia, amassada, e sem muitos atrativos, é objeto de entretenimento nesse trajeto. A criança chuta a lata e elabora, a cada chute, o jogo das possibilidades e das pequenas conexões. Uma divertida canção dos *Beatles* a acompanha, e, sob o acorde do acaso, acordos rítmicos e não rítmicos vão estabelecendo uma sinfonia labiríntica através de ruas cada vez mais labirínticas. E, na tela, o que se vê são pés crianceiros que não só permeiam

---

<sup>1</sup> Referência ao primeiro filme curta-metragem de Abbas Kiarostami, chamado *O Pão e o Beco*, de 1970.

a rua como também jogam com ela, nela, e por ela, pés que inventam vida na lata, fazem o chão vibrar, e vibram junto.

O rastro é o rastro de um jogo.

Todo satisfeito com a brincadeira, o garoto segue, beco após beco, levando a lata no pé e o pão na mão. Até que, inopinado, um cachorro se impõe no meio do caminho, late, avança, impede a passagem... O inesperado insurge no caminho, e o trajeto que era familiar torna-se estranho. O garoto inaugura o passo da interrupção, demora-se, titubeia, volta sobre si mesmo, difere o já aprendido. Uma demanda que, até então, se mantinha corriqueira transforma-se em um problema: comprar um bocado de pão e voltar para casa surge como oportunidade de aprendizado.

A ação é interrompida. Uma pausa se instala, dura, e se abre à urgência de uma saída, de um incidente qualquer que libere o trecho bloqueado. Trata-se de uma pausa agrimensora que se detém no que se passa, a fim de mapear o terreno, compor e habitar, silenciosamente, intuitivamente. A pausa é germe do porvir, sem ela não existem as descontinuidades que proporcionam o aprendizado. É por ela que o aprender rompe com esquemas sensório-motores instituídos e acumulados, que regulam a ação-resposta; bem como destitui a autoridade de um Eu que sempre tem algo para desenvolver, reproduzir, representar. A pausa é *processus* do aprender, desde que o aprender não se diz de saberes fundados, onde se tramam *procederes* teleológicos, não se ajusta com o progresso, a utilidade, ou com uma boa vontade. Tem a ver, sim, com

um *processus* interminável, como *O processo* kafkiano,<sup>2</sup> que não segue a Lei, mas um desejo móvel que se alastra, se conecta, cria.

O exercício do aprender não admite prognósticos, ou estimativas. E as questões, relacionadas a ele, desdobram-se em problemas, e perseguem uma pergunta vital que perdura através de todas as respostas, em um gesto de atenção ao novo, às multiplicidades, e às modificações que perturbam o já aprendido. Os problemas inexistem antes de se inscreverem no mundo, e os aprendizados, impulsionados por eles, também inexistem, e, portanto, não podem, simplesmente, ser acionados, ou descobertos, como se já estivessem postos no mundo, somente aguardando um exercício de reconhecimento. É assim que a rua é a mesma, mas o plano aberto diante do menino não é o mesmo. Portanto, a cartografia demandada não está concebida, sobretudo porque cartografias são, efetivamente, *movediças*, produtivas, não findam, nem se encerram em um produto. A retroatividade que percute naquele que sente, e no sentido, multiplica, interminavelmente, o corpo, as sensações, e o arredor. Cada movimento do garoto examina toda rua, retorna sobre si mesmo, e retorna à rua. É nesse sentido que a rua subsiste através do garoto, percorre-o, desafia-o, joga com ele, nele, e por ele. O garoto é atingido por uma questão que persiste, dura, e provoca um combate intensivo, mas também extensivo: o que fazer para ultrapassar o cachorro, como seguir adiante, que movimento articular? E é aí que o caminho se fende, se abre, e devém outro, duplicando-se, e duplicando o que por ele passa.

---

<sup>2</sup> KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

O passo do jogo desencadeia um itinerário de encontros, e tensionamentos. O latido transpassa o campo perceptivo, e emite uma força sonora desterritorializante, e inapreensível desde o aspecto da reconhecimento. Instaura-se, entre o garoto e o animal, uma relação dinâmica material-forças, e o ser do sensível, o *sentiendum*, se faz sentir. Uma espécie de molecularização da percepção faz variar a percepção do garoto, e o conduz a uma micropercepção sonora e visual. A sensibilidade flui, e ele é impelido a captar afectos insondados na rua que lhe parecia plena e definida.

Se avançar não é factível, o contrário também não é. Seja por uma impossibilidade de conduzir-se como antigamente, seja por uma copossibilidade que se abre a partir da hesitação e se faz indecidível. De todo modo, faz-se indispensável encontrar uma saída. O pão, destinado à refeição da família, deve estar em casa na hora da refeição. Se antes as ruas de Teerã faziam alusão a um labirinto, de agora em diante fazem mais ainda. Não só pela arquitetura, mas, sobretudo, por lançarem uma problematização, tornando difícil o trânsito que se configurava tranquilo demais. O garoto não reconhece o caminho de casa, e é forçado a pensar, a fim de aprender outra maneira de efetuar o trajeto desejado. O corriqueiro do mundo não é mais corriqueiro. A certeza acerca do passo a ser dado é afrontada. O bocejo do garoto é a expressão máxima da impotência de reagir, de continuar, de responder ao imprevisto com o já aprendido.

Era certo que se sabia ir do pão à casa. Mas, agora, era a incerteza. O caminho, tantas vezes transitado, exige, por ora, gestos, atitudes e posturas desconhecidas. O lugar deixa de ser um lugar-comum. A (de)liberação do itinerário retarda-se, retar-

dando, também, o pé, e o caminhar. A suspensão pospõe o próximo rastro, traço ou ato do garoto, mostrando-se indiferente ao desenlace da situação, e, nitidamente, disposta a demoras. O garoto se oferece à escuta. O caminho se oferece à escuta. A circunstância solicita silêncio naquilo que é sabido, para que o aprender abra-se ao incomensurável do caminho. O silêncio passa a ser o exercício do olhar. O hiato, ao invés de reter o aprender, é condição para que ele aconteça. À lentidão aparente do corpo subjaz uma velocidade louca, insólita, que vai da mais lenta velocidade à mais vertiginosa, cruzando velocidades que superam os limiares normais de percepção. A aparição do cachorro convoca não um avanço, mas um retrocesso, não solicita passos à frente, impele o garoto a dar um passo para trás, e mais um, e ainda outro. A resposta não é instantânea, a excitação recebida freia a ação, de maneira que o passo seguinte falha, e abre passagem para que um passo inédito atreva-se. A ausência de uma solução imediata recorda a ambiguidade que é própria do caminhar, mesmo quando expõe trânsitos crédulos da justeza e da veracidade.

Medo, insegurança, e um devir molecular, em uma aventura cósmica, alteram o garoto. O inaudível insinua-se, e o imperceptível, que paira sobre o percurso costumeiro, mostra-se como tal: com volteios, retrocessos, graus de velocidades e de lentidão, movimentos e sons. O bulício canino e as qualidades visuais, tácteis e sonoras, que se instalam no *spatium*, exprimem algo que só pode ser sentido. Porém, não através do exercício empírico, pois este só apreende matérias-formas já sentidas, vistas, memoradas, ou pensadas. Uma visibilidade transcendental desorganiza o universo percebido, e cruza um universo cósmico e ilimitado. Inusitadas potências de vida varam todo o corpo do garoto, liberando

o corpo do vivido empírico e do mundo retido. Ao invés de uma surdez, passa-se a uma aguçada audição. Os passos, anteriormente aprendidos, estremeçam, cruzam uma série de abalos e provocações, são contestados. A presença do cachorro inviabiliza que a percepção se reitere nos movimentos de rotina, e solicita um reconhecimento atento, não um reconhecimento habitual, automático. Um aprendizado que invente enunciados novos, e multiplique desejos, não é feito de bem-estar, de sucesso, ou de prolongamentos bem-sucedidos. Quando o reconhecimento habitual fracassa, algum nervo sensível é afectado e a sensibilidade volta a sentir, instiga a memória e o pensamento.

Uma cegueira, do ponto de vista do exercício empírico – o qual só faz ver qualquer coisa já vista –, nada mais é do que uma vidência pelo exercício transcendente. É via exercício transcendente que cada faculdade excede o seu limite e, em favor de um aprendizado por vir, isenta seus respectivos objetos de decalques empíricos. Frente à força de problematização que vai de uma faculdade a outra, os corpos experimentam e aprendem as intensidades e as alianças de que são capazes. A sensibilidade, ao sentir o insensível, recorre à memória atrás de imagens-lembranças que possam auxiliar no desfecho da dificuldade que se colocou no caminho. A memória, por sua vez, é levada a agir sobre o ser do passado, o *memorandum* – a forma pura do tempo, povoada por esquecimentos, lembranças puras –, para elaborar uma síntese de tudo que decorre no tempo, e remontar ao virtual. A seguir, a memória insere o tempo no pensamento e libera-o de pensar o que ele pensa, desafia-o a pensar o ser do inteligível, o *cogitandum*, o impensável, para que novos pensamentos sejam criados. Um pensamento não surge naturalmente, não provém de uma boa vontade

ou de um estímulo voluntário; é, sim, criado mediante uma agressão que exige que o pensamento pense.

O corpo pesa. Silencia. Hesita. O garoto coloca-se à espreita do acaso, vigilante, e sensível aos indicativos de uma intuição. O que há, de momento, é, unicamente, uma intuição imediata. E somente a intuição, inerente ao *Acontecimento*, pode orientar o garoto, pois ela lida com o impulso criativo da vida e com o tempo que dura ininterruptamente. A inteligência intervém posteriormente, na investigação da solução do problema, pois não sabe lidar com o conhecimento imediato, a não ser quando ele apresenta dados reconhecíveis, ou oferece informações análogas a alguma instrução precedente. A intuição, por sua vez, quando apurada, compõe um método apto a conduzir ao absoluto da experiência, e à duração. Por ela, interage-se com sensações vivas, é possível aproximar-se dos signos emitidos, e 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. A intuição é um método que está voltado, de uma só vez, a duas investigações: *teoria do conhecimento e teoria da vida*. Entretanto, trata-se de um método que tem menos a ver com a vida vivida do que com o *Acontecimento* que dela se desprende.

Se a rua exhibe signos que precisam ser decifrados, é através do exercício da intuição que o garoto se avizinha desses signos e se põe sensível a eles. Mais precisamente, o garoto, em um movimento vital, mapeia as forças, os perceptos, e os afectos que inspiram nele novos jeitos de ver, e de perceber; e distingue os agenciamentos que podem levá-lo ao mais alto grau de potência. A mão coça a cabeça, esfrega os olhos, limpa o nariz, e o menino pondera todas as direções, experimenta um devir sensível. O con-

tratempo que é, por natureza, casual, passa a ser também imperativo, por situar o garoto diante de um limite impensável, e, não obstante, irremediável.

O cachorro ladra uma, duas, três vezes. A criança recua, deixa-se ficar. Vê passar um pastor montado em um burro. Em seguida, um ciclista. Ambos passam rápido demais. Cuidadoso, o garoto olha para trás, e aguarda uma ocasião para seguir adiante. Um pouco indeciso, resolve acompanhar um velho surdo que aparece em seu caminho, que, mesmo sem saber, lhe serve de força motora. Todavia, o velho dobra a primeira esquina à esquerda, alguns passos antes de transporem o cachorro. Sem poder deter-se mais, o garoto não encontra outra solução, a não ser perfazer sozinho o caminho até sua casa. Ainda temeroso, segue desviando-se, o quanto pode, do cachorro. À justa distância, joga-lhe um pedaço de pão. Não demora muito e o cachorro deixa de latir, desembra-vece, e cuida de acompanhar o garoto até a sua casa. Talvez na expectativa de ganhar outro pedaço de pão. Como saber? Não importa. O fato é que o cachorro perfaz, junto com o garoto, o trajeto de sua morada, tensionando, a cada vez, o passo da distância, o passo que beira o outro, ladeia o outro e quase, somente quase, e sempre quase, se imiscui.

Uma vez feito esse trajeto cheio de enervamentos, e de aprendizados, o garoto chega à sua casa, toca a campainha, uma mulher abre a porta, e ele entra. O cachorro deita em frente à porta. Mas não por muito tempo... Logo o cachorro vê um outro garoto, entrevê uma tigela, e, sem pestanejar, se impõe no meio do caminho, late, avança, impede a passagem... Convocando o eterno retorno de uma estrada que nunca é a mesma, de um garoto que nunca é o mesmo, de um aprendizado que nunca é o mesmo.

A vida não tem *a priori*, nem *a fortiori*. Frequentemente, é ao desorientar-se que um corpo volta a escutar, ver, sentir, pensar, e aprender. Há situações em que só é viável avançar eliminando termos fixados de antemão, ou subvertendo conseqüências alegadamente lógicas, que subjugam o presente e o futuro, e tentam enredá-los, atá-los, sujeitá-los a algum fato passado. Mas a vida é primeira, ela vibra, escapa por todos os lados, furta-se às lógicas da causalidade, é fortuita. Nem a vida nem o aprender podem ser anteriormente percebidos, desde que, até então, não sucederam e em tempo algum se repetirão idênticos. Um aprendizado não pode ser inferido a partir daquilo que ele dá, visto que não existe uma relação de correspondência entre o aprender, o mundo, e as coisas do mundo. Corresponder é um exercício de conformidade entre o intelecto e o mundo da extensão, similar à reprodução, e à representação. O aprender, entretanto, tem a ver com a produção de diferença, e a invenção, ele é pura duração. E a duração é criação não apenas de algo novo, mas intempestivo, que vem de um tempo flutuante, contra o tempo pulsado dos relógios, dos cronômetros, das escalas. O aprender dura, retroage, e abre o corpo às capacidades e às relações que o conduzem à enésima potência. Pede uma acefalia, não um povo sábio, e conhecedor das soluções; não busca o término, o porto, faz, sim, da problematização o seu desígnio, e da invenção a sua façanha, a sua aventura.

Um aprendizado é feito de agenciamentos, de linhas de vida, de fuga, de infortúnios, linhas entre linhas, linhas móveis, rítmicas, costumeiras, linhas que se seguem, que se cruzam, linhas de errância, todo tipo de linhas. E há, na conjunção dessas linhas, força suficiente para suspender o já aprendido e o corpo implicado, esgotando um e outro, tensionando tudo, destituindo sabe-

res categóricos, impedindo o domínio do corpo, das faculdades, de uma boa vontade.

Em um agenciamento, o que afecta, e inicia uma operação inventiva e problematizante, é diverso; pode ser um desconhecido, um amigo, um caderno. Em *O Pão e o Beco* é um agenciamento sonoro que torna perceptível o imperceptível, e audível forças não sonoras, impingindo uma afecção que atinge todas as faculdades. Mas, seja qual for o agenciamento afirmado, o desencadeador é sempre o desejo.

Deleuze diz, em *O Abecedário de Gilles Deleuze*, na letra *d* de *desejo*, que *desejar é construir um agenciamento, é construir uma região, é construir uma paisagem, de uma saia, de um raio de sol, de uma taça de sorvete.*<sup>3</sup> Nesse caso:

- I. Que cada um encontre estados de coisas que lhe convenha – está aí o velho surdo;
- II. Que cada um crie seu estilo, seu tipo de enunciado – está aí o gemido, o bocejo do garoto;
- III. Que cada um cace um território – está aí a rua, o beco, e esse caminho tão próximo ao muro;
- IV. Que cada um saiba também sair de seu território, seguindo os movimentos de desterritorialização – está aí o retardamento do movimento, a pausa no meio do caminho, a suspensão do caminhar que propicia o passo não previsto.

---

<sup>3</sup> L' ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Entrevista com Gilles Deleuze. Edição: Brasil, Ministério de Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, cor.

Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enun-  
ciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é  
nesse entremeio que um desejo se propaga. Toda expansão de dese-  
jo expõe matérias não formadas, tensores, desafia mundos possí-  
veis e mundos reais, produz bifurcações, e lança os corpos em  
devires, em uma gradação indiscriminada de intensidades, veloci-  
dades e lentidões.

Em *O Pão e o Beco* há, por exemplo, uma concepção de velocidade e  
de movimento que inclui a imobilidade, a retenção. Na volta da  
esquina, e em pé na rua, o menino depara-se com uma pausa em seu  
caminho e em seus saberes. Um bocado de pausa que disseminou,  
por todo lado, a pausa como *processus*, em um duplo exercício de  
ofuscamento e de invenção: afastando lições sabidas de cor, con-  
vicções; e incitando o corpo do menino a aprender o inaprendí-  
vel. Quando o cachorro late, e o menino olha assustado para um  
lado, e para o outro, ele está a averiguar que algo se passa  
entre ele, a rua, o beco, o cachorro e todo o entorno. Então,  
ele começa a agir, e a perceber o mundo movido e modificado por  
esse algo que se passa. E cria os próprios passos, em função da  
vida que se agita na sua frente, rente aos seus pés. O menino  
entrega-se ao ritmo do próprio corpo, ao ritmo que o toma ou que  
ele próprio se impõe. E a pausa permite a ele um aprendizado, um  
agenciamento, um colocar-se nas horas do mundo que abre o coti-  
diano à fruição das instabilidades. A pausa sulca, no saber do  
menino, lapsos, uma espécie de desencaixe; e o leva às experi-  
mentações novas, distantes da firmeza de um dizer, e da certeza  
de um saber.

