

Memórias e balandrau, outros sinais de vida: um filme de Carol Benjamin, um livro de Júlia Studart

Manoel Ricardo de Lima¹

Júlia Alexim²

80

1.

João Barrento, estudioso, crítico e tradutor de Walter Benjamin, salienta que o pensador alemão, a partir de uma certa altura, talvez no meio do caminho da vida, tal qual um Dante descabido, mal o sabia, recusa-se a usar a primeira pessoa do singular, EU. E afirma, categórico:

Benjamin decidiu um dia, ainda nos anos vinte, não usar a palavra “eu” nos seus escritos. Mas que significa dizer EU, ou silenciar o EU? [...] Quando Benjamin pergunta ‘Sou eu aquele que se chama W. B., ou chamo-me simplesmente W. B.?’ e se decide pela primeira hipótese, está a decidir-se pelo *Ser*, e não pelo *Nome*, a introduzir entre si e si, num limiar da consciência, uma distância preenchida por uma

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Escola de Letras, UNIRIO. Publicou, entre outros, *As mãos* (7Letras, 2003/2012), *Jogo de Varetas* (7Letras, 2012), *Geografia Aérea* (7Letras, 2014), *Maria quer o mundo* (Edições SM, 2015) e *O método da exaustão* (Garupa Edições, 2020).

² Advogada sócia no escritório Melaragno, Pádua e Alexim Advogados Associados. Mestranda em Memória Social pela Unirio. Especialista em Ciências Jurídico-Políticas pela Universidade de Lisboa. Graduada em Direito pela PUC-Rio.

história que é uma acumulação de experiência (*Erfahrung*), diferente da mera vivência pessoal (*Erlebnis*), e que lhe permite chegar a um terceiro, mais autêntico, um *Selbst*: o si-próprio que é nome próprio – este é, para o indivíduo W. B., o seu ‘conteúdo de verdade’. (BARRENTO, 2013, p. 119-120)

81

Essa aposta, expandir-se até tocar UM OUTRO descolando-se da mera vivência pessoalizada, que é quase um estado de mudez, uma inalterabilidade, a opção pelo SER nunca pelo NOME [este que é o centro de todo imperativo categórico do *dizer*, de uma imagem que tenta *dizer*] tem a ver também com a ideia de que a única experiência autêntica, para Benjamin, é a política. Ele a projeta, principalmente, a partir de uma contaminação mais intermitente que engendrou com uma espécie de “hora das crianças”, num tempo que se modula com uma oscilação aberta e é todo em direção ao *gesto*, nunca à *ação*. Por isso Auguste Blanqui e Paul Scheerbart, Franz Kafka e Karl Kraus, Jakob von Bachofen e Bertolt Brecht, o brinquedo pequeno e a coleção para nada etc. O *gesto*, uma ontologia, tal como pensa Giorgio Agamben relendo Benjamin, “não é nem um meio, nem um fim: antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade” (2018, p. 3). Lançado sobre a dimensão do inespecífico da criança, sempre incansável, abre-se a imaginação para muito além do número infinito: decepar monstros, explodir cabeças de ponte, viver fora do comércio, arrebentar com a ordem e o inventário doméstico, a *interfície* contra a *superfície*, um olhar refratário diante do mundo, uma invenção deliberada e uma política radical para a imaginação. Na outra ponta, a vida lacerada, simultaneamente, entre o trauma e o testemunho que vêm numa retratação da vulnerabilidade impossível de um limite matematicamente infinito.

Essa opção de Benjamin aparece também, como uma seriação, na conversa direta que estabelece com o livro de Ernst Bloch, publicado em 1918, *O espírito da utopia*, quando passa a imaginar a ideia de um anarquismo teocrático que se expandiria diante da natureza lida como messiânica porque é completamente transitória. Aqui, a conversa direta com Bloch se revira numa outra conversa direta, com Marx, entre a luta de classes e o heliotropismo, este sentido das plantas que se abrem, numa

