



**Résumé :** *Le présent article vise à articuler la pensée éthico-esthétique de Gilles Deleuze avec l'œuvre de l'écrivain brésilien, Raduan Nassar. Il s'agit plus spécifiquement de penser la notion deleuzienne de zone d'indétermination dans le conte O ventre seco.*

**Mots-clés :** *Gilles Deleuze, zone d'indétermination, Raduan Nassar.*

**Resumo :** *O presente artigo pretende articular o pensamento ético-estético de Gilles Deleuze com a obra do escritor brasileiro Raduan Nassar. Trata-se, mais especificamente, de pensar a noção deleuziana de zona indeterminação no conto O ventre seco.*

**Palavras-chave :** *Gilles Deleuze, zona de indeterminação, Raduan Nassar.*

**Abstract :** *The present article seeks to articulate the aesthetic and ethical thought of Gilles Deleuze and the work of Brazilian writer Raduan Nassar. More specifically, it is an effort to reflect upon Deleuze's notion of zone of indetermination in the short story O ventre seco.*

**Key-words :** *Gilles Deleuze, zone of indetermination, Raduan Nassar.*

Gilles Deleuze é um dos pensadores mais instigantes do século XX, e sua obra continua a produzir, também no Brasil, desdobras intensivas para o pensamento ético-estético. Isto porque a estética de Deleuze está intrinsecamente ligada aquilo que ele entende como resistência. Arte como criação de novos modos de vida que resistem, que insistem. E esta resistência se dá no plano da realidade, atinge o leitor, o escritor, o sistema, ao possibilitar o devir.

A partir deste entendimento estético, Deleuze estabelece uma crítica filosófica da representação, uma crítica estética da figuração, e ainda uma crítica conceitual da forma. Seu pensamento estético se afasta da teoria do belo ou do julgamento de gosto, por ser centrada sobre o sujeito da experiência, e também de uma teoria da obra artística pensada via hermenêutica ou da

história das formas. A estética deleuziana consiste finalmente, como explica Arnaud Bouaniche “em uma concepção material do ato de criação e de seus efeitos concebidos como meios de exploração de forças ou de intensidades, como utensílios de experimentação de processos de transformação reais, pelos quais, através da obra, somos tomados, assim como o artista.” (Bouaniche, 2007: 200)

Em 1981 Deleuze publica *Francis Bacon: lógica das sensações*, logo depois de seu livro *Lógica dos sentidos*. Aparece ali a concepção de um fazer deslizar o sentido para a sensação, sensação sem relação com o subjetivismo nem com a espontaneidade. A sensação seria aquilo que afeta diretamente o sistema nervoso sem passar por uma lógica cerebral. Deleuze explica que “ligada ao corpo, a sensação deixa de ser representativa, e se torna real.” (Deleuze, 2007: 43) Esse corpo que é atingido, não é mais um corpo sistematizado, orgânico, mas um corpo sem órgãos (conceito apropriado de Artaud), desestruturado de suas funções e organizações hierárquicas pelas forças intensivas que as sensações irradiam.

A arte seria assim capaz de produzir um bloco de sensações, enquanto composição de *afectos* e *perceptos*, que propõe à nossa sensibilidade algo novo, e é essa novidade que nos conduz a um bloco de devir. O devir é sempre minoritário, algo que quer sempre ser menor, que não visa uma evolução, uma evolução para alcançar o poder, se apresentando enquanto questionamento incessante.

A arte para Deleuze teria três objetivos principais: arrancar alguma coisa do caos (o fora, se arriscar), lutar contra a opinião, o senso comum, o clichê que muitas vezes se dá pela midiática, e ainda, promover um povo por vir. Se estes três objetivos estão inter-relacionados, nos ateremos aqui mais precisamente na relação da arte como luta contra a opinião.

Como criar então algo novo e comum, que entretanto não nos seja imposto enquanto um sistema maior de opinião e esquemas rígidos de pensar e de sentir? A arte teria como objetivo tentar desfazer o clichê, o que nos é imposto pelo sistema, que cria indivíduos acabados, a partir da possibilidade de abertura a novos estados afetivos, a conjuntos flexíveis, a zonas de indistinção.

A arte viveria assim, nestas zonas de indeterminação, de indiferenciação, que visam desfazer as clivagens, os jogos de oposição (dialética) próprios do senso comum: homem/mulher, bem/mal. Um dos efeitos e funções da criação artística seria então, nos fazer sentir o mundo, as coisas e os seres de formas inéditas que Deleuze descreve como sendo os devires *mulher*, *criança*, *animal*, *vegetal*, que têm em comum minar as forças majoritárias.

