



O DRAMA DO CURRÍCULO: PESQUISA E VITALISMO DE CRIAÇÃO

Sandra Mara Corazza – UFRGS
CNPq\CAPES\FAPERGS\PROPESQ-UFRGS

Resumo: Este texto trata da pesquisa curricular vitalista, dedicada à vida (transcendental) de um currículo (virtual). Considerando que não há currículo que não expresse ou viva uma vida, impregna os currículos do vitalismo de toda criação. Opera com a idéia de um biocurrículo informe e combatente, implicado na constituição de novas possibilidades de vida. Para tal, acompanha as *Vidarbos* (vidas-obras) de autores que pensam o nosso presente: os contemporâneos de um currículo. Dentre os procedimentos de vivificação de um currículo, seleciona a produção filosófica de Gilles Deleuze, no aporte do Método de Dramatização. Discute esse modo de curricularização, apoiado no drama filosófico do *logos*, através de: análise da inserção do teatro na obra deleuziana; estudo dos principais componentes conceituais da aventura das Ideias; proposição de um roteiro de leitura e de escritura, em dois movimentos: crítico-genealógico e experimental-exploratório. Assim, trata um currículo como drama e faz um drama do currículo; mostrando que existe sempre um drama sob todo currículo.

Palavras-chave: Vitalismo Currículo Contemporâneos Método Dramatização

1. Vontade criadora

Vitalismo de toda criação. Vontade criadora de tudo o que é vivo. Força de vida imanente a todas as coisas. Pulsação vital. Relações de força que se exercem sobre linhas de vida e de morte, que se dobram e desdobram para traçar o limite do pensamento: “vitalismo sob fundo de mortalismo”. Linha afetiva, atlética, cheia de desvios, nunca reta, que atravessa a concretude dos organismos e da biosfera: “São os organismos que morrem, não a vida” (DELEUZE, 1992, p.114; p.131; p.179). Energia afirmativa de experimentação. Potência anorgânica, como a de um bebê, que pode existir numa linha de música, de desenho, de escrita: “querer-viver obstinado, cabeçudo, indomável”, que “concentra em sua pequenez a energia suficiente para arrebentar os paralelepípedos”. Vitalidade do tipo “bebê-tartaruga de Lawrence” (DELEUZE, 1997, p.151), que existe também em um currículo.

Pensado desse modo – com variações entre suas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão –, não há currículo que não expresse ou não viva uma vida. Vida impessoal, que precede hábitos, rotinas, regularidades, posições de sujeito, objetos reconhecíveis, valores instituídos, normas legitimadas, ordens estabelecidas, verdades transmitidas – “as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.334). Vida incondicionada, portanto, que não pode ser confundida com

a vida do currículo tal, porque excede, em sua concepção, a existência particular de qualquer currículo. Vida nunca dada, já que a própria ideia de vida é uma ficção – embora capaz de produzir o real e não apenas de, tolamente, corresponder-lhe. Vida pré-individuada, singular, experimental, desenredada de causalidades, memória psicológica e condições materiais. *Vita femina*, como em Nietzsche (1974, p.56; 2001, p.22): “talvez esteja nisso o mais forte encanto da vida: há sobre ela, entretecido de ouro, um véu de belas possibilidades, cheio de promessa, resistência, pudor, desdém, compaixão, sedução. Sim, a vida é uma mulher”! E “uma mulher que dança”, acrescenta Valéry (1996, p.23). Aqui, este texto trata disso: a vida (transcendental) de um currículo (virtual).

Dessa perspectiva, não há currículo que não indique entradas e saídas para novas vidas, percursos para outras formas de existência, incidências sobre inéditas possibilidades de viver: “trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.222). Não há um, que não integre “as ‘coisas feitas’, o humano e o transcendental, a natureza e a cultura, o pré-social e o social” (SILVA, 1999, p.73). Não há currículo que não tensione a segunda natureza dos indivíduos e impulse “uma vida anterior em potência, capaz de convocar e de reunir, sem abolir aquilo que nos torna singulares” (RAJCHMAN, 2000, p.89). Não há um, que não abale as próprias representações, arrastando-se até os seus limites, avesso ou Fora. Não há currículo que produza só invariantes. Não há um, que se repita, sem o fazer diferentemente. Não há currículo que, nas bordas das individuações, não se dedique aos anômalos nem deixe de se opor às normalidades. Não há um, que não fissure os padrões, reconhecimentos, recognições. Não há currículo que imagine e acate só identidades majoritárias. Não há um, que não opte pela multiplicidade em detrimento da diversidade. Não há currículo que não tenha como inquietação aquela preexistente às identificações: Como fazer o múltiplo? – pois “*Le multiple, il faut le faire*” – “O múltiplo, é preciso fazê-lo” (DELEUZE, 1997, p.16; DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.298).

