



Educação & Realidade

ISSN: 0100-3143

educreal@ufrgs.br

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brasil

Mara Corazza, Sandra

Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação

Educação & Realidade, vol. 37, núm. 3, septiembre-diciembre, 2012, pp. 1009-1030

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227325009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação

Sandra Mara Corazza

RESUMO – Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação. Justamente porque enfrentamos dificuldades para pesquisar o informe, este artigo constitui o Método Valéry-Deleuze, enquanto componente de uma Pedagogia da Sensação, que articula os limites formais à intensidade da criação artistadora. Tributário do gosto filosófico, extrai conceitos operatórios do meio-Deleuze e do meio-Valéry, para analisar Autor, Infância, Currículo e Educador (AICE), pela via biografemática, ao modo de Roland Barthes. Cria, assim, condições para capturar as forças de acontecimentos educacionais, em suas modulações assignificantes, vitalidades assubjetivas e realidades ininterpretadas.

Palavras-chave: **Método. Informe. Dramatização. Comédia. Intelectual.**

ABSTRACT – Valéry-Deleuze Method: a drama in the intellectual education comedy. Precisely because we face difficulties to research into the inform, this article constitutes the Valéry-Deleuze Method as a component of a Pedagogy of Sensation, which articulates the formal limits with the intensity of the artisting creation. Tributary of the philosophical taste, it extracts operatory concepts from both the Deleuzian thought and the Valeryan thought in order to analyze Author, Childhood, Curriculum and Educator through the bio-graphematic way, like Roland Barthes did. Thus, it creates conditions to capture the forces of educational happenings in their a-significant modulations, a-subjective vitalities and uninterpreted realities.

Keywords: **Method. Inform. Dramatization. Comedy. Intellectual.**

Justamente porque o espírito humano enfrenta dificuldades para pensar o informe, este artigo constitui o Método Valéry-Deleuze (Método do Informe), enquanto componente de uma Educação ou Pedagogia da Sensação, que associa a vivência dos limites formais e a criação artistadora. Tributário do gosto filosófico, extrai conceitos do meio-Deleuze (expressão, pensar, dramatização) e do meio-Valéry (informe, criação, comédia), para operar com as unidades analíticas de Autor, Infância, Currículo e Educador (doravante referidos em um bloco AICE); pela via biografemática, ao modo de Roland Barthes. Com esses instrumentais operatórios, impulsiona as pesquisas a capturar as forças de acontecimentos educacionais, em suas modulações assignificantes, vitalidades assubjetivas, relações ininterpretadas, devires inorgânicos e imperceptíveis.

O Valor

Distante de Flaubert (1997; 1999) que, com *Bouvard et Pécuchet* e *Dictionnaire des Idées Reçues*, sonha realizar uma obra sobre a estupidez humana, o Método do Informe, aqui composto, sonha pesquisar o valor do espírito humano. Assim, em vez de celebrar o triunfo da mediocridade sobre o gênio, que imola “os grandes homens aos imbecis, os mártires aos carrascos”, funcionando como uma “apologia da canalhice humana” (Reys, 1999, p. 407), empenha-se em fazer triunfar o espírito sobre a mediocridade. Se, diz Valéry (1997, p. 57), “[...] um poema deve ser uma festa da inteligência” – isto é, “[...] um jogo tão bem regulamentado que não se pode concebê-lo de modo diferente”; já que a “[...] impressão de Beleza, tão irrefletidamente buscada, tão vãmente definida, é talvez o sentimento de uma impossibilidade de variação” (Maurois, 1990, p. 46) –, acreditamos que, também, a literatura educacional pode ser essa espécie de festa, desde que em vias de se fazer.

Literatura derivada de pesquisas que tomam, como objetos ou materiais, as *Vidarbos* – vidas-obras, e inversamente – de infantis, educadores, autores e currículos de diversas destinações e níveis de ensino (Adó, 2010; Corazza, 2010b; Costa, C., 2010; Costa, L., 2010; Feil, 2011; Oliveira, 2010). Para tanto, o Método detecta e lança saberes, em um AICE iluminado pela inteligência, delineando os processos de sua gênese e composição. Diante de cada AICE, os pesquisadores professam ignorância, em vez de projetarem seus sentimentos em ídolos; consideram os sistemas das verdades como aquilo que há de mais arbitrário, em termos de convenções, ficções e mitos; explicitam de que maneira multiplicidades, ideias e singularidades podem adquirir realidade em educação. O Método demonstra que, pela criação da obra de arte, a impossibilidade de variação e o arbitrário da criação transformam-se em necessidade de agir para viver, não podendo ser diferente (Bergson, 2006).

À medida que os pesquisadores deslocam-se da boa vontade, do senso comum e das decisões premeditadas, para encontrar-se com o acaso e com o caos, o Método transforma-se na *Paideia* (cultura) de AICE revisitado. Pes-

quisar consiste, assim, em devir outra coisa que não pesquisador: realizando movimentos de ataque e proteção, vontade e decisão, viagens e mutação; borboleteando intelectualmente e titubeando entre blocos de saber-poder e subjetividades; suspendendo o que encontra, para desenhar traços imprevistos e excêntricos de possibilidades; desmoronando e traindo o sistemático; proliferando o processual e andariando num tabuleiro de experimentações fictícias, que sobrepujam qualquer retidão.

A Busca

A experimentação e a construção de um método consistem tanto numa força intensiva da obra de Valéry como de Deleuze. Em nome de quê e para quê? Em Valéry, sob a influência de Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, o Método importa para fazer da criação poética uma obra de precisão, como resultado de uma consciência organizada: “Um espírito inteiramente ligado seria bem, em direção a esse limite, um espírito infinitamente livre, visto que a liberdade, em suma, não é mais que o uso do possível, e que a essência do espírito é um desejo de coincidir com seu Todo” (Valéry, s.d. apud Maurois, 1990, p. 8). Em Deleuze, o método importa para a realização de um “alfabeto do que significa pensar”, considerando que a “Ideia não é o elemento do saber, mas de um ‘aprender’ infinito”. Para ter e aprender uma Ideia, a filosofia deve seguir a exigência bergsoniana, que indica a necessidade de formular não conceitos abstratos e gerais (que não concernem a nada em particular e podem aplicar-se a tudo e a seu contrário); mas conceitos precisos, talhados na medida dos objetos singulares, de modo que a filosofia alcance não as condições de toda experiência possível (como em Kant), e sim as condições da experiência real (Bergson, 2006, p. 3-4; p. 192; Deleuze, 1988, p. 295; p. 310; p. 153; 1998, p. 97; 1999, p. 13; p. 39).

Em ambos os autores, dispõe-se e insiste a mesma questão, qual seja: uma inteligência ansiosa por precisão, necessária para elucidar as relações que tecem uma determinada maneira de pensar, de escrever, de estar no mundo, de viver. Assim, de um lado, em Valéry, encontramos uma epistemologia expandida em poética; enquanto, de outro, em Deleuze, uma epistemologia expandida em filosofia.

Nas pegadas desses dois pensamentos rizomáticos, que procedem por aforismos, poemas, relâmpagos puntiformes e linhas descontínuas, o duplo Método atinge a consciência, suas relações, condições e possibilidades. Método que é contrário ao substancialismo da representação, pelo uso da “exatidão de imaginação e de linguagem”, com uma “rigorosa geometria do cristal” (Calvino, 1990, p. 133): “[...] o gosto da ordem intelectual da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia”. Perseguindo o dogmático e o vago, sob o controle da consciência, o Método constrói transversalidades entre as artes verbais e não-discursivas, as ciências da exatidão, a matemática,

a física, a filosofia, a poética, a educação. Buscando o rigor e a consistência, sem perder a sensibilidade, o Método formula procedimentos, para os quais, “[Mr.] Teste é a impossibilidade caricatural”, enquanto “Leonardo [da Vinci] é o arquétipo da realização bem-sucedida” (Barbosa, 1991, p. 14).