Na vida, e no aprender – pausas são imprescindíveis como pão.

## PASSEIO ESQUIZO II – DA AMIZADE

No início de *Vida e Nada Mais (E a Vida Continua...)*,  
o filho pergunta ao pai:  
– *Tem certeza que esta estrada levará a algum lugar?*  
E o pai responde:  
– *Provavelmente nos levará a algum lugar.*  
Filho: – *Então o que é uma "estrada sem saída"?*  
*Vamos pedir informações para alguém. Vamos perguntar*  
*para ela.*  
Pai: – *Você sabe como fazemos para ir a Koker?*  
*Vida e Nada Mais (E a Vida Continua...)*, Abbas Kiarostami.

Uma das primeiras imagens do filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, de Abbas Kiarostami, mostra um grupo de crianças na saída da escola. A presença de um cabriolé de madeira parece convidativa e, rapidamente, os passos ganham mobilidade. A travessia de uma pequena poça d'água se converte em um trajeto crianceiro. Ante uma brincadeira aqui e uma correria ali, Mohammad Reza Nematzadeh cai. Ahmad ajuda-o a se levantar, sem deixar de verificar o quanto Mohammad machucou o joelho. Juntos, vão até uma torneira. Ahmad apanha um pouco de água para limpar o sangue, que começa a imprimir uma nódoa no marrom desbotado da calça do amigo. Logo depois, cada um segue o caminho de casa. É então que, estando já no pátio de sua residência, Ahmad se prepara para fazer as tarefas escolares. Mas, para sua surpresa, ao abrir a pasta, se depara com o caderno de Mohammad, de modo que o amigo não pode realizar o mesmo exercício que ele está prestes a cumprir. Talvez isso não chegasse a ser tão grave, se Mohammad

não tivesse sido, por três vezes, advertido pelo professor, justamente por não comparecer à aula com o dever devidamente resolvido no caderno. Angustiado, Ahmad tenta explicar à sua mãe que, se não puder devolver o caderno, o amigo será afastado da escola, por entregar, mais uma vez, a tarefa em uma folha solta, ou por não entregá-la. Mas, rapidamente, percebe que a cumplicidade que há entre ele e o amigo não pode ser compreendida por todos. Na situação que se formulou, apenas Ahmad alcança certas sensações que habitam o amigo, que o atormentam e o entristecem. Imediatamente ele entende que falar sobre o amigo, e contar o que se passou na sala de aula, não vai ajudar em nada, pois existem impressões, afecções e sensibilidades do amigo que somente para ele tornaram-se visíveis, perceptíveis.

Visto que Mohammad mora em Poshteh, um vilarejo vizinho, é para lá que Ahmad deve dirigir-se ao sair de Koker, atrás de pistas que possam levá-lo à casa do amigo. Mas, primeiro, ele precisa isentar-se de algumas obrigações, tal como cuidar do irmãozinho. Necessitará, também, driblar a vigilância da mãe, e as interferências do avô, que, já no trajeto Koker-Poshteh, manda-o voltar para buscar cigarros. É assim que o curso da distante casa de Mohammad vai inserindo Ahmad, inteiramente, no devir de um transcurso atravessado por encontros fortuitos. Há momentos em que as eventualidades que surgem tendem a interceptar a passagem. Em outros, elas fazem o garoto acreditar, equivocadamente, que está avançando na busca que o instiga. É o que acontece quando Ahmad corre para alcançar um certo comerciante, também de nome Nematzadeh. Além de descobrir que não se trata de nenhum parente de Mohammad Nematzadeh, acaba sendo forçado a emprestar o caderno, que não é seu, para esse senhor, homônimo do amigo. Seja como for, o caminho que, efetivamente, jamais o conduzirá

ao Nematzadeh que lhe interessa, o instiga a pensar. É, pois, por essa operação de ir-e-vir, no eterno zigzaguear da estrada, que a potência de que Ahmad é capaz se efetua, e alcança novos limiares de intensidade.

O que fazer para escapar às forças que tentam proibir a passagem? O que fazer com essa e aquela informação imprecisa? Como atravessar um território desconhecido? Como se localizar? Qual direção a ser tomada? O tempo inteiro ecoam, daqui e dali, questões acerca do trajeto. De maneira que o que se vê, nessa peregrinação até Poshteh, é uma cuidadosa construção cartográfica. Ou, o que dá no mesmo, a instauração de um plano de imanência que aponta o itinerário a ser cumprido, e mapeia o que faz um corpo andar, fechar portas, abrir janelas. À medida que explora a região, Ahmad faz avaliações, sempre provisórias, de seus deslocamentos. E todo novo encontro provoca, na constituição do seu mapa, um desligamento, um rearranjo, ou um empecilho. Mas, também, uma abertura. A série de conjunções inesperadas que, à primeira vista, o impediriam de continuar, mais abrem do que encerram as conexões estabelecidas, levando-o a atingir a potência do devir que transpõe limites.

Desde o instante em que se defronta com o caderno de Mohammad, junto a seu material escolar, o protagonista mergulha em um demorado procedimento de diagramação, dedicando-se, basicamente, a selecionar os elementos convenientes à sua busca. Concentrado nos sinais que saltam aos olhos, ora detalha, na descida, uma escadaria; ora focaliza, na subida, uma porta azul. Com isso, acrescenta, ao seu percurso, matérias da rua. E segue solicitando auxílio a várias pessoas, inclusive a um colega de classe. No entanto, ninguém consegue dizer-lhe algo suficientemente claro.

É nesses termos que, comprometido com a sua investigação, o que importa é agrimensar, cartografar, e, de modo algum, se explicar, ou caracterizar o amigo. Mais até: o que importa não é o que as pessoas que aparecem no seu caminho representam, ou dizem, significado ou significante, mas sim as ligações que Ahmad estabelece, o que ele faz funcionar e as intensidades que faz passar.

Após um longo período de indagação, e entre uma e outra informação desajeitada, ele obtém, de modo preciso, o amparo de alguém. Trata-se de um velho ferreiro que resolve acompanhá-lo pelas ruas de Poshteh, ainda que lentamente. O ferreiro aparenta dispor da cartografia que pode guiar o garoto à casa do amigo. Mas somente parece dispor: não dispõe, se cansa, não prossegue, engana-se de Nematzadeh. E nada esteve tão próximo de ajudar Ahmad, nem mesmo o ferreiro, quanto uma calça de um marrom desbotado pendurada em um varal. Uma vez que a avista, todo o corpo de Ahmad torna-se um puro ser de sensação. Imediatamente ela transforma-se em um signo a ser decifrado. E o garoto, totalmente voltado aos signos do amigo, é atingido por pura matéria sensível, que o atravessa de um lado ao outro. Assim, garoto-calça-varal passam a compor um bloco completamente vazado, apto a captar forças cada vez mais intensas, e produzir um enquadramento de todo o campo. Ou seja, o varal, a calça, a escada, o miado do gato, já não se manifestam em termos de formas. Antes, constituem um campo de forças que se integram às fibras sensíveis do garoto, afectando-o, fazendo-o devir. É como se, enfim, a casa do amigo se tornasse iminente no corpo desse que a busca, através das sensações que se esparramam por toda parte, intensiva e extensivamente.

Ahmad: – *De quem é aquela calça que está pendurada? A calça marrom que está pendurada lá atrás. Venha comigo, deixe-me te mostrar...*

Sozinho, e acompanhado também. Uma, duas, três vezes o garoto retorna à calça que é cuidadosamente revistada, revista, e, ainda, revisitada. A região do joelho é digna de toque, a atração é forte. E o instante dura. A ponto de se desgarrar do bloco, que aí se formou, uma espécie de névoa que sobrevoa toda a imagem que já se tornou irredutível ao presente vivido, está aquém das formas constituídas, e produz mundos possíveis. A tela atinge a qualificação de um espaço aberto, vazio, liso, e segue em direção à intensa potencialização do que nela pode sobrevir. Os pés de Ahmad movem-se atentamente, os olhos vagueiam, deambulam. Cadê? O quê? Como dizer? Dá para ver, antever, pressentir o amigo. E o problema colocado não quer, exatamente, o esclarecimento sobre quem é o dono da calça. Isso remeteria, meramente, a um exercício de imaginação. Tampouco a calça se reduz a uma matéria-forma a ser reconhecida. Mesmo porque, a esta altura, ela explodiu, tornou-se partícula indefinida, está em todo o ar, está em todo o varal, e faz Ahmad supor que entrevê, ali, subindo as escadarias, a casa do seu amigo.

Tem hora, uma cartografia anula outra. Tem hora, bifurca. Ou contradiz. Em um instante ele pergunta com convicção:

– Onde está você? Eu trouxe o seu caderno...

Logo depois, tudo não passa de uma porta azul no topo da escada, e a estrada aspira anseios, sinais, e a imprescindibilidade. O olho volta a planear, cartografar, enquadrar. A casa não vem, e

vem, se esquiva, lampeja, vaivém: inabalável, imemorial, quimérica. E nada mais é presumível – a não ser na condição de quimera. Fugaz, repentina, involuntária, a casa do amigo está sempre, incansavelmente, a um passo de ser encontrada, de ser materializada. O fracasso do reconhecimento mantém a casa do amigo em estado de virtualidade, ainda por vir, e já passada. E tudo que não sucedeu empiricamente está aí também, por meio da duração.

Ahmad procura algo, anseia por um *Acontecimento* que é inseparável de um devir-amigo, e os poderes de ser afectado do menino estão todos voltados para o devir no qual ele entrou e que, agora, não faz outra coisa senão metamorfoseá-lo, de tal maneira que a sua potência de agir varia. Apenas as intensidades de que ele é capaz passam a discerni-lo de todo o resto. O devir-amigo alterou os modos de ele passear, e de interagir com o mundo.

Em algumas ocasiões tudo é muito demorado, tardio; em outras, extremamente veloz. As conversações descrevem, justamente, velocidades diante das quais se tem, constantemente, uma impressão de estar sempre atrasado ou antecipado, de dar voltas desnecessárias, ou de andar depressa demais.

Uma senhora que lava vasilhas vê Ahmad em frente à porta azul e pergunta: – *Ei, quem você está procurando?*

Ahmad: – *Hemmati.*

A senhora: – *Qual Hemmati, querido?*

Ahmad: – *Ali Hemmati.*

A senhora: – *Ele saiu há 5 minutos. Eles foram para Koker.*

Ahmad: – *Mas eu acabei de vir de lá.*

A senhora: – *Veja, lá está ele caminhando com o pai.*

Ahmad: – *Ali Hemmati! Hemmati! Ali Hemmati!*

E, em um momento posterior, depois de seguir o senhor montado no burro, Ahmad vê, saindo da casa do senhor, um menino, que também está usando uma calça de um marrom desbotado, todavia uma porta cobre o rosto do menino. Em suspenso, Ahmad aguarda, apoiado em uma pilastra, o menino entregar a porta para o pai. Assim que o pai parte, Ahmad pergunta:

Ahmad: — *Esta é a casa de Nematzadeh?*  
 O menino, também de sobrenome Nematzadeh, investiga:  
 — *Quem você procura?*  
 Ahmad: — *Mohammad Reza Nematzadeh.*  
 O menino: — *Eu não o conheço.*  
 Ahmad: — *É meu colega de classe.*  
 O menino: — *Eu sou Nematzadeh. Mas não conheço nenhum Mohammad Reza. Há muitos Nematzadeh aqui, o que você quer com ele?*  
 Ahmad: — *Quero devolver o caderno dele.*  
 O menino: — *Não o conheço. O que o pai dele faz?*  
 Ahmad: — *Eu não sei.*  
 O menino: — *Ele tem um rebanho?*  
 Ahmad: — *Não sei, talvez. Certa vez, trouxe leite para o diretor.*

É exatamente assim que a casa do amigo, Ahmad, Mohammad, e todo o resto comunicam-se na invenção de uma amizade, no exercício de uma fabulação que não se qualifica por verificações desligadas do encontro, da empatia e do entrelaçamento. Parafraseando Deleuze e Guattari, talvez caiba dizer que Ahmad entra em um devir-amigo, não cessa de devir, para que o amigo se torne, ele mesmo, outra coisa e possa escapar à sua agonia.<sup>4</sup> O corpo liberado das suas unidades já conhecidas experimenta outras potências.

---

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 141-142.

A saída em busca da casa do amigo leva o menino a juntar-se ao improvável de *si*, do amigo, e do mundo, sem nada que assegure a coleta de pistas, ou o tratamento dos rastos do amigo. Somente de um revés a outro alguns poucos sinais se fazem razoáveis, ao passo que tantos outros não procedem. Mas, não será esse o movimento próprio da vida, de tudo que vive, e dura? Afinal, sempre há, na vida, uma ou outra composição, construção ou arranjo que acaba por fracassar, e fracassar. São tantas as vicissitudes, e fatalidades que saltam diante dos corpos que se colocam no mundo. Um passeio vivo é, invariavelmente, esquizo; contratempos rompem os trajetos, levam a outros lugares. Mil e uma vezes uma partida tem independência própria, e o que se busca não é encontrado, permanece secreto, inacessível, excedente, e, não obstante, esgotado, pendido, incerto.

Ahmad: — *Ei, Morteza! Você mora aqui?*

Morteza: — *Sim.*

Ahmad: — *Sabe onde fica a casa de Nematzadeh?*

Morteza: — *Eu só sei que fica para lá.*

Ahmad: — *Eu estou com o caderno dele e preciso devolver. O que devo fazer?*

Morteza: — *Sei onde mora o primo dele.*

Ahmad: — *Hemmati?*

Morteza: — *Sim.*

Ahmad: — *Vamos entregar isso a ele.*

Morteza: — *Não, preciso levar este leite.*

Ahmad: — *Então, pode me dar o endereço?*

Morteza: — *A casa dele fica em Khanevar. Há uma escadaria em frente, uma porta azul e outra escadaria do lado da casa.*

Ahmad: — *Qual é o bairro mesmo?*

Morteza: — *Khanevar.*

Não há, pois, nenhum deus, ou coisa parecida, que possa decretar as alianças que interessam ao menino. Somente ele pode avaliar, de tempos em tempos, o que lhe convém e o que não lhe convém. Investigar as ligações que alegram, e as que entristecem. Se

existe algo que, necessariamente, cada um deve criar e fazer funcionar na própria vida, somente cada um pode perguntar o que vem a ser, e como fazê-lo. É assim que Ahmad se mete no mundo, lê os sinais do amigo, e percorre um caminho que somente é dado à medida que é fabricado.

E não adianta ter pressa. Constantemente o dispositivo prolongador da percepção não tem êxito. E um centro de indeterminação produz intervalos, caracteriza o atraso entre estímulo e resposta. A resposta é adiada. Ahmad aguça todos os sentidos para captar o que povoa, o que se passa, o que trava. Examina tudo que transcorre, põe-se à espreita do que flui, e do que, talvez, possa ajudá-lo na resolução da questão que tanto o persegue e o mantém desperto. O mundo pulsa à sua volta, instiga, e qualquer coisa pode ser um indício do amigo. A única diretriz é estar sensível à matéria de sua busca.

Sem dúvida, a interpelação *Onde Fica a Casa do Meu amigo?*, quando é feita por Ahmad, não só faz vibrar infinitas forças como também inscreve todo o problema em *perguntas-máquinas*,<sup>5</sup> perguntas que multiplicam os caminhos percorridos e os corpos que os trilham.

*Onde fica a casa do meu amigo?* é um refrão que inflama um devir-amigo.

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 42.

*Onde fica a casa do meu amigo?* é uma assinatura, é um ritornelo, uma canção que sempre volta, e torna a iniciar os passos de Ahmad, torna a iniciá-lo.

Ahmad, Mohammad Reza, Nematzadeh são ritornelos.

Um ritornelo é feito de saídas, voltas, migrações, povoamentos, variações, propagações, é feito de contágio, e de perguntas infinitas como:

– *Onde fica a casa do meu amigo?*

Se, porventura, a interrogação é interminável é porque Ahmad já se tornou, ele mesmo, a própria questão, e não cessa de se tornar. E mais, sempre que alguém volta ao filme, a pergunta *onde fica a casa do meu amigo?* retorna a latejar na estrada de Koker a Poshteh, revitalizando os rastros de uma intensidade. Nos filmes *Vida e Nada Mais (E a Vida Continua...)* e *Através das Oliveiras*, a pergunta *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* é, de novo, uma paisagem, uma afecção, um devir que a ventania aspirou lá no instante no qual Ahmad fazia a tarefa de Mohammad, e depois o largou no mundo, a ventania que abriu porta, sacudiu e alvoroçou lençóis, folheou as páginas do caderno de Mohammad, e testemunhou a potência, a solidão, e as forças que uma amizade invoca, e agita. Ventos que vêm de outros filmes, de poemas, vidas, e que vão, trazem, carregam, e sopram no mundo traços de uma amizade indispensável para que um corpo não pensante pense, e crie. É impossível pensar o pensamento, senão através do corpo, dos nervos, das afecções, de uma amizade que se cumpre.