Em 1993 Deleuze publica *Crítica e clínica* onde trabalha mais especificamente com a literatura e a escrita. Se na *lógica das sensações* seu interesse se localizou na pintura de Bacon, há neste livro sobre a literatura uma grande convergência no que concerne a seu pensamento estético, ou seja, principalmente, a questão do devir.

O título desdobra a crítica como criação e não como julgamento, ou como sinaliza Deleuze, “fazer existir e não julgar” (Deleuze, 1997: 122), e a clínica enquanto diagnóstico que faz o escritor da doença do mundo, uma sintomatologia que visa atingir um ponto neutro, um ponto limite pertencente tanto à arte quanto à medicina.

O livro para Deleuze se apresenta como um dispositivo, como “puro meio intensivo onde todas as formas são desfeitas em proveito de esboços, de movimentos, de fronteiras” (Bouaniche, 2007: 234). Se a tarefa da literatura é deixar vaziar os devires, é no trabalho com a língua que isto é alcançado. Deleuze toma como epígrafe deste livro a frase de Proust “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”. Ou seja, numa espécie de língua estrangeira, cavada na língua oficial, não bastando escrever em uma língua estrangeira, mas fazer a língua oficial, a do sistema, a do senso comum, sofrer singularizações, criar uma novidade estranha, para além dos jogos de oposição. Para Deleuze, este trabalho com a língua, possibilita fabricar um vazamento no sistema através da criação de uma zona de indeterminação, pelos deslizamentos que são criados pela escrita para quebrar a sintaxe institucionalizada.

Neste livro, Deleuze toma como ponto central de sua discussão o *Bartleby* de Melville. O escrivão de Wall Street produziria uma língua estrangeira em sua própria língua, traçando uma linha de fuga que desestabiliza o sistema ao repetir a fórmula - *preferiria não*. Através desta fórmula, Deleuze entende que ele recusa de uma só vez o preferível e o não preferido, em proveito de um puro nada de vontade, de uma passividade paciente. Esta lógica da preferência a que Deleuze alude, como explica Paulo Oneto “abre um espaço de indeterminação que remete à problemática-chave do romance: a problemática da singularidade como aquilo que não é da ordem filosófica do particular nem do geral, nem da ordem sociológica do privado e do público, mas que insiste ou resiste para além de todas essas bipartições ou categorizações.”(Oneto, 2007)

Se Melville, publicou em 1853 seu livro *Bartleby*, Raduan Nassar, escritor brasileiro, filho de imigrantes libaneses, começa a escrever por volta dos anos 60, só publicando pela primeira vez em 1975, mas logo em seguida, a partir de 1978, pára de escrever. Nassar poderia fazer parte da lista de escritores que o espanhol Enrique Vila-Matas elenca como sendo companheiros de Bartleby, em seu romance de 2002, *Bartleby e companhia*.

Mas para *preferir não mais* e ingressar na companhia de Bartleby é preciso trabalhar para atingir uma zona de indeterminação, de indiferenciação, de uma pura potência que oscila, no caso dos escritores, entre escrever ou não mais escrever. O que é diferente de não mais escrever por uma questão de impossibilidade, ou por nunca se ter escrito. Seria preciso escrever - potência em ato - para, então, poder não mais escrever. Como observa o filósofo Avicena, “uma potência perfeita e acabada é aquela de um escriba dominando perfeitamente a arte de escrever no momento em que ele não mais escreve”. (*apud* Agamben, 195: 19) Alcançar a pura potência equivaleria ao exercício de liberdade daquele que pode querer não mais querer.

Raduan transporta tanto para seu *personagem escritor* quanto para sua escrita a possibilidade de abertura a uma zona de indiferenciação, espaço que possibilita os devires. Em 1970, escreve o conto *O ventre seco*, espécie embrião da novela *Um copo de cólera*, sua última publicação. Com efeito, seus textos fabricam uma circularidade que cria não só uma relação intertextual interna, mas também externa, a partir da idéia de literatura como re-escritura infinita. Seu título, *O ventre seco*, é quase um oximoro, uma conjunção de contrários, uma potência que se imobiliza, que se cala, sugerindo a idéia de abstinência.