Operar com Valéry e o seu olhar semiológico implica que as pesquisas inscrevam-se “[...] num campo de possibilidades combinatórias”, que transcende “qualquer expectativa crítica” (Gonçalves, 1991, p. 227). Existe, aqui, uma correspondência entre os domínios artísticos, técnicos e científicos, por intermédio de uma lógica imaginativa e analógica, fundada nas relações “entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa”. Ao modo valéryano, a unidade do presente Método baseia-se nas “vertigens da analogia”, vinculadas à “consciência das operações de pensamento”; a qual é capaz de articular a “indissolubilidade entre o sensível e o inteligível”; e que Valéry apreendia “[...] tanto no *ostinato rigore* de Leonardo quanto no princípio de consistência elaborado e defendido por Poe em *Eureka*” (Barbosa, 1996, p. 272).

Definindo o próprio ato poético como tensão para a exatidão, Valéry, leitor de Bergson e amante de Proust, com eles concordava que pouca valia tem remontar ao passado, para refazer episódios vividos; desde que a lucidez da consciência e da linguagem depende das operações do espírito e nunca das vivências mundanas. É o rigor da construção do espírito que processa os elementos da experiência e expressa, na literatura tratada como jogo da arte, a indissociabilidade entre linguagem e pensamento. Dessa maneira, “como se tivesse um bisturi entre os dedos”, Valéry consegue “[...] abrir cada fibra do mundo das referências tangíveis e imaginárias e decompor, aos nossos olhos, a natureza construída”. É esse mesmo movimento que “determina as irregularidades regulares não só das coisas e dos seres” e que “demonstra as noções de Tempo e de Espaço, mediante a consciência”. Consciência, que, para Valéry, “[...] reside no Homem e só nele e, por isso, só esse animal sensível e inteligente torna-se capaz de agir sobre a Natureza e recriá-la, apontando para a sua insuficiência” (Gonçalves, 1991, p. 226).

Já do lado da produção de Deleuze (1997), sob marcada influência de Nietzsche (além de Spinoza, Bergson, Foucault, Artaud, Kafka, Proust), o Método importa para tomar distância da epistemologia representacional, levando o pensamento a capturar forças, numa semiótica da sensação e numa física dos afectos. Dessa maneira, não requer escrelaturas (escrituras-leituras) evolutivas, cronológicas ou progressivistas, acerca de sujeitos plenos ou autoridades; de mestres renomados ou grandes obras; de currículos bem sucedidos ou documentos-chaves; como se fossem expressões de Obra, Autor, Gênio, Pessoa, Pai, Senhor. Essas categorias ficam fora de questão, permanecem desfocadas, ou sujeitas a problematizações; desde que o terreno e os materiais das pesquisas atualizam-se, sob a forma de blocos de sensações, perceptos e afectos. Como artistas ou operadores das forças, ao efetivar experimentações de posturas vitais, os pesquisadores fazem da pesquisa, clínica; e, ao diagnosticar o tipo vital de cada Vidarbo de AICE (o seu de-Fora), fazem do discurso, crítica.

Trata-se, para Deleuze, de articular pensamento e vida, devir e história, concebendo os encontros disjuntivos, daí advindos, enquanto irrupção da criação e do novo. Para tal, o Método, que lhe é correlato, formula uma teoria intensiva e diferencial das formas, como relações de forças e de afectos; a qual rompe com a hermenêutica da interpretação e seus sentidos invariantes, sujeitos, objetos, territórios de organização e de estratificação. Empenhando-se, nas zonas de intensidade das suas pesquisas, para diagnosticar como as forças insensíveis produzem tanto signos como imagens, os pesquisadores agenciam movimentos e vibrações de afectos; encontros com *hecceidades* e variação de potências; relações complexas de velocidades e lentidões, movimento e repouso, entre moléculas ou partículas. Funcionando como *Afectologia*, as pesquisas transformam o poder de afetar e de ser afetado de cada participante; tornam sensíveis forças antes insensíveis; procedem a deformações inorgânicas; fogem da segurança das formas constituídas (clichês orgânicos); e lutam para permanecer no nível das intensidades instáveis (corpo sem órgãos).

Feito as crianças que preferem as aventuras, com suas maravilhas, dificuldades, perigos e possibilidades, o Método Valéry-Deleuze, em sua infância aventureira, reconstrói o prazer de fazer (*le plaisir de faire*): “[...] prazer atravessado de tormento, misturado de sofrimentos e prazer na busca do qual não faltam nem os obstáculos, nem as amarguras, nem as dúvidas e nem mesmo o desespero”. É que os efeitos do Método criam, para os pesquisadores, uma segunda natureza e uma segunda educação; através das quais, eles combinam e conservam estranhamentos, mediante o que executam. Provocado por esses efeitos, cada artista “[...] troca a cada instante aquilo que ele quer por aquilo que ele pode, o que ele pode por aquilo que ele obtém” (Gonçalves, 1991, p. 230).

O Método

Privilegiando o real puro de AICE, como percebido e não conhecido, ir-reduzível a uma única lei, e não dedutível por meios racionais, o Método opera com os indefinidos – “um autor”, “um infantil”, “um currículo”, “um educador” –, considerados *outsiders*, excepcionais e anômalos, vagos e únicos, que não se parecem com ninguém, não são idênticos a nada e jamais foram vistos. Localiza essas *hecceidades* (singularidades) tão-somente ocupando um lugar no espaço e possuindo uma existência de fato; logo, que não têm formas, mas são forças. O ponto de partida radica na distância entre aquilo que os pesquisadores acreditam ver e aquilo que efetivamente veem, entre sua visão habitual e a visão vazia. Isso porque o quadro teórico-operatório do Método consiste em um construcionismo, que defende o fato de as impressões não terem, necessariamente, de ser substituídas, de maneira imediata, por conceitos ou signos, em detrimento de presenças anteriores aos arranjos inteligíveis.

Desnudando as formas de AICE, através das ambiguidades do Informe, o Método leva os pesquisadores a realizarem dois movimentos, diversos e

próximos: a percepção e a criação. Considerando-se não “uma doutrina”, mas “um sistema que realiza melhor que o espírito entregue a si próprio o trabalho do espírito”, com “operações quase materiais”, que “[...] podem ser concebidas, senão realizadas, por meio dum mecanismo” (Valéry, 1965, p. 137), o Método propõe *Exercícios do Informe* (Valéry, 2003). Exercícios que, em primeiro lugar, desenvolvem a sutileza e a instabilidade sensorial, incitando os pesquisadores a ver AICE, para, deste, arrancar a impressão bruta e a existência efetiva; em vez das significações de objeto, representações de sujeito e configurações de códigos, que implicam a generalização pelo conceito.

Mesmo que não haja disposição de ordem entre os elementos de AICE, vistos pelos pesquisadores, pois o Informe não emite lei, o Método posiciona-os no começo do começo, para ler as impressões visuais, únicas e insubstituíveis; e, assim, criar a possibilidade de conhecer as unidades dos corpos regulares de AICE. Fazendo-os demorar na sensação, possibilita criar uma visão singular, como se AICE fosse visto por vez primeira. Ao mesmo tempo, em que é abandonado tudo aquilo que, anteriormente, tinha sido constituído como tesouros, bagagens e ideais.

