

A dificuldade do não

The difficulty of saying no

Lucas Ferraço Nassif

Mestre em Arquitetura pela PUC-Rio e doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio. O longa no qual foi diretor e montador, *Being Boring*, foi exibido na Mostra de Cinema de Tiradentes (2016), no Janela Internacional de Cinema do Recife (2016), e na Semana dos Realizadores, no Rio de Janeiro (2015).

Email: lucasferraco@gmail.com

RESENHA

RESUMO

O texto apresentado é uma resenha do estudo realizado por Gilles Deleuze da novela *Bartleby*, de Herman Melville. A partir de Deleuze, a resenha tenta buscar possibilidades de uma arte menor e de um mundo por vir que fujam aos padrões de um menor Deleuziano, de uma arte menor e de um mundo por vir centralizado e hegemônico em sua prática e em sua teoria que remetem a um centro, não à uma margem. Propõe-se uma crítica à recusa da representação, o trabalho no limite entre a representação e a sua recusa a partir de um limite – a língua portuguesa, o Brasil – e o entendimento do próprio texto enquanto representação em si de um pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura menor; Mundo por vir; Recusa da representação.

ABSTRACT

This is an essay on Gilles Deleuze's analysis of Herman Melville's *Bartleby*. From Deleuze, this essay tries to search for possibilities of a minor art and of a world to come that escape from a standard deleuzian minor, of a minor art and a world to come centralized and hegemonic in their practice and theory which refer to a center, not to a margin. It's proposed a critic of the refusal of representation, a work on the limit between representation and its refusal in a limit – the Portuguese language, Brazil – and the understanding of the text as if a representation itself.

KEYWORDS: Minor literature; World to come; Refusal of representation

Este pequeno ensaio se passa em seguida a um curso de João Pedro Cachopo ministrado em 2016, na PUC-Rio, sobre *Bartleby* de Herman Melville (1819 - 1891): o texto, os textos vindos do estudo da novela, a fórmula deleuziana etc. O que tento buscar aqui é o levantamento de uma – ou de algumas – questões que tentam pensar na dificuldade do *não*. Uma dificuldade que, mais exatamente, parece estar num a partir do *não*: que não está *no não* em si, mas no que cerca esse *não*, nas forças que o organizam e o comandam. É de um incômodo com a organização do *não*, avistando um comando que o ordena, que realizo este trabalho.

A questão que tento levantar é o apontamento das complicações – e no paradoxo, pois vivemos organizadxs nele – provocadas pela *fórmula* deleuziana num pensamento da margem, do limite ou dos limites da representação, do *menor*, de uma literatura ou de uma arte *menor*. Seria possível dizer *não* ao *não* de Deleuze em *Crítica e clínica* (2011)? Eu, jovem pesquisador brasileiro, poderia tentar dizer *não* ao *não* deleuziano? Por rebeldia, ou teimosia, quais as consequências desse *não* central, vindo de uma centralidade financeira e intelectual, e quais as possibilidades de um *não* ao *não*? Se estamos num limite imposto pela marginalidade da fala no discurso da arte, da literatura, por estarmos no Brasil, por escrevermos e lermos em português, como podemos não ser a reprodução de um *não* deleuziano? Como a *fórmula* poderia não ser opressora, viabilizando a possibilidade de existência de outros *nãos*?

Acredito que a chave para essas tentativas de resposta está na representação: num *não* à recusa da representação, na procura por uma fala do limite que se dá no limite, na margem da representação promovida e decorrente da margem. Pela *fórmula* enquanto um conceito, talvez seja possível virar a teoria deleuziana para si mesma e ampliar as potencialidades do seu paradoxo da representação – arriscando jogos de linguagem, ousaria. A *fórmula* chama atenção pois ela passa da radicalidade de um suposto limite para a centralidade; tornando-se uma *função-limite* (*Ibidem*, p. 91) enviesada e expansionista. Daquilo que supostamente não representa – da *fórmula* – reverberam evidências de uma representação da não-representação que ordena o discurso: o *como* interpretar, o *como* falar, o *como* justificar, escrever e ler. Ela, a *fórmula*, coloca-se como uma hegemonia que se camufla na assertividade da sua indeterminação, na constância de uma expansão que parte de um centro que se reinventa, ou se reapresenta, mas que cala aquilo que pode ser mais frágil – o *menor*.