deriva dos corpos, alterando-se em direção a luz solar, como uma insignificância. E é esta dilação insignificante que figura a atenção que o materialista histórico pode engendrar como tarefa política essencial: mover-se, ir-se, caminhar entre desobediência e pertinência inferindo movimentos para um pensamento livre de um corpo, por sua vez, radicalmente liberto. Repare-se que está nesse *pequeno mundo das coisas* – quando Benjamin anota em *Estaleiro*, fragmento de *Rua de mão única*: “Não se devem perder de vista as regras desse pequeno mundo das coisas” (BENJAMIN: 2013, p.16) –, a aproximação com a cosmogonia da criança, de um lado, e o surrealismo, do outro. Por isso entende o surrealismo como um movimento iluminado, libertário, convergente para o comunismo, de sensibilidade anarquista ou niilista revolucionária. Adiante, leria também que uma utopia revolucionária pode advir do matriarcado, este comunismo primitivo, como leu em Bachofen, sem classes nem estado, numa vida interior contra o progresso técnico. O que nos leva a ler que uma crítica do presente, tal como imaginara Benjamin, para produzir um futuro anterior, solicita um desvio pelos passados: do olhar histórico para um olhar político, nem o racionalismo nem a irracionalidade, mas uma rememoração impensada. Um bom exemplo disso aparece a partir de duas leituras que lhe chamaram muito a atenção por volta de 1927: o romance de Ramón Gomez de La Serna [1888-1963], *O circo*, 1917, e o livro de Paul Scheerbart [1863-1915], *Lesabêndio – um romance de asteroides*, 1913.

Da astronomia singular de Scheerbart, para ficar apenas com este exemplo, Benjamin amplia sua percepção do quanto é essencial desmontar o manual, a instrução e, a partir da ausência e do esquecimento, armar outros matizes contra o ordenamento histórico linear. A cena de leitura de *Lesabêndio* [morador do asteroide Pallas e interessado em objetos técnicos] é um bom exemplo dessa singularidade: ele se assusta com o livro de um pallasiano etnógrafo que esteve na Terra observando seus habitantes:

Eu estava horrorizado com a forma com que se alimentam os terrícolas, que comiam pela boca até encher o estômago. Mas o mais horripilante era que matavam a outros seres vivos, os desmembravam, partiam em pedaços e, depois, em pedaços ou em forma de bolos de carne metiam tudo na boca. Na boca têm dentes duros como as pedras com que

trituravam tudo. Tentei de todos os modos chamar a atenção dos terrícolas, mas não consegui. Os terrícolas têm diferentes graus de inteligência e em função disso desempenham papéis mais ou menos importantes. Os que têm duas pernas finas andam com dificuldade e torpeza e se chamam “humanos”. Em suas origens, esses humanos eram animais carnívoros, quer dizer, seres vivos com garras e presas que atacavam a outros seres vivos, os matavam e comiam. Desses instintos de animal carnívoro vêm seus repugnantes hábitos atuais. Os humanos não só acabavam com os seres vivos menos inteligentes da crosta terrestre, como também se matavam entre si para conseguir alimento. E ainda que não tenha visto comerem-se entre eles, tive que presenciar como se lançavam uns sobre os outros em enormes hordas, usando armas de fogo e peças de ferro afiadas para provocarem-se as mais espantosas feridas, era como a maioria morria em pouco tempo. (SCHEERBART, 2014, p. 13)

83

Por volta de 1938, Benjamin retoma a ideia da possibilidade de uma cosmologia alegre, no seu trabalho das *Passagens* (2019), desta vez a partir de Louis-Auguste Blanqui, preso no Fort du Taureau e escrevendo *A eternidade pelos astros* (1872) diante de uma tese: a do retorno do sempre igual que é, ao mesmo tempo, uma visão do inferno. Benjamin considerava este texto de Blanqui um pouco menos patético do que o *Zaratustra*, de Nietzsche, porque vem numa extrema força de alucinação. Blanqui, diz Benjamin, apresenta o universo como um lugar de catástrofes permanentes e se pergunta por que todo o mundo comunica as últimas novidades aos outros, e responde: para triunfar sobre os mortos porque realmente não há nada de novo. Esta especulação cosmológica de Blanqui, esta imagem científica do mundo, é, para Benjamin, “a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como uma imagem de si mesma.” (BENJAMIN, 2008, p. 152). É a disparidade orgânica de um corpo a mutilar-se em profundo estado de descontrole e acidente contra a eficácia específica ou meramente retiniana das imagens visíveis entre perfeição e obediência: nada não há para ver meramente com os olhos. O que está em xeque são os vínculos das formas sensíveis de uma vida externa e sobrevivente com a arte lançada a uma imanência terrena. Ou seja, a crise inoperosa entre o homem e a humanidade. Assim, ao colocar-se numa tomada radical de posição figurante – artista, mas só se como figurante, logo, acrobata ou saltimbanco – é que lemos um filme de Carol Benjamin –

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2020) e um livro de Júlia Studart, *Logomaquia* (2015).

2.

