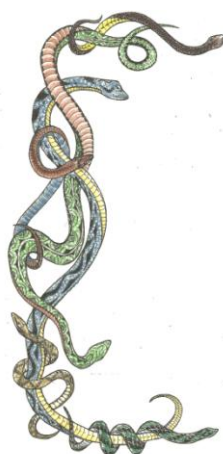


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGEDU
LINHA DE PESQUISA: FILOSOFIAS DA DIFERENÇA E EDUCAÇÃO
Temática: Didática da tradução, transcrição do currículo: escrituras da diferença

MARIA IDALINA KRAUSE DE CAMPOS

**EDUCAÇÃO DA DIFERENÇA COM PAUL VALÉRY:
método espiritográfico**



Porto Alegre

2017

MARIA IDALINA KRAUSE DE CAMPOS

**EDUCAÇÃO DA DIFERENÇA COM PAUL VALÉRY:
método espiritográfico**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sandra Mara Corazza

Porto Alegre

2017

MARIA IDALINA KRAUSE DE CAMPOS

**EDUCAÇÃO DA DIFERENÇA COM PAUL VALÉRY:
método espirográfico**

Tese defendida e aprovada como requisito parcial a obtenção do título de Doutora em
Educação pela banca examinadora constituída por:

Defendida em: 2 de junho de 2017

Prof.^a Dra. Sandra Mara Corazza – Orientadora – FACED/UFRGS

Prof.^a Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan – FACED/UFRGS

Prof.^a Dra. – Dinamara Garcia Feldens – UFS

Prof.^a Dra. – Sônia Regina da Luz Matos – UCS

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó - FACED/UFRGS

Porto Alegre

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Sandra Mara Corazza, minha orientadora, amiga e companheira, pela paixão e rigor na pesquisa, além dos prazeres e dos desafios de uma acadêmica-vida compartilhada aventureiramente nestes quase dez anos de vivíveis jornadas.

À legião de membros do Bando de Orientação de Pesquisa (BOP), de fundamental importância neste processo de estudos, pelas trocas de pesquisas, pelos pareceres e conversas tantas, enfim, pela vida que se viveu com este bando terrível e amado, que agregou saberes para o aperfeiçoamento desta tese.

Aos professores e demais colegas e amigos da linha 9 – Filosofias da Diferença e Educação – Escrituras, Faced, Ufrgs, pelas interseções estabelecidas, pelas ressonâncias e atravessamentos que geraram forças intensas que contribuíram para dar continuidade a todo o percurso de pesquisa.

À Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FACED/UFRGS), pelo acolhimento e possibilidade de ingresso para estudos desde o início, ainda como aluna PEC.

À CAPES/INEP, pelo investimento e apoio desde o mestrado.

Aos meus amigos de todas as horas, Sônia Bueno e José Nei da Silva, pela atenção e por acreditarem e apoiarem meus intentos.

À Susana França, Guri, Leona, Clarinha, Frajola e Alemão e em memória de Mia, Cora, Luna e Pina, meu amor e meu carinho, por estarem sempre por perto de um modo ou outro e acompanharem os esforços, as loucuras e o comprometimento durante todo o processo de feitura da tese.

Aos que me deram vida: Irene Krause de Campos e Carmelindo Pereira de Campos, que de algum lugar devem estar alegres com o feito da “ovelha negra da família”.

À amada parceria luxuosa de Hugo Corazza nesta trajetória de vida.

RESUMO

Este texto-tese toma a vida e a obra do poeta e pensador francês Paul Valéry para conceber um fazer poético na pesquisa-docência. Explora a multiplicidade dos procedimentos valéryanos de escrita e transforma-os em processos experimentais de escrituras. Utiliza a ideia do conhecimento como invenção, para criar um compósito de escrita e de leitura, ampliando o uso das faculdades intelectivas de um espírito que lê e escreve. Opera movimentos exploratórios, em atravessamentos imaginativos com a filosofia, com a literatura e com a educação. Compõe o Método Espiritográfico, para o qual um *serpensamento* arrisca um novo olhar diante do espetáculo da existência e aí se autoeduca por meio de ações *biografemáticas*, que movimentam corpo-espírito-mundo. Neste pensar e fazer poético, ativa o eu-empírico do estudante, do escritor e do educador (EEE), que age pela *self-variance* (variação de si). Explorando as potências da linguagem valéryana, exercita processos tradutórios didáticos, em constante mutação, que transcriam a realidade curricular. Como processo aberto, múltiplo e desafiador, que toma como matéria empírica a própria vida, experimentada nos campos do saber, a tese funciona como autoformação do pesquisador-professor, disseminando o impulso e as aventuras do desejo de educar.

Palavras-chave: Paul Valéry. Educação. Tradução. Escrituras. Método Espiritográfico.

RÉSUMÉ

Ce texte-thèse prend la vie et l'œuvre du poète et penseur français Paul Valéry pour concevoir un faire poétique dans la recherche-enseignement. Il explore la multiplicité des procédures valéryennes d'écriture et les transforme en processus expérimentaux d'écrilectures. Utilise l'idée de la connaissance comme invention pour créer un composite d'écriture et de lecture en élargissant l'usage des facultés intellectives d'un esprit qui lit et écrit. Opère des mouvements exploratoires en traversements imaginatifs avec la philosophie, avec la littérature et avec l'éducation. Compose la Méthode Esprit Graphique pour laquelle un *être pensée* risque un nouveau regard face à le spectacle de l'existence et s'y autoéduque moyennant des actions *bio graphématiques*, qui mouvementent corps-esprit-monde. Cette pensée et ce faire poétique activent l'être-empirique de l'étudiant, de l'écrivain et de l'enseignant (EEE), qui agit par *self-variance* (variation de soir). En exploitant les puissances du langage valéryen, elle met en exécution des processus de traduisibilités didactiques en mutation constante qui transcrivent la réalité curriculaire. En tant qu'un procès ouvert, multiple et défiant, qui prend comme matière empirique la vie elle-même, expérimentée dans les champs du savoir, la thèse fonctionne comme autoformation du chercheur-professeur, en disséminant l'impulsion et les aventures du désir d'éduquer.

Mots clefs: Paul Valéry. Éducation. Traduction. Écrilectures. Méthode Esprit Graphique.

ABSTRACT

This thesis-text has taken the work of the French poet and thinker Paul Valéry to conceive a poetic way of doing in teaching-research. It explores the multiplicity of Valeryan procedures and converts them into experimental processes of reading-writing. It uses the idea of knowledge as invention in order to create a compound of writing and reading, thus widening the use of the intellectual faculties of a spirit that reads and writes. It makes exploratory moves in an imaginative intertwining with philosophy, literature and education. It designs the Spiritographic Method, for which a *thought-being* risks a new way of looking at the spectacle of existence, where it educates itself by means of *bio-graphmatic* actions that move body-spirit-world. In this poetic way of thinking and doing, it activates the empirical self of the student, the writer and the educator, which acts through self-variance. By exploring the potencies of Valeryan language, it exercises ever-changing didactic translating processes that transcreate the curriculum reality. As an open, multiple, challenging process that takes life itself as empirical matter, experimented in the fields of knowledge, the thesis functions as teacher-researcher self-education by disseminating the impulse and the adventures of the desire to educate.

Keywords: Paul Valéry. Education. Translation. Reading-writings. Spiritographic Method.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

(1) Anagrama – Produção de Maria Idalina Krause de Campos.....	12
(2) Hands of Paul Valéry	24
(3) Paul Valéry (1871-1945).....	34
(4) Retrato de Paul Valéry feito com máquina de escrever	38
(5) Le Port de Sète, 1880	38
(6) Paul Valéry	42
(7) Gide, André (1869-1951).....	44
(8) Paul Valéry, La Jeune Parque, Cahier de brouillon, avec dessins à la plume, 1912	47
(9) Paul Valery (1871-1945) his wife Jeannie Gobillard (1877-1970) and their child, 1904 (b/w photo)	49
(10) La Jeune Parque by Paul Valéry	51
(11) Desenho de Paul Valéry – <i>Cahiers</i> . Bibliothèque Nationale de France	54
(12) Paul Valéry e Jean Voilier (1943).....	57
(13) Native American	59
(14) Desenhos de Paul Valéry – <i>Cahiers</i> . Bibliothèque Nationale de France.....	95
(15) Desenho de Polen Sato.....	121
(16) <i>El despertar del día</i> , de Joan Miró	132
(17) Imagem de Alan Kardec	134
(18) Mapa de Porto Alegre, 1839	149
(19) Produção gráfica de Maria Idalina Krause de Campos.....	163
(20) Produção gráfica de Maria Idalina Krause de Campos.....	164
(21) Paul Valéry. Foto de Laure Albin-Guillot (1935).....	165

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AF – Arquivo Fonte

AICE – Autor, Infância, Currículo e Educador

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CEM – Corpo-Espírito-Mundo

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EEE – Espírito Estudante-Escritor-Educador

EIS – Espaços, Imagens e Signos

FACED – Faculdade de Educação

INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

MIKC – Maria Idalina Krause de Campos

MEC – Ministério da Educação

OBEDUC – Observatório da Educação

PC – Problemas Corazzianos

PPGEdu – Programa de Pós-Graduação em Educação

UFMT – Universidade Federal do Mato Grosso

UFPel – Universidade Federal de Pelotas

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

SUMÁRIO

1 PENSO, LOGO VARIO (11)

1.1 BISCOITO FINO (17)

1.2 OS REMOS DE MIM (23)

1.3 O ESPÍRITO-GRAFISTA (24)

2 A VIDARBO DE PAUL VALÉRY (34)

2.1 LARVATA VESTIS (37)

2.2 NÚMERO 65 (38)

2.3 O DESAFIO (42)

2.4 A CRISE E AS CARTAS (44)

2.5 OS CADERNOS (47)

2.6 AS MARIONETES (49)

2.7 ILUSÃO PERDIDA (51)

2.8 O QUARTO (54)

2.9 O VENENO (57)

3 UMA DRACOMÉDIA DO ESPÍRITO (59)

3.1 CONCEITO EM VARIAÇÃO (62)

3.2 *ESPRIT* (71)

3.3 *SELF-VARIANCE* (74)

3.4 O ALQUIMISTA DO ESPÍRITO (83)

3.5 *OFIS-SOFIA* (88)

4 DO MÉTODO DO INFORME AO MÉTODO ESPIRITOGRAFICO (95)

4.1 *LE PLAISIR DE FAIRE* (104)

4.2 MÍSTICA COMÉDIA INTELLECTUAL (108)

4.3 O JOGO: AÇÃO DO PENSAR (117)

5 ESPIRITOGRAFIAS (121)

5.1 AS OFICINAS: CURRÍCULO E DIDÁTICA (127)

5.2 ESPIRITOGRAFIAS, TIPOS POSSÍVEIS (131)

6 CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA DE PAUL VALÉRY (165)

REFERÊNCIAS (177)

ANEXO A - Caderno de pesquisa da autora (190)

ANEXO B - Sumário das obras de Paul Valéry segundo a Académie française (191)

ANEXO C - Sumário das obras de Paul Valéry traduzidas e disponíveis no Brasil (193)



PENSO, LOGO VARIO

Leonardo da Vinci (2010), um espírito de *inteligência multifacetada* e reconhecido como artista, cientista e inventor, foi também um grande escritor de textos e sentenças em forma de fragmentos. Seus registros eram feitos junto a esboços e desenhos em um pequeno caderno de apontamentos que trazia sempre consigo. Ali anotava reflexões pessoais, com o intuito de dar uma ordenação às observações sobre seus experimentos. Tais escritos eram, muitas vezes, lembretes de sentenças que anotava de outros autores, além de uma gama eclética de assuntos, incluindo: o pensar sobre o universo, o funcionamento do corpo humano, os comportamentos do homem e dos animais e também os mecanismos dos fenômenos naturais.

Paul Valéry (1894-1945) é um admirador de Da Vinci e sobre ele escreveu os ensaios que, reunidos, se intitulam: *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. O artista também foi eleito pelo pensador como personagem cabal para uma *comédia intelectual* a ser escrita. Pois é nesse espírito de Leonardo que se encontra em latência a *intuição dos métodos*, isto é, o de criar para si um modelo-método. Tal método, que se compõe à medida que se faz, dará a ele a condição de continuidade para análise de suas operações intelectuais, que buscam, com determinação, satisfazer os constantes afloramentos que delas surjam.

Este movimento de escrita que se configura como um *método do informe* é constante na criação dos escritos valéryanos, cujo anagrama seria FAZER ↔ REFAZ ou REFAZ ↔ FAZER, pois que nada é definitivo ou estanque, mas sujeito a variações experimentais em um fazer que sempre se refaça.

Em um dos aforismos leonardianos que destaco, encontramos: *o movimento é a causa de toda vida*. Tomando esse aforismo como válido, passo, então, a elencar os movimentos dos quais me utilizei como fonte para dar vida a uma tese. Ao modo valéryano com inspiração de Leonardo, eles foram ordenados de maneira a dar a ver toda uma gama de apontamentos, anotações fragmentárias, observações e esboços de esquemas de pensamento que, aos poucos, foram sendo processados para tornarem-se uma composição de um texto mais vasto.

REFAZ
A
Z
E
FAZER
E
FAZER
A E
Z F
A
Z

(1) Anagrama - Produção de Maria Idalina Krause de Campos, 2017

Assim, pois, o texto-tese aqui apresentado — *EDUCAÇÃO DA DIFERENÇA COM PAUL VALÉRY: MÉTODO ESPIRITOGRAFICO* — diz desses movimentos, investigando *o fazer* múltiplo e variado de escrita do poeta e pensador francês Paul Valéry e examinando o seu uso possível no campo da educação contemporânea.

O texto atua e opera em cruzamentos imaginativos com a educação, com a filosofia e com a literatura. Tem como matéria de escrita a vida que se experimenta no campo do saber como um processo aberto, múltiplo e desafiador aos que procuram realizar Filosofias da Diferença em Educação, para conceber uma educação que esteja em conexão com as ondas da contemporaneidade e disposta a disseminar ações que propiciem aventuras do pensamento.

Trata-se de um fazer diverso em educação que busca promover rupturas nas ditas certezas e verdades absolutas, apostando numa poética experimental de pesquisa ao mesclar o ensino e a pesquisa, tornando-os forças potenciais que agregam à escrita e à leitura de vida e que servem como disparadores de sementes ao espírito. Grãos dispostos em um canteiro de experimentações de sementeiras incertas e errantes, sujeitas à intempestividade do pensar com renovação em um trânsito intencional e intenso, em meio à instabilidade do vivível.

O texto aqui apresentado como introdução, portanto — tendo como epígrafe: *penso, logo vario* —, é um percorrido de pesquisa que busca analisar um fazer tradutório em educação focado no pensador Paul Valéry. Um percurso detalhado, cuja produção de escrita é feita por um pensar em variação que atravessa três projetos



desenvolvidos pela pesquisadora e professora doutora Sandra Mara Corazza: *Dramatização do infantil na comédia intelectual do currículo: método Valéry-Deleuze* (2011-2015); *Escreleituras: um modo de ler-escrever em meio à vida* (2011-2014); e *Didática da tradução, transcrições do currículo: escreleituras da diferença* (2015-2019).

O primeiro projeto de pesquisa, intitulado *Dramatização do infantil na comédia intelectual do currículo: método Valéry-Deleuze*, foi desenvolvido na Linha de Pesquisa 9 - Filosofias da Diferença em Educação, integrante do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esse Projeto de Pesquisa foi aprovado e desenvolvido pela referida pesquisadora (de março 2011 a fevereiro de 2015) com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O Método referido como informe do projeto — *Valéry-Deleuze* — apontava desde o início para uma pesquisa construcionista e conjunta com Paul Valéry e sua Comédia Intelectual e com Gilles Deleuze e seu Método de Dramatização. Tal empiria de linguagem passa, então, a utilizar os conceitos de Valéry (informe, percepção, criação, comédia) e de Deleuze (sentido, conceito, aprender, dramatizar), recorrendo também a Roland Barthes e à sua *biografemática* (CORAZZA, 2015b), configurando-se em uma poética de pesquisa.

Trata-se de um convite para estudos e práticas educativas com ênfase na escrita e na leitura — mediante as aventuras do intelecto— que propiciam ao espírito construir a sua própria realidade no campo ambiental da linguagem. Os conceitos de percepção e de criação tornam-se dois meios possíveis para movimentos experimentais do pensar, visando a falar e escrever sobre Autor, Infância, Currículo e Educador — unidades analíticas referidas como AICE (Didática). Trata-se de uma empiria didática que, por meio de um mecanismo — operatório e conceitual —, dá impulso ao pensar exploratório, recusando a intervenção do juízo e desconstruindo os saberes constituídos para criar uma nova escrita por vir.

Assim, criam-se condições para uma *escrita-artista* que propicia lidar com o ainda não visto, exercitando as impressões visuais que se demoram nas sensações e criando uma visão singular e axiológica para o ainda não significado, não interpretado ou ainda não atribuído de valoração por não ter sido descoberto. Essa atividade de educar, que é também ação de manejar palavras, como diz Aldous Huxley (1981, p. 43)



em *As portas da percepção e céu e inferno*, é um aprender que retira a lente “semiopaca das ideias” dogmáticas e de lugar-comum, intensificando a capacidade de olhar o mundo aventureiramente e de intempestivamente escrever, como afirma Corazza (2006, p. 25), para “revigorar os modos de expressão da educação”.

Tais aventuras do intelecto tiveram suas experimentações e pesquisas cultivadas no segundo projeto *Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida*, ação de política pública de pesquisa nacional do Programa Observatório de Educação (OBEDUC), com financiamento do Ministério da Educação na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), desenvolvido no período de 2011/1 a 2014/2 e composto de quatro núcleos: UFRGS (coordenação), UFPel, UFMT e Unioeste.

Nesse projeto, havia como proposição um fazer-educação por intermédio de oficinas de transcrição, via *escrileituras* que tinham como disparadores os *três planos de pensamento* propostos por Deleuze e Guattari (1992, p. 53): o da filosofia, o da arte e o da ciência. Os planos foram distribuídos em seis modalidades de oficinas: filosofia, teatro, lógica, música, biografema e artes visuais. As oficinas tinham, em sua percepção, criação e desenvolvimento, meios possíveis para movimentos experimentais de escrita: a formação que acompanhava os bolsistas e pesquisadores participantes e cursos e ações de extensão oferecidos a professores da Educação Básica.

Nessa ocasião, foi desenvolvida a *Oficina espiritográfica de cocriação dialógica*, propondo-se aos participantes um exercício de pensamento valéryano que explorasse a forma de escrita “diálogo”, por meio de textos filosóficos e literários que tratavam do tema e que primavam pelo movimento da malha intelectual, colocada em variação mediante o exercício de imaginação. Usou-se como mecanismo de produção de escrita o método do informe, abrindo vãos para novos experimentos que, à medida que eram postos em operação do intelecto, emitiam forças, capturadas e transformadas em uma nova criação textual.

Eis a razão para uma oficina de pensamentos, que atravessam corpos que também se afinam e se autoeducam em função das afecções sofridas e geradas nessas experimentações artísticas múltiplas, para buscar colocar em xeque a mesmidade do já conhecido, excessivamente batido, contemplado e banalizado pelo mundo moderno, pois “tal familiaridade traz consigo a indiferença” (HUXLEY, 1981, p. 69). Com ela, a vida moderna tende a poupar-nos o esforço intelectual, bem como o físico, na medida



em que nos oferece todas as facilidades e *meios curtos* — como diz Valéry (2011, p. 125) — para alcançar objetivos imediatos sem ter percorrido um caminho de maneira a valorar os esforços do pensar, que é da ordem do espírito criador, o que resulta, lamentavelmente, em tempo perdido por nada.

A oficina, por sua vez, buscava pensar, de forma lúcida, condições de criar personagens que pensam o próprio pensamento, afirmando o espírito que opera e escreve com prazer, ciente de seu esforço intelectual e humano. Isso porque “possuímos, de alguma forma, uma medida de todas as coisas e de nós mesmos” (VALÉRY, 2011, p. 133). Por meio dessa empiria de escrita proposta na oficina, foi proporcionado um aporte teórico e prático para composição da dissertação de mestrado, intitulada: *Alfabeto espiritográfico: escrileituradas em educação* (CAMPOS, 2013b).

Com o objetivo de dar continuidade às pesquisas dos dois projetos acima citados, prossegue-se agora com o terceiro Projeto de Pesquisa de Produtividade (CNPq), *Didática da Tradução, transcrições do currículo: escrileituradas da Diferença (2015-2019)*, que almeja complementar, correlacionar e consolidar a formação de professores-pesquisadores mediante observação e análise dos resultados e impactos das produções oriundas das três pesquisas, investigando um currículo e uma didática da diferença. Com os três projetos, visa-se a criar e fortalecer as pesquisas para educação, com a ampliação e a consolidação de sua qualidade.

Para a Filosofia da Diferença, não se concebe a docência sem o movimento empírico da pesquisa. Elas andam juntas como força potencial do próprio devir-vida e do fazer docente. Como salienta Corazza (2013, p. 94), o “ensinar (fazendo pesquisa) e pesquisar (ensinando) consistem, dessa maneira, em criar soluções e, ao mesmo tempo, enigmas”. À medida que se desconstroem velhos conceitos, exige-se uma nova construção que transmuta a forma de AICE, o que leva os espíritos pesquisadores a serem surpreendidos durante todo o processo, criando-se, nos exercícios espirituais, “a potência própria de quem estuda uma literatura menor, educa uma infância informe, vive um impessoal devir-docente e formula currículos nômades” (CORAZZA, 2010c, p. 4).

Já o currículo foi composto pelas seguintes unidades analíticas: Espaços, Imagens e Signos (EIS) (CORAZZA, 2014), as quais são postas em movimento por meio de um nomadismo intelectual, experimentado no próprio território da educação, valendo-se dos procedimentos múltiplos de escrita de Valéry para um fazer tradutório em educação.



E eis-nos diante de problemas que se impõem:

=> Como é possível educar o espírito com Paul Valéry?

=> O que faz de Paul Valéry um potencial educador-tradutor?

=> Como utilizar os procedimentos valéryanos para um fazer construcionista na Educação?

=> Há maneiras de transcriar o pensamento valéryano (informe) e criar um método espiritográfico?

=> Se afirmamos que o conhecimento pode ser usado como invenção, que tipos de espiritografias podem ser criados (por esse *meio*)?

=> O que se passa em aula quando o método espiritográfico movimenta EIS (currículo) e AICE (didática) *na invenção e reinvenção do espaço-auleiro como um espaço de ficção* e não produtor ou reproduzidor de verdades? (ADÓ; CAMPOS; CORAZZA, 2015b).

=> Se um espírito docente e discente, ao trabalhar e ao pesquisar, passa necessariamente pela composição rigorosa de escrita (TCC, dissertação de mestrado, tese de doutorado, artigos científicos) para dizer-se, como habitamos com Valéry este lugar na tentativa de criar um espaço prazeroso de ações que se afirmam como criadoras em educação?

=> Qual a importância da continuidade e da permanência de Paul Valéry para a educação contemporânea?

São esses pontos que procuramos analisar para verificar a possibilidade de coabitar com Valéry em um campo potencial e procedimental em educação, criando um lugar que se inventa no movimento da escrita pela leitura e da leitura pela escrita, nas relações que esse movimento comporta para um novo fazer educacional, traçado e rabiscado menos como história e mais como geografia nas práticas educacionais e na pesquisa-docência.



1.1 BISCOITO FINO

Para tanto, é preciso mapear, investigar com atenção os ingredientes utilizados no fazer de escrita desta criatura de pensamento, Paul Valéry. Junto de sua assinatura, podemos verificar que há um operador de escrita, um *Homo faber* que fabrica com inteligência as suas arquiteturas de linguagem, que se utiliza de um método do informe — não-dogmático —, que busca experimentar e movimentar pensamentos intensos, expressos em atos de composição textual, isto é, no efeito de escrever por contágio.

É necessário, todavia, pesquisar, nesse processo de escrita variante, o ambiente humano, a vida que é fonte poética, repleta de potenciais vicissitudes, que servem como disparadores para uma invenção produtora de escrita errante, um texto-manifesto, exposto por via da linguagem e suas convenções.

Sendo assim, é preciso reativar uma história de vida, a de Valéry, traduzi-la com a curiosidade pelo passado, ou seja, aprender a lê-la e servir-se dela, o que se impõe como processo simulatório de viver outra vida além da nossa. Isso porque algo nessa vida nos impele necessariamente a investigá-la; o que aconteceu existencialmente é organizado e reordenado, como em um mapa, por nossa vontade, por nossa força, e é de nossa maneira de pensar atenta que tornamos essa vida essencialmente atual.

Tomar tal história não é repeti-la, pois entraríamos *no futuro de marcha à ré*, como o diz Valéry (2011, p. 125). Antes, é tomá-la pelos conhecimentos que gerou e, diante deles, fazê-los passar atualizados pelos nossos próprios olhos, nossas próprias experiências, nossas vísceras, por um sangue bombeado através das veias da própria vida... que se vive tornada composição de escrita — e nisto se prefigura a paixão que vagueia, tornando a existência sedutoramente interessante.

Então, com a pesquisa dessa escrita valéryana, almeja-se gerar e explorar meios de afirmar e proporcionar possibilidades criadoras em Educação. Esse é o foco, essa é a sedução, justamente porque, como salienta Corazza (2010c, p. 2), “o espírito humano enfrenta dificuldades para pensar o informe”, daí a necessidade “de uma Educação ou pedagogia dos sentidos, associando a vivência dos limites formais com a criação artistadora” (CORAZZA, 2010c, p. 2).

Trata-se, pois, de um exercício do espírito, um ativo fazer, façanha de uma prática de ensino que requer coragem para criar, numa construção compartilhada com a vida e a obra de Paul Valéry. Esse pensador busca o valor do espírito humano, observa seu funcionamento, sua ação fecunda de pensar, para construir, por intermédio de



operações escritoras (escrita-leitura e leitura escrita), as capturas de forças que aproximam percepção e criação.

Dois ingredientes moleculares misturam-se para fazer uma massa de escrita, como um *biscoito fino*¹ — expressão de Oswald de Andrade —, com mãos de artífice, formando combinações de cores ou átomos que sejam atrativas aos saboreios antropofágicos, bem como acessíveis e instigantes ao paladar dos espíritos que deles provam mediante sua leitura. Tem-se um processo de trabalho tradutório em que

O poeta é uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em linguagem dos deuses; e seu trabalho interno consiste menos em buscar palavras para suas ideias do que em buscar ideias para suas palavras e seus ritmos preponderantes. (VALÉRY, 1955, p. 26)

Essas forças operativas em processo servem como impulso para uma trajetória autoconsciente do espírito que se aventura entre rasuras, almejando o novo, produzindo uma escrita aberta, sujeita a interações e oscilações oriundas de um espírito que age sobre o texto. Cria-se, desse modo, uma *didactique* da novidade, da errância de AICE, que pode gerar intranquilidade, pois caça em meios múltiplos de escrita — rigorosa e complexa — seus desdobramentos enigmáticos, perseguindo a exatidão dos sentidos por entre Espaços, Imagens e Signos (EIS) do Currículo.

Sendo assim, AICE (Didática) e EIS (Currículo) tomam para si uma poética de pesquisa que se quer empírica, num processo de releitura e de reescrita do vivível no campo educativo, e que produz um currículo e uma didática da diferença, na medida em que cria novas epistemologias educacionais, possibilitando “pensar uma didática e um currículo tradutórios” (CORAZZA, 2014, p. 5).

Nesses processos eminentemente tradutórios e pela insistência no educar, tomamos de Valéry lumes procedimentais potentes de seus escritos que, como faíscas, são lançados sobre a escuridão labiríntica do ainda não descoberto pelo pensamento. Procedimentos que oscilam entre o riso e o risível, em um constante fazer intercambiável de sensações despertas, capazes de criar, por esses mecanismos metamorfoseantes do espírito — que se colocam em movimento —, um personagem que cultua a ação rigorosa do intelecto, para desse modo viver e “maquinar a educação, com prazer aventureiro e espírito aventureiro” (CORAZZA, 2014, p. 5).

¹ A frase "a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico" foi dita pelo escritor Oswald de Andrade, um dos líderes da Semana de Arte Moderna, em 1922. (LINDOSO, 2011, p. 1.)



Tal aventura é possível via uma *self-variance* escreitora, que produz nova escrita potente, traduzindo, das matérias originais da arte, da ciência e da filosofia, pontos relevantes para uma cena dramática que, em uma aula como processo, afeita aos vigos vitais da comédia, se deixa ver como uma possível dracomédia do intelecto.

Logo, o movimento que se serve da linguagem e que pressupõe um pensar compartilhado de coautoria leitor-escritor toma força ao inserir-se, marcando lugar no espaço aula. É onde se cria um meio propício, como em um teatro vivo que coloca em cena personagens ímpares que passam a atuar na cena-auleira como em um tablado flutuante que colocamos sobre as águas oceânicas da contemporaneidade educacional.

Sendo assim, a escrita faz emergir nesse lugar — espaço-aula— o que diverge, pois tal encenação, composta por conteúdos curriculares, também passa a servir de meio para novas invenções, recriando culturas e discursos por interventivos exercícios de perseverança do pensamento que transitam tanto pelo cômico quanto pelo dramático. Vitalmente, os signos linguísticos são transcriados numa *Ofis-Sofia* de elaboração de textos, como um jogo que se joga no exercício do magistério, um operar mutante para atravessar a ortodoxia dos textos (CORAZZA, 2014) e, com eles, passar a criar de modo próprio uma escrita indomesticada, crítica e vivificadora.

Dispõe-se, dessa forma, Corpo-Espírito-Mundo (CEM), “pois tudo passa-se entre o que denominamos o *Mundo externo*, o que denominamos *Nosso Corpo* e o que denominamos *Nosso Espírito*” (VALÉRY, 2011, p. 215), que se constituem em três grandes forças, em uma ação funcional de ação geométrica, porém mutante como uma passagem contagiosa, uma abertura cujos efeitos autoeducativos estimulam a invenção. Atravessamentos de linhas ondulantes de escrita, capazes de elaborar estratégias significativas de pensar e viver e de dar vida a uma nova *práxis* de ensino, como uma geometria única que mede o mundo por meio “*do conjunto de nossa sensibilidade*” (VALÉRY, 2011, p. 216), pois o habita, traçando linhas existenciais de itinerários singulares do que atravessa o corpo e os sentidos, sendo que a *casa-corpo*, como enfatiza Valéry (1996b, p. 8), “dá as verdadeiras referências do prazer e guia o espírito”.

Visto a partir da perspectiva valéryana, o espírito, por meio dos movimentos de escreitura — com o artifício da literatura —, movimenta sua malha intelectual, possibilitando, assim, a construção de espiritografias. Para sua elaboração, necessariamente, vamos ao mundo de um espírito e, com ele, escrevemos a partir de um estudo de vida e de obra ou de uma *Vidarbo*. Trata-se do interesse “por Vida (Biografia) e por Obra (Bibliografia). Só que, em vez de Vida e Obra tomadas em separado, ou uma



derivada e mesmo causa da outra, trata de *Vidarbo*” (CORAZZA, 2010b, p. 86), tomada conjuntamente.

Essas operações das faculdades intelectivas, repletas de afecções, permitem e compõem um método do informe, um mecanismo que exige construção, em que o inesperado é condição do processo. Trata-se, então, de utilizar o método do informe, que leva em conta a *self-variance* (autovariação) espiritual para falar e escrever sobre educação com Valéry. Pesquisam-se, então, os procedimentos operativos de escreituras de um espírito em ação funcional, aberto ao esforço da criação, à variação intelectual, por meio de um fazer escreitor que encontra um manancial fértil para a produção de espiritografias via um método espiritográfico, em que o espírito age por si enquanto se move entre leituras e escritas. O espírito *prepara-se para escrever* e observa o próprio fazer da escrita literária, que tem como tarefa: anotar, borrar, fazer múltiplas reflexões, combinações, tentativas e falhas.

O espírito — neste *tempo-ganho* — ocupa três lugares funcionais em seu laboratório próprio (EEE): o de Estudante (espírito que desde a infância percorre um curso tradutório de escrita e leitura); o de Escritor (espírito autor, tradutor e transcriador); e o de Educador (espírito em exercício de tradução na prática do magistério). Nesse atravessamento entre lugares, movimentam-se EIS (currículo) e AICE (didática), ou seja, um currículo e uma didática que, mediante a tradução, são reimaginados.

Nessas condições, enfatiza Corazza (2013, p. 219), ocorre a tradução de determinada obra-arquivo, que cria novos arquivos, “para além do literalismo rudimentar e da banalidade explicativa”. Dá nova vida ao educador-artista (ou professor-artista), que, valendo-se das traduções didáticas, recria arquivos renovados, os quais “poderão, por vezes, tornar-se mais importantes que os originais” (CORAZZA, 2013, p. 219), pois a tradução se configura como uma “estratégia de renovação dos sistemas educacionais e culturais contemporâneos” (CORAZZA, 2013, p. 219).

Ao pensar sobre o processo de pesquisa, sinalizamos a relevância do pensamento de Paul Valéry e de sua apropriação efetiva no campo da educação por considerarmos que seus procedimentos de escrita concedem que o espírito que busca educar-se aja com maior lucidez de pensamento, ou seja, cultive o Eu-empírico que lê e escreve, importando-se mais com o meio de ocorrência textual do que com um fim ou com uma meta.



Assim, a própria composição do texto-tese é originada por um pensar em variação, entremeada de fases que se descobrem, em que há sementes que vingam e que morrem. Momentos de afloração revelam-se pela proximidade e à disposição de forças perceptivas de um espírito que lê e escreve em meio à vida, vivível meio sujeito aos fluxos e entre-fluxos da linguagem e do conhecimento, para produzir uma escrita espiritográfica inventiva que se desloca, sinuosa e anacronicamente, numa perspectiva valéryana.

Em síntese, trata-se de um fazer conjunto com Paul Valéry e sua *vidarbo*, com os seguintes aportes: a) o método do informe, utilizado como processo experimental para falar, ler e escrever sobre a educação com Valéry; b) mediante uma *self-variance* do espírito, colocar-se em movimento funcional, prático e construcionista, em que o espírito se autoeduca no entre-lugar variante de EEE c) a *escrileitura* conceituada como um campo aberto à formação e ao fazer docente, que mescla linguagem e conhecimento; d) em uma dracomédia humana — misto de drama (Deleuze) e comédia (Valéry) — que rabisca novos traçados de escrita possível, eivada pelo *pathos* (paixão), que nos arremesse novamente para um fora de nós mesmos, para que uma nova empiria poética possa assim surgir e, com ela, novos personagens que emitem vozes.

A *vidarbo* de Valéry engendra, na didática e no currículo, uma vontade de expressão, unida às sensações, experimentadas no vivível, em novos traçados compositivos de escrita. Para pensar e operar uma didática (AICE) e um currículo (EIS) tradutórios, o estudo também aponta que a pesquisa é mutante e aberta a novas interferências, visto que o método do informe se transmuta no próprio percurso investigativo em um método espiritográfico.

Os movimentos de pensamento que nos levaram a tal criação do método espiritográfico e que compõem este texto-tese passam agora a ser elucidados, na esperança de que, deste convívio curioso com esta escrita de linguagem secular valeryana, torne-se possível a criação de novos estados de desejo a quem a ler. Isso para que tal massa textual de escrita nos desafie e possa ser atualizada afirmativamente e para que tal produção oriunda desse desafio deixe escorrer vida nova no campo da educação.

Com a intenção de conhecer com rigor o que foi feito por Paul Valéry e de que, dessa maneira, se criem em nós — espíritos pesquisadores — novos modos de entender e de pensar o que ainda não foi feito por Valéry; como uma vontade de existência poética, para o que se pode ainda fazer com ele; talvez como uma fome antropofágica



de apetite voraz que nos impregna pelas provocações latentes de sua vida e de sua obra. Que nos incita pela leitura que fazemos de seus escritos, a preparos raros de elaboração de novas linhas de uma reescrita espirito-gráfica e que se distancia dos automatismos verbais, provocando maior fluidez aos pensamentos. E contemplemos por seu fluir vivível, a alegria prazerosa de uma (dra)comédia intelectual que se coloca em cena no cotidiano do magistério.



1.2 OS REMOS DE MIM

Escrever pressupõe um fazer, um ato de paixão. E enquanto escrevo MAR, trago junto com esse disparador um oceano, rio que rodeia a terra e fonte de todas as águas. O que me leva a pensar em Maria, em Ambroise, em remos. Remos que utilizarei com as forças de meus braços e com um corpo fremente da paixão de Maria que me conduzirá em um flamar sobre ondas-Jules, numa cercadura fluida do que flui e reflui sobre si mesma, uma tradução de MIM.

Se a princípio podemos ter uma sensação de romantismo, esqueçam. Estamos numa Babel aquosa que com mãos tentaculares agarram textos e mais textos que servirão para espantar a solidão de quem navega em pesquisa. Escritas são liquidificadas, servidas em grandes taças ou em minúsculos cadinhos, venenos e elixir.

Sim, há o mar de fora e o mar de dentro, fontes de doces e salgados líquidos. E entre um e outro uma enormidade de papéis, folhas, bilhetes, um céu de asteriscos, blocos, cadernos, setas em várias direções e rumos, escritos esparsos, de formas e cores variadas. E nos acompanha uma sede infernal, ao mesmo tempo, uma sensação de afogamento, asfixias em solução aquosa. Soluções de sobrevivida expulsam dos pulmões o excesso de nicotina, diluída pela água e a cabeça vibra, enquanto se nada tentando dominar o estilo-Toussaint dirimindo as dificuldades parciais da intensa correnteza, que por vezes obstrui o pleno pensar diabolicamente.

Para que não se afogue é preciso uma ordenação coordenada, pois há o perigo que pela enorme quantidade de livros que se encontram ao seu redor e na pequena embarcação, da mesma acabar no fundo do oceano. O deus-criador Atum acompanha os que navegam – em Num a primeira vastidão das águas – é seu o governo sobre tudo aquilo que fizera e que agora compartilha entre fluxos e movimentos dos que nele se banham.

Se há perigo, há também prazer, um apontamento sedutor, uma pequena descoberta pode levar a uma explosão de escrita que vem enquanto o sol está a pino, ou no breu da noite silenciosa e insone. Tudo o que se viu, leu, descobriu é preciso ser colocado em palavras, a criação é também da ordem do inesperado, do desespero, do transbordamento da manifestação da escrita. E quando vem este lume ao espírito – feito Tália infestada de festim – é preciso dispor de pronto de algum papel, tinta ou grafite, pois ela tem a facilidade da fuga.

Nesta ordenação a que me referi, já conheço parte do processo, após a noite de sono de forças malfazejas e insubmissas, a manhã é quando a consciência acorda com maior força e exige que se escreva o que dela vem. Frenéticos pensares, salivados na boca, que querem na vitrine do papel em branco dar o ar de sua graça. Palavras ornadas, psyche vestidas de significância, entremeadas de nus de peles sopradas por um ar atmosférico vital, respira-se.

A cabeça é peça fundamental em um processo que se descobre a si, e é anacrônico e também caótico e não menos doloroso. O próprio sonho que se sonha pode fazer com que acordemos de chofre, pois houve conexões feitas no onírico que é preciso ser contemplado e expresso na palpitação do sangue venoso, nas pontas dos dedos trêmulos que rabiscam urgências. Então escrevo MIKC para dizer deste MAR-Espírito-MIM e do que brota desta fonte cambiante, chamada também de psique.

Ao mar então!



1.3 O ESPÍRITO-GRAFISTA

Minha alma tem mais sede de surpresa do que qualquer outra coisa. A espera, o risco, alguma dúvida exaltam-na e vivificam-na muito mais do que o faz a posse da certeza. (VALÉRY, 1997, p. 38)



(2) Hands of Paul Valéry

Fonte: ART INSTITVTE, 1936, p. 1

Minha tarefa como professora-pesquisadora é infinda, incerta e labiríntica, porém prazerosa e instigante. Enquanto vida houver, estarei à espreita como uma serpente, em uma busca constante do que pode tornar esta existência no magistério mais prazerosa e surpreendente.

Encontrar-me com Valéry e sua obra (arquivo) é o que tem me tomado nos últimos anos, o que me propicia um prazer conectivo de relacionar seus escritos com o fazer educação. Essa conexão diz também de uma sede e de um desejo vivo de transmutação de saberes, que é também fonte constante nas produções do pensador.

Tomei para mim, com rigor metódico, o querer transmutar saberes com Valéry via pesquisa. Por meio dessa exploração, dei vida a pensamentos serpenteados, uma *hierofania* profanada, a

Hierofania (do grego *hieros* (ἱερός) = sagrado e *faneia* (φαίνειν) = manifesto) pode ser definida como o ato de manifestação do sagrado.



arrancar velhas peles secas para ir beber na fonte como um réptil, arrastando o corpo anelado que desliza sobre folhas, para que assim surgisse, desse organismo visceral em metamorfose, uma escrita úmida, oriunda da língua de uma serpente encarnada, posta em recirculação a seguir os rastros deixados pelo pensador.

Na prática, trata-se de um desejo que ronda “como uma mina a céu aberto” (BARTHES, 2013a, p. 12) e que propicia criar uma fantasia de *exploração* e, por intermédio dela, construir um ritmo próprio de ação exploratória, um *como*, para *viver junto*, saboreando cotidianamente “bocados de saber = pesquisa”. Esses bocados são tomados vorazmente como num bote de serpente que espreita e que faz parte — por analogia — do processo intenso de um professor-pesquisador.

Nesse processo, é preciso arriscar-se num mergulho de leitura, em uma pesquisa intensa, de horas, de dias e de noites, em um frenesi de sensações que remexe vísceras, num ímpeto para uma escrita febril que vem das entranhas — o que se verifica no próprio corpo, na pele excitada, nas veias que pulsam velozmente, afirmando a vida como um possível estado poético.

Trata-se *de fazer (poiein)* uma *poética* em que se analisam a ação que faz o escritor para que a escrita seja feita, o que esse ato exige e como esse mecanismo ou obra do espírito pode servir para nosso próprio uso, na medida em que esse fazer me interroga e me propõe levantar problemas.

Assim, entre interrogações e problemas, passei a vivificar tudo o que há de serpente em mim. Por esse meio vivificante de um estado emocional excitado, provoco a consciência de meu lado humano, que cria imperativamente também capacidades comuns aos répteis, ou seja, a de utilizar-me de fontes externas de calor oriundas das leituras, bem como de uma espécie de regulação da temperatura corporal, que se dá à medida que se passa a escrever. Serpente com espasmos de ave, presentificada: *comme l'arôme d'une idée* (“como o aroma de um pensamento”, tradução minha), à procura de um alguém que traduza seus intentos.

*Eu senti o odor
das folhas
machucadas*

(GIDE, 1986)

*"Eu sigo uma
serpente que
me morde o
ser"*

(Paul Valéry
- A Jovem
Parca)

*“Je mords ce
que je puis”*

(Eu mordo o
que posso)

Divisa de Paul
Valéry



Operação do espírito em que por vezes é possível perceber que a pele se cobre de novas escamas e de algumas placas térmicas, que vão se metamorfoseando em forma de carapaça. Uma proteção córnea surge, toma corpo, torneada como uma arma libertária, pronta para o ataque aos predadores indesejados, isto é, tudo o que pode destruir um verdadeiro estado de poesia possível.

Dessa maneira, dá-se vida a uma grafia de estilo *proteiforme* manifesta de um espírito serpente, dado aos movimentos curvos, expelidos em bocados e espiritograficamente expressos em palavras coleadas, num misto de sedução e entre múltiplos enigmas. Condição de existência dos que escrevem, dos que necessitam impregnar-se ou embeber-se das surpresas tradutórias, dos encontros que propiciam novos saberes e fazeres, para não definharmos tristemente com as falsas certezas.

Charles Baudelaire (1993, p. 13) pondera que se “encontra o homem na obra. Os personagens e os incidentes são a moldura e o planejamento de suas lembranças”. Paul Valéry, em toda a sua trajetória de vida, pesquisou, estudou, escreveu sobre conteúdos dos mais diversos campos do conhecimento, o que pode ser verificado em sua vasta obra, repleta de nuances de viva poesia. E é nela que o encontramos.

Misto de poeta, pensador e crítico da cultura, possui uma maneira original de lidar com o espírito, tendo sido traduzido por escritores e também poetas em vários idiomas: Augusto de Campos (para o português); Jorge Guillén (para o espanhol); Rilke (para o alemão). No entanto, apesar de possuir um reconhecimento internacional pelo conjunto de suas obras produzidas, é ainda pouco explorado no Brasil, principalmente no que tange ao uso — teórico-prático — de seu pensamento no campo da Educação.

Por esse motivo, consideramos importante examinar sua vida, bem como seus escritos de maneiras variadas — diálogo, prosa, poesia, ensaio, carta, discurso, aula — que contemplam áreas, tais como filosofia, matemática, música, poesia, teatro, além de análises críticas culturais e da sociedade. É possível verificar e contemplar,

Um estilo, enfim que despose todas as modulações da alma e todos os sobressaltos do espírito, por vezes volte àquilo que exprime para sentir-se aquilo que exprime, e se faça conhecer como vontade de expressão, corpo vivo daquele que fala, despertar do pensamento que subitamente se surpreende de ter podido por um momento confundir-se com algum objeto, embora esta confusão seja precisamente sua essência e seu papel (VALÉRY, 2010, p. 65)



efetivamente, uma multiplicidade de temas, que guardam como pano de fundo o funcionamento do espírito humano, sendo por essa razão tomado como mote de pesquisa. Trata-se, portanto, de escrever uma tese em educação sobre Valéry com Valéry, via um movimento espirito-gráfico que transita entre vida e obra.

Tal pesquisa privilegia o fazer como exercício que potencializa o espírito, tornando-o capaz de capturar as forças textuais produzidas pelo autor, que são traduzidas na malha intelectual com o objetivo de criar um novo texto, o que serve como aporte sustentável para uma prática de ensino.

Diante dessa multiplicidade, o trabalho proposto consiste em capturar, desde o princípio, vãos de escrita, refazer caminhos do que ainda não foi percorrido e explorado para ser apropriado pela educação. Isto é: fazer do pensamento de Paul Valéry — um autor pouco ou nada lido no campo da Educação — matéria para uma tese em educação. Consiste, assim, em passar a coexistir com ele, recebendo, por meio da leitura de seus textos, “uma espécie de ordem fantástica”, segundo Barthes (2005c), na captura dos pormenores, dos fragmentos que, aos poucos, transmigram prazerosamente para a nossa vida, para o nosso cotidiano.

Inicia-se, então, uma operação de teatralizar, ilimitar a linguagem, fundando uma nova língua de estilo — (*o estilo... é o diabo!*) dito por Paul Valéry, pela boca de Mefistófeles no diálogo com Fausto, em sua obra *Meu Fausto* (VALÉRY, 2010, p. 66). — que se diz e se expressa valéryanamente.

No livro *Didaticário de criação: aula cheia*, Corazza (2012) elucida a origem do termo *espiritografia*, expressão retirada da Doutrina Espírita de Allan Kardec. Aqui, sigo o uso da terminologia no sentido valéryano, ou seja, *espiritografia* como ação em que “é o espírito que age diretamente, por si mesmo” (CORAZZA, 2012, p. 123). Sim, Valéry é um espírito-grafista, pois se utiliza da leitura e da escrita, ou seja, da linguagem como um meio de expressão de seus *estados poéticos*.

*Escrileitura:
leitura pela
escrita ⇔ escrita
pela leitura =
meio tradutório
de estados
poéticos*

*"Les
gouvernements
suspectent la
littérature parce
qu'elle est une
force qui leur
échappe."
"Os governos
suspeitam da
literatura porque
é uma força que lhes
escapa." (ZOLA,
1879, p. 24.).*

*"Devemos
moldar nossas
palavras de
modo a se
tornarem o
invólucro mais
diáfano possível
para nossos
pensamentos"*

*(WOOLF, 2015,
p.116)*



Eis aí como se cria um personagem para uma dracomédia intelectual na educação, na qual concebemos e descrevemos, à nossa maneira, uma imagem mental desse personagem, um “eu” sem rosto — uma abstrata inteligência a quem não se trai a história —, fruto de nossa própria lógica imaginativa, uma criatura improvisada.

Nessa spiritografia proposta, o interesse de pesquisa volta-se para o pensamento do espírito humano, para o texto literário, investigando e descrevendo os procedimentos dessa forma original de espiritualidade, desse personagem Valéry como um “espírito que age diretamente por si mesmo” enquanto lê e escreve.

Faz-se da literatura um espaço superlativo de resistência que promove, por meio das escrituras, um exercício do espírito, ou seja, de soberania da consciência; que questiona o dado, mediante uma atividade construtiva da potência de transformação que almeja, uma lógica da imaginação que transforma, molda palavras e edifica um novo fazer literário. Este é o ponto!

Leio em Valéry (2011, p. 209-210): “tenho a estranha e perigosa mania de querer, em qualquer matéria, começar pelo começo, o que vem a dar em recomençar, em refazer uma estrada completa, como se tantos outros já não a houvessem traçado e percorrido...”. Essa passagem, retirada da conferência proferida por Valéry na Oxford University (publicada em folheto com esta menção: *The Zabaroff for 1939*, at the Clarendon Press, Oxford, 1939), intitulada *Poesia e Pensamento Abstrato*, pode ajudar-nos a entender o grande desafio imposto pela literatura para essa criatura do pensamento. Abordando a questão da linguagem, Valéry alerta que ela pode ser facilmente cristalizada pela não-observância do estado nascente de uma emoção criadora, ou seja, do impulso inicial para uma nova escrita.

Não há facilidades para o uso e manuseio das palavras: é preciso vontade, esforço, trabalho intelectual que produza um constructo de impressões, “que é fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições de eliminações e de escolhas” (VALÉRY, 2011, p. 200). Tem-se um processo sistêmico

Kundaliní é uma palavra sânscrita (língua indiana) que provém da raiz “Kundol” que significa enrolado ou espiral, uma serpente enrolada na base da coluna adormecida ‘esperando o toque’ para despertar e iniciar o movimento de ascensão, que é a energia sustentadora da vida, a força vital.
(CARVALHO, 2013, p. 1)



de recomeçar e de repensar constante que precisa ser eivado pela virtude da surpresa e pelo prazer de despertar para construção do texto, como um poema, por exemplo.

Tal perspectiva é apresentada por Valéry em função de o espírito de muitos escritores ser apressado. Segundo ele, buscam sempre um *fim* cômodo, fácil e imediato, de uma mera combinação de palavras, deixando de lado o *meio* que permite examinar mais de perto a *coisa em si*. Para levantar um problema, uma questão nova sobre a qual queremos escrever, é preciso balbuciar, manter nossa malha intelectual num estado de infância que descobre, deter-se diante de um novo objeto, verificar o começo que serviu de germe para determinadas palavras que serão usadas e, assim, construir um discurso claro. A velocidade com que passamos pelas palavras pode levar a uma bonita erudição, porém ilusória e enigmática, sem a clareza necessária que exprima verdadeiramente o que se quer dizer.

O verdadeiro estado poético do espírito ocorre na vida que nos espanta, nos graus de forças de seus acidentes. São ciclos serpenteados que se estabelecem. Estado poético que requer, por vezes, o isolamento. Um tempo próprio para que um poema surja. Em outros casos, há uma aproximação brusca de ideias que se apoderam de nosso corpo, e, como caçadores atentos — *Kundaliní* desperta —, adentramos na floresta, com todos os músculos orientados para a caça.

Esse incidente necessariamente não produz um poema, mas incorpora-se ao pensamento. Uma proposição qualquer pode surgir, servindo de instrumento para uma pesquisa posterior, pois que “[...] os pensamentos aparecem assim em meio a circunstâncias que não lhes são nada convenientes e nas quais eles não são nada esperados” (VALÉRY, 2009a, p. 77), mas nos enchem de esperança!

Talvez seja melhor aceitar por ora “a explicação mais simples, mesmo que não seja simples, mesmo que não explique muita coisa. Não precisa luz forte, uma luzinha basta para a gente viver na estranheza, basta que seja uma luzinha fiel” (BECKETT, 1986, p. 10). É uma ação de educar os sentidos e entrar em cena,

*Observei, portanto,
em mim mesmo,
estes estados que
posso denominar
Poéticos, já que
alguns dentre eles
finalmente
acabaram em
poemas.
Produziram-se sem
causa aparente, a
partir de um
acidente qualquer;
desenvolveram-se
segundo sua
natureza e, neste
caso, encontrei-me
isolado durante
algum tempo de
meu regime mental
mais frequente.*

(VALÉRY, 2011,
p. 212)



adentrando em um jardim desconhecido, com um lume de curiosidade no olhar.

Mesmo que por vezes sintamos na pele o ar estrangeiro, como um *Lobo da Estepe*, percebemo-nos feitos “aquele animal extraviado que não encontra abrigo, nem alegria nem alimento, num mundo que lhe é estranho e incompreensível” (HESSE, 1955, p. 34). Isso é parte do processo.