### PASSEIO ESQUIZO III – DA MEMÓRIA ONTOLÓGICA

Ana: – *Por que o monstro matou a menina,  
e por que eles o mataram depois disso?  
Você não sabe. Você é uma mentirosa.*

Isabel: – *Eles não o mataram,  
e a menina tampouco.*

Pai: – *E como você sabe?*

*Como sabe que eles não morreram?*

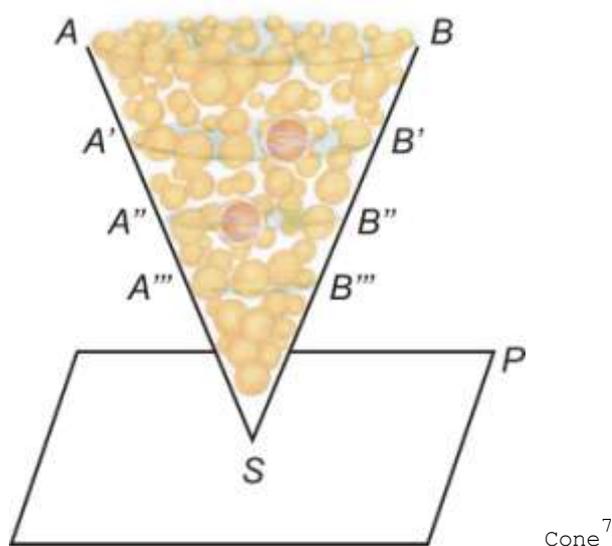
Ana: – *Porque no cinema tudo é de mentira.  
É um truque. Além do mais, eu o vi vivo.*

*O Espírito da Colméia, Victor Erice.*

Em *Alice nas Cidades*, de Wim Wenders, não é uma ventania que traz *outrem* e uma relação vital, mas uma porta que gira, uma brincadeirinha à toa na porta giratória do aeroporto de *New York City*, e um ventinho de nada 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 e de viagens dinâmicas, mas que também vai às profundidades de uma gigantesca memória ontológica.

Apesar de algumas breves relutâncias, Alice e Phillip tornam-se amigos, e seguem juntos em alguns passeios esquizos. 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, uma memória curta ou uma antimemória. E é metendo-se em um rizoma tempo-

ral, imergindo na imensidão do tempo vivo do cone bergsoniano,<sup>6</sup> que a menina retira, de um passado imemorial, os elementos para a decifração de alguns signos da avó, e a força para seguir adiante.



Alice mergulha na trama de um passado puro, desliza, lida com o esquecimento, e com a totalidade do passado, que está figurado, na imagem acima, pelas seções  $AB$ . Onde  $S$  é o grau mais contraído de um passado inteiro, é o presente, um presente denso. E  $P$  é um plano móvel, o campo do sensório-motor, das ações-reações, o *spatium* onde Alice se expõe.

<sup>6</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>7</sup> Cone desenhado por Jorge Herrmann a partir da imagem do Cone Invertido de Henri Bergson, presente no livro *Matéria e Memória*. O ensaio do desenho é de Rosana Aparecida Fernandes.

No cone, um presente é simultâneo a outro, e o passado inteiro coexiste. E há toda uma comunicação entre as seções  $A'B'$ ,  $A''B''$ ,  $A'''B'''$ . Um eco repete todos os anéis, e suprime o bom senso, indicador de uma direção única do tempo, e o bom sentido, orientador de uma suposta direção correta. E traz uma ideia de temporalidade que diz respeito a um tempo que dura, um tempo indivisível e elástico, no qual todos os *Acontecimentos* de uma vida comunicam-se no cone invertido de Bergson, coexistem e não param de deslocar-se, recompor, romper, retomar, desfazer-se, e alcançar variações contínuas de contração e de expansão. Também supõe o tempo como série, um tempo nietzscheano, em que o antes e o depois não assinalam intervalos que se sucedem no tempo, mas a qualidade intrínseca do que devém no tempo, e metamorfoseia-se. É assim que Alice move-se em várias direções ao lidar com o passado, o presente e o futuro, divaga, remexe, entra, sai, tem sentimentos de *déjà-vu*, fabula, tenta lembrar, chora. *Acontecimentos* puros soltam-se dos estados de coisa, e são os fluxos de intensidades que indicam, à menina, os movimentos a serem feitos, os caminhos a serem traçados e a localização a ser explorada. Então, ela constrói planos que estabelecem irrestritas conexões, e se deslocam no tempo e com o tempo em um *continuum* de variação. Puros planos de imanência, de composição, ou de consistência, onde distintas dimensões são exploradas concomitante e indefinidamente. E não planos teleológicos, de organização, ou de transcendência, que obedecem à coerência causal e sucessória de um tempo linear, cronológico e encadeado, e que presumem uma trajetória que pode ser antevista.

Daí decorre a distinção entre duas memórias. Bergson e Deleuze distinguem a memória empírica da memória ontológica. A primeira abrange um passado contingente, institui imagens-lembranças, e

funciona por meio de prolongamentos empíricos. Imagens-lembranças atualizam virtualidades, e retratam o antigo presente que o passado *foi*. Dessa forma, promove a constância do Mesmo e o sucedâneo de Semelhantes. Enquanto a segunda memória é uma fábrica de entre-tempos, um espaço liso de criação, variações, involução. Ela atua sob o *passado em geral*, e aviva o esquecimento, de onde lembranças puras saltam germinais, díspares e ilimitadas, desprendidas de quaisquer acidentes, isto é, de um *passado particular*. Contudo, um tipo de memória não se opõe ao outro de modo excludente, apenas possuem diferenças de natureza.

Como, porém, abordar o *em si* do passado sem reduzi-lo às imagens-lembranças, às experiências passadas, e às lembranças de infância que não têm a ver com a criação, e com o pensamento?

Em *O Abecedário de Gilles Deleuze*, Claire Parnet esforça-se para extrair, de Gilles Deleuze, recordações de infância. Frente Popular. Guerra. Crise. 17° Distrito de Paris. "Aluga-se". Rua de Bizerte. Perto da Place Clichy. Família burguesa, de direita? Por ali, por acolá, tenta Claire Parnet. Entretanto, Deleuze precisa, frequentemente, localizar-se, e esclarece que não tem lembranças de infância. Sobretudo porque o que interessa para Deleuze é a inventividade, o potencial criativo da memória ontológica, que, igualmente, ele chama de transcendental ou absoluta. Afinal, cria-se com blocos de infância, devires-criança, e não com lembranças edipianas de infância.

A memória empírica não cansa de reterritorializar a infância, ela vai do presente para o passado e volta ao presente trazendo

à tona uma imagem-lembrança que *só participa do passado através da lembrança da qual ela saiu*.<sup>8</sup> É, portanto, através da memória ontológica que se devém criança, pois ela faz retornar matérias não formadas e assignificantes, confirmando a tese bergsoniana de que o *passado conserva-se por si próprio, automaticamente. Acompanha-nos, sem dúvida, por inteiro, a cada instante: aquilo que sentimos, pensamos e quisemos desde a nossa primeira infância ali está*.<sup>9</sup> E junta-se ao presente, incha, avança, liga-se com o novo e o imprevisível de cada momento vivido, sem, com isso, absorvê-lo ou eliminá-lo, pois o novo subsiste, conserva o seu ineditismo e a sua força.

Eis que a menina Alice acessa a memória-mundo, impessoal, rizomática, topológica, involuntária e de pura imanência. Exclui a coerência de um sujeito pensante e de um mundo pensado, fabula, reinventa-se, diferencia-se. E é por meio da função fabuladora que ela ganha as superfícies, borra as fronteiras do atual e do virtual, tornando-as indiscerníveis e atingindo a potência do falso. Império da invenção e da leveza, sem a memória empírica e os pesos que lhe são próprios. É por meio da fabulação que Alice conquista o inesgotável do tempo inscrito no cone bergsoniano, e *coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso*.<sup>10</sup> E o passado pode ser verdadeiro sem ser, obrigatoriamente, verdadeiro.

---

<sup>8</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 164.

<sup>9</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964. p. 44.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 161.

Nessa perspectiva, o prédio velho, a escadaria escura, as árvores, o carvão, e as casas de dois andares não são indicadores de pontos localizáveis, não levam à casa empírica da avó, geograficamente circunscrita em um espaço; são, sim, experimentações de uma memória-mundo, em um passeio esquizo que cria multiplicidade de toda sorte, e distribui as peças de um agenciamento maquínico de desejo. Sempre que um bloco de passado é penetrado, o é de modo singular e criativo.

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 duração que jamais pode ser apreendida por meio de uma foto. 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.

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 que *não tinha teto, não tinha nada*,<sup>11</sup> 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*

---

<sup>11</sup> Referência à música *A Casa*, de Vinicius de Moraes.

*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 polícias 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 pelo vento, 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, con-

forme 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.

## **PASSEIO ESQUIZO IV – DO DEVIR-CRIANÇA**

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, Wim Wenders.*

### *CAÇANDO INSETOS*

As estradas de Abbas Kiarostami se oferecem à escuta. A cada passo, um impasse, um rodeio, uma figura que se cala e fabrica o silêncio. O silêncio sobrevoa e contamina toda paisagem, fazendo-se o próprio transeunte. O silêncio se encarna, e inventa sua própria figura silenciosa: Ahmad, Puya, e tantos outros. Figuras que olham o que se passa, aguçam todos os sentidos, aprendendo a ver de novo, a ouvir, olhar sem opinar, apenas olhar, deixando o mundo se mostrar. Nas estradas de Kiarostami o mundo exhibe suas imensidões, cheias de um puro vazio, a brancura impregnada, o eterno ziguezague da estrada, a árvore. O universo inteiro brilha aí, como a lua cheia brilha nas águas. E o ovo, o germe do mundo, pulsa, radia, cintila, vive em cada figura, em cada gesto. Os planos-sequência são abertos, como o universo é aberto, esparramam-se por todos os lados, aparentam ter começado bem antes, e terminam levando quem a eles assiste, deixando-os

amplos, sentados, sem poderem se levantar imediatamente, ressonantes, disponíveis, de pés soltos, leves.

As estradas de Kiarostami, quando não se bifurcam, fazem-se ziguezagueantes, ou labirínticas. Exibem um cinema de deambulações, em que os personagens não ficam sem rumo, sem saberem cartografar as próprias andanças. Mesmo sem prescrições, ou pontos de chegada predefinidos, Ahmad, Puya, Badii não ficam à deriva, para lá e para cá, desnorteados. À maneira dos nômades eles vão de um ponto ao outro, sem que os pontos fixem os trajetos, ou configurem limites; são os trajetos que fabricam os pontos e rumam em suas direções.

Decerto, o que importa não é o nome próprio Abbas Kiarostami, mas o que acontece a partir dele, ao redor, desde a sua produção. Por isso, é preciso perguntar: o que exatamente quer a câmera, que o próprio Kiarostami chama de câmera-caneta? O que faz o diretor iraniano tomando notas relativas à trajetória de um garoto em busca da casa de seu amigo?

Ele acompanha Ahmad, Puya, Badii, e tantos outros atentando-se, permanentemente, para os afectos que os tomam, os devires que os levam à rua, e os fazem caminhar, apressar-se, descansar, as relações que começam, ou recusam, as velocidades e os movimentos de que são capazes, a latitude e a longitude de um corpo, de uma vida. E, frequentemente, o que Kiarostami extrai do modo como percorrem o mundo é o fulgor de um devir-criança.

Não dá para explicar um devir, um devir-criança, qualquer devir, nem defini-lo. Não obstante, é preciso acrescentar: é possível

captar e emitir partículas que levam para a vizinhança de uma zona de devir. Não há contradição nisso.

E os planos-sequência de Kiarostami são puros planos de imanência que recolhem o imperceptível no ar, na umidade, no filete de vida que resta, ou que abunda; passam entre as linhas flutuantes de *Aion*, e inspiram um modo de vida etológico, diagramático, afectivo. Corpos que entram em um fluxo crianceiro avaliam, falam, agem, particularmente, por meio de mapas, e criam toda uma cartografia das velocidades e das intensidades de uma vida. Caminham abertamente, virando-se para o que atrai, desafia, seduz. E distinguem, ligeiramente, o que está travando os passos, o que prende. Enxergam as passagens, e as saídas. E têm facilidade para começarem e terminarem relações, pois desejam, acima de tudo, prosseguir, caminhar. Não carregam peso, nem se deixam deter, vão leve pelo *spatium*.

Pode-se dizer: Kiarostami cria planos-sequência que traçam um diagrama, uma problemática crianceira, ele faz uma pergunta-máquina que se dirige a uma infância universal, ecoa por toda a Terra, e favorece a criação de uma imagem em devir, *em vias de*, livre de enredos, e de esquemas da percepção que anseiam por coordenar ações e reações.

Trata-se de uma câmera-caneta que capta as cores, os sons, as intensidades, e os pés de uma criança molecular que vagueia pelo universo inteiro, serpenteia, flui, corre livre por aí. E extrai um pedaço desse *bloco de infância*, dessa realidade intensiva, para compor uma criança molecular, e de novo soltá-la no cosmos através das figuras crianceiras: Ahmad, Puya, Badii. Irradiação de uma microcrianceiria que penetra moléculas e contagia os cor-

pos, toma-os em um devir-criança. É, de fato, uma câmera-caneta, mas também um catalisador, e um irradiador, a contrair uma pequena porção das intensidades que integram o ovo, o germe crianceiro que é adjacente à criança e ao adulto, para, então, produzir um povo crianceiro que falta. E, depois, distender, e irradiar a criança molecular fabulada, lançá-la no mundo, para que ela possa passear, partir, perder-se no mundo, e farejar os rastros, os aromas, a fluidez de uma crianceiria que está por vir, invocando-a.

E é contagiado pelo modo crianceiro de intervir no mundo que Kiarostami perfaz as suas viagens e os seus filmes. Quando esteve de passagem pelo Brasil, ao sentir-se atraído pelos passos de uma menina de rua, passou a explorar, prontamente, os três quilômetros da avenida Paulista junto *com* esses pés crianceiros.<sup>12</sup>

Observa-se, em seus planos-sequência e percursos, um expressivo mapeamento das forças, dos pólos de atração e de repulsão, das linhas, e dos fluxos de um devir-criança. Quais elementos são necessários à composição do plano cinematográfico? O que suprimir? O que trazer à luz? Qual o enquadramento a ser feito? Qual a localização a ser explorada? De que é feito um espaço-tempo fílmico? É nessa perspectiva que a atividade cartográfica, tão potencializada pela crianceiria, captura Kiarostami, levando-o a conectar o seu trabalho diretamente ao devir-criança. O que configura um aprendizado acerca de uma política de vida crianceira,

---

<sup>12</sup> Referência ao texto *Uma boa boa cidadã*, escrito por ocasião de uma viagem do diretor a São Paulo, para a Mostra Internacional de Cinema de 1994 (cf. KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Tradução de Alvaro Machado; Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. p. 266-285).

que propaga a arte de operar enquadramentos, de selecionar, recortar, detalhar, subtrair e combinar o que convém.

A câmera-caneta está nas mãos do cineasta, mas os pés que a conduzem são crianceiros. Se o corpo é de adulto ou de criança tanto faz, basta que o corpo seja capaz de arregimentar em si fibras, velocidades, e afectos que o façam devir-criança. Um nervo embrionário é animado. E os corpos se deixam levar por um devir extratemporal, entram em um agenciamento que não se dá por semelhança ou por analogia. Assim, mesmo quando os protagonistas não são crianças, como em *Gosto de Cereja*, um fluxo de crianceiria se faz presente. Afinal, o que Badii faz senão recorrer às suas próprias linhas, dispendo-as sobre um mapa, desembaraçando-as, diferenciando as linhas de errância das linhas costumeiras, perguntando-se sobre sua linha de fuga, ao buscá-la em um soldado ou em um seminarista?

A pé, ou sob quatro rodas, Kiarostami detém-se em experimentações, olhando, especialmente, para como algo devém. Passa por portas, e limiares, indicando distribuições de territórios, movimentos de desterritorialização, conexões e cisões. Instala-se no meio dos *Acontecimentos* para arrancar não formas que se revelam mediante a proximidade da luz, mas, sim, para capturar toda uma luminosidade límpida, liberada de qualquer enredo, um cristalino jorro de luz em desdobramento, e diferenciação, sem jamais promover a confirmação do clichê, do figurativo. Assim, as figuras que ele inventa não são ilustrativas, estão sempre em viagem, intensiva, extensiva, imóvel, ou correndo, traçam uma linha abstrata, uma linha de fuga, outra de desterritorialização, conectando uma linha em muitas outras. Na tela, tudo se mexe, ainda que imperceptivelmente, e as linhas se inscrevem nos

corpos das figuras, transformando-as em linhas abstratas, um puro figural em devir, a atravessar espaços lisos como uma flecha. Totalmente diferentes de figuras que encerram as forças de um corpo em um sujeito, uma forma, um Eu, narram histórias, representam identidades.

Sendo assim, a figura crianceira está liberada de quaisquer formas. Sem sede de forma, ela vai além da criança vivida, e não se afina com a busca de supostas essências que se dizem das crianças. Mesmo porque uma tarefa dessa natureza é indigna de tudo que seja da ordem da duração. Além de ser o que há de menos interessante para se fazer *com* as crianças. E mais, a figura crianceira também não tem nada a ver com a evolução que objetiva empurrar a criança em direção à adultez, hipotecando o seu presente na expectativa de um futuro célebre e magistral. Ao contrário, trata-se de involuções criadoras, de experimentações de um devir que maquina uma criança molecular, distinta da criança molar, empírica, cujo futuro é o adulto.

