

Deslucamentos: língua errante/apátrida

Márcio Seligmann-Silva

Resumo O texto desenvolve a noção de língua como “deslucamento” a partir de seis casos. Primeiro o caso Kafka: aí se mostra que a literatura é uma espécie de porteira da cripta e abre-nos o caminho para ela. O segundo caso, de Bispo do Rosário, mostra a força do anarquivamento do arquivo Iluminista/Humanista levada a cabo por artistas no sentido de *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O caso seguinte é o de Paul Celan, para quem ninguém testemunha para quem testemunhou. Jean Améry apresenta a perda na confiança no mundo e o ser arremessado na estremeidade provocados pela tortura que sofreu. Vilém Flusser defende que a Shoah, que o lançou na apatricidade e na ausência de solo, ensinou-o também a viver entre as línguas e sem a casa falsa da pátria. Por fim, com Almiros Martins, indígena guarani, vemos como a memória da destruição está na base do empoderamento e (re)construção da linguagem.

Palavras-chave deslucamento; anarquivamento; testemunho; apatricidade.

Márcio Seligmann-Silva é professor titular de Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP).

Literatura como porteira da cripta

Em *A casca e o núcleo*, de Nicolas Abraham e Maria Torok, a realidade é revista como o “lugar em que o segredo está escondido”¹. Essa realidade psicanalítica (e Abraham e Torok se dirigem a essa realidade), “realidade enquanto crime cometido”, tem paralelo com o recalçamento dinâmico, típico da histeria, mas possui a característica de se localizar no seio do próprio ego. A realidade incorporada em um túmulo fica, segundo os autores, *sob a guarda* de um ego que deve ser cheio de “malícia, de astúcia e de diplomacia”². Para esses autores, o “*bloco de realidade*” incorporado tem também a característica da “*desmetaforização*”³. A cripta é criada como resposta à incapacidade de enlutar, à recusa de introjeção. Assim como a teoria do trauma em Freud corresponde em linhas gerais a uma tentativa de dar conta de uma nova “realidade” psíquica e social do homem moderno – incluindo aí a realidade cotidiana violenta e a do terror das guerras –, do mesmo modo seria equivocado desvincular a teoria da cripta da experiência histórica do século xx. A escalada tecnológica e bélica desse período gerou um número tal de assassinatos como nunca antes poderia ter ocorrido. Essa realidade da morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada.

De certo modo, podemos afirmar que a literatura é uma espécie de porteira dessa cripta. Abre-nos o caminho para ela. É uma figura que tanto vem “de dentro” como está “fora”, diante da cripta, de costas para ela. Essa cripta – assim como a noção forte de “real” – possui a mesma característica da concepção freudiana de *Unheimlich*: algo de familiar que não pode ser revelado. O que pode habitar esse túmulo senão o

1 N. Abraham; M. Torok, *A casca e o núcleo*, p. 237.

2 N. Abraham; M. Torok, *op. cit.*, p. 239.

3 N. Abraham; M. Torok, *op. cit.*, p. 245.



*Kafka nos ensina a ouvir
a voz da natureza esquecida.
Nas suas obras o olhar
vem “de baixo”.*

próprio histórico? Algo que conhecemos mas de que nos “esquecemos”... É esse elemento “esquecido” – como Benjamin foi o primeiro a observar – que justamente é encenado em muitas histórias de Kafka. Kafka traça, retraça, apaga para novamente riscar o limite interdito que permite que nós vivamos assentados sobre nossos túmulos sem olhar para baixo. Kafka nos ensina a ouvir a voz da natureza esquecida. Nas suas obras o olhar vem “de baixo”. A justiça é tão impenetrável quanto o núcleo duro da linguagem: que em termos psicanalíticos não pode ser dissociada dos nossos traumas constitutivos, do desamparo e da tentativa de dar conta da angústia por meio dela. Ocupar a boca com a linguagem, ensina-nos Maria Torok, só é possível em meio a uma “comunidade de bocas vazias”⁴. A justiça dá o veredicto, condena, censura – como nosso superego –, mas também estabelece no seu código o correto e o errado: o bem e o mal. E a linguagem – a nossa linguagem pós-queda e pós-babélica⁵ – só existe a partir do conhecimento do bem e do mal, do re-conhecimento da vergonha: diante do espetáculo da nudez de nossos corpos. (Não por acaso na última frase de *O processo* lemos: “Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”.) A culpa incorporada na linguagem e a vergonha do corpo sempre caminharam juntas na história mítica da humanidade. Não há esperança na literatura de Kafka, porque ele leva até às últimas consequências o saber em torno dessa linguagem “decaída”, dessa linguagem que condena *a priori*, que exclui e vive dessa exclusão. Na sua literatura, a linguagem é desconstruída enquanto máquina de conceituação e consolo diante da “Queda”. Daí a impossibilidade da metáfora e a sua literalização que leva os leitores ao “desespero” – ou a especular sobre o “humor” kafkiano. O espetáculo da catástrofe a que tende a