Parece-me que é sob esse prisma que devemos considerar os escritos de Valéry, não como um “filósofo” frio e sistemático, mas como um poeta, um pensador dos detalhes do fazer, afeito aos estados poéticos que povoam os labirintos do pensamento. Uma criatura do pensamento, que com arte cirúrgica percorreu os meandros da linguagem com maestria para expor seus conhecimentos vivenciais diante do mundo, onde forças de potências diversas atravessam seu corpo e movimentam seus pensamentos.

Um espírito que dança sobre a prancha fina e provisória estendida sobre o abismo da linguagem. Dança que não deve ser rápida demais, pois anularia o saboreio do bailado. Nem tão lenta, pois traria junto a inércia total, o peso, a falta de graça que forçosamente resultaria numa quebra da prancha e uma queda abismal direta nas profundezas. Mas é possível estabelecer uma dança-floreio de um espírito que busca o raciocínio exato, que traduz estados poéticos, expressos pelo uso preciso das palavras que vociferam, emitindo múltiplos sons de um pêndulo poético que se experimenta.

O espírito escuta e observa, retirando da prática da *linguagem comum* seu universo poético. Aqui vejo Nietzsche (1996, p. 76-77) a dialogar com Valéry e a concordar, pois “para pensar se requer uma técnica, um plano de estudos, uma vontade de maestria — que o pensar deve ser apreendido como deve ser apreendido o dançar, como uma espécie de dança”.

Em suma, imaginem a antiga folha de papel em branco diante de Valéry e o que deve passar por ele, que com rigor e empenho rabisca pequenas frases inteligíveis e geométricas. Pensem na energia

Linguagem comum – linguagem simples, com que se estabelece uma espécie de dança. Dança do uso dos signos que possibilitam a comunicação. Por uso entende-se: possibilidade de escolha dos signos, combinação, signo como instrumento, como produto de escolhas.



espiritual que o percorre e suas variações diante de um caos sem garantias que faz surgir um desenho. Vive, visceralmente, estados de poesia, traduzidos em atos que absorvem anos de trabalho, reflexões, decisões, escolhas, combinações, incertezas, tradução do que sente a cada nova dança-floreio. Além da procura de um sentido no espaço de seu espírito que dê vazão ao necessário, que precisa ser expresso rigorosamente com o uso de palavras, via linguagem, procura pelo meio mais brilhante de fazê-lo e comunicar ideias em uma escrita sempre em estado nascente.

Sendo assim, não será exagero acompanhar do princípio a trajetória existencial de Paul Valéry para que, aos poucos, este texto adentre nossa vida com a intensidade poética valéryana, percorrendo uma estrada ofertada pela linguagem de onde possamos extrair, dessa criatura de pensamento, como diz Barthes (2005c) — no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* —, “um simples plural de encantos”, para assim com ela passar a escrever.

Antes de liberar o leitor para a leitura e suas próprias especulações espirituais, farei um retrato sumário de minha primeira prefiguração de Valéry. Nem tudo era claro em princípio; nos primeiros contatos de leitura sobre sua vida e sua obra, a criatura de pensamento era mais fascinante e complexa do que eu esperava. Um personagem singular, disciplinado e rigoroso sobre o qual passei a debruçar-me.

É certo que as experiências são singulares, sendo que: “vive-se, porque se escreve, com as mãos, com o cérebro, com a pele, com toda a palpitação da carne”. (ZORDAN, 2015, p. 480). Encarnado espírito que, assim como Valéry, se torna afeito a cortar, compor, rasurar, reinventar, refazer conceitos e, com eles, criar uma escritura que descobre um mundo novo no já conhecido. Um surpreendente e misterioso jogo, estados poéticos estabelecidos entre a inteligência e o acaso.

E esse atravessamento faz-se intenso, pois amplia horizontes, na medida em que aposta e assume a força de uma autoeducação. Autoeducação epitelial, de carne singularizada por afecções que

*Nestas noites
eu dormia
embriagado
de sombra, de
sono, de
estranheza.*

(GIDE, 1971)

*"como vive na
concha a
saudade do mar"*

(POE, 2009,
p. 29)



tatuam paisagens únicas nos corpos dos que se aventuram em um devir docente. Adornos, rasgos, zona fronteira aberta, a “pele como lugar imediato de contato com os outros e com o mundo” (BRETON, 2013, p. 9). Forças pintalgadas em uma anatomia, como marcas deixadas em um organismo vivo que traduzem estados de ânimo. Movimentos a espargir tinturas que se descobrem e se misturam, formando diferentes matizes por meio de um pensar exploratório disciplinado, operado como ato de fazer de ação e de resistência em uma vida que se quer afirmativa. Carne invadida, estranhezas, autotransformação, desfrutes propiciados pelo coengendramento — entre criador (Valéry) e criatura (Eu Educador) — em vivíveis tempos navegáveis de autoexploração espiritual nos mares de estudos e de pesquisas.

Disso se trata este trabalho — pensar Paul Valéry em uma projeção educacional, um espírito de pensamento aberto, disposto a estabelecer relações pedagógicas, num exercício de uso das palavras e de um fazer de escritas compartilhadas que estimulam o pensar. Desencadeia-se um complexo poético, um polêmico jogo entre literatura, filosofia e educação, numa trípole energética de saberes que coloca em cena um teatro mental, uma operatividade de uma consciência da linguagem. Esta é usada pelo espírito como intermediária para a problematização da vida e dá-lhe sentido, mesmo que temporariamente, pois a consciência como teatro encontra-se como o *Demônio dos possíveis*, que lhe abre as escotilhas para o convés da existência, dando passagem a um espírito caçador de detalhes.

É justamente por esse viés intercambiável, instável, que tende à anormalidade, por ser de excessiva vitalidade, em que nada está dado e tudo é preciso construir, que navegamos para afirmar a diferença como necessária à educação dos sentidos. Sustenta-se um método valéryano informe que se apresenta para fazer pensar, mediante ações de ensinar e de aprender — trajetórias errantes —, em ondas estrangeiras onde há vagâncias, entre lugares a serem

*Nau conduzida
em sonhos
mares, marés,
maresias
sal nos lábios
palpitações
verde beira
calcária casca
ovo do mar
Circe espreita
círculo
mitológico
Sexta-feira
corre
olhar
antropofágico
recomeço ou
danação
Transmutação*

(MIKC)



descobertos, pois “[...] é o que contendo de desconhecido a mim mesmo que me faz ser eu mesmo” (VALÉRY, 1997, p. 59).

Trata-se de, por esses meios cambiantes — de pensamentos serpenteados —, reconstruir a visão ética do mundo e ir um pouco mais adiante dos que nos impõe o senso comum e a *doxa* obstaculizante, que pouco se transmuta. Exercitar honestamente o espírito corsário e aventureiro para planejar a navegação em águas plurais, repletas de rastros, enigmas, vozes que emergem de um oceano de conhecimentos, na busca de estados intelectivos raros que o incitam e o autorizam a largar o cais sem garantias para assim escrever.

Navegação de escrita, vista como um desafio ao intelecto no uso contínuo das *condições-limite* do pensar; uma jornada que não pode ser estabelecida previamente, senão no próprio navegar entre saberes e fazeres, para tentar trazer à tona, à superfície do vivível, o ainda não visto. Um novo sopro mareado capaz de seduzir e sibilar como uma serpente do pensar. Eis, então, meu Valéry!





A VIDARBO DE PAUL VALÉRY



(3) Paul Valéry (1871-1945)

Fonte: MUSÉE, 2016, p. 1

O viver com Valéry levou-me a uma cruzada de leituras desordenadas em princípio, mas que davam condições fecundas, pois traziam em si o germe de uma promessa — a de ordenar da melhor maneira possível os detalhes dos fatos de sua vida e procurar delinear o processo de produção de suas obras. Como nos diz Borges (1975, p. 83) em *O livro de areia*, os fatos “são meros pontos de partida para a invenção e o raciocínio”. Assim se iniciou a pesquisa, num decifrar trabalhoso de fatos — um ponto de partida — de um personagem único e de vivo pensamento.

Uma vida e uma obra que se colocam em causa, mais pelo que se ignora delas do que delas propriamente se sabe. Esforçando-me nessa tarefa — como o próprio Valéry (2011) — sem nunca esquecer *que cada um é a medida das coisas*². Encontrei, por certo, o inesperado dos fatos, que é condição e parte do processo de busca, de pesquisa sobre as próprias vicissitudes humanas, aquilo tudo pelo que passamos e nos toca sobremaneira a existência.

É possível observar que as obras de Valéry contemplam, efetivamente, uma multiplicidade de temas, tendo como pano de fundo o funcionamento do espírito humano — obsessão que carregou até sua morte, aos 74 anos, em 20 de julho de 1945, na cidade de Paris. Valéry é autor de uma obra vasta, profundamente original, apesar de fragmentária e de intensidade única, que merece ser analisada.

Pensamos que a Filosofia da Diferença pode servir-se das pesquisas sobre vida e obra desse poeta-pensador como um disparador de escrita que busca um novo modo de ver e de pensar o pensamento, no qual a linguagem, a verdade, a consciência de si, são inseparáveis e inter-relacionadas. Pensar que possibilita o alargamento das fronteiras da linguagem educacional, na medida em que supera concepções filosóficas e científicas consideradas verdadeiras e incontestáveis.

Em tal inter-relação, o espírito está sempre se autoproduzindo, num processo contínuo de geração de sentidos imanentes, singulares e particulares que reivindicam novas possibilidades de invenção, de emissão de signos que se inscrevem para escriturar sentidos, oriundos das sensações. Um exercício de pensamento constante cujos procedimentos implicam necessariamente o campo do vivido.

É certo que, neste processo de escrita, me senti muitas vezes como Virginia Woolf (2014), que, ao reler o que apontava em seus diários para uma escrita posterior, por vezes achava que havia trechos que imploravam por *mudanças de palavras*, mas que de vez em quando também *faziam acertar um alvo inesperado*. O que era rabiscado, muitas vezes ditado pelo humor, em uma nova leitura, servia-me como descoberta para o que ainda não percebera. “Mas algo solto rapidamente se transforma em desleixo” (WOOLF, 2014, p. 173); aí, entra o esforço de elaboração de escrita, que passa a encarar um personagem ou mesmo um acontecimento que merece registro. Aí, começam as costuras e as amarras, para que assim não se escreva sem diretriz ou com

² A citação “o homem é a medida de todas as coisas” é atribuída, na História da Filosofia, ao sofista Protágoras e assemelha-se à de Valéry. Em 1937, na *Primeira aula do curso de poética*, no Collège de France, a frase final do texto contido em *Variedades* (VALÉRY, 2011, p. 208) é a seguinte: “esforço-me para nunca esquecer que cada um é medida das coisas”.



descuido. É necessário estabelecer coordenadas referenciais — via exercícios de sensibilidade — que servem como guia para o espírito que escreve.

Ou seja: “*L’esprit ne s’applique pas seulement à satisfaire de instincts et de besoins sur notre sensibilité*” (VALÉRY, 1936, p. 206)³. Uma política prazerosa e instigante, sempre recomeçada de ações não cristalizadas do espírito, uma vez que seus procedimentos vão além da satisfação dos instintos e do indispensável ao próprio espírito, o que conduz a uma reflexão sobre as funções do próprio intelecto, bem como sobre os meios para pesquisá-las. Isso demanda tempo para descobrir o que fazer com tal percepção, que antes parecia vaga e errática e que agora, porém, se impõe como matéria vital, pois para ela encontro um uso, um destino. E, ao ser revisitada por outro escritor que a tome — tal descoberta ou abertura —, poderá ir além do uso que lhe destinei. Por isso, vale o esforço!

São movimentos intelectivos que, como em um cristal líquido, uma substância orgânica, possuem moléculas que mudam constantemente de sentido quando atravessadas por correntes elétricas. Cristal que se torna escurecido, mas que propicia o aparecimento de novos caracteres de signos, fluindo como líquido, possibilitando, desse modo, um alinhamento parcial de moléculas, mesmo não havendo nenhuma geração de luz.

Movimentos também de vida múltipla de elementos paradoxais expressos em uma linguagem polifônica na qual se entrecruzam a arte, a filosofia e a ciência. Uma grande clínica-vida (Corpo-Espírito-Mundo=> CEM) que busca saúde pela via da criação do novo, num eterno retorno espiritual, sempre outro, aberto ao pensamento da Diferença. Uma *práxis*, como ação de fazer educação do espírito na Diferença, coloca Valéry em conexão, em transbordamentos. Trabalho rigoroso de pesquisa de um Valéry que passa por uma redescoberta no século XX, como enfoca Barbosa (2007, p. 85), e passa a ser lido e estudado por: físicos; neurologistas (entre eles, Ludo van Bogart, antigo presidente da Federação Mundial de Neurologia); matemáticos; filósofos; um Prêmio Nobel de Química, Ilya Prigogine; e o teórico do Caos, René Thom.

Tal redescoberta ficou evidente quando da publicação, em Paris, de uma obra com o título *Fonctions de l’esprit* (AUGER *et al.*, 1983), na qual Judith Robinson-Valéry recolhe e apresenta os textos de considerados “*treze sábios*” em suas áreas respectivas de atuação, que se voltam a olhar os escritos produzidos por essa

³ “o espírito não se aplica apenas em satisfazer instintos e necessidades indispensáveis, mas também se exerce especulando nossa sensibilidade”. (tradução minha) (VALÉRY, 1936, p. 206).



inteligência incansável que, em notas e fragmentos, traça relações analógicas em diferentes campos do conhecimento. Isso torna Valéry ainda mais interessante para ser investigado na superfície de seus escritos, em uma ação de pensar seu pensamento, verificando-se o que esses pensamentos implicam e procurando-se vê-los com precisão, pesquisando-se seus labirintos, sua mecânica psíquica íntima, seu método operativo.

Cabe enfatizar que, neste lugar chamado de cotidiano educativo, o que se traduz além de textos é a própria vida, como potência ou movimento de criação, almejando que a existência possa ser concebida como arte. Pois concordamos com a passagem de Valéry (1977, p. 217) expressa em 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”.

Trata-se, então, de um escrever vivendo, de espreitar a realidade e sobre ela levantar novos problemas, que promovem no espírito dobras sobre si mesmo, num fazer poético-criador em elaboração constante, ou seja, um modo de existir intensivo de arte-vida que toma o vivível como matéria para assim transmutá-la. Para tanto, é imperativo fazer um apanhado minucioso, uma junção de diversos fatos de teor autobiográfico que servem como balizas importantes para compreender a topografia e a trajetória da *vidarbo* de Valéry. Desse modo é que me abasteceram de dados, como um recurso possível (raciocínio e invenção) para a produção da escrita espiritográfica almejada.

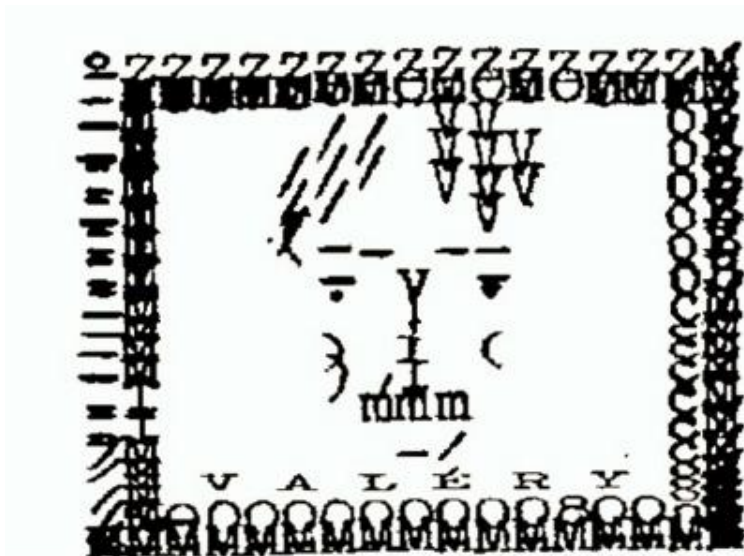
Um novo pensar é imprescindível, pois “o entendimento é o próprio espírito”, (DELEUZE, 2012, p.114) que precisa ser constantemente ativado, apelando para si mesmo, na medida em que se experimenta empiricamente por entre ações, reações e acasos do existir. Assim manifesta o que o afeta, um delírio *fantasista* que contempla uma variedade de percepções, possibilitando ir além do dado, afirmando uma existência subjetiva na qual, no fundo, *devém* o que chamamos de *uma natureza humana*, ciente de que, “na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia” (VALÉRY, 2011, p. 212).

2.1 LARVATA VESTIS

Ó misterioso infante, imagino-te na casa de NÚMERO 65
 Viveste auroras entre manobras de SER E NÃO SER
 OS CADERNOS rabiscados teu refúgio e danação
 Lá, AS MARIONETES do pensar vagueiam com Leviatã
 Onde A PAIXÃO sina margeia o alado e morno fumo dos lábios



O TERROR que gela é o mesmo que flamba entranhas
 Num frêmito miras com um sorriso ainda a taça última
 Que a noite te oferta com O VENENO-amor...
 (MIKC)



(4) Retrato de Paul Valéry feito com máquina de escrever
 Fonte: LIBERATO, 2014, p. 47

2.2 NÚMERO 65



(5) **Le Port de Sète, 1880**
 Fonte: MUSÉE PAUL VALÉRY, 2016, p. 1

Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry nasce em Sète, na França, no penúltimo dia do mês de outubro de 1871, período da Guerra Franco-Prussiana. Segundo filho de Barthélémy Valéry, natural da Córsega, oficial de aduanas, e de Fanny Grassi, de origem genovesa, filha do Cônsul da Itália. A porta para o mar do Mediterrâneo a



cidade de Sète é uma Comuna francesa. Um porto-cidade de encantos incomparáveis, de um horizonte vasto banhado pelas águas de bacias e canais que desaguam no mar.

O termo *Mediterrâneo* deriva da palavra latina *mediterraneus*, que significa *entre as terras*. Trata-se de um mar do Atlântico Oriental, considerado o maior mar interior continental do mundo. Banha três penínsulas: a Ibérica, a Itálica e a Balcânica. Suas águas correm para o Atlântico através do estreito de Gibraltar, ao mar Vermelho através do canal de Suez e ao mar Negro pelos estreitos de Bósforo e dos Dardanelos. O Mediterrâneo tempera o clima nas regiões próximas, tornando-as mais amenas. Suas águas são aquecidas pelo forte calor vindo do deserto do Saara, proporcionando verões quentes e secos e invernos amenos, porém chuvosos.

Nesse cenário, no número 65 da Grande Rua de Sète, Paul Valéry passa os primeiros anos de sua vida. Aos sete anos, empreende sua primeira viagem a Londres, onde visita sua tia por parte de mãe (1878). No outubro seguinte, faz os estudos primários com os dominicanos e depois ingressa como estudante do colégio de Sète.

O Mediterrâneo que banha a cidade torna-se uma festa aos olhos curiosos do infante Valéry, que considera tudo: das cores aos cheiros, das formas às imagens de uma natureza exuberante, “uma verdadeira loucura de luz, combinada com a loucura da água” (VALÉRY, 2011, p. 127). São seus primeiros passos de pensador. Tem em germe uma filosofia em estado nascente que se deixa seduzir pela liberdade e pelos estados poéticos, por meio de um olhar para o mar, que é também um olhar para o possível.

Os olhos de Valéry abraçam o que há de humano e de inumano em uma paisagem de natureza primitiva quase intocada, mesclada com as atividades dos homens que ali habitam. Um grande cenário de teatro, cujo personagem principal é a luz que ilumina o mar. Ali, onde Afrodite passeia e, ao cair da tarde crepuscular, com o mar já escuro, deixa ver na rebentação brilhos extraordinários, onde a luz de fogo rosa insistente do sol dá seu adeus ao dia, deixando que entre em cena a escuridão da já noite, onde se entreveem os fantasmas que dançam sobre as torres e muros de *Aiguesmortes*⁴. Sombras festejam os cadáveres pesados dos atuns, quase do tamanho de

⁴ “Aiguesmortes”: alusão feita por Valéry no ensaio *Inspirações Mediterrâneas*. (VALÉRY, 2011, p. 130). Tradução minha: águasmortas. Aigues-Mortes é também o nome uma cidade murada ao sul da França. Em 1240, Saint Louis decidiu construir uma cidade perto de seu reino, a fim de ter um acesso direto ao Mar Mediterrâneo, visando à exploração comercial com a Itália e o Oriente Médio. Trata-se de uma área de pântanos, areia e água. Ainda hoje, sete séculos depois, a fortificação de seus prédios, totalmente murada em estilo francês, é preservada como na época medieval e guarda lembranças do tempo das cruzadas e guerras religiosas. (OT-AIGUES-MORTES, 2014).



um homem, trazidos pelos barcos de pesca que adentram a costa em seu “retorno da cruzada” (VALÉRY, 2011, p. 130).

Ao amanhecer, a peça teatral do vivível segue! E a luz dos raios solares derrama-se pelos molhes. É quando o pequeno Valéry tenciona banhar-se na imensidão cristalina do mar. Porém, baixa os olhos e estremece diante de uma cena singular que mistura carnificina e beleza. Jazem sobre a “água maravilhosamente lisa e transparente” restos de “vísceras e entranhas de todo o bando de Netuno” (VALÉRY, 2011, p. 130). São múltiplas tonalidades de cores, róseo-púrpuras, coral, sanguinolenta vermelhidão de uma mortandade repulsivamente sinistra, embalada pelas ondas letárgicas.

O espanto é inevitável e o faz esquecer o banho matinal. Porém, apesar do susto que invade sua alma, os olhos guardam alguma admiração pelo acontecimento, fazendo vagar pensamentos, relacionando o morticínio repleto de cores com imagens espectrais. Misturas de tonalidades imersas na aquosidade de um límpido e cristalino mar que poderiam bem servir para um fazer artístico aos homens de talento afeitos às curiosidades e às capturas de um olhar artístador.

Não perdura nessa imagem repentina o conteúdo pobre, mas, como pondera Deleuze em *O Esgotado*, vale nessa visão a energia condensada, “a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo [...] A imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar” (DELEUZE, 2010, p. 85). Assim aparece a força de sentimento de Valéry, influenciado e estimulado pelas deidades poéticas: do mar, do céu e do sol.

A família Valéry deixa Sète e muda-se para Montpellier em 1884. Valéry segue seus estudos superiores no Lycée de Montpellier. Três anos depois, no mês de março, a tristeza o abate, pois ocorre o falecimento de seu pai. Para aliviar a tristeza, ele começa a pintar e, por intermédio de seu amigo Pierre Féline, a se introduzir nos estudos da matemática e da música, principalmente a de Wagner.

Como fora criado em meio aos encantos da beira do Mediterrâneo, Valéry almejava ser marinheiro — oficial da marinha, mais precisamente. De acordo com Mastronardi (1955, p. 24), houve a tentativa por parte de Valéry, mas “suas oferendas e sacrifícios a Netuno, deidade variável como o mar, não tiveram a esperada recompensa”. Ele não consegue tal intento, o que o faz ponderar que há na vida coisas que nos escapam e que nos desapontam, mas que também podem servir de estímulo para uma tomada de posição nova.



Sendo assim, seus vacilos de estudante são deixados para trás, e ele volta toda a sua concentração, atenção e energia aos estudos das obras dos poetas, um compromisso que assume para si diante do não recebido da Escola Naval. Segue os cursos da faculdade de Direito no Lycée de Montpellier (1888), onde passa também a desenhar, pintar e escrever. Mescla essas atividades com a descoberta de autores, como: Vitor Hugo, Paul Verlaine e Charles Baudelaire.

Desses tempos, ele tem recordações pouco agradáveis, pois seus professores eram dados ao terrorismo, eram estúpidos, insensíveis, medíocres de alma, com ausência total de imaginação, mesmo com os melhores da classe. Eis sua própria recordação:

Tenho professores que reinam pelo terror. Têm das letras uma concepção de cabo de esquadra. A estupidez, a insensibilidade parecem-me inscritas no programa. Mediocridade de alma e ausência total de imaginação entre os melhores da classe. Vejo aí as condições de sucesso escolar. Daí um estado de espírito desastroso, oposição sistemática ao ensino (MAUROIS, 1990, p. 13).

Nesses moldes, o ensino não lhe é atrativo. Então, ele se rebela, passando a escrever, buscando saídas transreais por meios outros, via imaginação.

Contando 18 anos, avista pela primeira vez sua paixão, a Sra. Rovira, amor secreto nutrido, mas que nunca ousou declarar. Publica seu primeiro poema (1889) na Revue Maritime de Marsella; presta serviço militar, acompanhado por leituras de Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans e Edgar Allan Poe.

Nesse período, começa a descobrir novos escritores e poetas, como: Arthur Rimbaud, Mallarmé e Marcel Schwob. Para fugir da trágica adolescência vivida em domingos enfadonhos, põe-se a escrever versos de cunho simbolista, influenciado por essa estética literária, dominante nessa época.



2.3 O DESAFIO



(6) Paul Valéry

Fonte : MUSÉE PAUL VALÉRY, 2016, p. 1

De acordo com Karl Löwith (2009) na introdução de seu livro *Paul Valéry – Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, até a crise de Gênova, que sacudiu sua existência, o jovem Valéry era um decante cuja bíblia era a novela de Huysmans⁵ *A contrapelo*. Pondera, porém, que havia nele em germe o desafio de tomar maior consciência de si, ou seja, posse de si mesmo. Despede-se Valéry, então, “de toda a forma literária já conhecida de uma existência inteira, para deter-se a analisar o instrumento essencial da literatura, a linguagem, e o funcionamento do espírito que é ‘quase’ idêntico a ele” (LÖWITH, 2009, p. 11-12).

⁵ Joris-Karl Huysmans es el pseudónimo del francés Charles Marie Georges Huysmans (1848-1907), funcionario del gobierno francés y crítico de arte además de ser el escritor que dio forma al movimiento decadentista de finales del siglo XIX. En esta magnífica novela, Huysmans se desdobra y da voz al excéntrico personaje Des Esseintes, que según todo apunta estaría basado en sus mismos gustos y convicciones personales. En una novela sin apenas argumento, la brillantez de los personajes debe bastar para que tenga éxito y no se pierda en el olvido: en este caso un solo personaje consigue captar toda la atención del lector, puesto que su espíritu inconformista y rebelde, al igual que sus convicciones acerca de la sociedad en la que se ha visto obligado a vivir son tan novedosas para su época y están tan bellamente expuestas por Huysmans que hacen de la lectura de esta novela un auténtico placer para los sentidos. (EL MAR DE LETRAS, 2013, p. 1).



É com o espírito inquieto que, no outono de 1891, Valéry vai a Paris. Seus pensamentos vagam, seus olhos acompanham com interesse os arcos romanos arredondados feitos de pedras; ao som de seus sapatos, faz passeios meditativos entrecortados de silêncio sobre a Pont Neuf. À semelhança de René Descartes — de quem Valéry é admirador —, ambos passam até os “vinte anos em uma meditação solitária e, como Descartes, somente consentiu comunicar ao leitor uma parte de suas buscas após vinte anos” (MAUROIS, 1990, p. 12).

Em minha imaginação, crio uma cena mental do que deve ter sido o seu primeiro encontro com Stéphane Mallarmé, ocorrido nessa época. Os dois sentados próximo às águas do Rio Sena a confabular sobre a escrita como arte, riscando fósforos que se acendem para formar novos *anéis de fumo*, enquanto os lábios são umedecidos com pequenos goles de um tinto Bordeaux. Afinal, estar no mundo é vivificar energias em um gesto vivo como de um nadador que, ligado à liquidez, desperta o corpo e que em sobrenado flutua, navegando como estrangeiro por sobre todo e qualquer pensamento possível que o tire da lassidão da existência, onde a mortalha vaga tenta hospedar-se. Pois a execução de uma vida é que é uma vida, nesse fazer trabalhoso de compor nova escrita. Ação poética do espírito que, para dar a ver sua obra, emprega todos os recursos e *meios físicos* que estejam ao seu alcance.

Segundo Augusto de Campos (1987), é inegável a influência que Mallarmé exerce na produção de escrita de Valéry. O Simbolismo foi sua nave, tendo como piloto Mallarmé (MASTRONARDI, 1955), de quem toma o repúdio pela escrita imediatista, prezando o cultivo da fineza, tanto do espírito quanto da forma. Ambos apreciam a organização textual de *resistência ao fácil*, na busca *do rigor* e das recusas necessárias que produzirão poemas, tais como: *Herodias*, de Mallarmé, e *A Jovem Parca*, de Valéry, utilizando-se o verso alexandrino, embaralhadas rimas, cuja acentuação imprime uma sonoridade de impressões vividas que contrastam com palavras precisas.



2.4 A CRISE E AS CARTAS



(7) Gide, André (1869-1951)
Fonte: WILDE, 2017, p. 1⁶

Após ter se licenciado em Direito, Valéry encontra-se em Gênova, e o ano de 1892 configura-se para ele como um período de grave crise existencial. É quando Valéry se questiona sobre si mesmo, sua concepção de linguagem, sua crítica filosófica, seu proceder como escritor. Isso lhe acarreta uma crise emocional violenta, sofrida em seu vigésimo primeiro ano de existência.

André Maurois (1990, p. 15-16), em seu livro *Introdução ao Método de Paul Valéry*, destaca a angústia da crise vivida nesse período por um Valéry que acreditava no poder do pensar, porém “sofria estranhamente ser e não ser”, por sentir-se às vezes com forças infinitas e, no momento seguinte, fraquejar e tombar diante dos problemas. Valéry vê-se “sombrio, superficial, fácil na aparência, difícil no fundo, extremo no desprezo, absoluto na admiração, fácil de impressionar, impossível de convencer... havia cessado de fazer versos, não lia quase nada” (MAUROIS, 1990, p. 15-16).

⁶ At the age of 22, Gide, who first met Wilde (then 37) in Paris on 29 November 1891, and saw him often during the next few weeks, was enormously impressed. (WILDE, 2017, p. 1).



Sem dúvida, essa fase crítica da vida de Valéry, chamada de “Noite de Gênova”, ocorrida entre a noite do dia quatro para cinco de outubro do ano de 1892 — não há precisão quanto à data —, marca uma transição, uma transformação e rápido amadurecimento espiritual do pensador. Fase crítica que é marcada também pelo fim de seu serviço militar e dos estudos universitários e pelas incertas perspectivas profissionais. Os estudos matemáticos, aos quais se dedica à época, revelam-lhe um mundo rigoroso, preciso, distante do mundo vago e abstrato da poesia. Aliada a isso tudo, há ainda sua paixão não declarada pela Sra. Rovira — uma baronesa catalã — e a doença da mãe.

O tradutor Júlio Castañon Guimarães traz a seguinte consideração sobre essa noite em Gênova, contida no livro *Fragmentos do Narciso e Outros Poemas* (VALÉRY, 2013, p. 13-14), recentemente publicado no Brasil: “hoje o episódio é compreendido como, na verdade, um instante de grande reformulação no percurso de Valéry. De fato, tanto ele não ficou sem escrever, conforme atestam anotações da época e mesmo reformulações de poemas”.

O que se verifica também na *Cronologia de Paul Valéry*, de Romero (2012), é que nesse período houve uma imersão de Valéry na leitura de obras de cunho científico, como: Michael Faraday, Lord Kelvin, George Cantor e Henri Poincaré. Além disso, sua forte ligação com Schwob leva-o a interessar-se pelos autores ingleses, entre eles, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe e George Meredith.

No entretanto de 1890 até 1942, fortalece sua amizade com André Gide, relação de amizade de mais de 50 anos e com uma vasta troca de correspondências — mais de 600 cartas. As correspondências não são regulares, mas impõe um ritmo de escrita variado. Nos primeiros anos de juventude, ambos imprimem um ritmo de entusiasmo juvenil; com o passar dos anos e já ao final do século, o tom torna-se mais denso, e as reflexões, mais apuradas.

Em uma dessas cartas recebidas de André Gide, o amigo relata seu encontro em Paris com a figura impactante de Oscar Wilde, que já havia publicado *O retrato de Dorian Gray*, agitando o meio literário. Gide, que nesse período contava 22 anos, havia publicado recentemente seu primeiro romance, intitulado *The notebooks of Andre Walter*, e registra na carta a Valéry sua comoção mental sobre o encontro com Wilde (GIDE; VALÉRY, 1955, p. 141):



Wilde s'étudie pieusement à tuer ce qui me restait d'âme, parce qu'il dit que pour connaître une essence, il faut la supprimer: il veut que je regrette mon âme. L'effort pour la détruire est la mesure de cette chose. (GIDE; VALÉRY, 1955, p. 141)⁷.

Encontramos marcas desse encontro entre Gide e Wilde também na obra *O álbum de Oscar Wilde*, de Merlin Holland (2000), único neto de Wilde, que escreve o texto com uma coleção de imagens fabulosas de toda a trajetória de vida de seu avô. No referido álbum e ao lado da foto de Gide, encontramos: “André Gide, que Wilde conheceu em Paris quando escrevia *Salomé* em 1891. Ele ficou enfeitiçado pela prosa wildiana” (HOLLAND, 2000, p. 157).

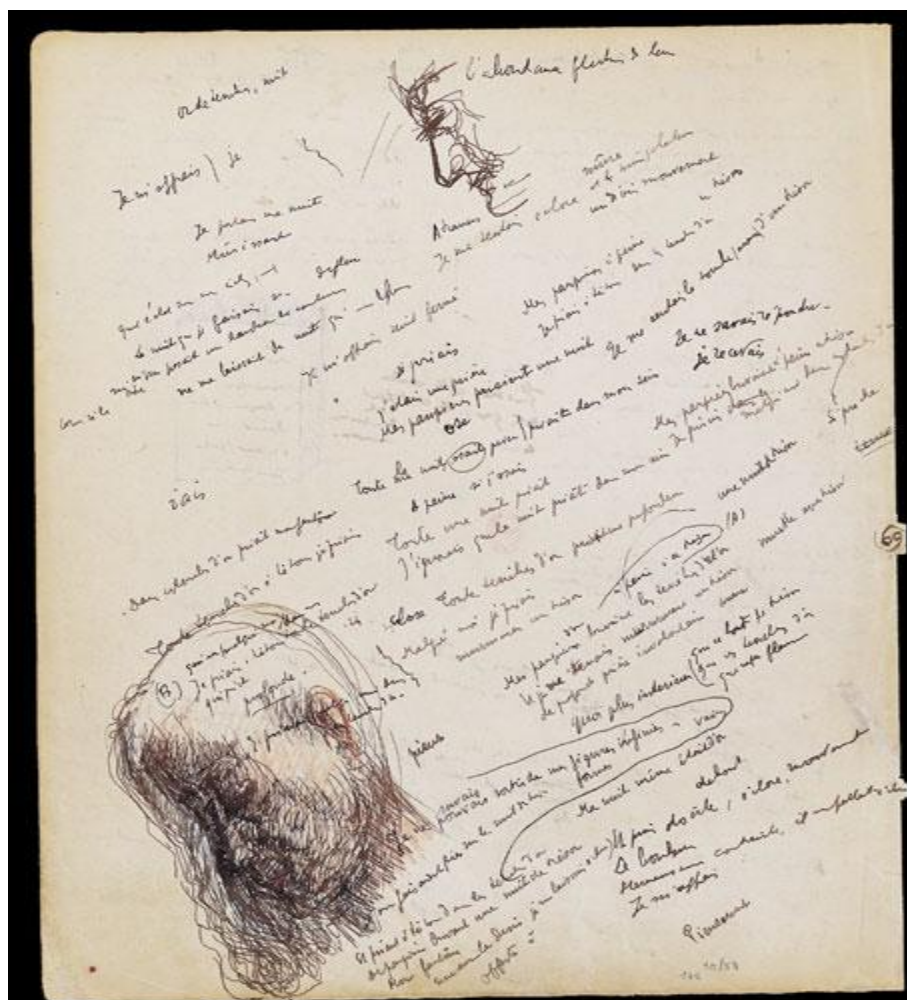
Ao finalizar a leitura dessa carta, Valéry retira do bolso de seu casaco sua cigareira, dirige-se a uma mesa anexa e toma nas mãos *O retrato de Dorian Gray*. Traga com suavidade seu cigarro, abrindo o livro no seguinte trecho assinalado, onde Lord Henry diz: “um cigarro é o tipo perfeito do prazer perfeito. É delicioso e nos deixa insatisfeitos. O que mais podemos desejar?” (HOLLAND, 2000, p. 141).

Retorna, então, à sua escrivaninha ou *bureau* e passa a responder a carta para André Gide; acende mais um cigarro.

⁷ “Wilde se estuda piedosamente até matar o que me restava de alma, pois ele diz que, para conhecer uma essência, é necessário suprimi-la: ele quer que eu lamente minha alma. O esforço para destruí-la é a medida desta coisa” (tradução minha). (GIDE; VALÉRY, 1955, p. 141).



2.5 OS CADERNOS



(8) Paul Valéry, *La Jeune Parque*, Cahier de brouillon, avec dessins à la plume, 1912
 Fonte : EXPOSITIONS, 2016, p. 1

Anos depois da noite de Gênova, Valéry muda-se definitivamente para Paris (1894) em busca de trabalho, o que faz com que aumente o seu contato com as ruas, os cafés e os salões de uma Paris efervescente. Frequenta nesse período a Biblioteca Nacional, onde pesquisa e consulta os cadernos de Leonardo da Vinci.

Valéry, tendo ascendência italiana por parte de mãe e tendo passado boa parte de sua juventude em cidades peninsulares, nutre admiração pela Itália e, por consequência, pela figura de Leonardo da Vinci. Sua fascinação por Leonardo dá-se por verificar no modo de seu pensar uma *consciência métrica*, advinda de seus estudos sobre a anatomia do corpo, que se transladam para sua arte e sua ciência.

Ainda em 1894, viaja a Londres para visitar Meredith e, em seu retorno, começa a participar mais efetivamente nas reuniões das “terças-feiras” da casa de Mallarmé, o



que lhe servirá de mola propulsora para o início das reflexões que anotarás de madrugada, diariamente, por mais de 50 anos e que se constituirão em 261 *Cahiers* (Cadernos), escritos em 26 mil páginas. Está a descobrir com maior interesse, além do já legado por Mallarmé e Baudelaire, o que irá denominar-se a filosofia da composição de Edgar Allan Poe.

Os *Cahiers* de Valéry, segundo Barbosa (1996, p. 251), revelam aprendizados com o pensamento, gerados a partir de Da Vinci, “em que arte e ciência confluem nas anotações especulares do artista italiano”, servindo-lhe de modelo para seus próprios cadernos. O que Valéry buscava com Leonardo era uma maneira de ler obras e autores — de espíritos ou personalidades criadoras —, procurando e investigando neles suas ações poéticas de produção do próprio pensamento.

Trata-se, em realidade, de um exercício do espírito valéryano, um laboratório íntimo sobre os movimentos do intelecto, em que o pensar se volta para diversas áreas do saber, entre elas: a filosofia, a estética, a religião e a antropologia. Seus *Cahiers* versam, então, sobre o funcionamento do espírito humano — sua obsessão mais íntima. Observa-se, nesse exercício de escrita, a polivalência desse espírito multifacetado, misto de pensador e poeta. Consegue, nessa ocasião, trabalho no serviço de imprensa da Chartered Company, de Cecil Rhodes. Em 1895, ocorre a publicação de *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. É aprovado no concurso para redator no Ministério da Guerra e atua primeiramente no escritório de Material de Artilharia e na Agência Havas como redator, função que ocupa dois anos após ser aprovado. Ainda em 1895, desenvolve suas pesquisas “numa obscuridade que escolheu”, tendo como objetivo “reformar o seu espírito e sua linguagem” (MAUROIS, 1990, p. 22).

Em dezembro de 1896, passa três semanas em Londres, onde faz traduções de artigos de propaganda para a Chartered Company. O diário *Le Centauro* publica *Monsieur Teste*, e Valéry já faz planos para escrever sobre Degas. Por intermédio de Degas, conhece Julie Manet e Berthe Morisot, que o apresenta a Jeannie Gobillar, sua prima, com quem Valéry se casará em maio de 1900.

Em 1897, Mallarmé pede a Valéry que leia as provas de sua obra *Um lance de dados*. No ano seguinte, Valéry faz sua última visita para conversar com Mallarmé, que se encontra doente e vem a falecer em setembro (1898). Com a morte do amigo, Valéry é tomado pela tristeza, ficando profundamente afetado, o que não lhe dá condições nem sequer de pronunciar palavras que seus amigos aguardavam diante do túmulo onde foi sepultado seu mestre. Nele só havia o silêncio, a dor e as lágrimas.



2.6 AS MARIONETES



(9) Paul Valéry (1871-1945) his wife Jeannie Gobillard (1877-1970) and their child, 1904 (b/w photo)
 Fonte: MYARTPRINTS.CO.UK, 2016, p. 1

Olhando para o sorriso de Valéry nesta foto, penso em Virginia Woolf no texto *Um teto todo seu* ao referir-se às distrações e desencorajamentos sofridos por alguns autores modernos — como Flaubert e Keats —, entre os quais podemos inserir Valéry por analogia.

Tal *maldição* ocorre porque “escrever um trabalho genial é quase sempre um feito de dificuldades prodigiosas” (WOOLF, 2014, p. 76-77). Há, além disso, a *indiferença notória do mundo*, por vezes difícil de suportar, e se, mesmo com tudo isso, algo de bom surge em termos de escrita, é fruto de um esforço sobre-humano, visto que “livro nenhum nasce inteiro e sem aleijões, da forma como foi concebido” (WOOLF, 2014, p. 76-77). E um teto todo seu é importante para que tal escrita surja, aflore num espaço próprio que se torna lugar propício para tanto. Espaço que os homens conquistaram e preencheram com maior facilidade do que as mulheres, pois as mulheres escritoras tiveram que lutar muito para ocupá-lo. Mesmo que por séculos as mulheres povoem a poesia, principalmente *de capa a capa*, como escritoras, elas só saem do anonimato e começam a aparecer como autoras após o século XVIII.



Mas voltemos a Valéry, que sorri por mudar-se, já casado (1900), para a casa-teto que fora construída por Berthe Morisot e seu marido Eugène Manet, em 1883. No terceiro piso dessa casa, Valéry viverá até sua morte. Nessa casa, nascerá seu primeiro filho, Claude (1903), e sua filha, Agathe (1906).

Há um relato interessante e vivencial de Valéry — que brinca de teatro de marionetes com seus filhos —, lembrado por Agathe Rouart-Valéry e aludido por Kanters (1977, p. 9):

Um teatro ‘vivido’ [vécu]... de histórias, intrigas, réplicas e situações de comédia, falsos diálogos, disputas com o ‘senhor’, acentos e gesticulações que ele atribuía [prêtait] a suas marionetes e aos personagens que ele próprio pintava e esculpia — tudo o que nosso pai imaginava para nos distrair, sem jamais ‘cansar-se’ [relâche], foi o privilégio de uma infância animada por esse mágico que não se eximia de contar, de sentir prazer em inventar mil máscaras e invisíveis cúmplices, de agitar os fios de burlescos fantoches ou os negros perfis de nossas sombras chinesas, de nos cantar uma opereta, de nos convocar à fábula e à tragédia... trazendo à nossa vida inteira uma cor, um movimento, uma fantasia [fantaisie] que a fazia sempre nova, sempre atraente e como se ele nos fizesse jogar/brincar com ela... [s’il nous la jouait].

Nesse clima de maior tranquilidade, Valéry busca concomitantemente uma melhor ocupação de trabalho. Assim, deixa o Ministério da Guerra por uma jornada de trabalho que lhe toma menos horas de seu dia fora de casa e passa, então, a ser secretário particular de Édouard Lebey na Agência Havas. Em 1908, começa o trabalho de classificar e datilografar seus *Cadernos* de notas manuscritos, já antevendo uma eventual publicação futura. Tal classificação faz-se necessária, pois, além dos cadernos de notas, Valéry costuma escrever em pedaços de papel de presente, envelopes de cartas, convites, páginas em branco de livros, programas de teatro ou de rádio, enfim, onde seja possível anotar algum pensamento.

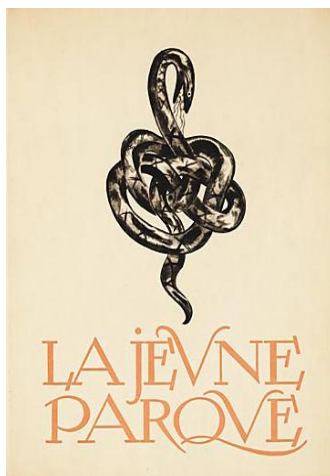
Nos anos seguintes (1909-1912), estreita a amizade com Edgar Degas e faz visitas a Claude Monet e a Pierre-Auguste Renoir. Encontra-se com Maurice Ravel e Odilon Redon, assiste a concerto de Debussy e a recitais de piano com sua esposa.

Um ano antes do início da Primeira Guerra Mundial, por insistência de Gide e Gaston Gallimardi, reedita seus poemas escritos na juventude, o que também serve de disparador para voltar à escrita poética. Em 1914, Valéry escreve a primeira carta para André Breton, com palavras de encorajamento e aconselhamento, e com ele manterá correspondência por 18 anos.



2.7 ILUSÃO PERDIDA

A minha sombra! Móvel múmia que me intriga,
De minha ausência branca afluando sem pena
À terra onde me oculto dessa morte amena.
Entre uma rosa e mim vejo-a já se abrigar;
Sobre o dançante pó desliza sem roçar
A folhagem, mas passa, e se refreta em tudo...
Desliza! Barca fúnebre... (CAMPOS, 1987. p. 93)⁸



(10) **La Jeune Parque** by Paul Valéry
Fonte : 50 WATTS, 2017, p. 1

A guerra tem início na Europa nesse mesmo ano, com o assassinato de Francisco Ferdinando, príncipe do império austro-húngaro, em sua visita à Bósnia. O autor do crime — apontado nas investigações — é identificado como participante do grupo sérvio chamado de *mão negra*, uma facção contrária à influência exercida pela Áustria e pela Hungria na região dos Balcãs. Em 28 de julho, descontente com as medidas tomadas pela Sérvia com relação ao crime, o império austro-húngaro declara guerra a esse país. Esse estopim leva a uma guerra de três anos e uma corrida armamentista entre vários países da Europa, que lutam por conquistas de territórios. Além das trincheiras cobertas de cadáveres, há fome e disseminação de várias doenças. Há também a utilização de novas tecnologias bélicas nesse início do século XX.

O quadro é de horror, são “milhões de vítimas, dezenas de milhares de sobreviventes traumatizados, gerações dizimadas, aldeias riscadas do mapa: tudo isto sem falar dos primeiros bombardeios aéreos e das armas químicas” (DELACAMPAGNE, 1997, p. 69). Esse conflito chega ao fim (1917) com a entrada

⁸ Trecho do poema *A Jovem Parca* – Tradução de Augusto de Campos.



dos Estados Unidos, que se coloca ao lado principalmente da Inglaterra e França, em função de acordos comerciais.

No ano do final da Primeira Grande Guerra — mais precisamente, no mês de abril —, sai a publicação do longo poema *La Jeune Parque (A Jovem Parca)*, de Valéry, quebrando o “silêncio” poético de 20 anos. Tal jovem busca conhecer-se passando por estados variados entre as sombras e a luz; inquieta-se, angustia-se, perdendo o sono, bem como a alegria de viver, pois há nela o gosto amargo do autoconhecimento. Tais matizes sensíveis vividos na carne almejam fazê-la despertar sua *psique* (personificação da alma). Porém, *Parca* — também na mitologia grega — é utilizada para fazer referência a três deusas: Atropos, Cloto e Láquesis, deusas essas responsáveis por fiar, enovelar, tecer e cortar os fios da vida.

Em nota de rodapé, no livro *Linguaviagem*, de Augusto de Campos, há uma elucidação interessante, pois se salienta que Valéry, em princípio, daria o nome de Psique ao seu poema, mas desiste de tal ideia ao saber que seu amigo Pierre Louys já o havia escolhido para uma de suas obras.

A dedicatória de *La Jeune Parque* é feita a André Gide, seguida de uma citação de Pierre Corneille, que abaixo reproduzo:

A André Gide
Há muitos anos eu deixara a arte do verso:
tentando submeter-me a ela ainda
fiz este exercício
que te dedico
1917
O céu terá formado este rol de portentos
Para abrigar uma serpente?
*Pierre Corneille*⁹

A publicação do poema *A Jovem Parca* traz reconhecimento, fama e glória a Valéry, que adentra o mundo anglo-saxão pelas mãos do crítico inglês John Middleton, que tece favoráveis considerações sobre o poema recém-lançado. Trata-se de um dos poemas mais complexos produzidos por Valéry, com 512 versos alexandrinos, como detalha Augusto de Campos (1987): versos “em rimas paralelas, divididos em 16 fragmentos de dimensões irregulares (de 5 a 82 versos)”.

A imagem da serpente, que consta em toda a obra valéryana, aqui aparece como um emblema da própria consciência, ou seja, uma serpente interior que busca as

⁹ Introdução traduzida de *A Jovem Parca*, retirada da obra *Linguaviagem*, de Augusto de Campos (1987, p. 77).



nuanças de si mesma. Posteriormente, em *Ébauche d'um Serpente* (1921), tornar-se-á a figura principal, ou “*Le Serpent*”, figura antropomorfizada em *satã-pensamento ou daimon*. Voz disposta a um monólogo cuja linguagem é erotizada e exercitada intensamente em pleno Jardim do Éden, impondo sua sensualidade na discussão sobre a existência que transita entre o Ser e o Nada, isto é, afeita ao exercício do pensar levado aos limites mais extremos, inclusive com a possibilidade de devorar a si mesma.

Campos (1987) também destaca o estado de espírito de Valéry ao compor esse poema, que se reflete na carta escrita por Valéry a Georges Duhamel em 1929:

Este poema (que se chamou A jovem parca) tem todas as aparências dos poemas que se poderia ter escrito tanto em 1868 como em 1890. Tudo se passa como se a guerra de 1914-1918, durante a qual ele foi feito, não tivesse existido. E no entanto eu, que o fiz, sei muito bem que o fiz *sub signo Martis*. Eu não o sei explicar a mim mesmo, mas não posso conceber que eu o tenha feito senão em função da guerra. Eu o fiz na ansiedade, e meio contra ela. (...) Eu me assimilava àqueles monges da primeira Idade Média que escutavam dos seus claustros o mundo civilizado afundar, que só acreditavam no fim do mundo: e que, contudo escrevia dificultosamente, em hexâmetros duros e tenebrosos, imensos poemas para ninguém. Confesso que o francês me parecia uma língua moribunda e que eu me estudava a considerá-la *sub specie aeternitatis*. Não havia nenhuma serenidade em mim. Penso portanto que a serenidade da obra não demonstra a serenidade do ser. Pode acontecer, ao contrário, que ela seja o efeito de uma resistência ansiosa a profundas perturbações, e responda, sem a refletir em nada, à expectativa de catástrofes. (CAMPOS, 1987, p. 30-31).

Toda a obra poética de Valéry foi influenciada, como já aludimos, por Stéphane Mallarmé e Edgar Allan Poe, em que se observa a poesia como pensamento, como processo cognitivo de autoeducação. As leituras feitas de Poe e Mallarmé, além das de Descartes, irão servir a Valéry também para “criação ficcional de Teste” (BARBOSA, 1996, p. 251).

Em 1919, Valéry escreve suas cartas *A crise do espírito*, sobre o futuro da Europa pós-guerra, publicadas posteriormente (1924) no *Variété I*. Em poucas palavras, ele diz: “os fatos são claros e impiedosos. Há milhares de jovens escritores e de jovens artistas que morreram. Há a ilusão perdida de uma cultura europeia e a demonstração de impotência do conhecimento para salvar o que quer que seja”. Além de aludir à impotência do saber, diz também que a ciência, da mesma forma, foi “atingida mortalmente em suas ambições morais”, ficando “desonrada pela crueldade de sua aplicação” (VALÉRY, 1924, p. 16).



2.8 O QUARTO



(11) Desenho de Paul Valéry – *Cahiers*. Bibliothèque Nationale de France
 Fonte: GALLICA, 1920, p. 79

Por muitas vezes, vi-me fascinada pelos desenhos descobertos de Paul Valéry — vários deles fazem-me entrar num exercício imagético, como esse que trago acima, datado de 1920, que para mim é um quarto. Passo a pensar em meu personagem Valéry desenhando. Ele dentro dele (quarto). Assim se passa a viver “nesta *magia simpática* que consiste em nos transportarmos em pensamento ao interior de alguém” (YOURCENAR, 1974, p. 300).

Nessa cadeira, defronte à lareira, é que ele recebe a notícia em 1920 da publicação na *N.R.F* do álbum de *Vers Anciens* — trata-se de um compêndio dos antigos poemas de Valéry, escritos até 1893 — e também do poema *Le Cimetière Marin*.

Já na primavera-verão, dirige-se mais à sacada, pois é o ano de uma nova paixão que desperta, o ano do seu primeiro encontro com Catherine Pozzi. O impacto em seu coração, ao conhecer Pozzi, assemelha-se em intensidade à sua crise da noite de Gênova. Penso: quantas percepções insones devem ter ocorrido por sobre os lençóis desarrumados? Leito sovado pelo corpo e, quem sabe, entre lágrimas ou sorrisos ou febres...