Não há currículo que não acabe se distanciando da ciência oficial e do aparelho de Estado, em seus consensos sobre estratos, classes, espécies, modelos. Nenhum, que não redistribua os dados, force novos lances, relance teses alegres e livres. Não há currículo que não considere a realidade, senão como interpretativa ou perspectivista. Nenhum, que não minorize currículos majoritários, calcados na opinião e no senso comum. Não há currículo que apenas aplique a teoria à prática ou vice-versa. Nenhum, que se contente com o vazio da compreensão especulativa. Não há currículo que não tenha intuições. Nenhum, que não crie ilusões, as quais “não são contrassensos abstratos, nem somente pressões de fora, mas

miragens do pensamento” (WOTLING, 2001, p.55-56; DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.67). Não há currículo que ignore que grande parte das coisas não merece ser dita nem escrita. Nenhum, que não ria, especialmente de si mesmo. Não há currículo que não sofra as vicissitudes de sua concepção, os devires de sua gestação e as dores do seu vir à luz. Nenhum que não saiba que vai morrer e que outros currículos advirão justamente da sua morte.

A pesquisa curricular depara-se, assim, com a ideia de um biocurrículo, a qual implica “toda uma política, uma ‘política de vida’” (DIAS, 1995, p.152). Nessa pesquisa, lateja um currículo vivente, que recorta o caos: “O caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.267). Através dessas Caóides (que rugem diante do caos e se movimentam nas coisas e em nós), um currículo exclama: – “Dê-me um cérebro”, visto que o cérebro é “a junção (não a unidade) dos três planos” (DELEUZE, 2005a, p.244). Tal cérebro (tornado sujeito) realiza uma pragmática múltipla, cuja matéria plástica (relativamente indiferenciada e incerta) não segue circuitos fixos, mas abre-se para imprevistos trajetos. Em seu devir-sujeito, o cérebro de um currículo lida com signos, acontecimentos, rizomas; remetendo os pesquisadores “a um caos tornado consistente, tornado Pensamento, caosmos mental” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.267).

Ao lutar, em aliança com outras práticas criadoras e forças afirmativas, um currículo vitalista cria “possibilidades de vida: transmutação” (DELEUZE, 1997, p.121). Integra, por conseguinte, a “célebre ‘luta pela vida’” (NIETZSCHE, 2006, p.71; DIAS, 1995, p.147-148), no sentido anti-Darwin, qual seja: “o aspecto geral da vida não é a necessidade, a fome, mas antes a riqueza, a exuberância, até mesmo o absurdo esbanjamento – quando se luta, luta-se pelo poder” (NIETZSCHE, 1992, p.171). Erige-se, assim, como “poder afirmativo da vida, enquanto sua vida age como força ativa do pensamento” (DELEUZE, 1997, p.150). Poder de uma força que tão-somente existe, como tal, ao agir sobre outras forças: “não devido a uma moralidade ou imoralidade qualquer, mas porque vive, e vida é precisamente vontade de poder” (NIETZSCHE, 1992, p.171). Vontade que, ao encontrar obstáculos e limites, promove “combates-contras” (contra o Outro) e “combates-entres” (entre Si): o combate-contras “procura destruir ou repelir uma força”; enquanto o combate-entre consiste no “processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.270).

Vida, portanto, de um currículo decididamente combatente, exercida em seus conteúdos, órgãos, tecidos, conexões; e ainda em sua paixão pura, fantasia, alma, espírito (ou força). Sem trégua, esses afrontamentos do cérebro curricular com o caos resultam em

hierarquias nunca definitivas; pois, como qualquer vida, também aquela de um currículo “é essencialmente apropriação, ofensa, sujeição do que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, imposição de formas próprias, incorporação e, no mínimo e mais comedido, exploração” (NIETZSCHE, 1992, p.171).

2. Vidas-obras contemporâneas

A pesquisa enfatiza um vitalismo curricular, desenvolvido em névoas não-eternas, e que acompanha aqueles autores que pensam o nosso presente, ou seja, os contemporâneos de um currículo (ANPED, s/d). Sob a condição que o presente é o que são e, por isso mesmo, o que já deixam de ser, os pesquisadores operam num tempo de coexistência, entre as suas próprias Vidarbos (vidas-obras), as dos currículos e as de seus contemporâneos, superpondo-os numa ordenação estratigráfica; juntamente com outras obras-vidas que atravessam a história da ciência e da filosofia, da literatura e do teatro, da poesia e da pintura, da música e do cinema, da crítica e da clínica.