vida (moderna) é apresentado nessa obra como se fosse um evento banal. Também a temporalidade da narrativa é estancada: a literatura de Kafka reduz o mundo a imagens sem um necessário nexo entre elas⁶. Sua obra apresenta o “trauma” do indivíduo alienado moderno que porta em si a marca do choque. Kafka nos fala de uma “ferida... rasgada por um raio que ainda perdura”⁷: esse raio é o mesmo *flash* do “real” que nos paralisa e que nossa sociedade “midiática” reproduz incessantemente em imagens sem significado. Essa reflexão também possui um corolário que resistimos muitas vezes em reconhecer: identificamo-nos com a literatura de Kafka, com K., porque somos filhos de nossa era, porque de certo modo nos identificamos com os sobreviventes, porque nos sentimos culpados e nos voltamos para os mortos, mesmo que sempre “tarde demais”⁸. Kafka apresenta o nosso mundo “deslocado”, desterritorializado e nos identificamos com essa paisagem. Kafka encena nas suas metamorfoses – nas duas direções, do animal em direção ao homem, como em “Um relatório para uma Academia”, e no sentido contrário, como em *A metamorfose* – todo o drama da humanidade enquanto história da repressão da natureza externa e interna. No limite, ele mostra que essa separação entre natureza “externa” e “interna” é tão frágil quanto a diferença entre o familiar e o sinistro tal como eles se encontram mesclados no sentido de (*Un*)*heimlich*. Um dos sentidos de *Unheimlich*, como o próprio Freud destacou, é o de *unbehaglich* (o que provoca mal-estar). *Unbehagen* significa também estar sem abrigo, sem moradia. Se, de certo modo, podemos dizer que a psicanálise procedeu à revelação do *Unheimlich* da psique do indivíduo, ou seja, revelou “tudo aquilo que deveria ter permanecido em segredo e oculto e veio à luz” (na definição do filósofo idealista Schelling, aprovada por Freud), Kafka procedeu a essa mesma operação, mas no registro da literatura. Escrever, para ele, equivalia à única maneira de (sobre)viver em um mundo inóspito (*unbehaglich*). A escrita construía a sua casa (*Heim*), o seu estar no mundo. Sua obra é uma pesquisa das fronteiras do familiar (*heimisch*) com o estranho (*Unheimlich*). A famosa abertura de



A metamorfose explicita isso na sequência do negativo *un* que também encontramos em *Unheimlich*, *Unbehagen* e *Unbewusst* (inconsciente): “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Traumen erwachte fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt” [Quando Gregor Samsa, uma manhã, despertou de sonhos inquietantes, ele encontrou-se na sua cama transformado em um inseto monstruoso]. Deve-se salientar que também o termo “monstruoso”, *ungeheuer*, é da família de *Unheimlich* e possui a mesma raiz. Essa posição no momento do “despertar” é fundamental e separa o projeto de Kafka do dos surrealistas: para ele trata-se não de mergulhar nos sonhos, mas sim de apanhar nosso mundo *unheimlich* a partir da soleira que é o despertar. Ele se coloca diante do mundo do sonho.

Sua obra localiza-se também, paradigmaticamente para a nossa visão de “literatura”, “Diante da lei”, como se chama uma das narrativas (de 1914!) do volume *Um médico rural*, publicado em 1920. *Vor dem Gesetz*: significa tanto diante da lei como “antes” da lei. Se a lei é o interdito, como Derrida recorda, ela é retratada por Kafka como algo interdito. É essa mesma *double bind* que não permite uma meta-linguagem, a não ser via uma infinita *mise-en-abyme*. A literatura descreve justamente

se a lei é o interdito, como Derrida recorda, ela é retratada por Kafka como algo interdito

esse movimento. Daí Kafka fazer a literatura “voltar” às suas origens míticas: antes da lei, antes e para além dos gêneros com seus contornos formais reconhecíveis. Se ele não conseguiu concluir os seus romances, é justamente porque sua literatura revelou os limites históricos desse gênero.