Um exemplo, trago, é o mantra do *cinema expandido* na academia brasileira: que se esquece do histórico, e *alegórico* (a possibilidade de decadência), do texto de Gene Youngblood (o inventor do

conceito), “cinema expandido não é de jeito nenhum um filme: como a vida, é um processo de tornar-se, uma motivação histórica do homem em manifestar a sua consciência para fora da sua mente, na frente dos seus olhos” (1970, p. 41), e que passa a limitar o aceitável cinematograficamente ao que é *expandido*: ao que não representa, video-instalações, experiência, qualquer coisa que não seja uma narrativa cinematográfica de ficção, com personagens que falam num lugar, de um lugar. O perigo desse *cinema expandido* – e por isso ele é um ótimo exemplo – está no abraço a uma história única do cinema, que julga a não-representação como progresso, evolução: o lugar onde nós, no Brasil, deveríamos chegar. Entretanto, há, sim, uma representação no *cinema expandido*, uma representação que é o próprio texto que formula o conceito, que indica o trajeto de um cinema até a não-representação. Essas palavras, *cinema expandido*, indicam um cinema e uma história, um pensamento, representam um trajeto, e a sua reprodução enquanto hegemonia obstrui a realização de outras representações, de outros trajetos, de outras consciências, outras mentes, outros olhos; outros personagens, lugares, falas etc.

Bartleby, em Deleuze, talvez indique a necessidade de um outro pensamento que tente caminhar pelos limites do pensamento deleuziano se valendo do próprio pensamento deleuziano e do desconforto causado por totalizações possíveis. O ensaio que escrevo, portanto, duvida do *menor da fórmula*; duvida do interesse pelo *povo por vir* ou da *língua estrangeira na língua nativa* dessa *fórmula* ao se deparar com essas totalizações possíveis de um abstrato que pode ser colonizador. A *fórmula*, sublinho, não pode ser um convite para participarmos do parlamento francês, de um projeto francês expansionista que nos convida para participarmos desse parlamento pois nós os obedecemos e aceitamos uma certa (não) representação imposta – amistosa, no entanto, pois fez o convite. Em Arendt e em Fanon, em *Origens do totalitarismo* (2013) e em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), são destacadas essas forças de ordenação expansionista e o poder delas sobre aquilo que poderia ser diferente delas. O *poderia* salta nessa última linha – pois é exatamente no *poderia* que a organização se sobrepõe, delimitando possibilidades. Não chamo Deleuze de colonizador, o que chamo é a atenção para a força colonial no uso da *fórmula* deleuziana da não-representação, de um Bartleby que, de abstrato e indeterminado, torna-se soberano. Fanon é certeiro ao trazer a máscara branca para o debate: mais do que Arendt, ele se desloca a partir da margem, do colonizado que vai para a metrópole e veste a máscara, que já vinha vestindo mesmo antes; Fanon trabalha da margem pensando aqueles que estão nessa margem em relação ao centro. É nessa máscara que está o ponto de inflexão acerca do *não*, aquilo que coloca um dedo que aponta para

a dificuldade do *não* periférica, para o medo e para as ameaças que envolvem dizer *não* ao *não*.