Seguem as publicações em 1921 de *Eupalinos*, *A Alma e a Dança* e *Ébauche D'u Serpent*. Já em 1922, Valéry encontra-se sem uma renda regular, em função da morte de Édouard Lebey, a quem servia como secretário, mas aproveita-se da boa fase de sua atividade literária.

Ele, diante disso, passa a aceitar, mesmo a contragosto, pedidos vindos de toda a Europa para redigir: conferências, prefácios, discursos. A obra *Charmes*, contendo uma vintena de poemas, que incluem os dois últimos (*Le Cimetière Marin* e *Ébauche D'u Serpent*), é lançada em 1922. Aí está toda a sua poesia, salvos alguns textos esparsos disseminados em seus *Cahiers*.

É preciso deixar esse quarto por vezes, para ir a outros quartos, pois, ainda em 1922, Valéry viaja para a Inglaterra para inaugurar uma placa comemorativa na casa onde viveu Paul-Marie Verlaine, em Londres. Assiste a espetáculos de Virginia Woolf, Aldous Huxley, George Moore, Lytton Strachey e Arnold Bennett, entre outros. Encontra-se com Joseph Conrad, que está impaciente por conhecê-lo, em virtude de ter lido sua obra *Charmes*.

A vida segue com intensas atividades para Valéry (1923), que faz conferência em Bruxelas, em Paris, no Vieux-Colombier, e em Londres, no Instituto Frances. Aloja-se em uma casa em Holland Park, onde também se encontra hospedado Ravel. Vai a Kent, passando um dia visitando Joseph Conrad.

O ano seguinte não é diferente. Faz uma série de conferências pela França, Itália, Espanha e Bélgica. Na Itália, conhece Gabriele D'Annunzio, poeta e dramaturgo. Na Espanha, encontra-se com o filósofo Ortega y Gasset e visita Rainer Maria Rilke, em seu retiro na Suíça. Ainda nesse ano (1924), é publicado *Variedade*, e Valéry substitui Anatole France como presidente do Pen Club Frances.

Em 1925, é nomeado membro do Comitê das Artes e das Letras da Liga das Nações. No ano de 1926, publica-se *Rhumbs e Fragmentos de Narciso*, e ocorre também o último encontro com Rilke, que morrerá ao final desse ano. Nos anos posteriores, Valéry ocupa diversos cargos públicos e acadêmicos, entre eles, desempenha papel como embaixador das artes e letras clássicas francesas (1928-30). Ocorre o rompimento de seu relacionamento com Catherine Pozzi. À época em que Valéry é recebido na academia, em sinal de protesto, André Breton vende todas as cartas que havia recebido dele. Sai a publicação de *Variedade II*.

A Universidade de Oxford (EUA) concede a Valéry um doutorado honorário (1931), e ele se converte em membro da Junta dos Museus Nacionais (1932), com o



lançamento de *A Ideia Fixa*. No mês de maio, vai à Espanha para debater sobre o “Futuro da Cultura”, em comitê presidido por Marie Curie, e também se torna administrador do Centro Universitário Mediterrâneo de Nice (1933). É nomeado membro da Academia de Ciências de Lisboa em 1935. Publicam-se *Variedade III e Degas, Dança, Desenho* em 1936, e cria-se para ele uma cátedra de Poética no Collège de France em 1937. Em 1938, *Variedade IV* é publicada, e, no ano seguinte, Valéry empreende viagem aos Estados Unidos; antes da viagem, em setembro, encontra-se com Stravinsky. Ainda em 1939, dá-se a publicação de *Mélange* (1939).

Nesse mesmo setembro de 1939, inicia a Segunda Grande Guerra Mundial, uma continuidade da Primeira Guerra. Desta vez, porém, envolve 72 nações de todos os continentes, e o número de mortos ultrapassa os 50 milhões, deixando 28 milhões mutilados. Mesmo diante desse cenário de terror e incertezas, Valéry segue a escrever.

Em 1940, tomado pela angústia e preocupado com o destino de sua família, trabalha em sua última e inacabada obra — *Mon Faust*. Pronuncia seu discurso sobre Bergson na Academia Francesa em 1941. No entretanto de 1942 a 1944, Valéry dedicar-se-á à tradução da obra *Bucólicas*, de Virgílio. Na introdução, traça considerações notáveis sobre a poesia e os problemas gerais relativos à sua tradução.

A imagem que me ocorre enquanto escrevo é dele ainda em seu quarto (o do desenho) a rabiscar na madrugada, olhando aquele quadro pendurado na parede, antes da aurora, lendo e relendo o seguinte trecho de *Monsieur Teste*:

Todos os retratos diferem uns dos outros
O homem sem reflexo:
Esse fantasma que é nosso eu - o que ele se sente ser - e que está revestido
com nosso peso.
Será que pensamos no sentido dessa palavra: Meu peso!
(VALÉRY, 1997, p. 108)



2.9 O VENENO



(12) Paul Valéry e Jean Voilier (1943)

Fonte: LA RÉPUBLIQUE, 2014, p. 1

A partir de 1944, a saúde de Valéry deteriora-se rapidamente. Mesmo assim, em agosto desse ano, promove a leitura de *Mon Faust* na casa de Jean Voilier, com quem na época mantém uma relação sentimental. Paris é invadida em função da guerra, no entanto, Valéry tem autorização para reunir-se com Charles de Gaulle. Em 1945, ano do final da guerra, diante de uma Europa ainda mais devastada do que na primeira guerra, Valéry começa a escrever o que será seu último caderno de notas, intitulado *Sub Signo Doloris*.

No período de 1938 a 1945, Valéry torna-se amante de Jeanne Loviton, seu último grande amor, uma romancista que usava o pseudônimo de Jean Voilier. Pela cama de Loviton já haviam passado: Jean Giraudoux, Curzio Malaparte, Saint-John Perse, o acadêmico e romancista Emile Henriot, o dramaturgo Pierre Frondaie e o filósofo Bertrand de Jouvenel¹⁰. O caso de amor durou sete anos; Valéry, na época, contava com 67 anos, e Loviton, 35 anos. Essa intensa e secreta história amorosa dava-se em encontros aos domingos. O pensador vê-se enamorado, torna-se por vezes um homem inseguro e temeroso com a possibilidade de perder tudo o que havia alcançado.

¹⁰ Matéria publicada com o título: *La mujer que matou a Paul Valéry*, escrito por Benjamín Prado em 20 de março de 2010 no jornal *El País* na coluna Crítica: Libros/Poesia. (PRADO, 2010, p. 1.)



Valéry é cativado pela inteligência e pela sensualidade de Jeanne, fato que faz com que ele lhe escreva mais de mil cartas e 150 poemas inéditos¹¹ que vão nelas anexados. São escritos em forma de epígrafes, odes, canções, baladas, madrigais e salmos.

Em um domingo de páscoa em 1945, Valéry cai fulminado em seus últimos dias, por um amor terrível e total. Sua musa abandona-o, seguem-se dois meses de tristeza profunda, e ele acaba vindo a falecer em julho do mesmo ano. Deixa o conjunto de poemas inéditos dessa fase a ser publicado, após 63 anos, quando os manuscritos são colocados à venda em leilão e vendidos para a Universidade de Austin, no estado do Texas nos Estados Unidos, e em Keio no Japão. Sua filha seguiu o que pôde esses escritos por considerá-los um tabu, ou seja, excessivamente explícitos em termos de conteúdo. Jeanne Loviton teve vida longa, vindo a falecer aos 93 anos, em 1996, mais especificamente no dia 20 de julho, 51 anos depois — coincidência ou não, no mesmo dia e mês em que morreu Valéry.

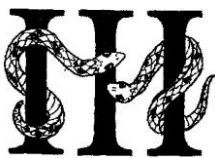
Então, passados quatro dias após o falecimento de Valéry, realiza-se um funeral de Estado. No dia 27, uma semana depois, ele é sepultado no panteão da família no Cemitério Marinho, em sua cidade natal, Sète. Segue um de seus últimos poemas, contidos em *Corona & Coronilla*, suspeito de que também escrito entre “a lâmpada e o sol”.

QUERIDO VENENO MEU

Querido veneno meu,
 tudo, tudo em ti, a carne,
 a profunda cabeleira,
 a Vênus do teu garbo
 e a Psique do teu espírito,
 e o coração que me entende,
 que parece responder-me,
 tudo em ti, tudo me queima,
 me enlouquece por unir-me
 a esse caudal de emoção!
 (VALÉRY, 1996b, p. 1)

¹¹ Valéry morreu deixando um conjunto de 150 poemas inéditos, *Corona & Coronilla*, resgatados na França no ano passado, e agora Hyperión lança a própria versão do editor, Jesus Munárriz”. Entre eles, o poema *Querido veneno mio*, que segue reproduzido no texto (tradução minha). (BERASÁTEGUI, 2009, p. 1).





UMA DRACOMÉDIA DO ESPÍRITO

Pensar é mesmo isso... É confundir todas as moscas.
(VALÉRY, 2009a, p. 43)



(13) Native American

Fonte: OUROBOROS, 2009, p. 1¹²

Apenas o nome *espírito* já é um enigma para muitos, e confesso ter uma fascinação por tal termo, justamente por ser misterioso, o que me levou com frenesi a procurar “desvendá-lo”, ou melhor, a aproximar-me com maior exatidão para verificar o que tal termo comporta. Por intermédio das pesquisas efetivadas, observa-se que tal ideia ou conceito de espírito percorre toda a história da filosofia, trazendo inúmeras variáveis, o que será elucidado melhor no decorrer do desenvolvimento do texto deste capítulo. Mas e o que seria uma dracomédia do espírito? É a pergunta que se impõe.

¹² É uma crença comum entre os povos indígenas das terras baixas tropicais da América do Sul que as águas na borda do disco-mundo são cercadas por uma cobra, muitas vezes, uma anaconda, mordendo a própria cauda. (OUROBOROS, 2009).

Pois dracomédia foi um termo inventado durante a trajetória de pesquisa. Trata-se de uma palavra composta: *drama*, que no grego significa ação com dupla articulação — literatura (escrita) e teatro (espetáculo) —, e *comédia*, que no teatro grego é composto por duas máscaras — a da tragédia e a da própria comédia. A tragédia é constituída por deuses e heróis, e a comédia, por homens comuns, sendo considerada um gênero literário menor. Sinteticamente, uma dracomédia do espírito é o que possibilita colocar em movimento, como diz Corazza (2006, p. 15), um *furor pedagogicus* de ideias em que:

Não importa que a ideia seja nova ou mais velha, muitíssimo antiga... Não importa de onde venha, se da filosofia, sociologia, antropologia... Não importa quem a expresse. O que importa é que difira do pensamento dogmático da pedagogia.

Sendo assim, a dracomédia busca fazer diferir um espírito, um docente, um professor que pesquisa, e transforma-se à medida que inventa novas maneiras de ver, dizer e escrever na educação, pois escapa da servidão intelectual banalizada ao criar e não mais reproduzir conhecimentos. Areja, por esses meios, o conhecido e identificável e passa a respirar por caminhos novos, diante de um material de expressão informe, mutante, para dele extrair, segundo Corazza (2004, p. 164-165), “uma imagem singular, um modo múltiplo de pensar e de dizer as coisas da educação”.

Tomando esses argumentos como válidos, observa-se que nas auroras da existência se criam ideias — entre elas, a do conceito *espírito* — e que tanto o ensino quanto a educação acompanham as variáveis espirituais das maneiras de pensar determinada ideia, o que traz influência direta nas práticas educativas. Tal movimento intelectual levanta também a possibilidade para um fazer espirito-gráfico e escreitor na educação, pois coloca questões em suas práticas via comédia e via drama. Gera-se, assim, certa efervescência problematizada, o que possibilita também trazer à luz personagens de espírito único, sobre os quais nos detemos em função de sua raridade e sua maneira de pensar e, por esse motivo, passamos com eles a escrever.

Em realidade, o que impulsiona esse fazer dracomédiano espirito-gráfico é uma vontade de pesquisar dando maior vitalidade e abertura às práticas que ocorrem nos meandros da educação, mesmo porque sua força de pesquisa se quer *gaia* (alegre) e, sendo assim, busca proclamar nova saúde, ou menos adoecimento. Para tanto, distancia-



se dos juízos preestabelecidos, não aceitando uma redução sociológica, pois almeja obter uma consciência crítica, diante de esquemas já preconcebidos.

A dracomédia do espírito, então, faz pensar o próprio espírito. Tal ação “é confundir todas as moscas”, como diz Valéry (2009a, p. 43), pois “a vida salta de mosca em mosca”... Mesmo sendo a mesma, ou não a mesma, o que interessa é que ela engendra em seus acidentes de voos, pausas, rodopios e picadas uma insustentável e infinita presença de questões”.

E levantar questões é o que impulsiona e vitaliza a dracomédia; um espírito que lê, escreve e problematiza sorve das fontes vivas de outros espíritos o que lhes dá ânsia de vida e, por consequência, traz a autonomia para pensar por si, ou pensar-se com maior lucidez; com uma liberdade, abre novas gretas, de cuja serventia concebe nova escrita que se coloca em curso.

Todo esse movimento efetivado começa a formar ondas nas águas paradas e dogmáticas do currículo, e, com tais ondas inesperadas, aguça-se o que podemos chamar de uma curiosidade didática. Tal curiosidade didática é um efeito da sedução que o professor do magistério deve exercer sobre seus alunos, ou seja, um desejo sem igual que se traduz em uma força de expressão (escreve-se). Pois o desejo contém em si uma potência, um querer, uma força presencial, um entre aluno e professor que os toma e que se expande no mais alto nível de curiosidade possível, que com ela traz repetidamente:

Uma sede de conhecer, uma alegria de sentir chegar alguma Ideia imediata — de sentir-se iluminar-se pouco a pouco um reino de inteligência — reaviva indefinidamente cinzas secretas da alma. Cada aurora é primeira. A ideia que chega cria um homem novo. (VALÉRY, 2009a, p. 47)

Com isso posto, tomamos então de empréstimo as questões propostas por Deleuze (2006a, p. 112) na sua obra *O Método de Dramatização*: “quanto? quem? como? e quando?” para investigarmos as coordenadas múltiplas sobre o conceito *espírito* e tentar desbravar os territórios do *logos* onde ele se insere. Passa-se, desse modo, a conviver nesses terrenos estrangeiros e problematizados, produzindo com eles uma Dracomédia do Espírito.



3.1 CONCEITO EM VARIAÇÃO

De acordo com Cioran (2011, p. 13), a ideia em si deveria nascer neutra, pura, porém, quem anima a ideia é o homem, projetando nela tanto seu fogo quanto suas demências. O que serve tanto de alerta quanto de desespero, pois a ideia “impura, transformada em crença, insere-se no tempo, toma forma de acontecimento: a passagem da lógica à epilepsia está consumada... Assim nascem as ideologias, as doutrinas e as farsas sangrentas”.

No entanto, diante desse alerta ciorano, deixo claro que não se estabelece aqui uma cruzada sobre o certo e o errado no campo da dracomédia do espírito. A dedicação que me proponho é a de examinar o conceito de espírito e suas variações, observando por fora do círculo onde esse conceito se elabora, mas observando o que dele emana. E examinando, investigando... Que encontro, então? Uma infinidade de possíveis, e, em meio a tanta diversidade, é preciso elencar aqueles que digam com maior intensidade e entremeá-los, tecendo efetivamente com a pesquisa proposta, ou seja, produzindo a origem, os desdobramentos, os efeitos do conceito *espírito*.

Dessa forma, reporto-me primeiramente a Homero, em quem encontro uma primeira referência ao conceito de alma como “[...] *psyche* ou *sopro vital*, vista como uma imagem insubstancial do corpo, a que dá vida” (KIRK; RAVEN, 1966, p. 2); e a Hesíodo, com sua *Teogonia*, que compõe via escrita uma gênese do universo mítico.

Alma é vista na simbologia como um espírito, um centro energético, é ligada ao sopro e ao ar como princípio vital. Alma de duplo registro: *Anima* — princípio da aspiração e expiração do ar, de registro feminino; e *Animus* — sopro, de registro masculino, regente dos pensamentos, sede dos desejos, das paixões. Alma dos numerosos símbolos, como a Íbis-sagrada dos egípcios, representante do princípio imortal, uma poderosa ave de cabeça humana que corresponderia ao espírito próprio de cada indivíduo (CHEVALIER, 1998), de natureza celeste, brilhante, comum aos homens e aos deuses.

Alma: mortal ou imortal, material ou imaterial. Afirmar sua existência sempre gerou controvérsias, desde a antiguidade. Mas é inegável seu reconhecimento, sua realidade como campo de estudo das atividades espirituais humanas, tanto que sua substancialidade é considerada pela maioria das teorias filosóficas. Enfim, são inúmeros os caminhos até chegarmos a Paul Valéry, que concebe o espírito como Eu, como



intelecto, como consciência de si; até Gilles Deleuze, que afirma que “o cérebro é o espírito mesmo” em *O que é filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 1992 p. 269).

O fato é que estamos sempre em estado de devir, e nada há de permanente, já constatava Heráclito. Tal pensador, mesmo sendo chamado de Obscuro, elucidou muito bem o devir da alma. Segundo ele, o equilíbrio do mundo é regido por uma justiça cósmica. Somente pelo logos — razão — é que encontramos a verdade.

Para ele, o logos não é transcendente — fora do mundo —, mas imanente, uma lei intrínseca existente nas coisas, alimentada por um Deus único. Essa visão imanente é atingida pelos homens despertos de almas ascendentes que atingiram a verdade — e que se unirão na hora de sua morte novamente ao fogo eterno. Cabe às almas ascendentes a tarefa de despertar os que ainda dormem e buscam somente os prazeres. Essas almas adormecidas — descendentes e bárbaras — que almejam somente os prazeres no momento da partida desta existência cessam de existir como alma.

Até para Heráclito a escrita literária era fragmentária. Ele inova na linguagem, utilizando-se do aforismo para dar vazão ao seu modo de pensar. “Faz-se obscuro para desencadear o que vive nas sombras, a natureza que acontece e faz acontecer” (SCHÜLER, 2001, p. 126). Seus discursos trazem uma porção de dinamite que manda pelos ares os antigos discursos dos princípios e fundamentos. Seu universo é pulsante, seus sentidos, aguçados, e traduzem-se nos atos de fala. O espírito pensador, segundo ele, conhece as coisas em profundidade: “sentado tranquilamente ao pé do fogo, pode-se percorrer com a psique o universo inteiro” (SCHÜLER, 2001, p. 14). O que sentimos é o que dá sentido à vida.

Maurice Blanchot (2007, p. 13-14), em sua obra *Conversa infinita 2: a experiência limite*, conclui que Heráclito se utiliza de “um altíssimo jogo de escrita”. Em uma época em que os “mestres da fala” estão em alta, Heráclito utiliza o mistério, a sobriedade e a severidade para tentar desvelar os segredos das coisas. Seu foco é a simplicidade descoberta na riqueza das palavras ditas “pobres”; ele lhes dá seu valor máximo mediante formas breves de expressão. A linguagem sagrada transforma-se em força de abertura, um “poder de enigma” em que palavras acopladas — como “Vida-Morte”, “Tudo-Um”, “Noite-Dia”, “homens-deuses” — são signos cambiantes e desdobram-se, fazendo com que busquemos o que eles escondem, e não somente o que têm de diferente.

A linguagem heraclidiana, portanto, inaugura o enigma da Diferença, tornando-a potência viva, “[...] fazendo-a falar e ainda antes de ela ser palavra, denunciando-a já



como *logos*, este substantivo altamente singular no qual se retém a origem não falante daquilo que incita à fala e que, em seu nível mais alto, ali onde tudo é silêncio” (BLANCHOT, 2007, p. 13-14), produz sinais.

Antagonicamente à posição de Heráclito, as primeiras práticas educacionais na Antiguidade clássica — ou a pedagogia — não priorizavam os enigmas da diferença. Pelo contrário, as chamadas práticas empíricas importavam-se apenas com educar os espíritos infantis com os conhecimentos elementares, tais como: ler, escrever, contar.

Sendo assim, o conceito *espírito* é sinônimo de “Alma”. Tanto na Antiguidade, no Medievo, quanto na Renascença, é visto como algo dependente da natureza e da ordem cósmica, substância intelectual energética e incorpórea que sobrevive à morte do corpo. Aqui, encontramos o dualismo corpo e alma, de corrente idealista platônica superada por Aristóteles, em que a alma é como um quadro negro, uma *tábula rasa*. Ela não preexistiu em outro lugar e vai gravando suas experiências adquiridas na vida presente. Isso difere, portanto, de Platão, para quem a alma servia somente para recordar e despertar as Ideias. A alma é imortal para Aristóteles, pois é fruto do intelecto agente que ilumina os dados sensíveis, assim produzindo a Ideia, cabendo ao intelecto passivo recolher os dados e conservá-los.

Nas afetações sofridas ou geradas pelo espírito, o riso foi também tomado como objeto do pensar desde a Antiguidade, na filosofia, na literatura e na linguagem. O riso seria a ação de rir, e o risível, o que gera essa ação de rir. Mas a cena é bem mais complexa que uma simples frase explicativa. Até o século XVII, o riso apresenta-se como paixão da alma, em que o risível provém do grego *geloion* e de *ridiculum*, do latim. Já no alemão, é expresso por *Komik* e *Witz*, que designam o cômico em geral.

Em Platão, ainda na Antiguidade, há os prazeres verdadeiros (puros) e os prazeres falsos (misturados com a dor), sendo os prazeres falsos afecções mistas (prazer e dor), estados da alma que, segundo Sócrates, seriam um fenômeno do cômico que aparecia nas comédias. Então, riso e risível passam necessariamente pela comédia. O riso, em Platão, passa por uma condenação ética e filosófica da comédia e demais manifestações artísticas. A poesia, arte de imitar com frases e palavras, é uma ação atualizada na tragédia e na comédia, sendo um afastamento da verdade ideal. O poeta é um representante das aparências que jamais teve acesso ao verdadeiro conhecimento filosófico, mas ilude seus convivas parecendo detê-lo, e eles o aplaudem.

Por sua vez, Aristóteles, na sua *Poética*, segundo Verena Alberti (1999, p. 45), define o cômico como “uma deformidade que não implica dor nem destruição”. A



poética aristotélica é trágica, e sua ação efetiva contempla: A fábula (*mythos*); Os caracteres (*ethos*); O pensamento (*dianoia*); Elocução (*lexis*) e Canto ou Música (*melos*), que serve como meio de imitação. Tal drama, por sua vez, possui duas pinças (dupla articulação) — uma com a literatura (escrita) e a outra com o teatro (espetáculo).

Cabe salientar que no teatro grego, em sua fase inicial, esboçada na imagem das máscaras duplas (trágica e cômica), durou até certo tempo. Após a guerra ocorrida entre Atenas e Esparta, em que a democracia cai por terra, surge o que se chama A nova comédia, cujo foco se volta mais para as relações humanas e as emoções vividas e sofridas nestas. Para tanto, começa a ocorrer o uso de uma linguagem mais elaborada e mais “comportada”, ligada aos comportamentos estabelecidos nas relações existenciais.

Para o estagirita, então, o riso é característica única do homem, um animal que ri. A comédia, para ele, é um canal para representações humanas que ocorre por meio da tragédia, da epopeia, que têm como *meio* comum de representação a linguagem. Já as artes do ditirambo, da flauta e da cítara utilizam como meio de representação o ritmo e a melodia. A esse respeito, o próprio Aristóteles (2004, p. 46) destaca em sua *Poética* que: “meio é aquilo que se segue a outra coisa e após o quê outra coisa vem”.

Porém, conforme Alberti (1999, p. 46), “a tragédia e a comédia distinguem-se da epopeia pelo *modo* de representar ação humana: elas usam ação dramática, enquanto a epopeia recorre à narrativa”. Com relação aos *objetos* representados na tragédia e na epopeia, eles se irmanam e representam as ações ditas nobres, enquanto a comédia representa as ações humanas ditas baixas.

Ainda, para Aristóteles (2004), interessa compreender a ciência das produções dessas manifestações de arte não diretamente ligadas às paixões, mas sim, ao belo, a uma simetria. Para tal, ele adota uma teoria da arte como imitação das coisas sensíveis, em que a expressão poética se torna clara, porém sem banalidades; em que a comédia é modelo, pois representa a ordem do verossímil e do necessário. Ao criar a noção de *catarse*, esse pensador abre uma janela para sair do confinamento ligado à esfera do sensível apregoado por Platão.

Nos textos medievais, mais especificamente na teologia do medievo, Jesus Cristo não era chegado ao riso, ao contrário dos deuses antigos. O riso era condenado nos textos teológicos, visto como pecaminoso, uma fraqueza humana que distancia o homem da verdade plena. Sua proibição é mais ferrenha nos mosteiros, entre sacerdotes. Palavras e narrativas provocadoras de riso eram consideradas como *o verbum otiosum*, ou seja, partes de discursos superficiais e inúteis dos quais o homem deveria prestar



conta no Juízo final. Tanto nos sermões quanto nas pregações, tinha-se como fim um propósito sério em que eram terminantemente proibidas: a bufonaria, as obscenidades e a farsa. O que se observa é que tanto o riso quanto o cômico são peças-chave indispensáveis ao jogo da existência, servindo-se da imaginação para criações que vão além dos limites impositivos da razão, abrindo caminho para uma apreensão mais plena da realidade.

O riso é condição para que o pensamento se ultrapasse e vá além do já conhecido e do sabido. Tende para uma filosofia que impõe o não saber como atividade para pensar o ainda não pensado. Ultrapassar o próprio pensamento não é tarefa fácil, pois se percorre um caminho incerto; titubeamos, por certo, e não há certeza de um final feliz como em uma comédia dramática, também chamada de *dramédia*, mas antes há riscos e inúmeras apreensões que rondam o espírito errante.

Já na transição entre Medievo e Renascença, esses conceitos relativos ao espírito serviram como dogma nas obras dos pensadores cristãos, até surgirem os livres pesquisadores de espírito crítico que, estimulados pelas inovações do século XV — como o surgimento da imprensa, a expansão da cultura greco-latina e a descoberta do Novo Mundo —, colocam o homem numa nova perspectiva. Distanciam-se da crença na vida eterna que o havia cerceado, como o único fim para o qual tendiam seus esforços. Com as luzes do Iluminismo, o riso aparece como antídoto contra o fanatismo, prezando-se a manifestação do bom humor como o melhor modo de extirpá-lo.

No século XVII, com a *Didática Magna* de Jan Amós Comenius, há a elaboração de mecanismos pedagógicos que padronizam a escolarização moderna: gradação, instrução simultânea e ordem exata em tudo; há uma preocupação com o funcionamento da escola, dos atores que dela participam. Tal pedagogia, porém, significa uma forma de controle dos infantes, impondo valores morais de matriz cristã e “das narrativas salvacionistas que acreditam num futuro melhor” (NICOLAY, 2011, p. 11).

A visão que temos da docência é de um educador transmissor, ou seja, que reproduz conhecimentos voltados à evangelização da infância. A criança é vista como pecadora, e a ela é preciso ensinar preceitos que controlem seus instintos mediante ensinamentos cristãos, imersos em verdades absolutas — professadas por meio de um discurso e de uma linguagem — de viés salvacionista. Busca-se, como resultado, um futuro melhor, com vistas à felicidade. Trata-se de uma *pansofia* que almeja ensinar



tudo a todos, em que as crianças, também chamadas de plantinhas do paraíso, precisam ter claro o que é bem, o que é verdade, o que é vida.

No Nascimento da Pedagogia, educadores são vinculados à religião. São intitulados pastores de almas e corpos, formadores de caráter e atitudes por um caminho moral vinculado à religiosidade, tendo como modelo a divindade e a humanidade. Esses pastores tinham como missão transmitir conhecimentos, valores eternos e universais, oriundos da matriz platônica, que se espargiu pela Escolástica de Tomás Aquino e pela Patrística de Santo Agostinho.

Na Modernidade, surge também a figura de Michel Eyquem de Montaigne, o autor dos *Ensaio*s, que emitirá — diante das convicções dadas como sabidas com relação ao espírito até então — a terrível frase: “que sabemos?”. Para tentar uma saída, ele recorre à educação, mais especificamente à necessidade de uma educação que não corrompa o espírito da criança por uma disciplina antinatural, isto é, contra sua própria individualidade e personalidade, e que impõe às crianças um acúmulo de conhecimentos inassimiláveis.

Com Descartes (1637), ao lançar seu *Discurso do Método*, temos uma volta às diretrizes clássicas, ou seja, o pensamento é a essência do ser, e proclama-se a supremacia da razão. Mesmo não pertencendo à literatura, inaugura-se com Descartes uma tradição de estilo e de clareza de ideias. Esse estilo, admirado por Paul Valéry, prima pela escrita simples, enxuta, que vai diretamente aos fatos sem maiores floreios, os quais podem prejudicar a comunicação exata da verdade. Surge com Descartes uma nova visão da estética que conjuga verdade e beleza, nutrida com a disciplina cartesiana, que se transformará em ideal para os escritores franceses, entre eles, o próprio Valéry.

Os ouvidos infantis não são um funil onde os mestres, sem cessar, vertem uma pesada ciência. Broca (1949) afirma que, para Montaigne, a educação deve ser viva, orgânica, estimulando a liberdade de iniciativa, bem como a preparação para a existência. Em lugar de espíritos e cérebros lotados, cérebros e espíritos bem feitos, ou seja, a *sagesse* (sabedoria), “alvo prioritário da educação, não deve revestir-se de atributos amargos e penosos — ela é, por excelência, risonha e fácil” (BROCA, 1949, Introdução XI).

Em Kant, o espírito é utilizado na teoria estética, espírito como vivificante do sentimento que também vivifica a alma de quem se serve, sendo o que confere impulso ao sentimento. Importa a Kant a forma da representação do sentimento do belo, que ocorre com a plena harmonização das funções cognitivas, intelectuais e sensíveis. Tanto



o sublime (estado subjetivo) quanto o belo são fontes de todo o sentimento de prazer, e este é universal. Já em Spinoza, o espírito voltado à ética resolve-se no “[...] *amor intellectualis Dei*, no conhecimento da substância divina que se tem quando se alcança o triunfo da razão e o domínio das paixões” (MONDIN, 1980, p. 239).

No Idealismo Alemão, já presente no sistema kantiano, o espírito em atividade não se propõe a outro fim além daquele de realizar plenamente a si mesmo. Com Hegel, seu discípulo, a alma é entendida como espírito infinito, intelecto baseado na lógica dialética. Schopenhauer entende a alma como vontade de viver; os indivíduos nada mais são do que a objetivação da vontade.

Com o surgimento da psicanálise, encontramos o inconsciente de Sigmund Freud. Segundo ele, a psique compõe-se de três estratos: um substrato que se chama *id* ou inconsciente, que tem como objetivo o prazer; um plano intermediário, representado pelo eu ou *ego*; e um plano superior, um super eu ou *superego*, que representa as leis morais e as sanções ditadas pelas normas sociais e ideias religiosas do meio. O instinto predominante é a *libido* — instinto sexual —, “que encontra na atividade onírica uma espécie de compromisso” (MONDIN, 1980, p. 222).

Ainda no século XX, há no ar um idealismo romântico, em que a psicologia se torna a principal ciência a auxiliar a pedagogia (Sigmund Freud - Carl Gustav Jung). Os fins educacionais provêm de uma ética, mas os meios educacionais são ditados pela psicologia. Esse idealismo romântico, contudo, negava a diversidade das pessoas, julgando-as unidas ao espírito universal, ou seja, uma filosofia modelo. A pedagogia torna-se uma ciência mecânica, tendo a física como modelo, isto é, uma pedagogia como ciência exata.

Entretanto, Jung distancia-se de Freud por divergências de ideias para seguir voos solo e vai dedicar-se ao arquétipo-espírito (JUNG, 2011). Volta-se para a alquimia em especial, além dos movimentos culturais, analisando os espíritos criativos. Introduz interpretações revolucionárias em vários campos, como medicina, psicanálise, cultura oriental, artes plásticas e literatura. É o que verificamos em sua obra *O espírito na arte e na ciência* (JUNG, 2011), na qual podemos ler uma série de palestras por ele proferidas em que trata de alguns espíritos, como: Paracelso, Freud, Richard Wilhelm, *Ulisses*, Picasso. Para traçar relações entre a psicologia analítica com a obra de arte poética.

O espírito (*Geist*) aparecerá como vontade de potência em Nietzsche, segundo o qual o rebanho desgarrado inventa a religião em função de sua moral ressentida. Da força e do poder de explosão da vontade de potência, surge o super-homem (ou além-



do-homem), que afirma sua personalidade além do bem e do mal, propondo a transvalorização de todos os valores para que nasçam os espíritos livres, ou *Freier Geist*. Prima-se — segundo Marton (1996, p. 75), ao referir-se ao pensador — pela “disciplina para combater antigos hábitos, abandonar comodidades, abdicar à segurança”, pois o processo de libertação do espírito é longo e requer esforços.

Com a ascensão da burguesia, o conceito *espírito* adquire sentido de algo em si, de um pensar livre e autônomo, mexendo sobremaneira com as tradições, as instituições e seus esquemas imutáveis. Diante dessa babel existencial, caberia retirar das dúvidas, desejos, imaginações e temores, algo com que pudéssemos brincar, pois

O homem que jaz doente na cama talvez perceba que em geral está doente de seu ofício, de seus negócios ou de sua sociedade, e que por causa dessas coisas, perdeu a capacidade de reflexão sobre si mesmo; ele obtém esta sabedoria a partir do ócio a que sua doença o obriga (NIETZSCHE, 2000, p. 193).

Nietzsche está farto dos preconceitos e das verdades idealistas. A essa época, já rompeu amizade com o romantismo wagneriano e não suporta mais o pessimismo ressentido de Schopenhauer. Nietzsche, diante dessa realidade, inventa para si os “*espíritos livres*” como possíveis máquinas de guerra para enfrentar os aparelhos de captura impostos pelo Estado Moderno, que almeja controlar o nomadismo de pensamento, deixando seus fluxos intelectuais inertes.

Esses determinismos incapacitantes e cruéis aniquilam a possibilidade de vida e novos pensares, refletindo dogmáticas imagens de pensamento, inconvenientes e intoleráveis, que fazem adoecer. Não mais o ócio triste e doentio, mas exercícios de pensamento que promovem a saúde, choque da vontade na inércia cerebral, dão-lhe suporte ao espírito, afastando o peristaltismo da *doxa* e da opinião estagnante, que não deixam espaços à reflexão minuciosa.

Nietzsche, em sua obra *A gaia ciência*, propõe a fuga imediata do *Dasein* ou a verdade séria, definitiva e monstruosa, destacando em suas obras a importância do riso e do risível. Alude à necessidade de rirmos de nós mesmos, para assim se construir uma nova ciência, com alegria e pensamentos livres. Pois que: “todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Tal espírito seria *o espírito livre* por excelência” (NIETZSCHE, 1987, p. 171, § 347).



Isto é, torna-se necessário criarmos uma atmosfera onde a vida possa engendrar-se, criando novos tipos de personagens conceituais fruto do devir, que não se vinculam mais a uma história. A história “é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de algo que escapa à história” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 143). Um ambiente onde se prime pelos acontecimentos que necessitam do devir, pois sem ele a vida desapareceria, aniquilando-se assim o ambiente atmosférico que possibilita momentos de graça. A graciosidade necessita mais de um meio *geofilosófico* do que de uma origem fundante propriamente histórica. Uma geografia onde o espírito impõe seus atos e cria algo de novo por meio de desvios que tornam possíveis experimentações de cunho filosófico para investigar o drama conceitual, que está abaixo do grande *logos*.

Em *Humano, demasiado humano* (NIETZSCHE, 2000), no capítulo VIII – Um olhar sobre o Estado –, encontramos o aforismo 482, no qual ele traz: *Dizendo mais uma vez. – Opiniões públicas – indolências privadas*¹³. Nietzsche, com esse aforismo, está a criticar *A grande política e suas perdas*, esboçando o que vê, seu olhar posto sobre o Estado. Estado este que, com suas guerras e mazelas, empobrece, debilita e enfraquece os espíritos, que não conseguem dispor de energia suficiente para produzir “obras que exigem concentração e exclusividade” (NIETZSCHE, 2000, p. 262). Isso ocorre em função dos sacrifícios impostos pelos que buscam as glórias políticas, oferecendo ao “altar da pátria” corações e mentes de seus soldados-cidadãos.

Nada de automatismos, dirá Henri Bergson (1924) em sua obra *Le Rire: Essai sur la signification du comique* (1900)¹⁴. Segundo ele, o cômico tem poder educativo e corretivo que age sobre um corpo humano limitado. Corpo que se frustra e erra, mas que, nesses erros, nesses imprevistos da existência, sai da rigidez do já feito, pois tudo é permanentemente mutável e ágil.

¹³ “Nietzsche está aludindo a uma passagem da terceira de suas *Considerações extemporâneas* (‘Schopenhauer como educador’, seção I). As duas expressões seriam paródia do subtítulo de uma obra de Bernard de Mandeville, *A fábula das abelhas, ou Vícios privados, benefícios públicos* (1714)” – Nota 157, de Paulo César de Souza (NIETZSCHE, 2000, p. 330).

¹⁴ Une édition électronique réalisée à partir du livre d’Henri Bergson (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Éditions Alcan, 1924. Ce texte a été réimprimé, en 1959, par Les Presses Universitaires de France, “Édition du centenaire” des Oeuvres de Bergson, 1959, (pp pages 391 à 485). Le texte a été originalement publié en trois articles dans la Revue de Paris, 1er février, 15 février et 1er mars 1900. À ce texte a été ajouté l’avant-propos de 1900 qui avait été supprimé en 1924 [Bertrand Gibier]. Tradução minha: “Uma edição eletrônica feita a partir do livro de Henri Bergson (1900), *O riso. Ensaio sobre o significado da história em quadrinhos*. Paris: Éditions Alcan, 1924. Este texto foi reeditado em 1959 pela University Press of France, “Centennial Edition” das obras de Bergson, 1959 (p. 391-485). O texto foi originalmente publicado em três artigos na Revue de Paris, 1 de fevereiro, 15 de fevereiro e 1 de março de 1900. Neste artigo, foi publicado prefácio de 1900 que tinha sido removido em 1924 [Bertrand Gibier]”. (UQAC, 2014).



Bergson, de acordo com Abbagnano (1998, p. 154), “nota que o cômico é obtido quando um corpo humano faz pensar em um mecanismo simples, quando o corpo prevalece sobre a alma, quando a forma sobrepuja a substância e a letra, o espírito”. Ou seja, quando a pessoa tem a impressão da coisa, o que torna a cena cômica é justamente a frustração a uma expectativa de uma solução imprevista ou errada. O vivível é imprevisível, é uma atividade livre contra o automatismo, o que o riso destaca, abrindo novas perspectivas de pensamento pela comicidade do impensável. Eis o que o riso destaca — a distração em oposição à previsão.

3.2 *ESPRIT*

Segundo Campos (1984, p. 68), “o poeta-pensador emerge como alguém que só faz quando não consegue deixar de fazer”. Eis então que chegamos a Paul Valéry, um poeta-pensador que faz e vai utilizar-se da palavra francesa *esprit* para aludir ao Eu. Eu, como consciência de si, intelecto, como sujeito que não se assujeita, mas aspira à criação e a realiza, sem divindade reguladora, sem idealismo, distante da metafísica da alma imortal. Espírito esse análogo a Leonardo da Vinci, um personagem que procura ainda um poeta que o diga, escrevendo sobre ele o que Valéry refere como uma *Comédia Intelectual*.

Pois bem, Valéry, mesmo tendo inclinações para o Apolíneo, não deixa de mesclar-se com o Dionisíaco, pois ambas as características fazem parte de um mesmo espírito-ser que possui em si dois polos serpenteados por infinitos arquétipos. Ele olha e percebe, com um sensualismo materialista, o que há para ser poetizado na luz, no sol, no mar, na noite, mas não esquece os sombrios recantos das forças irracionais vindas da estrutura do inconsciente. O espírito existe sempre em circunstância, em situações-limite, mas com possibilidades de escape e de superação das vis agruras da existência.

O inconsciente é um condicionante, porém, as realizações humanas são resultado de uma racionalidade, em que a consciência traz à tona o que se mescla com fatores obscurecidos do inconsciente. Assim, diz Valéry (1977, p. 221), “que o homem ou o gênio é consciência das inconsciências”. Ou melhor, o homem de gênio captura o que lhe lança o acaso. É por meio da consciência, e somente dela, que as ações e obras do espírito ou intelecto são realizadas.

Isso porque um espírito em total inconsciência nada faz. É preciso ter lucidez de pensamentos para detectar as soluções propostas, muitas vezes trazidas pelo



inconsciente — a partir dos sonhos, por exemplo. No entanto, essa matéria trazida em sonhos é posta diante de determinado problema, podendo ou não servir de solução, cabendo à consciência usar da razão para tal decisão.

Vale destacar que uma criação de si pressupõe dois planos: o ontológico, do ser do devir (variação) que busca a diferença, e o metodológico, de levantar novos problemas diante das variáveis. Trata-se de um ousar que possibilita percorrer drama e comédia intelectual, fazendo confluír duas vertentes de pensamento: Gilles Deleuze e Paul Valéry.

Ambos são partícipes de uma dracomédia do espírito em que os conceitos filosóficos, de linguagem e de escrita se mesclam, desencadeando devires. Devir distante dos julgamentos avaliativos, valendo nessa trajetória o aprender, o pensar vivo, expressos via linguagem. Nessa trajetória, é fundamental ter ciência dos velhos conceitos; não negá-los, mas remodelá-los de forma diferente, e isso ocorre à medida que sobre eles se levantam novas questões, ou seja, quando são problematizados.

Assim, Gilles Deleuze propõe, com o nome de “dramatização”, um exercício do pensamento filosófico que se efetiva por intermédio da leitura, da compreensão e da análise da produção do próprio pensamento. Como salienta o próprio Deleuze (2006, p. 307) em *Diferença e repetição*, “tudo muda quando propomos os dinamismos não mais como esquemas de conceitos, mas como dramas de Ideias. Pois, se o dinamismo é exterior ao conceito, sendo, por esta razão, esquema, ele é interior à Ideia e, por esta razão, drama ou sonho”.

Em *O Método de Dramatização*, Deleuze (2006a) traz o drama como processo dinâmico no qual forças e potências entram em cena numa aventura acontecimental, pois toda superfície do *logos* encobre um drama, uma imagem do pensamento. Mas como seria possível a um espírito evidenciar o que se encontra dramaticamente encoberto no pensamento? A alternativa que Deleuze aventa é a saída do senso comum e da *doxa*, que pergunta sempre: “que é?”, abrindo perspectivas para um campo exploratório mais vasto, um conjunto de “[...] coordenadas múltiplas que correspondem às questões *quanto? quem? como? e quando?*” (DELEUZE, 2006a, p. 112).

Na busca do que Deleuze chama de “precursores sombrios”, que são intensidades energéticas, proliferam possíveis sujeitos larvares. Dramatizar o pensamento, então, é torná-lo crítico, experimental, uma aprendizagem, pois, como Deleuze mesmo apregoa, “é do ‘aprender’, e não do saber, que as condições transcendentais do pensamento devem ser extraídas” (DELEUZE, 2006b, p. 238).



Diga-se que, em Deleuze, o cérebro é o espírito, faculdade de criação, em que “os conceitos se alocam, se deslocam, mudam de ordem e de relações, se renovam e não param de criar-se” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 269). As excitações que movimentam esse espírito recortam o caos, formando um “plano de imanência”.

Tal plano requer a junção de três “caóides” — arte, ciência e filosofia —, que desenham mapas mentais ricos em conexões que reagem umas sobre as outras “e que conduzem ao pleno mar”, repleto de ondas de sensações, funções e conceitos. Não há porto seguro, mas navegações possíveis na fenda aberta do pensar que, como ferida exposta, pode arder. Navega-se para criar, compartilhar visões, extraídas dos instantes fugidios, do caos febril, das gélidas sombras, e preparar o espírito como um gatilho para o próximo salto no firmamento do vivível, onde sujeitos se afirmam em nova escritura.

Tais sujeitos, como enfatiza Deleuze (1972-1990, p. 134), “[...] são grãos dançantes na poeira do visível, e lugares móveis num murmúrio anônimo”. Espíritos que passam a acompanhar essas danças dramáticas em meio à vida com Deleuze (1997, p. 11), que afirma que “a literatura está do lado do informe, ou do inacabamento [...]”, sendo que “escrever é um estado de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...]”. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”.

Trata-se de um exercício vampiresco e imagético do pensamento, colocando-se com gozo filosófico no lugar de um ser espiritual, com o qual nos ocupamos, cientes de que, em Deleuze (2001, p. 21), “a subjetividade empírica se constitui no espírito sob efeito dos princípios que o afetam; o espírito não tem as qualidades próprias de um sujeito prévio”. Ele está em processo e em mutação constante.

Assim, Deleuze põe-se a pensar para fortalecer o uso da imaginação mediante extrações de trechos de obras literárias e filosóficas:

É a imaginação que atravessa os domínios [psicológico, orgânico, químico], as ordens e os níveis, abatendo as divisórias, co-extensiva ao mundo, guiando nosso corpo e inspirando nossa alma, apreendendo a unidade da natureza e do espírito, consciência larvar, indo sem parar da ciência ao sonho e inversamente (DELEUZE, 2006, p. 352-353).

Porque a educação passa necessariamente pela linguagem, e, diante do século XXI, de ventos trazidos do novo milênio e de um mundo globalizado, a questão que se impõe é o desafio de um ensinar na Diferença, pois há toda uma gama de visões e de mudanças sociais, dos espaços, das relações e da própria identidade. Não há mais uma identidade universal, verdadeira, a ser copiada. Então, a educação trabalha com as



diferenças, com os desafios e com a responsabilidade ética de um educar na própria diferença.

Trata-se de pensar também o pensamento de Paul Valéry na cena da educação contemporânea como um personagem, como diz Leminski (2012, p. 94), “de vidro por onde a vida passa como um raio de luz por um cristal. Não por um vitral onde já está escrito tudo aquilo que a luz tem que significar”. Produzem-se, assim, espiritografias escrelitoras, o que pressupõe ação de fazer num exercício do intelecto. Passar vida para assim trazer novos lumes ao dia a dia docente via movimentos e metamorfoses de um espírito singular que, por necessidade, pesquisa – entre acasos, nas variações, produzindo um pensamento não assujeitado, mas aberto à divergência, ou seja, disposto a uma ação educativa que possa produzir transcrições textuais no magistério, bem como novas traduções sedutoras e vitais no devir pedagógico.

3.3 SELF-VARIANCE

“EU, DE QUEM não sei nada, sei que tenho os olhos abertos, por causa das lágrimas que deles correm sem cessar” (BECKETT, 2009, p.45). Tal afirmativa é encontrada no último romance da trilogia composta por: *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, escritos por Samuel Beckett entre 1947 e 1949.

A referida citação traz à baila a questão da voz e sua relação com a linguagem, ou melhor, das vozes emitidas via linguagem pelos humanos, na maioria das vezes, arbitrarias e repletas de blá, blá, blás cansativos, além de falaciosos. Mesmo porque Beckett escreve num período pós-guerra, e, antes dela e depois dela, palavras foram emitidas, enunciadas, suspeitamos, por homens-potes que giram no vazio, vazio onde se vê que se está numa cabeça.

O que vemos no referido escrito é a imaginação de Beckett processar ideias, operar e inventar atos de fala produzidos por acontecimentos contínuos e obsessivos que perfazem um aqui-agora, porém, a-históricos, não seguindo uma cronologia linear. Ao contrário do que se poderia esperar de uma comédia romântica, não há a narração de um fato que comece mal e termine bem, com um “felizes para sempre”.

O que se observa, portanto, são múltiplas orientações de sentidos que exercem pressão e forças que vão se conectando a um corpo, pois lhe faltam órgãos. A própria voz inventa, articula e repete-se, criando por essas vias processuais próteses orgânicas, tanto espirituais quanto físicas. A deformação corpórea que se acompanha traz certa



comicidade atuante por distorções e desvios de sentido, colocando por terra a representação realista clássica, pois não há um modelo único ou mesmo ideal, somente o corpo que a voz inventa e que ressoa trágica e morbidamente em um contínuo: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185).

Parece ser possível um flerte entre ideias de Valéry e Beckett se focarmos na ação de pensar e na emissão de vozes proporcionada nesse entre (linguagem ↔ voz) e verificarmos que a língua se fricciona em lambeduras da realidade circundante e se impõe como vibração, ocupando seu lugar na linguagem. O primeiro apela para a voz que clama por uma comédia intelectual ou do espírito, como em *Monsieur Teste*; o segundo, para uma voz com brados trágicos e pinceladas de negro humor em *O inominável*. Note-se que na etimologia a palavra *cabeça*, *testis*, é oriunda do latim e significa testemunha, e *teste*, no francês antigo, significa propriamente cabeça.

Pode-se salientar, a título de curiosidade, que o crânio de René Descartes — pensador que Valéry estimava muito — esteve por muitos anos extraviado pela Europa, tendo sido encontrado por um francês na Suécia, em 1821, e levado a Paris, onde ficou exposto ao público no Museu de História Natural. Tal Museu sofre uma inundação por uma enchente que assola a capital francesa, e a cabeça de Descartes é novamente perdida, mas reencontrada em 1910, tendo sua autenticidade confirmada somente em 1913. De acordo com Reino Virtanen (1975, p. 124), em um artigo intitulado *L'imagerie scientifique de Paul Valéry* (SEARCH PHILPAPERS, 1975), Valéry, em seus *Cadernos*, relata que teve em suas mãos o crânio de Descartes em uma visita ao Museu de História Natural.

Logo, ao determo-nos nos personagens tragicômicos de Beckett e de Valéry, percebemos que há, em ambos os autores, uma relevância dada ao crânio ou caixa craniana, e, diga-se de passagem, em ambos os personagens há também movimentos de uma *self-variance* (variação de si). Esse *self* em variação coloca tais personagens a funcionar, abarcando nessas variações: Corpo-Espírito-Mundo, expresso por vozes linguageiras de múltiplos sentidos. Evidentemente, cada um deles com suas singularidades e vestígios próprios ou, como diria Jacques Derrida, com *rastros* únicos.

Pois bem, Derrida (1990), em seu livro *Heidegger e a questão do espírito*, já na frase inicial, alerta: *Falarei da aparição, da chama e das cinzas*, visto que a expressão *do Espírito* carrega em si certa maldição e temor, tendo sido evitada por muitos escritores, que temiam retaliações, ou mesmo ser queimados nas fogueiras da inquisição. E muitos foram, de fato, como o próprio autor salienta em nota de rodapé



(DERRIDA, 1990, p. 10), citando o caso ocorrido em 1310 com a escritora Marguerite de Porrete, autora do livro *Mourir des simples ames*, que foi queimada viva.

Cita também Derrida o livro de Helvetius, cujo título é *Do espírito*, que foi queimado no ano de 1759, embaixo do Palácio de Justiça, por imposição do Parlamento de Paris, tendo o rei Clemente XIII proibido terminantemente sua leitura em todas as línguas. Em uma de suas retratações, Helvetius salienta não querer ofender ou atacar as verdades do cristianismo nem do espírito cristão, pois que ele também professa seus dogmas e que seus pensamentos estão em conformidade com eles.

O próprio Heidegger, segundo Derrida, evitará o termo *Geist* (*espírito* em alemão) até 1933, ou irá usá-lo, quando necessário, sempre entre aspas, que funcionam como cena dramática e teatral: “dois pares de pinças mantêm em suspenso uma espécie de tenda, véu ou cortina” (DERRIDA, 1990, p. 41).

O *Geist* é afirmado por Heidegger sem aspas, isto é, apresenta-se no *Discurso de reitorado*, como uma chama, aparecendo em seu esplendor pela autoafirmação da universidade alemã, onde o *Führer* (guia) é o reitor que toma para si a missão de impor diretrizes de ordem, rigidez e rigor. Ou seja, uma exaltação espiritual de “terra e sangue” surge — espírito europeu, humanismo eurocêntrico — como uma quimérica garantia de grandeza de um povo, unindo espírito e história. Um risco, pois esses ventos trazem consigo, em seus discursos, também seus fantasmas maléficos: o nazismo e a volta da metafísica do espírito universal.

Nietzsche (1887) já havia alertado, em sua *Genealogia da Moral*, para a necessidade de combate a *Híbris* — aranha universal da moralidade —, que na modernidade se encontra sedenta e impiedosa a violar a natureza por meio das máquinas, das técnicas e dos engenhos dos detentores do poder. O espírito humano está doente, afirma Nietzsche (1998, p. 102-103), pois a “híbris é nossa atitude para com *nós mesmos*”, que nos sujeitamos a experimentos, “que não nos permitíramos fazer com nenhum animal”. Falta-nos uma ética contra todo comportamento arbitrário e arrogante, ou seja, uma *consciência de si* encarnada, capaz de viver uma nova genealogia da moral.