Porém, ao lado dessa desconstrução, o Método exige construção. O seu segundo gesto requer a colaboração dos corpos dos pesquisadores, num diálogo entre o Eu que vê e o Eu que desenha (rabisca, escreve, pinta, esculpe, canta, etc.). Na passagem da sensação visual para a configuração manual, a visão encarna-se sobre um suporte (papel, tela, monitor, teclas, pautas, areia, etc.); ao mesmo tempo em que são desfeitos o objeto e o sujeito de referência. Desse modo, ao lançarem, sobre algum suporte, não só o AICE que viram, mas aquele que querem fazer ver, os pesquisadores têm condições de criar um AICE, constituído por sua vontade de expressão, articulada à sensação.

Podem, assim, atribuir ao AICE informe uma (nova) forma. Porém, esse ato não o fixa; já que, ao ser expresso, AICE pode ser modificado, enquanto “o Infantil”, “o Educador”, “o Autor” e “o Currículo” familiares tornam-se outros. Desde que “[...] a expressão precede o conteúdo e o conduz” (Deleuze e Guattari, 1977, p. 62), as mãos dos pesquisadores também guiam sua visão: a “[...] pintura é pensamento: a visão existe pelo pensamento, e o olho pensa” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 250). Se o Método considera AICE informe, isso não quer dizer que ele não possua formas; e sim que as formas de AICE não encontram mais, no pensamento das pesquisas (liberto de clichês e de memória), nada que permita substituí-lo pela reconhecimento ou pelo reconhecimento.

Diante das formas de AICE – que não são fixas, mas intensas, carregando puras possibilidades e sendo irreduzíveis a nada –, o Método colabora para a identificação daquilo que os pesquisadores ignoravam ou que nunca haviam visto; bem como, para a condição que AICE pode ser modificado pelos Exercícios do Informe. Além disso, por breves e fugazes que sejam as novas formas de AICE, os pesquisadores são surpreendidos, exploram acasos felizes, dominam alguns achados, terminam sua criação. Podem, assim, exercer a potência própria de quem estuda uma Literatura Menor; educa uma Infância Informe;

vive um impessoal Devir-Docente; e fabrica Currículos Nômades (Corazza, 2010a; 2010c).

O Espírito e a Ideia

Para se constituir, o Método Valéry-Deleuze junta o *esprit de géométrie* ao *esprit de finesse*, através, em parte, de elementos conceituais do pensamento em prosa de Paul Valéry, especialmente no que se refere àquilo que ele denomina, a partir de 1894, *Comédia do Intelecto* (*Comédie de l'Intellect*) – também *Comédia Intelectual* (*Comédie Intellectuelle*); *Comédia da Inteligência* (*Comédie de l'Intelligence*); *Comédia do Espírito* (*Comédie de l'Esprit*) –, qual seja: “Acontece-me muito frequentemente sonhar com uma obra singular, que seria difícil de fazer, mas não impossível”; “[...] e que teria lugar no tesouro de nossas letras, junto à *Comédia humana*, de que seria um notável desenvolvimento, consagrada às aventuras e às paixões da inteligência”. Seria “[...] o drama das existências dedicadas a compreender e a criar [...]”; nelas, ver-se-ia “[...] tudo o que distingue a humanidade, tudo o que a eleva um pouco acima das condições animais monótonas [...]”; e que consiste na “[...] existência de um número restrito de indivíduos, aos quais devemos o que pensar, como devemos aos operários o que viver” (Valéry, 1996, p. 252).

Essa autarquia intelectual, pertinente à *Comédia Intelectual* – que Valéry define como “autodiscussão infinita”; “teoria de si mesmo”; “obra de arte feita com os fatos do próprio pensamento” –, entra em composição com o pensamento do Deleuze dos anos 1960, no que se refere ao aporte do *Método de Dramatização*, presente nos livros *Nietzsche e a Filosofia* (1991, [1962]) e *Diferença e Repetição* (1988, [1968]); bem como, na conferência proferida na *Société Française de Philosophie*, em 28 de janeiro de 1967, intitulada *O Método de Dramatização* (Deleuze, 2006, p. 145), na qual afirma:

Tento definir mais rigorosamente a dramatização: são dinamismos, determinações espaços-temporais dinâmicas, pré-qualitativas e pré-extensivas que têm ‘lugar’ em sistemas intensivos onde se repartem diferenças em profundidade, que têm por ‘pacientes’ sujeitos-esboços, que têm por ‘função’ atualizar Ideias.

Assim, ao corresponder um tal sistema de determinações espaços-temporais a um conceito, “um *logos* é substituído por um ‘drama’”, e estabelecemos o drama desse *logos*. Se, afirma Deleuze, existe “um liame fundamental entre a dramatização e um certo mundo do terror, mundo que pode comportar o máximo de bufonaria, de grotesco”, “uma cólera”, por exemplo, é uma dramatização que põe em cena sujeitos larvares”.

Porém, em quais pontos, a *Comédia Intelectual* de Valéry e o *Método da Dramatização* de Deleuze levam suas produções a realizarem um bom (ativo) encontro, que nos possibilita erigir o *Método do Informe em Educação*?

O Espírito

Para Valéry, a cultura é obra do espírito humano. A tarefa do espírito é sonho, isto é, superação do dado, vontade ativa e busca incansável de um plano de realidade, que não seja o da aparência, nem o da experiência imediata, tampouco o plano sólido do já trilhado. Ocorre que este plano é prisão, o complexo de resistências dos estudiosos, no qual se debate todo querer humano, em seu afã de perfeição e justiça, segurança e certezas. O grande inimigo do espírito é, assim, a natureza, no que tem de mais imediato; por isso, embora o espírito seja também natureza, toda obra do espírito, desde que há cultura no mundo, é contranatural.

Na concepção valéryana, o espírito trabalha, funciona; é pergunta sem resposta (*demande sans réponse*); negação de fundamentos e determinações. “Alma” é um dos nomes historicamente dados a espírito, como dinamismo perceptível, que suscita uma estruturação psíquica íntima. Há outras acepções da palavra espírito, que apontam para noções que, semanticamente, se aproximam, como *ψυχή* e *anima*, na antiguidade clássica: substância intelectual e incorpórea, que sobrevive à morte do corpo, nas doutrinas espirituais platônicas e neoplatônicas e no cristianismo. Para o aristotelismo e o estoicismo, o espírito consiste numa energia que vivifica e anima o corpo. Desde Montaigne e Descartes, na modernidade, o subjetivismo segue essa ideia de espírito como energia e a introduz no senso comum, sendo usada como característica central de uma instituição, disciplina, povo, nação. Em Hegel e no idealismo alemão, alma é entendida como espírito finito, intelecto; em Schopenhauer, como vontade de viver; em Freud, como inconsciente; e em Nietzsche, como vontade de potência.

Espírito, na acepção de consciência de si ou Eu, é raro, seja na antiguidade, no medievo ou na renascença, por ficar, até então, dependente da ordem cósmica e natural. Com a burguesia, no entanto, espírito adquire o sentido da substância (algo em si) de um pensar autônomo e livre, em relação a instituições, tradições e esquemas tidos como imutáveis. Valéry é um herdeiro crítico dessa tradição, chamada racionalista-cartesiana; e adota a palavra francesa *esprit* para designar Eu, consciência, consciência de si, razão, intelecto, sujeito (não assujeitado), que aspira e realiza criações. Em sua obra, contudo, não encontramos a noção de espírito remetida à metafísica de alguma alma imortal; nem inserida num sistema idealista; ou referida a qualquer divindade reguladora.