A *fórmula* incomoda em sua fraternidade que ordena e serve de ferramenta de ordenação para aquilo que não fazia parte da sua fraternidade original. Se estou no Brasil, na academia brasileira, as possibilidades de outra fraternidade se restringem e se pautam, são policiadas, pela representação de fraternidade depurada de Bartleby por Deleuze. Uma fraternidade que se diz *nós*, mas que não é de fato *nossa*, chegando aos limites de outros territórios e organizando os limites de seus pensamentos, ações no mundo, representações. X pesquisadorx que vai para fora, volta: e é na volta que grita essa organização de forças do pensamento. X pesquisadorx é uma elite do pensamento, num país desigual, que vai e que volta, e que na volta têm mais poder do que xs que ficaram. O trágico do *não* ao *não*, portanto, está na recusa do *sim* ao *não*: na recusa do entendimento desse *não*. “Eu não vim aqui para entender: eu vim aqui para dizer não”, fala Antígona na peça de Jean Anouilh (1944). As fissuras desse *não* de Antígona podem ser fissuras a serem provocadas no *não* do Bartleby deleuziano. Ela, sobrinha do rei, futura esposa de seu filho, ainda assim, diz *não*, na teimosia que proporciona a existência, a escrita e a leitura, da narrativa em que é protagonista. Ela deveria, mais do que muitos, sobretudo, poderia, dizer *sim* – mas ela insiste pelo *não*. Antígona, em Anouilh e em Sófocles, sofre as consequências desse *não*. Mas as consequências não importam: o que importa é o *como* do seu *não*, de onde, quando, para quem ela fala. Uma ordem poderia ser invertida: Bartleby precisava ler Deleuze; Antígona precisava ler Deleuze.

Um Bartleby que se torna Jesus Cristo, uma proposta de fraternidade que transforma Deleuze em pai dxs pesquisadorxs e dxs artistas. Será que a panorâmica e o *travelling* (2011, p. 109), metáforas quase indecifráveis – por isso muito angustiantes – vindas de uma citação de Godard, conseguem indicar saídas para outras possibilidades de *não*, do patriarcado, de um autoritarismo do texto que reverbera nas leituras e nas escritas posteriores a ele? Deleuze, citando, pergunta o “que quer dizer Jean-Luc Godard quando, em nome do cinema, afirma que entre um *travelling* e uma panorâmica há um problema moral?” (*ibidem*). O que quer dizer Jean-Luc Godard? Pergunto depois dele, a mesma pergunta, pois a sua resposta parece fazer da pergunta uma estratégia de acerto, não de dúvida – ela é parte de uma argumentação que já estava lá, só esperando para dar o bote e que usa de Godard, poupando-o ao invés de confrontá-lo na realização efetiva de um questionamento; ele parece querer ler, escrever e fechar a interpretação, acabar o jogo. Logo, Godard não é umx outrx (como poderiam

também ser Bartleby e Antígona), mas ainda Deleuze.

Com um eixo fixo, a panorâmica gira nesse eixo enquanto o *travelling* possui um trilho, um percurso por um caminho. O movimento da panorâmica se diferencia do *travelling*, pois o primeiro se movimenta em seu próprio eixo, num eixo determinado, não dá um passo para a frente, para trás ou para os lados, permanecendo num mesmo ponto; já o *travelling* anda, há nele deslocamento de um ponto a outro numa linha, início e fim. Na panorâmica, o que está em volta é destaque diante de nós, no *travelling*, por mais destacado que seja o que acontece em nossa frente, o movimento – a realização, manufatura (mecânica ou digital), a feitura desse movimento de um lugar a outro – chama grande atenção.

A panorâmica e o *travelling* falariam de quê, seriam formas de mostrar o quê em nome do cinema? Deleuze diz que panorâmica e *travelling* são elementos do ritmo de *originais*; processos, um estacionário e outro de velocidade infinita, que diferenciam tipos de *originais*.

Cada original é uma potente Figura solitária que extravasa qualquer forma explicável: lança flamejantes dardos-traços de expressão, que indicam a teimosia de um pensamento sem imagem, de uma questão sem resposta, de uma lógica extrema e sem racionalidade. Figuras de vida e de saber, sabem algo inexprimível, vivem algo insondável. Não têm nada de geral e não são particulares: escapam ao conhecimento, desafiam a psicologia. Mesmo as palavras que pronunciam transbordam das leis gerais da língua (os “pressupostos”), assim como as simples particularidades da fala, visto que são como os vestígios ou projeções de uma língua original única, primeira, e levam toda a linguagem ao limite do silêncio e da música. Bartleby nada tem de particular, tampouco de geral, é um Original.