Lidam, assim, com diversas temporalidades e possibilidades de viver, as quais resistem a um nada de vontade; desde que a criação é resistência, enquanto devires e acontecimentos puros. Deslizando no devir-infinito que atravessa essas vidas-obras, os pesquisadores consideram-nas “seja como pontos luminosos”, que os fazem passar pelos componentes de um conceito; “seja como os pontos cardeais de uma camada ou de uma folha”, que os visitam (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.145; p.78). Entendem tais Vidarbos, das quais são tributários, no sentido de Nietzsche (1995, p.52; p. 67; 2006, p.11; p.53; SOUZA, 2006, p.113): mais do que “temporâneas”, “tempestivas” ou “atuais”, elas são “extemporâneas”, “intempestivas” ou “inatuais”: menos compreendidas do que as temporâneas, mas mais ouvidas – daí a sua autoridade.

As obras-vidas de um currículo agem, dessa maneira, “contra o passado, e assim sobre o presente”, em favor de um porvir, “que não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito”: “o Intensivo ou o Intempestivo, não um instante, mas um devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 144-145). Como, para elas, “o pensamento jamais foi questão de teoria, e sim problemas de vida, a própria vida”, quando cada um vive o seu presente, pensa e, ao mesmo tempo, o contra-efetua, abstraindo-o dos “estados de coisas, para liberar seu conceito” (DELEUZE, 1992, p.131). E como vivem, também, o nosso presente, levam-nos a problematizar experiências presentes (existenciais, acadêmicas, artísticas, políticas), a par de contra-efetua-las. Fornecem, desse modo, condições para pensar, perceber, sentir, avaliar, afetar um currículo, de maneira vívida – “uma possibilidade de vida se avalia nela mesma,

pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 205).

A Vidarbo de um currículo é, desse modo, maquinada entre as vidas-obras dos pesquisadores e as obras-vidas dos seus contemporâneos, que são agentes de enunciação ou “precursores sombrios” (DELEUZE, 2006, p.132); os quais distribuem as energias de seus traços páticos, relacionais, dinâmicos, jurídicos, existenciais, para a execução de movimentos concretos do pensamento. Como “precisamos sempre de alguém que ‘interceda’ na abertura de novos caminhos, ou no esboço de novas linhas para as nossas vidas” (RAJCHMAN, 2000, p.92), tais agentes funcionam como intercessores de alguma Vidarbo curricular, ou seja: “uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano”. Pensando esse plano, a Vidarbo curricular é experimentada, desde que “a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.143).

Não que, nos procedimentos de pesquisa, criados para vivificar um currículo, as histórias de vidas assegurem alguma interioridade ontológica; ou que as obras dos contemporâneos tenham perdido a validade; ou, mesmo, que a pesquisa pretenda superar problemas que foram anteriormente formulados. Acontece que, quando um pesquisador pensa um currículo, nele ressoam essas Vidarbos; o que prova, inequivocamente, que um currículo, mesmo que lá, naquela vida-obra determinada, não existisse, estava por vir. Isso porque os intercessores dos currículos, como artistas, criam sensações (num plano de composição, via figuras estéticas), trazendo variedades do caos; ou, como cientistas, criam funções (num plano de referência, via observadores parciais), trazendo variáveis do caos; ou, como filósofos, criam conceitos (num plano de imanência, via outros personagens conceituais), do caos trazendo variações (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Assim, quando os pesquisadores estudam a Vidarbo de um currículo ou de um contemporâneo, não realizam um retorno a algum autor ou obra, mas, a cada um que conta “(para não dizer: amado)” (BARTHES, 2005, p.20), e do qual são simples invólucros, pseudônimos, idiosincrasias, perguntam: com que intensidade você prossegue na companhia de um currículo, levando a fecundidade da sua experimentação a torná-lo um contemporâneo? Como sua vida-obra funciona para diagnosticar os devires de um currículo, em cada presente? Neste agora, o que você tem a dizer sobre um currículo? Quais modos de existência a sua Vidarbo implica, considerando que “um modo de existência é bom ou mau, nobre ou vulgar, cheio ou vazio, independente do Bem e do Mal, e de todo valor transcendente”; e que, portanto, “não há nunca outro critério senão o teor da existência, a intensificação da vida”

(DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 98)? Quais possibilidades de obras e vidas são abertas ou fechadas por sua Vidarbo? Como os conceitos, sensações ou funções, que você cria – “mediante que recomposições ou mesmo desvirtuações necessárias” (DIAS, 1995, p.146) –, encontram ainda os problemas que são os de hoje e nos ajudam a pensar outras coisas?