Kafka produziu sua obra dentro de um espaço amplamente aporético: sua literatura, como ele mesmo o escreveu em uma carta de 1921 a seu amigo Max Brod (falando da literatura de “jovens judeus que começaram a escrever em alemão...”), nasceu de algumas impossibilidades fundamentais: “a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente”. Mas em seguida ele arrematou: “Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...”⁹.

Essa escritura que nasceu da impossibilidade e da necessidade – como o testemunho de um modo geral – criou parábolas e configurações imagéticas – paradoxalmente iconoclastas – que desdobram as aporias em que Kafka viveu. Se ele se sentia como estando sobre um barco – como a sua narrativa “O foguista”, que se passa toda ela no mar, apenas com a imagem da terra prometida surgindo na janela, ou como o menino de sua primeira história publicada, que se senta em um balanço e olha para o céu –, é porque ele sabia, na própria carne, o que significam a diáspora e o “exílio”.

Deslincar e anarquizar

Essa literatura do *deslucamento* teve outros desdobramentos no século dos genocídios. Seguindo a tendência romântica de anarquismo do arquivo Iluminista/Humanista, muitos artistas,

4 N. Abraham; M. Torok, *op. cit.*, p. 246.

5 Lanço mão aqui de termos da filosofia da linguagem de Walter Benjamin, tal como foram desenvolvidos nos seus escritos até início dos anos 1920. Cf. a análise que fiz dela em *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: *romantismo e crítica poética*, p. 79-123.

6 G. Anders, *Kafka: pró e contra, os autos do processo*, p. 30.

7 G. Anders, *op. cit.*, p. 60.

8 Quanto à noção de trauma em Lacan como despertar para a morte “do outro”, como um compromisso ético que se dá sempre “com atraso”, no *après coup* melancólico, cf. C. Caruth, “Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)”, in A. Nestrovski; M. Seligmann-Silva, *Catástrofe e representação*, p. 111-36.

9 F. Kafka *apud* R. Alter, *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*, p. 76. Também a escrita dos diários é vista como necessidade e impossibilidade em Kafka. Em setembro de 1913, ele anotou em um diário de viagem uma típica passagem autorreflexiva na qual o diário e a vida se misturam: “A questão do diário é também a questão principal, ela contém todas as impossibilidades do resto. [...] É impossível dizer tudo; é impossível não dizer tudo. É impossível conservar a liberdade; é impossível não conservá-la. É impossível levar a única vida possível, quer dizer, viver junto mas cada qual livre [...] justamente isso é impossível” (F. Kafka, *Diários de viagem*, p. 132).



“o verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo”

[W. Benjamin]

como Kafka, vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquizar para *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O artista se assume como demiurgo e não mais como participante submisso, como queriam os fascismos e totalitarismos do século xx, que tentaram submeter as artes a projetos megalomaniacos de arquivamento da sociedade e de seus indivíduos. Esses movimentos falharam justamente porque fechavam de modo ditatorial os arquivos e a arquivonomia. Eles culminaram em arquivos mortos. Literalmente, como em Auschwitz, no Gulag, no Camboja sob o Khmer Vermelho, nos muros e no afogamento dos refugiados, banidos e imigrantes.

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”). Daí, por exemplo, no Brasil termos reconhecido na obra de Bispo do Rosário uma potente representante da arte contemporânea. Bispo desloca os arquivos. Como alguém que provém de uma tripla exclusão: negro, pobre e “louco” (além de ser do “terceiro-mundo”), ele representa de modo radical a figura do artista como anarquizador. Ele pode ser entendido na tradição daquele trapeiro, descrito por Baudelaire e que fascinou Benjamin. A descrição que Baudelaire fez do trapeiro deve ser posta lado a lado com a figura urbana moderna do trabalho do próprio poeta e do artista:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila

os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.¹⁰

Ele salva os escombros do edifício Wilton Paes, homenageia seus mortos... O próprio Benjamin, que cita essas palavras de Baudelaire, não apenas foi um teórico da coleção e do colecionismo (lembramos seu conhecido ensaio sobre Eduard Fuchs, um dos maiores colecionadores de ilustrações eróticas e de caricaturas da modernidade), mas ele mesmo colecionou livros infantis e de “doentes mentais”, bem como brinquedos, conforme lemos nos seus *Diários de Moscou*. Seu texto de 1931 “Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln” [Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionar] reúne muitas de suas reflexões sobre essa prática. Ele vê no ato de colecionar livros antigos – marcado pela pulsão “infantil” do colecionar que renova o mundo via uma pequena intervenção nos objetos – uma espécie de *renascimento* das obras¹¹. Essas ideias podem nos ajudar a pensar o universo de Bispo, como autor de uma coleção onde o mundo se renova, renasce, sob a batuta do colecionismo. Uma das ideias seminais de Benjamin sobre a coleção pode ser lida no seu texto “Lob der Puppe” [Elogio da boneca], que trata justamente de um ponto vital do gesto do colecionador: a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das “coisas”. “O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à *fidelidade para com as coisas, para com o único*, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável”¹². Bispo, o “louco”, classificado com uma série de etiquetas psiquiátricas que o desclassificaram da vida extramuros, reconstrói o mundo com seu colecionismo, organiza seu universo sob o signo de uma tipologia que estranha o mundo que o estranha. Ele salva o momento individual de cada coisa, rompendo com os falsos contextos e subsunções aos conceitos

abstratos. Sua pulsão de anarquizar e recoleccionar objetos pode ser interpretada como um fruto de sua fidelidade visceral aos cacos do mundo que se lhe apresentavam como única realidade, única possibilidade de construção de uma “casa” onde morar. Sua arqueologia é decorrente de sua anarquivação do mundo. Ele *desloucha* os arquivos e os recria na sua arte. Contra a monolinguagem e a desconstruindo, ele constrói sua arca, salva seus mundos e os transmite. Nosso encontro com ele “se dá” como evento, em cada leitura de sua obra.

Língua sobrevivente

Paul Celan remeteu insistentemente no seu famoso discurso “Der Meridien” (de 22 de outubro de 1962) a essa ideia de um “encontro misterioso”, “*geheimnis Begegnung*”, que implica justamente a capacidade “trópica” da língua de unir e cortar pontos aparentemente isolados uns dos outros.

10 C. Baudelaire *apud* W. Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 78. Com relação às semelhanças desse procedimento do catador com o trabalho do próprio Benjamin, cf. este fragmento do seu livro sobre as passagens de Paris: “Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: eles eu quero não inventariar, mas, antes, fazer justiça a eles do único modo possível: utilizando-os”. W. Benjamin, “Das Passagen-Werk”, in *Gesammelte Schriften*, p. 574. No livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão, os conceitos de alegoria e de melancolia são articulados ao desejo barroco de armazenamento das coisas e ruínas do mundo. Cf. M. Seligmann-Silva, *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, p. 123-140. Com relação à dialética entre o alegorista e o colecionador, cf. também W. Benjamin, “Das Passagen-Werk”, in *Gesammelte Schriften*, p. 279.

11 Cf. também um aforismo de seu *Einbahnstrasse* (*Rua de mão única*): “CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma única coleção. Nela esta paixão mostra a sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado maníaco. Mal entra na vida, ele é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos”. W. Benjamin, *Obras escolhidas II: Rua de mão única*, p. 39. Lembremos de Bispo, que cada vez mais se isolou entre os objetos de sua coleção do mundo.

12 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. III: *Kritiken und Rezensionen*, p. 216, meu grifo.

13 P. Celan, “Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen”, in *Gesammelte Werke*, vol. III, p. 185 s.

»
a linguagem era para ele
uma sobrevivente que, como
aquele que saiu vivo do campo de
extermínio, tinha de ser recriada

“Niemand/ zeugt für den/ Zeugen”, lemos no poema “Aschenglorie”: ninguém testemunha para quem testemunhou, para quem *vivenciou o invível*. Mas o testemunho ocorre, “se dá” e é a prova e a manifestação desses encontros. Para Celan a poesia nascia de uma aporia quase insuportável: ele portava seu testemunho com a mesma língua daqueles que assassinaram sua mãe e seu pai. Ele tinha que escrever, como Kafka, a partir da apatricidade, e, mais ainda, da morte, daquilo que Derrida denominou de *demourance*, a demora, o estar na morte. A linguagem era para ele uma sobrevivente que, como aquele que saiu vivo do campo de extermínio, tinha de ser recriada:

Alcançável, próximo e não perdido permaneceu em meio das perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo.¹³

Inscrever o desamparo

Jean Améry, filósofo austríaco, quando distribuía panfletos resistentes na Bélgica ocupada pelos nazistas, foi preso e torturado pela Gestapo. Mais de vinte anos depois, em seu texto “A tortura”, ele tentou significar aquilo que portara dentro de si sem poder nomear. Contra Hannah Arendt, ele escreveu então que “não se deveria falar de banalidade quando um acontecimento nos desafia de forma extrema, pois aí não há abstração possível