(Deleuze, 2011, p. 109)

Um pensamento sem imagem não pode vetar outras imagens do pensamento: a dificuldade do *não* está na teimosia que confronta a teimosia. Mais: há imagem no pensamento sem imagem, há racionalidade no pensamento sem racionalidade, há respostas, há lógica possível que não a extrema. Qual a amplitude, a vastidão, a potência, a radicalidade da palavra *original* quando seu significado é tão demarcado, limitado no pensamento deleuziano exposto nessa citação? A palavra *original* tem seu significado na língua posto de férias, e o que passa a valer é o significado do *original* deleuziano;

a palavra usada por Deleuze, *original*, refere-se a esse *original* do significado elaborado pelo próprio Deleuze, representa um *original* que tem significado no pensamento deleuziano, que remete a ele, e não ao uso *na* língua, no *comum* dessa língua, de uma língua. Ao transcrever essa passagem do texto, escrevi *silencia* e não *silêncio* – e tento colocar que a oferta ou a proposta de uma linguagem no limite do silêncio ou da música também pode ser uma linguagem que reverbera essa referência, limitando-se e se atrelando a um outro pressuposto, a outras regras.

Talvez a dificuldade neste ensaio, além da dificuldade do *não* ao *não*, seja decorrente de uma teimosia pela (que deseja uma) teimosia indisciplinada e mesmo impossível: que tenta abrir pequenas rachaduras conflituosas, respirações ofegantes e paragens sonhadoras num processo de atualização constante de pressupostos e de regras de *como* se pode ou não falar, de produção do discurso (Foucault, 2013, p. 34). Talvez essas rachaduras, respirações e paragens sejam de fato impossíveis, destacando que não se escapa da disciplina e que o trabalho aqui realizado não leva a lugar algum. Este ensaio se passa nessa tentativa, na hipótese de que o próprio ensaio já é uma possibilidade de representação que marca um limitar, valendo-se também da hipótese de que o texto de Deleuze já é uma representação. Todavia, como alertei em *Youngblood*, a necessidade mais visível parece ser a de entender essas representações de maneira *alegórica* – ou seja: permitindo que elas decaiam para que seja viável trabalhar em suas ruínas.

Posteriormente, Deleuze traz neste estudo aquilo que ele chama de *perspectivismo em arquipélago*: uma nova perspectiva de que fazem parte as metáforas da panorâmica e do *travelling*; no *perspectivismo em arquipélago* a panorâmica e o *travelling* seriam conjugadas (*Ibidem*, p. 115). Por que conjugá-los no arquipélago? Conjugar poderia servir a um aumento das chances de apagamento ou atenuação dos limites que demarcam o que pode ser uma panorâmica e um *travelling*: deixando de sublinhá-los, organizando, ordenando as suas diferenças na montagem de um filme. Penso em saídas para a oferta de Deleuze; e se, ao invés de propor um arquipélago – conjugando as diferenças –, fosse proposta a utilização de uma mesma banda sonora, um texto, para cada plano? Se uma música, narração, voz *off* é posta em planos diferentes – um em panorâmica e outro em *travelling* – talvez possam ser mostradas suas diferenças ao mesmo tempo em que a própria banda sonora é exposta em sua repetição, passível de ser repensada, questionada. As formas – panorâmica e *travelling* –, logo, não seriam somente formas a serem conjugadas numa forma arquipélago e utilizadas: as formas seriam tensionadas junto

do tensionamento da banda sonora – daquilo que é falado, daquilo que se escuta, das possibilidades de narração, de descrição, de ficção provenientes do encontro desses elementos. Mesmo se tivermos uma mesma banda sonora para esses diferentes planos, um em panorâmica e outro em *travelling*, eles não falariam a mesma coisa, falariam? Emperrar o acordo da conjugação é uma oportunidade de trabalho.