Ao formular essas questões, que vivificam um currículo, os pesquisadores passam da leitura amorosa ao ato de escrever. Ao agir, reescrevem cada Vidarbo de suas “matrizes de escrita” (DELEUZE, 1997, p.16), voltada àquele currículo. Ao tornarem cada vida-obra outra, juntam-se, ativamente, “ao que é belo” (BARTHES, 2005, p.14). Ao se movimentarem em zonas de indeterminação das Vidarbos, apanham suas “interferências ilocalizáveis” (DIAS, 1995, p.43). Ao apelarem a forças extra-curriculares, executam “a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias”. Ao se autorizarem, por mutações precedentes de escrituras, constroem “formas do Pensamento-cérebro, ou do Espírito como Criação”. Ao não considerarem qualquer diagnóstico de deficiência a ser reparada, alienação política, inautenticidade autoral ou depreciação moral de outros currículos, procedem a trabalhos de ficção. Ao mostrarem a “Vida no vivente ou o Vivente no vivido”, expressam mundos possíveis: nem atuais nem virtuais, tendo “o possível como categoria estética” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.278; p.224; p.230).

Dessa maneira, os pesquisadores tornam pública “uma força efetiva para além da cultura e do mundo das letras”, operando “sobre o individual, o político, o social” (PELLEJERO, 2009, p.58; p.70). Alimentando o plano informal da vida curricular, erguem uma reserva imprevisível e um viveiro inatribuível de sentidos e valores. Estimulando a abertura e o acolhimento crítico do pensamento às potencialidades de outras relações, categorizações e individualizações, tornam os currículos inespecíficos e imprecisos. Forçando-os a não pertencerem a gênero algum, resguardam o seu caráter inefável, por amor às Vidarbos curriculares. Evitando que caiam no jazigo dos currículos acabados, exercitam o questionamento: “se eles nos convêm ou desconvêm, isto é, se nos trazem forças ou então nos remetem às misérias da guerra, às pobreza do sonho, aos rigores da organização” (DELEUZE, 1997, p.153). Irradiando forças vitais, diante das rígidas segmentarizações, criam condições para, junto a Foucault, infinitamente, bradar: “Possível, por favor, senão eu sufoco” (DELEUZE, 1992, p.230)!

3. Cultura dramática

A partir dessas vontades criadoras de Vidarbos, como pensar e falar, escrever e ler sobre as vidas e obras contidas, descritas ou produzidas nos currículos? Dentre diversas maneiras possíveis, que integram a literatura curricular, este texto apresenta o Método

(técnica, operação, procedimento) de Dramatização, para tratar um currículo como drama e fazer um drama do currículo.

Tal modo de curricularização deriva do pensamento do filósofo Gilles Deleuze dos anos 60 (DELEUZE 1976; 1988; 2006), no que se refere ao aporte do “Método de Dramatização”, presente, especialmente, nos livros *Nietzsche e a filosofia; Diferença e repetição*; e na conferência proferida na *Société Française de Philosophie*, em 28 de janeiro de 1967, intitulada dessa mesma maneira, na qual Deleuze (2006, p.144) afirma: “Tento definir mais rigorosamente a dramatização: são dinamismos, determinações espaço-temporais dinâmicas, pré-qualitativas e pré-extensivas que têm ‘lugar’ em sistemas intensivos onde se repartem diferenças em profundidade, que têm por ‘pacientes’ sujeitos, esboços, que têm por ‘função’ atualizar Ideias” (DELEUZE, 2006, p.144).

Deleuze (2006, p.145-146) argumenta que, ao corresponder um sistema de determinações espaços-temporais a um conceito, “um *logos* é substituído por um ‘drama’”. Fornece o exemplo de “uma cólera”, como “uma dramatização que põe em cena sujeitos larvares”; existindo, inclusive, “um liame fundamental entre a dramatização e um certo mundo do terror, mundo que pode comportar o máximo de bufonaria, de grotesco”. Apoiado no drama filosófico do *logos* – transmutado, aqui, em drama educacional de um currículo –, este trabalho examina a inserção do teatro na obra de Deleuze; estuda os seus principais componentes conceituais e operatórios; e, ao mesmo tempo, propõe um roteiro de leitura e de escritura (uma *Chave de Escriteitura*), para evidenciar o caráter dramático de um currículo – *Debaixo de todo currículo há um drama*.

4. O teatro deleuziano

Aquilo que Deleuze escreveu especificamente sobre o teatro é pouco trabalhado, tanto pelos filósofos quanto pelos teóricos do teatro (PELLEJERO, 2006; WIAME, 2009). O próprio Deleuze (2005b), no *Abecedário* (letra C de *Cultura*), afirma a sua falta de interesse pela produção teatral contemporânea, exceção feita a Carmelo Bene (DELEUZE, 2003) e a Bob Wilson. No livro *Anti-Édipo*, em 1972, junto a Guattari, Deleuze (1976) dota o teatro de um valor negativo, ao afirmar que o inconsciente não é um teatro, mas uma fábrica; não é uma tragédia clássica, que funciona seguindo a ordem da representação, mas uma produção desejanse, de funcionamento maquínico.