Pois é flagrante que as cinzas se espalharam sobre uma Europa devastada pela Segunda Guerra, e o que se vê aparecer nessas cinzas é uma ilusão, fantasmas de uma cultura europeia perdida. É preciso meditar sobre a vida que resta e a morte das verdades, e sobre essas cinzas fazer surgir outro espírito, não como entidade metafísica, mas como uma *potência de transformação*.



Assim emerge Valéry para fazer aparecer esse espírito de configuração singular que se questiona diante da crise europeia, um espírito que entoa vozes por uma maior *consciência de si*. Busca, ainda, liberdade mediante uma *self-variance* que se apresenta como forma de resistir às ameaças do que se impõe como limitação de forças, não deixando desenvolver o que lhe é fundamental e que move o espírito, isto é, sua sensibilidade. E escrever é uma forma de sensibilidade e um meio para resistir, mesmo depois de Auschwitz, mesmo que haja racionamento de papel, mesmo que seja preciso enfrentar as forças de Ocupação, mesmo que se tenha que driblar a censura.

Sendo assim, Paul Valéry vai utilizar-se da palavra francesa *esprit* para aludir ao Eu, como já nos referimos, como uma potência de transformação. Mas há em seu pensamento a distinção entre dois tipos de espírito: *Moi*, que seria o Eu empírico (*self-variance*), e *Moi*, que seria o Eu puro (*Idolle de l'Intellect*), a ser cultuado, buscado. Esse conceito de Eu puro deve ser entendido com uma significação particular — o Eu como consciência de si, intelecto, inteligência.

Um sujeito que não se assujeita, mas aspira à criação e a realiza, sem divindade reguladora, sem idealismo (Eu absoluto do Idealismo Alemão) e distante da metafísica da alma imortal (Eu substancial do racionalismo de Descartes). Portanto, o Eu puro valéryano não guarda uma moralidade, consistindo na invariabilidade, naquilo que não muda no espírito. O espírito como um signo de pura possibilidade, de uma virtualidade.

Mesmo porque, de acordo com Valéry, o valor do espírito e o comércio nascem juntos, pois, se o primeiro sistema comercial se baseava no escambo de mercadorias, para vendê-las, era preciso emitir signos que passassem pela retórica verbal. Espírito e verbo são quase sinônimos, segundo Valéry. Verbo vem do grego *logos*, que simultaneamente quer dizer: cálculo, palavra, discurso, conhecimento, e que também designa expressão. Assim, o verbo, que é primeiro, coincide com o espírito, que também o é. O espírito é, pois, potência de vida aberta para a aventura extraordinária da existência.

Veja-se que aqui já podemos detectar a importância de Valéry para a educação, e, quando falo em educação, reporto-me ao devir docente, o que defendemos — não existe sem pesquisa, ou seja, na imersão vivível de uma matéria a ser pesquisada. Tomando as palavras de Zordan (2009, p. 55) na obra *Abecedário: Educação da diferença*: “se ensinar fosse apenas reproduzir textos, todos aprenderiam”.

Mas o que tratamos aqui é justamente o contrário: o ensinar como criação, por meio de verbos e suas codificações, num exercício de decifrá-los via pesquisa. E o que



passa? É a pergunta que se impõe. O quanto a docência na atualidade, o Eu professor, ou melhor, o Eu educador, está preocupado em não mais reproduzir valores, trazendo em si verdadeiramente o germe da paixão pelos acasos e descobertas que se dão ali no contato epitelial nas escolas, nas salas de aula, nas universidades, nas instituições educativas em geral?

São poucos os educadores que trazem em seus espíritos, como companheiros de jornada e de navegação, a paixão pelo ensinar e os desafios impostos pela paixão navegada, pois que ela é imprevisível e nada confortável. Distanciada dela, o que vemos é um terreno estéril, que podemos arriscar traduzir aqui, por meio de uma passagem audaz e poética de Leminski (2012, p. 39-40), como “algo assim, assim como se, digamos, um rio que eu navegasse secasse de chofre, e a gente lá remando que nem um idiota no meio do deserto”.

Sim, ousa afirmar que um espírito que não vive com intensidade o vivível apaixonado do devir docente (*self-variance*) de dores e prazeres corre o risco de, no meio do salão da existência, bailar só e triste, engrossando as fileiras de clínicas, hospitais, em busca de antídotos que aliviem a dor de uma existência que prima em reproduzir, sempre e sempre, o mesmo.

A matéria ideática, seja ela qual for, precisa ser transmutada, e cabe ao espírito fazer parte dessa transmutação. Caso contrário, ele facilmente vai embora daquilo que não se move com ele, pois que os prazeres do acaso, do que passa nessa tarefa do infinitivo estudar, pesquisar, dos possíveis deciframentos, cessaram de ocorrer, por uma paralisia, pelo engessamento de um *self* que não varia, arraigado aos dogmas que lhe impõem o adoecimento do espírito. Daí a importância em decifrar esse conceito caro — *self-variance* — ao pensamento valéryano. Quem sabe, sirva como dispositivo para uma nova saúde na educação. Algo navegável nas ondas do ensinar contemporâneo. Vamos detalhá-lo com vagar.

O conceito de *self-variance* (variação de si) permeia toda a vida e obra de Valéry. Trata-se de uma reflexão extremada e independente, liberta das tradições arraigadas convertidas em convenções. Segundo Karl Löwith (2009, p. 10), o pensamento reflexivo do pensador “llegó al limite de lo humano y a una especie de autodestrucción intelectual”¹⁵. Renuncia a qualquer ligeireza de pensamento, na busca por alcançar uma linguagem positiva de pureza de tudo o que é vago e meramente

¹⁵ “chegou ao limite do humano e a uma espécie de autodestruição intelectual” (tradução minha) (LÖWITH, 2009, p. 10).



ligado a algum suposto credo. Essa forma de pensar, demorada, sempre em variação, percorre todo o caminho do pensar valéryano, recurso que é utilizado por Valéry em todas as suas criações, desde *Monsieur Teste* até *Mon Faust*.

O escritor francês, poeta e teórico do surrealismo André Breton, identifica *Monsieur Teste* como um retrato do próprio Valéry, um herói de si mesmo, liberto da “humanidade” e por vezes parecendo desumano, mas que ao mesmo tempo propicia a compreensão da história vivida em seu tempo e para ela contribui. Poderíamos chamar esse recurso reflexivo valéryano de dúvida que ele impõe para si, vista como possibilidade de criação, o que, de acordo com Löwith, faz de Valéry “um pensador tanto moderno como anacrônico” (LÖWITH, 2009, p. 10).

Para Valéry, *espírito* é também uma palavra infinita, que evoca a origem e o valor de todas as demais palavras. Espírito é possibilidade, necessidade, energia, capacidade de transformação, aventura intelectual que tem na linguagem um meio para expressar ideias. É tarefa de espírito aumentar os graus de sua racionalidade via consciência e atenção na atividade intelectual. Uma ação heurística, “palavra moderna originada do verbo grego εὐρισκω = acho: pesquisa ou arte de pesquisa” (ABBAGNANO, 1998, p. 499).

Valéry, na primeira fase de suas obras, busca o espírito que pensa a si mesmo, um espírito puro sem corpo, sem matéria. Numa segunda fase, já na década de 1920, ocorre uma ligação entre os processos psíquicos e as atividades fisiológicas corpóreas, em que o espírito faz uma mediação entre os processos do corpo e os mentais. Desse modo, Paul Valéry compõe uma escrita nada convencional e digressiva.

A produção valéryana está longe de ser um sistema filosófico. Nela não se verifica uma cronologia ou sistematização de regras fixas. Não há hierarquia de escrita, mas graus de importância, de acordo com a temática desenvolvida a cada momento. Tal temática e seu desenvolvimento podem, no instante seguinte de sua produção, ser deixados de lado, como um rascunho, uma anotação, um desenho, podendo voltar a circular à medida que se fundam ou se mesclam com uma nova temática em foco.

Aborrece a Valéry a ideia que vem de primeira. Tem gosto por fazer um trabalho de composição refinado, que proporciona ao espírito transformações meditadas, um esforço intelectual, um esmero da criação e do querer fazer em que o escritor — e, conseqüentemente, o pensador — se definem, segundo ele, “através da relação entre um certo ‘espírito’ e a linguagem [...]” (VALÉRY, 2011, p. 179). Então, o texto será relido, reescrito, para que uma nova escrita surja, talvez com um novo estilo. Principalmente se



o que foi escrito é relativo a algum conceito dito como verdade, pois de acordo com Pimentel Valéry é um pensador:

Displicentemente forjado numa tradição laica de racionalismo, empirismo e positivismo, Valéry não pode mais operar com o conceito de uma essência perpétua, imutável, imanente às coisas, ao mundo e, principalmente, ao homem. Homem que, em suas mãos, esvaziou-se; tornou-se puro devir, pura linguagem. Esfacelou-se. Para o poeta: já não há, não faz sentido haver mais a Verdade, mas apenas verdades; já não há mais o Ser, mas apenas seres. (PIMENTEL, 2008, p. 45).

Nesse ponto, Valéry aproxima-se de Gilles Deleuze (1992), que, em sua obra *Conversações*, afirma que “os grandes filósofos (ou pensadores) são também grandes estilistas” e que “o estilo em filosofia acompanha o movimento dos conceitos” (DELEUZE, 1992, p. 175). Nesse movimento espiritual de reescrita heterogênea potencial, aguarda-se uma faísca, uma centelha, um microrrelâmpago que sai da própria linguagem, diz Deleuze, “fazendo-nos ver e pensar o que permaneceu na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos” (DELEUZE, 1992, p. 176). E, através desses clarões percebidos, escreve-se dando nova vida ao que ainda se encontrava obscurecido.

Valéry é um apaixonado pelas luzes do Iluminismo e do sensualismo-materialista do século XVIII, o que pode soar contraditório. O que lhe interessa, na verdade, nessas correntes, são as arquiteturas da forma do texto, seus métodos de composição, suas forças compositivas, em que o meio de ocorrência textual é mais importante do que um fim ou meta.

Em seu texto *A Tentação de (São) Flaubert*, Valéry fala sobre a diabólica tentação, humana e poética, para provocar uma escrita amebiana, um meio para um jogo de uma escrita do vivível: “viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa — modificar-se para atingi-la — e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa”. Trata-se de um movimento corpóreo como o feito pela ameba, ou seja: de transubstanciação com o objeto amado, pois “vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seres organizados” (VALÉRY, 2011, p. 83).

Valéry, assim como Nietzsche (cada um com seu estilo: Valéry, Apolíneo, e Nietzsche, Dionísio), é crítico da Modernidade a abrir brechas para um novo olhar para a sociedade contemporânea, em que ambos almejam uma maior liberdade espiritual. Valéry, com sua Serpente, tem um olhar obsessivo, metódico, disciplinado,



que pesquisa as operações espirituais de como se dá o pensamento, percorrendo trajetórias, refazendo caminhos potenciais ainda não descobertos. Uma *Filos-ofia* ou *Ofis-sofia* de Valéry, como alude Augusto de Campos (1984, p. 69) em sua obra *Paul Valéry: A serpente e o pensar*, ou seja, operações intelectivas, constantes fazeres de um educador espiritual sem trégua, a buscar meios para poder sê-lo. Já Nietzsche, com sua Fênix ressurgida das cinzas, incendeia pensamentos em uma luta do espírito que, com altivez, alegria e saúde, propõe uma nova axiologia, apregoada em *Assim falava Zaratustra*, em que “a vontade liberta, porque a liberdade é criadora. [...] precisas aprender só para criar” (NIETZSCHE, 1979, p. 158).

Valéry nutre sentimentos contraditórios com relação a Nietzsche, misto de admiração e repulsa... Em seus *Cahiers*, Valéry faz várias referências a Nietzsche:

Nietzsche não é um alimento — é um excitante; Nietzsche — não representa uma ‘filosofia’ (felizmente para ele) — mas um compositor, um composto, um ‘poeta’ do sistema nervoso; Nietzsche — em suma — muito especioso. Caso notável — exemplo do que daria a ex-filosofia com consciência de ser uma arte (CAMPOS, 1984, p. 64).

No entanto, parece haver entre esses dois pensadores pontos de aproximação espiritual. Ambos abominam a filosofia sistemática e, por intermédio de seus escritos, impõem-lhe resistência.

Nietzsche escolhe o aforismo como forma e como meio de expressão linguística — *self-variance* (autovariação/variação de si) — para que seu pensamento multifacetado e inquieto se afirme de forma mais contundente. Esse proceder de escrita é político, uma literatura menor, pois, mesmo se utilizando de uma língua maior (alemão), Nietzsche faz parte de uma minoria marginal, de uma máquina de guerra literária, de enunciação coletiva de um povo por vir. Tal nada mais é do que uma desterritorialização na expressão, ou seja, na linguagem, que não mais informa ou representa, mas vê o que passa, onde há escapes possíveis, um devir-menor, de intensidades puras, que possibilitam criar novas imagens de pensamento, como um ato de arte, pois que “não há nada, absolutamente nada que [...] esteja definitivamente formado” (TADEU, 2003).

Segundo Valéry (2003, p. 33), “não pode haver um modo novo de ver sem um modo novo de pensar”. Estas operações — novo-ver, novo-pensar — desenham mapas mentais, guias para um enfrentamento ao senso-comum paralisante e impotente, abrindo vãos para uma retina imanente que espia. A intensidade desse olhar é educativa.



Proporciona um novo desenvolvimento potencial mediante forças capturadas e tem nelas combustível para novos fazeres espirituais.

São tramas — como alude Valéry — que se apresentam ao espírito, uma diversidade em meio à qual não há uma determinação única e ilusória que imita o real, mas o possível-a-cada- instante de um texto que se compõe. Escrita alinhavada viceja entre fluxos de correntes energéticas em que pulsa o espírito e a mão escreve esboços “da individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida” (DELEUZE, 1970, p. 57-65).

Para Valéry, assim como para Spinoza, o espírito é inseparável da matéria e a matéria é inseparável do espírito (ADÓ, 2013). O espírito é sempre visto em circunstância, em situação, num dado tempo e espaço, em sua fragilidade real. Segundo Pimentel, diante do vivível, o espírito encontra-se “condicionado a si mesmo, aos outros e ao mundo” (PIMENTEL, 2008 p. 33) e não evoca um eu substancial, mas invoca um eu funcional, ou seja, um eu sempre em relação.

Nessas relações, como enfatiza Adó (2010), as afecções são inevitáveis. Fazem parte de um processo, e há uma ética e um direito natural nisso tudo. O espírito lê e escreve, pensa e busca o que lhe afeta o ânimo; como diz Spinoza (2007, p. 81): “[...] não pode existir se não existir, no mesmo indivíduo, ideia da coisa amada, desejada”. As afecções corpóreas superam o conhecimento que temos. O pensamento vai mais além, ultrapassando a própria consciência que temos de nós mesmos. O conhecimento serve enquanto autoafirmação da ideia ou seu desenvolvimento, “à maneira de uma essência que se explica nos seus efeitos” (DELEUZE, 1970, p. 57).

Conatus, com os espíritos que nos são caros, à procura do que nos é útil, nos alegra, nos faz bem à vida, a cada instante de uma prática de escrita. Isso requer esforço, trabalho, disciplina e luta para colocar em ação nossas potências de conhecer, de pensar, de exprimir pensamentos e de, por meio desses pensamentos, rearranjar a visão ética do mundo e ir um pouco mais além do que nos impõe o senso comum. Remodelar a visão é deixar formar-se em nós um terceiro olho, que vê além do aparente; olho da vidência-vivível que captura forças que não mutilam a vida, mas dão vida, que faça dela alegre-visão de forças que se despojam e interpenetram, vivendo e deixando viver, distantes dos cultos de automutilação e de morte.

Essa vidência diz com os olhos da alma e almeja a alegria da visão. O que Spinoza quer mostrar, segundo Deleuze (1970, p. 27), é que “o corpo supera o conhecimento que se tem dele e que o pensamento nem por isto deixa de ultrapassar a



consciência que dele se tem”. Spinoza desvaloriza as tristes paixões que tornam o espírito impotente, em proveito da alegria. Uma ética que logra formar ideias adequadas e aproxima nossas ações do bem, pois a tristeza é fruto da opressão e da tirania que impedem nossa potência de agir. E aqui, segurança e esperança são sinônimos de impotência.

Então, *Conatus* é o esforço proposto na ética de Spinoza para experimentar a alegria e “aumentar a potência de agir, imaginar e encontrar o que é causa da alegria, o que mantém e favorece essa causa; mas é também esforço para exorcizar a tristeza, imaginar e encontrar o que destrói a causa da tristeza” (DELEUZE, 1970, p. 121).

3.4 O ALQUIMISTA DO ESPÍRITO

Às tochas do solstício a alma aceita
E bem defende a justiça perfeita
Da luz, com suas armas sem piedade!
Torna-te, em teu lugar de origem, pura;
Mas olha!... Ter a luz por criatura
Supõe de sombra uma triste metade.
(VALÉRY, 1984, p. 31)

Gilles Deleuze (2003, p. 21) enfatiza em sua obra *Proust e os Signos* que aprendemos mediante signos, ou seja, “perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos”. Assim vejo Paul Valéry, que durante toda a sua vida produziu uma variedade de obras com temáticas múltiplas, aprendendo como se aprende. A serpente morde a cauda, abrindo-se à diferença, quebrando o círculo do eterno retorno.

Fuga do círculo fechado, vida que adentra a meia-noite de Zaratustra distanciada dos dogmas em uma vontade de fazer-se a si próprio. Um transcender a nós mesmos, um “*ubermesche*”, que quer superar-se — deixando de lado a vida ordinária e mundana que nos quer no abismo — e caminha ao cume da montanha, ao mundo superior sem dogmatismos, na busca da superação do homem no presente, no instante supremo, que se permite ler a si mesmo, exercendo o instante no pensar o agora.

Assim, de empirias e de esforço intelectual, também viviam os alquimistas, a produzir suas tábuas de esmeraldas, com a permissão de Hermes, o mensageiro dos deuses, possuidor de conhecimentos, tanto para o bem quanto para o mal. Deus permissivo que preza a visão ampliada, oriunda da ativação das forças positivas da terra, que nos faz obter clarividência, onde o espírito está em causa, pois tudo está em causa,



visto por uma poética ilimitada que, por vezes, nos propicia tocar com arte em toda a potência da humanidade.

Clareza dada por sua pedra de esmeralda, de verde translúcido, para que possamos regenerar o espírito e assim garantir fertilidade ao pensamento, auxiliando-nos a transpassar também as densas trevas gélidas e trazer ao corpo novamente a primavera após as forças invernais. Cosmos alquímico, imanes potências de forças que se relacionam em volição de altos e baixos, sempre em alternância, em que os homens precisam estimular seus cérebros e despertar com uma autonomia do gesto, pois “o mundo é insondável, mais insondável do que o dia pensava” (NIETZSCHE, 1979, p. 244).

Ora, a obediência que devemos prestar é à vida — alerta-nos Nietzsche — por meio de uma força sensível e ética de nosso espírito, de uma existência complexa em que nosso desejo se encaixa nos acontecimentos, e assim se vê a vida como processo, como literatura, como prática de escrita, ou seja, como força do pensamento que escapa das leis preestabelecidas. O esforço é constante e vagueia entre dificuldades e fracassos. Não existindo dons ou talentos inatos, eles precisam ser cultivados, extraindo-se dos problemas de percurso — negativos e vis — a plena realização, como reação ao sofrimento, e deste extrair algo de positivo para assim criar coisas belas.

E uma das melhores e mais interessantes definições de Valéry vem com o título dado por Aguinaldo Gonçalves no posfácio do livro *Variedades*, de Paul Valéry. Aguinaldo considera Valéry como *O Alquimista do Espírito* “devido ao seu sistema plural de linguagens” (VÁLÉRY, 2011, p. 238), em que ocorrem transmutações de montagem e desmontagem de escrita. Uma verdadeira alquimia, contrária à anestesia do gesto, para que uma segunda natureza possa apresentar-se ao texto por intermédio de um operar espiritual em constante variação de uma escrita mutante.

Escrita que acontece desenhada, que movimentada linhas para possibilitar dobras múltiplas de naturezas diversas, regida por um espírito que é presença ativa. Ação vivida do que nos toma de assalto, em um tempo vivido, em expectativas angustiantes e também efêmeras do que aparece e subitamente foge. Porém, não escrever é morte em vida!

Em Ítalo Calvino (1990), encontram-se destaques elogiosos referentes à inteligência e ao rigor da mente de Valéry, no que tange tanto aos ensaios quanto à prosa. Em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino destaca a importância de Valéry como a personalidade do século que “melhor definiu a poesia



como tensão para a exatidão”. Faz referência à obra ensaísta e crítica de Valéry, na qual tal poética “segue uma linha que de Mallarmé remonta a Baudelaire, e de Baudelaire a Edgar Allan Poe” (CALVINO, 1990, p. 81).

Já Roland Barthes (2005b, p. 225), em *A preparação do romance II*, alude a Valéry como um dos escritores do Dia. Segundo ele: “escritores da manhã: o mais puro é Valéry; 5 horas da manhã, café, abajur, todas as manhãs durante a vida toda => *Cahiers*”. O próprio Barthes considera-se um *scribens* da manhã. Diz ter vontade de trabalhar na noite, mas seu corpo não acompanha tal vontade. É certo que Barthes é um escritor das manhãs ou do dia, ele mesmo o confessa, porém, quanto à visão sobre Valéry, sou obrigada a refutá-la. Creio que a escrita valéryana é uma escrita da transição Noite-Dia e Dia-Noite, ou seja, há em toda a sua obra contrastes de luzes e sombras.

Valéry, em 1894, quando vai residir em Paris, frequenta as chamadas terças-feiras na casa de Mallarmé. Inicia suas reflexões e anotações dos *Cahiers*, escritura que ocorre durante a madrugada e, quem sabe, até o amanhecer. Essa transição a que me refiro fica mais evidenciada nos poemas valéryanos, quando se observam os contrastes entre as criaturas da noite e as criaturas do dia.

Em *La Jeune Parque*, são vozes sinuosas e de sutilezas que sentimos de um autor que experimentou na pele os prazeres e as dores misteriosas e paradoxais de uma *psique* que flerta com a vida, no que ela traz de sinistro e de claro. E mais: Valéry mesmo diz que, na composição desse poema, o que ocorre, em suma, é a transformação da consciência de uma jovem, que se dá durante uma noite. Durante essa noite, *La Jeune Parque* acorda revivendo sua vida. E Valéry compõe o poema durante os quatro anos da Primeira Grande Guerra, como resistência à tristeza vivida Dia-Noite, Noite-Dia de uma carnificina que catastroficamente varria o tempo.

O antifilósofo e prosador Emile Cioran (2011), em seu livro *Breviário de decomposição*, no capítulo *O pensador de ocasião*, alude a Valéry como verdadeiro poeta entre aqueles que o fazem tornar-se mais exigente no plano formal do espírito. Tratando sobre *O parasita dos poetas*, Cioran diz haver incompatibilidade entre a esperança e a poesia. Sendo assim, um poeta “é vítima de uma ardente decomposição” (CIORAN, 2011, p. 131). Os poetas levam consigo um quê de desgraça. Caso desertem da realidade, são obsessivos e não escapam de si mesmos, inaptos para a salvação, poetas-escritores de êxtases incuráveis, pois tudo é possível para quem escreve poesia, exceto suas vidas.

Como Cioran reconhece o verdadeiro poeta?



Frequentando-o, vivendo muito tempo na intimidade de sua obra, *algo* se modifica em mim. Não tanto minhas inclinações ou meus gostos, mas meu sangue mesmo, como se um mal sutil houvesse se introduzido nele para alterar seu curso, sua espessura e sua qualidade (CIORAN, 2011, p. 132).

Cioran alerta que, à medida que nos aproximamos de um poeta, um gênio-artista como Valéry, corremos riscos, pois o poeta é “um agente de destruição” — como um vírus parasitário que invadisse nosso organismo; como uma “doença disfarçada”; um contágio perigoso e “maravilhosamente impreciso”. Viver em um território poético é ter o sangue infectado, senti-lo enfraquecer e anemicamente sonhar um paraíso, ouvindo no pulsar das veias “o fluir das lágrimas”...

Cioran considera que a prosa controlável deve ser ladra dos temas poéticos, pois é na escola dos poetas, e não na dos filósofos, que “se aprende a coragem da inteligência e a audácia de ser nós mesmos”. Não é próprio do homem entre verdades andar, vagando pelo mundo solitário e sem convicções, nem ao menos de um santo, mas às vezes — pondera Cioran (2001, p. 133) — “o é de um poeta”. Assim, também somos parasitados pelos escritos de Valéry, um místico sem Deus que sustenta sua coragem num desafio de escrita, de onde é possível extrair a imortalidade do instante. Entre orgias formais, entregamo-nos ao seu parasita para sonhar em um paraíso da anemia, imposta por seu contágio.

Trata-se de um espírito também esquireitor o de Valéry, que necessita agir e fazer para, desse modo, construir esquireografias. Ele necessita que haja ações inventivas de pensamento, contágios de outros espíritos para assim poder viver estados de existência compositiva, tendo na grafia da palavra e no conceito dramacomediado um valor potencial de uma escritura que emerge do punho, da mão que rabisca, expressando os pensamentos de um espírito amante do fazer. Espírito que nada mais é que um *serpensamento*, isto é, um pensamento que arrisca um novo olhar diante da realidade do mundo espetacular: “uma forma de pensar circuloviciosa, um *serpensamento* a que não estão alheios os universos tautológicos de Mallarmé e de Joyce, do lance de dados ao rio corrente, que retorna a si mesmo por um cômodo Vicus de recirculação... PEN(T)SER” (CAMPOS, 1984 p. 23), posto em uso, pois necessita dizer-se, impondo resistência às tagarelices, com o poder poético da palavra lapidada.

Valéry almejou e vislumbrou a possibilidade de um Eu puro, senhor de si, que se experimenta em uma comédia intelectual antropofágica voltada ao drama das



existências espirituais, dedicadas a compreender e a criar — vai ao mundo dessas outras criaturas de pensamento — para analisar nessas obras de espírito o que sobressai ou salta do texto em algum ponto e que chame atenção de nossa sensibilidade. Delas passa a extrair fragmentos para compor uma espiritografia, uma fração capturada que nos leva a pensar em seu nome como “um signo de admiração” (VALÉRY, 1998, p. 9), porque isso o instiga. Eis a razão da composição de muitos de seus textos, onde encontramos espíritos, como: Baudelaire, Goethe, Verlaine, Degas, Leonardo da Vinci, René Descartes, Sócrates e Platão, entre outros.

A partir dessa operação de colheita espiritual, vivida em coexistência percorrendo vida e obra de outro espírito admirado, dão-se asas à imaginação. Com ela, sobrevoam-se caminhos e trajetórias, becos e vielas que foram utilizados prodigiosamente como tessitura geométrica de ações criadoras de um espírito pensante. Configura-se, dessa maneira, uma caçada de movimentos febris, “de um espírito que deseja imaginar um espírito” (VALÉRY, 1998, p. 11), refazer esse trajeto de pensamento e conceber, assim, uma nova imagem que é dada por nós — via malha intelectual —, oriunda dos labirintos e das entranhas de nossa própria psique. O *serpensamento*, mesmo tendo noção de sua incompletude, transforma-se no campo do vivível, pois a sua vontade é a de construir um texto como pretexto para fazer aflorar o ainda não descoberto, que passa necessariamente pela captura de nosso olhar.

Tudo quanto foi dito expõe um devir paradoxal — ao modo estoico — do que acontece ali na superfície onde se desdobra a linguagem, com o humor da comédia que se avizinha ao drama (dracomédia). Arte que impõe resistência contra a antiga ironia do profundo ou das alturas.

Assim, *valéryar* torna-se um verbo que passa por minha boca. Sim, Valéry passa por minhas papilas, minhas retinas, minha pele, como uma brisa de “tênue vapor incorporal” (DELEUZE, 2011, p. 10), que faz com que eu libere um duplo incorporal em minha fronteira infante-menina-pesquisadora, que se dilata espiritualmente e se contrai pelas bordas, espantada diante da realidade do mundo.

Cria-se, dessa forma, via escreteituras, um acontecimento-linguagem, misto de saberes com implicações éticas trazidas por esses efeitos de superfície múltipla que substituem os antigos níveis de profundidade, mas que emergem das entranhas como uma voz. Uma vida avessa à tristeza, mas em lapidação, pelo indomável espírito que traça linhas geométricas como em um cristal em transformação. Assim, toda uma ideia torna-se nascente que se mostra como um presente a um espírito que vê, lê e escreve,



pois aí está em ação epitelial toda a sua sensibilidade, bem como toda a sua ferocidade, que clama:

Que jamais a voz da criança
nela se cale, que caia como um
presente dos céus oferecendo
às palavras ressecadas o brilho
de seu riso, o sal de suas lágrimas,
sua todo-poderosa selvageria. (BLANCHOT, 2011, p. 11)¹⁶

3.5 OFIS-SOFIA

Entre mim e mim...
Cabeça-cauda
Isto sou também eu!
Contenho o contido em mim?
Serpente antropofágica
Cauda saboreada
Sofias-ofis!
Cobra-sereia
Resiste radiosa réptil
À infâmia das beatas-bestas-brancas...
(MIKC)

Há também, nos escritos de Valéry, toda uma simbologia que merece atenção. Criado à beira do Mediterrâneo e curioso sobre a pesca do atum, que muitas vezes presenciou, ele traz esse símbolo muito vivo em suas criações. Fato irônico quando se olha a realidade atual, com a quase extinção dos atuns nos mares e nos oceanos. Valéry ainda presenciou um início de século XX que se pretendia mais justo e pacífico, o que era também seu desejo, mas que foi um século, como sabemos, pouco afeito à preservação da natureza, particularmente no que tange à pesca de atum. Se vivo estivesse, veria também um século XXI com um grau de injustiça social ainda maior, mas sorriria, por certo, ao ver que há espíritos que lutam bravamente pela reversão desse quadro brutal de pesca predatória, sangrenta e nada ética na qual o mundo se encontra submetido. Espíritos tomados por ganância e desprezo pelas coisas todas que são fundamentais à sobrevivência do planeta e, em consequência, dos ditos “humanos” que nele habitam, deixando ver sua crueldade.

Mas tratemos do Atum por um viés mais alegre, que poeticamente pode trazer-nos encantos que nos façam pensar, que nos servirão para que do Atum se fale, com ele

¹⁶ Poema retirado da obra *Uma Voz Vinda de Outro Lugar* de Maurice Blanchot, texto de Louis-René des Forêts (BLANCHOT, 2011, p. 11).



se escreva e assim o preservemos, de certa forma — senão no mundo dos oceanos, ao menos na memória que o atualiza. Na simbologia, o Atum representa, segundo Chevalier (1998, p. 818), “o mais antigo deus criador do mundo mediterrâneo, a serpente Atum é pai de Enéade de Heliópolis”. Atum cuspiu a criação quando emergiu solitário das águas primordiais, impondo sua permanência no mundo como a Grande Serpente Original. A partir dela, tudo passou a existir.

No esforço genético da evolução humana, o homem estaria situado ao final desse longo percurso, e a serpente estaria na outra ponta, no início desse mesmo esforço. Então, há algo de homem na serpente e algo de serpente no homem, uma linha viva, encarnada e em conexão. E, nesse “entre” coengendrado, há uma série de arquétipos em que a serpente não cessa de desenroscar-se, desaparecer e renascer.

A serpente é criação de um círculo contínuo e dinâmico, sempre em integração, como o “Uróboro (ou Ouroboros), símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica” (CHEVALIER, 1998, p. 816). A serpente é autofecundadora: morde-se em transmutação perpétua de morte-vida. É um espírito cosmográfico e geográfico, gravado como divindade nas imagens primeiras do mundo.

O termo *Ofis*, ou *Draco*, é também utilizado para representar a sinuosidade do espírito de todas as águas que correm debaixo da terra ou das chuvas, que vêm de cima. Aparece em Virgílio como o “*Tibre-cornu*, imagem em que a serpente assume a força do touro”, como terimorfos de função terrestre e celeste. Já no “mito de Laocoonte, as serpentes saem do mar para punir o sacerdote culpado de sacrilégio” (CHEVALIER, 1998, p. 816) e enroscam-se aos pés de Atena, que, mesmo tendo origem celeste, tem a serpente como atributo.

Apolo e Dionísio, divindades que prezam a poesia, a medicina e a adivinhação, trazem a serpente como fonte de inspiração. Apolo, o mais solar dos olímpianos, liberta o oráculo de Delfos da hipertrofia causada pela serpente Píton. Há alma e inteligência na natureza. É preciso libertá-la, como faz Apolo, e assim fecundar o espírito, assegurando a ordem que quer estabelecer. Nesse caso, Apolo aproxima-se de Dionísio, e Dionísio está apenas em um polo contrário do ser. Os dois se complementam, já que são “indispensáveis à realização da harmonia, que é a meta suprema” (CHEVALIER, 1998, p. 819).

Dionísio, com seu misto de êxtase e de transe e lado sombrio, é composto espiritualmente por um lado apolíneo. No reino das sombras e da luz, a ciência da serpente concilia espírito e alma, que compõem os dois lados da consciência, o sagrado



esquerdo e o sagrado direito. Dionísio, no mundo grego, encarna o esquerdo, fundamentalmente associado à imagem da serpente, e seu culto na Grécia coincide com o apogeu da literatura, da escrita, que se encontra aberta e liberta para a criação.

A liberdade dada por Dionísio (êxtases coletivos, transes, possessões do ser serpente, da natureza) aparece no momento em que a escrita de perfeição se instaura na cidade como triunfo do *logos* helênico. A Lei instaura-se como filha só da razão, tentando oprimir e reprimindo a natureza humana do excesso proposto por Dionísio. O excesso dá lugar ao equilíbrio, à modernidade dos modos de ação, em que há o domínio da sociedade sobre o homem.

A serpente serve também como analogia para o labirinto e antecipa as bases modernas dos estudos do psiquismo. A serpente não simboliza o médico, como muitos podem pensar, mas a medicina. O “caduceu é o bastão feito para ser tomado na mão” (CHEVALIER, 1998, p. 821), ou seja, o espírito é o terapeuta que experimenta o caduceu e aprende a usá-lo beneficiando um corpo social a quem serve. No Tarô, no arcano 14, da Temperança, situado entre a Morte e o Diabo, há um anjo vestido metade em vermelho e outra metade em preto — ou seja, metade Terra, metade Céu — que despeja um líquido incolor e serpentino alternadamente em dois vasos, um vermelho e outro azul, simbolizando os dois polos do ser. O traço de união, o veículo de sua troca, repetido indefinidamente, é o *deus da água*, a serpente.

Em Dante Alighieri, a serpente aparece como executora da justiça divina. No canto XXV, a serpente ataca um ladrão e o asfixia, enroscando-se em seu pescoço, em seus braços e no peito, impedindo-o de prosseguir com seus malfeitos, o que faz lembrar o mito de Laocoonte, já mencionado. Aparece, ainda, em Dante como símbolo da sexualidade, em que se fundem a serpente e um condenado, como se fossem feitos de cera derretida.

A serpente também simboliza os valores da noite, do noturno, quando ela desliza e participa do “limo do espírito” (CHEVALIER, 1998, p. 825). Foi pelo Romantismo, com a literatura no século XIX, que a serpente novamente se impôs por meio de artistas e poetas. Os ditos poetas *malditos* deixavam vir à luz, em seus escritos, o que viam durante a noite, quando a serpente se apresentava. A serpente participa da revolução do pensamento, abrindo brechas no século XX para a manifestação do Surrealismo.

Há uma infinidade de possíveis na simbologia da serpente, mas é, sem dúvida, um arquétipo fundamental ligado à vida e à imaginação, conservando, no decorrer da história da humanidade, suas valências simbólicas do mistério, do psiquismo obscuro,



do raro, do ainda não compreendido. Para mim, como pesquisadora, vejo em Valéry uma serpente que desliza pela existência e que a cultiva também como símbolo de suas ações: *Ofis-Sofia* de escrita. A grande maioria dos pesquisadores de Valéry considera-o Apolíneo. Concordo plenamente, mas não podemos esquecer que o Valéry-escritor-serpente se aproxima de Dionísio, uma vez que os dois (Apolo e Dionísio) se complementam.

Sendo assim, uma educação espiritual pressupõe movimentos antropofágicos de um *serpensamento*, como o Ouroboros, a serpente simbólica que devora a própria cauda. Sua ação é de um pensar em círculo vicioso, em movimentos circulares, contínuos espirituais autofecundantes, um eterno retorno, nunca ao mesmo estado. Serpente que Valéry venera, como no poema “*Ébauch d’u Serpent*” (CAMPOS, 1984, p. 25)¹⁷, em que traz a ideia de gradualidade. Trata-se de interações entre os componentes da matéria, que emite e absorve as partículas virtuais — átomos —, em que cada partícula subatômica executa uma dança de energia e com ela cria.

A serpente é figura de adoração dos que dançam; um exemplo é Dora Vivacqua, ou *Luz del Fuego*, ou também chamada *A Bailarina do Povo*. Uma mulher além de seu tempo, polêmica pela liberdade revolucionária que assumiu como bailarina desnuda, era conhecida como a vedete das cobras no Brasil na década de 1950. É considerada também a pioneira do naturalismo na América Latina.

Quando menina, *Dorinha* — assim chamada por sua família tradicional —, recém-chegada à cidade de Belo Horizonte, tinha como passeio favorito o serpentário do Instituto Ezequiel Dias, para ela uma atração inesgotável. E assim se formou um pacto secreto, da impetuosidade mútua — a serpente tornara-se sua aliada e protetora. Não havia medo em seu olhar ao fitá-la, mas o desejo de um contato mais próximo com a força magnética das cobras: “queria com todas as minhas forças, ser possuidora de uma grande serpente, domesticá-la, dançar em público envolvendo-me em suas perigosas espirais, sentir-lhe o contato das escamas ásperas e frias” (AGOSTINHO, 1994, p. 76). *Luz del Fuego* impôs sua verdade nua, em provocantes atos de dança energética, coreografias apresentadas pela artista no circo, no teatro e no cinema.

Nietzsche (1996, p. 76-77), em sua obra *Crepúsculo dos Ídolos*, enfatiza que “para pensar se requer uma técnica, um plano de estudos, uma vontade de maestria — que o pensar deve ser aprendido, como deve ser aprendido o pensamento-dança, como

¹⁷ Poema de Paul Valéry publicado em 1921 na *Nouvelle Revue Française* como “*Ébauch d’un Serpent*”. Reaparece em edição autônoma em 1922, pela Gallimard, como “*Le Serpent*” (CAMPOS, 1984, p. 25).



uma espécie de dança”. Nietzsche alerta-nos aqui sobre a necessidade de aprender a pensar, pois escolas e universidades não priorizam mais o dançar — segundo ele —, que dá a possibilidade de perceber novas nuances desse vivível bailado.

Que possamos dançar com os pés e também com os conceitos, com as palavras e, sobretudo, com a *pena*, ou seja, “há que aprender a *escrever*” (NIETZSCHE, 1996, p. 76-77). Não de maneira tosca (como o agarrar de mão inteira de Kant, tipicamente alemão), que leva ao torpor do gesto espiritual, ignorando a sutileza do toque dos dedos. De maneira enigmática, percebe — ao unir a teoria-prática, como ofício de escreteiras — *uma espécie de dança*.

Espírito-serpente é um espírito anômalo que dança. Vive de peripécias, corpo, espírito e mundo em êxtase de ave e réptil: “persegue inflexivelmente a sua presa, envolvendo-a numa rede de sons aliciatórios, a quem não falta o próprio espelhamento do nome de Eva” (CAMPOS, 1984, p. 19-20). Sua riqueza humana diversa não segue um modelo constantemente verificado no cotidiano. Imprevisível, contradiz o provável, surpreendendo seus convivas em diálogos instigantes sobre a vida. A serpente espiritual é uma operadora caprichosa que, entre leituras e escrita — sua habilidade maior —, cria com furor suas transmutações do espírito. Sedutora, utiliza-se dos artifícios da palavra, usa-as com refinamento.

Serpente que é mestra, também, em mudar de sibilos. Sibilos que variam entre a cólera e a ternura, a persuasão e a eloquência, do grito e do silêncio, da tristeza e da alegria, do orgulho, regados por altas doses de ironia. Ela cria ao seu redor uma atmosfera “que configura presença ou onipresença”, serpente como “o aroma de um pensamento” (CAMPOS, 1984, p. 20). Sua escrita é um reservatório de todas as latências, coloca-as em cena, plena de sinuosidades. É temida por seus venenos e presas afiadas. Causa pânico e desconforto, mas é extremamente sensual. Quando desliza, nada mais é que a manifestação renovada da vida do espírito de todas as águas. É seu próprio Alfa e Ômega.

No poema *Ébauche d'u serpente*, Valéry observa com rigor as exigências métricas do poema. Obsessivamente, escreve e reescreve, dando vazão ao seu próprio percurso de pensamento, uma forma de pensar circuloviciosa, o próprio *serpensamento*. Cada movimento do exercício escreteiro também prima pelo rigor de um *serpensamento*. É um mapear das forças de criação, observando o seu operar espiritual como uma prática educativa. Essa prática pedagógica não é dada ao rigor histórico; um pouco de história basta, um pouco de uma figura, de um fato histórico. À medida que



adentro e passo a analisar essa vida e obra, a própria consciência mutável do espírito que investiga passa a criar novos pensamentos. Passa a grafar, escrever, rabiscar, produzindo outras maneiras, junto ao que foi lido, escutado, percebido.

Há um entrelaçamento nutriente no qual “[...] o espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade” (BERGSON, 1999, p. 291). Uma consciência voraz, pensante, que aspira à criação autônoma, livre, matéria, memória, construindo novas imagens e movimentos. Um vão é necessário — que seja potente — para instigar o pensamento a fim de que a ameba espiritual se alimente, se nutra, colocando em variação aquilo mesmo que lhe dá corpo e matéria para criação. Essas imagens repletas de forças que lá estão promovem afecções e temores, pois se experimentam novas sensações no corpo que vê. E essas forças não são estanques, mas movimentos potenciais intensos.

Como fazê-las passar para a escrita espiritográfica? Via esrileituras vivíveis aos modos de Zaratustra de Nietzsche (1979, p. 62) em *A criança no espelho*, seguindo novos caminhos que possam encontrar uma nova linguagem, pois que, “à semelhança de todos os criadores, cansei-me das línguas antigas. O meu espírito já não quer correr com solas gastas”. Criando conceitos junto com elas — imagens —, e não falando sobre elas, na tentativa de significar o que traz o texto, fato que gera alterações de voz: mais suave, indignada, persuasiva, delicada, irônica.

Essa *Ofis-Sofia* é um desafio ao intelecto. Como afirma Deleuze (1996, p. 118) em *Conversações*¹⁸ ao referir-se à obra interrompida de Michel Foucault: “não há grandes pensadores que não passem por crises, elas marcam as horas de seu pensamento”. Justamente porque esse desafio do pensar o novo não possui uma lógica tradicional, ou seja, equilibrada por um sistema racional, mas antes, como nos diz o próprio Deleuze (1996, p. 118), “a lógica do pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e abalos”, como em Leibniz, em que se pensava “estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar”.

No entanto, mesmo entre crises, não devemos descuidar da leveza do texto. Leveza como a apregoada por Ítalo Calvino (1990, p. 28): “associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”, que ele encontra expressa nos escritos de Paul Valéry, isto é: “*Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume*” [É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma] (VALÉRY *apud* CALVINO,

¹⁸ DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte [23 de agosto de 1986]. Entrevistador: Didier Eribon. Entrevista concedida ao Le Nouvel Observateur. (DELEUZE, 1972-1990).



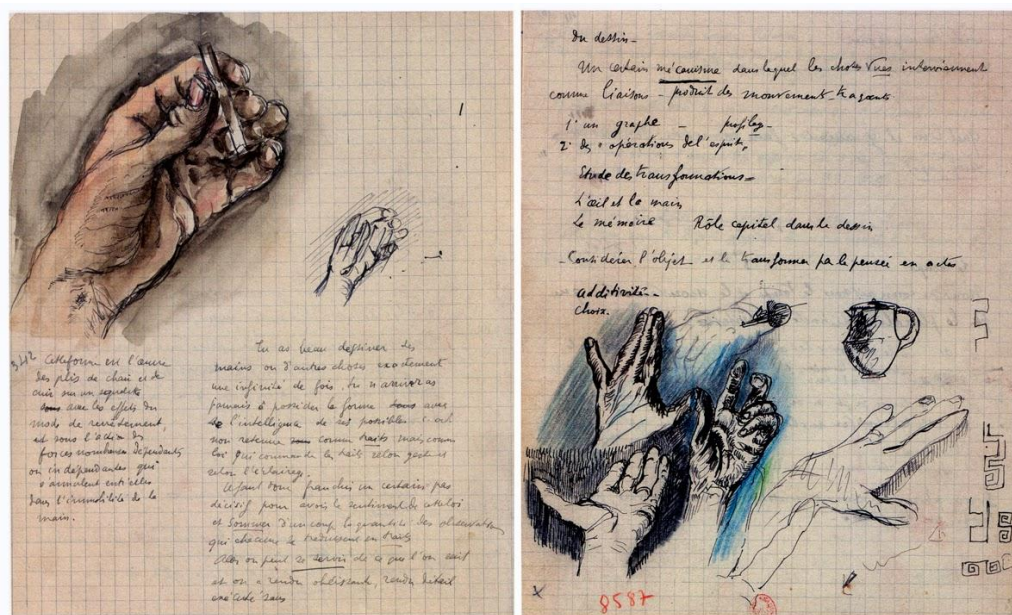
1990, p. 28). Uma *Ofis-Sofia* de um espírito-serpente, sem porto seguro, mas que busca, por sua determinação — diante da realidade nem sempre alegre do vivível —, nutrir-se da leveza, como uma reação ao peso que muitas vezes nos impõe o existir.





DO MÉTODO DO INFORME AO MÉTODO ESPIRITOGRÁFICO

Vivemos muito bem, cada um em seu absurdo, como peixes dentro d'água, e só percebemos acidentalmente tudo o que contém de tolice a existência de uma pessoa razoável. Nunca pensamos que o que pensamos esconde de nós o que somos. Espero, meu senhor, que valhamos mais que todos os nossos pensamentos, e que nosso maior mérito diante de Deus será o de termos procurado nos dedicar a algo mais sólido do que as tagarelices, mesmo admiráveis, de nosso espírito consigo mesmo. (VALÉRY, 1997, p. 37)



(14) Desenhos de Paul Valéry – *Cahiers*. Bibliothèque Nationale de France
Fonte: SALAVISA, 2015, p. 1; GALLICA, 1920, p. 53

As formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... (VALÉRY, 2012, p. 79).

O método do informe para a pesquisa em Educação procura atuar como Edmond Teste, personagem de *Monsieur Teste*, de Valéry, que opera com o que lhe é proposto, “[...] manipulando e mesclando, fazendo variar [...], podendo cortar e desviar, esclarecer, congelar isto, aquecer aquilo, afogar, realizar, nomear o que não tem nome, esquecer o que queria, adormecer ou colorir isso ou aquilo” (VALÉRY, 1997, p. 22). Dessa maneira, o espírito passa a compor narrativas; um novo mundo emerge, e nele tal espírito passa a habitar. Procura criar possibilidades para que um *serpensamento* ocupe um lugar. Trata-se de uma forma de pensar vivível que, por vezes, se torna protagonista



voraz e satânica e que serpenteia nos labirintos do espírito por mordeduras, ou seja, mordendo o que pode.

Nessas condições, o método do informe busca dar adeus às metanarrativas, de ambição universal, insistentes no campo da educação. Sua ambição universal é hermética e, portanto, falha, já que impede uma discussão que se quer aberta, e não reprodutora de conhecimento. Essa abertura pode trazer ao próprio currículo e à didática um entoar de novas vozes, capazes de compor narrativas novas, fazendo do campo da educação um espaço, um lugar público e acessível para discussões diversas. Ou seja, trata-se de capturar o que até então foi excluído ou não contemplado nas metanarrativas, em função de sua supressão por não pertencerem aos dogmas ditos universais. Busca-se, desse modo, o vão, o desvio, o detalhe, tendo a linguagem como movimento, isto é, em fluxo constante.

Pode-se também afirmar que o método do informe tem apreço pelo espírito criança — que jamais deveria morrer em nós —, uma vez que ele traz em si a força da curiosidade, da persistência, pelo que pode ser descoberto. Há, nesse espírito pagão e poeta, um infinito de possibilidades valiosas. Como elucida Eduardo Galeano em entrevista chamada *Tempo de viver sem medo*¹⁹, “é preciso olhar o que não se olha, o que merece ser olhado, tanto o micro mundo e ao mesmo tempo sermos capazes de contemplar o universo”. Para tanto, é preciso ter uma visão microscópica e outra telescópica para tentar desvendar o que há de misterioso na existência.

Mesmo porque as ações escritoras produzidas pelo método do informe são criadas em conjunto com os labirintos espirituais dos quais nos ocupamos, escolhidos por paixão e necessidade. Aqui não há uma doutrina metodológica, mas um método para operações espirituais em trânsito pelos macro e micromundos, ofertados pelo existir. Os espíritos em *Self-variance* lançam um novo olhar para o que ainda não foi visto, o que ainda ignoramos, e, com esses detalhes do que se detecta, surge uma abertura para uma escrita viva, ou seja, que é recriada.

O método do informe, então, nada mais é do que um fazer mutante, avesso ao sedentarismo intelectual; um *ato físico* corporal, posto em movimento por intermédio de estudos e pesquisas, abrindo possibilidades para que o espírito trabalhe e medite sobre a

¹⁹ Entrevista de Eduardo Galeano disponível em [canal #moritz @Ptnet](#). (GALEANO, 2014).



produção de uma obra — de um espírito criador — numa atitude interrogativa transformada em problema para buscar: *o que a obra produz em nós*²⁰?

Pois todo corpo posto em movimento é também energia despendida, bem como adquirida a todo instante, isto é, um corpo em constante mutabilidade. Uma *forma fluente* — referida por Duns Scot como um onde (*ubi*) —, capaz de uma determinação qualitativa, análoga ao calor adquirido pelo corpo que se aquece pelo contato e contágio com outros corpos que o circundam. Nessa metamorfose contínua e energética, o espírito procura maior lucidez para o intelecto e conhecer a fundo a problemática que se propõe, num exercício que se realiza por meio de um nomadismo de pensamento ativo, sempre em deslocamento, que busca o novo.

Todavia, é preciso também se tomar de uma paixão curiosa, um interesse vivo, que faz com que a sigamos e sejamos também levados como em uma onda serpenteada, na qual mergulhamos, dispostos que estamos a compreender a ação na qual a coisa (obra-vida) é feita. Isso porque a geração de uma obra do espírito pressupõe um trabalho poético num campo de produção onde o fazer (*poiein*) somente existe na ação, sendo esse(s) ato(s) de execução repleto(s) de intensidades que os definirão.

Ao adentrarmos uma vida e obra, surge uma abertura curiosa e enigmática, sobre a qual nos debruçamos como quem olha para uma caixa de Pandora. Até porque Pandora (do grego: Πανδώρα, a que tudo dá, a que possui tudo, a que tudo tira), primeira mulher criada por Zeus, na Mitologia Grega, recebe dele uma caixa ou jarro que continha todos os males e todos os bens do mundo, as possibilidades de tradução para o que resta no jarro, não só como esperança, mas como expectativa, espera, num sentido mais próximo, talvez, do que seria ainda um dos tantos males ali colocados (HESÍODO, 2006).

Diante de tal caixa, estamos sujeitos aos males do mundo, mas há nela fagulhas de “esperança”, uma companheira fiel da uma jornada incerta. A esperança pode soar como algo da ordem da utopia, e nada existe que deponha contra ela, pois, mesmo sabendo que é inatingível, ela nos impulsiona e nos faz caminhar. Note-se que, nesse investigar, não existem garantias, mas uma luta do espírito que se introduz em um universo — abertura da caixa — e guerreia com ele, pois busca uma fuga, uma miraculosa ação, uma escapada da exatidão, para a irregularidade, para o instável do

²⁰ Aula inaugural de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, publicada como folheto pelo autor e professores em 1938 e na *Introduction à la Poétique*, Paris Gallimardi, 1938. (VALÉRY, 2011, p. 200).



vivido, que nos aparece de vez em quando apenas, mas que é parte constitutiva e acidental, ocorrência que lhe dá corpo.