A partir dessas duas mulheres e seus trabalhos – figurantes, saltimbancas, balandraus – que podem nos fazer retomar a presença irreparável da disposição figurante no pensamento de Benjamin. Interessante também imaginar o que, dessa condição, oscila no movimento impreciso e imponderável da espiral que se traça entre a *lembrança* e o *esquecimento*. É isto, certamente, que projeta o jogo para a existência de uma utopia irremediável que Benjamin desenha nas *Teses sobre o conceito de história* (2018). Daí que as circunstâncias para uma memória imprecisa, as potências da rememoração, são, para ele, radicalmente imutáveis. E uma das consequências da afirmação imperativa do capitalismo está, de todos os modos, na transformação da memória que, por sua vez, adviria, de uma *perda* insegura do tempo, a morte do tempo ou o tempo morto, frente a capacidade de lembrar e narrar. Jeanne Marie Gagnebin, leitora de Benjamin, afirma, encaminhando-se a uma discussão que, com algum risco, indica também que o pensador alemão estaria entre a nostalgia e um *nostos* (retorno ou retorno sem diferimento):

Quando o tempo se torna uma grandeza econômica, quando se trata de ganhar e, portanto, de poupar tempo, a memória também se transforma. O lembrar infinito e coletivo do tempo pré-capitalista cede lugar à narração da vida de um indivíduo isolado que luta pela sobrevivência e pelo sucesso numa sociedade marcada pela sobrevivência. (...) para lutar contra esse encurtamento da percepção temporal, contra essa espécie de narcisismo do presente que corre atrás de novidades rapidamente caducas segundo a lei do consumo de mercadorias novas, deve-se inventar outras formas de narração, capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar e com a construção do futuro e o esperar. (GAGNEBIN, 2014, p. 221)

O que sobra nessa perspectiva apontada por Gagnebin é perceber no pensamento saltimbanco de Benjamin a luta contra a opressão e o quanto e

quando a memória é um elemento que assevera “o verdadeiro estado de exceção”. Lemos na *Tese 8*:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 2018, p. 83)

85

Giorgio Agamben, a partir dessa tese de Benjamin, expande, em uma perspectiva histórica e conceitual, a noção de estado de exceção e nos mostra que é um estado de suspensão da ordem jurídica em que o fato se transforma em direito. Nas palavras do autor: “(...) no estado de exceção, o fato se transforma em direito (...) o contrário é igualmente verdadeiro, ou seja, produz-se nele um movimento inverso, pelo qual o direito é suspenso e eliminado de fato. O essencial, em todo caso, é a produção de um patamar de indiscernibilidade em que *factum* e *ius* se atenuam um ao outro”. (AGAMBEN, 2004, p. 46). O Estado de exceção, já dissera Agamben, antes, no *Homo Sacer*, “não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão” (AGAMBEN, 1998, p. 97). O estado de exceção em que vivemos é, na verdade, permanente; é a regra geral. Num contraponto: mas não para todos. A exceção é a condição de suspensão de direitos de alguns – judeus na Alemanha nazista, prisioneiros em Guantánamo, trabalhadores essenciais na pandemia – grupos que, abandonados em uma condição de suspensão completa de direitos, são deixados para a morte. Embora o estado de exceção seja um espaço de suspensão da ordem jurídica, é a ordem jurídica que garante que, em uma sociedade de classes, a propriedade e os privilégios de alguns sejam garantidos, enquanto outros são abandonados. O problema do estado de

exceção, portanto, é também o problema da justiça e, por isso, para entender essa tese de Benjamin, temos que voltar à algumas reflexões que faz sobre o direito e a justiça no ensaio de 1921, *Para uma crítica da Violência (Zur Kritik der Gewalt)*. Benjamin estava “assombrado pelo tema da destruição radical, do extermínio, da aniquilação total”, como nos lembra Jacques Derrida ao pensar sobre a ideia da “força de lei” (2008, p. 61), e propõe um pensamento arguto e severo sobre a crise do modelo único monopolizador da memória, o do Estado de Direito: a democracia burguesa, liberal e parlamentar.

Daí que não trate da violência no sentido corrente do termo; embora a palavra *Gewalt* seja correntemente traduzida por violência, refere-se também à força da lei ou à autoridade do Estado (DERRIDA, 2008, p. 9). *Gewalt*, portanto, já na sua definição, não se separa do direito (BENJAMIN, 2013, p. 121-156). *Gewalt* é a violência intrínseca ao direito e denomina essa violência de violência mítica do direito. A questão não é, para ele, eliminar a violência, mas sim, perceber a qualidade da violência: a violência mítica é a violência do direito, a violência de uma sociedade desigual em que determinados grupos são abandonados à exceção permanente; a violência messiânica ou divina é a violência justa. Justiça, aqui, nada tem a ver com a ordem jurídica estatal, mas tem tudo a ver com memória, com tocar o outro do presente e os outros do passado. A memória, ademais, é meio e condição para a felicidade. É isso que lemos na Tese II Sobre os conceitos de História em que Benjamin aponta a importância da redenção, associando redenção e felicidade, nos seguintes termos: “na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a [representação] da redenção. Com a representação do passado, que a História toma como sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção”. (BENJAMIN, 2018, p. 48).