Unbehagen, como desabrigo e sensação de *Unheimlichkeit*, foi poucas vezes tão bem descrito quanto nessas páginas de Jean Améry

e nenhuma imaginação se aproxima da realidade”¹⁴. Sua conclusão é precisa: “A chamada realidade cotidiana, mesmo na vivência imediata, não passa de uma abstração codificada. Na vida, só em raros momentos nos encontramos frente a frente com o acontecimento e a realidade”¹⁵. Na fortaleza de Breendonk ele aprendeu na carne o conceito de desamparo:

A primeira bofetada torna o preso consciente do seu desamparo e já contém em germe tudo o que sofrerá mais tarde. [...] Podem me bater no rosto, percebe a vítima em mudo espanto e, finalmente, em certeza silenciosa: farão comigo o que quiserem. Lá fora ninguém sabe o que acontece aqui e não há ninguém que possa me defender. Os que podem me defender [...] não podem entrar aqui.¹⁶

Esse desamparo absoluto lança o prisioneiro em um local abissal, um inferno na Terra, uma cripta que cava nele mesmo uma cripta, uma não pertença que o dilacera: cortado de seu “lar” (*Heim*), condenado ao deserto do real, ele conhece o que significa estar privado da “confiança no mundo” (*Weltvertrauen*)¹⁷. Como milhões de deslocados nesse século que criou o dispositivo concentracionário e de extermínio, Améry inscreve esse novo e profundo sentido de estar sem pátria e jogado no *desamparo* e sem a confiança no mundo. Freud, ao formular sua tese sobre o mal-estar na cultura, lançou uma palavra-chave que seria ressignificada pelas radicais experiências biopolíticas dos séculos xx e xxi: o mal-estar, *Unbehagen*, como desabrigo e sensação de *Unheimlichkeit* foi poucas vezes tão bem descrito quanto nessas páginas de Jean Améry. O estar sem abrigo é também, na tortura, um estar sem a cobertura da própria pele, que é rasgada: “As fronteiras do meu corpo são fronteiras do meu

Eu. A superfície da minha pele me isola do mundo externo: para manter a confiança no mundo preciso sentir na minha pele somente aquilo que desejo sentir”¹⁸. O dentro e o fora são violentamente retraçados (como fronteira entre Breendonk e o mundo) e apagados (como limite entre meu corpo e o mundo). Não constitui nenhuma coincidência que Abraham e Torok tenham descrito a citada desmetaforização da linguagem da (anti)fala da cripta em um momento próximo a essa reflexão de Améry sobre a sua tortura:

Não seria razoável querer descrever as dores que eu sentia nesse momento. Seria “como um ferro em brasa nas minhas costas”? ou “como se me tivessem enfiado uma estaca na nuca”? Uma metáfora sucederia a outra. Rodaríamos em falso em um interminável carrossel de analogias. A dor era o que era, não há nada a dizer além disso. As características das sensações são incomparáveis e indescritíveis. Elas marcam os limites de nossa capacidade de comunicação verbal.¹⁹

A temporalidade dessa experiência também é deslucada: “Quem foi torturado permanece como tal. A tortura deixa uma marca indelével”²⁰. Ao ser reduzido “à pura carne”²¹, o torturado porta em si a cisão abissal entre espírito e corporalidade que o simbólico nunca poderá religar. “Sigo pendurado, 22 anos depois, com os braços retorcidos, ofegante e incriminando a mim mesmo. Não existe recalçamento [*Verdrängung*] nesse caso. Por acaso se pode esquecer uma marca de nascença?”²². Esse renascer para a vida pela morte implicou também em Améry uma condenação à estrangeiridade no mundo:

Se a experiência da tortura deixou alguma impressão, além da de um pesadelo, foi a de um enorme espanto, a de sentir-se estranho neste mundo, impressão que nenhuma comunicação humana será capaz de compensar. O torturado surpreende-se ao descobrir que neste mundo o outro pode existir como um soberano absoluto, cujo domínio se revela como o poder de infligir dor e aniquilar.²³

O sobrevivente passa a habitar a estrangeiridade, o medo e a angústia (*die Angst*).