Assim, quando poetiza o mar, o sol, a luz, a concha, a dança, Valéry é apolíneo, adotando um ambíguo sensualismo-materialista. Para ele, o espírito humano não é totalmente controlado por forças irracionais, escravizado pela inconsciência ou determinado por estruturas. Existindo em situação, o espírito tem, quase sempre, possibilidades de escapatória ou de superação das condições mais vis. O próprio inconsciente nada mais é do que um condicionante e tudo o que humano realiza é resultado da sua racionalidade, mesmo que mesclada com alguns fatores obscuros. O homem de gênio aproveita-se, conscientemente, das

figuras lançadas pelo acaso; daí advindo a famosa fórmula valéryana: “Gênio = consciência das inconsciências” (Valéry, 1977, p. 221). Apenas a consciência realiza ações e obras, pois, um espírito totalmente inconsciente nada faz: “A consciência é a possibilidade de atos”. O inconsciente pode até fornecer soluções; porém, formular e decidir qual o melhor problema, ou solução, só pode ser feito pela consciência.

Em suma, para Valéry, o espírito é o de um Eu funcional, em vez de um Eu substancial; não é separado do corpo, mas inseparável da matéria, e reciprocamente; não é determinado nem determinante, mas em circunstância, existindo num dado tempo e espaço, em sua fragilidade real e limitações, condicionado a si mesmo, aos outros e ao mundo: “Após tudo, eu fiz o que eu pude”; é impermanência, *self-variance*, isto é: auto-variação, variação do ser, variação de si, processo, devir, movimentos interiores; possui, no entanto, uma identidade, uma unidade, um Eu invariante: se há recorrências, padrões, obsessões, nunca há término, tudo é retomada e invenção; apresenta a impossibilidade de pensar uma ideia fixa, já que nenhuma ideia, ou pensamento, existe como linha homogênea, mas como fenômeno contínuo, dotado de matizes e gradações: “Toda consciência é incessantemente mutável [...]”; para o espírito, não existe último pensamento porque não há pensamento que esgote a própria virtualidade; como pensamento, o espírito é conflituoso, diálogo interior, “dissonância permanente”, “jogo ininterrupto”, “PR [pergunta-resposta]”; cuja linguagem interior “cria um Outro no Mesmo” (Valéry, 1931, p. 188).

Na produção valéryana, há distinção entre dois tipos de espírito: o Eu empírico, *self-variance*; e um Eu puro, que é o Eu ao qual tende “o culto ao Ídolo do Intelecto” (*Idolle de l’Intelect*). Este Eu puro é tido como um dos conceitos mais problemáticos da obra de Valéry, por guardar ecos do Eu substancial e racionalista-cartesiano, bem como do Eu absoluto do idealismo alemão. Só que esse Eu puro não é moral (substancial ou absoluto), pois consiste: num “[...] ponto virtual, para o qual, o meu conhecimento se ordena [...]”; logo, na invariância daquilo que no espírito não muda: “O eu – é um invariante que resulta de toda produção de fenômenos suficientemente consciente e complexa”; na “origem, meio ou campo” de “uma propriedade funcional da consciência”; no núcleo duro, um centro, ao redor do qual gravitam a esfera movente do espírito, suas lembranças, aspirações, pensamentos e desejos: “0, 1 e infinito – 0 é o signo da negação, a resposta que é negada no diálogo *demande-réponse* do espírito; 1 é o signo da unidade do espírito ante as possibilidades; e infinito é o signo da pura possibilidade do espírito”; numa virtualidade heurística, não numa realidade: “A palavra Eu designa sempre virtualidades – Não há Eu redutível ao atual” (Pimentel, 2008, p. 38-39).

Portanto, o Eu puro é um estado de espírito, ao qual o Eu empírico aspira; um possível, que precisa ser conquistado, realizado, estabelecido no agir; um Eu virtual, que, tendo cumprido o culto ao *Ídolo do Intelecto*, encontra-se purificado das paixões, metafísicas, opiniões, subjetividades, outros ídolos e idolatrias, que impedem o seu livre pensar. O Eu puro é um vazio de pessoali-

dade; o espírito em estado de total despersonalização e desumanização; já que é preciso sair do acúmulo da personalidade para nele ingressar. O Eu puro é, assim, superior ao Eu empírico, porque este possui ego e aquele não; porque não é um “Eu penso” e a consciência de estar pensando, mas um “Pensa-se”, indefinido, e a consciência de se estar pensando, na imanência do mundo.

Por isso, em face da *self-variance* do Eu empírico, importa aos pesquisadores desenvolver um programa de autoconsciência para purificar o espírito; de modo que o Eu puro possa cultivar o *Ídolo do Intelecto*, exercitando a consciência como a sua possibilidade de atos. Programa que integra uma espécie de funcionalismo, que não se restringe à meditação analítica de si; mas abre-se para analisar a gênese dos processos de todas as obras humanas, próprias e dos outros. Programa que, assim, exclui toda esperança teleológica, já que nada é necessário além do seu próprio processo. Quando a consciência pensa estar pensando-se, não deixa o pensamento solto ou distraído; mas fornece-lhe formas de meditação, para manter um certo grau de lucidez, controle e rigor. Com Valéry, os pesquisadores precisam prover-se do maior grau possível de consciência, durante qualquer ação; seja esta íntima ou ações que se transformam em arte, filosofia ou ciência.

Seria como dizer a um pesquisador: controle-se a si mesmo, em eterna vigília, controlando o mecanismo de seus processos mentais, para eliminar o vago, as oscilações e as facilidades. As pesquisas ressaltam, por conseguinte, a dedicação ao acompanhamento dos passos daqueles que criam; mesmo que na imaginação, mesmo que de modo conjectural, via uma Comédia do Espírito. Assim, interpretar e criticar obras alheias são modos de meditar sobre si mesmo: interpretar é interpretar-se, criticar é criticar-se. Daqui, decorre a necessidade de os pesquisadores fazerem um contínuo e disciplinado exercício de atenção do espírito e esforço da vontade, quando postos num fazer, pois, pergunta Valéry: “O que me importa aquilo que estou farto de saber”? Daqui, também, derivam as críticas ao mundo moderno e às suas facilidades, aos meios curtos e rápidos, que reduzem os esforços do espírito humano. Daqui, ainda, o próprio funcionamento valéryano de ascese intelectual, na aurora, entre 6 e 9 horas da manhã, todos os dias, de um dos milhares de dias, ao longo de mais de cinquenta anos, em que escreveu seus *Cahiers*: “A arte não é nada mais do que um pedagogo, porém mais importante – pois ela pode me ensinar a dispor do meu espírito para além de suas aplicações práticas” Valéry (1977, p. 217).

A Ideia

Em 1967, na conferência *O Método de Dramatização*, Deleuze (2006) propõe, sob o nome de Dramatização, um Método para o exercício do pensamento filosófico. Método (ou esquema kantiano), que é de leitura, compreensão, análise e produção do pensamento; o qual, mais adiante, nos anos 1970 e 1980, será substituído, em parte, pelos conceitos de estratégia, operação,

procedimento, especialmente nos dois livros sobre cinema (Deleuze, 2005; 2008). Agora, Deleuze apresenta o objeto da sua Tese de Estado (publicada em *Diferença e Repetição*, especialmente nos capítulos III, IV e V), com a orientação determinada de uma dramatização.