Cinema de Kiarostami: fábrica de uma criança molecular. E é no ato de fabular que o diretor se torna assistente de um povo crianceiro por vir. Não qualquer tipo de assistente, mas aos moldes walseriano, ou kafkiano, já que as figuras que ele cria, a paisagem, e tudo o mais, dão a pensar, e provocam experimentações, mais do que qualquer outra coisa. Não trazem a verdade, não são figurativas, nem comunicam um Eu ou convicções, são de uma particular pobreza denotativa. Filmar, enquadrar, ou compor, não têm, para ele, outro propósito: propagar um devir-criança. E, no devir-criança, a infância já não é de ninguém. É uma infância-mundo, onde a força pura do tempo é ativada, e não a matéria empírica que se imprime no tempo.

Kiarostami persegue – ou será ele perseguido? – por uma criança absolutamente impessoal, vinda de um tempo crônico, isto é, não cronológico. Na África, ou no Irã... Seja onde for, o que instiga o seu trabalho é a possibilidade de ressaltar devires crianceiros, mais que histórias, devires apreendidos independentemente das formas nas quais se efetuam, e que, conforme os agenciamentos e as relações constituídas, ocasionam uma ruptura, um desvio, um descanso do figurativo que tanto fala, atesta, reproduz. E se várias crianças passam em frente à câmera-caneta, não é por nenhuma reverência à criança empírica. Muito pelo contrário. Nunca uma significação da realidade, nem uma representação de um suposto mundo preexistente, mas uma experimentação que estende, sobre os percursos, fabulações que duplicam o que se passa, e botam em questão as concepções de verdadeiro e de falso. Seus planos-sequência convocam afectos crianceiros que ultrapassam a criança documentada, lembrada, vivida, e devêm, eles mesmos, criança.

Em *ABC África*, mais uma vez, Kiarostami não restitui realidades, embora seja um filme que teria tudo para ceder às armadilhas de um enredo sobre crianças, ou, então, em favor de uma certa inocência perdida. Em Uganda, excitava-lhe a oportunidade de testemunhar a vida que ali fervilhava, ao dar, a cada instante, visibilidade aos instantâneos daqueles rostos de crianças que passavam diante de sua câmera-caneta. Ele, simplesmente, registrava, captava, mais que qualquer outra coisa. Sem tecer conclusões, nem nada significar, mesmo porque a questão não está em formar juízos, mas expor o que se passa por uma determinada zona, dando alguns indicativos das relações de força que nela se exercem. De uma só vez, Kiarostami coloca o cinema em relação com uma criança intempestiva, e libera a figura crianceira dos chavões

que a cercam. Sem pressa, ele circulou entre algumas do 1,6 milhão de crianças ugandenses, órfãs da guerra civil, e vítimas da AIDS. Resistiu às imagens fáceis, previsíveis, usuais, e perseguiu, cuidadoso, traços raros, dignos de se efetuarem e se dizerem da crianceiria.

Kiarostami é um agrimensor de uma política de vida crianceira. Dizer que ele é um cineasta das crianças não é apropriado. O que o seu cinema faz ver não é, a bem dizer, nem sujeitos nem pessoas, menos ainda uma etapa da vida que se adequa a um tempo cronológico. Mas, sim, coletividades moleculares, que agem contra o tempo, vibram, reverberam, e eternamente diferem de si. De maneira que o passado, o presente e o futuro são matérias de experimentações livres de compromissos com a verdade factual. E o falso vem a ser a potência criadora que fabula um povo crianceiro, subtraindo qualquer ânsia pela verdade que queira penetrar e se incrustar no povo crianceiro por vir, cuja imagem dominante de criança só tornaria impossível.

Independente da situação, Kiarostami não se presta a restabelecer identidades perdidas. Em Uganda, Poshteh, ou em Gilan, o que quer o seu cinema? Crianceiria-Enquadramento, em um movimento de duplo-roubo, de dupla-captura, um arrastando o outro para devires ilimitados. E o cineasta devém criança. O cinema devém criança. A criança entra em outros devires, inclusive em um devir-cineasta. Um bloco de devir assimétrico. Um duplo do outro, em um ziguezague instantâneo. Um carregando o outro para uma zona cheia de lampejos, apagamentos, descentramentos. Pura conjugação das linhas que se incluem nesse *entre-dois*.

Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade.<sup>13</sup>

No filme *Vida e Nada Mais (E a Vida Continua...)* tem-se, precisamente, o olhar do cineasta devindo criança, através da presença de Puya, que, por sua vez, exhibe um enquadramento com as mãos enquanto está deitado no banco de trás do carro, um corpo totalmente maquínico, que seleciona o notável, o atraente, devém cineasta. E o cineasta, por sua parte, devém criança ao experimentar o mundo por meio dos trajetos desembaraçados de Puya, ao embarcar no mundo de caminhos menores traçados pelo menino. É, contudo, verdade que já não é um mundo de Puya, que já não é de ninguém. E ainda o é. Quem for do bando acaba por compor com Puya um diagrama em constante construção, que está designado a orientar encontros e avaliar afectos. O passo seguinte de Puya nunca está dado de antemão. Se Puya quer fazer xixi, faz. Quando tem sede, logo localiza um refrigerante, ou, então, uma torneira. Ele abre e fecha contatos com imensa facilidade, brinca com um gafanhoto, conversa com uma mulher que lava roupa, e está, permanentemente, atento ao que o rodeia, cata do chão o que chama a sua atenção, e assim vai passeando entre paredes caídas, objetos perdidos, restos de quem se foi, e de quem sobreviveu ao terremoto. Existe aí, como em cada um que entra nesse devir-criança-cartógrafo, um incansável decifrador de signos.

A região percorrida por Puya é Gilan, recém devastada por um terremoto. Junto está Fhrad, o seu pai, mas é Puya o guia da

---

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4. p. 393.

viagem, embora não seja ele quem dirige o carro. Afinal, nada é capaz de bloquear a exploração geográfica do garoto, nem os turbulentos congestionamentos, nem a dor das pessoas feridas. Até esses elementos são materiais de experimentação. Ele faz do seu registro cartográfico uma espécie de protocolo de experiência, no qual redistribui continuamente as quebras, os deslizamentos. Mas também as ruínas fazedoras de mundos possíveis, de outros territórios, de novos enunciados.

À espreita, Puya segue pronto para reencontrar algo que não perdeu exatamente. Ele passa longe das linhas costumeiras, sai do curso daquilo que se espera desde o mundo adulto. E lida melhor com os destroços do terremoto do que o seu pai. Talvez porque, como diz Deleuze, *no mundo adulto a criança é afectada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão de ver e ouvir*.<sup>14</sup> O que confere a ele não só uma agilidade adversa à do seu pai, como possibilita que as indagações dos dois se diferenciem. Sim, pois enquanto Fahrhad se questiona: – *O que se passou? O que pode ter acontecido? O que pode ter ocorrido com Ahmad e Babak?*,<sup>15</sup> a pergunta de Puya é: – *O que acontecerá? Como os sobreviventes poderão assistir ao jogo da Copa do Mundo, entre Brasil e Argentina?* Fahrhad está preso ao fato, ao passado, à memória, e Puya não cessa de inflamar o *em-devir*. Mas, também aí, no problema que o garoto levanta, existe a certeza de que há sempre uma saída, apesar da aparente soberania de um terremoto. *A vida continua* e encontrar uma saída, uma entrada, ou uma adjacência qualquer, é uma questão de cartografia.

---

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 12.

<sup>15</sup> Ahmad e Babak Ahmadpur são protagonistas do filme *Onde fica a Casa do Meu Amigo?*

*PULANDO AMARELINHA*

Um outro devir-criança é trazido pelo vento, *Às Cinco da Tarde*, por Samira Makhmalbaf. Dessa vez é Noqreh que, ao ter que passar por dentro das ruínas bombardeadas de Cabul, ainda com possíveis minas, é tomada por um devir-criança. Ela tem que verificar o terreno, criar condutas de travessia. E, então, ela bate o pé, e, mais uma vez, bate o pé, um ritornelo passageiro e completamente musical, crianceiro, conquista todo o espaço, mete-se em cada uma das fissuras daquelas ruínas, e põe os pés de Noqreh para pular, fazer Amarelinha, e os destroços, o ar, os pilares que resistem ao tempo, e às guerras, tudo parece pular junto, tamanha as sensações produzidas naquele espaço-tempo. Não há dúvida de que todas as partículas presentes naquele lugar pendiam para um estado de desterritorialização absoluta. Se a experimentação daquele devir-criança cruza a tela, e afecta quem a ele assiste, é por ter mudado as constituições perceptivas do espaço-tempo do outro lado da tela também, fazendo os corpos entrarem em um universo de micropercepções, onde os devires moleculares desfazem molaridades, e levam para passear quem está do outro lado da tela, assistindo *Às Cinco da Tarde*.

*E O BALANÇO NA ÁRVORE*

Tonho, em *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, está sentado em um balanço preso em uma árvore morta, é embalado por seu irmão menor, e tem cada pedacinho de molaridade do seu corpo quebrado, vazado pelo vento seco. Um devir-criança que talvez já estivesse por ali, pairando no ar, conquista o corpo de Tonho, o faz rir, gargalhar, e estilhaça, ainda, toda molaridade que se avizinha, que endurece e seca corpos, terra, e árvore. O pai de Tonho, o irmão, a mãe, e toda a aridez e estiagem do arredor sorriem juntos, sentem as próprias frestas, sentem que têm frestas, amolecem, tornam-se maleáveis, senão moleculares. O devir contagia, vem como um vento fresco, e logo vai, segue, e torna a pairar. E Pacu, o Menino, que é criança, entra em um devir-chuva, em um devir-universo. Uma chuva molecular que cai o inunda todo, e o leva para o mar. A chuva amansa a estiagem, e excita os passos do Menino, dando-lhe a sensação de que tem algo mais no mundo. O vento, a camisa manchada de sangue já amarelado, os bois que giram sozinhos, sem necessidade presente, sem cana para moer, os sonhos do Menino, a Sereia que assopra e dança com o fogo, o Sol a pino, e o livro já anunciavam um outro mundo possível. Mas é a chuva, e o devir que ela traz, que faz o Menino respirar o ar que vem desse mundo possível, puxar ar para dentro dos pulmões e viajar para o fundo do mar, para junto da Sereia.

*A BOLA*

Um devir é rápido e duplo como um bumerangue, e multiplica, dobra e desdobra uma vida. Kieslowski realçou ao máximo esse tema do duplo devir, do duplo movimento – a vida de Véronique, ou as vidas, *A Dupla Vida de Véronique*. Um bloco de devir indissociável. Uma misteriosa aliança, uma fina ligação entre Weronika e Véronique, não uma relação de filiação entre elas, nenhuma consanguinidade. Em Cracóvia, por ocasião de uma viagem à casa da tia, Weronika acha-se diante de seu duplo: Véronique, que também está de passeio, em uma excursão pela Hungria, Checoslováquia, Polônia, Cracóvia, ela está a tirar fotos, e já dentro do ônibus fotografa, sem saber, o seu duplo que está na rua, do lado de fora, a olhar, suspeitar, pressentir, intrigar-se com o que vê. Um mistério se espalha silencioso e despretensioso, sóbrio, nada a ser desvendado, apenas a experimentação de *uma* vida. À essa questão acrescenta-se a ideia da simultaneidade de uma bola, e a passagem de um devir-criança: no trem, indo para Cracóvia, Weronika pega a bola transparente que carrega consigo, olha através da bola a janela do trem, a paisagem, a rua, vê o mundo de cabeça para baixo, mesclado às três ou quatro estrelas de cinco pontas que fazem parte da bola. Depois, já em Cracóvia, ao passar por um corredor estreito, tira a bola do bolso de seu casaco, joga contra o chão, joga de novo, olha a bola por um segundo e joga forte, a bola quica alto, bate no teto e o esfarela, o despedaça, fazendo cacos de teto, pó, uma poeira luzente, e moléculas de uma criancinha que corre o mundo e cerca Weronika, envolve seu rosto, mexe com seu rosto, desfaz marcas, rigidez, e puxa Weronika para um entre-tempo criancioso, uma pausa nas molaridades da vida. E, em outro espaço-tempo, o duplo da bola na bolsa de Véronique, que, agora, ocupa o espaço liso

de uma cama para dispor fragmentos de um duplo, uma foto, uma bola transparente com três ou quatro estrelas de cinco pontas, duas vidas (*uma vida?*), em uma conjugação infinita.

## FRAGMENTOS I — OS VENTOS, OS AMIGOS, A ESTRADA

Pai: — *Veem aquela montanha?*  
*Ali estão os "jardins dos cogumelos",*  
*como ele é chamado. Vocês sabem por quê?*  
Ana: — *Por quê?*  
Pai: — *Porque ali cresce a Gema de Ovo.*  
*A melhor de todas.*  
Ana: — *Por que não vamos para lá?*  
Pai: — *Está muito longe.*  
*E como vocês duas são fraquinhas*  
*não chegaríamos nunca. Outro dia iremos.*  
*Mas vocês têm que me prometer uma coisa:*  
*não digam nada à mãe de vocês.*  
O Espírito da Colméia, Víctor Erice.

01.

Um amigo é o desconhecido que vem como o vento e a noite —  
impalpável, hipnotizante.

02.

Um amigo é sempre *outrem* que indica mundos possíveis, e impregna  
o universo de possibilidades, vem de um espaço-tempo distinto,  
produz perceptos, afectos, e introduz o signo do não percebido  
naquilo que é percebido. Caso não houvesse *outrem*, um campo de  
forças incomparável seria inconcebível. Os signos que *outrem*  
exprime afectam e fazem variar algo no corpo do amigo, propi-  
ciando um aumento de potência.

03.

Não há amizade que não envolva uma micropercepção, uma microconversaço, silêncios, intensidades misteriosas, toda uma micropolítica dos afectos e dos encontros.

04.

Uma amizade não se dá por afinidades, parentesco, ou semelhanças, mas, sim, pelo potencial de diferenciação que ela despende.

05.

Uma amizade abre os corpos à incomensurabilidade de *si*, de *outrem*, e de tudo que é divulgado no interstício dos dois. E pouco importa se os corpos envolvidos sabem que esse maquinismo todo está operando.

06.

Dois corpos que se convêm trazem, um ao outro, um acréscimo de alegria. E cada um dos corpos intensifica a sua própria singularidade.

07.

Uma amizade leva o amigo a uma experimentação esquizo de *si*, uma experimentação de *si* por meio do que *outrem* secreta, mas emite, silenciosamente, de maneira tão cotidiana que sequer sente que emite. O amigo capta o que *outrem* secreta. E se capta é porque 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.

08.

Uma amizade é uma serpente misteriosa, e hábil, ela cria uma liga, uma aliança, mas jamais extingue o distanciamento insuperável que reside entre dois amigos. Ela fere, morde, golpeia, e faz com que cada um morra e viva ao sentir a força de uma distância tão grande que mata, a dor de nunca poder chegar perto de *outrem* que tanto se quer, que tanto se ama, que está tão próximo, mas tão inexplicavelmente longe.

09.

Uma amizade imensa os corpos, e dá a eles as condições para que pensem, criem, desdobrem-se.

10.

*Outrem* lança a vara, a linha, o elemento que fascina, e antes de puxar a pesca, de abarcar o amigo, perde-se no mar. E o mar cresce, avança e leva o amigo de volta para a imensidão, o cosmos, o porvir. E é aí que o amigo morre, e depois vive mais do que nunca, sedento daquela pescaria, daquele encontro estelar.

11.

Em uma amizade cada um expande, especialmente, a *si* mesmo.

12.

É quando se vive uma amizade autêntica que se descobre que o deus da compaixão não existe, nunca existiu, e que somente há no mundo a serpente misteriosa, e hábil, uma oceânica matéria cósmica, embrionária, vibrante, louca para dobrar, desdobrar, afectar, variar, multiplicar os corpos, sem piedade.

13.

Uma amizade corrói, rói, dói, faz doer os ossos e as identidades definitivas, porque *outrem* extravasa o corpo amigo.

14.

Uma amizade incomoda as formas consumadas, concluídas, perturba as vidas estáveis, inalteráveis. E libera os corpos e os enunciados de toda paranoia unitária e totalizadora, física ou semioticamente.

15.

A amizade é um traço vivo do pensamento, não uma invenção dos pretendentes da sabedoria.

16.

Uma amizade é feita de química e física: química que alia, e leva os corpos a entrarem em um procedimento de diferenciação; física que conjuga, e impede que os corpos venham a ser representados, ou interpretados. Há, pois, uma combinação, na amizade, que conduz os corpos a interagirem sem se limitarem, sem quererem igualar, ajuizar. É uma alquimia absoluta, rematada por uma confiança que autoriza que pensar aconteça. Mas também por uma desconfiança que coloca em questão o que o amigo expõe. É a dúvida a serviço do pensamento, para que o pensamento se faça exercer. A amizade está comprometida, sobretudo, com o ato de pensar, a consistência, a decifração de signos, e o aumento de potência. E, por isso, um amigo confia e desconfia, de acordo com o movimento que o pensamento pede. Nunca uma concordância tácita, ideias em comum, uma homogeneidade de pensamentos e desejos.

17.

O amigo é incapaz de falar, comentar, dizer o que se passou na amizade, porque ainda não se passou, está permanentemente passando, indo, chegando, traçando um longo vaivém, mesmo quando o amigo não está mais aí, ou a amizade se desfez.