O conto se apresenta como uma carta-manifesto de uma escritura ainda e sempre por vir. Escritura que morde, provoca, rompe, incomoda, que inverte as posições dominantes: tal seria a proposição. Uma escritura feminina, naquilo que a escritura feminina tem de “minoritário”. (Deleuze, 1997: 12) Do homem diante da mulher, para inventar um outro homem que, abdicando do ato, se tornaria pura potência. Assim o remetente faz voto de castidade, voto de ignorância, voto de pobreza. Escreve no limite, na sua fadiga extrema: « estou cansado, estou muito cansado Paula, estou muito, mas muito, mas muito cansado ». (Nassar, 1998: 67) O narrador nada quer possuir: « não quero te governar », nada esperar, não julgar, nada concluir.

O narrador é um quarentão que se diz “obscurantista e conservador” e que enumera metodicamente, item por item, - paródia formal do método cartesiano -, seus duros argumentos para romper com sua namorada Paula, “que além de liberada e praticada, é também versada nas ciências ocultas dos tempos modernos.” A mulher é colocada, contra o senso comum, no pólo da razão, da modernização dos costumes, guardando contudo uma relação de ambigüidade com a questão afetiva, enquanto o homem “coração duro, homem maduro” é alguém incapaz de negociar. Mas, num jogo de claro/escuro (mulher/homem ou vice-versa), o narrador revela uma sombra - sua calada mãe - espaço de indiferenciação, numa paráfrase direta a Descartes, às “idéias claras e distintas a respeito de muitas outras coisas” da mulher.

A este jogo de repulsa e atração entre os pólos que se invertem continuamente, é imprescindível acrescentar a leitura feita por Marilena Chauí a propósito de *Um copo de cólera*:

Arrastado pela rigorosa lógica da cólera-clarividente e cega - ao leitor não é dado escolher entre os personagens: ou capta a ambigüidade do macho narcisista capaz de discurso libertário e a fêmea emancipada capaz de medo e ternura, ou não penetra na medula desse texto, perdendo seu ‘miolo propulsor’. (apud Chalhub, 1997: 128)

A esfera das sensações e afecções é o “miolo propulsor”, a medula dos textos nassarianos, um ponto de pura potência, onde a vontade escapa à razão, quando o cérebro, como diz Nassar, vem ocupar diretamente o corpo: o útero, o ventre.

No conto, Descartes é citado sem aspas e parafraseado nos itens 6, 7, 8 e 15, conforme o estilo próprio das construções textuais de Nassar. O narrador atribui à mulher vários conceitos desenvolvidos pelo filósofo em seu *Discurso do método* e nas *Meditações*, tratados onde Descartes tenta acabar com a dúvida

cética. No item 6, ele acusa a mulher de banalizar o afeto ao equipará-lo à razão cartesiana, pois, segundo ele, Paula o teria levado a supor que “o amor em nossos dias, a exemplo do bom senso em outros tempos, é a coisa mais bem dividida deste mundo”. (Nassar, 1998, 67)

O item 8 da carta vai neste sentido, ao dizer que “a razão é mais humilde que certos racionalistas”, terminando numa alusão a Descartes: “você pode continuar carreando areia, pedra e tantas barras de ferro, Paula, embora qualquer criança também saiba que é sobre um chão movediço que você há de erguer teu edifício.” (Nassar, 1998, 68)

*O ventre seco* foi escrito durante a época da ditadura militar no Brasil, época de uma literatura engajada, de contracultura, contra a lei - *é proibido proibir* -, posição que parece finalmente reforçar a lei, o bem e o mal, a mulher e o homem; época de uma dialética rigorosa, deixando entreaberta a questão: é possível uma outra saída? Nem isto nem aquilo, mas *talvez*, esta é a fórmula cética de Pirro que escapa a uma síntese negativa. A fórmula pirroniana mais importante é « não mais» [*ou mallon*], que permite dizer que uma coisa não é “mais isto” do que aquilo. Ela é análoga ao *I would prefer not to* de *Bartleby* de Melville, fórmula que, segundo Deleuze, abre uma zona de indistinguibilidade, de indiferenciação, entre o sim e o não, entre o preferível e o não preferível, “longe da via das razões”. (Deleuze, 1997: 94)

A receita de Pirro se resume em um termo: indiferença. O narrador é o “grande indiferente”. Aquele que é indiferente em relação às obrigações, aos valores, às promessas do mundo, aquele que recusa o sectarismo, o fanatismo: « você deixou escapar a linha mestra que daria caráter ao teu rabisco. Estou falando de um risco tosco feito uma corda e que, embora invisível, é facilmente apreensível pelo lápis de alguns raros retratistas; estou falando da cicatriz sempre presente como estigma no rosto dos grandes indiferentes ». (Nassar, 1998, 68) Esta indiferença, suspensão do julgamento, é presente em sua argumentação através de uma lógica sem razão, é a experiência de uma possibilidade ou de uma potência purificada de toda razão. Uma indiferença que é proveniente da não-diferença das coisas, as quais escapam a uma dualidade ou a uma igualdade.