Na oferta do arquipélago, Deleuze diz haver um único proprietário – um sujeito conhecedor –, o qual deve ceder o seu lugar “a uma comunidade de exploradores, precisamente os irmãos do arquipélago, que substituem o conhecimento pela crença, ou antes, pela ‘confiança’: não crença num outro mundo, mas confiança neste mundo aqui” (*Ibidem*, p. 113). A palavra *ceder* remete a uma concessão a ser feita por aquele que tem o poder sobre uma propriedade; o proprietário seria aquele a ceder o que possui, o lugar possuído por ele, aos exploradores. Essa comunidade de exploradores se apoiará, sobretudo, na crença, na confiança em seu mundo. O que se passa entre o sujeito conhecedor e a comunidade de exploradores aparenta ser um acordo, um pacto no qual o proprietário passa o seu poder, cede; ceder é o verbo indicativo de uma transmissão de poder de processo hierarquizado, aveludada, de batalha suspensa, de um confronto que tem espaço numa negociação da qual talvez não participemos. São restritivas uma crença, uma confiança que partem de um acordo entre poderes – o mundo permanece restritivo, preservando não o mundo em si (*Gaia*), mas essas relações do poder na qual estamos (e talvez não possamos *mesmo* – tragicamente ou pateticamente – sair delas), a cartografia de forças das *tecnologias humanas e materiais* do *diagrama* e dos *dispositivos* (Deleuze, 2013, p. 33). No arquipélago, em suas ilhas e entre-ilhas, o que parece se transformar é a ordem do diagrama de forças, a tecnologia humana: uma força que cede à outra, que utiliza a tecnologia material, os dispositivos, que ordena o mundo no qual crê e confia.

Bartleby e Antígona; assim como elxs, a atenção deste trabalho é no *não* que diz *não* à insistência do *sim* num certo espaço de negociação – o escritório do advogado, o palácio de Creonte. Um *sim*, que por mais correto, certo e assertivo, restringe. Em sua oferta, o *sim* preserva e oprime a partir daquilo que não diz explicitamente, mas que, em seu paradoxo – e em sua reverberação, especialmente –, provoca incômodos sem deixar ser incomodado, precavendo-se, ganhando adeptxs que o reproduzem na crença e na confiança em seu mundo. O *por vir* dos outros mundos que não são este aqui está disciplinado por uma prática teórica: é vigiado e, muitas vezes, punido.

Corremos contra as paredes da nossa prisão, encontramos um texto. Ou, por causa dele, e

de outros vários, nós corremos contra as paredes da nossa prisão. Correr contra pode ser colidir ou se afastar. O texto pode ser a prisão ou aquilo que nos faz correr – e um texto que nos fez correr pode eventualmente se tornar prisão. Desejamos, na correria, realizar algumas proposições. Proposições feitas a partir de um texto, ou de vários outros, ou de outras coisas. Dentre elas, as nossas conversas, os nossos interesses, a nossa língua, a nossa fala, a nossa vontade de falar, de subir algumas escadas para, depois de ter subido, jogá-las fora. Não para não mostrar os caminhos: eles estão aqui. O ensaio mostra seus caminhos, é uma experimentação de leitura e de escrita que tenta mostrar seus caminhos. Jogar fora as escadas é querer evitar um caminho único a partir disso. Jogar as escadas fora é uma maneira de fazer o pensamento e a prática continuarem na margem, não na hegemonia – para que a escada não seja em direção à hegemonia do poder onde se passam as grandes negociações, mas aos jogos, à atenção aos jogos e à possibilidade de subversão nessas negociações. Prática, crítica, prática-crítica. A diferença talvez esteja no entender atrelado à possibilidade de jogar fora.

Referências Bibliográficas

- ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: Didier, 1964
- ARENDETT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2013
- DELEUZE, Giles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011
- _____. *Foucault*. São Paulo: Editora brasiliense, 2013.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: P. Dutton e Co, Inc, 1970.