A apatricidade como conquista

Essa sensação radical de não pertença, de ausência de confiança no mundo e de estrangeiridade radicaliza aquilo que havia sido pensado sob o signo da alienação no capitalismo e do mal-estar na cultura. A máquina biopolítica, que produz seres que são constantemente expelidos e reduzidos à carne matável, abalou a noção de pátria, até então pensada como um bem indispensável e fonte dessa confiança no mundo. Na Grécia antiga o banimento da pátria era visto como o pior dos castigos. Édipo matricida e cegado é condenado ao banimento. Os estrangeiros, diz seu filho Polínicos em *Édipo em Colono*, devem estar “sempre lisonjeando os outros”. Mas, mesmo sendo uma vítima da máquina biopolítica e de sua ação destruidora calcada na ideia de nação e de pátria, Améry não abre mão dessa categoria e acreditou que “precisamos ter uma terra natal para que possamos prescindir dela”²⁴. Para ele, “terra natal é segurança”²⁵. “Não é porque a inércia reacionária tomou conta do complexo *Heimat* que nós devemos ignorá-lo. Afirmamos de novo, claramente: não existe uma ‘nova pátria’. A *Heimat* é a terra natal de nossa infância e juventude”²⁶. Ou seja, não há suplemento de *Heimat* ou substituto: “o ser humano necessita de pátria [*Heimat*]”²⁷.

Por outro lado, Améry sabia que sua opinião estava longe de ser unânime. Gostaria de recordar aquele que me parece o filósofo mais interessante

»»
Flusser propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério

da apatricidade, Vilém Flusser. Decerto o ensaio no qual Flusser leva mais adiante a sua filosofia do exílio e a sua teoria do pós-nacionalismo é o belo trabalho – amplamente autobiográfico – “Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit”, publicado em português no volume *Bodenlos* com o título “Habitar a casa na apatricidade”. Esse texto, de meados dos anos 1980, coloca-se como tarefa uma exploração, afirma Flusser, do “mistério de minha apatricidade”²⁸, ou seja, “*das Geheimnis meiner Heimatlosigkeit*”²⁹, em um jogo de palavras dificilmente recuperável em português. Flusser propõe que devemos abandonar as nossas concepções de pátria. Ele nos convida a despir a roupa da nação e a contemplarmos nosso corpo sem o mistério que, como ele percebe, sustenta toda ideia de pátria. Como Freud em seu artigo sobre o *Unheimlich*, de 1919, Flusser explora também a ambiguidade entre o familiar e o estranho, ou seja, entre *Heimat* e *Geheimnis*. O próprio, enquanto *heimisch*, só existe com o seu avesso, o *Unheimlich*. É dessa dialética entre o familiar e o estranho que tanto Freud deduz o nosso sentimento de intimidade – que parece aos outros como algo misterioso e insondável –, como também nossos conteúdos recalcados no inconsciente aparecem a nós mesmos como inacessíveis e cheios de mistério. Se a psicanálise tem como proposta o desvelamento desse mistério, mesmo sabendo que esse mistério nos é constitutivo, Flusser por sua vez propõe uma crítica radical do mistério e da noção de pátria dialeticamente determinada por esse mistério. Ele parte de sua vida para fazer esta reflexão: “Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever”³⁰. Flusser parte para essa pesquisa, como Freud também, cruzando filogênese e ontogênese,