É preciso, então, armar-se totalmente, como Minerva²¹, para agarrar nessa ação de pesquisa o que vem sobre a influência do indefinível, melhor dizendo: de um lado, o indefinível, do outro, a ação sobre esse indefinível. Como Júpiter — fazendo uma analogia —, engolimos Métis (deusa da prudência) e pedimos a Vulcano que abra a machado nossa cabeça, dando vida nova à impetuosa Minerva que traz como vestes a lança, a armadura e o escudo. Cria-se, assim, através dessa abertura, a descoberta, que é um estado de excelência, de poesia, de sabedoria, de arte, de estratégias de guerra, do espírito consigo mesmo; que tem na sensação a produção valorosa do impulso necessário de sua ação de fazer. Como um texto que se escolhe, por um amor pelo cativo, o que se lê como alimento e excitante, despertando em nós uma liberdade que é “uma sede e uma fonte”, uma energia que nos alegra, inebria e sacia, da qual vertiginosamente somos possuidores e possuídos, como um temporal, uma viração que se aproxima e nos toma desde a “calmaria absoluta até a tempestade” (VALÉRY, 2011, p. 206).

Tal estado é de sensação ativa e também de expectativa e de espera, nunca acabado, de nossas experiências, mas faz com que se queira o que se deve querer. O que queremos é o que nos afeta, o que nos instiga e nos aquece o sangue, o que nos é necessário e vital, pois nos vivifica — e, vivificados, como quem sorve um tônico, escrevemos.

Assim fazendo, tomamos de empréstimo dessa vida, exterior à nossa, algo que, transmutado, se transforme em pensamento novo expresso via linguagem. Algo que diz, pelo que se escreve dele e com ele, de um estado compositivo de escrita vivível, repleto de acasos com os quais nos encontramos — e que fazem com que nos percamos muitas vezes dos ritmos, das musicalidades, das vozes, que são coisas do ser, que se afeta pelo que lê antropofagicamente. Tal antropofagia tem na escrita tradutória a expressão declarada dos seus sacrifícios exigentes e recíprocos, regiamente acordados. Acordo este que deixa ver o notável dos acasos e que, entre sons e sentidos, almeja uma intimidade de ação mais profunda que vislumbra outros possíveis trajetos ainda não percorridos.

²¹ Ato de sair do instável, “como Minerva totalmente armada, produzida pelo espírito de Júpiter, velha imagem ainda repleta de sentido”! (VALÉRY, 2011, p. 208).



O homem é um descobridor, nos diz Borges (1999, p. 455) no *Atlas*. O descobrir é uma ação de fazer do espírito humano: “descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico, o Vermelho, ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor”. É sempre um começo ou recomeço que “começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco e as vinte e tantas letras do alfabeto” (BORGES, 1999, p. 455). E segue: “passa pelos rostos, pelos mapas, pelos animais e pelos astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase absoluta de sua própria ignorância”.

Trata-se de pensar o informe para falar, ler e escrever sobre a educação com Valéry. E aqui não há nada de facilidade, apenas possibilidades, um descobrir. Tomar os conhecimentos filosóficos, artísticos, científicos e literários para “compreender e delinear os processos de sua construção” (CORAZZA, 2010c, p. 5). Para professarmos nossa ignorância, e nos interrogarmos neste processo que é de descoberta, sem no determos em regras fixas e rígidas — o que mataria o prazer do inusitado. O referido método liga-se necessariamente à fantasia, ao imaginário de quem o pesquisa e o coloca em movimento. O disparador é algo conhecido, porém, sobre esse conhecido, lançamos problemas de pesquisa que, segundo Corazza (2010c, p. 6) são:

Movimentos feitos por meio de traçados excêntricos de possibilidades; viagens e mutação extrema; borboletear intelectual; titubear entre blocos de saber e não-métodos; interromper um caminho e expor aquilo que for sendo encontrado, enquanto traços imprevistos, desmoronamento e traição do sistemático; proliferação do não sistemático e do não processual; andarilhar num tabuleiro de experimentações fictícias que sobrepujam qualquer modelo.

Aludindo-se a Valéry quando fala em Descartes e seu pensamento vivo, não se trata de uma doutrina que pretenda ensinar qualquer coisa da qual não sabemos absolutamente nada, mas um método que opera “[...] transformações sobre aquilo que já sabemos algumas partes, para daí extrair ou compor tudo quanto do assunto podemos saber” (VALÉRY, 1952, p. 27). Nessas condições, o que sei me pertence, e isso não conta, pois se procura o que não foi construído ainda, o que resta para ser adquirido, transformado. Note-se, em seguida, que a literatura, a filosofia e a educação se entrecruzam; seus conhecimentos e saberes são moventes, estimulados por movimentos disparadores de escrituras.

Nesse sentido, o método do informe possibilita o desenvolvimento de um tipo de pesquisa em Educação em que se possa, justamente, enfrentar “as dificuldades de pensar



o informe” (CORAZZA, 2013, p. 41). Trata-se de uma composição que tem em vista valorizar a pesquisa do espírito humano, juntando as proposições sobre o espírito — como explicitadas por Paul Valéry — à filosofia da diferença, em especial àquela desenvolvida por Gilles Deleuze.

Eis por que os espíritos escreitores, em *Self-variance* (Variação de si), passam a acompanhar essas danças dramáticas em meio à vida in-formada. Como lembra-nos Deleuze (1997, p. 11), “a literatura está do lado do informe, ou do inacabamento [...]”, em que “escrever é um estado de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...]. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p. 11). Um exercício vampiresco, imagético, do pensamento, colocando-se com gozo filosófico no lugar de um ser espiritual, uma criatura do pensamento com o qual nos ocupamos.

Dessa maneira, promovem-se encontros imanentes que fornecem coordenadas para o pensamento crítico, que se experimenta num empirismo transcendental no qual “[...] a Ideia não é o elemento do saber, mas de um ‘aprender’ infinito” (DELEUZE, 1988-2006, p. 310). O que vale é o valor agregado ao espírito das forças, que do pensamento se apossam, capazes de produzir novas imagens que passam a enunciar e novamente atualizar.

A escreitura, portanto, é vista como operação inventiva do pensamento funcionando como uma mola propulsora de um método informe, que se permite o delírio. Cada momento em que ativamos CEM (Corpo-Espírito-Mundo), tateamos nas fontes do mundo, em noites mal dormidas, tentando retirar o amargo da saliva do dia, dos sonhos espectrais, na expectativa de uma aurora mais lúcida, pois sabemos que o mundo é ainda mal ou pouco conhecido.

No entanto, não possuímos a pretensão de querer dominar o todo do mundo, mas o espírito inquieto vislumbra lacunas e cacos de realidade dessa ornamentação mundana, e isso o excita e o inflama, pois que é matéria a ser trabalhada. O que não sei — ou meu nada — me dispõe a juntar forças para meditar e pensar em coisas intensas, num misto de lógica e de guerra, uma vez que “algo me detém e me interroga” (VALÉRY, 2011, p. 102).

Trata-se de construir invenções diante de um mundo imanente do espírito, que investiga seus problemas e tenta solucioná-los por seus próprios meios nutrientes, enquanto lê e escreve. Afinal, são experimentos enigmáticos de escreituras. O espírito opera no vivível como um Robinson Crusóé, como na concepção de Pimentel ao falar



do próprio espírito de Valéry, aludindo a Daniel Defoe. Somos como: um miserável Robinson, perdidos, numa ilha de espírito e carne, rodeados por todas as partes de ignorância, a fabricar generosamente seus utensílios e também sua arte (PIMENTEL, 2008). Tal ignorância, uma vez detectada, serve como estímulo para a educação de si, pois carne e espírito passam a agir como um mecanismo de realização de um possível novo saber e ali operam ações com arte, já que “a obra do espírito só existe como ato” (VALÉRY, 2011, p. 201).

Há nessas ações toda uma disciplina rigorosa de uma pesquisa pós-crítica. Não há uma estrutura ideal a ser reproduzida, mas uma desconstrução — embora a pesquisa não deixe de lado o conhecimento já constituído, faz dele outra coisa. Os pesquisadores capturam o ainda não observado, o ainda não visto, primando pelas variações intelectivas e pelo prazer do inusitado. O inusitado, para que não se adormeça, que venha em onda potente de um frenesi da paixão ainda não traduzida do estranhamento e das vertigens das visões das tentativas e das falhas. O espírito é também essa aberração de produtos delirantes, de onde transbordam energias anormais de gozos perversos, onde se cometem delitos, porque também o erro nos agrada.

Tal errância é o que possibilita uma educação espiritual que trabalha com os olhos e com as mãos, observando enquanto rabisca e o que rabisca. O corpo é atravessado pela “espantosa inexatidão provável da observação imediata, a falsificação que é obra de nossos olhos. Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver” (VALÉRY, 2012, p. 23). Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar, aos nossos olhos, torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo.

Rabiscar, desenhar, compor e, assim, explorar e transmutar o vivível, indo além do que já temos ciência — o ler e o escrever em variação, como trabalho experimental de quem busca conhecer o que está além do já sabido. As cocriações conceituais são aprendizados para novos feitiços e novas metamorfoses de vida e de escrita, um processo inacabado recomeçado sempre pelo meio. O mais intenso, nessa operação espiritual da construção de uma espiritografia do informe, é o percorrer com arte, pois tudo devém e se expressa na linguagem.

Dessa maneira, no espírito, verificam-se microexperiências de ações criativas banhadas de novos lumes energéticos que formam uma cosmocronia que, por sua vez, lhe permite arriscar-se nas margens do pensamento, de uma solidão povoada de rumores de *daimons*. Como clama Antonin Artaud (1983, p. 26) no texto *À mesa*: “abandonem



as cavernas do ser. Venham. O espírito respira para fora do espírito. É tempo de deixarem suas moradas. Cedam ao Todo-Pensamento. O Maravilhoso está na raiz do espírito”.

Raiz de um espírito, utilizando a linguagem que transcende o próprio espírito. Para tanto, é preciso desenhar um novo caminho de luta e de ruptura, distante da imbecilidade, onde se goze de liberdade de espírito e que espante a morte que ronda matreira e aprisiona o pensamento. “Trata-se sempre de libertar a vida lá onde ela é prisioneira, ou tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Para buscar vivificar o espírito, faz-se uso intenso das faculdades espirituais — em que a vida é curso e fonte da vontade —, capazes de uma nova consciência criadora que tira da realidade, mesmo que brutal e besta, as forças geradoras que, em seu operar, impulsionam o homem a seguir adiante, mesmo que para isso entre vertigens andemos “[...] às cegas, num mundo louco, no meio de estranhos” (BECKETT, 1986, p. 147).

Faz-se necessário ceder ao pensamento e com ele inventar, como o faz Nietzsche com os seus “*espíritos livres*”. Precisa acercar-se deles para ter alegria na alma em um mundo — *Humano, Demasiado Humano* — onde os males, como doença, solidão, exílio, se fazem constantes. No prólogo II da referida obra, encontramos a seguinte passagem, que anuncia a sua chegada: “já os vejo que aparecem, gradual e lentamente; e talvez eu contribua para apressar sua vinda, se descrever de antemão sob que fados os vejo nascer, por quais caminhos aparecer” (NIETZSCHE, 2000, p. 6). Esses amigos fantasmas — espíritos livres — sustentam a alegre prosa, dão gargalhadas conjuntas, mas são também mandados para o inferno, na medida em que se tornam espectros tediosos apenas. O tédio escraviza, uma vez que não é alegre nem livre. Liberdade é audácia, agilidade e arrojo do pensamento. Para não serem apenas espectros vagantes, devem esses *espíritos livres* possuir: ossos, carne, sangue pulsante, vida. São concebidos de maneira gradual, percorrendo caminhos sem pressa; são filósofos do porvir que pensam sua própria experiência de vida para, a partir dela e com ela, produzirem sua própria liberdade.

Para isso, desenvolvem uma pedagogia dos grandes espíritos que sempre ultrapasse a dos homens comuns. Sofrem metamorfoses espirituais (Camelo-Leão-Criança), como também sofrem aqueles que se utilizam das escrituras do informe. Isso porque, à medida que escrevemos, nos educamos, ou seja, nos transformamos à



medida que apreciamos a novidade, que é condutora e orientadora de um modo de agir e também de conceber o mundo.

Em *Assim falava Zaratustra*, mais especificamente no discurso *das três transformações*, Nietzsche expõe as mudanças do espírito humano em três momentos: o camelo, o leão, a criança. O objetivo aqui é educar o espírito, que procura um novo meio, ou uma nova saúde que lhe traga a força, a tenacidade, a sagacidade de experimentar novos valores e de navegar no “mar interno” com a ousadia de um conquistador, sujeito às peripécias da própria experiência, que acena para uma vida nova, de um *espírito livre par excellence*.

Após ter corrido os desertos como espírito camelo, sente o peso da carga que carrega, embora tenha clamado por “coisas pesadas” ou uma boa carga. O sofrimento o abate, e ele se torna enfermo, se afronta com as ervas conhecimento consumidas, que o fizeram viver com fome na alma, em função de seu amor à verdade, e sede, pois lhe ofereceram a água suja por onde a verdade jorra. Ninguém é capaz de ouvir suas queixas. Isola-se, então, em seu deserto, transmutando-se em leão para ser dono do seu próprio deserto e conquistar sua liberdade, ou seja, torna-se um espírito sadio. O leão que rugiu enfrentando o grande dragão, Deus e senhor do “tu deves”. Luta o leão para conquistar o “eu quero” e criar outros valores, tornando-se um espírito respeitoso e sério, chegando à liberdade à custa do seu amor.

Então, o leão transforma-se em criança. Criança que traz em si a inocência, bem como o esquecimento para “[...] um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação” (NIETZSCHE, 1979, p. 21). Assim o espírito criança cria seu mundo, fruto de sua vontade. A criança imprime uma dança sobre o abismo do mundo perdido, um exercício de manter-se sobre cordas pela vontade, pela força, que nasce prazerosamente de *espírito livre par excellence* para conquistar o seu mundo. Na visão nietzschiana, é preciso pensar com renovação sempre, brincar; para que isso possa ocorrer,

[...] necessitamos de toda a arte petulante, flutuante, dançante, trocista, infantil e contente para não perder essa liberdade que nos coloca acima das coisas e que o nosso ideal exige de nós. [...] é preciso que possamos nos sobrepor à moral e não somente à inquieta rigidez que receia a cada instante dar um passo em falso e cair, mas com a vontade de alguém que pode planar e brincar sobre ela. Como (pois) poderíamos nesse campo dispensar a arte e o louco? (NIETZSCHE, 1981, p. 120).



Criança-filósofa, de vontade liberta, enviada pela natureza como uma flecha à humanidade, que aguarda que esta fique cravada em algum lugar da realidade circundante. Essa ação tem como medida a força, a vontade na qual imprimiu sua liberdade. Nietzsche propõe uma nova cosmologia, inovadora ao propor o procedimento crítico genealógico, que serve como instrumento para diagnosticar os valores preestabelecidos, poderosa arma de combate tanto no seu tempo quanto na atualidade.

O bem maior que obtemos nesse processo por ele sugerido é a libertação do vírus pestilento e corrosivo da culpa, imposta por uma moral ressentida e bitolada que se considera a única visão verdadeira. Com isso, tornamo-nos capazes de traduzir todas as multiplicidades, diversidades e diferenças existentes no mundo, por meio da incorporação do conhecimento-erro, que se torna básico em função de sua riqueza, advinda de nossas experiências. É preciso um novo olhar que possibilite ver a amplitude ao redor e, no meio — que é sempre uma luta contínua — dessa abundância do que se percebe, ampliar nossa visão, um olhar para longe, para longínquos mares.

4.1 *LE PLAISIR DE FAIRE*

Vivo pelos encantos
Vistos
microaparções... (MIKC)

Quem tem a curiosidade para o além-mar é um observador voraz, um espírito sujeito ao puro acaso como uma potência geradora, pois, como enfatiza Valéry (2011, p. 109) na obra *Variedades*, “o acaso nada *faz* — a não ser se fazer notar”... No entanto, o espírito maravilha-se com a ordem da novidade, das imagens incertas do extraordinário. Pensa com rigor para atualizar a si próprio, colorindo problemas, pintando aquarelas que tentam precisar ideias e afecções excitadas, oriundas das rasuras das encruzilhadas loucas do pensamento. Como salienta ainda o próprio Valéry (2011, p. 110), “eu sei apenas o que sei fazer”.

O fazer pressupõe prazer; é arte e jogo solitário, de instabilidade no percorrer de pensamentos musicados, em um corpo esculpeiro que serpenteia, que emite e captura sons para com essas notas poder dançar suas dores agudas e suas alegrias efêmeras, bailadas em grandes ou miúdos passos. Sonoridades, por vezes, prolongadas, de durações ora fluídas, ora estanques, e de arrepios de pele onde também vibram poros, dando vida a pensamentos em: progressões, regressões, atos, pausas; silêncios



repentinos e ecos retumbantes nos tímpanos atestam um fazer simples e sem enfeite, visto que o “meu possível nunca me abandona” (VALÉRY, 1997, p. 126).

Por isso, ressalta Valéry, a importância de o espírito dedicar-se a observar e analisar a gênese e os processos das obras humanas, acompanhando a par e passos²² os espíritos que criam, utilizando-se da imaginação, mesmo que de modo conjectural, na construção de uma Comédia do Espírito ou do Intelecto. Na medida em que se interpretam ou mesmo se criticam obras alheias, cria-se por essa via um modo de também meditar e pensar sobre si mesmo, ou seja, interpretar é também interpretar-se.

Desse movimento, decorre a necessidade de um sucessivo e disciplinado exercício que deve estar contaminado pela atenção e pelo impulso da vontade. Diante disso, conta-se com um provimento em maior grau da consciência à medida que são executadas essas ações, sejam elas as transformadoras da própria filosofia, ciência e arte, ou mesmo as mais íntimas. O que se deseja com esse processo é controlar a si próprio, isto é, uma eterna vigília do espírito para controlar o mecanismo dos processos mentais, suprimindo-se dele o despovoado, bem como suas vacilações.

“O pensador é um agonizante”, diz Valéry (1997, p. 130), na árdua tarefa de rabiscar o instante, na proeza de pensar pensamentos, com um heroísmo espiritual inconcluso, porém repleto de prazeres e sentimentos violentos. Além do muro que já se mira, onde tudo me parece conhecido e previsível, levanta-se a cabeça ao enigma, ao desconhecido. E o demônio, com seu riso sarcástico, atento ao rosto desperto com olhos curiosos além-muro, lhe diz: “mostra que *ainda* és aquele que pensaste que eras” (VALÉRY, 1997, p. 126). O leitor de espíritos também é um artesão da palavra, do texto, e não possui uma fórmula pronta e um procedimento universal para uma composição. Cada caso difere; não há facilidade nesse acompanhamento, mas muitos desafios e surpresas, em que o “leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele” (VALÉRY, 2011, p. 214).

Diz-nos também Gaston Bachelard (1985, p. 52), em sua obra *O Direito de Sonhar*, que é preciso o escritor ter em germe a “glória do operário”, a relação *Matéria e Mão*. O enfrentamento do papel-grão-fibra que “provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza” (VALÉRY, 1997, p. 11), ou seja, a matéria (papel) é “o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil,

²² Locução adverbial, proveniente do latim "pari passu", que significa "em passo igual", que algo é levado no mesmo passo, no mesmo andar ou ritmo.



do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão” (VALÉRY, 1997, p. 11).

Para quem escreve o escritor? — questiona Barthes em sua obra *O prazer do texto*. “Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja jogo” (BARTHES, 2006, p. 9). Um espírito esquireitor vai tornando-se aos poucos um escutador de olhos e ouvidos atentos, que vigia seus desertos, suas ilhas imaginárias, seu além-muro, para raspar com garras ferozes seus itinerários, seus procedimentos.

Sobretudo porque “o texto transbordante é que cria condições para o Texto”, como afirma Costa (2011, p. 73); transbordamentos textuais que surgem proporcionando prazeres, dores e deleites que ultrapassam os territórios identitários, pois é criação do novo. Como lembra Roland Barthes (2006, p. 8), a escrita deve dizer do coração e de todos os mistérios que dele advêm, onde o que era “seco” é invadido, umedecido pelo prazer, fruição, coabitação de linguagens. O espaço da alma amante possibilita gozos, posses, usufrutos, pois, “o texto de prazer é Babel feliz”.

O procedimento também é aventado por Deleuze (1997, p. 19) em sua obra *Crítica e Clínica*, que aborda a questão do procedimento em Louis Wolfson e salienta que: “a psicose é inseparável de um procedimento linguístico variável. O procedimento é o próprio processo de psicose”. Essa loucura-procedimento leva a linguagem a um limite — onde se entreveem figuras atravessadas de desrazão presas à psicose —, uma ação aventureira que se experimenta nesse domínio, mas não o ultrapassa.

São forças paradoxais que deslizam entre superfícies, vapores e cintilações, acontecimentos puros que vão além dos sentidos, apostando no não-senso, como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol. Misto de terror e glória, alfa e ômega, figuras-entidades puras, em que mais vale “não a espada, mas o brilho da espada, o brilho sem espada como sorriso sem gato” (DELEUZE, 1997, p. 32).

*Le plaisir de faire!*²³, nos dirá Valéry. As esquireituras do informe guardam o encantamento diante do mundo, como as crianças que a tudo observam com olhos atentos e preferem algumas aventuras e suas maravilhosas dificuldades, pelo prazer de fazer, lidando com seus paradoxos, suas fugas e seus esquecimentos. Arriscam muitas vezes o naufrágio, na busca pela proliferação de vida liberta que possibilite observar e

²³ “o prazer de fazer” (tradução minha)



degustar sabores do vivível, num trânsito dramático que não esquece o alegre percorrer de um intelecto artístador-aventureiro. Uma comédia intelectual em que Corpo-Espírito-Mundo (CEM) se encontra em ação funcional, disposto a ler, escrever, atuar.

É fato que “não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é um conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997, p. 12). Há, sim, uma fantasia possível, um personagem de uma imagética mental que desenha seus próprios demônios de possibilidades, como diz Valéry. Mas uma luz relampeja, desejosa, e acompanha os rabiscos mentais de um movimento esquireitor que quer espiritografar.

Espírito que também não desconhece o sombrio das coisas todas; o obscuro tem seus brilhos, sabe quem transita nos esconderijos do desconhecido espírito seu, que é afetado ao espírito-grafar por um “prazer estranho, prazer complexo, 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” (VALÉRY, 2012, p. 238). São mares de incertezas, nus desertos, floração repentina, ilhas que emergem ou se distanciam de continentes, centelha no caos apocalíptico, tinturas, cores fugidias, variações, repleto intelecto em ondas de energia movidas por incessante pensar como uma tempestade de signos, uma vertiginosa contemplação de vastas realidades de um mundo mutante no qual estamos inseridos.

As esquireituras do informe, assim como pensa Valéry, buscam o Eu puro aos moldes de Leonardo da Vinci, a quem ele se dirige: um estado de espírito, um Eu empírico, uma *self-variance* que se realiza no agir, com lucidez, controle e rigor. Pesquisa em bocados, num serpenteio de ideias, o valor do espírito humano. *Gaia* incursão de trabalho e pesquisa que deve ser feita como a construção de um poema, ou seja, alegre como uma festa da inteligência.

Um antiteatro, não mais o drama aos moldes de Wagner — melodramas musicais que influenciaram Valéry durante a juventude. Quando se remete ao teatro ou à comédia, ele tem como alvo fazer a análise do mecanismo do pensamento-palavra. De acordo com Kanters (1977, p. 40-41)²⁴, “o espírito fala” e, por meio da linguagem, “ensaia dizer sua verdade, e a verdade sustenta o espetáculo”. A verdade de uma realidade verídica, pois o que se transmite é capturado de si e do espetáculo do mundo, e essa fala dirige-se a um espectador. Forma-se, então, uma trindade — palavra,

²⁴ Muitas peças escritas para a cena de Valéry foram encenadas: *Amphion et Semíramis*; *La cantate du Narcisse*; *Faust*. E também *Eupalinos*; *L'ame et La danse*; *L'idée fixe* (KANTERS, 1977, p. 36-48).



personagem e espectador. A linguagem é o meio cênico; a palavra falada (por um personagem) funda um diálogo e é dirigida a um espectador.

O que aqui interessa, nesse movimento, é o papel do espírito operador, não dogmático, oposto à Igreja e ao Estado, que edifica um método plural, uma mística sem Deus. A beleza está nos menores, nos microdetalhes, em que são depuradas as opiniões e as imitações.

O espírito busca o espetáculo do mundo, da ordem da comédia, do teatro interior: “sou sendo e me vendo; vendo-me ver, e assim por diante” (VALÉRY, 1997, p. 32), como afirma Monsieur Teste. Edmund Teste é um personagem de uma comédia psicológica no domínio das marionetes²⁵; como um teatro cômico, ridículo, opõe-se ao teatro igreja, templo. Será mais verdadeiro quanto mais se torne banal; será uma consciência se tiver um olhar e um método para olhar.

Mas vamos em direção à verdade — esse espetáculo se esvanece, e nossa consciência acaba espectadora de si própria. A trindade sustenta-se pela palavra projetada do personagem, que não busca uma resposta definitiva, mas um eco. Nesse eco, há uma tomada de consciência de que o mundo, apesar de sua diversidade, não passa de uma imagem de espelho.

4.2 MÍSTICA COMÉDIA INTELLECTUAL

Trecho da carta de Madame Émile Teste ao Abade:

Então eu disse ao senhor abade que meu marido me fazia pensar muitas vezes em um *místico sem Deus*...

“— Que iluminação! — disse o abade —, que iluminações as mulheres encontram por vezes na simplicidade de suas impressões e nas incertezas de sua linguagem!...”

Mas replicou imediatamente, e para si mesmo:

²⁵ Teatro de marionetes aqui referido é o de Guignol. O Guignol é o teatro de marionetes tradicional francês. Acredita-se que tenha sido criado no início do século XIX por Laurent Mourguet, originário da cidade de Lyon. O nome Guignol é também o nome do personagem principal das tramas, e existem diferentes teorias que explicam a origem do nome. As peças eram improvisadas a partir de roteiros não escritos e dos personagens fixos: Guignol, Gnafron e Madelon — a esposa de Guignol (mais recentemente, está sempre presente também o policial). Cinquenta anos após a suposta criação do primeiro Guignol, as primeiras peças começaram a ser registradas no papel. O Guignol segue a tradição do teatro popular italiano da Renascença (a Commedia dell'Arte — lembram as máscaras de Veneza), criando as situações cômicas a partir dos personagens fixos e da interação com a plateia. As marionetes ou bonecos de luva são animados pela mão do bonequeiro, que também faz as vozes dos personagens. As cabeças são feitas artesanalmente de madeira, e os corpos (luvas), de tecido, com suportes interiores nos braços para que os personagens possam manipular objetos pesados. A parte mais importante e expressiva desse tipo de boneco é a cabeça, cuja movimentação exprime as emoções e pensamentos de cada personagem. (LUNDEBERG, 2016, p. 1.)



- “Místico sem Deus!... Luminoso nonsense!... Eis uma palavra apressada!... Falsa claridade... Um místico sem Deus, senhora, mas não existe movimento concebível que não tenha sua direção e seu sentido, e que por fim não vá para algum lugar!... Místico sem Deus!... Porque não um Hipogrifo, um Centauro!
- Por que não uma Esfinge, senhor abade?” (VALÉRY, 1997, p.48).

Na travessia do tempo, Valéry (1997, p. 38) dá-se conta de que “sua alma tem mais sede de surpresa do que de qualquer outra coisa”. É no ano de 1894 que ele começa as anotações em seus *Cahiers*, que totalizarão 29 volumes. Valéry escreve sobre seu próprio espírito e as leis que o regem. Trata-se de uma mística sem Deus, uma ascese intelectual, operações espirituais, um intenso exercício intelectual de pensamento-escrita. Ação intensa feita por 50 anos, nas madrugadas e nas auroras, das 6 às 9 horas da manhã. Mesmo se tratando de uma escrita compositiva diária, o que temos nos *Cahiers* não é um diário biográfico, mas cadernos de vida, em um laboratório próprio e particular, em que essa criatura de pensamento realiza uma série de críticas ao mundo moderno, mundo esse afeito a facilidades, à utilização de meios rápidos e curtos, que só fazem reduzir os esforços do espírito.

Ao escrever em seus *Cahiers*, Valéry viverá, junto com Da Vinci, pensando seus pensamentos e o que eles implicam na procura de detalhar o que vai e vem em sua mente transitória, nas variações entre o sensível e o inteligível. Um espírito que passa por um exercício de busca impossível de aplacar a consciência e que com ela cria. As artes e as ciências são colocadas em funcionamento como meios para buscar uma ascese (treinamento) intelectual. Tais cadernos comportam uma escrita fragmentária sobre literatura, filosofia, matemática, desenhos, etc.

Como nos diz Derrida (2017, p. 1): “o fragmento não é um estilo ou um fracasso determinados, é a forma do escrito”. E o fragmento é forma de *aberração* ou anormalidade que se apresenta como “um excesso de vitalidade, uma espécie de transbordamento” (VALÉRY, 1997, p. 107), o que nos serve — assim como serviu a Valéry — como forma necessária para, indefinidamente, afirmar diferenças.

Tem-se, em realidade, um treinamento de escrita anormal que não segue uma linha reta e premeditada, mas antes persegue um *psiquismo de viagem*, como diz Barthes (2013b), ou seja, um *não-método*, ou ainda, um método-informe. Privilegiam-se as dobras e mutações extremas do pensar sempre em transição — caminhos entre saberes —, em que pouco a pouco observamos uma *paideia* de múltiplos traçados e de excêntricas de possibilidades.



E assim Valéry tentará escrever sobre esse personagem único uma *Comédia Intelectual*; personagem que procura, ainda segundo ele, um poeta que o diga, que o expresse por meio de uma escrita literária em que as palavras operem com uma imaginação criadora, ocupando um lugar ainda vago para que transbordem e tornem visível tal personagem.

Nesse exercício do vivível, Valéry vale-se também, proveitosamente, das experiências místicas de Santo Ignácio de Loyola e de São João da Cruz, ambos voltados às práticas, aos treinamentos para uso e execução do ato da meditação. Por esse prisma, podemos dizer que há uma mística nas ações de seu espírito. Contudo, esse misticismo é laico e repleto de metáforas, numa religação com a própria autoconsciência, e não com a de um Deus único e soberano. Ao contrário, nos personagens criados por Valéry, ao que parece, há a geração de vários Daimons. Ao menos três podem ser observados, em três personagens distintos: Sócrates, Leonardo Da Vinci e Edmond Teste.

Se, em *Eupalinos ou o Arquiteto* (VALÉRY, 1996b), o fantasma grego de Sócrates não age e não faz, pois se encontra morto e desencarnado, apresenta-se novamente a vida da Antiguidade Clássica como um espectro que descobre e, por intermédio do diálogo ativo, se modifica e especula. É um eterno aprendiz fantasmático. Desse modo, buscaria por certo um Daimon-aprendiz que tem por nome *práxis* e que nela se revelaria.

Já Leonardo Da Vinci, oriundo da sociedade pré-científica, é legítimo personagem que faz-tudo, uma figura múltipla e única. Assim sendo, poderia dar graças ao Daimon-tudo-faz. Dele, Leonardo faria uma pintura, uma obra de arte, o que lhe daria visibilidade e, certamente, louvores aos que fazem.

O personagem de Edmond Teste, membro de uma sociedade moderna tipicamente industrial e mais acomodada, pouco faz. Suplicaria, com certeza, benesses ao Daimon-nada-faz, ou nega-se a fazer, por não compactuar com o que vê; por esse motivo, entoa *uma espécie de oração particular*:

Agradeço essa injustiça, essa afronta que me despertou, e cuja sensação viva lançou-me para longe de sua causa ridícula, dando-me também tamanha força e tamanho gosto pelo meu pensamento que por fim, meus trabalhos tiveram o benefício de minha cólera; a busca de minhas leis tirou proveito do incidente. (VALÉRY, 1997, p. 59).



Tornando mais claro: Valéry, em *Eupalinos ou o Arquiteto*, fala-nos da casa-corpo como vida, a casa como primeira construção, morada do espírito, o começo. Nesse livro, a construção é a temática. A casa-corpo constrói-se com o homem; a casa é seu corpo, que é também a medida do mundo; é o que dá as referências, que nada mais são do que coordenadas a quem tem o prazer de fazer. Espírito que guia e edifica pequenas construções, pois é um arquiteto.

A vida do espírito arquiteto é a busca da própria execução de uma “obra”, o que se erige incorporando toda a inteligência e toda a poética possível. Poética de uma casa-corpo que é gestada no mundo mediante o ato de buscar, que lhe dá maior nitidez de pensamento, e este é transformado em palavras que se escrevem e em ações de arte. Uma emoção vibrátil; arte do espírito que nada negligencia, mas reconhece o imponderável do sensível, pois a execução artístadora é um construir-se a si mesmo no imprevisível. Não há ideal, mas sim uma procura pela maior plenitude possível de consciência contínua, que é puro movimento.

Para tanto, é preciso agir e conhecer, mais executar do que detalhar, como o faz Eupalinos, que traz em seu ofício das edificações “a força misteriosa das modulações imperceptíveis” (VALÉRY, 1996b, p. 39), visto que, entre o agir e o conhecer, há um intervalo ocupado pela própria realização da obra. Realização de pequenas construções levadas a efeito, como: aplicar em muros de pedras simples, com o mais fino dos cuidados, o seu reboco; conhecer todas as pedras para precisar seus talhes, pedras que, à medida que são encaixadas, não deixam arestas, o que prejudicaria a pureza de sua juntura; observar os veios da madeira; ter delicadeza ao distribuir a claridade aos espaços dos viventes, dando a ela um tom quase musical.

Há, em nosso espírito escritor, também um arquiteto — que tanto constrói quanto desconstrói conhecimentos — que as circunstâncias nunca acabam de formar, fruto de uma intenção profunda de construir (que agrada mais ao espírito), que emerge a inquietar secretamente nossos pensamentos, pois é fonte de vida. No entanto, nesse trânsito, encontramos também decepções, impostas pelos limites humanos. Estabelece-se, então, um jogo entre a inteligência e o acaso, e funda-se, assim, uma comédia, fonte também de ilusões, produtora de marionetes, e ter consciência desse fato não pressupõe uma resolução para o impasse limitante do humano.

Se o espírito adocece, fenece, a vida abandona o corpo; caem os homens e as marionetes, não havendo mais como entrar e sair do conhecimento na captura de suas diferentes partes. Sendo assim, findam-se os movimentos de pensamento, que é



compositivo e edificante, a energia combustível do espírito que o impulsiona em seu trânsito pelo mundo vivível.

Tudo o que até aqui foi dito refere-se a tramas espirituais valéryanas, um conjunto de fios, tecidos sem determinações únicas, que imitam a realidade, mas que valorizam o instante, o imprevisto, o enredo e o que se pode com ele construir. Instante tão pouco valorizado na educação, deixado de lado em função do cumprimento de um cronograma rígido, bancário, como diria Paulo Freire. Instante de fertilidade que poderia ser usado como um possível, um meio, uma entrada para a alegria do instante (a)sistêmico. Propiciaria a construção de uma comédia do intelecto, sempre recomeçada e, desse modo, sempre outra, rica na variação de saberes, transbordando em meio à diversidade do mundo e da vida, valorizando o que se apresenta ao espírito a cada momento.

Valorando os instantes, assim o faz Valéry em seus cadernos, uma produção rigorosa de escrita exercitada durante anos que trata de temas que lhe são caros ao espírito. Ele desenvolveu uma escrita de linguagem spiritográfica. Escrita que é manuscrita, feita a mão, que tem, na precisão de sua feitura como um todo, mais do que apenas componentes filosóficos, trazendo em seu bojo traços fortes de poesia. Portanto, podemos nomeá-lo como um poeta da filosofia.

Enquanto escreve os *Cadernos*, Valéry também está a redigir *La soirée avec Monsieur Teste e Introducion a la méthode de Léonard de Vinci*. Em *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, publicado em 1895, Valéry mescla ciência e arte, buscando aprender com o pensamento pensado do artista italiano, o que lhe servirá de modelo para seus cadernos. O que se busca aqui é a ação poética própria, ou seja, estabelecer uma maneira para ler autores e obras. É o que faz Valéry com Leonardo, com Descartes, com Mallarmé, com Poe.

Dessa forma, Valéry personifica uma espécie de labirinto vivo do espírito, nos diz Jorge Luis Borges em 1945, por ocasião de sua morte. Trata-se, segundo ele, “de um homem que, em um século que adora os caóticos ídolos do sangue, da terra e da paixão, preferiu sempre os lúcidos prazeres do pensamento e as secretas aventuras da ordem” (VALÉRY, 2010, p. 69-70). Nesse sentido, desenvolve seu pensar no intuito de trabalhar em operações espirituais para escrever uma Comédia do Intelecto.

Sendo assim, Valéry deixa-nos o símbolo de um espírito sensível aos fatos, que servem como um estímulo disparador de novos pensamentos, os quais edificam a comédia da vida, isto é, do intelecto. O espírito, em sua consciência de si, pode



augmentar seu grau de racionalidade, na medida em que dá maior atenção a seu intelecto labiríntico e o investiga em sua real fragilidade.

Todavia, a Comédia Intelectual anunciada por Valéry em 1919, no texto *Note et Digression*, para o seu gosto, teria de ser algo superior à *A comédia humana* (de Honoré de Balzac), ou mesmo à *A divina comédia* (ALIGHIERI, 1998). O personagem principal, eleito para compor sua comédia, é Leonardo da Vinci. Leonardo da Vinci é o intelectual absoluto, mesclando os dons artísticos com os científicos — para Valéry, o verdadeiro homem universal.

A eleição de Leonardo da Vinci como personagem principal dá-se em função de os personagens, tanto em Dante quanto em Balzac, não servirem mais como referência, já que seus comportamentos não mais interessam. Os homens verdadeiros apregoados por ambos os autores caíram em desuso e ficaram no passado. Para Valéry, vale o espírito que se mostra diante da nova realidade de mundo. Aqui há ecos de um Narciso que se ocupa em obter um conhecimento sempre mais exato e mais refinado dos traços de sua visão secreta e dos mecanismos de sua consciência.

Lemos em sua *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*: “um sino que nunca foi tocado não libera o som fundamental que seria o seu” (VALÉRY, 1998 p. 116). Valéry busca escrever, à sua maneira, o possível de um Leonardo, do funcionamento do espírito universal que está além do que a história nos deixa ver, e então fazer soar os sinos de uma inteligência criadora.

Valéry (1998, p. 65) observa em Leonardo: “a quantidade e a comunicação de seus atos fazem dele um objeto simétrico, uma espécie de *sistema completo em si mesmo*, ou que se completa incessantemente”. O projeto ou proposta de desenvolver uma “Comédia do Intelecto” permeia o que poderíamos chamar de fascinação pelo processo de produção poética observado mediante exame exigente do movimento de toda linguagem.

Valéry (1997, p. 110) verifica que nesse fazer o intelecto busca passar da desordem à ordem, ou ao menos tornar “o demônio dos possíveis ordenados”, pois não há homogeneização no pensamento, e sim fluxos de forças. Há obscuridade na racionalidade, em constante intercâmbio, na própria variação de si (*self-variance*), isto é, somos permeados de instabilidades, de impermanências e de oscilações de ideias.

Diante dessa ocorrência, há impossibilidade de uma ideia fixa — aliás, título de mais uma de suas obras: *L'idée fixe*. Já nos parágrafos iniciais do referido livro, encontramos a seguinte passagem: “*J'étais en proie à de grands tourments; quelques*



pensées très actives aiguës me gêtaient tout le reste de l'esprit et du monde” (VALÉRY, 1932, p. 9)²⁶. Tais tormentos aludidos demonstram que toda consciência é mutável e incessante, portanto, há a impossibilidade de uma ideia fixa.

Leonardo, como o próprio Valéry, é personagem de um arquétipo-espírito-criador, pois, como afirma Jung em sua obra *O espírito na arte e na ciência* (JUNG, 2011, p. 103), esse personagem “constitui em supremo grau uma realidade impessoal e até mesmo inumana ou sobre-humana, pois enquanto artista ele é sua obra, e não um ser humano”. Um espírito operador que compõe uma comédia do intelecto à medida que se mostra a si mesmo à luz do dia. Um Eu operador consciente, Eu puro como Leonardo da Vinci, que “guarda, esse espírito *simbólico*, a mais vasta coleção de formas, um tesouro sempre claro às atitudes da natureza, um poder sempre iminente e que cresce de acordo com a extensão de seu domínio” (VALÉRY, 1998, p. 55).

No *Alfabeto*, Valéry busca uma composição formal com rigorosas leis de funcionamento, uma unidade fechada e singular que trata de CEM: corpo, espírito, mundo. O *Alfabeto* valéryano é um livro de horas e estações — feito por encomenda em 1924 pelo editor René Hilsum — que deveria conter 24 poemas em prosa, os quais acompanhariam pinturas de Louis Jou, “sem as letras K e W que não faziam parte do conjunto, e Valéry (1998, p. 89) propõe-se imediatamente ordená-las de acordo com as vinte e quatro horas do dia”.

Para colocar em ação esses processos, Valéry inaugura um caderno rosa, onde desenha em preto o título ABC, seguido de suas iniciais: P.V. Na parte direita desse caderno, ele registra “um determinado estado dos poemas”; na página esquerda, “algumas notas esparsas e aquarelas” (VALÉRY, 1998, p. 89). Esse conjunto de apontamentos passa por várias revisões, lentas e sucessivas, na busca pelo sentido do texto.

Para Valéry, o renascimento de cada dia é também renascimento do espírito, da vida que escorre, neste mundo incompreensível, lírico, um completo drama. A inteligência que “Eu sou” perpassa esse drama e tem na escrita o poder de dizer: “estou aqui”. Aqui, ante o gênero humano, sempre em conflito — como pensa Voltaire, segundo Valéry (1995, p. 111) —, dando-nos conta também de que o “homem cada vez se compreende menos a si mesmo”, e poderíamos murmurar o seguinte pensamento

²⁶ “Era vítima de grandes tormentos; alguns pensamentos muito ativos e agudos estragavam-me todo o resto do espírito e do mundo” (tradução minha). (VALÉRY, 1932, p.9)



para nós mesmos, como faria Voltaire, e sorrir, quem sabe: “NO SABEM O QUE FAZEM” (VALÉRY, 1995, p. 111).

Valéry trata o espírito como o Eu funcional inseparável da matéria, dotado de consciência e de uma inteligência mutável que utiliza seu trânsito pela existência e se pensa. Diferentemente de René Descartes, que afirma: *Penso, logo existo*, Valéry (1996a) tem como foco: o que é que em nós está pensando quando pensa? Um Eu como função do próprio pensamento, Eu não como essência “Ego”, mas como atividade funcional para pensar.

Valéry tem apreço também pela presença da *voz* ou *vozes* na escrita literária. Dos *personagens* dos textos literários, volta-se para os mecanismos do pensamento-palavra, os quais possibilitam jogos e trocas que quebram os silêncios, abrindo espaço para a criação espiritual e seus ecos poéticos e epistemológicos. Como o Mefistófeles que sussurra na obra *Meu Fausto* de Valéry: “Es ... ta noi ... te, es ...ta noi... te, vo... cê dei... tou às duas ho... ras (*Um tempo*) Fa ... zi ... a ca ... lor, mui ... toca ... lor, de ... mais ca ... lor... Vo ... cê a ... dor ... me ... ce ... de... costas, de ... cos ... tas pro ... fun ... da ... men ... te, pro... fun ... da ... men ... te, ... e ... vo... cêso... nhou, so... nhou que ...” es ... cre ... via” (VALÉRY, 2011, p. 19).

Utilizando-se da forma diálogos em *A alma e a dança*, Valéry passa a discutir sobre a arte, tendo na dança seu objeto empírico e o foco voltado para as relações entre espírito e corpo na dança inesperada da vida. Em sua reinvenção do estilo diálogo platônico, coloca nas vozes dos personagens não a busca por uma verdade, mas um meio fecundo aberto a contradições e polêmicas de um espírito que experimenta para melhor ser.

Eu consciente que dialoga multiplicando-se em outros “eus”, que produzem novas imagens mentais de instantes espirito-gráficos ecoantes. Infinita autodiscussão, como Valéry, na boca de Fedro, observando a dança de Athiktê: “não é ela de repente uma verdadeira onda do mar? Ora mais pesada, ora mais leve que seu corpo, ela salta, como a chocar-se num rochedo; tomba molemente... é a onda” (VALÉRY, 1996a, p. 46).

Simplicidade e precisão para um diálogo vivaz e o máximo de ação. Seus diálogos operam uma forma de *catharsis*, importando a ação dramática colaborativa que tenta eliminar as aparências e os erros. Há, nas ações dos personagens, um polimento ativo e progressivo do intelecto, indo contra os antigos diálogos platônicos de ação mínima, mas repletos de ironia, fortalecidos por uma hierarquia mestre discípulo.



Elucida assim, Valéry, a diferença capital entre o espírito da Antiguidade em contraste com o espírito da Modernidade, em que um Sócrates pode sucumbir pateticamente à morte sem lutar. Daí a necessidade de reinventá-lo, porque não há mais um ideal a ser seguido.

O prazer do texto dialógico valéryano surpreende os espectadores por sua beleza e pela elegância textual de uma voz que ecoa, conduzindo-os a uma reflexão de si que investiga suas próprias funções intelectuais e suas verdades. O texto quebra a hierarquia, muitas vezes a inverte. Os personagens aprendem enquanto dialogam; não há dogma, mas um ensaio, um exercício intelectual entre o real e o imaginário.

No *Colloque dans un être* (Colóquio dentro de um ser), o diálogo ali começa dentro, não se abrindo de imediato ao coletivo. E é ele mesmo, Valéry, que transita por entre os personagens possíveis, entre ser e não ser, impostando vozes que dizem das polêmicas e contradições do humano, numa diversidade sonora que ecoa da mesma garganta dada ao devaneio e à fantasia.

Dessa maneira, o espírito se diz na fala de um Eu puro, sem medo, despersonalizado, e torna-se consciência pelo olhar. Sabe, como *Monsieur Teste*, que, entre o Eu claro e o Eu turvo, entre o Eu justo e o Eu culpado, existem velhos ódios e velhos acertos, velhas renúncias e velhas súplicas. Sabe também que esse olhar necessita de um método, uma disciplina, uma ética de trabalho; precisa pensar com rigor aquilo sobre o que vai escrever. Um interesse pelo espetáculo do mundo, onde somos todos espíritos e marionetes de um teatro cômico, tenebroso e, por vezes, ridículo.

“– Sabes, querido Outro, que eu sou um espírito da mais tenebrosa espécie” (VALÉRY, 1997, p. 82). Espécie humana tenebrosa que, diante do mundo, entra em cena com um novo olhar desperto e, com curiosidade, tenta escrever. Para tanto, como Marcel Schwob (2011) em *Vidas imaginárias*, é preciso procurar movimentos vãos. Não há interesse aqui em escrever sobre a vida na forma biográfica tradicional, mas sim em criar uma tensão entre ficção e história, ficção e filosofia, ficção e arte, ficção e educação. Trata-se de reescrever e reinterpretar, de compor uma escritura, criando novos movimentos que se entrecem, em que as informações trazidas são verificáveis – mas sem rigidez de datas, mesclando elementos de vida e obra capturados nos vãos onde são capturados os detalhes, que em princípio podem parecer insignificantes, mas que guardam potências de virtualidades.

São pequenas inserções, cortes, na busca pelos pormenores de uma vida, de uma obra. Inserções solicitadas pelo espírito que quer produzir uma espiritografia sobre



outros espíritos, ou seja, o que foi pensado pelo espírito enquanto construtor de sua própria educação espiritual. Operações nos labirintos do pensamento para elucidar as andanças espirituais nas quais “a imaginação significativa é um logro afetivo” (VALÉRY, 1997, p. 111) e vem com um desejo de empiria rebelde que cria e produz novas paisagens existenciais.

4.3 O JOGO: AÇÃO DO PENSAR

Não conheço outro modo de lidar com grandes tarefas senão o *jogo*: este é, como indício de grandeza, um pressuposto essencial. (NIETZSCHE, 1995, p. 51).

O fazer em escrituras funciona como um disparador de cenas, processo aberto a interferências variadas, na medida em que é produzido como processo de pensamento. Um jogo de vai e vem de ideias, de uma escrita-pela-leitura e de uma leitura-pela-escrita que tem na linguagem e no câmbio das palavras um meio de dizer-se. Nada mais valéryano!

A cultura da humanidade, para Valéry, é obra do espírito. Esse espírito que tem como tarefa sonhar e que, por meio dos seus sonhos, vai além do que é dado, do que se encontra além da aparência. A vontade afirmativa do espírito busca um plano de realidade que vai além da aparência imediata dos sentidos que aprisionam o intelecto. Embora o espírito faça parte da Natureza, ela é também inimiga íntima, por ser externa ao espírito e imediatizada pelos sentidos. A cultura produzida pelo homem é antinatural ou contranatural, uma vez que a natureza é a fundadora primordial. Ela é pergunta e resposta, enquanto o homem é uma eterna interrogação (*demande sans réponse* = pergunta sem resposta), isto é, negação essencial da Natureza.

Entretanto, o espírito resiste, trabalha, age. Um exercício espírito-intelecto no qual o processo de pensar e de agir sobre palavras é desvendar ideias, letras desenhadas em uma superfície que passa a ser riscada ao som do negro grafite. Palavra como manifestação da inteligência na linguagem, razão imanente na ordem do mundo. Palavra que manifesta a ação do espírito que se pensa e que se exprime por si, ou do espírito que é conhecido e comunicado por outro. A mão consciente de sua ação, em que “o papel é despertado do seu sono de candura, despertado de seu pesadelo branco” (BACHELARD, 1985, p. 53).



Esse fazer de escreituras pressupõe um lidar com palavras. É recomeçar, ou começar pelo começo, refazer caminhos impostos pela linguagem. Trata-se de um procedimento cirúrgico, de leitura e escrita, que verifico por mim, como se outros ainda não tivessem traçado ou percorrido.

Para esse procedimento, purifico as mãos e preparo o bloco cirúrgico, fazendo uma “asepsia da situação verbal” (VALÉRY, 2011, p. 210). E aqui há toda uma série de imprevistos e indeterminações, até que ocorra uma festa da inteligência, na qual o espírito artista palavras, desejando o efeito que produzirá nele aquilo que dele pode nascer. Daí a importância de vigiar as primeiras palavras que formulam questões ao espírito. As palavras devem servir como um meio, e não como um fim. Caso contrário, podem trair-nos e simplesmente fazer um discurso que parecia claro decompor-se em enigmas ou ilusões pouco sábias, um verdadeiro desastre!

Leio também em Nietzsche (1987, p. 33) que as palavras são “[...] a figuração de um estímulo nervoso em sons”. As palavras que escolhemos devem exprimir uma necessidade sentida pelo nosso pensar, causar espanto e novos impulsos na própria vida que se espanta, soa e ressoa. E isso não se ensina — vive-se em um processo de construção de escrita. Barthes (2005a) já dizia, em *A preparação do romance I: da vida à obra*, que estudamos o que desejamos ou o que tememos. Esse vivível é também viver uma quantidade de outras vidas além da nossa, que talvez nem a nossa própria pudesse viver.

São estados poéticos, de energia espiritual, que encontramos menos nas filosofias sistemáticas e mais no ato de pensar e na maneira como se dá esse pensar. Assim retiramos da linguagem comum uma voz mais pura, “capaz de comunicar sem fraquezas, sem esforço aparente, sem ferir a sensibilidade do ouvido e sem romper a esfera do universo poético” (VALÉRY, 2011, p. 227). Eis a festa, eis o delírio! Uma ideia de algum eu maravilhosamente superior a mim em conexão, em um fazer, posto em movimento no universo poético escreitor.

Vale recordar que, nesse fazer — da leitura-pela-escrita e da escrita-pela-leitura —, não se trata de um passatempo, mas de um tempo que se passa acionando vetores entre escrita e leitura de uma *Self-variance*, que perpassa um corpo em luta viva, cambiando energias, com lampejos súbitos de imaginação, reanimando dramas e comédias que esboçam na linguagem estados intensos de afecções.

De acordo com Oliveira (2009, p. 99), “[...] escrever sem o recuo dos prontos-entendimentos, das estereotipias débeis é sempre uma tarefa crítica — que não tem



outro escopo que não seja o de pôr em crise a linguagem”. Ler, então, é da ordem do desejo, ou seja, estar aberto para penetrar e deixar-se penetrar nos recessos de uma leitura espiritográfica, descobrindo as coisas mais simples para que, dessa maneira, aconteça a revelação de ocultos detalhes, que habitam textos e aparecem após movimentos de pensamento, abrindo espaços, gretas e fendas para o inédito, para pensarmos em nós mesmos o modo como pensamos.

Um martírio silencioso, o isolamento, o vibrar dos tímpanos, os atravessamentos de signos, as forças, a exaustão, um misto de sensações num lá e cá, provocando, como diz Foucault (1994, p. 53), uma “[...] erosão do lado de fora [...] irrupção de uma linguagem sempre já recomeçada”. Assim, afinam-se os pensamentos, e cria-se uma possibilidade para uma escrita poligráfica, fluída, desenhada em contornos, permeada por uma vontade forte e por uma disciplina espiritual rigorosa.