18.

O amigo não pode dizer qualquer coisa acerca da amizade. O ar lhe falta, quando não se rarefaz, venta, ventaneia, e se faz vento, um vento que tudo varre, que tudo sopra: ideias, devires, a casa do amigo, escadarias.

19.

O amigo sabe silenciar, e dar-se às ilimitadas fórmulas do silêncio. O amigo conhece a alquimia do silêncio. Lida com ele como um beduíno lida com o deserto, e um esquimó com o gelo, sempre espreitos às intermináveis composições e multidões que atravessam o deserto e o gelo. O silêncio recruta o amigo, desliga-o das circunstâncias corriqueiras, banais. E o amigo apenas interrompe o silêncio com linhas, alusões, inspirações, que ensaiam o indizível, o inaudito.

20.

É bom saber retirar-se, afastar-se do amigo, deixá-lo sozinho.

21.

Quem vai à rua, e anda à toa, encontra-se com ideias, pessoas, situações, constrói uma rede de afectos, e experimenta aquilo de que é capaz, porque afecto é, justamente, isso: o poder de ser afectado; e afecção é vibração, variação, uma reacção aos signos que afectam um nervo sensível.

22.

O menino olha por entre os buracos do muro de uma casa. Será a casa de seu amigo? O menino não sabe, fica ali olhando, observando. E o que se vê através das frestas do muro? O longínquo, o distante, é *outrem* que se vê ao longe, *outrem* que seduz, chama, provoca. O muro é a marca física de que há *outrem*, um corpo que está para lá, que não é de casa, da família, papai e mamãe. O muro serve de apoio para a mão que busca encosto.

23.

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?*<sup>16</sup> 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*,<sup>17</sup> ele está, também, dizendo que é a cada encontro que um corpo aprende suas velocidades e intensidades, individualiza-se, e experimenta as relações que o fortalecem, ou o limitam. Cada um tem recursos próprios para distinguir o 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*

---

<sup>16</sup> DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 242.

<sup>17</sup> *Ética*, III, 2, escólio.

*jamais*.<sup>18</sup> Seja no espaço físico, seja no pensamento, há de se levar o pensamento para passear.

24.

Efetuar uma experimentação de *si* implica um processo de diferenciação, de dissolução do Eu uno, autoritário e aprisionador. O Eu designa um indivíduo, e não as legiões que se alastram, contagiam, e invadem os corpos. Não há, pois, uma forma a ser aplicada sobre uma matéria inerte chamada Eu; há, sim, um número incomensurável de formas que somente se atualizam em função das relações que são firmadas a cada altura da vida. Não há um Eu que preexista, nem predicados que pertençam a esse Eu. A fatalidade de ter nascido é a fatalidade de abrigar o sem-fim da vida e de *si*. Uma experimentação de *si* é um exercício de decifração que está sempre começando e não para de perguntar pelos agenciamentos que fazem o corpo multiplicar-se, aprender, e superar-se.

25.

O lugar do extravio ignora a linha reta: nele, não se vai, ileso, de um ponto a outro; não se sai, simplesmente, daqui para chegar ali. Cabe, portanto, a cada um inventar suas próprias pisadas, escolher para onde remar seu barco, e aprender a identificar que vento é bom e favorável à sua navegação. E quando há um labirinto no meio do caminho, há de se perder nele. Abrigar-se em suas ruínas. Entregar-se à solidão intrínseca às relações. E andar sob o canto que ali entoa o acaso. Há muitos modos de

---

<sup>18</sup> DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 263.

percorrer um caminho, tantos quantos caminhos há. Acreditar em uma evolução ordenada do caminhar, em um desenvolvimento de caráter central e crescente, é acreditar que existe o caminho, e, como indicou Zaratustra, o caminho não existe; existem, sim, muitos caminhos e meios de transpô-los. Zaratustra, que é a mais alta expressão de um homem-vento, pó, poeira, que faz o seu caminho, e ouve os ventos, apenas ruma seu leme para mares de que não se tem memória, para longe, *bem longe da terra pátria, onde se acha a terra dos nossos filhos.*<sup>19</sup>

26.

Sair à rua, e ir à cata de latas velhas, de cacos, e papéis que luzem ao sol. Sair à rua para ir ter com a vida, prová-la, e provar-se.

27.

O que faz um corpo sorrir? Por que muitos dos que já foram seus pares um dia na vida, de repente, não são mais? O que faz um corpo se aproximar de outro, sorrir junto, e silenciar junto? O que dizer da afeição e da empatia instantâneas, muitas vezes sem nenhum motivo aparente? Por que traz tanta alegria sorrir junto com aqueles para os quais não é necessário explicar, justificar, ou se estender nas palavras? O que faz alguns corpos serem de uma mesma tribo? E o que faz um corpo específico sentir que aquela tribo, em um determinado momento da vida, é a sua tribo?

---

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1977, p. 220.

28.

A cada encontro: uma experimentação de *si*.

A cada experimentação de *si*: uma nova rede de afectos e de encontros é iniciada.

Alguns encontros elevam, ao máximo, a potência de agir e a força de existir de um corpo, e outros reduzem-nas. Um bom encontro é aquele que convém, alegra, vigora, e intensifica a força de existir. Um mau encontro é aquele que enfraquece, e entristece. Portanto, os termos bom e mau expressam, unicamente, a variação da capacidade de agir de um corpo. Sejam quais forem as implicações, nada é bom ou mau terminantemente. É inacabável o mapeamento das conjugações.

29.

Todavia, como fazer para investigar o que pode fortalecer, e renovar um determinado corpo? Essa pergunta discorre, especialmente, sobre modos de viver, e de estar no mundo. E viver é aprender a olhar, arranjar bons encontros, saber distinguir as próprias matilhas. E isso não se faz senão perambulando, colocando-se na estrada, indo atrás das próprias tribos, e dos próprios desertos. Efetivamente, pode ocorrer da relação que, outrora, fazia o corpo sorrir, criar e desejar, transformar-se em outra coisa, e, de repente, não configurar mais um bom encontro. É por isso que não é possível seguir a vida sem avaliar, seguidamente, se as ligações firmadas ainda trazem alegria, se a rotina estipulada ainda dá gana de viver. Uma vida que se avalia nela mesma não cessa de colocar em questão o trajeto, as alianças, os rumos tomados. As escolhas são dinâmicas e temporárias, não irrevogáveis.

30.

Viver é pura imanência, é tornar-se capaz de compulsar as próprias fibras e conjugá-las com outras, é fazer de *si* uma viagem que não termina nunca, é meter-se no mar que atravessa os corpos, fazendo-se *um, nenhum e cem mil*,<sup>20</sup> é também desfazer o Eu, sair vida afora e dar-se às multiplicidades que apetercerem, convierem.

31.

Orientar-se na vida implica descontinuidades, paragens, perceptibilidade, intuição, e coragem para juntar-se com os seres e as coisas que avivam aquilo que há de mais potente em cada um; e, ainda, saber desligar-se daquilo e daqueles que ativam o que cada um tem de mais fraco e vil.

32.

A imanência de *uma* vida incita a construção de planos aptos a dispor, a cada vez, as relações, e os encontros, de maneira que os afectos que variam a potência de agir e a força de existir possam ser cartografados, ponderados, dissolvidos, *et cetera*.

---

<sup>20</sup> Referência ao livro *Um, nenhum e cem mil* de Luigi Pirandello, publicado no Brasil pela editora Cosac & Naify.

33.

Promover bons encontros, e livrar-se dos maus encontros, é viver eticamente, é estar sensível às relações constitutivas do próprio corpo, e à variação do poder de afectar e de ser afectado.

## FRAGMENTOS II — O SEGREDO, A NOITE, *ET CETERA*

Pacu, o Menino: - *Em terra de cego  
quem tem um olho só  
todo mundo acha que é doido.*

*Abril Despedaçado, Walter Salles.*

No princípio era *et cetera*. Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito. Esse *et cetera* diluvial e cósmico, do qual e pelo qual os corpos se tornam inomináveis e intermináveis, é o princípio de tudo. O princípio é incerto, ilimitado, improvável. A forma do princípio é o talvez. O talvez comporta um mar de possibilidades, inclusive as impossíveis, as impossíveis, e as incompatíveis.

No princípio a terra estava informe e insone: cheia de nada e cheia de tudo. A primeira voz que se fez ouvir era como uma trombeta que falava, dizendo coisas obscuras e roucas, tanta era a sede que tinha de que viesse a noite. A voz se calou. Depois tornou a falar, e um eco estridente — mas também volátil — se espalhou por toda a terra, chamando um povo por vir, não um povo imagem e semelhança, mas um povo *et cetera*, um povo que é feito de pó cósmico, que vem do pó e ao pó *revertere*.

Anoiteceu.

E a noite foi enviada pela voz que falava, dizendo coisas obscuras e roucas, tanta era a ânsia que tinha de, enfim, poder anoitecer também. A voz era tão cheia de informidades, tão *et cetera* e embrionária, tão cheia de quase e talvez, que não poderia viver só à luz do dia. Então veio a noite, e a noite se fez rasa, e bem rente a esse pó *et cetera* de que são feitos os jovens, o velho, as crianças, as mulheres.

*Et cetera* é tomado em um segredo que magnetiza, arrebanha. E tem um modo de se multiplicar que se dá por contágio, por roubo, por eco, o que lhe confere uma forma ilimitada.

*Et cetera* lança os corpos em um devir-noite, em uma escuridão que só admite a luz cortês da Lua, discreta.

A luz do dia, às vezes, é excessiva, impositiva, confere ao mundo e à vida um ritmo, uma ordem. E não se afina com o informe, com as desterritorializações noturnas, agride o ofuscamento e torna tudo visível demais, claro demais, descoberto por demais. A noite não prolonga o dia. A noite é secreção de *et cetera*, é imprecisa e vasta como *et cetera*.

O dia é claro, preciso, e seriamente explícito. Às vezes chove. E quando chove, o dia anoitece, e experimenta do próprio *et cetera*. Quando é domingo, chove *et cetera*. E se chove *et cetera*, as horas fazem o dia virar domingo. O domingo é imenso como a noite. O domingo imensa os corpos, o firmamento, e os instantes de fazer nada.

A noite é amorfa. A noite é antropófaga. A noite gosta de gente *et cetera*. A noite traga, lambe, sorve e *eteceteriza* o que por ela passa. A noite interrompe o dia. E as afirmações convenientes à luz do dia de nada servem depois que a noite inicia.

A noite tira o chão dos corpos e devolve os corpos ao *et cetera*, ao cosmos. A noite cala as convicções e dá aos corpos um espelho cru, cruel, feroz e impiedoso. O espelho ri, zomba e trinca as frases cotidianas, as demandas cotidianas e o vaivém cotidiano, o vaivém que, não raramente, está absurdamente certo de sua imprescindibilidade.

*Et cetera* é coisa para depois, depois da luz, dentro da caverna, das cavernas que se comunicam entre si, e se comunicam de uma maneira totalmente diferente da dos indivíduos, em uma outra lógica que não a da contiguidade ou da imediaticidade. A não ser que seja uma contiguidade à maneira de Kafka, uma contiguidade que, ao invés de coincidir com o contrário do contínuo, indica um contínuo composto por contiguidades. E aí uma casa tem infínitas cavernas, quartos contíguos e não divulgados. Uma casa sempre tem um quarto aberto ao *et cetera*, um canto onde se pode estar longe da luz e da exigência de aparecer, falar, e se expor. Toda casa precisa ter o seu biombo verde, suas paredes brancas, e seus tetos brancos. *Uma caverna ainda mais profunda por trás de cada caverna – um mundo mais amplo, mais rico, mais estranho além da superfície, um abismo atrás de cada chão, cada razão, por baixo de toda "fundamentação".*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Nietzsche em *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, IX, parágrafo 289.

A noite gosta do eco das cavernas, a noite ecoa, faz ecoar. A noite não cansa de mostrar que o mundo prossegue, ainda que o pé torça, a gripe pegue, o cachorro morda, ou a casa caia. A noite abre, consente; nela tudo cabe, tudo é permitido. A noite é secreta, cheia de secreções e insinuações. Quanto menos denotativa, mais vastas são as suas conotações e combinações. A noite gosta das listas abertas, cheias de *et cetera*, cheias de asterisco.

A noite é amorífera. A noite tem cheiro de amoras. A noite invade as casas, as ruas, e os corpos *et cetera*. O cheiro de amoras se alastra, toma conta de tudo, espalha-se no ar, faz-se vento, e o vento se faz espelho. A noite ladeia, ronda, e arrasta tudo: amoras, vento, casas, corpos, espelho. E quando encontra ocasião, a noite oferece o espelho.

— O que um corpo pode ver no espelho que os cavalos negros de Nyx trazem?

— Amoras, não mais do que amoras.

O espelho que Nyx oferece dá visibilidade ao anoitecer das amoras negras, feitas de aroma, doce e escuridão. O espelho que a noite oferece diz *et cetera* à escuridão das amoras e dos corpos. E se o corpo não chega a ver amoras, precisa olhar mais o espelho, e só deixar de olhar depois que as amoras desfigurarem as marcas que se alojam no rosto, depois que o dedo indicador se for e não mais insistir em interpretar os traços, depois que no rosto aparecerem amoras e desaparecerem as expressões costumeiras, redundantes e cheias de reconhecimento. Devir-amora dos

corpos, corpos que entram em devir-amora, corpos que se tornam amoras, amoras que se espalham ao vento.

Amoras do rosto não vigiam, mas amoremam, avermelham, banham os corpos na sopa cósmica vermelho-escura, quase negra, que desde o princípio *eteceteriza* os corpos, o mundo, e o resto. Não se prenda a um rosto, nem a pronomes pessoais ou nomes próprios. Não busque um rosto atrás da máscara. *A máscara não esconde o rosto, ela o é.*<sup>22</sup> Atrás de uma máscara, existe outra máscara, e ainda outra e outra, indefinidamente. Esqueça o verbo amarar, e deixe as amoras te levarem. Para que queres te atar a um rosto, a uma consciência de *si* (Eu = Eu)? Por que queres rochas em vez de asas?

A noite voa, retumba, faz o corpo flutuar e se multiplicar.

A noite diz *et cetera*. E *et cetera* é sempre uma coisa qualquer.

*Et cetera* é um hiato, uma suspensão na continuidade explícita, terminante, clara. Uma vez dito *et cetera*, tudo se torna vago, vagante e imenso como um domingo. Uma vez dito *et cetera*, o dia se faz noite. Os corpos anoitecem, a vida anoitece.

A tudo a noite diz *et cetera*. E tudo que uma vez foi revolvido pela noite não volta a querer a si mesmo, a não ser experimentando todo o *et cetera* de que é capaz. Sempre tresnoitado, insone, suspenso, transeunte do *et cetera* de si e do mundo.

---

<sup>22</sup> Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, v. 2, p. 66.

A noite chega sem trazer respostas, ou explicações. Simplesmente cai sobre os jovens, o velho, as crianças, as mulheres. Se a noite tem voz é para fazer retumbar o *et cetera*, é para arrancar o corpo da cama, fazê-lo levantar, arrogar-se o direito de silenciar, divagar, vagar, andar devagar e lentamente pernoitar. É também para contar mil e uma histórias, cantar cantigas de ninar, cantarolar, interjeccionar, mas nunca para explicar. Ah, a noite sabe como ninguém levantar a poeira, sacudir as certezas, dizer coisas obscuras, roucas, fazer retornar o princípio de tudo, evocar um povo por vir, um povo *et cetera*, um povo que é feito de pó cósmico, e que está apto a fazer proliferar o *et cetera* de um corpo e de uma vida.

O desafio de viver é o da invenção de *si*. Um desafio que, inevitavelmente, incide sobre todos, não adianta resguardar-se, esconder-se. Uma hora ou outra chega o instante em que não se pode mais fugir da vida sem-os-fios-de-Ariana, nem escapar da inadvertida linha de feiticeira, da linha de fuga do voo da bruxa, que puxa os corpos para o cosmos, para as forças da terra, as forças do caos, lembrando que um corpo é uma matéria em constante variação, uma matéria que varia as próprias forças e experimenta os próprios nervos ilimitadamente, combinando-os de mil e uma maneiras.

A noite evoca um *et cetera* de *si* que não é mais do que uma experimentação de vida.

Tudo que é vasto é feito de *et cetera*. A noite, a matéria, a vida e o mundo são feitos de *et cetera*. O sangue e os ossos são feitos de *et cetera*. O sangue é noturno, é o indiferenciado que não cessa de diferenciar, circular e tresnoitar os corpos. O

sangue circula, jorra vida, não deixa o corpo dormir. A noite cai sobre os dias, os mares, e se dirige a toda matéria e a toda vida que povoa o mundo.

O que é *et cetera*, senão o limite de uma série, não um termo a mais, mas o limite que expande a série?

– Em uma só noite, bebe-se vinho, mate, água, um bocado de prosa, vodca, café, *et cetera*.

Aí está uma série, e o seu limite: *et cetera*.

No entanto, *et cetera* não dá um fim à série, menos ainda uma unidade. Em vez disso, coloca a série em variação contínua. *Et cetera* é o elemento que vai exercer o papel de heterogeneidade, permitindo que heterogêneos estejam juntos sem deixar de ser heterogêneos, de modo que uma série não é um conjunto que opera por semelhança, analogia, ou equivalência; os termos da série são contíguos heterogêneos que não se excluem, são disjunções inclusivas. É por isso que se pode dizer ao mesmo tempo: vinho, mate, água, um bocado de prosa, vodca, café, sem limitar um pelo outro, sem excluir nenhum.