A que visa esse conceito extraído do quadro teatral? Ora, neste período, Deleuze distingue “Ideia” de “conceito”: este é considerado uma noção abstrata, hipotética, geral; enquanto Ideia é a verdadeira objetividade, feita de relações diferenciais e provida do problemático, como “[...] o conjunto do problema e de suas condições [...]”, que são “[...] as próprias Ideias”: “[...] a Ideia é real sem ser atual, diferenciada sem ser diferenciada, completa sem ser inteira” (Deleuze, 2006, p. 290; p. 343-344). Desse modo, o conceito está do lado da essência teorematizada (platonismo); enquanto a Ideia está do lado do inessencial, dos acontecimentos, afecções, acidentes, multiplicidade.

Os dramas (ou “processos dinâmicos”, que dramatizam as Ideias), na “aventura das Ideias”, colocam em cena forças e potências que agem nos acontecimentos, em detrimento do que aparece na superfície do pensar. Literalmente, é isso o que significa drama: fazer, agir, performar as Ideias, quase encobertas pela ação. O Método visa pôr em evidência o caráter dramático de todo acontecimento. Como afirma Deleuze (2006, p. 295; p. 347; p. 139): “*Il y a toujours un ‘drame’ sous tout logos*” (Há sempre um drama sob todo *logos*).

O Método tem, aqui, por objeto a parte dramática do pensamento que é, em geral, dissimulada. Mas, o que o drama recobre? Por quê? O que impede as Ideias de serem manifestas? Aquilo que Deleuze denomina “[...] a imagem do pensamento [...]”: “[...] o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do senso comum, onde ocorre a atividade conjunta das faculdades”. Segundo essa imagem,

[...] o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar” (Deleuze, 1988, p. 218-219).

A retirada do pensar do domínio do senso comum e da generalização pelo conceito é o que a Dramatização objetiva. Nisso consiste a primeira dimensão do método: uma dimensão crítica e genealógica, que destaca o recobrimento da parte dramática do pensamento, em detrimento de uma imagem pré-filosófica, dogmática e moral. Imagem que se instala antes de toda operação conceitual explícita, de todo exercício de pensar, formando uma espécie de “inconsciente da filosofia”. Em função dela, é que não existe um verdadeiro começo em filosofia; pois, tal imagem, radicada no senso comum, é prévia ao pensamento e pré-julga tudo o que é produzido.

Se a filosofia participa desse acobertamento dos “dramas das Ideias” é porque está interessada em manter uma relação essencial com o exercício concertado de todas as faculdades. Mas, o que esse exercício de acobertamento

objetiva? A possibilidade de reconhecimento, apenas. Para tanto, as faculdades são mobilizadas ao redor de um reconhecimento possível daquilo que é dado na experiência. Nesse sentido, a reconhecimento é uma rerepresentação, sob a forma do Mesmo. Além disso, porque essa imagem é natural, não pode ser plural. Pode, até mesmo, conter expressões divergentes, em tal ou qual filósofo, mas é sempre unívoca, impondo-se como idêntica para cada um. Por isso, Deleuze (1988, p. 310) afirma que existe tão-somente uma imagem em geral, que constitui o pressuposto subjetivo da filosofia: “caráter inconsciente das Ideias”.

Sendo assim, como os pesquisadores podem pôr em evidência aquilo que recobre a parte dramática do pensamento? Pela substituição de um certo tipo de questão por outras, que acompanham a filosofia desde Nietzsche. Ora, a forma paradigmática de questão, que fica no centro do senso comum, consiste em “Que é”? Esta é uma questão que procura menos uma direção para o pensamento do que a indução de determinado comportamento, em prol da igualação do não-igual. Recorrendo a Nietzsche, Deleuze (1991) propõe questões de outra ordem: “Quem”? “Quando”? “Como”? “Onde”? Não mais “O que é o justo”?, por exemplo; mas “Quem o é”? “Em que condições”? “Por quais operações”? Questões que obrigam o pensamento a sair do seu recobrimento, remetendo o conceito ao drama e à imagem dogmática (que é moral), localizando a Ideia na concretude de uma dada hora e de um certo lugar.

Chegamos, assim, ao segundo componente do Método da Dramatização, não mais crítico ou genealógico, mas exploratório e experimental. Não se trata de sair da imagem dogmática do pensamento, mas de introduzir-se no interior de um outro nível de Ideias e de solicitar, para o pensamento, as forças de uma terra incógnita jamais conhecida. A exploração desse espaço sub-representativo é o principal elemento do Método. Porém, o que constitui esse espaço? Não objetos, coisas ou indivíduos, e sim, dinamismos: “[...] agitações do espaço, buracos do tempo, puras sínteses de velocidades, direções, ritmos [...]”; “[...] processos dinâmicos que determinam a atualização da Ideia” (Deleuze, 1988, p. 347).

Não há, aqui, lugar para generalizações, sob o conceito, na forma de uma *Urdoxa*; e, sim, para os modos como esses dinamismos dramáticos produzem individuações. A individuação torna-se o problema central do Método; originando-se, daí, um espaço pré-individual, não tributário do modelo ou da lógica da representação, mas elaborado com puras intensidades heterogêneas, que formam séries, as quais se comunicam por meio do que Deleuze (1988, p. 132) denomina “precursores sombrios”. Essas séries são disparatadas e paradoxais; sua comunicação não se processa por correspondência ou identificação; mas pela relação de heterogêneos. Em síntese, no meio da individuação, desenhando fatores individuates, encontram-se: o espaço, onde se organizam as intensidades; as séries paradoxais que elas formam; o precursor sombrio, que põe as séries em comunicação; os pares, as ressonâncias internas, os movimentos forçados, que seguem as intensidades; e os sujeitos larvares que aí proliferam.

Enquanto consequência do Método da Dramatização, a individuação não visa nem deriva de um indivíduo, mas rejeita o ser individual, já que é este

que se encontra no centro da imagem representacional; deriva de campos e de regimes de individuação, isto é, de uma realidade mais aberta e mais constitutiva do que o indivíduo; não é tomada como objeto de conhecimento, objeto conjunto de faculdades, mas experimentada; encontra-se na condição de que não sabemos como os sistemas paradoxais se comunicam, pois a questão passa a ser de encontros e de avaliação imanente; em sua teorização, constitui uma forma de pragmatismo ou de empirismo superior ou transcendental.

Especificamente, para Deleuze, nos anos 1960, esse Método de Dramatização fornece as coordenadas para que o empirismo transcendental de sua filosofia se constitua, ao explorar as consequências de um de um pensamento da individuação, apartado do indivíduo. Pela Dramatização, a filosofia da diferença rompe com o pensamento enquanto um universal abstrato, atemporal, neutro, moralmente comprometido, sendo tramado por configurações de forças. A nova imagem do pensamento (ou um pensamento sem imagem) não é mais a do Verdadeiro e do Falso, mas a do sentido e do valor, de acordo com as forças que do pensamento se apoderam. A lógica é, assim, substituída por uma topologia e uma tipologia, sobre as quais se debruça a cartografia das forças. Pelo Método, um conceito só tem sentido porque alguém que o formula, pensa ou enuncia, quer algo, ao pronunciá-lo, pensá-lo, enunciar-lo; passando, assim, a ser uma atividade, a ter uma concretude, desenvolvida por um tipo, desde um certo ponto de vista, em função de circunstâncias, a partir de um dado lugar etc. O pensamento que pensa a diferença é sintomatologista, ou seja, trata fenômenos, ideias, conceitos, como sintomas de uma relação de forças capaz de produzi-los, cada um realizando um sentido ou um valor. O Método de Dramatização é, assim, crítico e experimental: cria novos tipos; valoriza os modos minoritários de vida; abre novos espaços. Afinal, escreve Deleuze (1988, p. 310), “[...] a Ideia não é o elemento do saber, mas de um ‘aprender’ infinito”.