O escritor da carta sai de um jogo de oposição pela abstinência: “não tenho nada a impor [...] Já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio. », silêncio aqui como liberdade de não dizer, como pura potência, que se aproxima da *epoché* cética.

A revolta caricatural daquele que pretende se fechar em sua torre de marfim, indiferente ao que se produz no mundo, exilado em sua casa, característico do personagem-narrador de *Um ventre seco*, re-apropria a carga de uma *indiferença trágica* para questionar os limites da ação humana: “Pouco se me dá, Paula, se mudam a mão do trânsito, as pedras do calçamento ou o nome da minha rua, [...]”. (Nassar, 1998: 66)

Em um outro conto de Nassar, *Aí pelas três da tarde* (1972), a indiferença contra as convenções sociais pretende também atingir um estágio de construção

de uma nova percepção do mundo, daí o conselho do narrador deste conto: “Largue-se nela como quem se larga na vida, e vá fundo nesse mergulho: cerre as abas da rede sobre os olhos e, com um impulso do pé [já não importa em que apoio], goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo.” (Nassar, 1998: 73) Esta proposta de retorno ao *ventre* se repete em *Um copo de cólera*, quando Ela assume a narrativa e o observa como se fosse um grande feto: “[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos [...]”. (Nassar, 1978: 81)

E, como vimos, no conto *Um ventre seco*, na oscilação entre luz e escuridão, surge a sombra do ventre seco da mãe. Exílio radical, tonel de Diógenes, retorno à origem, ao estado de natureza dos cínicos, a uma zona de indiferenciação/indeterminação?

### Atingir o miolo propulsor

Se como entende Deleuze, a arte é o que resiste, como então resistir? Como criar para deixar deslizar os devires?

A comunicação midiática é tudo menos o espaço comum, é antes o espectro do comum, de uma linguagem de clichês e despontecializada. Talvez a força da literatura esteja não naquilo que a liga a uma negatividade do indizível, mas exatamente na sua potência de comunicar, de criar linhas e espaços comuns diferentes da razão midiática, nem que para isto tenha-se, como sugere Deleuze, que “criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (Deleuze, 1992: 217), neste sentido funciona o silêncio performático nassariano.

A força argumentativa, a reversão contínua das polaridades, o jogo performático presente nos textos nassarianos criam uma intensidade perigosa que oscila, e aqui cito Deleuze, entre “vida e morte, loucura e razão, e essa linha nos arrasta” (Deleuze, 1992: 129), mas essa intensidade apaixonada é dobrada no espaço do silêncio do ventre, de um exílio interior, de uma zona de indiferenciação, criada justamente pelo jogo de reversão contínuo.

Assim se apresenta o jogo livre da linguagem como algo novo e comum a ser conquistado, e não restaurado. A linguagem da infância, como sugere Giorgio Agamben (Agamben, 2000: 14), linguagem do estado fetal, da pura potência, é a linguagem do solo comum do qual o poder tenta nos privar e que necessita ser criada, conquistada. Isto para manter a alternativa contingencial entre o poder e o poder não ser, para atingir o “miolo propulsor”, *um ventre seco*.

### Referências bibliográficas

Agamben, G. 1995. *Bartleby ou la création*. Paris: Circe.

Agamben, G. 2000. *Enfance et histoire*. Paris: Payot.

- Bouaniche, A. 2007. *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris : Pocket.
- Chalhub, S. 1997. *Semiótica dos afetos*. São Paulo: Hacker Editores.
- Deleuze, G. 1992. *Conversações*. Trad. Peter Pál Perbart. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. 1997. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. 2007. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Editora 34.
- Nassar, R. , 1998. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nassar, R. 1978. *Um copo de cólera*. São Paulo: Livraria Cultura Editora.
- Oneto, P. 2007. “Literatura e filosofia: o caso Bartleby revisitado”. *Dubito ergo sum*. <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/simp28.htm> Último acesso em 20 de setembro de 2009.