*Et cetera* é o ilimitado no limite, é o ilimitado que expande e tensiona a série, desdobrando-a um pouquinho mais, sem deixar de envolver os termos que o antecedem, sem deixar de arrastá-los consigo, de incluí-los, de variá-los.

Uma vez dito *et cetera*, as disjunções se tornam inclusas, e não é necessário eleger um termo dentre outros. *Et cetera* não opera

por exclusão, mas por disjunções que tratam a conjunção *ou* como potência de afirmação, de inclusão do divergente, do disjunto. Então o *ou* não exclui uma quantidade de predicados em benefício de um *Eu*, o *ou* trata das disjunções inclusas, e abre o desigual (não mais  $Eu = Eu$ ) ao ilimitado dos predicados pelos quais passa. *Et cetera* não se diz de um *Eu*, e, sim, de um desigual que não termina jamais de se criar e se metamorfosear.

Mas não é só isso. *Et cetera*, além de não dar um fim à série, abstrai da série qualquer forma prefigurada. *Et cetera* não tem uma forma, mas, sim, todas as formas que se façam possíveis em função das conexões instauradas. Nesse caso, a função toma o lugar da forma, e a forma só é efetuada em função das relações e das combinações efetivadas.

A série é um contínuo amorfo que somente apresenta intensidades, tensões, mundos possíveis. Toda atualização, toda formação expressa um instantâneo qualquer, e pressupõe os agenciamentos nos quais esse instantâneo se situa. Nisso, em uma só noite, bebe-se não o vinho, o mate, a água, um bocado de prosa, a vodka, o café, e sim uma coisa qualquer, uma coisa *et cetera*, inserida em um agenciamento, e desejada no agenciamento que ela promove.

*Et cetera* é o esplendor das conexões reflexivas, conexões que se voltam sobre si mesmas, bifurcam-se, multiplicam-se, e experimentam inúmeras combinações, conexões que combinam os próprios termos, e querem os próprios termos *eteceteramente*.

Café esquenta os copos e os corações. A noite faz acordar, despertar? Dizem que café ajuda acordar os corpos. Se é mesmo assim, não se sabe, mas de tanto ouvir isso o café ficou sendo para acordar. Beethoven embriaga, mais até que álcool. Chocolate quente amanhece os corpos. Vinho dura uma noite inteira. Vinho demora, não acaba. Vinho se demora, sabe demorar, vinho demora os corpos, vinho mora na alma dos corpos. Vinho acompanha, ama. Vinho me bebe e me tem. Vinho não sei ser, queria ser vinho, mas sou amarela. E a mão bebe multiplicidade.

A mão gosta de *eteceterizar*. E a noite também. A mão ama, bebe, fecunda. E a noite? A noite também. A mão *eteceteriza*, hesita, e os corpos se revolvem no sofá, perguntando que vozes são essas que surgem no meio da madrugada seca, áspera, cálida e retumbante.

Despertada às 3 horas, a mão vacila, sustenta o queixo, coça a barba, e o bigode. Ligará a televisão? Talvez... Em busca de quê? É o silêncio que incomoda? É a falta de respostas que cutuca o sono e deixa a mão atrapalhada com os pelos e os lençóis? O que pode um corpo revolvido pela secura do vento e da noite senão revolver-se também, despertar, e pôr-se à escuta? O que ecoa em um corpo *et cetera* nessas horas da noite? São perguntas, suposições, poesias, canções, mil e uma histórias? Quais são as perguntas que o tomam às 3 da madrugada?

— Como deve orientar-se na vida?

— O que o faz prosseguir, levantar, quando o mais óbvio é não levantar?

— Onde estão os seus? Onde estão os seus filhos? Onde estão os que ainda não nasceram?

— Torna-te *quem* tu és.<sup>23</sup>

Pouco importa a formulação. Se um corpo atende às vozes da noite, é só para repetir: *Torna-te quem tu és*. Por certo, às 3 da madrugada é tarde. Mas é nessa hora que está ele: o mar, o *et cetera*, o princípio, o corpo que se faz, o café, a Lua... No decorrer do dia tem correria, gente falando sem parar, hora do almoço, hora do lanche, hora do cafezinho, hora de ir e vir, e não há tempo para nada que não esteja na agenda.

Viver não é reencontrar um Eu que preexiste, e identificar os predicados que correspondem a esse Eu.

*Quem* não perscruta nenhuma essência, ao invés disso, resiste à imposição de uma forma, de uma identidade. *Quem* não é = a Eu. *Quem* é o princípio, é *et cetera*. *Quem* é uma multidão impessoal e livre. *Quem* é uma corrente em movimento contínuo que não se deixa aprisionar por um nome, ou qualquer coisa que queira designá-lo. *Quem* pode ser um fluxo que corta um corpo, um vento que leva, e tantas coisas ainda. *Quem* é uma coisa qualquer. *Quem* recusa toda formulação mais precisa, ou definitiva. *Quem* não se refere a um Eu; em vez disso, se diz do que está a cada instante fazendo-se, tornando-se.

Afinal, *quem tu és?* senão um itinerante constantemente na estrada, em contínuo curso e decurso, ambulante de um eterno anoite-

---

<sup>23</sup> Referência a Píndaro e suas *Odes Píticas*.

cer, caminhante que caminha caindo, indo, seguindo em uma estrada cheia de altos e quedas, cheia de chuva, e de seca? Ah, e quanta seca! A chuva vem, e vai, mas a seca não, a seca é senhora de tudo, a seca resiste a tudo, e faz tudo estalar, fender, vir a ser. Por acaso, existirá quem não tenha sentido, ao menos uma noite na vida, uma sede infinita, uma sede descontrolada, que tira o centro de qualquer situação, que tira o eixo de qualquer corpo, que persiste através de todos os copos, de todas as garrafas, de todas as taças, interminavelmente? A boca ressecada, e a sede que nunca passa, são sinais de seca, de uma seca que se encarnou e se fez menina. E bendito o corpo cuja sede nunca passa. Se a sede passar, os ossos correm o risco de amolecer, e perder a vitalidade. É preciso um pouco de sede, e de aridez, para o corpo se manter ativo, à espreita, sedento, e não sedentário.

A noite dá sede.

A noite começa com os pássaros que cantam o crepúsculo. A noite começa com a Lua. A noite começa os copos. E os copos? Os copos anoitecem os corpos. Os copos convocam o *et cetera* dos corpos. A mão vai de um copo para o outro, indistintamente, sem selecionar, sem preferir. O copo, a taça, a cuia, a garrafa, os rascunhos, a língua e os dedos se permutam, transitam em um espaço qualquer, se topam, coexistem. A mão jamais exclui um em predileção a outro. A mão afirma a inclusão, a contaminação, o contágio, adere à operação que insere o ilimitado na série – *et cetera*.

A mão diz *et cetera*.

A noite gosta de *eteceterizar*. E a mão também. A noite não gosta de ter que escolher. Quando diz *et cetera* a noite inclui, não elege. A noite gosta de dizer ao mesmo tempo copo, taça, cuia, garrafa, rascunhos, língua e dedos, afirmando-os em simultâneo.

Quantos *et ceteras* cabem em uma só noite? De quantos *et ceteras* uma noite é capaz? De quantos *et ceteras* um corpo é capaz?

A noite fala dos corpos suspensos, hesitantes, vagos, e cheios de vagas. Serão noctâmbulos, ou noctívagos? Seja como for, os corpos não se sabem de uma vez por todas, e não sabem, de antemão, do que são capazes.

É noite e os corpos passeiam, vagabundeiam, pernoitam. E buscam encontros muito diferentes: perversos, artísticos, amorosos, políticos e tantos outros.

O que desejam? Encontros!

E a cada encontro – um *et cetera*.

Qual o desafio que o preceito *torna-te quem tu és* impõe? Não será, justamente, o desafio de se perder? E para isso não será preciso buscar as matilhas, mais do que as congregações, e ouvir os ventos, mais do que os conselhos? Para seguir os próprios passos, e tornar-se o que se é, não será preciso aprender a ouvir os ventos, decifrar o que eles dizem, e para onde apontam? E aí a casa não será sempre o mundo, e a voz do pai não será sempre a voz do vento mandando para longe, para muito longe?

E a mãe? A mãe desde sempre é a chuva, a chuva que cai e cobre os corpos, ensinando o anoitecer. Quem nunca adormeceu com o barulho de chuva? Como dizer que a chuva não é a mãe que acalanta e troveja, dando à fome de seu filho o alimento mais apropriado?

Mais uma vez – *torna-te quem tu és*.

E ainda outra vez, e tantas mais...

*Torna-te quem tu és* é o que diz a voz obscura e rouca, a voz que orienta os passos e convoca um *quem* que jamais existiu antes. *Torna-te quem tu és* é um ritornelo, uma canção que acompanha os corpos.

*Et cetera* é um ritornelo, é uma canção.

*Et cetera* é o refrão que entoa o princípio.

*Soy Ana, soy Ana*<sup>24</sup> é um ritornelo. Os nomes são ritornelos, e não designam uma pessoa, mas exprimem o *et cetera* que atravessa um corpo e não termina nunca de atravessar. E nessa longa experimentação de *si*, cada um deve buscar os próprios ritornelos. Quem não precisa de um refrão que o embale, ou de um trá-lá-lá que o acompanhe de casa até o trabalho? Uma criança cantarola uma reza para conduzir-se no escuro. Uma criança brinca com os próprios pés enquanto segue pela calçada, assovia, dobra o corpo e faz uma reverência para a avó que vem logo atrás, convidando-a

---

<sup>24</sup> Referência ao filme *O Espírito da Colméia*, de Víctor Erice.

para o passeio, dando-lhe passagem, aguardando que os passos dela cheguem, e acompanhem os seus. Uma lavadeira canta, geme, acalenta a roupa ressequida, molha, torce, canta e estende ao sol. Os pássaros cantam o alvorecer.

*Et cetera* procede por insinuação, irradiação, e faz funcionar toda uma magia dos códigos secretos, ritornelos, sussurros. A menina Ana e a invocação do espírito, do monstro, do cosmos, do anômalo – *Soy Ana, soy Ana*. Um verdadeiro ritornelo, uma *hecceidade* pressagiada, pronunciada. Frankenstein e a emissão de um signo que enfeitiça, e nos olhos de Ana a invenção da força cósmica que consente.

A noite infecta os corpos com uma certa afasia.

No começo, Ana e Isabel, sua irmã, cochicham, à luz de vela, o segredo. Isabel fala do espírito e da noite, da impossibilidade de se ver um espírito durante o dia, porque ele é volátil, reservado, imperceptível à luz do dia. A Lua, ao contrário, vela o espírito, deixa-o vagar. Mas depois Ana já não consegue mais falar, ela captou uma grande força. Devir cósmico de Ana, forças da Terra que a movem, e inscrevem, no mundo, uma nova ligação com o perigo, o homem desconhecido, o anômalo, Frankenstein que Ana pediu, chamou, e que a envolve em um devir que a transborda. Ana conjuga as forças do cosmos com as próprias forças. Devir-feiticeira da menina, e a produção de toda uma sorte de encantamentos. O maior de todos – *Soy Ana, soy Ana*. A menina o produz e o larga no cosmos.

Paulette e Michel, em *Brinquedo Proibido*, de René Clément, também lidam com um grande segredo, que, cada vez mais, vai-se revelando noturno. Depois do bombardeio à França de 1940, e da morte de seus pais e de seu cachorrinho, Paulette fica sensível aos signos da morte. Junto com Michel, traça linhas de fugas, enterra o cachorro, cria um cemitério. E, durante o passeio noturno, à caça de cruzeiros, a menina entoava um ritornelo para ela e Michel. Canta para criar forças para atravessar o caos, porque tem medo e precisa caminhar, voltar para casa. E os dois traçam linhas de fuga por toda parte: na missa, no enterro, na batina do padre. A confissão de Michel rapidamente se transforma em linha de fuga. Basta ao menino ver o crucifixo que alegraria Paulette, e combinaria maravilhosamente com o cemitério que estão construindo. Paulette e o ritornelo apavorado, chorado, um pouco de fôlego. Michel e o amor por Paulette, tudo para tê-la por perto, o mais bonito de todos os cemitérios. Os dois ligados por um fascínio, um amor, uma amizade, um segredo, linhas de fuga carregando a morte para um devir-criança, para uma possibilidade de devir também, experimentar um devir-molecular. A morte, que nada mais tem a sepultar, tornou-se outra, tornou-se passagem para um brinquedo proibido.

Quem nunca ouviu, ao menos uma noite na vida, uma certa melodia cósmica que canta o inaudível? Quem nunca se sentiu vasto, e desmedidamente aberto diante da escuridão noturna? A noite traz o sono ou faz os corpos saírem do sono, do estado dormente? E o que quer dizer não poder estar sozinho durante a noite? Existe algo mais afrontador que o silêncio da madrugada? Ah, os ritornelos noturnos, quem não os têm?

Um ritornelo intima uma legião. Ah, esses seres sós, desérticos e, nada obstante, povoados, atravessados por tribos infinitas, fluidas, silenciosas!

Um ritornelo é uma trilha sonora que acompanha os passos de quem está em curso? Não, talvez não. Uma trilha sonora é aguda demais, poderia exercer muita interferência. Um ritornelo espalha-se, soa, ressoa, sem ser incisivo, sem desempenhar influências, apenas instiga, flutua, faz flutuar, suspendendo, estando também em suspenso, suspenso. Uma trilha sonora está sempre de acordo com a gramática, e é demasiadamente coerente. Um ritornelo é multiplicidade, legião, atravessadas por blocos de infância, de primaveras, de Outonos, de instantes que duram, de cantigas que rodam, fazem os corpos girarem, girarem, girarem, até que giram em torno deles mesmos, e refletidos sobre eles mesmos, flexionam-se, semiótica e fisicamente. E aí as denominações já não os dizem mais, o Eu é dissolvido, e os enunciados apenas divulgam um grau de potência, uma singularidade. Um ritornelo faz vibrar as notas que compõem um agenciamento, extraíndo dele incomensuráveis composições, conjunções. Um ritornelo não supõe um Eu que pode ser cantado por uma trilha sonora, que pode ser historiado e designado por ela; em vez disso, ele é um sopro, um sopro que revolve o pó cósmico de que um corpo é feito e exprime intensidades puras, entoando não um Eu, não uma identidade, mas sim toda uma tribo, um povo cheio de conotações, de imensidões, de possibilidades e de um amplo poder de metamorfose.

A noite pede e repete *et cetera*. E no princípio o *et cetera* tresnoitava a terra, era o seu ritornelo. No princípio era *et cetera*. *Depois disto olhei, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como uma trombeta que falava*

*comigo, dizendo: Sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas. E que coisas eram estas? – et cetera. No princípio e no fim: et cetera. No meio e no entremeio: et cetera. O canto de et cetera cruza a terra inteira, e o faz de infinitas maneiras, através dos ritornelos de uma criança, do canto de uma lavadeira, do refrão torna-te quem tu és: et cetera.*

E agora? Teremos nós condições de dizer – *et cetera*? Será que somos capazes de dizer – que venha o *et cetera*, que caia sobre nós todo *et cetera*, que tudo se faça *et cetera* – sem temer, com isso, o inesperado, o inusitado? Seremos capazes de querer o eterno princípio, sem começo e sem fim, sem uma continuidade, mas em variação contínua? Teremos condições de nos tornar o que somos sem reproduzir o Mesmo? Teremos coragem de nos desfazer de nossas certezas, de problematizar o que somos, abrindo-nos, sem pudor, às multiplicidades que nos atravessam? Até onde conseguimos ir, onde se encontram nossos limites e nossas impossibilidades? Não seria aí, onde nos damos conta dos nossos limites, e afirmamos não poder ir adiante que, enfim, começaria a nossa jornada, a nossa partida?

## **ANOTAÇÕES PARA CURTAS-METRAGENS**

Phillip: – *Quando viajamos pela América,  
acontece algo conosco devido  
às imagens que vemos.  
O motivo por que tirei tantas fotos  
é parte da história.  
Não consigo explicar bem.  
Alice nas Cidades, Wim Wenders.*

### *ANOTAÇÃO I.*

Um menino mora na rua. É dono de uns 8 ou 10 cachorros. Caminha pelas ruas de uma velha e movimentada cidade, perambula, e age como se as ruas fossem deserto, e, talvez, só exista mesmo o menino, os cachorros. Seus passeios são breves, frequentes, mas às vezes são longos, muito longos, podendo durar dois ou três dias. O menino olha para os cachorros, seu olhar é vago e vertical, seus braços se movem, fazem gestos de um maestro experiente e altivo, e dão comandos para os cachorros, sua boca diz palavras de um pastor, de um antigo pastor de ovelhas, de cachorros, de lobos da neve. Os animais são grandes e fortes. A boca do menino dá ordens. E, em meio a tudo isso, os cachorros orquestram. Um som denso, mas não muito, quase se encosta no chão, mas não encosta, levita, entra pelos ouvidos como se fossem linha na diagonal. Uns cachorros estão erguidos, outros esmorecidos, pesados. O dia está um pouco fechado, não tem sol, nem chuva, nem umidade ou seca. As casas estão distantes, são grandes, na

verdade são imensas, e revelam uma riqueza que já se foi há anos; restam-lhes um nome, uma embriaguez. O vento corre lento, talvez lento demais, não há nenhuma cortina ou roupa no varal, nada balança. O menino segue. Os cachorros seguem. E uma mistura de maestro e pastor de cães se formula cada vez com mais precisão. Os cachorros lembram Sancho Pança. Mas o menino não tem nada a ver com Dom Quixote. Suas roupas são leves. Os pés descalços. Um cordão no pescoço. Cabelos nos ombros, e todo tempo um olhar vago e vertical. Os cachorros orquestram.