Já em *Diferença e repetição*, de 1968, o modo como Deleuze (1988, p.311) tratava o teatro era outro, visto que, desde o prefácio, declarava estarem esgotados os modos antigos de expressão em filosofia; sendo necessário renová-los, seguindo os novos meios de outras artes, como o teatro e o cinema. Esse apelo a um novo teatro, oposto ao da representação, configura

um teatro das multiplicidades, cuja pesquisa encena o pensamento, indo de uma máscara a outra e reinventando os papéis: “teatro que não deixa subsistir a identidade de uma coisa representada, de um autor, de um espectador, de um personagem em cena”; logo, “teatro de problemas e de questões sempre abertas”, que leva junto “o espectador, a cena e os personagens no movimento real de uma aprendizagem de todo o inconsciente, cujos últimos elementos são ainda os problemas” (DELEUZE, 1988, p.310-311).

Mesmo diante da descontinuidade que a relação de Deleuze com o teatro sofre – em função do encontro com Guattari e das críticas de ambos à psicanálise –, há um invariante em sua posição acerca do teatro, qual seja: essa ideia está ligada à crítica de Nietzsche à representação, que toma o teatro como meio de experimentação cênica, mais do que como fixação sob a forma de drama. Considerando, desde o início, o teatro sobre o plano de expressão do pensamento, Deleuze mostra que Nietzsche e Kierkegaard possuem obras, que contêm uma nova concepção de movimento, para a qual toda representação é desde sempre mediação; e que eles são os primeiros filósofos a utilizar os meios de expressão próprios aos diretores de teatro (*metteurs en scène*). Chegam mesmo a fazer desse teatro, que se realiza no pensamento, uma máquina de guerra contra Hegel e contra aquilo que chamam o seu “falso teatro”, composto por movimentos lógicos abstratos, que operam pela mediação e representam conceitos; em vez de dramatizarem as Ideias.

A proposta deleuziana é produzir um movimento de pensar, capaz de colocar o espírito fora de toda representação; fazer desse movimento uma obra, sem interposição; substituir os signos diretos pelas representações mediadas; inventar vibrações, rotações, gravitações, que atinjam diretamente o espírito. Compreende-se que essa concepção de um teatro do pensamento não corresponde ao teatro clássico; porque, nela, não há preocupação nem atos com a representação, com a produção de ilusão, com a distinção entre ator e personagem. Deleuze (1988, p.35) constrói a ideia de um teatro sub-representativo, feito de intensidades, máscaras e singularidades, que movimentam o pensamento: “No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história”; “uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’”. Deleuze (2006, p.134) concebe, assim, seguindo Artaud, um Teatro da Crueldade contra o Teatro da Representação.

Se recorre ao potencial expressivo do teatro em filosofia, de onde vem a insistência deleuziana sobre o teatro no pensamento? Essa articulação gira ao redor do conceito de

repetição; tanto que, muitas vezes, Deleuze denomina-o “teatro da repetição”; o qual encontra sua razão de ser nas camadas mais profundas do psiquismo. Inclusive, um dos objetivos de sua Tese de Estado é elaborar um conceito de repetição que não seja uma repetição bruta, baseada na similaridade entre termos repetidos; mas dissimétrica, produtora de diferença de potências, condensadora de singularidades: por exemplo, o eco em relação à voz; o fantasma em relação à pessoa que vive; gêmeos repetidos, mas, para os quais, não há substituição possível entre os termos. Assim, para Deleuze (1988, p.16), “as repetições físicas, mecânicas ou nuas (do Mesmo) encontrariam sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um diferencial”.

As forças fundamentais da Ideia são, intrinsecamente, a repetição e a questão dramática. A Ideia constitui-se numa pulsão teatral, através de disfarces (dramatização), que não vêm recobrir uma outra realidade; pois ela não é outra coisa que a repetição singular desses disfarces, que não escondem qualquer verdade nua: “A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que só se constitui ao se disfarçar”. Ela não fica sob as máscaras, “mas se forma de uma máscara a outra”, como indo de um relevante ponto a outro, de um privilegiado instante a outro: “As máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras”. A repetição é um travestimento, que desfaz e reinventa personagens e papéis, constituindo sem cessar o sujeito: “É a máscara o verdadeiro sujeito da repetição” (DELEUZE, 1988, p.45; p.47).

5. Aventura das Ideias

Em 1967, na conferência “O método de dramatização”, Deleuze (2006) propõe um método para o exercício do pensamento filosófico – método que é de leitura e compreensão, de análise e produção. Mais adiante, “método” (ou “esquema kantiano”) será substituído, em parte, pelos conceitos de “estratégia”, “operação”, “procedimento”, especialmente nos livros dos anos 80 (dentre os quais, DELEUZE, 1985; 2003; 2005a; DELEUZE; GUATTARI, 2004). Por enquanto, a produção deleuziana tem a orientação determinada de uma dramatização.