O Informe

Desde o Espírito e a Ideia, diante de AICE, o Método Valéry-Deleuze indaga: de onde surgem as formas? Como se dá o ato de ver, de falar, de interpretar, de escrever as Vidarbos, num não-lugar, numa não-relação? Como pensar do lado de-Fora (Foucault, 1990)? “O que é o ato de criação?” “O que significa ter uma ideia?” “O que acontece quando alguém diz: tive uma ideia” (Deleuze, 2003, p. 291; 2008, p. 16; 1988, p. 215)? O que é o ato de pensar (ou de escrever ou de criar)? Será “deter-se, e depois partir novamente”? (Valéry, 2008, p. 70)? Em outras palavras: como é possível o surgimento do novo e a produção do Informe em educação?

A gênese das formas é tratada pelas teorias dinâmicas do pensamento das ciências, das artes e da filosofia. Na história dessa *Unitas multiplex* (diz Valéry), encontramos: a embriologia e a robótica; a *Naturphilosophie* (naturalismo) e a ciência dos sistemas; o cognitivismo e a teoria da Gestalt; a epistemologia

genética e o pensamento da complexidade; a gnosiologia e a filosofia da composição; a fenomenologia e a filosofia da diferença; a crítica genética, na teoria literária; entre outras (Lestocart, 2008; Willermet, 2009). Em que pese suas especificidades, tais teorias convergem no entendimento que o pensar depende mais de um processo do que do objeto considerado; mais de um método de criação do que de resultados; mais de experimentações do que da aplicação de teoria à prática; mais de problematizações do que de descobertas. Dessa maneira, trata-se de saberes-processos, derivados das pesquisas acerca do “elemento genético”, como “o diferenciador da diferença” (Machado, 2009, p. 311); os quais, comportam duas operações principais: crítico-genealógica e experimental-exploratória (Deleuze, 1991; 2006; Gaède, 1962, p. 245-309).

O Método do Informe é tributário dessas pesquisas e, como tal, em face das quatro unidades analíticas de AICE, desenvolve uma morfogênese: cria fenômenos de organização para dar conta dos autoengendramentos da forma; bem como dos momentos fecundos e movimentos virtuais do espírito humano, numa invenção recorrente de si e da realidade: “Todo filósofo, depois que terminou com Deus, com Si-Mesmo, com o Tempo, o Espaço, a Matéria, as Categorias e as Essências, volta-se para os homens e suas obras” (Valéry, 1998, p. 190-191). Método do cuidado de si, pois, ao desenvolvimento das técnicas, os pesquisadores agregam o autoconhecimento da maquinaria complexa do espírito: “As ‘Ideias’” são “meios de transformação – e, por conseguinte, partes ou momentos de alguma mudança. Uma ‘ideia’ do homem ‘é um meio de transformar uma questão’” (Valéry, 1997, p. 123).

Método, que varia “com cada autor” e faz “parte da obra” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 217), criado pelo fluxo de experiências renováveis, sensibilidade e ação das disposições sensório-motoras e capacidades intelectuais (Darriulat, 2007; Hayashi, 2010; Lestocart, 2010; Mastronardi, 1955). Método gerado por um pensamento-cérebro, auto-organizado pelo corpo, como afirma Bergson (1999, p. 13): “É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele”; como replicam Deleuze e Guattari (1992, p. 259): “É o cérebro que pensa e não o homem, o homem sendo apenas uma cristalização cerebral”; e, como exemplifica Valéry (apud Mastronardi, 1955, p. 38): “A prosódia, por exemplo, é governada pelos pulmões e pela boca. As ideias gerais não têm nada a fazer ali dentro”. Método cerebral, cuja condição necessária é um plano de práticas, que faz advir o sentido, o valor e o possível de um corpo, a partir de processos definidos, por meio dos quais os pesquisadores implicam-se na vasta rede dos elementos informes das forças de -Fora: mundo feito de significações pré-linguísticas; agitador de interações violentas com o pensamento; que evolui em permanência e forma novos mundos (Heuser, 2010, p. 81; Machado, 2009, p. 161).

Logo, Método Formalista do Informe, que desenvolve um funcionalismo dos pontos singulares do processo de vida: “método concreto”, “serial: “muito

rigoroso em seu conjunto”; “fundado sobre as singularidades e as curvas”; “totalmente diferente do método de teses”; e, ainda, “método” ou “princípio de Foucault”, para o qual, “toda forma é um composto de relações de forças” (Deleuze, 1991, p. 28-29; p. 31; p. 34; p. 50-51; p. 86; p. 132; p. 134; p. 137-138). Método das forças de AICE, que engendra uma *poiesis* de infância, docência, currículo, literatura educacional, nos cruzamentos com a filosofia, a arte e a ciência; via procedimentos, personagens e paisagens, derivados de um “pensamento-conquista” (não dádiva), para o qual: “[...] até aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários; mas não garanto nada” (Valéry, 2003, p. 42).

Os Olhos e a Voz (Deleuze)

Embora toda forma estratificada de saber seja precária, pois “[...] depende das relações de forças e de suas mutações”, Deleuze (1991, p. 48) a toma em dois sentidos: na organização (ou formação) de matérias e na finalização (ou formação) de funções. Nos estratos e em seus agenciamentos concretos – dispositivos, para Foucault –, há formações discursivas de enunciados e formações não-discursivas de visibilidades (luz e linguagem). Essas matérias formadas e funções formalizadas reduzem a multiplicidade, restringem-na a espaços determinados, impõem-lhe condutas. Embora existam correspondências entre formas de conteúdo e de expressão, elas são irredutíveis umas às outras (Foucault, 1988). Como podemos então explicar a sua coadaptação?

Determinando um conjunto de relações de forças (de poder), num elemento não-estratificado – como “abertura do futuro” –, as formas, em que as matérias fluentes e as funções difusas se encarnam, podem ser abstraídas. Não há mais, aí, o arquivo audiovisual, de segmentaridade rígida ou flexível; mas puras matérias, não-formadas, não organizadas, com receptividade de ser afetadas; e puras funções, não-formalizadas, não-finalizadas, com espontaneidade de afetar. Existe, nesse caso, o “diagrama informal” (mapa, cartografia, *phylum*), que ignora as distinções entre ver e dizer; opera em pontas de descodificação e desterritorialização; jamais esgota suas forças (“móveis, evanescentes, difusas”), levando-as a entrarem em outras relações, desde que o seu devir não se confunde com a história das formas: “o devir, a mudança, a mutação concernem às forças componentes e não às formas compostas” (Deleuze, 1991, p.78; Deleuze; Guattari, 1997, p. 227-232).