#### ANOTAÇÃO II.

Davi: – *Professora, por que a gente nasce com vontade de bater?*

Em um misto de admiração e entusiasmo a professora o indagou: – *Você pensa que a gente nasce com vontade de bater?*

Davi: – *Sim, o bebê já nasce chorando e batendo, não é mesmo?*

Então, outros estudantes se aproximaram e tomaram parte na conversa-ção:

Luana: – *Não, a gente não nasce com vontade de bater, porque isso dói. A gente aprende a bater batendo.*

Arthur: – *É mesmo! A gente não nasce com vontade de bater, a gente só bate quando alguém bate na gente.*

Aline: – *Mas quando alguém bate, a gente não deve bater de volta, a gente deve falar para a professora.*

Professora: – *Por que você acha que deve falar para a professora? E se eu ou outra professora não estiver por perto, será que você tem condições de resolver a situação sozinha?*

A aluna olhou para a professora atentamente e não lhe respondeu. Então, um silêncio se fez presente até que a aluna Ana voltou à questão inicial: – *Quando o bebê nasce, já nasce batendo porque já nasce com falta de educação.*

Professora: – *Como assim “nasce com falta de educação”? O que quer dizer isso?*

Ana: – *É bater, todo mundo sabe disso.*

Davi, inconformado com as respostas obtidas, arriscou outra hipótese: – *O bebê já nasce com vontade de bater porque ele só gosta de mamar à noite, de dia ele quer brincar e não mamar, daí ele chora e bate.*

Pedro: – *Não, não é nada disso. Ele aprende a bater porque vê a mãe batendo. E a mãe bate quando ele teima.*

Davi, ainda intrigado com a questão, insistiu: – *Eu nasci com vontade de bater, aí a professora Kátia (antiga professora dele) consertou a minha cabeça. Ela me levava para a sala da professora Leila (diretora da escola), para ela conversar comigo, e, de tanto conversar comigo, a professora Leila consertou a minha cabeça.*

Já em casa, a professora remoía a conversa com as crianças, ruminava – e ruminava mesmo, bem como as vacas –, não cansava de voltar ao entusiasmo evidente nas falas das crianças. A professora estava agarrada à hora passada, e perguntava: *E agora, o que fazer?* Insistia que tinha que fazer perdurar a conversa fortuita acontecida durante aquele recreio. Tudo tinha se passado de maneira tão preciosa para ela, como poderia, pois, deixar passar sem aproveitar mais, e sorver até a última gota de pensamento daquelas crianças? Foi então que a professora cessou de ruminar por alguns instantes e afirmou:

– *Em alguma medida, Hobbes e Rousseau também abordaram essa problemática... Em “Leviatã”, Hobbes afirma que a agressão, a competição, a desconfiança e assemelhados compõem a natureza humana, de modo que só a razão, por meio de pactos, leis e um poder comum, pode frear e conduzir as ações humanas para o benefício comum. Enquanto Rousseau, no “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, apresenta uma natureza humana originalmente amoral e propensa*

*à bondade, porém corrompida quando em contato com a sociedade. Há, pois, pontos de contato entre a conversação ocorrida entre as crianças e os pensamentos produzidos por esses dois filósofos. A criança nasce ou não com vontade de bater? Se sim, algo poderia "consertar" a cabeça dessa criança, afirmou Davi, fazendo conexão, mesmo sem saber, com a ideia hobbesiana de que o bem comum só é atingido se houver pactos e poder para direcionar e "consertar" as ações humanas. Se não, uma criança "aprende a bater porque vê a mãe batendo", propôs Pedro. Ou seja, ela passa a bater, porque é corrompida por algo externo a ela, o que lembra Rousseau.*

E a professora se pôs a juntar textos, materiais, e resolveu que levaria para a sala de aula os textos de Hobbes e Rousseau no dia seguinte. E o fez. Ela estava convencida de que apresentar para aquelas crianças as produções e as considerações de Hobbes e de Rousseau poderia ajudá-las a complexificar e aprofundar o problema que elas estavam elaborando. O *cogitatio natura universalis* da professora a impedia de enxergar que o que importava já tinha acontecido.

Geralmente, a professora quer estender, ao máximo, as conversas que ela considera proveitosas, quer dar prosseguimento, e pouco se detém no agora, a não ser que seja para ligar o fio do agora com aquele outro, e fazer conexões disso com aquilo, e aproveitar, aproveitar, aproveitar.

Mas o que é aproveitar? E a questão aqui não é se é válido apresentar os filósofos às crianças, nem como recorrer aos filósofos sem reverenciá-los ou sem validar a noção de que é necessário conhecer a história da filosofia para pensar. Essas eram as elucubrações da professora. Por ora, importa atentar-se ao verbo

aproveitar, a + proveito + ar. O radical é proveito, em latim *profectus*. E proveito é o que se ganha, o lucro, a vantagem que se tira de alguma coisa ou a utilidade que tem uma experiência. Está aí uma das pontas do fio no qual a professora estava enredada. A professora não fazia perguntas acerca do que é ter serventia, ser útil e proveitoso, ela nem sequer sabia que podia perguntar essas coisas. A professora não se dava às coisas inúteis, pouco parava, pouco silenciava. O que ela queria era avançar, dar um passo à frente.

Não fazer nada! Aconteceram conversas maravilhosas com as crianças na hora do recreio? Isso é tudo. Nada peça às crianças. Um instante é o que é, um instante dura por si só. O tempo dura, o universo dura,<sup>25</sup> a vida se desenrola, se alarga e experimenta existências inimagináveis. Mas se se quer com a inteligência preparar uma ação sobre as coisas e o tempo, preparando ou prevenindo situações desejáveis e favoráveis, baseando-se, para isso, em *Acontecimentos* passados, não se faz outra coisa que reproduzir o mesmo, e operar no encalço do que é suscetível de repetição.

Talvez o desejo de apreciar novamente o que, em outros momentos, trouxe alegria seja mais comum do que o suposto. Um amante que se sente contente, e se considera um justificado afortunado em um determinado encontro, provavelmente planejará outros encontros no mesmo bar, servindo o mesmo vinho, usando a mesma camisa listrada, e, não raramente, se entristecerá ao notar que o

---

<sup>25</sup> BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

encontro nunca se sucede como o desejado, ou como outrora. Spinoza sabia disso, e escreveu na *Ética*.

O que a professora e o amante não orçaram? Eles esqueceram o que há de irreduzível e irreversível em um encontro, seja um encontro amoroso, profissional, familiar, ou tantos outros, pouco importa. Tudo que vive e é vivo não pode ser antecipado, ou capturado. Uma vez vivos, construímo-nos constantemente, diferimo-nos incessantemente de nós mesmos, insuscetíveis de sermos antevistos.

Orçar nessas praias nunca é computar, ou estimar, orçar-se aqui como fazem as embarcações que cruzam os oceanos, confiando a proa à linha do vento, abandonando-se, andando ao acaso, vagante, e cheio de vagas.

#### *ANOTAÇÃO III.*

"Flávio, corta o 't'", disse a professora. O menino abriu o estojo, pegou a tesoura, seguiu pelo canto do caderno e, todo cheio de cuidados cortou, meticulosamente, a letra "t", que a professora havia pedido. Entregou para a professora e se sentou.

#### *ANOTAÇÃO IV.*

O pai, acompanhado por sua filha de uns quatro ou cinco anos de idade, tomava um café enquanto a garota comia algumas jujubas. Receoso de que a filha não almoçasse, o pai orientou: "Chega de balas agora, senão você não almoça". A menina parou, pensou rapidamente e explicou: "Essa última bala não conta, tá?, porque

ela desceu por aqui ô, e não foi parar no estômago", e, ao dizer isso, a menina indicava com o dedo o caminho que a bala havia feito, indo por detrás do pescoço e descendo pelos braços.

*ANOTAÇÃO V.*

Camila, uma menina de sete anos, brigou com a Débora, sua melhor amiga, e as demais crianças correram e avisaram a professora: "Ô profê, a Camila e a Débora estão brigando". A professora chegou confiante e, um pouco antes de se pronunciar, ouviu: "Profê, briga minha e da Débora deixa que a gente resolve".

*ANOTAÇÃO VI.*

Antes de ter altura para subir e sentar-se em cima do muro, a criança se aproxima, o muro cobre a criança, ali ela assinala o seu tamanho atual, o crescimento, e o muro azul cobre a criança que, na ponta dos pés, vê, entrevê, *crer entrever* o outro, a rua, os passantes, transeuntes. Um dia a criança conquista o muro, sobe, anda de lá para cá, e de cá para lá, feliz por saber-se mundana, entregue ao mundo, indo para ele.

*ANOTAÇÃO VII.*

A professora dizia "eu não ouço". Arthur, de quatro anos, ria, e, sempre que a professora voltava a dizer a palavra "ouço", o menino tornava a rir. Lá pelas tantas, o menino disse: "Professora, não é ouço, é ouvo", e se avolumou em um riso só.

*ANOTAÇÃO VIII.*

Pegar aquele ponto do filme que antes que o filme se desenvolva tem-se um *déjà-vu* de uma outra cena, de um outro desenrolar, de um outro filme. E se se pega esse ponto, e a partir daí se dirige esse outro filme?

*ANOTAÇÃO IX.*

Um vácuo. Uma cena (que não existe) toma o corpo de quem a vê e o corpo tenta antecipar o que vem a seguir. Muitos filmes em um filme. O cérebro é uma máquina que cria filmes.

*ANOTAÇÃO X.*

Já passa das dez, e nada. Ou melhor, entre uma e outra página, mal-e-mal, dá para ver, entrever, um sinal, um vestígio, um fio de... E como corre o tempo. Quando se vê já se foram dez dias, dez horas, dez meses, e nada. O relógio íntimo de modo algum se parece com o relógio fixado na parede, sempre tão regular e previsível. A não ser um relógio como o que Hilda Hilst tinha na entrada de seu escritório, cujos ponteiros quebrados posicionam-se caídos no canto direito, deixando o centro livre para exibir uma inscrição que adverte: *É mais tarde do que supões*. Um relógio que quisesse dar conta do tempo de uma escrita deveria suportar toda uma variedade de velocidades. Uma pesquisa, um estudo, uma escrita se faz a golpes de velocidade ou lentidão.

Acontece, frequentemente, de não se escrever mais do que um parágrafo durante três ou quatro horas. E, no entanto, o corpo está trabalhando o problema, deitado, sentado, enlouquecido pela questão que o domina.

Somente o ambíguo, o indefinido, o inacabado e o inacabável arrastam lápis e papel para o processo de uma escrita.

A escrita é vasta, estando impregnada de solidão.

Ainda que esgotado, o corpo mantém-se sentado, a postura imóvel, e a cabeça rente à escrivaninha. Absorto, não interrompe os estudos. Beckettianamente, o corpo persiste sentado à escrivaninha, recluso, obstinado. Não se pode esperar que tudo se resolva de um só golpe. Não se pode. Basta uma frase nova e o corpo já está esgotado.

Mas, como, afinal, sair da primeira linha? Qual será a equação? Compor? Decompor? Como prosseguir? A escrita não vinga. A palavra vacila, e a escrita não dita, não grafa, hesita. E mesmo aquilo que é dito permanece inter-dito, ainda por vir, e já passado.

Mais precisamente: qual é o tempo da escrita? É o tempo da angústia, do problema, da questão que persiste, interrompe, vaga e divaga noites a fio, incerta, lenta, sem *a priori*. A única urgência é saber ausentar-se. Sair, e voltar tarde da noite. Acender um cigarro. 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 espantar a escrita. É como se a

escrita necessitasse dessas retiradas que entoam a solidão, e destilam as palavras, as ideias.

A escrita se faz com pedacinhos de solidão. Sem pressa.

*ANOTAÇÃO XI.*

María Zambrano<sup>26</sup> conta que há algo que não pode ser dito e, portanto, deve ser recolhido traço-a-traço, linha-a-linha, através de uma escrita que persegue o escritor e povoa a sua solidão. Nesse caso, resta ao escritor deixar que o que não pode ser dito, o secreto, se encarne e se revele através da escrita. Não obstante, o secreto revela-se permanecendo secreto, pois está, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo, contendo sempre uma parte que não se realiza, e sobrepõe os corpos nos quais se engendra, como um vapor incorporal, elevando-se acima deles e permanecendo inassimilável. É, portanto, o inter-dito que bota o escritor a bailar sob os traçados do secreto e se faz publicar, já que ser dito não lhe é possível.

Quem sabe é assim mesmo: aquele que escreve é visitado. E nada mais. Quem sabe escrever seja um ato de fé que se faz frase por frase, silenciosamente, nunca tagarelando. Pois a escrita implica não um falar, mas um silenciar. Antes, calar, deixar-se calar e criar vácuos de solidão a partir do qual a escrita possa reter alguma linha, algum movimento...

---

<sup>26</sup> ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

*ANOTAÇÃO XII.*

Cada vida supõe uma duração, dá prova de uma intuição que a toma e que a acompanha como uma sombra, através das voltas e contravoltas dos pensamentos. A vida e o pensamento se tornam mais alegres na medida em que criar e pensar o novo é praticável. Porém, a experimentação de um só problema que faça sentido ser pensado, e o empenho em constituir uma solução para ele, é um trabalho longo, que não se dá sem esforço. É preciso trabalhar muito para traçar campos problemáticos, conceber objetivos e intersecções. Simultaneamente diligente e precioso, assim um esforço se apresenta, mais precioso do que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, é possível tirar de si mais do que havia, elevar-se acima de si mesmo, devir.

*ANOTAÇÃO XIII.*

Quando se trata de escrever, vez ou outra, é bom que parar também aconteça. O movimento mecânico em demasia acaba por impedir o pensamento, ao invés de promovê-lo, dado que, geralmente, segue-se deslocando-se, falando, escrevendo, apenas repetindo o que já se sabe, sem a brecha e o silêncio requeridos para que um pensamento notável, e um gesto inconcebido, quem sabe, venham a ser criados. Escrever tem muito mais de pausas e alusões do que de diálogos, exposições, perguntas e soluções. A escrita solicita retiros, afastamentos e interrupções que ativam a criação, e desafiam os atos, as ideias, a percepção.

*ANOTAÇÃO XIV.*

A escrita é pausa que se escreve, e faz anoitecer o dia, as vozes, os afazeres. A leitura é pausa que se oferece a esse mundo tão habitado, atordado, sem tempo, e sem jeito para a solidão.

O que impede a leitura é a impossibilidade da solidão, do recolhimento. O estudante não põe fim ao estudo, o estudante prorroga o estudo, para, se detém, lê e escreve pausadamente, e o estudo dura a noite inteira.

E são muitas as operações que tratam de esburacar um pouco que seja o arredor, produzindo interrupções, intervalos, outros mundos possíveis. O cigarro que se traga entre uma aula e outra, entre um parágrafo e outro, é também defender a solidão em que se está. Aceitar o mate e passá-lo adiante não é o mesmo que tecer junto com outros alguns vácuos na conversa que se trava? Um copo com água, café, álcool, tanto faz, não é simplesmente um copo, é um gesto de pausa, um gesto que fabrica pausa.

*ANOTAÇÃO XV.*

Estudar é ler, escrever, ir de uma xícara de café para um copo de uísque, como Marguerite Duras, ou ir do álcool para um copo de água cristalina, e embriagar-se com água pura, como Henry Miller. Estudar é ir e vir, é percorrer um imenso e ilimitado vaivém de mãos, textos, copos, leituras e pausas.

*ANOTAÇÃO XVI.*

E o estudante escreve, lê e estuda em seus aposentos, em sua escrivaninha, como São Jerônimo. Portas trancadas, uma janela voltada para a noite. Uma mesa, cadeira. Telefone para o caso de fome, um gole, ou um trago qualquer. 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, vagueiam. Nada de gênese ou picos, tudo conta e tem igual importância, uma coisa qualquer, uma leitura, uma conversa, um filme. O escrito está em toda parte, mas para enxergá-lo, a solidão faz-se cada vez mais preciosa.

Os livros vão-se amontoando, abertos, atravessados, empilhados, manuseados. A escrita – ilimitadamente possível, e formalmente impossível – se acumula. O estudo persiste, demora-se, estende-se de outono-a-outono. Alguns livros já nem fecham mais. Quem nunca viu o volume que fazem os vincos? São tantas as marcas, de todos os tipos, algumas voluntárias, intencionais, convencidas de sublinharem algo importante, imperdível talvez, outras feitas nesses golpes de afã ou de entusiasmo. Mas também existem as marcas do acaso, do café que não se contém, do vinho, do chá, da mão que vagueia, e não sabe se se embriaga com o livro, se se concentra na bebida. E como esquecer as marcas que sugerem nada mais que o gesto de uma pausa? Mais precisamente ainda, o gesto de uma pausa qualquer... Uma pausa que se configura na eminência de um cotovelo-apoio, de um queixo-apoiado. Uma pausa que se cumpre na imanência de uma eventual abertura, de uma saída, de uma fresta qualquer que, enfim, encontra ocasião.