A que visa esse conceito tirado do quadro teatral? Ora, neste período, Deleuze (1988, p.290; p.343-344) distingue “Ideia” de “conceito”: se este é considerado uma noção abstrata, hipotética, geral; aquela é a verdadeira objetividade, feita de relações diferenciais e provida do problemático, enquanto “o conjunto do problema e de suas condições”: a Ideia é “real sem ser atual, diferenciada sem ser diferenciada, completa sem ser inteira”. Desse modo, o conceito está do lado da essência teorematizada (platonismo); enquanto a Ideia fica do lado do inessencial, das afecções e dos acidentes.

Os dramas – ou “processos dinâmicos” –, na “aventura das Ideias” (DELEUZE, 1988, p.347; p.295), colocam em cena forças e potências que agem nos acontecimentos, em detrimento daquilo que aparece na superfície do pensar. Literalmente, é isso o que significa drama: performar as Ideias, quase encobertas pela ação. O método visa pôr em destaque o caráter dramático de todo acontecimento. Como afirma Deleuze (2006, p.139): “*Il y a toujours un ‘drame’ sous tout logos*” (“Há sempre um drama sob todo *logos*”).

Porém, se o método tem por objeto essa parte dramática do pensamento que é, em geral, dissimulada, o que esse drama recobre? O que impede as Ideias de serem totalmente manifestas? Ora, aquilo que Deleuze denomina “a imagem do pensamento”, qual seja: o pensamento conceitual tem como pressuposto implícito uma imagem pré-filosófica e natural, retirada do senso comum, “onde ocorre a atividade conjunta das faculdades”. Segundo essa imagem, o pensamento tem afinidade, possui formalmente e quer materialmente o verdadeiro; “e é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar” (DELEUZE, 1988, p.218-219).

A extração do pensar do domínio do senso comum e da generalização pelo conceito é o que a dramatização objetiva. Nisso consiste a primeira dimensão do método: uma dimensão diagnóstica, crítica e genealógica, que destaca o recobrimento da parte dramática do pensamento, em lugar de uma imagem dogmática e moral. Imagem que se instala antes de todo exercício de pensar, formando um “inconsciente da filosofia”. Em função dessa imagem, é que Deleuze afirma não existir um verdadeiro começo em filosofia; desde que ela, sendo prévia ao pensamento, pré-julga tudo que ali é produzido.

Se a filosofia participa desse acobertamento dos dramas das Ideias é porque tem interesse em manter uma relação essencial com o exercício concertado de todas as faculdades. Contudo, o que esse exercício pretende? Apenas a reconhecimento; para a qual, as faculdades são mobilizadas ao redor de um reconhecimento possível daquilo que é dado na experiência. Nesse sentido, a reconhecimento é uma rerepresentação, sob a forma do Mesmo. Além disso, porque essa imagem é natural, ela não pode ser plural; pode, até mesmo, conter expressões divergentes, neste ou naquele filósofo, mas é sempre unívoca, existindo somente uma imagem em geral, que constitui o pressuposto subjetivo da filosofia: “caráter inconsciente das Ideias” (DELEUZE, 1988, p.310).

6. Movimentos do método de dramatização

Como pode o pesquisador pôr em evidência aquilo que recobre a parte dramática do pensamento de um currículo? Esse teatro é encenado através de dois grandes movimentos: o crítico-genealógico e o experimental-exploratório.

6.1. **Crítico-genealógico.** Inicialmente, em um currículo estudado, o pesquisador diagnostica as séries constituintes, disparatadas e paradoxais, que integram um sistema metaestável, constituído de puras intensidades heterogêneas. Tais séries desenrolam-se em dois planos, os quais ecoam sem semelhança: uns, reais, ao nível das soluções engendradas; outros, ideacionais ou ideais, ao nível das condições do problema de um currículo, como atos; além de serem postas em comunicação, por meio de encontros e de avaliação sempre imanente.

Para cada uma das séries, o pesquisador relaciona todos os indícios e signos, que agem nas situações e nos acontecimentos do currículo em questão, são dados à representação e podem ser encontrados como sintomas de uma vontade que quer alguma coisa, tais como: 1) Objetos\Coisas\Fenômenos; 2) Conceitos\Conhecimentos\Saberes; 3) Sentimentos\Emoções\Sensações; 4) Poder\Relações; 5) Crenças\Desejos\Pretensões; 6) Sujeitos\Subjetividades; 7) Identidades\Identificações. Dentre todos os indícios e signos relacionados, em cada uma das séries, o pesquisador escolhe aquele (somente um) que seja o mais recorrente ou o mais incomum.