14 J. Améry, *Além do crime e do castigo*, p. 58.

15 J. Améry, *op. cit.*, p. 59.

16 J. Améry, *op. cit.*, p. 60.

17 J. Améry, *op. cit.*, p. 61.

18 J. Améry, *op. cit.*, p. 61.

19 J. Améry, *op. cit.*, p. 68.

20 J. Améry, *op. cit.*, p. 69.

21 J. Améry, *op. cit.*, p. 71.

22 J. Améry, *op. cit.*, p. 72s., tradução modificada.

23 J. Améry, *op. cit.*, p. 76.

24 J. Améry, *op. cit.*, p. 87.

25 J. Améry, *op. cit.*, p. 88.

26 J. Améry, *op. cit.*, p. 89.

27 J. Améry, *op. cit.*, p. 106.

28 V. Flusser, *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, p. 221.

29 V. Flusser, *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, p. 15.

30 V. Flusser, *Bodenlos...*, p. 221.



*Flusser aprendeu a olhar
a Heimat de fora.*

*E desse modo aprendeu
como desconstruí-la*

ou seja, ele discute fenômenos da espécie humana que se refletem e se repetem na história de cada indivíduo. Ele mostra como a humanidade apenas recentemente se tornou *beheimatet*, quer dizer, domiciliada, mas também habitante de uma pátria, *Heimat*. Se em outros momentos Flusser recorda que a noção moderna de patriotismo é um fruto da Revolução Francesa, nesse ensaio ele prefere uma visada a partir de uma longa temporalidade e afirma que o nosso “patrimônio” seria uma aquisição derivada do sedentarismo provocado pela invenção da agricultura. Nesse ensaio sobre a conquista da apatricidade, ele ainda descreve o seu “desmoronamento do universo”, ou seja, a expulsão de Praga, como uma “rara vertigem da libertação e da liberdade”³¹. Ele vê na *Heimat*, antes de mais nada, uma técnica (*Technik*). Como nos ligamos a ela com muitos fios, costumamos sofrer com a ruptura deles. Flusser transformou esse abandono em conquista, passou do luto da perda (toda a sua família foi assassinada pelos nazistas) para uma reflexão sobre sua liberdade e seus ganhos. Ele conclui essa reflexão dando um passo de sua situação de sobrevivente para uma reflexão filo-histórica. O que parece um pequeno passo para um homem é revelado e transformado em um grande passo para a humanidade: “Portanto, a partir dessa quebra do sedentarismo, somos todos nômades emergentes”³². Trata-se de aprender a romper esses laços obscuros que nos atam à ideia de *Heimat*. Na sua experiência, ele percebeu que o nosso “enraizamento secreto [geheimnisvolle]” é na verdade um “enredamento obscurantista”³³. Essa libertação dos laços obscuros, e até então considerados como profundos e naturais, leva a uma nova ordem ética. Libertar-se da ideia de *Heimat* não deve ser compreendido como uma conquista

da irresponsabilidade. Antes, a responsabilidade agora passa a ser algo mais sério e pensado como o fruto de uma escolha refletida. Podemos eleger com relação a quem e a que desejamos ser responsáveis. A solidariedade passa a ser uma questão política, de engajamento com o mundo, e deixa de ser imposição nacionalista. Flusser escreve: “Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente amarrados a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são apenas mais livres”³⁴. Essa libertação das amarras da *Heimat* é tão evidente em Flusser que ele é incapaz de articular a sua identidade – ou as suas identidades – em termos nacionais. Ele se diz com as palavras: “Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertencço ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentuo para poder negá-lo”³⁵. Ele não se diz tcheco (nasceu em Praga, em 1920), brasileiro (viveu em São Paulo, de 1940 a 1973), francês (morou na França de 1973 até sua morte em 1991) e alemão. Seu sentido de pertença passa pelas cidades onde morou e pelas línguas e culturas nas quais habitou, não pelos países. Mas essa pertença se dá no *Über-Springen*, ou seja, no salto constante, na passagem de uma língua à outra, na superação contínua do próprio; em uma palavra, na tradução: *Über-setzen*, *transposição*, *deslucamento*. Com essa casa multipolar e com a estrangeiridade que essa situação criava para ele no interior de cada uma dessas pátrias, Flusser aprendeu a olhar a *Heimat* de fora. E desse modo aprendeu como desconstruí-la. Ele nota que o estrangeiro é aquele que normalmente, para sobreviver, aprende o código secreto da *Heimat*. Ao fazer isso, mostra que esse código era constituído de regras inconscientes, mas que não se trataria na verdade de nada especial, insondável e *muito menos natural*. As regras do local, do nacional, sempre sacralizadas, são reveladas como banais pelo estrangeiro. Ele é o profanador. O estrangeiro profana o sagrado, ele mesmo é, por vezes, sacralizado e sacrificado. Com sua crítica aos mistérios

do nacionalismo que cega, os estrangeiros, como a tradução feita criticamente, são agentes da liberdade e antifascistas.

Sobre a invisibilidade da dor, silêncios, gritos e a escritura encarnada

Na exposição *cães sem pluma*, ocorrida na galeria Nara Roesler em 2013, com curadoria de Moacir dos Anjos, uma obra extremamente eloquente era dedicada ao tema indígena, de seu silenciamento e genocídio. Refiro-me ao trabalho de Armando Queiroz, *Ymá Nhandebetama* [Antigamente fomos muitos] (2009). Nela vemos a narrativa de Almiros Martins, indígena guarani, com o *close* de sua face, narrando a destruição das nações indígenas no Brasil. Ele conta a história de uma impossível comunicação entre línguas e a consequente destruição de uma cultura e de uma população de milhões de indivíduos que têm suas línguas, culturas e existências denegadas. O indígena reduzido a “outro” sem voz e indesejado “estrangeiro”, no caso, justamente aquele que por assim dizer sempre esteve aqui, é destituído de sua terra e possibilidade de ser no mundo. Transcrevo um trecho da fala:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas sempre foram invisíveis para o mundo. Aquele ser humano que passa fome, que passa sede, que é massacrado, perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias. Esse não existe. Para o mundo aqui fora existe aquele indígena exótico: o que usa cocar, colar, que dança, que canta. Coisa para turista ver. Mas aquele outro que está lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível. De desaparecer. Ele quase não é visto. Tanto para o mundo do Direito, principalmente para o mundo do Direito, como ser humano. Ele desaparece. Ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias

»
aquele outro indígena que está lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível.
De desaparecer [A. Martins]

da academia, ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio, que o próprio índio. Ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem. Ele some, ele desaparece. [...] A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente, a história tem escrito as suas linhas em vermelho, sangue vermelho, sangue indígena, assim como foi de outros também, como do negro. [...] Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe de onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar.

O vídeo é todo escuro, com um fundo negro. Ao final do tocante testemunho de Almiros Martins, ele pinta a cara de preto e performatiza o que diz: desaparece. Aqui assistimos ao paroxismo de nossa monolíngua destruidora do “outro”, aniquiladora. Nesse momento ela se revela como antípoda do deslucamento e como verdadeiramente enlouquecida em sua fúria devoradora. Mas esse gesto de pintar o rosto, performatizar o desaparecimento, pode também ser interpretado na chave de um empoderamento, como vemos no famoso vídeo que documentou o discurso já histórico que Ailton Krenak fez durante a Assembleia Constituinte (4 de setembro de 1987), no qual, ao defender os indígenas, pintou seu rosto de preto. Almiros Martins com seu testemunho também se empodera de sua história e constrói uma imprescindível linguagem de resistência. A memória da dor torna-se plataforma para a construção de uma nova vida.

31 V. Flusser, *Bodenlos...*, p. 223.

32 V. Flusser, *Bodenlos...*, p. 223.

33 V. Flusser, *Bodenlos...*, p. 224.

34 V. Flusser, *Bodenlos...*, p. 226.

35 V. Flusser, *Bodenlos...*, p. 226.

Referências bibliográficas

- Abraham N.; Torok M. (1995). *A casca e o núcleo*. Trad. M.J. Coracini. São Paulo: Escuta.
- Alter R. (1993). *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago.
- Améry J. (2013). *Além do crime e do castigo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Anders G. (1993). *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Trad. M. Carone. São Paulo: Perspectiva.
- Benjamin W. (1982). *Das Passagen-Werk*. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Org. por R. Tiedemann; H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. v.
- _____. (1972). *Gesammelte Schriften*, vol. III: *Kritiken und Rezensionen*. Org. por R. Tiedemann; H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- _____. (1987). *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. R. R. Torres Filho; J. Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1989). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Caruth C. (2000). Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). Trad. C. Valladão de Mattos. In: Nastrovski A. e Seligmann-Silva M. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, p. 111-36.
- Celan P. (1983). *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. In *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. III.
- Flusser V. (2007). *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- _____. (1994). *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann.
- Freud S. (1970). *Das Unheimlich*. In *Freud-Studieausgabe*, vol. 4. Frankfurt/M.: Fischer Verlag.
- Kafka F. (1998). *Diários de viagem*. Trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: Atalanta.
- Seligmann-Silva M. (1999). *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP.
- _____. (2005). *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34.

“Un-maddening”: wandering/stateless languages

Abstract The text develops the notion of language as “deslocamento” (dislocation and getting crazy) from six cases. First the Kafka case: it shows that literature is a kind of gateway to the crypt and opens the way for it. The second case, by Bispo do Rosario, shows the strength of the “anarchiving” of the Enlightenment / Humanist archive carried out by artists in order to collect the ruins of the archives and rebuild them critically. The next case is that of Paul Celan, for whom no one witnesses to the witness. Jean Améry presents the loss in the trust in the world and the being thrown in the “strangeness” caused by the torture that he suffered. Vilém Flusser argues that the Shoah, that launched him on the statelessness and in the absence of soil, also taught him to live between languages and without the false house of the motherland. Finally, with Almiros Martins, a Guarani indigenous, we see how the memory of destruction is at the basis of empowerment and (re)construction of language.

Keywords “un-maddening”; anarchiving; testimony; statelessness.

Texto recebido: 05/2018

Aprovado: 06/2018