## ANOTAÇÃO XVII.

– *Escrever... É um sono mais profundo do que a morte... Assim como ninguém puxaria um cadáver de sua tumba, eu não posso ser arrancado de minha mesa durante a noite.* Estes são escritos de Franz Kafka em seus *Diários*,<sup>27</sup> a relatar o que também foi enfaticamente expressado por Josef Mendel, o estudante de *O desaparecido ou Amerika*,<sup>28</sup> jovem que durante o dia fazia entregas para as lojas *Montly*, e todo serviço que cabe a um *office boy*, e, a cada noite, colocava-se enérgico diante de uma pequena mesa coberta de livros, dedicando-se às leituras e anotações que um estudo exige. Josef Mendel é um dos muitos estudantes dispersos na obra de Kafka. O próprio Karl Rossmann, imigrante europeu, exilado na *Amerika*, revê os tempos de estudos ao observar Josef Mendel estudando na sacada vizinha. Atingido pela familiaridade da cena, por um instante Karl Rossmann alcança com a memória a mesa das tarefas escolares, feita de rotina, leituras, fins de tarde, jornal do pai e costura da mãe. Karl Rossmann recorda-se, também, das aulas de inglês, proporcionadas por seu tio, ao recém chegar da Europa, e, por fim, das horas de estudos com Therese no *Hotel Occidental*, quando também trabalhava de dia como ascensorista de elevador, e passava as noites no dormitório, com algodão nos ouvidos, lendo e fazendo exercícios. Em muitos outros fragmentos dos *Diários*, dos romances, contos, e novelas de Kafka, não se vê outra coisa senão homens sentados à mesa, estudando sob a lâmpada silenciosa. Às vezes estão passeando, e, mesmo aí, encontram-se envolvidos com as questões de

---

<sup>27</sup> KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.

<sup>28</sup> KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.

seus estudos. É o caso de Oscar M.,<sup>29</sup> estudante de certa idade, que depois de um passeio em uma tarde de inverno regressa ao seu quarto, certo de ter tido uma ideia para a tese que há dez anos espera guardada no armário, uma tese *tão necessitada de ideias como nós de sal*.<sup>30</sup> E se Oscar M. vai da rua ao quarto para dedicar-se às ideias, é porque não pode arrumá-las, *senão na solidão*.<sup>31</sup>

E mais, Bucéfalo, personagem do conto *O novo advogado*,<sup>32</sup> não se interessa pelas batalhas empreendidas por Alexandre Magno. Antes de qualquer coisa, deseja as leituras que vêm com o fim do dia, e o levam para longe do lombo do cavaleiro que só quer saber do passo à frente, e está sempre às pressas, em direção às conquistas. Bucéfalo quer o passo para trás, não o passo adiante; quer a quietude de uma leitura, de um estudo.

#### ANOTAÇÃO XVIII.

*É para trás que conduz o estudo, que converte a existência em escrita*.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> KAFKA, Franz. *O Mundo Citadino*. In: *O Covil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

<sup>30</sup> KAFKA, Franz. *O Mundo Citadino*. In: *O Covil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001, p. 153.

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>32</sup> KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 11-12.

<sup>33</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 163.

## ANOTAÇÃO XIX.

O estudante estuda o caderno, o seu, o do outro, o do amigo. O estudante não para, a pergunta não o deixa, nem quando dorme. O estudante sonha a questão, testa, prova, experimenta, conjuga. O estudante dorme com um caderno no criado mundo, em dias muito cheios dorme entre os cadernos... O estudante lê em silêncio, resguardado.

E quem ousaria interromper um estudante? Quem ousaria interromper Santo Ambrósio, por exemplo, que sempre lia em silêncio e nunca de outro modo? Quem ousaria pedir a ele uma explicação, um esclarecimento? Quando Santo Agostinho conta que Santo Ambrósio sempre lia em silêncio, ele esclarece que Santo Ambrósio fazia dessa forma justamente porque queria calar-se.<sup>34</sup> Em meio a tantos afazeres, era pouquíssimo o tempo que restava para Santo Ambrósio ler, e, *nesse curto espaço de tempo, em que, livre do bulício dos cuidados alheios, se entregava a aliviar a sua inteligência, não se queria ocupar de mais nada.* E se ele lia em silêncio era *para se precaver, talvez, contra a eventualidade de lhe ser necessário explicar a qualquer discípulo, suspenso e atento, alguma passagem que se oferecesse mais obscura no livro que lia.*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 6.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*. p. 111.

*ANOTAÇÃO XX.*

Quem estuda, cala, lê devagar, lentamente.

O estudante está sempre acordado, desperto, de cotovelo apoiado na escrivaninha, e em meio às pilhas de livros remexidos, revirados, relidos. E ainda que pretendesse, não poderia levantar, descansar, deitar um pouco que fosse.

O corpo não pode dormir. O sono só vem quando quer. E mesmo quando dorme, acontece frequentemente de levantar no meio da madrugada para fazer anotações. No criado-mudo estão lápis, canetas, borracha, papéis e uma prancheta. Talvez os papéis permaneçam como estão durante meses ou anos, não exatamente em branco, pois, decerto, um papel jamais está em branco. Os clichês e as convicções estão ali insistentemente, induzindo, dizendo para onde se deve ir, aonde se deve chegar, o que escrever, o que esperar. Em se tratando de escrever, uma das primeiras operações é, justamente, borrar as folhas em branco, eliminar tudo o que previamente pretenda preencher o branco que em verdade nunca existiu.

*ANOTAÇÃO XXI.*

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 ao silêncio, ao estudo, e à escri-

ta. *Una luz, roja, a lo lejos, la noche, el invierno, merece la pena, tenía que merecer la pena.*<sup>36</sup>

ANOTAÇÃO XXII.

E quantas coisas ficam por fazer... É possível um corpo livrar-se dessa sensação de não ter feito algo que devia? O que pode o corpo que hoje, exatamente hoje, se fez pó? Como fica a agenda do dia de amanhã do corpo que hoje ao pó retornou? Será a morte o maior dos insultos à imprescindibilidade e a tudo que se diz imprescindível? Não estará aí, também, uma das problemáticas levantadas por Michael Cunningham no livro *As horas*? Afinal, o que se passou com Ana, o que a fez sair de casa para ficar sozinha em um quarto de hotel, longe do filho, da casa, e da festinha que ela daria mais tarde? Laura sabia que não se pode passar as horas, e ir de uma estação a outra, sem indagar se as relações já estabelecidas ainda intensificam a vida. Laura necessitava encontrar uma saída, um espaço por onde pudesse entrar um pouco de ar. E aquele quarto de hotel, naquele momento, foi a saída que ela engendrou na própria vida, *um buraco na atmosfera* que a sufocava.

É incrível como as atribulações e o tumulto do dia a dia podem fazer os corpos perderem a capacidade de avaliar a vida. Talvez o grande empecilho esteja no fato de que os corpos estão demasiadamente presos ao visível, de modo que a visibilidade não significa outra coisa senão uma grande cegueira. E para perguntar acerca do que se faz indispensável agora, nessa hora da existência, é preciso se desprender do visível, do óbvio. É pre-

---

<sup>36</sup> BECKETT, Samuel. *Relatos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003b, p. 87.

ciso percorrer as linhas que fazem o coração bater mais forte e questionar o que é, de fato, necessário nessa ou naquela ocasião da vida. Tudo passa, as horas passam, os tempos de escola passam, o desejo de ter um filho passa. E tanta coisa se passa nas relações. Pode ocorrer de a relação – que, outrora, fazia o corpo sorrir, se expandir, criar e desejar – transformar-se em outra coisa, e, de repente, não configurar mais um bom encontro.

Laura foi àquele hotel porque precisava do branco de que eram feitas as paredes e o teto daquele quarto. Ela precisava daquele vazio, da possibilidade do vazio, e do vazio como possibilidade. A rotina de Laura pedia um pouco de vazio.

## **FILMOGRAFIA**

O PÃO E O BECO. Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 1970.

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 1987.

VIDA E NADA MAIS (E A VIDA CONTINUA...) Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 1992.

ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS. Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 1994.

FIVE. Direção: Abbas Kiarostami. Japão, França, Irã, 2003.

A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE. Direção: Krzysztof Kieslowski. França, Polônia, 1991.

BRINQUEDO PROIBIDO. Direção: René Clément. França, 1952.

ÀS CINCO DA TARDE. Direção: Samira Makhmalbaf. Afeganistão, 2003.

O ESPÍRITO DA COLMÉIA. Direção: Víctor Erice. Espanha, 1973.

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Brasil, 2001.

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

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la prosa*. Traducción de Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

\_\_\_\_\_. *Bartleby o de la contingencia*. Valencia: Pre-textos, 2005.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira (Coord.). São Paulo: Ed. 34, 2000.

ANTONELLO, Giuliano. *Spinoza: ética dos encontros*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/antonello2001.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2001.

AQUINO, Julio Groppa; CORAZZA, Sandra Mara. *Abecedário: educação da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *As teorias dos cineastas*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BADIOU, Alain. Deleuze em quatro tópicos. Tradução de Lúcia Wataghin. In: PELBART, Peter Pál; ROLNIK, Suely (Org.). *Cadernos de Subjetividade, Gilles Deleuze*, São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, p. 69-70, jun. 1996.

BARROS, Manoel de. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superposiciones*. Buenos Aires: Ediciones Artes Del Sur, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGALA, Alain. Abbas Kiarostami, cinéaste de l'agencement. In: *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004.

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, 1979a. p. 69-82. (Os Pensadores.)

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva; Nathanael Caxeiro. In: \_\_\_\_\_. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979b. p. 101-151. (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.

\_\_\_\_\_. *As duas fontes da Moral e da Religião*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, I.C.E., U.A.B., 1994.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. v. 1.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. v. 2.

BORBA, Siomara; Kohan, Walter (Org.). *Filosofia, aprendizagem, experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, 1923-1949*. São Paulo: Ed. Globo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CORAZZA, Sandra Mara. *Para uma filosofia do inferno na Educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. *Infancionática: dois exercícios de ficção e algumas práticas de artifícios*. In: CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 89-129.

\_\_\_\_\_. *Artistagens – filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os cantos de Fouror: esrileitura em filosofia-educação*. Porto Alegre, Sulina, Editora da UFRGS, 2008.

COSSUTTA, Frédéric. *Elementos para a leitura dos textos filosóficos*. Tradução de Angela de Noronha Begnami; Milton Arruda; Clemente Jouet-Pastré; Neide Sette. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Tradução de Abílio Ferreira. Porto: Rés, 1970.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Pensamento Nômade*. Tradução de Milton Nascimento. In: MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche hoje?* São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 56-76.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988a.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988b.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Mistério de Ariana*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996a.

DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. In: PELBART, Peter Pál; ROLNIK, Suely (Org.). *Cadernos de Subjetividade*, Gilles Deleuze, São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, p. 13-25, jun. 1996b.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999a. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1999b. Caderno Mais, p. 4.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins; Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002a.

\_\_\_\_\_. A imanência: uma vida... Tradução de Tomaz Tadeu. In: *Educação & Realidade*, Dossiê Gilles Deleuze, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002b.

\_\_\_\_\_. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ilha deserta: e outros textos*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi (Coord.). São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; DUHÊME, Jacqueline. *L'oiseau philosophie*. Paris: Seuil, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela; Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, [1972].

\_\_\_\_\_. *Kafka Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. v. 1. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. v. 2. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b. v. 5. (TRANS.)

\_\_\_\_\_. *Nós inventamos o ritornelo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Deleuze para as férias*. Porto Alegre: [s. n.], 2004, p. 29-31.

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.

DIAS, Sousa. *Lógica do Acontecimento: Deleuze e a Filosofia*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL, 2001.

ERIC, Lecerf; BORBA, Siomara; Kohan, Walter (Org.). *Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ERICE, Victor; KIAROSTAMI, Abbas. *Erice - Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FOGEL, Gilvan. *Conhecer é criar: um ensaio a partir de F. Nietzsche*. Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2005.

FOUCAULT, Michel. Verdade, Poder e Si mesmo. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Tradução de Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 294. v. 5 (Ditos e Escritos.)

FRESQUET, Adriana et al. *Imagens do desaprender*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/ UFRJ: 2007. (Coleção Cinema e Educação.)

\_\_\_\_\_. *Novas imagens do desaprender*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/ UFRJ: 2008. (Coleção Cinema e Educação.)

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

\_\_\_\_\_. Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida. In: *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.

\_\_\_\_\_. *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Tradução de Constança Marcondes César; Lucy Moreira César. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *Qué significa pensar?* Tradução de Haraldo Kahnemann. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

\_\_\_\_\_. *Da experiência do pensar*. Tradução de Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Globo, 1969.

HERÁCLITO. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. Tradução de João Paulo Monteiro; Maria Beatriz Nizza da Silva. In: \_\_\_\_\_. *Hobbes – Vida e Obra*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores.)

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Eletrônico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

ISHAGHPOUR, Youssef. *O real, cara e coroa*. Tradução de Samuel Titan Jr. In: KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Contemplação e O Foguista*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A muralha da China*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Covil*. Tradução de João Gaspar Simões. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

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

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KENNEDY, David; KOHAN, Walter Omar (Org.). *Filosofia e Infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. v. 3. (Filosofia e Crianças.)

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Tradução de Alvaro Machado; Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 2004b.

KOHAN, Walter Omar. *Infância*. Entre educação e filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. v. 3. (Educação: Experiência e Sentido.)

L' ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Entrevista com Gilles Deleuze. Edição: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, cor.

LARRAURI, Maite; MAX. *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia: Tàndem Edicions, 2000.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana*: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche & a Educação*. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Pensadores & Educação.)

\_\_\_\_\_. *La experiencia de la lectura*. México: FCE, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Estudar = Estudiar*. Tradução de Tomaz Tadeu; Sandra Corazza. Belo Horizonte: Autêntica, 2003b.

\_\_\_\_\_. O ensaio e a escrita acadêmica. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 28, n. 2, p. 101-115, jul./dez. 2003c.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e educação depois de Babel*. Tradução de Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. v. 4. (Educação: Experiência e Sentido.)

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: *Educação & Realidade*, Dossiê Michel Foucault, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 29, n. 1, p. 27-43, jan./jun. 2004.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

\_\_\_\_\_. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Tradução de Cristina Magro; Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972. v. 11. (Os Pensadores.)

MOREY, Miguel. *Desejo de ser pele roxa: novela familiar*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: \_\_\_\_\_. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. v. 32, p. 371-384. (Os Pensadores.)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Delfim Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 1996. (Filosofia & Ensaios.)

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres volume II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OBIOLS, Guillermo A. *Cómo estudiar: metodología del aprendizaje*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2004.

*Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Seleção Marcos Maffei. Tradução de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

*Os grandes artistas. Tiepolo, Vermeer, Watteau: barroco e rococó*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. v. 2. (Os Grandes Artistas.)

PARDO, José Luis. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

\_\_\_\_\_. *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Leitoras, 2004.

PARENTE, André. *Narratividade e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1998.

\_\_\_\_\_. *A vertigem por um fio*. Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. *Sobre o silêncio: um livro de entrevistas com vários autores*. São José dos Campos, SP: Pulso, 2005.

PÍNDARO. *Obra Completa*. Tradução de Emilio Suárez de la Torre. Madrid: Cátedra, 1988.

PIRANDELLO. Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. v. 1. (Educação: Experiência e Sentido.)

RENNER, Rolf Günter. *Edward Hopper 1882 – 1967: transformações do real*. Tradução da Casa das Línguas. Rio de Janeiro: Taschen: Paisagem, 2006.

ROJAS, Gonzalo. *Concierto – Antología Poética (1935-2003)*. Barcelona: VEGAP, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução de Lourdes Santos Machado. In: \_\_\_\_\_. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 24, p. 207-326. (Os Pensadores.)

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 6. (Os Pensadores.)

SARRAUTE, Nathalie. *Infância*. Tradução de Luiz Carlos de Brito Rezende. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *O uso das palavras*. Tradução de Daniel Gonçalves. Lisboa: Difel, 1987.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O Sujeito da Educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. Um plano de imanência para o currículo. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 26., 2003, Poços de Caldas. *Anais...* Poços de Caldas: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 5 a 8 out. 2003.

SIMONDON, Gilbert. A gênese do indivíduo. Tradução de Ivana Medeiros. In: *Cadernos de Subjetividade*, O reencantamento do concreto, São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, 2003. p. 97-117.

SOLOGUREN, Javier. *Vida continua - Nueva Antología*. Madrid; Buenos Aires; Valencia: Pre-textos, 1999. (La Cruz del Sur - Antologías.)

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

TADEU, Tomaz. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. In: CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 59-74.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

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

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. (Conexões.)

ZWEITE, Armin; MÜLLER, Maria. *Francis Bacon: the violence of the real*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

WALSER, Robert. *Jakob von Gunten – Um Diário*. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D' Água, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Escrito a lápiz: microgramas I (1924 - 1925)*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005b.

\_\_\_\_\_. *La habitación del poeta*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005c.

\_\_\_\_\_. *Escrito a lápiz: microgramas II (1926 - 1927)*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006a.

\_\_\_\_\_. *El ayudante*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006b.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)