Considerando que os processos dinâmicos que dramatizam o currículo são atualizantes e diferenciantes, destaca as suas propriedades, criando espaços e tempos particulares; formando regras de especificação para os conceitos; determinando o duplo aspecto da *diferença*, qualitativo e quantitativo (qualidades e extensos, espécies e partes); designando um sujeito, mas um sujeito embrionado; constituindo um teatro especial, que exprime Ideias.

Tratando cada indício e signo selecionado como sintoma de uma vontade (força, potência), que quer alguma coisa, o pesquisador atribui importância máxima à forma das perguntas da qual deriva o Método de Dramatização. Para isso, não responde às perguntas, por meio de exemplos, mas pela determinação de um tipo; já que o que uma vontade quer não é um objeto, mas um tipo: o tipo daquele que fala, pensa, age, não age, reage. Sublinhando que um “tipo” é constituído pela nuance ou qualidade da vontade de poder e pela relação de forças correspondentes, e que todo o resto é sintoma, o pesquisador reconhece que um tipo só é possível de ser definido quando se determina o que quer a vontade, nos exemplares desse mesmo tipo.

Em vez de perguntar “O que é este currículo?” (que levaria à essencialização e à igualação do não-igual), privilegia um certo comportamento do pensamento, indagando: 1) QUEM QUER? Quem é aquele que quer? O que quer aquele que diz? Quais são as forças que dominam aquele que quer isso? Qual a vontade que possui aquele que quer isso? Quem, então, se exprime e, ao mesmo tempo, se oculta naquele que quer isso? Qual o seu tipo, isto é:

a vontade, a força, o lugar e a ocasião em que ele quer? Quem ou de qual ponto de vista quer isso? Esta vontade de poder (este “quem”?) supõe o quê? Qual a imagem do pensamento pressuposta por esse tipo, que não é um indivíduo, mas aquele que quer a vontade de? O que quer aquele (tipo) que diz, pensa, sente ou experimenta isso? O que quer aquele que não poderia dizer, pensar, sentir ou experimentar isso, se não tivesse tal vontade, tais forças, tal maneira de ser? 2) QUANDO QUER? Em que condições? Em que caso(s)? 3) ONDE QUER? Lugares? Circunstâncias? Pontos de vista? 4) COMO QUER? Por quais operações? Por quais configurações de forças? 5) QUANTO QUER? Intensidade das forças que querem isso? Extensão da vontade que quer isso?

6.2. Experimental-exploratório. O pesquisador chega, agora, ao segundo movimento do Método, não mais crítico ou genealógico, mas exploratório e experimental. Não evita mais a imagem dogmática de pensamento; mas se introduz no interior de outro nível de Ideias, de uma outra experiência do pensamento, solicitando forças que são potências de uma terra incógnita jamais antes conhecida. A exploração desse espaço sub-representativo e pré-individual é o principal elemento do Método, enquanto constituído não por objetos, coisas ou indivíduos, mas por agitações do espaço, buracos do tempo, puras sínteses de velocidades, direções, ritmos, “que determinam a atualização da Ideia” (DELEUZE, 1988, p.347).

Assim, para descrever o sentido e o valor de cada série do currículo em questão, o pesquisador pode operar em termos de: tipologia e topologia; relação de forças que determina uma vontade (um tipo); ontologia (sujeitos larvares); ética e política; “essência” (como sentido e valor); modos de existência derivados da experimentação; ressonâncias internas e externas; nova Ideia (pensamento sem imagem ou nova imagem do pensamento); campos e regimes de individuação; encontros imanentes; transmutação de determinações demasiado humanas (o sobre-humano); elementos ideais, diferenciais e problemáticos; acontecimentos, intensidades, produção de sentidos incorporais; vivência da sensação e a criação artística; Vidarbos curriculares; invenção de tudo.

7. Tensões permanentes

Lidando com os elementos conceituais e operatórios dispostos acima, a pesquisa vitalista pode, então, responder: como, através da multiplicidade espaço-temporal, do “diagrama informal” (DELEUZE, 1991, p.78), um currículo deixa passar as tensões permanentes entre o enunciável e o visível das Vidarbos? Como atribui às matérias fluentes e às funções difusas do pensamento histórico, antropológico, psicológico, social ou cultural dos contemporâneos de um currículo, a densidade teatral sem perder a sua inteligibilidade? Como

transforma em drama curricular os traços de conteúdo e de expressão da existência cotidiana com os seus ecos na consciência?