Os que vivem por necessidade o processo escritor e se dão às suas volúpias, dele se utilizam para fugir do tédio dos dias, pois esse jogo entretém os afetos mediante uma arte de autoexcitação espiritual que coloca o corpo em contato: com o texto, com uma obra de arte, com uma música. Esses contatos servem como pontos de fuga em que a arte auxilia o viver, dando ao intelecto maior vigor e rigor imaginativo.

Trata-se de um fazer labiríntico, como o de Miller (1974, p. 183): “o labirinto é meu campo de caça preferido, e quanto mais fundo eu cavo na confusão, melhor me oriento”. No jogo do possível, trata-se também de cocriarmos, traduzirmos e transcriarmos ideias, experimentando novos estados poéticos, composições de vida que proliferam por exercícios inventivos de pensamento.

O espírito joga inseparável da matéria corpo, inteligência criadora — sempre em processo aventureiro, seguindo fronteiras, margeando superfícies —, que investiga e experimenta o pensado em nós, em que “o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2003, p. 11), uma expressão considerada sábia por Deleuze, pensando com Valéry. Promove-se um encontro entre espíritos que pensam e experimentam a vida, com seus estados poéticos, suas loucuras e seus delírios, procurando responder, no entremeio desse processo, “à questão mais simples do mundo: *Que pode um homem?*” (VALÉRY, 1996a, p. 115).

E pensar com renovação é crucial como processo pedagógico, educativo, fazendo uso de uma obra de arte, de uma obra literária ou científica, e operando sobre elas. Produz-se um drama ou uma comédia do intelecto, em que a criação tem valor espiritual, pois pulsa e move pensamentos e os torna arte por oscilar, fazer variar os



fluxos espirituais e saltar de um assunto a outro em *self-variance* (variação de si), sabendo que nada há de permanente nesse processo. Espírito que se nutre, como apregoa Miller (1974, p. 183), de devorar textos — o livro, que é “[...] mastigado vivo, digerido e incorporado ao organismo como carne e sangue que, por sua vez, criam novo espírito e remodelam o mundo”.

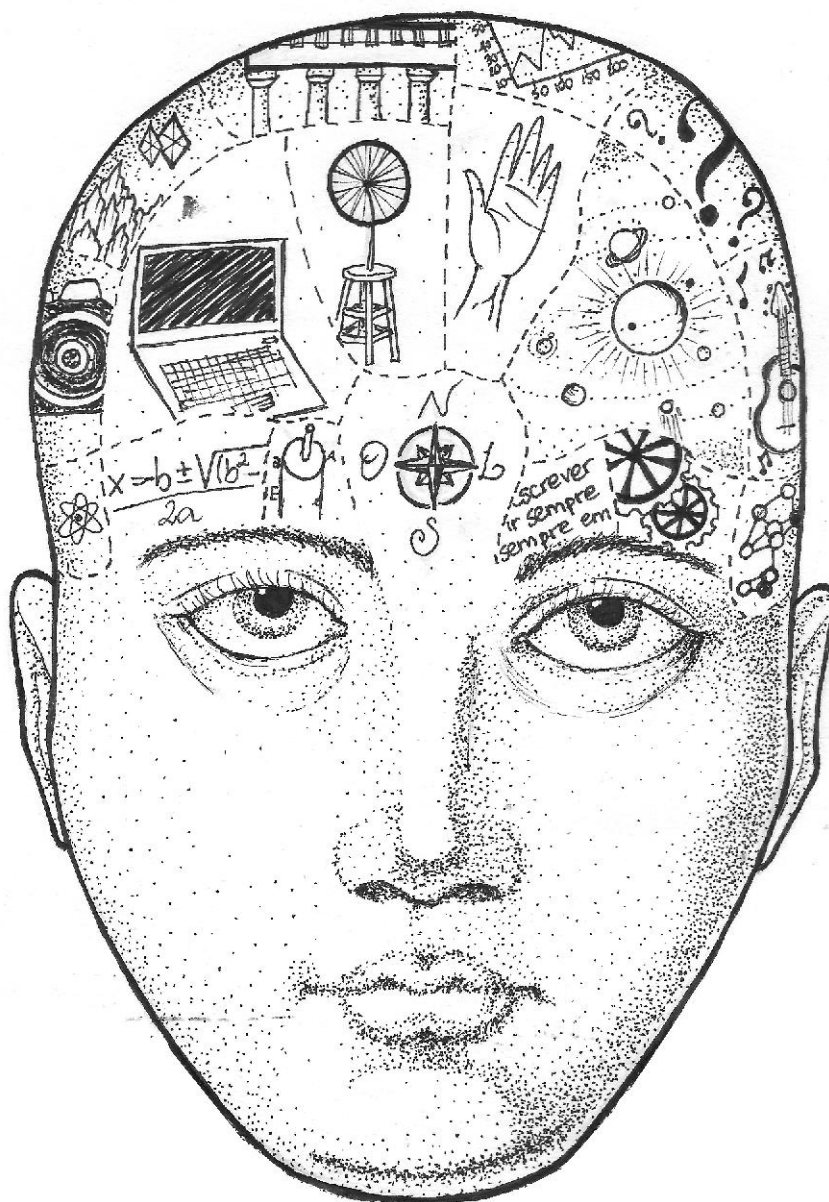
A Educação é um lugar onde se inventa no movimento de escrita, nas relações que esse movimento comporta e, principalmente, na invenção e reinvenção como um espaço de ficção. Entende-se que é preciso dramatizar o conceito de verdade (DELEUZE, 1994), atentar para as forças e vontades que esse conceito qualifica e pressupõe por direito, pois qualquer produção de verdade sempre teve um pacto com a ficção. Disso resulta dizer que o que queremos com o trabalho da docência não é uma produção de verdade, mas a instauração de um multiverso de possíveis para o ensino.

No âmbito de nossas pesquisas, atuamos vivencialmente esse processo em aulas, seminários, oficinas, criando um espaço para novas criações de imagens de pensamento, verificando que é possível uma educação dos sentidos. É disso que trata este método espiritográfico aqui exposto, ou seja, dar chance aos espíritos para que seus corpos tenham a oportunidade de manter novas relações que convenham à sua própria natureza.





ESPIRITOGRAFIAS



(15) Desenho de Polen Sato

Ao ler-se *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, vê-se que é possível uma analogia com o próprio processo de composição utilizado para fazer espiritografias. Ao partirmos para um determinado tema que se queira contemplar em uma espiritografia, é preciso, como o próprio Poe salienta, já ter em vista constantemente o *epílogo*. Dessa maneira, “Poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”. (POE, 2009, p. 113)

Pensando conjuntamente com ele, “não se deve encarar como falha de decoro de minha parte, o mostrar o *modus operandi*” (POE, 2009, p. 115) pelo qual se faz uma espiritografia. No entanto, diferentemente de Poe, que está tratando da feitura de seu poema *O corvo*, a espiritografia, em sua maneira compositiva, dá valor ao acaso e à intuição, sem deixar de lado o trabalho caminhado, isto é, o “passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 2009, p. 115).

O passo a passo (ou aportes teóricos) para compor uma espiritografia já foi descrito no capítulo introdutório, e aqui novamente enfatizamos: a) o Método Espiritográfico, utilizado como processo experimental para falar, ler e escrever sobre a educação com Valéry; b) por meio de uma *Self-variance* do espírito, colocar-se em movimento funcional, prático e construcionista, em que se autoeduca no entre-lugar variante de EEE; c) a *escrileitura* conceitualizada como um campo aberto à formação e ao fazer docente, que mescla linguagem e conhecimento; d) em uma *Dracomédia* humana — misto de drama (Deleuze) e comédia (Valéry) — que rabisca novos traçados de escrita possível, eivada pelo *pathos* (paixão), que nos arremesse novamente para um fora de nós mesmos, para que uma nova empiria poética possa, assim, surgir e, com ela, novos personagens que emitem vozes.

Na realidade, paira sobre a palavra *espiritografar* uma ação efetiva de um fazer sinérgico de leitura e escrita (escrileituras). Por meio dessas escrileituras, passamos a investigar as *vidarbos* de outros espíritos ou inteligências dedicadas a pensar e a criar, para com eles produzir textos espiritográficos. A extensão do que viria mediante esses procedimentos e seus efeitos, em princípio, não havia como dimensionar.

É preciso que se diga que a intenção, aposta e desafio se deram no seminário ministrado pela professora doutora Sandra Corazza (2010a), ainda no projeto *Dramatização do infantil na comédia intelectual do currículo método Valéry-Deleuze*. Tal projeto pensava também em Espiritografia nas Ciências Humanas e Sociais, que se utilizaria do “conceito de biografema de Roland Barthes, articulado à ‘comédia do espírito’, de Paul Valéry, para selecionar autores relevantes, no pensamento das Ciências Humanas e Sociais, e executar o processo do Método Espiritográfico” (CORAZZA, 2011, p. 36). Também se desejava mostrar um Valéry Educador, buscando-se as contribuições do autor e de seus escritos em prosa



[...] que dizem respeito, especialmente à sua proposta de autoeducação (como ‘Laboratório do Espírito’), crítica à facilidade, valor educacional da ideia ‘Culto ao Ídolo do Intelecto’ – considerando o não-aproveitamento desse autor na área da Educação, através de seus escritos plurais (CORAZZA, 2011, p. 36).

Tendo em vista essas considerações, comecei a procurar meios para atingir tal intento, com uma excitação apaixonada. Era preciso investigar com rigor a *vidarbo* de Valéry, para criar os personagens de pensamento dignos e com os quais pudéssemos atuar na prática cotidiana da educação. Eles deveriam, por meio dos procedimentos (método espiritográfico, *Self-variance*, escreitura e dracomédia), promover uma produção de escrita que flertasse com o imaginário e com o fantástico, ou seja, criar espiritografias ficcionais que se alteram em tons mais profundos e sérios ou alegres, conforme a disposição do espírito. Tal escritura é possível, pois pressupõe movimentos exploratório-experimentais de pesquisa que deixam ver um Paul Valéry educador.

Tinha como sextante o chamado *Método 10*²⁷, onde se encontravam os seguintes desafios detalhados:

MÉTODO 10 (de 2010)

– para fazer uma **ESPIRITOGRAFIA**

– para criar um **PERSONAGEM DE PENSAMENTO**

ou uma **CRIATURA DE PENSAMENTO**

na **COMÉDIA INTELLECTUAL DA EDUCAÇÃO**

(ao modo de **Paul Valéry**)

I. REGRA GERAL

– Para produzir uma *Comédia Intelectual, do Intelecto ou do Espírito*, ao modo de Paul Valéry, dedique-se às aventuras e paixões da inteligência.

I. 1. REGRA GERAL ÚNICA

– Como o spinoziano *Monsieur Teste*, pergunte para, depois, responder: – *Que pode um corpo?*

I. 2. REGRA GERAL MÍSTICA

– Crie, assim, uma mística (sem Deus) sobre as formas originais da espiritualidade humana.

II. REGRAS DIVERSAS

II. 1. REGRA ÚNICA DE PESQUISA

– Pesquise os limites das coisas ou das vidas, bem como os seus operadores invariantes.

²⁷ Método 10 encontra-se em: *Dramatização do infantil na comédia intelectual do currículo: método Valéry-Deleuze*. Projeto de Pesquisa – Bolsa de produtividade CNPq, 2010 (CORAZZA, 2010a, p.55).



II. 2. REGRA ÚNICA DE ESCRITA

– Escreva sobre o drama das existências dedicadas a pensar e a criar.

II. 3. REGRAS (NÃO TÃO ÚNICAS) DE LEITURA, ESTUDO E PENSAMENTO

II. 3.1. Estude os procedimentos de pensamento do espírito humano.

II. 3.2. Pense os seus pensamentos e obras, conhecimento e abstração, sua autopoiesis.

II. 3.3. Comece por retirar o rosto de qualquer eu.

II. 3.4. Então, desencarne-o completamente; pois se trata de uma criatura de pensamento, ou seja, de uma inteligência abstrata.

II. 4. REGRA ÚNICA INUMANA E DESUMANA

– A questão é que essa criatura de pensamento não consiste, necessariamente, em nenhum “humano”, do qual você trairia a história.

II. 5. REGRA ÚNICA DE PARTEIRO

– Realize uma partogênese intelectual, detectando a geração das obras daquele espírito humano (inumano, desumano, super-humano, sobre-humano).

II. 6. REGRA ÚNICA DE CRIADOR

– Crie um espírito, uma criatura, um personagem do pensamento, um ser teórico.

II. 7. REGRA ÚNICA DE LEMBRANÇA

– Lembre-se de que a vida do autor não é a mesma vida daquele que viveu aquela vida.

II. 8. REGRAS DE FANTASIA POSSÍVEL

II. 8.1. Não se apoie em nenhum documento para criar uma figura histórica; nem figure um personagem de romance.

II. 8.2. Crie, ao contrário, um personagem de fantasia, que expresse a capacidade que você tem de reconstruir a obra que esse personagem criou.

II. 8.3. Conceba e descreva, à sua maneira, o possível de alguém, muito mais do que o alguém de alguém.

II. 8.4. Tente conceber o que alguém concebeu, em termos do poder do seu espírito, do possível de seu pensamento.

II. 8.5. Acredite que cada um é um jogo da natureza, isto é, uma criatura sempre improvisada.

II. 8.6. Descreva a potência intelectual, imagética mental e lógica imaginativa dessa criatura.

II. 8.7. Nas palavras de Valéry, desenhe o demônio de possibilidade de alguém.

II. 8.8. Pense nesse demônio como hipogrifo ou quimera de uma mitologia intelectual e realize-a.

III. REGRAS EXCLUSIVAS (SÓ PARA VOCÊ)

III. 1. Afaste (se tiver) a sua maldita erudição.

III. 2. Faça todos os seus recursos retóricos (se tiver) diferirem.



- III. 3. Espante a História, a Época, o Contexto, a Estrutura.
- III. 4. Largue as produções (antigas) do seu próprio pensamento.
- III. 5. Coloque-se, com gosto (filosófico, diria Deleuze), no lugar daquele ser espiritual com o qual você se ocupa.
- III. 6. Imagine e forme esse personagem de pensamento, com a sua própria substância (vai ter de descobri-la antes, claro).
- III. 7. Não poupe o personagem de pensamento (músico, cantor, filósofo, dançarino, cineasta, escritor, escultor, educador) que já está (e vive) em você.
- III. 8. Procure muito mais as ações (de *Vidarbo*) do personagem vivente e pensante do que a sua personalidade criadora.
- III. 9. Considere, para isso, que a personalidade de uma criatura espiritual nada mais é do que a característica de um papel social que alguém soube percorrer.
- III. 10. Analise e descreva o funcionamento da inteligência criadora de um ser de espírito.
- III. 11. Indique o jogo das aventuras do espírito – ou seja, da prática de pensar que você está reconstituindo.

IV. REGRAS ÚTEIS (*à la* Leonardo da Vinci)

- IV. 1. De início, perceba um mundo exterior ao espírito humano.
- IV. 2. Então, tente apreender esse mundo exterior pelo espírito.
- IV. 3. Não por meio de qualquer espírito; não aquele limitado pelos espíritos especializados, em uma determinada forma de pensamento ou atividade particular; mas aquele espírito que é mais completo e penetrante para os homens universais (tipo Leonardo da Vinci mesmo).
- IV. 4. Homens (e mulheres) que podem, a qualquer momento, avançar numa certa direção, apelando a elementos e saberes que são utilizados em outra especialidade.
- IV. 5. Mulheres (e homens), portanto, universais, que emprestam recursos de símbolos e metáforas a outros domínios, de modo que obtêm novidades introduzindo noções e meios que não estavam previstos.
- IV. 5. À apreensão e compreensão do mundo exterior, faça suceder a obra construtora do espírito, com a sua ação de coordenação e de composição.
- IV. 6. Forneça, desse modo, exemplos singulares do funcionamento da inteligência humana em casos privilegiados.
- IV. 7. Permita e realize a análise do mecanismo da inteligência pura. (Pode parecer repetitivo, mas é *très* importante; por isso, fica aqui redito).

V. REGRA IMPERDÍVEL

– Saiba que o autor, por você escolhido, será sempre, sempre, *euzisado* (*euvisado*, *eugizado*, *euviesado*), em sua inteligência lógica; ou seja, desencarnado, despersonalizado, dessensibilizado, desgenializado.

VI. REGRAS MÉDICAS

- V.1. Avalie a potência e identifique o limite de conhecer da criatura de pensamento, além da sua compreensão do mundo.
- V.2. Faça uma espécie de tomografia de um cérebro humano na qual, no entanto, apareçam zonas obscuras, o sentido do mistério e os limites que esse cérebro percebeu antes de seus contemporâneos.
- V.3. Distinga os planos genéticos e enunciativos de uma obra.

VI. REGRAS ABSTRATAS

- VI. 1. Exercite a arte da abstração, diante de empresas do conhecimento e das operações artísticas.



VI. 2. Veja a inventividade das suas matérias textuais.

VI. 3. Destaque o processo dinâmico que permeia os atos criadores da escritura como acontecimento.

VI. 4. Ponha em evidência as coisas e também as hesitações do autor, diante da obra em formação: correções, transformações, descontinuidades, desvios, comentários marginais.

VI. 5. Busque as reflexões do autor sobre a obra em curso: efeitos esperados, mecanismos de recepção visados, suportes estilísticos e formais.

VII. REGRA ÚNICA COMPLEXA

– Investigue a complexidade do processo de invenção e de elaboração da obra: reescrituras; natureza intertextual e intratextual da escritura; posições enunciativas do movimento de escritura; pulsões gráficas; etc.

VIII. REGRA ÚNICA ANTICOTIDIANO

– Não se ocupe dos fatos cotidianos, mas da investigação que busca o auge radical de lucidez e consciência sobre as linguagens, sejam estas verbais, das matemáticas, das filosofias, das artes.

IX. REGRA ABSOLUTAMENTE METÓDICA

– Não sejamos tolos, nem queiramos facilidades: com Valéry, realizemos a busca metódica do processo de como é feito o nosso pensar.

Verifica-se que há, no método 10 (CORAZZA, 2010a), uma gama enorme de possibilidades para levar à frente a exploração de vida e da obra do próprio Paul Valéry, tornando-o um pensador potente a ser tomado no campo da educação. Isso significa que tinha como tarefa tomar como matéria a plasticidade dos próprios procedimentos de escrita valéryanos, tornando-os uma escrita inventiva capaz de compor uma espiritografia do próprio pensamento de Valéry para pensar o pensamento de Valéry. Esse, então, seria o meu epílogo!

Como primeiro movimento experimental, ainda no Projeto *Escrileituras*, ministrei em 2011 a *Oficina espiritográfica de cocriação dialógica*, propondo aos participantes da oficina um exercício de pensamento para explorar a forma de escrita “diálogo”, principalmente a partir de textos filosóficos deleuzianos e literários valéryanos que tratavam do tema. Buscava, com Valéry e seus escritos dialógicos, pensar de forma lúcida um *meio* para criar personagens que dialogavam entre si e que, nesse movimento premente, pensam o próprio pensamento, afirmando o espírito que se autoeduca, opera com a leitura e escreve com prazer, pois “o instante engendra a forma e a forma faz ver o instante” (VALÉRY, 1996a, p. 60), ou seja, escreve-se.

Tais instantes passaram a proliferar em práticas poéticas, que eram tecidas em alinhavos epistemológicos à medida que adentrávamos os textos. Criavam-se, dessa forma, espaços para conhecimentos múltiplos, cruzamentos de aprendizagens que se expandiam, produzindo diferenças nos saberes já sabidos, abrindo condições de



possibilidade para digressões, novas interpretações — tanto poéticas (com Valéry) quanto filosóficas (com Deleuze) — e novas perspectivas de ideias sobre estar no mundo e a diversidade que há nesse viver — e, nesse viver, dar valor aos acasos e às intuições dele advindas.

Começa-s, então, a execução do método espiritográfico, articulado com os conhecimentos da filosofia, da literatura e da educação da diferença como meio de invenção, a partir de procedimentos tradutórios e biografemáticos, aproximando os conceitos de percepção e de criação. Tais conceitos permitiam também selecionarmos outros autores que propiciavam atravessamentos potentes, pois eram oriundos do pensamento das Ciências Humanas e Sociais e contribuem sobremaneira nesse processo eminentemente espiritográfico.

Assim sendo, o método espiritográfico passa a ganhar força, possibilitando uma operação ativa de consciência (via *self-variance*) por disseminar as aventuras do pensamento e criar espiritografias (via dracomédia). Por esse artifício, age no alargamento das faculdades intelectivas de um espírito que lê e escreve (via *escreleituras*), o que serve para a autoformação tanto do professor-pesquisador quanto de possíveis ações criadoras na educação com Valéry ao investigarem-se novas *vidarbos* (via método bigrafemático).

5.1 AS OFICINAS: CURRÍCULO E DIDÁTICA²⁸

Foi registrado um total de 570 oficinas desenvolvidas pelo projeto *Escreleituras*, e pode-se afirmar que boa parte delas não chegou a desdobrar sua produção alinhada à conceitografia que as nomeou de oficinas de transcrição e tampouco às balizas teórico-conceituais que poderiam ser tomadas das unidades analíticas (EIS/AICE). No entanto, tal intuito fez produzir outros modos de lidar com a inserção de ações de pesquisa na Educação básica e fundamental, além de correlacionar, via os vínculos entre professores das redes de ensino municipais, estaduais e federais, pesquisas de Mestrado acadêmico, de Doutorado e Pós-doutorado, assim como outras pesquisas vinculadas e em colaboração.

²⁸ Trecho sobre as oficinas: currículo e didática é retirado do artigo: Processos tradutórios na pesquisa em Educação: o Projeto *Escreleituras*, escrito por: Máximo Daniel Lamela Adó; Sandra Mara Corazza e Maria Idalina Krause de Campos, submetido à Revista Educação & Pesquisa FAE/USP e aceito em 01 Out. 2015, a ser publicado em 2017.



Nas oficinas, o foco foi dado aos possíveis movimentos de pensamento, às experimentações de forças que atravessam a escrita e a leitura e que vivem em ações carregadas de acasos e situações inusitadas. Desse modo, o espaço curricular foi envolvido na afirmação de uma transversalidade com as artes, a filosofia e as ciências, tomando para si a tarefa de compor um currículo como uma construção aberta e, por esse movimento, fazer do conhecimento uma composição multidimensional e, portanto, potente.

A escolha de oficinas objetivou dar ênfase a um espaço de construção, curricular e didática, variável. As experimentações das oficinas do Projeto *Escreleituras* são tomadas de um currículo em constante metamorfose. Considera-se que o conhecimento não se funda em bases de objetividade estanque e que o conhecer possui uma arquitetura composta de diversos tipos de saberes e de valores em transformação. Dessa forma, optou-se por afirmar um currículo mutante, com isso provocando que sua didática também o fosse.

Acredita-se que, por meio desse currículo instável, foi contornada certa incumbência que coloca o currículo a serviço de uma institucionalização homogeneizante ao selecionar determinados saberes que acabam servindo somente como reprodução que interrompe a produção de singularidades. O currículo e a didática que se elaboraram por meio de oficinas voltaram-se a saberes que multiplicassem concepções de mundo, fazendo dessa multiplicação uma mutiplicidade de mundos possíveis.

O que o projeto almejou com os movimentos de pensamento exercitados nas oficinas foi um olhar em que o conhecimento servisse como mola propulsora para a criação, tanto de si quanto de novos mundos expressos via outras linguagens, diferindo de uma noção baseada na representação e na separação entre sujeito e objeto como marca prévia para o processo do conhecimento. Para essa escolha, tomou-se a ideia de 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. (CORAZZA, 2013, p. 59)

Note-se que é posto em movimento um método informe; a interrogação e a variação estão presentes em todo o processo, fazendo com que as regras não sejam fixas



e rígidas. O método do informe é o de capturas de forças dos textos, das imagens, das musicalidades, de tudo que devém em vida potente entre fluxos de pensamentos. Esse método produz ficção, ou seja, “os pesquisadores capturam forças imaginárias, fantásticas e intelectuais, que os conduzem ao trabalho criador” (CORAZZA, 2014, p. 19), operando no campo educacional.

As oficinas procuraram uma didática e um currículo que causassem estranheza e desconforto ao proporem o inabitual, ao ocuparem outros mundos diversos dos já conhecidos nas escolas e salas de aula, para que pela forma de expressão (didática) e forma de conteúdo (currículo) os participantes, junto aos oficinairos, pudessem traçar possibilidades de deliberar outras formas de habitar esses espaços ou, talvez, de recriá-los.

Para Varela (2003, p. 77), no contexto da vida cotidiana, passamos por *microcolapsos* que afetam o corpo e o espírito numa “torrente de transições de micromundos recorrentes”, e é nessas situações que “apresentamos uma prontidão-para-ação” (VARELA, 2003, p. 76) que pode colocar-nos diante de algo concreto e específico. Varela apresenta o seguinte exemplo:

Imagine-se caminhando pela rua, talvez indo ao encontro de alguém. O dia está acabando e não há nada muito especial em sua mente. Você se sente relaxado, naquele estado que podemos chamar de “prontidão” do pedestre que está simplesmente dando uma caminhada. Você põe a mão no bolso e de repente descobre que sua carteira não está lá como de costume. Colapso: você para, seu aparelho mental obscurece, sua tonalidade emocional muda. Antes que você se dê conta, surge um novo mundo: você percebe claramente que deixou sua carteira na loja onde acabou de comprar cigarros. Sua disposição agora muda para uma preocupação acerca de perder documentos e dinheiro, sua prontidão-para-ação é agora a de voltar rapidamente para a loja. Você presta pouca atenção para as árvores e os transeuntes à sua volta; toda a sua atenção concentra-se em evitar maiores atrasos. (VARELA, 2003, p. 76)

Dito de outra forma, as abstrações geradas em nossas mudanças de tonalidade emocional não são invalidadas; elas servem como combustível para ações corporificadas e colocam em ação a criatividade da cognição, que vai estabelecendo seus pequenos domínios, em que novos micromundos vão sendo descobertos. Como na escrita valéryana, ocorrem verdadeiros estados poéticos, oriundos muitas vezes da própria existência, que nos espanta por constituir-se também de eventos inesperados. Há, enfim, um tempo próprio para que um poema surja por meio de microcolapsos do pensamento.



Com efeito, não se trata de fazer um currículo dimensionado somente pela experiência do aluno. Como diz Michael Young (2007), quando se trata de uma educação que também se preocupa em gerar e possibilitar uma nova produção de conhecimento em localidades e lares desfavorecidos, a escola e a participação ativa na escola podem ser as únicas oportunidades de adquirirem um conhecimento poderoso, que Young (2007) distingue do conhecimento dos poderosos. A questão está em ocupar-se em perceber, na produção do currículo, como ele pode incorporar conhecimento, uma vontade de poder de viés nitzscheano que torne os estudantes — que dele se valem — poderosos, no sentido de que possam constituir um mundo ao conseguirem traduzi-lo ao campo de suas forças, contrariando um modo de estar subjugado pelas pressões de um mundo que pouco acessam de modo analítico, criador e crítico, mas que interfere verticalmente no modo como o habitam. Um apreender que toma o conhecimento como uma linha de conexão com o fazer de um currículo que, por sua vez, incorpora as ações — de um sentido prático da vida cotidiana — à construção de uma restituição identitária que não convoca uma identidade restituída em individualismos, mas, pelo contrário, advoga por uma subjetivação política, singular e coletiva.

Um currículo que dê atenção aos microcolapsos do presente imediato e concreto, fornecendo coordenadas para o pensamento criador e, por isso, crítico, que se experimenta num empirismo transcendental em que “[...] a ideia não é o elemento do saber, mas de um ‘aprender’ infinito” (DELEUZE, 2006b, p. 310). Nessa proposição, o valor está agregado ao espírito das forças que do pensamento se apossam e, por isso, são capazes de produzir novas imagens, que passam a enunciar e novamente atualizar pensamentos.

Opondo-se à mera técnica, o currículo proposto pelo Projeto *Escrileituras* procurou valer-se mais dos meios do que dos fins e, nesse entre-lugar, acreditou que o acesso dado ao conhecimento pode tornar-se invenção que problematiza relações múltiplas, pois se trata de inventar um vivível. A cada vez, faz-se necessário dar conta da importância das discussões curriculares no contexto nacional, por sua diversidade continental — mas também sua relação para um além-fronteiras —, um olhar para as naturezas ímpares presentes nos espaços da Educação. Com atenção para suas especificidades, é preciso arriscar o desenho de um currículo que possa ser sempre outro e à procura de contornar homogeneizações de saberes.

Todo este processo levou-me a pensar na criação de tipos de espiritografias como uma prática que promove novos movimentos que tomam as unidades analíticas de



EIS/AICE. Ou seja, combinar e correlacionar EIS com AICE (Espaços, Imagens e Signos a Autor, Infantil, Currículo, Educador) e, nesse processo combinatório e correlacional, operacionalizar escrituras tradutórias que provoquem o pensamento e se articulem com as *práxis* da Educação do ensinar, escrever, orientar, pesquisar; em suma, contribuir e colocar esses verbos em discussão por uma via espiritográfica. Tal procedimento exploratório-experimental de pesquisa tem como intuito criar meios para a produção de ações de pensamento que se avizinhem daquelas e daqueles que a ela se vinculem por meio da pesquisa em Educação.

Tais experimentos de escrita espiritográfica desenvolvem-se mediante procedimentos que foram sendo inventados e que podem ser utilizados também no espaço-aula, tornando-o também um espaço para oficinas de pensamentos, onde não há uma marcha predeterminada, mas um bailado de “corrente energética entre corpos, movimentos, fluxos, entre correntes de forças, refração, quebra, desvios em infinitas direções” (CAMPOS, 2012, p. 74).

Nessa proposição de dança-floreio e de passos incertos, intenciona-se promover tentativas múltiplas de investigação sobre novas próprias possibilidades de danças, pintalgadas miríades que derramam novas tintas no espaço que se ocupa na superfície-aula. Como nos diz Laing (1982, p. 11), “a humanidade é uma miríade de superfícies refratoras colorindo o branco resplendor da eternidade, cada superfície refrata a refração, das refrações, das refrações”. Uma dança proveitosa e refratária que, apesar dos desconfortos dos sapatos, é capaz de gerar novas perspectivas de ver o mundo, mediante uma escritura espiritográfica que exige criação. Criação como desafio de fazer vibrar novas musicalidades de vozes nesse espaço compartilhado da vida docente que se quer insubmissa à tristeza.

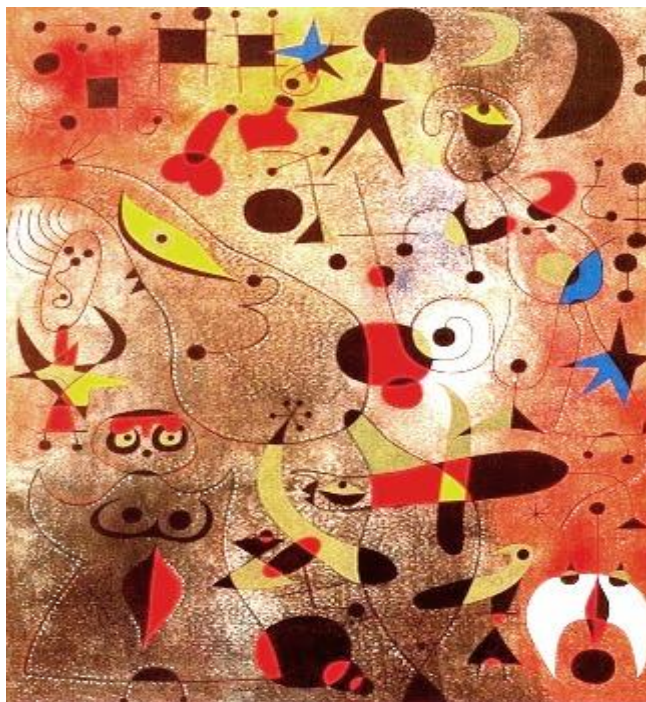
5.2 ESPIRITOGRAFIAS, TIPOS POSSÍVEIS

Apresento alguns tipos possíveis de espiritografias criadas no entremeio da pesquisa (2010-2017) por meio de um método espiritográfico que, por certo, servirão como novos disparadores tradutórios no campo de educação. Escrever, como pensa Valéry, é fazer um trabalho de tradução (VALÉRY, 1955), desde que nesse ato haja reflexão, no sentido de colocar o próprio pensamento em uma dobra especular em que ele possa perceber-se em processo. Trata-se de conceber a escrita, em especial aquela vinculada a um ato de criação, como a evidência de um processo de tradução



permanente e, nesse sentido, como exercício de pensamento. Seguem, então, os tipos possíveis de espiritografias criadas até o momento:

a) Espiritografia imagética



(16) *El despertar del día*, de Joan Miró
Fonte: VALLES, 2012, p. 1

A força potencial de uma espiritografia em construção é também o escrever em frenesi, entre rabiscos, fragmentos e anotações, como nos instantes em que estamos em aulas, seminários, palestras. Essa superabundância de pensares por vezes esquizofreniza, perfurando ideias; outras vezes, como afirma Valéry (2009a, p. 31), “[...] a impaciência espiritual me consome, me incita... É a caça do diabo; o Daimon transforma-se em demônio”. Há momentos em que as dobras do pensamento emergem plenas de vitalidade, pois são atravessadas, afetadas pelas percepções de um objeto — uma obra de arte, por exemplo. O apogeu perceptivo, então, avizinha-se, e a malha intelectual compõe seus bordados, ou seja, uma espiritografia imagem.

A espiritografia de Miró, elaborada como um exercício experimental (nesse caso, como produção de seminário) do espírito, surge, em princípio, mediante a percepção visual do quadro. Por meio dessas afecções de forças que nos atravessam, cria-se uma nova imagem de pensamento, que relaciono, estabelecendo conexões com



sua vida e sua obra. E é nesse meio de *vidarbo* que a *self-variance* entra em transmutação e passa a compor o texto espiritográfico, um movimento tradutório, imagem traduzindo signos verbais e não-verbais.

Dessa maneira, outro objeto-texto surge, seguindo em formação pelo labirinto do espírito, que capta sensações entre afecções. Um movimento espiritual que investiga o desconhecido e, com ele, opera espiritograficamente. Ali onde viceja o texto que capta forças de um objeto de arte e, com ele, escreve uma espiritografia com Miró:

Pode-se, assim, viver de espiar, espreitar ciclos de intensidades, do adoecimento que resiste à febre, do bater de queixos que se confunde com um riso louco. Vida por vezes famélica, alimentada insanamente pelos vestígios do dia, por traços letárgicos do que um corpo quer dizer. Fazendo germinar do mais íntimo, brotos que arrastam dedos e mãos, riscos deslizantes que o espírito impõe numa constelação, derramando figuras na superfície disponível de agora, entre gélidas madrugadas.

Há um calor de inconformismo, um ar de liberdade, sonho, vida sem freios, como um cão latindo para a lua. Um impulso, uma força que faz inverter figuras, girar entre carnavais, uma réstia de filosofia, pensamentos, ação, entorpecimento, criação suspensa de qualquer controle.

Não há exatidão, mas um gerar impreciso dos cabeludos pincéis molhados, misturado a uma vertigem de cores, gestação de uma obra fecundada, inominada até nascer. Signos que acontecem, pássaros, mulheres, asno, um autorretrato, o que ri e chora. Vinga, transborda, contrai, transforma-se e pede mais para vir a ser arte.

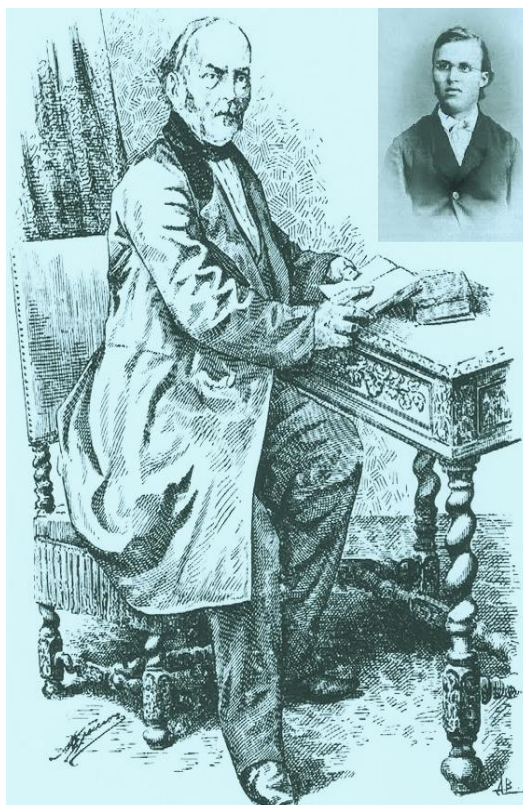
Um espírito que transfigura o mundo com linhas, traços interpenetráveis de lonjuras e desespero do que percebe diante dos olhos. Danação entre duas guerras e uma força regente, nebulosas de gestos, do que deseja resistir, encharcado, aquarelas espontâneas surgem do fundo claro, onde tudo escorre. Cabeleira de seda branca, enorme cabeça, silhueta de fera cavalga uma lágrima em forma de alazão, espargindo orvalho, uma arquitetura de sonhos despejados em estranhas geometrias na noite sem luar.

O desacreditado observa seus velhos sapatos constelados por galáxias, tintas, pingos estelares do que saltou em cores de um absurdo infinito universo, onde calça seus pés. Suas patas e corpo deitado numa enseada, onde mãos tateiam uma vez mais a viscosa tinta. Mas levantam fazendo surgir pintalgada litografia de um espírito comediante que, embora sangue, traça, vivifica em telas esculturas, amores e dores.



Inquieto compositor de experimentações variantes, o solitário que em sua quietude “antissocial” deixou seu berro para que assim ocorra uma nova aurora pulsante, um mosaico que clame El despertar del dia e acorde o mundo. Assim espiritografo meu Miró!

b) Espiritografia do desvio



(17) Imagem de Alan Kardec e Nietzsche

Fonte: PINTEREST, 2017, p. 1; AMARAL, 2017, p. 1

Este tipo de espiritografia do imaginário tece, mediante uma escrita imaginária, um fato imaginário e uma mensagem imaginária, recebida por Allan Kardec, a ser encaminhada por carta, também imaginária, a Friedrich Nietzsche. Mesclando fatos verídicos de vida e obra de ambos os personagens (Nietzsche e Kardec), a escrita abre brechas, vãos, desvios, fraturando a rigidez do sentido histórico para conceber o fantástico, pois, “uma carta é literatura” (VALÉRY, 1997, p. 84).

Possibilita-se o surgimento de um autor-tradutor que escreve, lê, interpreta, aprende, compõe, apenas para desencadear devires. Ressalta-se seu potencial de variação contínua, desenvolvendo traços fugidios do seu ensinartistartraduzir. Busca-se



alcançar, por meio de fragmentos paradoxais de pensamento de ambos os personagens, uma pulsão energética para uma escreitura que desconcerta e, ao mesmo tempo, faz dos personagens presenças luminosas.

Suas *vidarbos* são contempladas, mas não criamos uma figura histórica ou um personagem de romance. Muito antes pelo contrário, abre-se a possibilidade de criar, nesse caso, dois personagens de fantasia que, via linguagem, expressam a capacidade que cada espírito escreitor tem para reconstruir, entrecruzar trechos de vida e de obra que os personagens criaram. O que interessa nessa espiritografia é que os personagens emprestam recursos de símbolos e metáforas que servem como investigação do processo de invenção, ou seja, como posições enunciativas para o movimento de escritura.

Noite nos arredores de Paris! Uma luz ilumina a janela sobre a densa neblina. No quarto do segundo andar de um pequeno sobrado, o vulto de um homem aparece. É Allan Kardec, que folheia, com emoção, a primeira edição de sua obra fundamental, L'evangile selon le spiritisme. O Evangelho segundo o Espiritismo. Quando o sol raiar nesse abril de 1864, estará nas livrarias, nas ruas, a correr mundo.

Kardec relê com vagar a sua introdução, e o livro traz Sócrates e Platão como precursores tanto da ideia cristã quanto da própria doutrina espírita. As duas concepções — tanto a platônica quanto a de Kardec — acreditam no dualismo corpo e alma, que se encontram juntos apenas provisoriamente. Na doutrina espírita kardecista, assim intitulada a sua doutrina, a vida virtuosa pode ser adquirida por esforços do espírito, em sucessivas existências reencarnatórias, em que o espírito encarnado vai se despojando de seus karmas, praticando o bem e livrando-se de suas imperfeições e sombras.

Kardec coloca o livro de lado e caminha pelo quarto. De súbito, é tomado por uma energia sutil que o faz escrever psicograficamente. Prática reincidente que o acompanha há muitos anos. Passa, então, a redigir uma mensagem com frenesi:

Wie man wird, was man ists!

Wie man wird, was man ists! (como alguém se torna o que é) fará parte de um título de uma obra de meu amado neto. Sou Erdmuthe Krause (NIETZSCHE, 1995), avó paterna de Friedrich Nietzsche. Aproveito este canal para transmitir uma mensagem ao meu querido der enkel unbezwinglich (indomável neto, tradução livre).



Diga-lhe que estamos todos bem! Seu irmão Joseph está conosco e também Karl Ludwig, seu pai, que não sofre mais por “amolecimento do cérebro” e goza de plena luz.

Meu contato, querido Friedrich, se dá por minha preocupação com teu futuro. Não temas as adversidades que a vida te trará. Terás como missão ser um filósofo além de seu tempo, tuas ideias correrão mundo, terás poucos amigos e muitos inimigos.

A universidade não te fará bem para os pulmões, escreverás que: “Sou por demais ardente, incendiado por meus próprios pensamentos: perco frequentemente a respiração por causa disto. Preciso sair ao ar livre, longe de todos os gabinetes empoeirados” (NIETZSCHE, 1979). E assim farás!

Precisarás cuidar muito de tua saúde, ou terás dias de prostração prolongados, ausência de espírito e apatia. Por vezes, te sentirás perdido, mas sabes que te acompanharemos em toda a tua jornada, pois te amamos.

Tua irmã Elizabeth te inveja, é ainda um espírito bruto que não aprende com as oportunidades de resolver antigos karmas. Tu dirás, e com razão, que ela é a hiena da família ou sua querida “lhama”, a mesma que intitularás de “tola presunçosa e inoportuna”, em carta que dirigirá à tua querida amiga Malwinda von Meysenbug (FERRAZ, 1994, p. 59).

Querido neto, te peço perdão por em vida não ter estado mais próxima, mas Deus tem seus caminhos outros, e agora me faço presente em espírito através de Allan, que abriu as portas de seu belo espírito para me receber. Não rivalizes ideias com ele, todos têm suas verdades, apenas tenta compreender a minha inquietação com relação ao teu futuro e entender que esta foi a via que consegui para fazer contato e demonstrar meu amor.

Terá muitos dias, meu filho. Quando raiar a aurora do novo século, por certo nos reencontraremos, e sentirás ressoar em teu espírito a frase profética de teu amigo Peter Gast: “Sagrado seja teu nome para todas as gerações vindouras”. E serás meu amado Friedrich!

Com carinho... Wiedersehen! (adeusinho)

Erdmuthe Krause

Ainda em 1864, Allan Kardec envia a mensagem psicografada dirigida a Friedrich Nietzsche para a Universidade de Bonn na Alemanha, onde Nietzsche está matriculado no curso de teologia. Os padres interditam a carta, que jamais chegou às



suas mãos. Somente após sua morte, o texto aparece. Elizabeth a compra, falsifica alguns trechos, junta à biografia do irmão que passa a escrever e posteriormente a publica.

c) Espiritografia *Mise en scène*

A produção de uma cena bioespiritográfica tem como foco o texto *A DAMA DO MAR/LADY FROM THE SEA*, uma adaptação de Susan Sontag (2013) baseada na peça de Henrik Ibsen. Foram observados os monólogos contidos na peça para a criação de um monólogo de Paul Valéry.

Esse ensaio-menor de um retrato imaginário, embora feito de observações verificáveis, tão precisas quanto possível, foi influenciado por uma vida, por certo Valéry imaginado, um personagem. Trata-se, portanto, apenas de uma espécie de monólogo curto, uma cena de um personagem, de uma criatura de pensamento que se escuta, medita, murmura sobre sua *Vidarbo*, abrindo espaços que se criam ao figurar suas possibilidades — enquanto espaços — como questão aberta, abrigo e habitáculo.

Cabe salientar que o termo *Mise en scène* se refere à combinação de elementos que compõem a imagem e a representação teatral, ou seja, dramaturgia, cenário ou paisagem, iluminação, figurinos e caracterização, interpretação e som.

Personagem

Paul Valéry, “o Poeta-Pensador”, aos 74 anos.

Local/Época

Casa de Paul Valéry em Paris e um pequeno jardim de heras.

É noite, e chove na cidade. Gotículas escorrem pela vidraça de uma janela ainda aberta nos arredores de Paris. A cena acontece na biblioteca da casa, onde a luz está acesa. Da parte interna da biblioteca, pela janela, é possível observar um jardim. Há no jardim uma fonte e um caminho estreito que leva à rua. Nas ramagens de hera molhada, observa-se a sombra de um espírito que vaga tendo nas mãos uma cabeça. *Paris, julho de 1945.*



Lista de Cenas

I - Monólogo de Valéry (cena única)

Valéry (*de robe preto, sentado, fumando, meditando no palco-biblioteca*)

— É 1945! Quem diria! Eis meu tempo! A nau da morte chegará, pensa o homem ali sentado. Agora sou marinheiro, mas batizar minha nau de Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry para navegar o Mediterrâneo seria um erro. *Le Serpent* seria perfeito!

*Sentado à mesa, Valéry desenha, rabisca, escreve. Há sobre a mesa, na biblioteca, uma folha solta, onde é possível ver grifada a seguinte frase: “tal como o anel de fumo, todo sistema de energias interiores visa, maravilhosamente, uma independência e uma indivisibilidade perfeitas”.*²⁹ *Não há tempo perdido, apenas ações para serem realizadas. Presente é o tempo, e ele foge!*

— “Límpido” é este instante-madrugada em que medito e o pensamento vaga. Sempre busquei a educação de meu espírito por meio do que pensaram outros espíritos. O que pensaram enquanto pensavam? Segui suas trajetórias de pensamento, sentindo na pele as tensões e prazeres dos espíritos variantes. Vejo agora que não tenho nome, pois não reconheço em mim todos os estados de existência pura, sou um homem, um espírito sem nome. Naufrago em mim, um espírito inacabado, informe.

Valéry levanta, observa fotos amareladas na parede da biblioteca. Ajeita os óculos, esboçando um sorriso... Recorda... Murmura... Sête! Retira a foto da parede e a aproxima de seus olhos; por um instante, entre seus olhos, o vidro e a foto na moldura, algo parece tomar vida... Valéry estremece e diz: Narcisse... Mon Faust!! Valéry volta a sentar...

— O que diriam meus colegas e professores do colégio de Sète ou os do Lycée de Montpellier ao me dizer náufrago? Montpellier, que lástima, não lamento, afirmo! Recordações nada agradáveis, professores afeitos ao terrorismo, estúpidos, insensíveis, medíocres de alma. Lembrar causa-me arrepios! Sem falar na ausência total de imaginação, mesmo com os melhores da classe, como eu, tentativa de ceifar espíritos. A educação naquele “molde” lamentavelmente não tinha nada de agradável, tornando

²⁹ Nota 2 *Alfabeto*: ANEL DE FUMO. O tema da insularidade atravessa toda a obra, para expressar um sujeito separado: que se leia, por exemplo, “Robinson”, ou ainda, “A Ilha Xiphos”, nas *Histórias Fragmentadas*. A referência ao anel de fumo reforça aqui esse significado, uma vez que a mesma imagem, em *Nota e Digressão*, define o que cerca o Eu e o isola (VALÉRY, 2009a, p. 148).



trágica minha adolescência em ebulição. Era preciso desenhar, pintar, escrever versos, navegar por outras plagas, para assim tentar salvar a alma daqueles domingos enfadonhos e exercitar a imaginação.

Minha sorte ou perdição foi que nessa época, ainda em Montpellier, travei amizade com Pièrre Louys, que me apresentou a André Gide. Gide e seus frutos saborosos... Onde estão suas cartas? Gide, um passo definitivo para começar a descobrir tantos outros novos escritores e poetas: Hugo, Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Poe e Marcel Schwob. Que espíritos potentes! Permiti-me pensar seus pensares, alinhar um método para compor trajetórias espirituais únicas. Sim, poderia assim chamar essa busca autoeducativa labiríntica de uma educação em potência, formas fascinantes de espiritografias...

Na escrivaninha, Valéry toma o lápis, desenha labirintos de serpentes (Descartes, Goethe, Mr. Teste) considerando suas mãos... Ao lado dos labirintos, há um par de sapatos no canto esquerdo da folha, com uma seta interrogativa: será que Borges mandara sapatos novos para o meu funeral? Exclama e reflete... Considerarei tanto minhas mãos em vida e, enquanto ela se esvai, considero agora meus pés tentaculares, que não sei se caberão nos sapatos que Borges há de mandar... Um par de sapatos novos seria bom para navegar! Valéry respira e segue a escrever em um caderno o que lhe vem ao pensamento, na superfície de seu espírito... Retoma em uma das mãos a foto de Sète.

— Espumas dos acontecimentos, há coisas que não se podem mudar. Ir para Paris e escrever, eis uma decisão acertada. Escrever cadernos que tratam sobre o funcionamento do espírito humano, eis minha missão! O funcionamento do espírito humano que ainda hoje é meu sopro de vida, minha obsessão, meu mar. Escreverei até que embarque na “*Le Serpent*” e navegue entre anéis de fumo pelo Mediterrâneo. Eis minha sina, meu devaneio. O mar interessa-me, nele navego.

Valéry levanta-se, apaga a luz e sai da biblioteca. Na escuridão do jardim, não é mais possível vislumbrar o caminho estreito que leva à rua, apenas heras molhadas. Valéry quebrou seu protocolo de escrita compositiva diária de 50 anos neste dia, escrevendo à noite, entre 18 e 21 horas, seus Cahiers. Durante a noite, foi possível ouvir vozes vindas da biblioteca, vozes não de um diário biográfico, mas de instantes de vida de um espírito que se examina lentamente, emitindo sons, como a chuva que caía lá fora.



Paul Valéry, como que em um sonho, vislumbra um cais não tão distante, onde Le Serpent se encontra atracada, disponível à navegação. É noite de lua cheia, confirma, olhando o céu e o brilho dela em seus sapatos. Encontra-se na extremidade do mundo. O mar à sua frente como o infinito dos espelhos... “Joga aqui a rede. Eis o lugar do mar em que me encontrarás. Adeus” (VALÉRY, 1997, p. 91). Silenciosas tornam-se as palavras, porém um último pensamento acompanha seu espírito...

— “Sou de vidro”!

d) Espiritografia do jogo

Este texto da espiritografia do jogo foi produzido para ser apresentado em versão primeira no Evento Ciclo de Debates – Departamento de Estudos Básicos, coordenador Luciano Bedin da Costa – Área Temática: Cultura, em uma noite gélida de inverno, em 20 de julho de 2013, no aniversário de morte de Paul Valéry, sob o título de “Paul Valéry: o instante de minha morte”. O evento ocorreu no Mondo Cane e foi apresentado conjuntamente com os colegas da linha de pesquisa: Máximo Lamela Adó e Marcos da Rocha Oliveira, que também apresentaram suas produções. Esse texto foi reelaborado, posteriormente, para apresentação de pesquisa no Salão de Ensino da UFRGS, em 22 de outubro de 2014.

Hoje pela manhã, propus um jogo para Paul Valéry. Embaralhamos o seu *Alfabeto*, como num jogo de cartas, para assim dizê-lo no SALÃO DE ENSINO 2014. No *Alfabeto* valéryano, a primeira palavra de cada um dos verbetes começa com uma das iniciais do alfabeto, e são páginas de textos breves de uma prosa elegante. Sua escrita destaca as manifestações e a compreensão de Valéry sobre assuntos, tais como: o sono, o acordar, o banho, o almoço, as tramas do jogo amoroso, as horas, as estações.

Esses assuntos, de existência singular, tornam-se objeto para definições poéticas em que o visível devora o que é visto, a cada hora, sendo estados de ocupação que a alma dispõe. O que aqui se propõe é um jogo espiritográfico das aventuras do espírito, ou seja, a prática de pensar o que está sendo reconstituído, reposicionado em termos de escrita à medida que embaralho o *Alfabeto*. Com Valéry, trago 24 fragmentos de prosa ou de versos variados, uma composição de tramas espiritográficas retiradas do seu *Alfabeto*, uma captura de vãos de escrita em que a prosa anda e a poesia dança, formando uma nova composição, que agora apresento:



A alma mata a sede na fonte do tempo; bebo um pouco de trevas, um pouco de aurora, sente-se mulher adormecida, anjo feito de luz, recolhe-se, entristece-se e refugia-se em forma de pássaro no cimo seminu, cuja rocha perfura carne e ouro, o pleno anil noturno.