Como máquina abstrata, imanente, singular, criativa – “[...] quase muda e cega, embora seja ela que faça falar e ver” (Deleuze, 1991, p. 44) –, o diagrama é multiplicidade espaço-temporal: real, sem ser concreto; atual, mesmo que não efetuado; datado, nomeado, coextensivo a todo corpo social. Como “causa imanente não-unificadora”, age nos interstícios das máquinas materiais (agenciamentos concretos, territoriais) e os abre para a microfísica, o molecular, o cósmico, os devires. Porém, mesmo agindo no informe, a distinção

entre variáveis de conteúdo e de expressão mantém-se; só que, desta vez, tal distinção é recriada no estado de traços: “[...] traços de conteúdo (matérias não formadas ou intensidades)”, que arrastam a matéria-movimento (não matéria morta, bruta, homogênea); e “[...] traços de expressão (funções não formais, tensores)”, que arrastam a expressividade-movimento (Deleuze; Guattari, 1997, p. 218-220; p. 228-229).

Altamente instável e fluido, o diagrama não cessa de formar matérias visíveis e de formalizar funções enunciáveis, isto é, “[...] de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações”. Age desse modo não para representar um mundo já existente, mas para produzir novos mundos, realidades, verdades. É que o diagrama não “[...] é sujeito da história nem a supera. Faz a história, desfazendo as realidades e as significações anteriores, formando um número equivalente de pontos de emergência ou de criatividade, de conjunções inesperadas, de improváveis *continuums*”. Para os agenciamentos formais, há história; enquanto para os diagramas informes, há devir e mutações, como afirma Deleuze (1991, p. 45; p. 124): “Considerando-se o saber como problema, pensar é ver e falar, mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção do ver e do falar. É, a cada vez, inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha de um contra o alvo do outro, fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis”.

Os Olhos e a Mão (Valéry)

Pensar o Informe, para Valéry (2003, p. 93), é ver que há “[...] coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato”. São coisas percebidas, mas não conhecidas, que não podem ser reduzidas a uma lei única; nem ter o todo deduzido de suas partes; tampouco ser reconstruídas por operações racionais. O pensamento do Informe é dado pela distância entre intelecto e sensação, entre uma visão habitual e uma visão vazia: “uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos”. Quando os pesquisadores veem, por meio do intelecto, o erro reside na pressa de atingir o conceito: “[...] a maioria das pessoas vê aí com muito mais frequência com o intelecto do que com os olhos. Em vez de espaços coloridos, tomam conhecimento de conceitos”.

As formas nascem, bergsonianamente, do movimento, ou seja, “[...] há uma passagem para os movimentos em que as formas se transformam, com a ajuda de uma simples variação do tempo de duração” (Valéry, 1998, p. 33-35; p. 43). Passagem que provém de duas ações opostas, embora complementares: a desconstrução e a reconstrução do olhar puro sobre as coisas, cuja única propriedade é ocupar lugar no espaço, e que podem ser classificadas conforme a facilidade ou a dificuldade que oferecem à compreensão: “Eis-me aqui, diz o construtor, sou o ato” (Valéry, 2003, p. 103). O Informe nada mais é do que essa ação de começar pelo começo, por um ponto de partida não-significativo da

percepção, pelo qual se apreendem fenômenos ainda não interpretados; sentidos não atribuídos; valores não acrescentados ou associados: o Real de Grau Zero.

No primeiro procedimento do mecanismo de ver o informe, são acumulados elementos de contato de uma determinada forma, adquirindo-se, ponto por ponto, o conhecimento e a unidade de um corpo regular. O olhar (cego) esquece o nome das coisas, não se endereça a ninguém, não emite pré-julgamentos. O ver se faz acompanhar pela ação de tocar, mesmo que esta ação não antecipe a sensação empírica, em função da primazia da mecânica cerebral que opera sobre o verificável. Porque os pesquisadores percebem o Informe, acabam construindo sua própria visão, a partir dos toques realizados; porque não o compreendem com o auxílio do conhecimento, vê-lo requer que se demorem na sensação que dele têm. No segundo procedimento, eles fazem intervir a colaboração do seu corpo: “A vontade não pode atuar no espírito, sobre o espírito, a não ser indiretamente, por intermédio do corpo” (Valéry, 1998, p. 123). Se o Informe é sempre visto pela primeira vez, por ser singular, quanto mais é expresso de maneira própria, mais singular se torna. Ao encarnar a visão sobre um suporte, com a mão, os pesquisadores reconstróem, outra vez, a sua visão; ao passar da sensação visual e tracejamento mental ao trabalho manual, tornam precisa sua percepção; já que não podem desenhar alguma coisa “sem uma atenção voluntária que transforme de forma notável” o que antes acreditavam “perceber e conhecer bem”.

Através do desenho, o Informe parece tomar uma forma fixa. Os pesquisadores descobrem, então, que ignoravam aquilo que viam ou que nunca o tinham visto antes: “Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo” (Valéry, 2003, p. 69). Porém, desenhar o Informe é sempre fixá-lo? Certamente não, pois mesmo o objeto próximo torna-se outro, se for desenhado: a mão também guia a visão, como um diálogo entre o Eu que vê e o Eu que desenha: “O filósofo não concebe facilmente que o artista passe de maneira quase indiferente da forma ao conteúdo e do conteúdo à forma; que lhe ocorra uma forma antes do sentido que dará a ela, nem que a ideia de uma forma seja igual para ele à ideia que requer uma forma”. É que, “talvez só concebamos bem o que tivermos inventado” (Valéry, 1998, p. 203; p. 205).

Esses dois procedimentos do Informe são, ainda, produtos do acaso, por trazerem a desordem de algo desdobrado: os pesquisadores veem, pela primeira vez e de uma vez por todas; suprimem objetos de referência; lançam, sobre algum suporte, não só o que veem, mas também aquilo que querem fazer ver. Criam algo, em suma, constituído por sua visão e vontade de expressão; não como aqueles fotógrafos que buscam a representação exata das coisas vistas, mas como pintores que desenhavam. A inflexão ou o retorno ao Informe constitui, dessa maneira, uma virada em direção a um estado original da percepção e à expressão primitiva de traços, retrabalhados por séries mentais. O valor do “artista essencialmente artista” reside na singularidade da sua maneira de ver

e de traçar. Como Degas diz a Valéry: o desenho não é a forma e sim “o modo de ver a forma”; “emanação de vida mais do que a forma” (Valéry, 2003, p. 95; p. 119; p. 122).

Tensões, Efeitos e Real

Posto isso, resta ainda pensar: digamos que, acerca do Método Valéry-Deleuze esteja tudo bem, até aqui. Mas, afinal, o que é o bloco AICE? Quem é AICE disposto nos textos e nas existências? Como e onde vivem as subjetividades dispersas de AICE? O que querem esses Eus, enquanto superfícies feridas por *punctuns*? Quando agem e sentem essas puras contingências, essas flechas que ferem e sobressaltam, que fazem inscrições de instantes (Barthes, 1984, p. 69; Lira, 2006, p. 101)? Como selecionar, de AICE, alguns infantis, autores, currículos, educadores, e não outros?

Um último esforço, leitores. Desde o início, os pesquisadores têm consciência que AICE não é gênero, espécie, instituição, território, sujeito; nos quais estariam contidas a sabedoria do mundo, a realidade da vida ou a verdade da educação. Autores, infantis, currículos, educadores não experimentam sua infância, docência, escrivitura e artistagens, como espelhos da realidade, mas enquanto maneiras singulares de estar e de viver no mundo. Ainda mais, os pesquisadores não agem acreditando que chegariam à vida verdadeira ou à obra legítima de algum Autor, Currículo, Infantil ou Educador; nem que suas pesquisas poderiam garantir a eternidade, retratar algum filão heroico, dispor a moral, impor uma ordem obrigatória, atingir qualquer finalidade salvadora ou suprir ânsias epistêmicas. AICE vale por seu conteúdo e expressividade: não individuado, impessoal, sem maiúsculas, material comum, moldado pelo próprio espírito dos pesquisadores.