Perseguindo o vago e o arbitrário, sob o controle de uma consciência, que “vai sem parar da ciência ao sonho e inversamente” (DELEUZE, 1988, p.353), a pesquisa busca ressonâncias entre as artes verbais e as ciências da exatidão. Produzindo escrituras que engendram interpretações e avaliações, não decodifica a linguagem para determinar o significado de um currículo. Fazendo uma leitura distante da global, não salta ou inflexiona as mesmas passagens. Apreciando não a estrutura ou os conteúdos, dedica-se às fendas, intermitências e esfoladuras curriculares. Despregada da autossuficiência, como instituição ou gênero, não objetiva a sabedoria, a realidade da vida nem a verdade. Propõe enigmas aos pesquisadores, que os leva a se debruçarem sobre o luminoso disfarce da complexidade de um currículo. Máscara sobre máscara, ambiciona ser pesquisa sem maiúscula, cuja importância ocorre em função da sua habilidade de se disfarçar ao se constituir: “em última instância, nada há, salvo a vontade de potência, que é potência de metamorfose, potência de modelar as máscaras, potência de interpretar e de avaliar” (DELEUZE, 2006, p.157).

A dramatização de um currículo faz-se “na cabeça do sonhador, mas também sob o olhar crítico do cientista”, agindo aquém dos conceitos e das representações. Através de deslizamentos e rotações das determinações puras – que agitam o espaço e o tempo e agem diretamente sobre os espíritos –, o Método expõe os dinamismos da constituição atual de um currículo. Não pode, pois, deixar de encenar o caosmos curricular, “nesses mundos de movimentos sem sujeito, de papéis sem ator” (DELEUZE, 1988, p.351). Cavando espaços, precipita ou desacelera tempos, via torções e deslocamentos de inteligibilidade, que mobilizam as Vidarbos nos currículos.

Desde que os pesquisadores procuram saber como funciona o drama do *logos* de um currículo (e não para que funciona), realizam processos que não se separam de suas Vidarbos e nem de seus contemporâneos. Concedem, portanto, que a inteligência formadora de um currículo possa não ser mais do que uma ficção; embora não encontrem nada melhor do que ela. Por isso, dispõem, no campo do currículo, efeitos de diferença, que não representam o mundo da exterioridade; mas tomam tais efeitos como versões codificadas de acontecimentos. Modelizam, processualmente, um currículo, como ética do intelecto – seja social, técnica, política, educacional, artística –, produzida pelas inter-relações de ação, sentido e valor, entre Corpo, Espírito e Mundo – o CEM de Valéry (1931; 1977).

Quando a pesquisa vitalista dramatiza o informe curricular, não acredita que um currículo não tenha formas; mas, que estas não encontram mais, no pensar, nada que permita

substituí-las por um reconhecimento. Esse informe traz a lembrança das puras possibilidades dos currículos e defende o pensamento das ideias feitas, que tornam viável e fácil a vida prática, mas dispensam os pesquisadores de se surpreenderem. De algum modo, faz nascer germes de biocurrículos, tornados disformes. Cria, assim, uma vitalidade multiforme, no extremo da fantasia da Grande Arte de um currículo, a qual só pode ser experimentada, independentemente da sua extensão: “obra da vida, da arte, do tempo ou um capricho da natureza” (VALÉRY, 2008, p.67).

Referências

ANPED – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO. GT 24, GRUPO DE TRABALHO EDUCAÇÃO E ARTE, s/d. In: <http://www.anped.org.br/internas/ver/historico-gt-24?m=24> (Consultado em 13 dezembro 2011.)

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.

_____. *A imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005a.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. In: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze> (Texto consultado em 06 agosto 2005b.)

_____. “O método de dramatização”. In: _____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.129-154.

_____; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____; _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____; _____. *Capitalisme et schizofrénie: mille plateaux*. Paris: Minuit, 2004.

DIAS, Sousa. *Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*. Porto: Afrontamento, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: _____. *Obras incompletas. Os pensadores. XXXII*. São Paulo: Abril, 1974, p.51-60.

_____. *Além do bem e mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PELLEJERO, Eduardo. “Deleuze y el teatro de la filosofía: dramatización, minorización y perspectivismo”. In: *Devenires*, 2006, 27p. (Texto digitalizado.)
- _____. *A postulação da realidade (filosofia, literatura, política)*. Lisboa: Vendaval, 2009.
- RAJCHMAN, John. *The Deleuze connection*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SOUZA, Paulo César de. “Notas”. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.111-130.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers Paul Valéry*. Paris: Seuil, 1931.
- _____. *Cahiers Paul Valéry 2. Mes théâtres*. Paris: Gallimard, 1977.
- _____. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*. Paris: Gallimard, 2008.
- WIAME, Aline. “Un étrange théâtre psychique: la pulsión de mort selon Gilles Deleuze”. In: *Actes de la Journée des Doctorants du CRHT, Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre*, Université Paris-Sorbonne, Paris-IV, 16 mai 2009. (Texte en ligne, 8p.)
- WOTLING, Patrick. *Le vocabulaire de Nietzsche*. Paris: Ellipses, 2001.