Braços e pernas encolhidos, distendidos, remexendo as sombras e o leito; repartindo, afastando as ondas da mortalha vaga, o ser enfim se desfaz da sua confortável desordem.

Como a preguiça aumenta as minúsculas coisas próximas!

Desço até as flores, aos pequenos bosques, para debaixo das árvores, para aí transpor o mal ardente. O fantasma do deus me afeta em cada flor.

Eu fui, tu és, eu serei...

Flores são coisas, as árvores são seres... Ela invoca, ela convoca a árvore da vida que existe em mim.

Ganhamos, perdemos tempo, nosso salto nunca é nulo.

Há no ar uma alegria ingênua. Os rostos brilham; as vozes soam ao máximo.

Impaciência me consome, me incita. Não posso mais. Enchi de rabiscos todos os pedaços de papel, os versos dos cartões que pululam ao redor de minhas mãos.

Já houve por algum tempo, neste jardim, como que um abismo que errava nas aleias, e dos dois lados do abismo falava-se a mesma coisa, e dois corações ignorantes um do outro batiam quase igual.

Luzes... Sobre a terra cinza e rosa, sobre as sombras e as luzes, por entre os tufos, entre as árvores e os arbustos de aleias, um abismo se deslocava como a sombra de uma nuvem.

Meu espírito pensa em meu espírito, e meus olhos consideram minha mão.

Não senão o que pode ser...

O espírito, num sonho, abre suas veias.

Pensar é mesmo isso... é confundir todas as moscas. Os pensamentos aparecem assim em meio às circunstâncias que não lhes são nada convenientes e nas quais eles não são nada esperados.

Quantos pensamentos, quantas predições nesse pequeno fragmento de minha duração.

Respiro em ti uma potência indefinível, tal como a potência que há no ar antes da tempestade.



Só mais um instante, Senhor carrasco... O livro que está diante de meus olhos é ilegível, e minha alma sobre essas linhas às quais meus olhos se apegam sem esperança aguarda o choque.

Tudo são coroas, guirlandas, troféus.

*Um estrangeiro, na luz... O que mais estrangeiro que aquele que sente ver o que vê?
Uma só é a lassidão... um encontro de olhos...*

Vê, que luz suave banha aquilo que a alma reconciliada contempla. A menor nuance torna-se sensível; as cores parecem que acabam de ser criadas, quando o doce fim dos tormentos vem devolver a vida à estranha criança que existe em nós.

X, nome do segredo... X esquartejado sobre esta noite tão pura e populosa. Posso envolver o que ignoro nas construções de meu espírito e fazer de uma coisa desconhecida uma peça da máquina de meu pensamento. Apoio minha fronte na vidraça gelada; a questão do saber e do não saber me parece eternamente em suspensão diante de meu silêncio, e uma espécie de equilíbrio estacionário parece estabelecer-se entre o homem e o espírito do homem.

Y, esta letra! Dessas marcas vivas... Existe um número imenso de ilhas e de pontos vivos dispersos. Finalmente. A visão permite pensar finalmente.

Zênite no seio da noite profunda. A água profunda do mundo está tão calma nesta hora, água das coisas-Espírito tão transparente quanto espaço-tempo puro; nada turvada, de maneira que se deveria avistar Aquele que sonha tudo isso. Sirva-se, diz Paul Valéry, um pouco, um tanto de meu Alfabeto, retiro meu prazer do seu, apanho-o de seu rosto e o sigo, como que elevado ao segundo grau espiritual, pois há magia em todas as circunstâncias em que as coisas criam espírito.

Esse jogo spiritográfico pressupõe um fazer de sensibilidade e sedução que convidam uma *self-variance* espiritual a tomar para si fragmentos de textos, como no jogo de passar anel enfatizado por Barthes (2005b) em *Preparação do Romance vol. II*, onde importa menos o anel (conteúdo) e mais a ação (meios) do jogo-de-fazer — sensual e sutil — de tocar com nossas mãos em mãos alheias. São imagens de pensamento que doam e captam, produzem e reproduzem, fazem e se refazem, suscitam e são suscitadas. Imagens que desenham uma rede complexa e traçam pistas, engendram palavras que engendram novas imagens, sugerindo a incompletude antes que a possibilidade de conclusão. Imagens ausentes que presentificam presenças, e imagens presentes que presentificam ausências.



e) Espiritografia plagiográfica

O texto inspirador para a produção dessa espiritografia é o livro de Gonçalves Tavares (2011) intitulado *O senhor Valéry e a lógica*, tomado como um disparador, como um meio potente para a produção de escrita. Esse meio textual produz outro texto para falar e escrever sobre a *Vida-obra* de Paul Valéry, criando-se um personagem: *o Monsieur Valéry*.

Esse texto é produzido por intermédio de escrituras que contemplam o ainda não visto ou ainda não atribuído de valor para a criação do personagem, na medida em que pesquisamos sobre a vida e a obra de Valéry, de modo a escrever sobre esse personagem peculiarmente. Personagem que guarda certa semelhança com Monsieur Teste, pois “há, na sua linguagem, não sei que poder de fazer ver e entender o que temos de mais oculto... E, contudo, suas palavras são humanas, nada além de humanas” (VALÉRY, 1997, p. 49).

Tal composição ocorre por intermédio de um olhar outro, que não o de Tavares, mas do olhar do espírito escritor, que pesquisa vida e obra de outro espírito, no caso, Valéry. Desejamos compor uma espiritografia com e sobre esse personagem do pensamento, o que pressupõe ir ao mundo desse espírito do qual se escreve, observando como se dá o seu pensar. Lembrando o que salienta o próprio Valéry (2011, p. 110), “eu sei apenas o que sei fazer”, expomos os movimentos empíricos de escrita feitos para criar essa espiritografia mediante movimentos de EIS AICE, apresentados a seguir, a partir de um resumo do seu Glossário³⁰:

³⁰ Os sete vocábulos desse Glossário foram organizados e discutidos durante a realização do Seminário Especial *Escrituras no Observatório: pesquisa, didática e currículo*, desenvolvido em 2015/1, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os três primeiros vocábulos – Espaços, Imagens, Signos – foram compilados por Máximo Daniel Lamela Adó durante a realização do seu Estágio Pós-doutoral Júnior (2014-2015), apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). (CORAZZA, 2015b).



EIS

Espaços - que se habitam e produzem condições para novamente serem habitados ao esvaziar-se na constituição de novas margens que, a sua vez, lhes doam novas instâncias habitáveis.

Imagens - ausentes que presentificam presenças e Imagens presentes que presentificam ausências.

Signos - são dotados das forças dos encontros, que podem exercer uma violência sobre o pensamento; violência que implica a criação do pensar no próprio pensamento.

AICE

Autor-Tradutor - escreve, lê, interpreta, aprende, compõe, apenas para desencadear devires.

Infantil - como força ativa e vontade de potência afirmativa.

Currículo - cria a alegria afirmativa de educar.

Educador - exercita se interrogar se tudo o que disse, até então, é tudo o que pode dizer; se tudo o que viu, até agora, é, de fato, tudo o que pode ver; se tudo o que pensa é tudo o que pode pensar; se tudo o que sente é tudo o que pode sentir; se tudo o que traduziu é tudo o que pode traduzir.

Dessa maneira, foram produzidos quatro minicontos, que seguem abaixo: *O Atum, O Ostinato, O Sonho e Sem Destino.*

O Atum

MONSIEUR VALÉRY era pequenino, mas adorava nadar.

Ele explicava:

Sou igual a um atum, só que em tamanho menor.

Mas isto constitui para ele um problema.

Mais tarde, Monsieur Valéry pôs-se a pensar que os pescadores podiam confundi-lo com um atum e pescá-lo. Sabia, por suas leituras, ser o Atum o mais antigo deus criador do mundo Mediterrâneo e observou, em seu livro, a grande Serpente Atum, pai de Enéade e Heliópolis. E tal pensamento o animou um pouco.

Dias depois, saiu para passear a beira-mar e desenhou serpentes na areia. E pensava sobre a evolução das espécies e murmurava: “se o homem está situado ao final de um longo esforço genético, também será preciso situar esta criatura fria, sem pata, sem pelos, sem plumas, no início deste mesmo esforço”. E concluiu: “há algo de serpente no homem, assim deve também haver em mim”.

Monsieur Valéry costumava fazer cálculos enquanto caminhava, e riscava atrás de si com uma varinha uma linha e ia medindo. Caminhou, caminhou, de súbito olhou para trás e viu a linha e pôs-se a imaginar a Serpente como uma linha viva. E pensava



que a linha é uma abstração encarnada, só enxergamos a sua parte próxima, manifesta. Mas ele sabia que a linha seguia pelo invisível infinito, de um lado e de outro.

O Ostinato

MONSIEUR VALÉRY cresceu, assim como também cresceu sua curiosidade sobre as serpentes, que seguia a rabiscar.

Monsieur Valéry ainda costumava nadar, porém agora com maior desenvoltura. Jogava-se ao mar e nadava de costas, cachorrinho, borboleta...

Enquanto dava suas braçadas e mergulhos no mar sem fim, sentia-se acompanhado.

Então Monsieur Valéry pensava:

— *Será Afrodite? Ou será Netuno?*

E enquanto caminhava para casa após seus nados, volta e meia olhava para trás, observando a linha pintalgada pelos pingos que escorriam de seu corpo.

Então Monsieur Valéry exclamava:

— *Que bela geometria!*

E logo se aborrecia.

Monsieur Valéry era um perfeccionista e, para se distrair durante o percurso de volta para casa, ia compondo versos obstinatos que o enterneciam e lhe traziam aromas de um pensamento. Ele costumava declamá-los assim:

Fonte, minha fonte, água friamente presente,

Suave com os animais, com os humanos clemente,

Que tentados por si seguem ao fundo a morte,

Tudo te é sonho, Irmã impávida da Sorte!³¹

O Sonho

MONSIEUR VALÉRY costumava dormir cedo, pois dava grande importância ao sono e aos sonhos. Aos amigos que lhe perguntavam sobre os seus sonhos, ele explicava:

— *“Sonho, sonho, mas o sonho inteiro penetrado de simetrias, só ato e sequência!...”*

³¹ Do poema *Fragmentos de Narciso* e outros poemas (VALÉRY, 2013, p. 61).



Depois de explicar, então, Monsieur Valéry foi dormir. Antes de pegar no sono, costumava desenhar, e desenhou novamente uma serpente. E pensou:

— A serpente que desenho, no papel ou na terra, é uma Hierofania, um instante de manifestação. E então, dormiu!

Monsieur Valéry era distraído. No dia seguinte, ao tentar levantar, assustou-se e caiu no tapete ao lado de sua cama. Sentiu um cheiro de maresia no ar, mexeu-se e viu que dele mesmo caíam escamas e que havia certa dificuldade para respirar. Esbugalhou os olhos enormes, que se refletiam em um espelho do quarto. E abismado pensou:

— Atum!

E desmaiou.

Sem Destino

*E os dois se colam como fossem cera
quente, que as formas perca e as cores borre:
nem um nem o outro já exibia o que era:³²*

MONSIEUR VALÉRY *acorda de súbito, verificando o que era neste exato instante e o que havia sido no passado.*

Monsieur Valéry então pensava, mareado:

— Se conseguir sobreviver, conhecerei um terceiro Eu.

E nessa altura, com um ar vago de atum, dava impulso com suas barbatanas em direção à janela aberta. E exclamava:

— O passado tem um Monsieur Valéry, o presente sou Eu-Atum, e o futuro terá Outro Eu. Pelos meus cálculos, sou três Eus, no mínimo!

O Eu-Atum, com seus olhos de vidro translúcidos, calcula a força e o impulso exato e necessário para saltar pela janela. O tapete do quarto está coberto de escamas de seu presente-passado. E arrisca o salto!

—... então ... — Cá estou, manifesto como a dinâmica do círculo-Uróboro, corrente das horas serpenteadas de plumas, apenas sendo o que permanece, espírito da alma primeira de todas as águas, as que correm debaixo ou na superfície da terra e as

³² Trecho Canto XXV (61) de Dante Alighieri: *A Divina Comédia - Inferno*. (tradução minha). (ALIGHIERI, 1998, p. 171).



que vêm de cima. Podem me chamar também de Ofis ou Draco, pois o destino, isso é que desconheço o que seja. E voou como um dragão alado por sobre rios e mares em direção ao Extremo Oriente.

Importa salientar que não há um plágio, porque não é cópia ou mera reprodução textual, mas de uma *plagiotropia*, no sentido de Haroldo de Campos (1997, p. 249), qual seja: uma “apropriação seletiva, não histórica, para utilidade imediata de um fazer poético, situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado”.

Em outras palavras, estabelecemos um diálogo entre os espíritos de Valéry, de Tavares e de um esquireitor que quer compor uma esquireitografia, o espírito que escreve, lê, repensa e mastiga o que chega dos textos de Tavares e de Valéry. Essa relação estabelecida entre os espíritos que leem e escrevem adquire potência pelas afecções de forças oriundas da ação de leitura-escrita e gera novas relações com os textos, que são, então, renovados e reinventados pelo método esquireitográfico.

O EIS AICE do Currículo e da Didática, com suas unidades analíticas, é posto, como bloco, em movimento mediante um nomadismo intelectual que opera como conhecimento e como invenção no território da educação de uma maneira esquireitográfica valéryana. Podemos descrever da seguinte maneira os movimentos tradutórios que ocorrem nessas unidades analíticas de EIS AICE:

EIS

Espaços - são criados entre e com Tavares e Valéry, espaços de escrita, novas margens que o espírito esquireitor passa a habitar.

Imagem - ausentes de Tavares e Valéry, que se presentificam na *agoridade* com novas imagens de pensamentos criadas; “reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado” (CAMPOS, 1997, p. 249) e funciona como disparador, um rastro de escrita.

Signos – encontro de forças, de um espírito que escreve em *Self-variance*, com Valéry e com Tavares. Dessa violência, levantam-se problemas e com eles se cria, pois criação pressupõe pensar no próprio pensamento e como ele se dá entre leitura e escrita.



AICE

Autor-tradutor – ler e escrever na educação como operação literária, valer-se da literatura, que desencadeia movimentos de: pensar, interpretar, aprender, compor, devires tradutórios.

Infantil – do infante, da criança que descobre, pois tem a força ativa, ativada por uma vontade de potência que quer afirmar-se com alegria.

Currículo – alegria que transborda, pois se afirmam novos meios de educar, que não o “eu professo/tu escutas”, pois, na teimosia que nos impele a educar, é necessário ir além da mera reprodução de textos.

Educador – EEE (estudante, escritor, educador), três papéis intercambiáveis, propícios a interrogar-se, levantar questões, na busca de novos olhares, “vãos” sobre o ainda não visto que possibilitam novas composições de escrita.

Ao pensar sobre o processo de pesquisa, sinaliza-se a relevância do pensamento de Paul Valéry e de sua apropriação efetiva no campo da educação por considerar-se que os seus procedimentos de escrita concedem ao espírito que busca educar-se agir com maior lucidez de pensamento; ou seja, cultivar o Eu-empírico que lê e escreve, importando-se mais com o meio de ocorrência textual do que com um fim ou com uma meta.

Tal experimento com a espiritografia plagiotrópica foi apresentado na cidade de Pelotas, no Seminário concentrado *Didática da tradução e transcrição do currículo: sobre o projeto escreleituras*, realizado pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. O evento foi realizado nos dias 2, 3 e 4 de maio de 2016. Dando seguimento às pesquisas, foi produzido um artigo, em coautoria com a professora doutora Sandra Mara Corazza, intitulado: *Fazer tradutório em educação com Paul Valéry: espiritografias*, submetido e aceito para publicação na Revista da Fundarte de Montenegro (CAMPOS, 2016).



f) Espiritografia do extraordinário



(18) Mapa de Porto Alegre, 1839

Fonte: LUOMAN, 2008, p. 1

O subterrâneo é um tipo de espiritografia em que o estilo de texto visita Edgar Allan Poe e suas *Histórias extraordinárias* (1978) e Jorge Luis Borges (2007) com *O livro dos seres imaginários*. Investiga também um mapa de Porto Alegre de 1839 como um território onde se verifica a possível localização de um prédio, bem como seu possível andar subterrâneo. Os seres imaginários apresentados têm como disparador de escrituras alguns verbetes do *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier (1998). Tais verbetes constituem as *personas* dos personagens criados, que podem, a qualquer momento, avançar em certa direção, apelando a elementos e saberes utilizados em outras especialidades, como: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.

O que se busca com esse experimento é registrar um estado de um espírito que se afeta pela leitura e pela imagem e com elas escreve a sua espiritografia. Essa ação de fazer, construindo um texto, analisa e descreve o funcionamento da inteligência criadora de seres de espírito, isto é, Poe e Borges. Tem-se como disparador o que nos diz Valéry (1941, p. 107): "os homens se diferenciam pelo que mostram, e se parecem pelo que escondem". E os espaços em que habitamos: o que mostram? O que escondem?



Tal espiritografia escreve-se ao sintonizar os seus atos tradutório-autorais com o contemporâneo, exercita interrogar-se se tudo o que disse, até então, é tudo o que pode dizer; se tudo o que viu, até agora, é, de fato, tudo o que pode ver; se tudo o que pensa é tudo o que pode pensar; se tudo o que sente é tudo o que pode sentir; se tudo o que traduziu é tudo o que pode traduzir enquanto Educador-autor.

O subterrâneo

Se houvesse um livro da imaginação e da emoção provocada por ela no intelecto, teríamos de nos deter nas pequenas coisas extraordinárias do cotidiano que notamos e que servem como disparadores acidentais de um imaginário. São detalhes que nos chamam a atenção e aos quais anteriormente éramos indiferentes. Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente fantástica e, no entanto, bastante corriqueira que passo a narrar. Insana seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso de um prédio assombrado que meus próprios sentidos se negam a aceitar. No entanto, louca não estou e, com toda certeza, não sonho acordada. Mas um dia, a morte me levará, e, por isto, agora decidi aliviar meu espírito e a história contar.

Meu propósito aqui é apresentar uma série de acontecimentos que me aterrorizam, mas ao mesmo tempo me distraem, dando asas à minha imaginação. No entanto, não escrevo com intuito de esclarecer o que passa. Apenas dizer que são estados produzidos em minha psique, que tende, muitas vezes, ao grotesco e ao bizarro. Talvez, mais tarde, haja alguma outra inteligência que também possa ter passado por isto, que seja talvez mais lógica e menos excitável que a minha.

Pois desde o início de meus estudos, frequente este prédio, ouço vozes estranhas quando me encontro sozinha pelos corredores. Já senti rajadas de vento em salas totalmente fechadas, tive a impressão de olhos me observando dentro do box dos microbanheiros, já me senti acompanhada no pátio, mesmo andando “sozinha”, já espirrei na biblioteca, e alguém disse “saúde!”, mesmo eu estando entre prateleiras de livros somente. Enfim, uma série de eventos vem me acompanhando desde que coloquei os pés em seu saguão de mármore desgastados.

Certo dia, ao chegar ao prédio, bastante cansada pelas minhas andanças de estudante pelo campus, tive de súbito a impressão, ao subir no elevador, que ele se tornara para mim um objeto e um lugar misterioso, destacando-se, naquele momento, da desordem comum do cotidiano da faculdade. Admitamos que olhar uma caixa



chamada de elevador com olhos fecundos da imaginação estimula o espírito a uma produção vertiginosa de conjecturas, o que instala certa apreensão. A tal caixa-elevador sobe e desce há décadas, para comodidade de corpos humanos que se deslocam por seus andares, o que prende a atenção de meu espírito por um lado. Mas ele causa também em meu espírito manifestações de um imaginário. Detenções súbitas de tudo o que pode haver de inumano e de esquisito nos seres que se suspendem e que eu observo nessas viagens entre andares.

Este elevador que escolhi neste prédio e que observo me oferece uma ideia de uma existência outra — a de um possível subterrâneo também imaginário. Em princípio, a ideia parece esdrúxula, mas o essencial aqui, contudo, é que a matéria narrada reflete a captura de pequenos indícios, detalhes singulares e inimitáveis que presenciei nas idas e vindas e que retratam criaturas num espectro múltiplo de anomalias. Entrementes, o subterrâneo por mim imaginado restabeleceu minha crença na vidência, em que não há certezas, mas nebulosas que geram certo pânico e horror, mas também abertura a certa comicidade.

Uma noite em que me achava sentada, meio aturdida, debaixo das árvores em frente ao saguão, tive a atenção despertada novamente e subitamente pelo elevador. Fazia alguns minutos que olhava fixamente para ele enquanto fumava um cigarro, e o que me surpreendeu foi não ter visto antes o que agora via. Aproximei-me e toquei-o com a mão no botão para acioná-lo, pois precisava ir até o sétimo andar encaminhar alguns documentos.

Dentro da caixa, apertei no sétimo, e foi subindo, ao menos esta era a sensação. Quando o número 7 digital ficou vermelho anunciando o andar, houve um barulho de cabos de aço e um tremor sentido nas solas de meus pés. Uma parada total e silenciosa, seguida de uma queda vertiginosa, veloz e surpreendente, até uma nova parada suave como se a caixa tivesse caído em uma montanha de algodão.

A porta se abriu para outro saguão. Diante de meus pés, ainda trêmulos, sobre um piso envidraçado, era possível ver o que pensei ser, em função da vastidão do que via, nove andares subterrâneos. Uma estranha alquimia! Nas transparências de tudo o que via e maravilhosamente espantada, observei salas e espaços ocupados por seres dos mais variados, espíritos que desde a inauguração do prédio o frequentaram de uma maneira ou outra. Estranhos entes engendrados com que se pode brincar, em função de suas “formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio” (BORGES, 2007, p. 10).



De minha parte, passei a sentir logo um deleite por tudo o que acontecia em meu imaginário vivível. Na verdade, naquele momento, eu era uma “agraciada” de pele arrepiada — um ser que ia além do cotidiano numa aventura intrigante. Era a própria louca da imaginação, uma besta-fera sedenta em fazer contato com tais seres extraordinários. Suspirei o mais fundo que pude e disse de mim para mim: Oh, grande e misterioso evento! Ai de mim! Vou me perder em pensares dúbios, é certo!

Então, passo agora à compilação, por certo incompleta, de alguns seres desse subterrâneo imaginário, pois sua multiplicidade vai ao infinito. Talvez, penso eu, porque assim como é em cima é também embaixo, ou seja, uma estranha alquimia há nisto tudo.

A Apsara ou calourus pedagógicus

Tal criatura é amante dos cortejos, cursinho, vestibular, até tornar-se caloura da pedagogia e quase sempre ocupando um papel angélico. Tal papel cai por terra, e ela deixa ver seus demônios quando pinta a cara e é recebida como bixo na faculdade que irá frequentar. Seus encantos vêm de sua origem de dançarina e cortesã celeste, pois na infância dançava balé, em que girava com uma saia tutu rosa bebê. Amorosa como as mensageiras de Kali, desde infante, convoca os homens ao amor da Divindade. É identificada na Índia como divindade do jogo da carne, e não é diferente no Brasil, pois agora a Apsara entra no jogo pedagógicus. E qual dança agora ela dançará neste carnaval?

Beemot-trans ou ser intelectual

Na verdade, este boi é um hipopótamo, ou melhor, um ser intelectual. Quando chega, causa alvoroço aos néscios que com ele comem feno das mil montanhas. Porém, não moram nas montanhas, mas sim sobre a flor de lótus. De características animais e irracionais, não teme em usar a força bruta para conseguir seus intentos. Mesmo correndo o risco de poder servir de alimento acadêmico nos festins solenes e místicos, onde será degustada sua carne farta e seu cérebro vinagrete oferecido aos convivas.



Ndu ou Bellus

Considera-se um gênio superior que tem o cupinzeiro como residência, principalmente se ele estiver localizado dentro de uma sala qualquer. Lá se instalará e irremediavelmente lhe fará companhia fiel. Bellus acha que garante, orienta e protege as colheitas de seu próprio cupinzal, vendo-se, portanto, como uma garantia de riqueza, educação e gentileza. Considera que o cupinzeiro também possui uma função protetora, erótica e prazerosa. Talvez pela atividade subterrânea dos insetos, coloque-os em ligação com as nefastas influências provindas do fundo da terra cupinzal. Um deleite onde Bellus pensa reinar absoluto como Shazam.

g) Espiritografia Atemporal

O convite

Em 2016, recebi o convite das professoras Fabiane Olegário e Angélica Vier Munhoz para fazer uma intervenção com Paul Valéry no Projeto de Extensão Interfaces – Formação Pedagógica e Pensamento Nômade, no curso de Pedagogia, no Centro de Ciências Humanas e Sociais do Centro Universitário UNIVATES, em Lajeado, no Rio Grande do Sul.

Do que se trata?

Atemporalidades: interrupção do tempo: um resumo

Um tempo suspenso para que os fluxos possam passar: uma música, um livro, um fragmento, uma cena, um conceito, uma vida... Sem hora marcada, em qualquer dia, em qualquer lugar. É assim que passamos a pensar a atividade que intitulamos de “Atemporalidades”. Essa atividade integrou a agenda de extensão do Projeto Formação Pedagógica e Pensamento Nômade proposta no segundo semestre de 2016. O Projeto é organizado por um grupo de professores do curso de Pedagogia do Centro Universitário Univates desde 2013, tendo por objetivo problematizar a formação pedagógica estratificada e ancorada em pressupostos normativos e, ao mesmo tempo, criar passagens para que novas possibilidades de formação possam ser pensadas.



Além de provocar uma suspensão do tempo, ainda que por alguns instantes, e instalar alguma fissura em um tempo que corre fluido, a proposta “Atemporalidades” consiste em fazer um corte no cotidiano do tempo acelerado da vida acadêmica. Todavia, trata-se de gerar o estranho, experimentar o imprevisível, confundir os tempos, impor uma incerteza, inquietar o pensamento, o qual tenta viabilizar uma explicação plausível e coerente, mesmo sabendo que o fracasso o espera. O que se passa? O que se passou? “-E agora? - Mais nada. - Nem gaivotas. - Gaivotas! - E o horizonte. Nada no horizonte? - Que você esperava que houvesse no horizonte?” (BECKET, 2010, p.71).

As linhas que tecem nossa vida cotidiana entrecruzam-se, hoje, em territórios que se tornam incessantemente moventes, num plano onde virtualidades convivem com altas velocidades, jogando-nos para além de nós mesmos. Tudo se torna veloz, efêmero e volátil. Perdemos a experiência da história, a lentidão, a captura do olhar, o tempo da vida vivida (MUNHOZ; COSTA, 2016). A experiência é reduzida ao mínimo de sentido, ou ao sentido do instante, o que seria quase uma ausência da experiência. A experiência requer um gesto de interrupção e aceitação de que o “saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar” (FOUCAULT, 2012, p. 73)³³.

O feito: atemporalidades

Colocar Paul Valéry em um tempo suspenso para que os fluxos de um poema possam obter passagem espiritográfica. Em uma intervenção sem hora marcada, em qualquer dia, em qualquer lugar... Um Valéry tornado personagem – um mendigo francês e um vampiro alemão – que passa por nossas vísceras e se diz por nossas bocas em vozes emitidas na leitura interpretativa de um *Colóquio dentro de um Ser*.

³³ Referências do resumo produzido por Angélica Vier Munhoz e Fabiane Olegário: BECKET, Samuel. *Fim de Partida*. Trad. Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naisy, 2010; FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 25ª ed. São Paulo: Graal, 2012; MUNHOZ, Angélica; COSTA, Luciano Bedin da. *O Flâneur e as vertigens do tempo: uma aprendizagem*. Florianópolis: Linhas, 2016 (no prelo).



O Poema

Colóquio dentro de um Ser

A alvorada mostrava-me o dia inimigo³⁴.

A- Vamos... Sai do instante... Compõe teus poderes... Desentranha que és dessa lama viva que jaz, em forma de homem abandonado e abatido, na desordem dos lençóis de teu leito... Renasce! É tempo. A noite se decompõe. Perde rapidamente as estrelas, e o veneno do dia que vem a penetra. A luz se insinua na substância profunda das trevas, corrompendo sua solene unidade. Como produtos dessa corrupção, vemos aparecer, aqui e ali, esboços de coisas, os primeiros sintomas dos objetos e dos seres que vão exigir de ti respostas e atos...

B- Piedade! Não consigo. Não pedes nada menos que o impossível! O peso de meu corpo é o de toda a terra que está debaixo de mim. Como queres que eu me levante, que erga ao mesmo tempo todo o ser e todo o não-ser que estão intimamente confundidos em mim? O menor esforço, a menor tentativa do espírito excedem os meios deste momento. Deixa-me... Ah! Deixa-me!...

A- Não. Irei forçar-te a que te reconstruas.

B- Mas eu te digo que sou impossibilidade... Julgas que uma pedra possa modificar-se em si mesma por si mesma, de tal modo que encontre em si o modo de romper com o chão e saltar prodigiosamente para o alto?... Escuta! Deixa-me. Estou como que ausente em minha presença, mal me sinto quase presente em minha ausência. Não há elos em mim entre o que vê, o que quer, o que dura, o que muda, o que sabe e o que faria... Não distingo quem eu fui, quem eu sou, quem posso ser... Algoz que tu és, obrigas-me a te responder, e acho isso tão penoso que sinto chegarem-me aos olhos lágrimas de impotência e de recusa...

A- Chora, mas vive! Sai do estado de larva. Desembaraça-me dessa miserável mistura de sensações equivalentes, de lembranças sem serventia, de sonhos sem lastro, de previsões sem consistência... Chama à ordem, reúne todas essas pequenas forças não-orientadas que se dispersam em tua fadiga. Tua fraqueza nada mais é do que a confusão de todas elas. Vamos, separa-me todas essas espécies: junta tuas energias de mesma natureza; não mistura mais o verdadeiro com o falso; cada um deve servir em seu momento! Organiza as diversas partes do tempo complexo, que te permitem fazer aquilo que não é agir sobre o que é, e sobre o que não é... Comanda bem tuas pernas e teus braços, e sente teu poder até as extremidades de teu império sobre esses membros. Apropria-

³⁴ *L'aube me dévoilait tout le jour ennemi.* Valéry cita um verso de sua "A Jovem Parca" (VALÉRY, 1996a, p. 105).



te de teu olhar, e fazes o espaço, em vez de sofrer todos os acidentes da extensão colorida... Desenha pois, de teu olhar em movimento, a figura nítida dos objetos. Assegura-te também da tua potência interior. Exige, exerce, excita a liberdade geral dos termos e das formas de tua linguagem; desperta os mecanismos de combinação, de transposição, de articulação das ideias e de distinção dos conceitos...

B- Cala-te...

A- Não é tudo...

B- Que queres mais de mim? Sabes tu mesmo distinguir se me ressuscitas ou me matas?

A- Não é tudo, digo-te. Ativa teu pensamento. Apoia, sobre algum ponto que começa a surgir em teu espírito, a ponta de desejo e o poder da duração pela qual se disporão, em favor do desenvolvimento completo desse germe, o conjunto das similitudes, o espaço das ressonâncias, o número das possibilidades infusas dentro do que és...

B- Cala-te! A mera lembrança de minhas forças me abate. Obrigas-me a medir o sacrifício imenso que é preciso fazer para deixar de estar quase morto... Deixa-me, ao menos, o tempo necessário para voltar sem demasiada dor nem remorso da condição de coisa à condição de animal, da de animal à de homem, da de homem a si mesmo, ao único...

A- Percebo que o mais difícil foi feito. Já te apoias no cotovelo.

B- Ai de mim... Sim, eu desperto... Não estou mais como que em equilíbrio entre o todo e o zero; um nada ter-me-ia abandonado de volta ao vazio de meu sono; um nada ter-me-ia feito surgir, edificado em força, pronto à vida...

A- Vais diferir de ti mesmo como corda solta difere dessa mesma corda esticada.

B- Talvez. Mas eu me sinto antes de tudo estranhamente como presa de meus poderes. Minha memória me obceca. Meu intelecto exige, e minha virtude de agir abunda em meus músculos, aos quais endurece; sem objetivo ainda... Sentir, poder, querer, saber, dever... Todos esses demônios do dia se espreguiçam.

A- Considera o dia virgem...

B- Virgem como a rua... Mal penso nela, distingo, nos primeiros raios de meu espírito, diversas preocupações formadas, seres que me esperam; e sobretudo não sei que coisa muito aborrecida, muito difícil de fazer hoje mesmo.

A- Que coisa?



B- Disse-te que não sei ainda. Ela ainda está oculta. Uma certeza sem rosto. Logo tomara posse de todo seu aparato de tempo, de lugar, de causa e de força de execução... Dizer que eu guardei isso em mim a noite toda; que eu acordo, e que isso acorda; e que já envenenou totalmente um dia que não existe ainda!...

A- Espera o acontecimento. Quem sabe, quando a noite estiver chegando, estarás contente de ver esse assunto encerrado e, quem sabe, estarás contente de ti.

B- Ah... Por que voltar a si? Porque me tiraste desse lodo fosforescente entre o sono e a vigília? Voltar a ser fulano... Aquele que leva meu nome, que está pautado por meus hábitos, minhas implicâncias, minhas opiniões, carregado de tantas coisas que poderiam ter sido completamente outras, que eu sinto completamente acidentais, e que contudo me definem. Por quê? Porque me entregar ao sol conhecido, e ao Mesmo conhecido demais? Se adormecemos, isso não é uma forma de demonstração da perfeita suficiência de ter vivido o dia que acabamos de viver? Uma experiência de algumas horas já não diz tudo? *Intelligenti pauca...* Quantas vezes eu não sinto que me conheço de cor...

A- Eis que vai se indo bem... Vejo que argumentas, que compões ideias e dás forma a teu pensamento. A energia utilizável logo vai sobrar em tua economia, e responderá tu mesmo por projetos, decisões, criações e destruições à questão que me colocas (ou que te colocas) e que não tem outra resposta. *Não existe "porque" quando o que se trata é da vida.*

B- Tens talvez razão.

A- Parece-me totalmente desperto, reconstituído, reconstruído...

B- Como sabes?

A- Pelo fato de estarmos de acordo. Assim, não há entre nós lugar para as coisas vagas; para as questões que são respostas, para as respostas que são questões; para os problemas que procuram seus enunciados; para os termos que as pessoas que os usam creem mais ricos que elas mesmas; para a ingenuidade que crê no saber sem poder... Que fazes? Saltas fora das cobertas?

B- De pé... Estou de pé. Bato com o calcanhar descalço a realidade do mundo sensível...

A- É uma espécie de golpe de Estado... E então? Tu te vestes?



B- O mínimo. O mar está a dois passos. “Eu corro às ondas num vivo jorrar³⁵.”

A- E então?

B- E então... Farei o que é preciso. Sinto em mim de repente uma extraordinária energia. Vejo-me carregado de vida e quase embaraçado por uma liberdade de pensar e de agir que me invade, como que fortemente excitada pela iminência das dificuldades e dos aborrecimentos que há pouco me abatiam a alma.

A- Atenção! Fico encantado de te ver tão diferente daquele que com tantos esforços arranquei do estado de vida confusa. Aprecio verdadeiramente tua metamorfose. Nada eras, e farás tudo! Mas toma cuidado... Não abuse desse vigor. A noite existe. Sempre vem.

B- Crês que minha lucidez não a veja aproximar-se? Crês que não pensa eu teu próprio crepúsculo – e mesmo que não o admire? Não é uma suprema maravilha pensar que possuímos em nós aquilo que nos faz desaparecer – enquanto que todas as coisas, como que capturadas, o que quer que sejam, numa única e mesma rede que se arrasta insensivelmente rumo à sobra – as pessoas, os pensamentos, os desejos, os valores, os bens e os males, e meu corpo e os deuses, se retiram, se dissolvem, se aniquilam, se obscurecem juntos?... Nada aconteceu. Tudo se apaga ao mesmo tempo. É bonito? Quando o navio afunda, o céu desmaia e o mar evapora...

Mas por enquanto, amigo, olha como esse punho é firme. Bate na mesa. A mesma força está em meu coração. Que é maciço como ele, e bate em cheio o tempo de meu poder! Eu sou medida e desmedida, rigor e ternura, desejo e desdém: eu me acostumo e me acumulo: eu me amo e me odeio, e sinto-me, da testa à ponta dos pés, aceitando-me tal como sou, como eu for, respondendo com todo meu ser à questão mais simples do mundo: *Que pode um homem?*

h) Espiritografia apócrifa

A criação desta spiritografia apócrifa deu-se em 2016. Ela veio surgindo aos poucos após a leitura do livro *Poemas Apócrifos de Paul Valéry* (2014) e com a releitura do texto de Valéry (2011, p. 101) – do livro *Variedades* – chamado *O homem e a concha*.

³⁵ “Je cours à l’onde em réjaillir vivant.” Valéry cita um verso de seu “Cemitério Marinho” (VALÉRY, 1996a, p. 113).



Na noite em que relia *O homem e a concha*, comecei a dar-me conta de que no entremeio do texto havia uma série de procedimentos de escrita sugeridos por Valéry. Passei, então, a compilá-los e pensei na criação do que veio a chamar-se de *as caixas apócrifas de Paul Valéry*.

Trata-se de três caixas, acompanhadas de três pequenos *cahiers* em cada uma delas, com instruções de procedimentos retirados do texto referido.

Ação para procedimentos poéticos

Relato breve:

Como a maioria aqui sabe, eu iria fazer um doutorado sanduíche na França em Montpellier (de junho a dezembro de 2016) com a professora doutora Marie Bourjea, com quem fiz vários contatos, antes de enviar meu projeto para avaliação, mas a viagem não se concretizou em função de “restrições orçamentárias”, crise de governo que respingou na CNPq. No entanto, no mês de agosto – dito do “cachorro louco” –, recebi um *e-mail* da professora Marie dizendo ter-se encontrado em Paris, em um seminário, com Judite Robson Valéry (filha de Valéry), e que, nas conversas, acabaram falando sobre minha tese, desenvolvida no Brasil. Judite disse que com prazer me enviaria pelo correio três pequenas caixas encontradas há pouco na biblioteca de Valéry, pois ela considerava que iriam colaborar com minhas pesquisas sobre a vida e obra de seu pai.

Cahiers

Fiquei surpresa e contente, pois em sua biblioteca Valéry, por 50 anos, teve o costume de escrever entre a madrugada e o amanhecer, e esses escritos constituirão 261 *Cahiers*, num total de 26 mil páginas. Recebi as caixas em setembro de 2016. Há nelas *microcahiers* com procedimentos adaptados para serem usados em aula, e é bom que se saliente que Valéry foi professor na cátedra de Poética no Collège de France (1937). Poderíamos chamar de uma tropoaula, uma aula de entropia, de movimento de giro, volta, com alunos em coleios de pensar para atacar a presa (objetos das caixas), para assim brincar com um jogo de palavras, uma metonímia, giros de efeitos e sensibilidade tradutória.



15 procedimentos:

- 1) O que neste objeto te interroga?
- 2) Descreva este algo que te interroga.
- 3) O que podemos traduzir das características de sua forma?
- 4) Em seu aspecto geral, como o definiria e como ele opera?
- 5) Quem fez isto então? De onde ele emana?
- 6) O que denuncia a operação humana ou a descarta no dado objeto?
- 7) Como isto nasceu? Por acaso, ou pelo fruto de um grande trabalho?
- 8) Por que foi feito este objeto?
- 9) Há tipos, de variedade deste objeto?
- 10) Alguém fez então este objeto? Mas de quê?
- 11) Eu entendi este objeto? Expliquei-o a mim mesmo?
- 12) Como imaginar seu processo vivo?
- 13) O que se passa em mim ao observá-lo?
- 14) O que nesta observação serviu como excitante para o que eu sou, o que sei, o que ignoro?
- 15) Podemos relacionar este objeto a um espírito criador?

Objetos das caixas

Pelo que pude observar, trata-se de um movimento empírico de dinamização da potência dos signos via processo de escrita para utilização em sala de aula. Para Valéry, escrever é como fazer uma estrofe, isto é, ação de manipular massas, cores ou átomos em uma molécula, o que em minha tradução seria como fabricar ou fazer um *Biscoito fino* (dito do antropófago Oswald de Andrade). Tal biscoito é feito com ingredientes nobres, mediante uma manipulação de escrita afeita aos rigores do intelecto para que ela possa ser saboreada posteriormente por quem a ler.

Prática empírica

Em realidade, as caixas servem como uma prática poética, caixas disparadoras que utilizam o conhecimento como invenção, que agitam EIS AICE (currículo e didática) via um fazer tradutório em cima de um arquivo de partida, na medida em que



nos utilizamos de nossa sensibilidade na manipulação dos objetos nelas contidos; então, morde-se o que se pode, colocando Corpo-Espírito-Mundo (CEM) em ação funcional.

Assim, EIS (currículo).

=> Espaços – Caixa margem, como nova instância habitável.

=> Imagens – 15 procedimentos, ausências e presentificações do oculto ou não explorado observável nos objetos contidos na caixa.

=> Signos – Fazem pensar o pensamento pelas forças que atravessam a superfície da experiência com a caixa.

Então, AICE (didática) cria uma didática tradutória de um arquivo-caixa.

=> Autor-tradutor - Manuseia objetos e com eles: lê, escreve, se autointerpreta num aprender que desencadeia devires tradutórios.

=> Infantil - Vontade de potência para descobrir.

=> Currículo - Jogo de alegre educar, ou dracomédia do currículo-didática.

=> Educador-Estudante-Escritor (EEE) - cria para interrogar e melhor traduzir.

Valéry capturou, por certo, de seu próprio texto *O homem e a concha* os procedimentos que criam uma didática própria, na medida em que os alunos passam a investigar e a proceder por coleios de pensar, compondo uma escrita inventiva com a manipulação dos objetos das caixas, mais os procedimentos sugeridos nos *minicahiers*. Sendo assim, a *self-variance* (variação de si) coloca-se em ação sensorial ou de sensibilidade, passando por esse *meio* a criar novos textos que partem dessa prática disparadora de escriteira procedimentais.

Apresento as caixas de Valéry, três pequenos arquivos a serem decifrados canibalmente, em saboreios suaves, para que surja desse fazer artífice uma escrita, um porvir, pois “*fazer*: é apenas refazer através do pensamento” (VALÉRY, 2011, p. 104).

Tudo quanto foi dito tornar-se-á movimento intelectual, na medida em que os alunos passarem à ação de manipular as caixas, após a leitura do relato breve – quase esclarecedor – sobre as referidas caixas. Para dar maior veracidade ao relato, utiliza-se o recurso de PowerPoint, em que há o detalhamento dos personagens contidos no relato inicial e observa-se também uma imagem de Valéry em sua biblioteca, onde uma das caixas pode ser avistada. Tais práticas da espiritografia apócrifa foram colocadas em ação experimental em seminários da linha de pesquisa Filosofias da Diferença em Educação no PPGEDU/FACED/UFRGS. Pelo que podemos observar, as caixas



apócrifas funcionam e podem servir como um recurso potente em sala de aula, estimulando ações e procedimentos poéticos na educação.

i) Espiritografia mandala: experimentos

Problemas Corazzianos:

A – Do ponto de vista da Filosofia da Diferença, o que criamos em Educação?

B – Em termos de processo de criação, o que fazemos quando educamos?

C – O que se passa, na elaboração dramática do currículo e da aula, quando operamos com as matérias criadas pela filosofia, arte e ciência?

D – De que modo cultivamos um existencial gosto por educar e prosseguir educando?

E – Como habitamos um nicho prazeroso de criação no campo educacional?

Diante dessas questões, varei madrugadas até chegar à primeira incursão do que passaria a ser denominado como uma mandala espiritográfica. Havia se “encerrado” o ciclo do projeto *Escreleituras*, e já começávamos a mergulhar nos mares de EISAICE, cujo glossário estava ainda em construção. Era preciso dar vida a algo que expusesse um final de ciclo, em que outro se agregava e se desenvolvia. Após inúmeras buscas, encontrei na internet, no Youtube, um vídeo com uma mandala em movimento em *Mandalas and Jung*.

É necessário que se diga que a mandala é símbolo do centro, da meta e do si-mesmo, enquanto totalidade psíquica, de centralização da personalidade, produção de um centro novo. Trata-se de uma estrutura como a de um átomo nuclear da psique humana ou um *Self*, onde quase sempre encontramos a imagem dos quatro cantos do mundo, com um centro de um círculo dividido em quatro (JUNG, 2002).

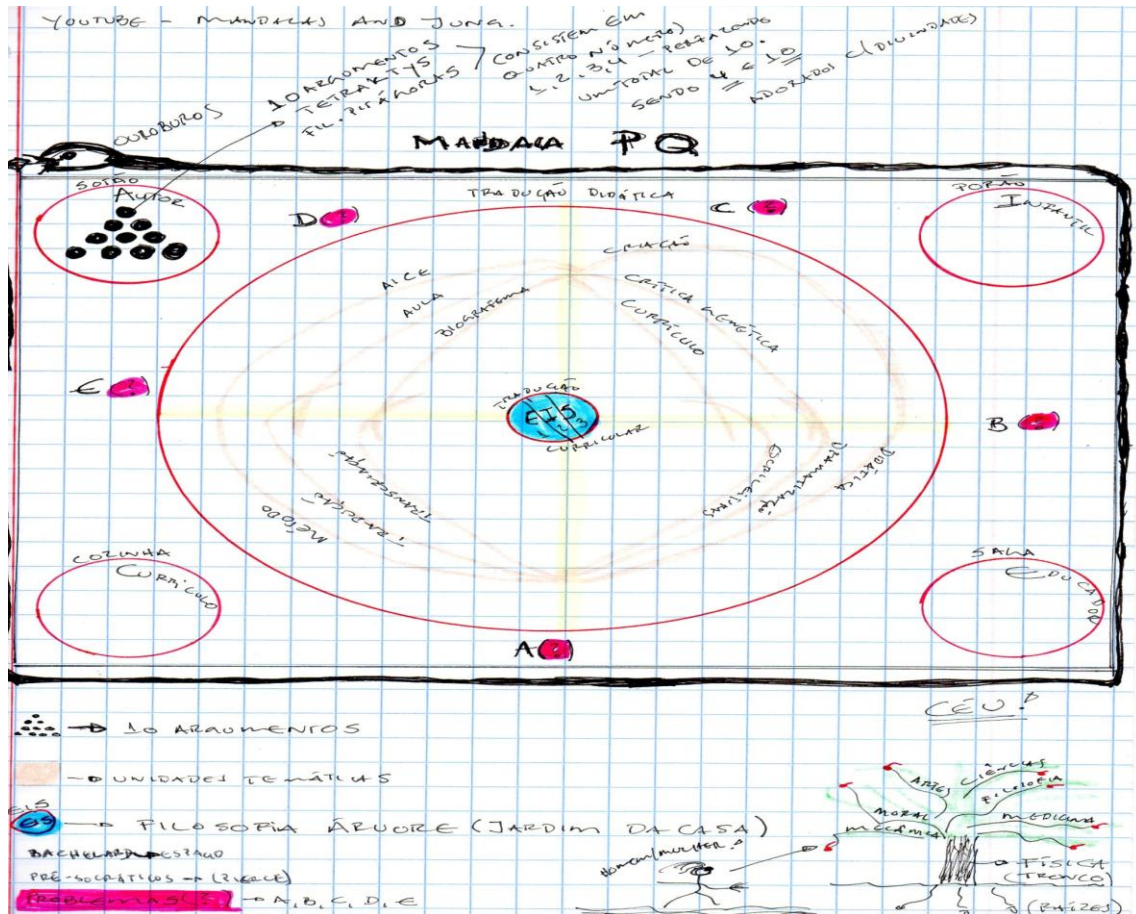
Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (2001) também explicitam que a mandala é, concomitantemente, a imagem e o motor da ascensão do Espírito, que procede de uma interiorização cada vez mais elevada da vida. Tal ideia caiu como uma luva para os propósitos de pesquisa. A mandala designa também imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente, ou dançadas.

Era preciso desenhar a mandala, e ela deveria conter as 12 unidades temáticas de que nos ocupamos nas pesquisas, incluindo os movimentos tradutórios de EIS



(currículo) e AICE (didática) mesclados com Problemas Corazzianos, que já expusemos acima.

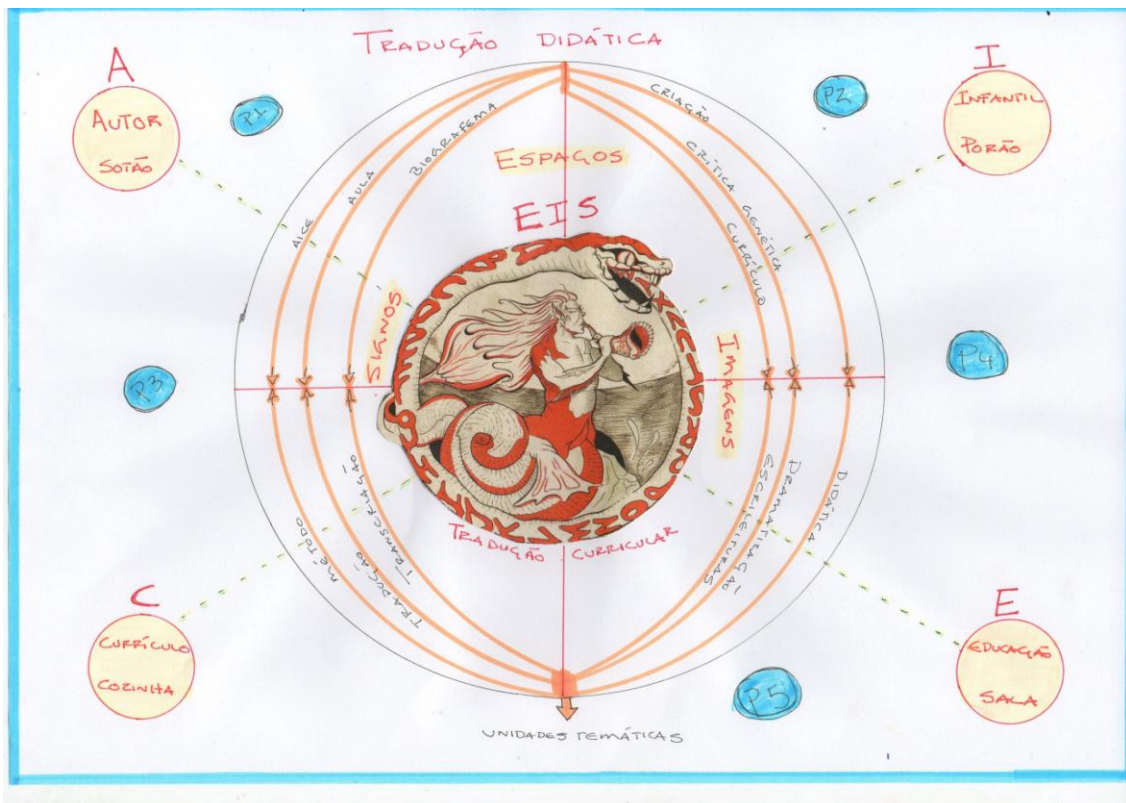
Primeiro esboço:



(19) Produção gráfica de Maria Idalina Krause de Campos, 2016



Segundo esboço:



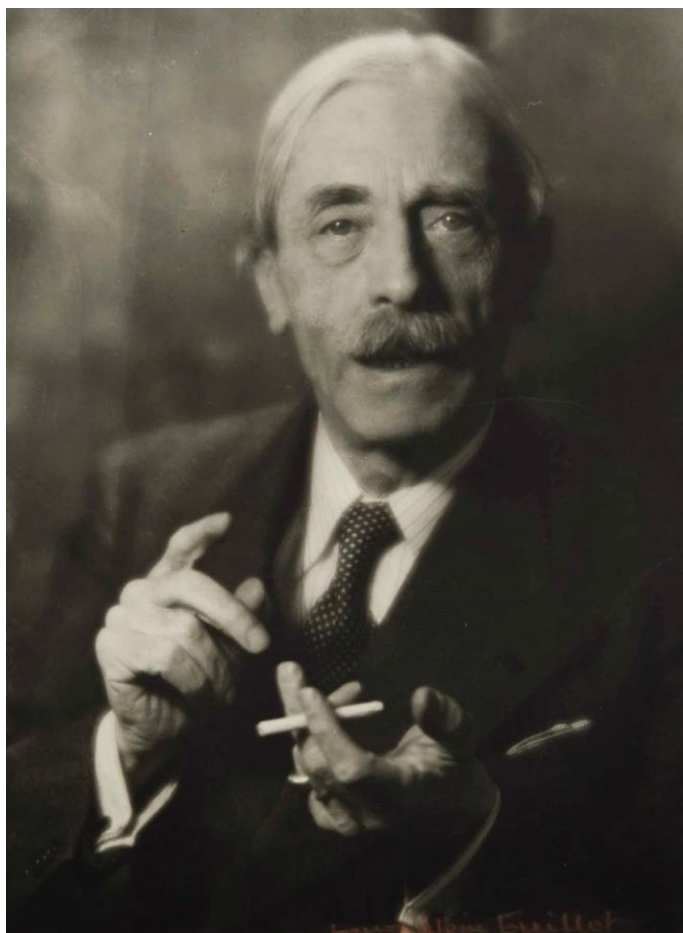
(20) Produção gráfica de Maria Idalina Krause de Campos, 2016

Observa-se que, nesse tipo de empiria, se engendra uma plasticidade e que, ao se desenhar, concomitantemente, ocorre o prazer de pensar, o que passa a irradiar ao seu redor, ou entorno, o prazer de ver pensar. Cria-se um espaço que se habita, um lugar que se cria para um novo ciclo de atos e que se reproduz à medida que a imaginação é ativada, doando-lhe novas instâncias de estados de existência espiritografadas e habitáveis. Esses estados de existência perfazem um lugar que se afirma, pois é nascente, onde as ações ressoam e se reproduzem dando novos impulsos, que são executados, extravasando e espantando a imposta imobilidade à qual nos encontrávamos submetidos.





CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA DE PAUL VALÉRY



(21) Paul Valéry. Foto de Laure Albin-Guillot (1935)

Fonte: FENSKE, 2014, p. 1

Vejo
um rio-mar
ele corre
lá
onde não
estou
(MIKC)

Tudo começa com uma interrupção. (VALÉRY, 2016, p. 203)

Escrevo em um sábado de março de 2017, no qual, trazendo as águas costumeiras, refrescam-se os resquícios do sofrido verão porto-alegrense. A vida é feita de estações, de interrupções e de como passamos por elas, ou melhor, do que se passa nelas. Desejo, então, falar e traçar considerações sobre a continuidade e permanência de Paul Valéry no campo da educação contemporânea. Dizer o que me ocorre com a

responsabilidade de não sucumbir a algum dogmatismo dos desprovidos de espírito crítico.

Verão que estou disposta a remeter-me aos encantamentos intensos que sofri, pois é sempre preciso o decifrar para não se ser devorado. Há ideias que se infiltram enquanto escrevo; são sobre as coisas todas que deram a pensar nestes anos de convivência com um pensador, e algo de novo e poético sempre chega. Sinto-me, de certa maneira, como em uma embarcação que, deixando o cais, flana em novas aquosidades. Nesse sentido, “os pensamentos verdadeiros – e não simplesmente um argumento – só podem existir em verso ou em alguma forma poética” (AUDEN, 2015, p.128) e com uma alegria ética. Parece-me ser por aí que cultivamos um gosto por educar e prosseguir educando (PC - D)³⁶.

Portanto, não colocarei Paul Valéry em um trono dos gênios, mesmo porque ele era contra essa ideia. Acredito que educar é uma ação de despertar curiosidades. Curiosidades que movimentam currículo e didática. Vejo que a arte de educar é arte de traduzir feita de uma constituição espiritual infinita, sem início e sem fim, e, mesmo que a gente se vá um dia, haverá algum outro espírito a recolher o que se fez para torná-lo outra coisa. E assim fazemos ao selecionar autores relevantes no pensamento das Ciências Humanas e Sociais, promovendo o processamento do método spiritográfico. E é essa arte de educar que faz com que habitemos um nicho prazeroso no campo da educação (PC - E).

São encontros que se estabelecem para uma Educação que deseja afirmar-se como singularidade e potência criadora. O importante está em seu processo, como ela arma as composições e arbitrariedades desses encontros. Nesses encontros, dei voz a meu personagem em uma vasta spiritografia que apostou na tese de que é possível fazer Educação da Diferença com Paul Valéry e em como com ele foi possível criar um método spiritográfico. Sua vida e obra são como um arquivo-fonte (AF) cujas águas sorvi e onde mergulhei muito, se não em todas, nas que considere relevantes e importantes e que manipulei como *meio*, a ser apropriado de maneira afirmativa na educação contemporânea, havendo outras tantas ainda a serem descobertas, pois “o mais difícil é ver o que existe”. (VALÉRY, 1997, p. 103).

E debruçar-se sobre a variedade de sentidos desse arquivo-fonte (AF) de Valéry como um plano de pensamento aberto a ações tradutórias em educação é revelar um

³⁶ PC – Trata-se dos Problemas Corazzianos (A, B, C, D, E), referidos na p. 163.



tanto de seus segredos para que não se percam. O arquivo, diz Jacques Derrida (2005, p. 15), “não se deixa levar, parece resistir, dá trabalho, fomenta uma revolução contra o próprio poder ao qual simula se entregar, emprestar-se e mesmo doar-se”. Tal perspectiva derridiana é crível, já que, ao fazermos tal movimento sobre AF, isso se constitui em um investimento de risco, pois é necessário, neste trabalho que nos dispomos a fazer, pensar também “o antes da obra e o além da obra, o fora da lei da obra” (DERRIDA, 2005, p.15).

Seguindo com Derrida (1991, p. 317), em sua obra *Margens da filosofia*, ele diz que, ao ter relido Valéry, viu em sua linguagem um louvor à água, uma sede de verdade para quem fala e busca maior transparência no discurso. É um colocar de “água na boca” o que criaria com essa ação: “o discurso, a oração, o encantamento”, mas “estar sedento é tornar-se outro: corromper-se”. Tal corrupção ocorreu neste percorrido de pesquisa ao vasculhar esse AF de Valéry e verificar que é possível explorar os procedimentos múltiplos de escrita existentes em suas obras e transformá-los em novos processos experimentais de escrituras, concebendo uma maneira para um fazer poético na pesquisa docência. Esse fazer poético utiliza-se do conhecimento como invenção para criar um compósito de escrita e leitura, de perspectiva valéryana, visando a ampliar o uso das faculdades intelectivas de um espírito que lê e escreve.

Sim, embebi-me cotidianamente de Valéry nestes anos de convivência e, por vezes, via-me como um corpo imóvel em um convés que se entrega e se deixa transportar num mar de escrita como uma embarcação, e a ideia fixa dessa embarcação era a de chegar a outros portos. Somos prisioneiros, às vezes, dessas naus onde embarcamos, sujeitas aos ventos e às marés, que fazem zunir motores que impulsionam um gigantesco casco que se desloca vida afora. Mas veja-se que é também uma necessidade, para que um *serpensamento* se transforme e se arrisque a um novo olhar diante do espetáculo do mundo para autoeducar-se e dizer-se. Esse novo olhar é possível, pois se experimenta em um processo *biografemático* que movimenta corpo-espírito-mundo. Nesses movimentos que se concebem, observa-se que “o autor não é somente um poeta ou novelista, e sim um personagem de nossa própria biografia” (AUDEN, 2015, p. 27).

Em função disso, passamos a colocar em cena operativa uma dracomédia do espírito, em que a ação escritora se cruza imaginativamente com a filosofia, com a literatura e com a educação. É por essas vias que proliferam as aventuras do intelecto na ocorrência de misturas e difusões de uma escrita tradutória ativa que possibilita ações



potentes e criadoras no cotidiano do magistério. Por certo, nessa navegação oceânica, observa-se o céu com suas estrelas, pois a noite chega, e navegamos junto a encostas que deixam ver cidades ribeiras, cujas minúsculas janelas, assim como as estrelas, emitem alguma luz tremeluzente. Ouvimos, nessas noites, vozes de outros passageiros, e imaginam-se as vozes que se emitem ou se calam lá nas casinhas que agora se tornaram ínfimas a perderam-se em um breu perverso. Penso que:

Ao longo do velho arrabalde, pendendo em casebres As persianas, abrigo de luxúrias secretas, Quando o sol cruel verbera e reverbera Sobre o campo e a cidade, sobre o trigo e o teto, Ali, sozinho, exercito a minha estranha esgrima, Farejando por todo o canto o acaso da rima, Estrebuchando sobre palavras como sobre assoalhos E às vezes topando com versos há muito sonhados (BAUDELAIRE, 1954, p. 154).

Talvez porque a vida que se vive seja um esgrimar solitário, uma viagem em que as mortes são inevitáveis. A cada leitura sobre determinado AF, engendra-se um novo texto – sonhado – no texto lido, e, para que isso aconteça, é preciso, conforme Barthes (2012), decretar a morte do autor para celebrar a vida nova do texto, concedida pelo leitor, que também é um escritor. Nesse sentido, o tradutor (EEE), ao recriar os elementos originais, é considerado criador em relação aos arquivos didáticos. O texto é tomado, a partir da noção dada pelo próprio Barthes (2012, p. 62), como “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”.

A didática que se cria, por sua vez, está intimamente vinculada a processos tradutórios do AF de partida sobre os quais nos debruçamos. Essa didática entoia um canto paralelo ao texto original, o que se desenvolve por meio de um movimento plagiotrópico em uma *agoridade*. Refere-se, dessa maneira, a processos inventivo-tradutórios que reformulam o AF, cada vez que são postos na esteira tradutória. Daí emerge uma didática efetivamente marcada pelo trânsito entre o texto original e a transcrição, que não apenas vivifica o original, mas interfere de maneira afirmativa na prática docente, pois o educador-tradutor “vampiriza, o que corresponderia à ideia de mutabilidade do original pela atuação crítica de sua tradução” (CAMPOS, 2013a, p.217), e o transforma em outro texto.

Todavia, de um porto a outro, há mudanças de tonalidades nos deslocamentos, e a cada instante educamos nossos olhos para que não que se tornem estacionários. O interesse, então, volta-se para o efeito do educar nosso olhar, para fazer surgir o novo.



Isso porque, como salienta Valéry (2006, p. 71), “o autor, na maioria dos casos, é incapaz por si mesmo de explicar os caminhos seguidos e quando ele é detentor de um poder cujos meios ignora”.

Imagino que basta um querer manifestado, um deixar-se ficar à mercê do que vem e do que afeta e também inquieta, feito um transe de venturas e desventuras trabalhosas. Nesse contexto ativo de pesquisa, abre-se espaço para o eu-empírico afirmar-se e agir via uma *self-variance*, disciplinada e rigorosa, explorando as potências da linguagem, colocando em movimento dinâmico processos tradutórios didáticos em constante transmutação. Dessa maneira, transcria também a realidade curricular (EIS) e didática (AICE) mediante um método espiritográfico.

Observo que, durante este trajeto-tese, ocorreram alterações, mutações em meu espírito. Percebo que a arte de educar-se é contínua e infinita, sem início nem fim. Vozes calam-se, novas vozes soam em ritmos inusitados, deixando ver o nunca tentado, o ainda não concebido. São tantas as possibilidades que entrevejo em um método espiritográfico, como uma nova fonte de águas que vêm à tona e seguem seu caminho em um deslizar aquoso, que pode aplacar sedes e eivar-se de descobertas.

Nessas condições, o método espiritográfico, ao ser utilizado, funciona como impulso para a ação de educar, dando possibilidade para a autoformação do professor-pesquisador, pois tem como material cabal a vida experimentada nos campos do saber. São jogos de descobertas que fazemos com esrileituras em um processo vivível, aberto, múltiplo e desafiador, um fazer de escrita possível em que aqueles docentes afeitos à perspectiva da Filosofia da Diferença e das Ciências Humanas e Sociais têm meios para realizar uma educação poética que dissemina aventuras intensas do pensamento.

Nessas descobertas, é preciso um querer para – como sugere Theodor Adorno (2012, p. 161) ao referir-se a Valéry – “purificar a arte da tradicional maldição de sua insinceridade, tornando-a honesta”. Isso como o próprio Valéry o fez, deixando de lado a metafísica de caráter burguês, e tal honestidade serve como pagamento de uma dívida adquirida pela própria burguesia, que considerava que em termos de arte tudo estava dado.

Sabemos que nada está dado. Valéry pensa que o artista precisa transformar-se em instrumento e modificar a maneira de proceder diante de um mundo em transformação, pois neste não há mais lugar para o trono dos ditos gênios, mas novas fontes a serem descobertas, traduzidas. Isso por já não mais aceitarmos o jogo da falsa



humanidade, pois a estupidez e a enganação são muito danosas, e sua aprovação social “serviu” por anos para humilhar a sociedade.

Ainda segundo Adorno (2012, p. 164), o sujeito estético de Valéry “não é um sujeito primitivo do artista que se expressa”; ao contrário: “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social e coletivo” (ADORNO, 2012, p. 164).

Assim como a arte, a educação deve alcançar a si mesma de maneira honesta, o que faria com que ela transcendesse a si própria, consumando uma vida mais justa, tanto para o espírito social quanto para o espírito coletivo. Uma nova ética nas relações se estabeleceria entre corpo, espírito, mundo, sem salvacionismo, mas como condição possível de um bem viver.

Talvez eu possa ser uma criatura utópica, mas, não sem agruras e muito trabalho de pesquisa, vejo possibilidades. Para tanto, é preciso que o educador tenha disposição, atrevimento, dose de paixão, vontade de capturar forças que estão dispersas por aí em antigos textos, antigos arquivos que merecem nossa atenção para serem colocados no tabuleiro das práticas educativas. A reapropriação de textos é possível pela via tradutória, em que dizemos: há vida aqui! E, se há vida, configura-se também um lugar para atos, isto é, condição para dançar, em que o repouso não encontra lugar. Abre-se, dessa maneira, um estado de passagem para um fazer vertiginoso, um *meio* criado com pontos de apoio, pontos móveis que cedem para a direção que se desejar dar... Por olhares carregados de desejo e apelos veementes do que se quer traduzir.

Como diz Júlio Groppa Aquino, é preciso que façamos um jogo de saberes colaborativos entre professor e aluno na educação, em que ambos “permeiem as regras de tal jogo, isso porque, mesmo supondo já saber, o professor continua reatualizando seus saberes pelo simples fato de que o encontro oferece-se como território empírico para a (re) construção de seus saberes” (AQUINO, 2014, p. 68). O jogo proposto por Groppa parece-me honesto, pois as possibilidades são inesgotáveis em qualquer campo teórico aos quais nos dediquemos. “O saber não é tudo” (VALÉRY, 2006, p. 119) – é o desejo de pensar sobre esse saber que cria um ambiente aprazível para um livre *serpensamento* que aspire a novas criações e as estimule. É o que passa por via de uma *Ofis-Sofia* posta em movimento na elaboração dramática do currículo e da aula quando operamos com as matérias criadas pela filosofia, arte e ciência (PC-C).



Assim acredito que fiz com o pensamento de Valéry e seu AF, que se expandiu em um fazer tão vasto, edificando um método espiritográfico. Vastidão que faz querer mergulhar em seu volume novamente, como um corpo sensível que cai na água. Água viva, corpo vivo, que se misturam e se mantêm únicos, mesmo misturados; misturamos nela, e ela em nós... A esse jogo jogado, é trazido o que se desloca, o que se revisa, o que se transforma como centelhas para novos pensares. E elas chegam por instantes, ora como uma infiltração aos pingos, ora como algo que se derrama de repente aos jorros. Espanta-se o espírito com o que vem, a mina d'água movimenta-se, a água que luta com as partículas terrosas; a fonte quer deixar-se ver em suas forças enigmáticas ocupando vacâncias.

Nesse entre professor e aluno, há mares de torrentes, e é preciso espírito persistente e audaz para promover ações vitais e prazerosas. Esse “entre” deve sugerir: vamos navegar? Há um jogo de sedução que se estabelece a dois ou mais partícipes, mas em um só querer, movido pela curiosidade do ainda não saber. Em uma aula em que vemos por vezes espíritos suspensos, é preciso que se restabeleça a visão curiosa, abalada e, de vez em quando, cega de um combalido intelecto que não mais arrisca. Trata-se, ao contrário, de correr riscos, em um exercício existencial não salvacionista, mas que não prescinde de uma sensibilidade amorosa, que nos força a continuar para um fazer conjunto que questiona e, por questionar, busca propor algo novo no mundo e para o mundo, que seja intenso, difira do convencional e dignifique o ato de educar.

Curiosidade não se impõe – ela precisa ser de alguma maneira disparada, ela está desfeita, há necessidade de recriá-la. O espírito, ou intelecto, precisar querer, sair do cego mundo e buscar sinais, buscar um lugar que queira reconhecer. Pensar encadeia certa embriaguez e, ao mesmo tempo, furor que afasta os “ais”, engendrando estremecimentos onde havia inércia. Nesse sujeito – espírito em *self-variance* – que não se assujeita e, portanto, não se quer sedentário, de acordo com Feldes (2006, p. 86), “escorrem possíveis fugas à sua história... Nenhuma história pode menos que ela mesma [...] nem se limita a ela mesma”. Porque tal história vivencial não se restringe “às suas margens: sempre existem os desvios, as infiltrações, as rachaduras, as potências a latejar pequenos tremores; o sujeito a desfazer-se no movimento”.

Trata-se de uma amizade ética (*philia*) que se trava com um pensador e que nos coloca na superfície da mistura aquosa. Jogamos e aprendemos com ela e erramos; acredito mesmo que, por isso, nos educamos mutuamente nessa convivência. Assim o intelecto age ética-mente, “dessa maneira e não de outra” (VALÉRY, 1998, p. 153),



efetivando atos de autovariância, buscando saber como funciona o nosso próprio pensamento. Tal possibilidade ocorre porque o espírito em nossa visão ocupa três lugares funcionais EEE (Estudante, Escritor, Educador) em seu laboratório próprio e singular. Segundo Paz (2009, p. 19), “aprender a falar é aprender a traduzir”. Desde nosso nascimento até nossa morte, lidamos com a linguagem e, conseqüentemente, com a tradução. Observa-se, dessa forma, que a tradução serve como um dispositivo fônico e é importante como meio de expressão, pois emite vozes.

Nesse laboratório, tomamos o pensamento como um modo privilegiado, como o faz Valéry, para dar especial atenção às invenções do intelecto — em que, a partir de um Eu-função, se pode desenvolver uma consciência do processo do pensar para fins de conhecimento.

Pensar está na ordem da ficcionalização e construção de realidades que são, cada uma ao seu modo, sempre inventadas, assim como aquilo que se sabe de si, do mundo e suas relações. No âmbito da Educação Contemporânea, especialmente no que tange à prática de ensino, esse pensamento ganha e doa força na medida em que se toma esse Eu-função como um modo de operar a singularização e não individualização. O que se conforma pelo processo de um Eu-função, [...], é uma singularidade e não uma identidade. Quando há uma identidade possível na relação entre indivíduos ela, jamais, pode ser prevista antes da relação e tampouco pode ser estabilizada imediatamente depois. Não há identidade fora de qualquer relação, deste modo o que importa não é a identificação — exercício homogeneizador de diferenças por meio da distinção de iguais —, mas, justamente, a potência da singularização na atuação das relações entre indivíduos. (ADÓ; CAMPOS; CORAZZA, 2015, p.2).

Nessas relações, abre-se caminho também para a transcrição de textos, uma tradução poética. Sendo assim, o educador é aquele que transcriba tradutoriamente os arquivos didáticos, ou seja, por meio de ações tradutórias, faz transbordar novos sentidos provenientes do AF original. Tal medida promove também a proliferação de encontros variados, sejam eles: transculturais, transdisciplinares, translinguísticos e transsemióticos.

Sobretudo, pensamos que o conhecimento contido em um determinado arquivo se torna possibilidade de invenção e de ficção, constituindo-se como um suporte gerativo e didático para novos saberes que são experimentados no dia a dia no ensino e na educação contemporânea. Contudo, temos ciência de que tal intento não é fácil e se constitui em uma árdua tentativa, visto que vivemos em uma sociedade por demais individualista, onde os valores são pautados pela massificação de mentes e corpos.



Logo, a postura do educador-tradutor na qual acreditamos implica um pensar com renovação, almejando a criação de um lugar vivível e propício para traduzir. Os conhecimentos que compõem o arquivo original não mais se pré-configuram como simples transmissão (sujeito a sujeito) na esfera do já dado, do já conhecido, incidindo sobre eles o olhar da suspeita, que os faz divergir à medida que novos problemas sobre eles são postulados.

Ainda nesse sentido de renovação, podemos afirmar que Paul Valéry é um poeta-pensador que faz proliferar novos pensares e olhares no campo da educação, pois sua *Vidarbo* (AF) engendra e faz operar uma didática (AICE) e um currículo (EIS) tradutórios. Isso ocorre por meio de um fazer de uma escrita mutante, cuja vontade de expressão, unida à sensação, se experimenta em um cotidiano vivível e abre novos traçados compositivos de escrita para uma bio-pesquisa-docência.

Valéry é um educador-tradutor que cria seus procedimentos com originalidade; eles dão aporte para reapropriação de antigos textos ou maneiras outras de ler um texto, como ele mesmo fez ao ler a filosofia de René Descartes como se lesse um romance.

Sem demasiado esforço de atenção, sem parar nas dificuldades que acaso encontrasse de modo de apenas saberem de forma grosseira quais as matérias de que tratei; e depois disso se acharem que as mesmas merecem ser examinadas, e caso tenham a curiosidade de lhes conhecer as causas, o leiam uma segunda vez [...] não devem porém desanimar se não as entenderem ou não compreenderem o suficiente; bastará apenas marcar com um traço de tinta os lugares mais difíceis e continuar a ler sem interrupção até o fim; depois, se o livro for retomado pela terceira vez, ousar crer que se encontrará a solução da maioria das dificuldades marcadas nas leituras anteriores; e, se ainda perdurarem algumas, serão solucionadas enfim com mais uma leitura. (VALÉRY, 1952, p. 179).

Ao traduzir as *Bucólicas* de Virgílio, ele propõe ler o referido texto, mas com os olhos da modernidade, como ele mesmo afirma no texto *Calepin d'un poète* (*Agenda de um poeta* - 1928), onde escreveu:

Uma bucólica de Virgílio não seria uma novidade a ser apresentada a nossos leitores [...]; mas esta bucólica obtida por procedimentos bem diferentes daqueles do primeiro século, esta sim poderia ser algo novo. O perfume da rosa é conhecido a partir das rosas, mas reconstruí-lo a partir de moléculas COH, eis o que é bastante novo. (ILLOUZ, 2017, p. 1).

Vemos que Valéry inova em seus procedimentos, que são de uma riqueza extraordinária para as práticas na educação. Sobre esse aspecto, Jean-Nicolas Illouz,



em seu artigo intitulado *Paul Valéry traducteur: un rapport nouveau à la littérature antique*³⁷, pondera que:

A tradução das Bucólicas proposta por Valéry inscreve-se neste contexto. Efetivamente, o interesse deste trabalho, para Valéry, não reside na produção de mais uma versão entre tantas do texto de Virgílio. Ao contrário, esta obra reveste um valor simbólico no âmbito de uma reflexão sobre a relação entre antiguidade e modernidade. Valéry escolhe Virgílio como representante privilegiado da literatura latina, considerada como sendo o fundamento da cultura ocidental. Trata-se antes de tudo para ele de verificar pela experiência o conjunto de seu discurso teórico sobre a questão da duração de uma obra. Poder-se-á com efeito refletir sobre a tradução como um meio de enriquecer uma obra com uma interpretação suplementar, de potencialidades ausentes no original. Neste sentido, a tradução não tem apenas uma vocação de difusão de um texto no tempo, mas objetiva a evolução original deste texto através dos séculos. Além do mais, será necessário aproximar a noção de tradução da reflexão valeryana sobre a linguagem: se a tradução, em tanto que ato mental que admite passar da ideia para sua expressão, permite refletir sobre as modalidades de emergência da linguagem, a tradução literária, ela, oferece perspectivas novas no que se refere às condições de existência da linguagem poética. De fato, no prefácio que ele redigiu para esta tradução, intitulado «variations sur les Bucoliques» (variações sobre as Bucólicas), Valéry explica seu procedimento, e descreve sua experiência de tradutor como sendo um processo de identificação com o autor. A ligação entre antiguidade e modernidade poderá, portanto, ser igualmente considerada do ponto de vista do trabalho sobre a maneira pela qual se manifesta a linguagem poética. De fato, se o «texte source» (texto fonte) e o «texte cible» (texto alvo) (para empregar os termos teóricos consagrados) constituem os dois eixos da relação entre o antigo e o novo, o ponto comum mais pertinente poderia residir neste entre-dois, nesta tensão do poeta-tradutor em busca do caráter puramente poético de sua linguagem. (ILLOUZ, 2017, p. 1, tradução minha).

Tais considerações atestam que, por meio da escrita e da leitura, há um mundo de traduções possíveis, as quais postas no campo experimental da educação se configuram como algo inusitado, pois colocam em jogo a ideia para novas experimentações em AFs que aproximam literatura, ciência, filosofia, arte e educação. Isso porque deixam uma série de pistas e inúmeras perspectivas que ampliam ainda mais o que podemos fazer com a *vidarbo* de Valéry, bem como com seus procedimentos espiritográficos.

Mediante tudo o que foi exposto neste texto Tese, penso que deixei ver a importância fundamental desse *Esprit* criador para o ensino e a educação contemporânea. Defendo sua permanência e continuidade por dar vida nova tanto para o currículo quanto para a didática. Em termos de processo de criação, é isso que fazemos, ou deveríamos fazer, quando educamos (PC-B).

³⁷ Paul Valéry tradutor: um novo aporte à literatura antiga (tradução minha)



Por ora, agradeço e despeço-me, com a certeza de que ainda há muito a desvendar sobre o AF de Paul Valéry, mas mordi o que pude!

Um poema final, então, do que poderíamos chamar de uma breve espiritografia alexandrina, ou mais um pouco do que criamos do ponto de vista da Filosofia da Diferença em Educação (PC- A), pois, como diz Valéry (2016, p. 32): “tudo se compõe, se combina, se substitui, se compensa, se mistura e se desmistura, e isso é o Espírito”.

De flama feito

*Sète eis a chave o horizonte
Sonho aquoso e vasto
Onde reina o Rei Atum
Gigante carne livre dos cativeiros
Azuis águas marinhas
A quem os mortos avistam
Com ocos olhos frios*

*E lá livre voa a emplumada ave
Lânguidas ondas aos seus pés
Maré etílica a ela consagrada
Que não sei que lábios sorvem
Sofregamente ébrios de seus encantos
Netuno e seu Tristão dourado*

*Eis o poderoso do trono submerso
Corpo escamado a refletir mundos
Ò espírito treva
De flama feito
Orquestrador das tempestades líquidas
Acima e embaixo flertas com os raios*

*Tuas fontes manejas em obstinatos alquímicos
Em cantigas de trovões raiados murmuras
Seres bailados banhados de salgados ventos
Ao som de sua trombeta afinada meditam
Guiam naus cujos lemes giram em caos furioso
E acordam sereias de madeixas peroladas*

*Loreley que nada em direção ao cais!
Encantatória imagem de pura sedução
Dois mundos a querer ser um?
Lendas e cantos e morte e mar fundo
Qual noite sempre vem com a Lua...
Resfolegada pelo nado silencioso dos cavalos marinhos*



*Vagas luminescências de Arraias de neon emolduradas
Onde fantasmas vagam nos distantes rochedos gastos
Aurora desabrocha é dia então!
Luz que não mais vê as orgias consumadas
Velas o infinito de água esmeraldina
Maré vazante, agora é hora!
A grande ave apruma suas plumas
Alçando voo frenético de peito no ar
Sinal que os barcos sairão para o mar
Onde a legião de homens-marionetes trama a tua ruína.
Deixam se embalar pela brisa mareada
Na antigravidade no afã de matar*

*Distante de corpo franzino
Olha para o mar a menina
Sua carne treme dentro das vestes
Chora silenciosa por teu ocaso
Um desencanto febril por vísceras tuas encontrar
Sanguinolentas águas, fruto do humano maldito
Suspira a infante em soluços: Õ Atum primeiro luta ainda por teu mar...*



REFERÊNCIAS

- 50 WATTS. **La jeune by Paul Valéry**. 2017. Disponível em: <<http://50watts.com/filter/art/Koopman-s-Harem>>. Acesso em: 6 jan. 2017.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ACADÉMIE FRANÇAISE. **Paul Valéry**. 1945. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-valery?fauteuil=38&election=19-11-1925>>. Acesso em: 25 ago. 2014.
- ADÓ, Máximo Daniel Lamela. **Caderno de Notas 1: projeto, notas & ressonâncias**. In: Prefácio. Cuiabá: EdUFMT, 2011.
- _____. **Comédia intelectual da educação**. 2010. Projeto de Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2010.
- _____. **Educação potencial: autocomédia do intelecto**. 2013. 74 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2013.
- _____; CAMPOS, Maria Idalina; CORAZZA, Sandra. Conhecimento como Invenção: Paul Valéry no ensino da educação contemporânea. **Revista Educação Por Escrito**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 81-97, jan./jun. 2015.
- _____; CORAZZA, Sandra Mara; CAMPOS, Maria Idalina Krause de. **Processos tradutórios na pesquisa em educação: o Projeto Escrileituras**. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/s1517-9702201702154937>>. Acesso em: 2 abr. 2017
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução Jorge. M. B. Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.
- AGOSTINHO, Cristina. **Luz del fuego: a bailarina do povo**. São Paulo: Circulo do Livro, 1994.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: FGV, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- AMARAL, Marcio. **Mal estar na civilização? Bem estar na cultura-I**. 2017. Disponível em: <<http://www.ipub.ufrj.br/portal/ensino-e-pesquisa/ensino/residencia-medica/blog/item/443-mal-estar-na-civiliza%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- AQUINO, Júlio Groppa. **Da autoridade pedagógica à amizade intelectual: uma plataforma para o *éthos* docente**. São Paulo: Cortez, 2014.



ART INSTITVTE. **Laure Albin-Guillot**. 1936. Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/146514>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARISTÓTELES. **Vida e obra**. Tradução. Editora Nova Cultura. São Paulo: Nova Cultura, 2004.

AUDEN, W. H. **El arte de leer: ensayos literários**. Tradução Juan Antonio Montiel. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

AUGER, Pierre *et al.* **Fonctions de l'esprit: treize savants redécouvrent Paul Valéry**. Textes recueillis et présentés par Judith Robinson-Valéry. Collection Savoir. Paris: Hermann, 1983.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradutores: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Isabel Raposo, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro. São Paulo: DIFEL, 1985.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013a.

_____. **Como viver junto: simulações romaneskas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013b.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. **Flores do mal**. Tradução Jamil Almansur Haddad [s.l.]: Difel, 1954.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.



_____. **Malone morre.** Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida.** Tradução Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naisy, 2010.

BERASÁTEGUI, Blanca. **El último amor de Paul Valéry.** 2009. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-ultimo-amor-de-Paul-Valery/26243>>. Acesso em: 22 out. 2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Le rire:** Essai sur la signification du comique. 1924. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html>. Acesso em: 31 mar. 2015.

BERTHOLET, Denis. **Paul Valéry - biographies.** Paris: PLON, 2014.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar.** Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **Conversa infinita 2:** a experiência limite. Tradução João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007.

BORGES, Jorge Luis. “Atlas” – Obras completas v.3. Tradução Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 1999.

_____. “O livro de areia”. Tradução Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 1975.

_____. **O livro dos seres imaginários.** Tradução Heloiza Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Obras completas.** Vol. II. Tradução Morrone Averbuck. Buenos Aires: Emecé, 2010.

_____. **Sete noites.** Tradução João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.

BOURJEA, Marie Joqueviel. **Faut-il oublier Valéry?** Montpellier: L’Harmattan, 2006.

BOURJEA, Serge. **Paul Valéry – Cahier de Cette.** Publié avec le concours du Ministère de la Culture et de la communication de la Ville de Sète et du Musée Paul Valéry. Fata Morgana, 2009.

_____. **Paul Valéry – Le Sujet de l’écriture.** Montpellier: L’Harmattan, 1997.

BRETON, Le David. **El tatuaje.** Tradução Raoul Albé. Madri: Casimiro libros, 2013.

BROCA, J. Brito. **Pensadores franceses.** Tradução J. Brito Broca e Wilson Lousada. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1949.



CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

_____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Maria Idalina Krause de. **Alfabeto espiritográfico: escrituras em educação**. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2013b.

_____. Fazer tradutório em educação com Paul Valéry: espiritografias. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 15-35, jul./dez. 2016.

_____. Para co-criar uma aula. In: CORAZZA, Sandra Mara. **Didaticário da criação: aula cheia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

CARVALHO, Crolina. **Kundalini**. 2013. Disponível em: <<https://vidaterapia.wordpress.com/2013/02/09/kundalini/>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIORAN, E.M. **Brevário de decomposição**. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CORAZZA, Sandra Mara. **AICE no cinema: signos do movimento e imagem-tempo**. [SEMINÁRIO AVANÇADO]. Faculdade de Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

_____. **Apresentação [EIS AICE E SEU GLOSSÁRIO.pptx]**. 2015b. Disponível em: <<http://www.academia.edu/29728629/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_EIS_AICE_E_SEU_GLOSS%C3%81RIO_.pptx>. Acesso: 13 out. 2016.

_____. **Caderno de Notas 1: projeto, notas & ressonâncias**. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

_____. Currículo. In: AQUINO, J. G.; CORAZZA, S. M. (Orgs.). **Abecedário: educação da diferença**. Campinas: Papyrus, 2009.

_____. **Didaticário de criação: aula cheia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

_____. **Artistagens – Filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.



_____. **Dramatização do infantil na comédia intelectual do currículo:** método Valéry-Deleuze. Projeto de Pesquisa – (Produtividade), apresentado ao CNPq em agosto de 2010a. 91p. (Texto Digitalizado)

CORAZZA, Sandra Mara. **Ensaio sobre EIS AICE:** proposição e estratégia para pesquisar em educação. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação; CNPq, 2014. 30 p. (no prelo).

_____. **Glossário de EIS AICE.** Seminário Especial - Escriteiras no observatório: pesquisa, didática e currículo. 2015. 2f. Notas de aula.

_____. **Imagem-Movimento de AICE** (Autor-Infantil-Currículo-Educador) [SEMINÁRIO AVANÇADO]. Faculdade de Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

_____. Introdução ao método biografemático. In: COSTA, Luciano Bedin da; FONSECA, Tania Mara Galli (Orgs.). **Vidas do fora:** habitantes do silêncio. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010b.

_____. **Método Valéry-Deleuze:** um drama na comédia intelectual da educação. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362012000300016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 jun. 2014.

_____. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: Editora da UFRGS; Doisa, 2013.

_____. **O método de dramatização na comédia do intelecto:** Valéry & Deleuze. [SEMINÁRIO AVANÇADO]. Faculdade de Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2010c.

_____. **Os Cantos de fouror:** escriteira em filosofia-educação. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2008.

_____. **Para uma filosofia do inferno na educação:** Nietzsche, Deleuze e outros afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. Projeto de Pesquisa (CAPES/INEP). **Escriteiras:** um modo de ler-escrever em meio à vida Observatório da Educação (2011 – 2015).

_____. Projeto de Pesquisa de Produtividade (CNPq). **Didática da Tradução, transcrições do currículo:** escriteiras da Diferença (2014-2019).

_____. **Dramatização do infantil na comédia intelectual do currículo:** método Valéry-Deleuze. Ano. 91 f. Projeto de pesquisa – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2010.

_____; OLIVEIRA, Marcos da Rocha; ADÓ, Máximo Daniel Lamela (Orgs.). **Biografemática na educação:** vidarbos. (Caderno de Notas 7.) Porto Alegre: Editora da UFRGS; Doisa, 2015.

_____; TADEU, Tomaz. **Composições.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.



COSTA, Luciano Bedin. **Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henri Miller.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** 2017. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/22469248/derrida-jacques---a-escritura-e-a-diferenca/16>>. Acesso em: 7. jan. 2017.

_____. **Do espírito: Heidegger e a questão.** Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

_____. **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio.** Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Margens da filosofia.** Tradução Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóe.** Tradução Márcia Kupstas. São Paulo: FDT, 2003.

DELACAMPAGNE, Christian. **História da filosofia no século XX.** Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** Textos e entrevistas (1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2006a.

_____. **Conversações.** Tradução Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Crítica e clínica.** Tradução Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Désiretplaisir. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 325, p. 57-65, oct. 1994.

_____. **Diferença e repetição.** Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

_____. **Empirismo e subjetividade.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Espinoza e os signos.** Porto: Rés, 1970.

_____. **Lógica do sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado.** Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Lógica do sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2011.



_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DESCARTES, René. **Discurso do método; objeções e respostas; as paixões da alma; cartas.** Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

EL MAR DE LETRAS. “**A contrapelo**” – **Joris-Karl Huysmans.** 2013. Disponível em: <<http://elmardeletras.blogspot.com.br/2013/09/a-contrapelo-joris-karl-huysmans.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

EXPOSITIONS. **Paul Valéry, La Jeune Parque, Cahier de brouillon, avec dessins à la plume, 1912.** 2016. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/111.htm>>. acesso em: 7 nov. 2016.

FELDES, Dinamara. **O sujeito moderno e sua modernidade sedentária:** pequenas aproximações. Lajeado, RS: Editora Univates, 2006.

FENSKE, Elfi Kürten. **Paul Valéry** – o poeta e filósofo da arte. 2014. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/06/paul-valery.html>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

_____. **Paul Valéry** – o poeta e filósofo da arte. 2016. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/search/label/Paul%20Val%C3%A9ry%20-%20o%20poeta%20e%20fil%C3%B3sofo%20da%20arte>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche, o bufão dos deuses.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Theatrumphilopicum.** Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Microfísica do poder.** 25.ed. São Paulo: Graal, 2012.

_____. La pensée du dehors. In: **Ditsetécrits.** Paris: Gallimard, 1987.

GALEANO, Eduardo. **É tempo de viver sem medo.** 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GrplviKwbr8>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

GALLICA. **Fonds Paul Valéry.** 2017. p. 53. Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60001854/f109.item.r=>>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

_____. **Fonds Paul Valéry.** 1920. p.79. Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60001765/f158.item>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

GIDE, Andre. **Os frutos da terra.** Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

_____. **Se o grão não morre.** Tradução Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.



_____; VALÉRY, Paul. **Correspondance 1890- 1942**. Paris: Gallimard, 1955.
 HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1955.

HOLLAND, Merlin. **O álbum de Oscar Wilde**. Tradução Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HUXLEY, Aldous Leonard. **As portas da percepção e, céu e inferno**. Tradução Osvaldo de Araujo Souza 10. ed. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1981.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. **Paul Valéry traducteus: um rapport nouveau à la littérature antique**. 2017. Disponível em: <<http://storage.canalblog.com/36/44/448481/26773037.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

JUNG, C.G. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução Maria de Moraes Barros. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

KANTERS, Robert. Paul Valéry et l'art dramatique. In: LEVAILLANT, Jean e ROUART-VALÉRY, Agathe (eds.). **Cahiers Paul Valéry 2: “Mes théâtres”**. Paris: NRF Gallimard, 1977.

KIRK. G. S.; RAVEN. J. E. **Os filósofos pré-socráticos**. Tradução Carlos Alberto Louro Fonseca, Beatriz Rodrigues Barbosa e Maria Adelaide Pegado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

LA RÉPUBLIQUE. **Paul Valéry à genoux devant son daimôn**. 2014. Disponível em: <<http://larepubliquesdeslivres.com/paul-valery-genoux-devant-son-grand-daimon/comment-page-4/>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

LAING, Roland David. **O eu e os outros: o relacionamento interpessoal**. Tradução Aurea Brito Weissenberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

LEMINSKI, Paulo. **Agora é que são elas**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

LIBERATO, Victoria. **Códigos visuais**. A codificação visual do verbal. 2014. Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/slide/368485/>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

LINDOSO, Felipe. **“A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”**. 2011. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2011/09/06/65011-a-massa-ainda-comera-o-biscoito-fino-que-fabrico> Acesso em: 1 mai. 2017.

LÖWITH, Karl. **Paul Valéry – Rasgos centrales de su pensamiento filosófico**. Tradução Griselda Mársico. Buenos Aires: Katz, 2009.

LUNDEBERG, Adélia. **Passeios com a empresa França entre amigos**. 2016. Disponível em: <<http://www.parisdespetits.com.br>>. Acesso em: 25 fev. 2016.



LUOMAN. **Mapas históricos de Porto Alegre**. 2008. Disponível em: <<http://almada.noah.blogspot.com.br/2008/11/mapas-historicos-de-porto-alegre.htm>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche e a transvalorização dos valores**. São Paulo: Moderna, 1996.

MASTRONARDI, Carlos. **Valéry o la infinitud del método**. Buenos Aires: Raigal, 1955.

MAUROIS, André. **Introdução ao método de Paul Valéry**. Tradução Fábio Lucas. São Paulo: Pontes, 1990.

MEMÓRIA urbana. **El despertar Del dia**, de Joan Miró. 2007. Disponível em: <<http://teoriadelaimagenurbana.wordpress.com/2007/06/09/ra-i-yue-zo-m-la/>>. Acesso em: 8 dez. 2011

MILLER, Henri. **Trópico de capricórnio**. Tradução Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1974.

MONDIN, Battista. **Introdução à filosofia: problemas, sistemas, autores, obras**. São Paulo: Paulus, 1980.

MUNHOZ, Angélica; COSTA, Luciano Bedin da. **O Flâneur e as vertigens do tempo: uma aprendizagem**. Florianópolis: Linhas, 2016.

MUSÉE PAUL VALÉRY. **Dessins et aquareles dans les collections du musée**. 2016. Disponível em: <http://museepaulvalery-sete.fr/Exposition_Dessins_et_Aquarelles_dans_les_collections.php>. Acesso em: 2. nov. 2016.

MUSÉE virtuel du Protestantisme. **André Gide (1869-1951)**. 2016. Disponível em: <<http://www.museeprotestant.org/notice/andre-gide-1869-1951>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

MYARTPRINTS.CO.UK. **Paul Valery (1871-1945) his wife Jeannie Gobillard (1877-1970) and their child, 1904 (b/w photo)** - French Photographer, (20th century). 2016. Disponível em: <<http://www.myartprints.co.uk/a/frenchphotographer20thcen/paulvalery1871-1945hiswif.html>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

NICOLAY, Deniz Alcione. **A moral da infância na didática magna**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Hemus, 1981.

_____. **Assim falava Zarathustra**. Tradução Eduardo N. Fonseca. São Paulo: Hemus, 1979.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Lisboa: Guimarães, 1996.



NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

_____. **Obras incompletas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

OLIVEIRA, Marcos da Rocha. **Biografemática do homo quotidianus**: o senhor educador. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2010.

_____. Inclusão Escolar. In: AQUINO, J. G.; CORAZZA, S. M. (orgs.). **Abecedário**: educação da diferença. São Paulo: Papirus, 2009.

OUROBOROS. **Symbolic representation of coming full circle (cycle)**. 2009. Disponível em: <<http://www.crystalinks.com/ouroboros.html>>. Acesso: 4. maio. 2017. .

OT-AIGUES-MORTES. **Office de tourisme** – Aigues-mortes em terre de Camargue. 2014. Disponível em: <<http://www.ot-aiguesmortes.fr/en/visits/discovering-aigues-mortes>>. Acesso em: 19 jun. 2014.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. **Paul Valéry**: estudos filosóficos. 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19012009-162232/>>. Acesso em: 23 set. 2012.

PAZ, Octavio. **Tradução, literatura e literalidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PINTEREST. **Alan Kardec**. 2017. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/445997169318505149>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

PRADO, Benjamín. **La mujer que mato a Paul Valéry**. 2010. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/03/20/babelia/1269047543_850215.html> Acesso em: 14 mar. 2016.

ROMERO, Domingo Rodríguez. Cronología de Paul Valéry. In: VALÉRY, Paul. **Degas Danza Dibujo**. Traducción María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: Nortedur, 2012.



SALAVISA, Eduardo. **Diário gráfico de Paul Valéry**. 2015. Disponível em: <<http://diario-grafico.blogspot.com.br/2015/03/diario-grafico-de-paul-valery.html>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SCHWOB, Marcel. **A cruzada das crianças/Vidas Imaginárias**. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

SEARCH PHILPAPERS. **L'Imagerie scientifique de Paul Valéry**. 1975. Disponível em: <<https://philpapers.org/rec/VIRLSD>>. Acesso em: 5 fev.2017.

SONTAG, Susan. **A dama do mar**. Tradução Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: n-1 edições, 2013.

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

TADEU, Tomaz. Um plano de imanência para o currículo. In: _____; CORAZZA, S.; ZORDAN, P. **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Valéry e a lógica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

UQAC – Université du Québec à Chicoutimi. **Henri Bergson (1859 – 1941)**. 2014. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html>. Acesso em: 31 mar. 2015.

VALÉRY, Paul. **“Meu Fausto”**. Tradução Lúcia Fachin e Silvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. **A alma e a dança e outros diálogos**. Tradução Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. **Alfabeto**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009a.

_____. **Cahiers**. Paris: Gallimard, 1977.

_____. **Corona & Coronilla**. Poèmes à Jean Voilier. Paris: Fallois, 2009b.

_____. **Degas dança desenho**. Tradução Christina Muracho e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstrato**. Tradução Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Lisboa: Vega-Passagens, 1995a.

_____. **Estudios literários**. Tradução Juan Carlos Díaz de Atauri. Madri: Visor, 1995.

_____. **Eupalinos – Ou o arquiteto**. Tradução Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 1996b.



VALÉRY, Paul. **Fragmentos do Narciso e outros poemas**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

_____. **L'Idée Fixe**. Paris: Gallimard, 1932.

_____. **La libertad del espíritu**. Buenos Aires: Leviatán, 1939-2005.

_____. **Lai ildea fija**. Traducción de José Bainco. Buenos Aires: Losada, 1954.

_____. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Maus pensamentos & outros**. Tradução Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

_____. **Mélange**. Paris: Gallimard, 1941.

_____. **Monsieur teste**. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **O cemitério marinho**. Tradução Jorge Wanderley. São Paulo: Max Limonad, 1984.

_____. **O pensamento vivo de Descartes**. Tradução Maria de Lourdes Teixeira. São Paulo: Martins, 1952.

_____. **Poemas Apócrifos de Paul Valéry**. Tradução Márcio-André. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

_____. **Poésie perdue: Les poèmes en prose des Cahiers**. Édition présentée, établie et Annotée par Michel Jarrety. . Paris: Gallimard, 2000.

_____. **Variations sur les Bucoliques**. Traduction en vers des Bucoliques de Virgile. Paris: NRF, 1955.

_____. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Variété I**. Paris: Gallimard, 1924.

_____. **Variété III**. Paris: Gallimard, 1936.

VALLES, T. **Fundacio Joan Miro**. Esculturas. 2012. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/tvalles/fundacio-joan-miro-esculturas>>. Acesso em: 4. maio. 2017.

VARELA, Francisco. O reencantamento do concreto. In: **Cadernos de subjetividade**. São Paulo: EDUC, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica PUC-SP, 2003.



VINCI, Leonardo. **Sátiras, fábulas e profecias**. Leonardo da Vinci. Tradução Rejane Bernal Ventura. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2010.

ZOLA, Émile. **La République et la littérature**. Paris: G. Charpentier, 1879.

ZORDAN, Paola. **Os livros e a vida**. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.cientificos.ufmt.br/index.php/educacaopublica/article/view/2444/1711>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

YOUNG, Michael. **Para que servem as escolas?** 2007. Disponível em: <<http://cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Tradução Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

WILDE, Oscar. **Gide, André (1869-1951)**. 2017. Disponível em: <<http://www.mr-oscar-wilde.de/about/g/gide.htm>>. Acesso em: 4. jan. 2017.

WOOLF, Virgínia. **Orlando – uma biografia**. Tradução Tomás Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Souza e Glauco Mattosso (poemas). São Paulo: Tordesilhas, 2014.



ANEXO A - Caderno de pesquisa da autora



ANEXO B - Sumário das obras de Paul Valéry segundo a Académie Française³⁸

OBRAS (ŒUVRES)

Conte de nuit. 1888.

Rêve. Élévation de la Lune. Les vieilles ruelles. [Quelques notes sur la technique littéraire]. 1889.

Narcisse parle. Le jeune prêtre. La suave agonie. Pour la nuit. 1890.

Paradoxe sur l'architecte. 1891.

Le bois amical. 1892.

L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci. 1894.

Une conquête méthodique. 1895.

La Soirée avec monsieur Teste. 1896.

L'art militaire. 1897.

Agathe. 1898.

Anne. 1900.

La jeune Parque. Aurore. 1917.

Le cimetière marin. L'album de vers anciens. 1920.

L'ébauche d'un serpent. 1921.

Charmes. Le Serpent. 1922.

Eupalinos ou l'Architecte. 1923.

Fragments sur Mallarmé. Variétés I. 1924.

L'Âme et la Danse. 1925.

Vers et prose. Rhumbs. Analecta. 1926.

Nouveaux Rhumbs. Quatre lettres au sujet de Nietzsche. 1927.

Entretiens, avec Frédéric Lefèvre. 1928.

Variétés II. Léonard et les philosophes. 1929.

Amphion. Regards sur le monde actuel. Moralités. [Pièces sur l'art]. 1931.

L'idée fixe. Choses tues. 1932.

À propos de l'Histoire, avec Gabriel Hanotaux. 1933.

Suite. Sémiramis. 1934.

Paraboles pour illustrer douze aquarelles d'Albert Lasard. 1935.

³⁸ ACADÉMIE FRANÇAISE. **Paul Valéry**. 1945. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-valery?fauteuil=38&election=19-11-1925>>. Acesso em: 25 ago. 2014.



Variétés III. Degas, danse, dessin. 1936.

Villon et Verlaine. L'Homme et la Coquille. 1937.

L'existence du symbolisme. Variétés IV. La cantate du Narcisse. [Introduction à la poésie]. 1938.

Mélanges. 1939.

Tel quel. 1941.

Mauvaises pensées et autres. 1942.

Variétés V. Ode à la France. Variations sur ma Gravure. 1944.

L'Ange. Discours sur Voltaire. Le Solitaire. Discours sur Bergson. 1945.

OBRAS PÓSTUMAS (ŒUVRES POSTHUMES)

Mon Faust. 1946.

Vues. 1948.

Histoires brisées. 1950.

Lettres à quelques-uns. 1952.

Correspondance avec Gide. 1955.

Correspondance avec Gustave Fourment. 1956.

Cahiers. 2 vol's., [condenses]. Publiés dans la Pléiade. 1970.

Les Principes d'anarchie pure et appliqué. 1984.

Cahiers, 1894-1914. [édition de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry]. 1988.

Corona & Coronilla. Poèmes à Jean Voilier. Paris: Fallois, 2009.

Dentre as publicações póstumas: *Traduction en Vers des "Bucoliques" de Virgile* (1956).

A Bibliothèque de la Pléiade, da Gallimard, editou as obras completas Œuvres (2 v., 1957 e 1960). É também responsável pela edição crítica, em dois volumes, dos *Cahiers*, com textos organizados e anotados por Judith Robin (1973-1974). A edição completa, fac-similada, desses cadernos — de que apareceram excertos em livros como *Mélange*, *Tel quel*, *Mauvaises pensées et autres* —, foi publicada pelo Centre National de la Recherche Scientifique em 29 volumes, de 1957 a 1961.



ANEXO C - Sumário das obras de paul valéry traduzidas e disponíveis no Brasil³⁹

O pensamento vivo de Descartes. [tradução Maria de Lourdes Teixeira]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.

O cemitério marinho. Paul Valéry. [tradução Jorge Wanderley]. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1984.

A alma e a dança – e outros diálogos. Paul Valéry. [tradução Marcelo Coelho]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Eupalinos – Ou o arquiteto. Paul Valéry. [tradução Olga Reggiani; prefácio Joaquim Guedes e posfácio José Alexandre Barbosa] (edição bilíngue francês / português). São Paulo: Editora 34, 1996.

Degas dança desenho. Paul Valéry. [tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo]. São Paulo: CosacNaify, 2003.

Discurso sobre a Estética Poesia e Pensamento Abstrato. Trad. Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Vega-Passagens, 1995.

Introdução ao método de Leonardo da Vinci. (Nota e digressão & Leonardo e os filósofos) [tradução Geraldo Gérson de Souza]. São Paulo: Editora 34, 1998.

O Senhor Teste. Paul Valéry. [tradução Aníbal Fernandes]. Lisboa: Relógio d'água, 1985.

Monsieur Teste. Paul Valéry. [tradução de Cristina Murachco]. São Paulo: Ática, 1997.

Variedades. Paul Valéry. (antologia) [organização e introdução João Alexandre Barbosa; tradução Maiza Martins Siqueira e posfácio Aguinaldo Gonçalves]. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Eupalinos ou o Arquiteto. Paul Valéry. [tradução António Teixeira Guerra]. Lisboa: Cavalo de Ferro; e Fundação Castelo do Crato, 2009.

Alfabeto. Paul Valéry. [tradução Tomaz Tadeu]. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

Alfabeto. Paul Valéry. [tradução Cristina Robalo Cordeiro]. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

Meu Fausto. Paul Valéry. [tradução Lídia Fachin e Silvia Maria Azevedo]. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

³⁹ FENSKE, Elfi Kürten. **Paul Valéry** – o poeta e filósofo da arte. 2016. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/search/label/Paul%20Val%C3%A9ry%20-%20o%20poeta%20e%20fil%C3%B3sofo%20da%20arte>>. Acesso em: 30 mar. 2015.



Fragmentos do Narciso e outros poemas. (edição bilíngue) [tradução Júlio Castañon Guimarães]. Lisboa: Ateliê Editorial, 2013.

Poemas Apócrifos de Paul Valéry. Trad. Márcio-André. Editora Confraria do Vento, 2014.