Se AICE propõe enigmas, multiplicam-se seres estranhos, que forçam os pesquisadores a construir um método, para investigar o luminoso disfarce da sua complexidade. Através do Método do Informe, aliado a ações biografe-máticas, usando estilhaços de linguagem e flocos de sensações, eles traçam AICE, com vincos das vidas-obras; marcas de incidentes; coleta de detalhes insignificantes; personagens foscas; virtualidades de significação; “[...] coisas que caem, sem choque, e, no entanto com um movimento que não é infinito” (Barthes, 2004, p. 284; p. 283).

Do bloco AICE, os pesquisadores selecionam alguns infantis, autores, currículos, educadores, de maneira elíptica, isto é: por amizade, relações de afectos, gosto filosófico, inteligibilidade do desejo. Para isso, nas ruas de suas pesquisas, andam, como *flâneurs*, atentos a tudo e a todos, que povoam o meio AICE: curiosos e sensíveis, com apetite voraz, alimentando-se das obras-vidas, revelando as próprias em suas escolhas e composições, expressando-as nas artes.

As Vidarbos de AICE, que daí resultam, não são expressão do vivido, nem este é expressão daquelas; tampouco explicam a obra pela vida, ou vice-versa;

e, sim, consistem em polos de uma relação do textual e do biográfico, “um delicado jogo bio/gráfico” (Chelebourg, 2000, p. 115; Maingueneau, 1995, p. 46). Posicionando-se nesses pontos de convergência entre o biográfico e o literário, os pesquisadores capturam forças imaginárias, fantasísticas e intelectuais, que os conduzem ao trabalho criador.

Definitivamente, por definição e prática, o Método Valéry-Deleuze faz ficção; aliás, como toda ação humana; não podendo não fazê-la. Mesmo assim, ou, talvez, por isso mesmo, as pesquisas de AICE têm a responsabilidade de produzir efeitos de Real no mundo. Acabam formando um palimpsesto vitalmente atlético, provando que, com “[...] as coisas intelectuais, fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer; submetemos os objetos de saber e de dissertação – como em qualquer arte – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos” (Barthes, 2003, p. 105). Teremos criado, assim, um romanesco, na *Comédia Intelectual* ou *Drama do Espírito em Educação*. Ou, melhor de tudo: um *Romance de Formação do Intelecto em Educação*.

Recebido em maio de 2011 e aprovado em setembro de 2011.

Referências

- ADÓ, Máximo Daniel Lamela. **Comédia Intelectual da Educação**: filosofia, literatura, currículo. 2010. 77 f. Proposta de Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BARBOSA, João Alexandre. **A Biblioteca Imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BARBOSA, João Alexandre. Permanência e Continuidade de Paul Valéry. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. P. 9-17.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**: entrevistas, 1961-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henry. **O Pensamento e o Movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHELEBOURG, Christian. **L’Imaginaire Littéraire**: des archetypes à la poétique du sujet. Paris: Nathan, 2000.
- CORAZZA, Sandra Mara. “Diga-me com Quem um Currículo Anda e Te Direi Quem

- Ele é". In: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Fantasia de Escrita**: filosofia, educação, literatura. Porto Alegre: Sulina, 2010a. P. 143-171.
- CORAZZA, Sandra Mara. Introdução ao Método Biografemático. In: COSTA, Luciano Bedin da; FONSECA, Tania Mara Galli (Org.). **Vidas do Fora**: habitantes do silêncio. Porto Alegre: [S.n.], 2010b. P. 85-107.
- CORAZZA, Sandra Mara. Pedagogia dos Sentidos: a infância informe no método Valéry-Deleuze. In: KOHAN, Walter Omar (Org.). **Devir-Criança da Filosofia**: infância da educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2010c. P. 81-94.
- COSTA, Luciano Bedin da. **O Biografema Como Estratégia Biográfica**: escrever uma vida com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. 2010. 188 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- COSTA, Cristiano Bedin da. **Programa Fante**: experimentação biografemática de um corpo estrangeiro. 2010. 91 f. Proposta de Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- DARRIULAT, Jacques. La Poétique de Paul Valéry. In: DARRIULAT, Jacques. Jacques Darriulat [website]. 29 out. 2007. Disponível em: <<http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>>. Acesso em: 07 jul. 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e Outros Textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **La Imagem-Movimiento**: estudios sobre cine (I). Buenos Aires: Paidós, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. (Cinema II) São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce que l'Acte de Création? In: DELEUZE, Gilles. **Deux Régimes de Fous**: textes et entretiens 1975-1995. Paris: Minuit, 2003. P. 291-302.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. V. 5.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FEIL, Gabriel Sausen. **Procedimento Erótico, na Formação, Ensino, Currículo**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.
- FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Paris: Pocket, 1999.
- FLAUBERT, Gustave. **Le Dictionnaire des Idées Reçues Suivi du Catalogue des Idées Chic**. Paris: Le Livre de Poche Classique, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **O Pensamento do Exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.

- GAËDE, Édouard. **Nietzsche et Valéry**: essai sur la comédie de l'esprit. Paris: Gallimard, 1962.
- GONÇALVES, Aguinaldo. Paul Valéry: o alquimista do espírito. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. P. 222-230.
- HAYASHI, Naoko. **La Reconstrucion de la Vision Devant l'Informe chez Valéry**: à travers deux actes, voir et dessiner. In: WEB GALLIA, online, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/36/36hayashi.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2010.
- HEUSER, Ester Maria Dreher. **Pensar em Deleuze**: violência e empirismo no ensino da filosofia. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2010.
- LESTOCART, Louis-José. **Paul Valéry**: l'acte littéraire comme pensée de la complexité. In: RÉSEAU INTELLIGENCE DE LA COMPLEXITÉ, online, 2010. Disponível em: <<http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/0801lestocart.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2010.
- LIRA, José. **Emily Dickinson e a Poética da Estrangeirização**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2006.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MASTRONARDI, Carlos. **Valéry o la Infinitud del Método**. Buenos Aires: Raigal, 1955.
- MAUROIS, André. **Introdução ao Método de Paul Valéry**. Campinas: Pontes, 1990.
- OLIVEIRA, Marcos da Rocha Oliveira. **Biografemática do Homo quotidianus**: o Senhor Educador. 2010. 169 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. **Paul Valéry**: estudos filosóficos. 2008. 187 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- REYS, Pierre-Louis. Regards Critiques: le gouffre de la bêtise humaine. In: FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Paris: Pocket, 1999. P. 407-411.
- VALÉRY, Paul. **Cahiers Paul Valéry**. Paris: Seuil, 1931.
- VALÉRY, Paul. **Cahiers Paul Valéry 2**: mes théâtres. Paris: Gallimard, 1977.
- VALÉRY, Paul. **Degas, Dança, Desenho**. São Paulo: Cosak & Naify, 2003.
- VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O arquiteto**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- VALÉRY, Paul. **Eupalinos: l'âme et la danse**. dialogue de l'arbre. Paris: Gallimard, 2008.
- VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. São Paulo: Ática, 1997.
- VALÉRY, Paul. **O Pensamento Vivo de Descartes**: apresentado por Paul Valéry. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- WILLERMAT, Philippe. **Os Processos de Criação na Escrita, na Arte e na Psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Sandra Mara Corazza é professora do Departamento de Ensino e Currículo e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
E-mail: sandracorazza@terra.com.br