86

3.

Em meio a uma prognose adoecida de país, mundo e vida, Carol Benjamin dispara um filme que pode projetar uma imensa série de discussões em torno daquilo que ainda se considera como um espectro aberrante da composição social da América Latina e do Brasil no século 20: *Fico te*

devendo uma carta sobre o Brasil. A prisão de César Benjamin, o pai [mas também *um filho*], aos 17 anos, nos porões da ditadura militar, em 1971: 3 anos e meio em solitárias e mais 1 ano e meio numa briga de corpo com a respiração para deixar-se vivo; e a luta de Iramaya Benjamin, a avó [mas também *uma mãe*], uma dona de casa, casada com um militar, coronel, que aprende com os filhos os sentidos da política e da abrangência miúda, minuto a minuto, e que faz uso dessa aprendizagem para libertar o caçula preso sob torturas diárias: fome, sede, falta de sono, de pé etc. A vida vem, a César, na cela, numa única e impraticável brecha, a da imaginação de leitor. E isto, *o gesto de ler*, não aparece e nem é, nunca, uma salvação. No trauma impensado não há o perdão, este caráter divinatório – “o perdão, se o há, deve perdoar o que é imperdoável, do contrário não é um perdão. O perdão, se ele é possível, não pode advir senão como impossível”, diz Jacques Derrida (2012, p. 239) –, e se só à vítima cabe perdoar, diante da tortura não há perdão possível. Resta, como aporia, o impossível, porque “o perdão não é o esquecimento”. Salvar-se, provavelmente, teria a ver com esquecer. E ler é tocar, o tempo inteiro, frente ao real, apenas uma espécie de condicional de liberdade: algo como lembrar o imemorável.

O esforço do filme de Carol é, de alguma maneira, tentar redesenhar essas duas trajetórias de força e sobrevivência, a do pai e a da avó. E no filme, especificamente, como um ponto de carne e nervo, sangue e fúria, muito mais a de *uma mãe* e de *um filho*, assim, precedidos de artigos indefinidos. O enlace de permissão silenciada, ou seja, a violência da mudez produzida pela tortura e uma coincidência de contrários, retoma quase a mitologia cristã entre o *nazir* Joshua Bar-Yosef, que não cortava os cabelos e pronunciava sentenças revolucionárias sem boas maneiras e sem gentileza, e Maria, sua mãe, que tenta lhe abrandar a dor da tortura imposta pelo governo romano até a crucificação, uma condenação comum em sua época. A ferocidade de Joshua, espada e palavra, “brabeza beduína”, advém da escritura, daí que ele pense concreto, cifre o dito com a parábola e enquanto flutua sobre as águas prefere dizer da terra, ou seja, daquilo que falta. Paulo Leminski, no incrível *ensaio-biobibliográfico* de Jesus (2013), esta palavra grega que o próprio não conheceu, lembra do revolucionário evangelho de Mateus [o mesmo que chama a atenção de Pasolini para escrever e filmar *Il*

vangelo secondo Matteo, 1964, lançado no mesmo ano do golpe militar que ocorreu no Brasil e aprisionou César, 7 anos depois, uma cabala], quando este relata a passagem do sementeiro: “quem tem ouvidos para ouvir, ouça”, “para que, vendo, não vejam” e se, numa condição, “ouvindo de ouvir, não vão entender” e “videntes, vendo, não vão ver”. Tanto que Leminski anota, imaginando o pensamento de Joshua como um socialismo utópico, “quando Marx falou em ‘o homem ser deus do homem’, estava ecoando o tema crístico por excelência”. (2013, p. 148)

Esta linha, a que *revela ocultando*, é a que desvela o filme de Carol Benjamin numa cifra àquele que consegue ler invertido, ler ao contrário, numa *des-leitura* das imagens que, sabe-se lá, de um modo ou de qualquer outro, podem redimensionar a história constituída por uma memória de cegos; esta, a que começa a se inscrever outra vez, repetição sem nenhum diferimento, à nossa frente e para a qual estamos parados, pasmados, inertes, neutros e terrivelmente egocentros tentando salvar apenas a si mesmos em meio, também, a mais de 543 mil mortes³. Até porque o prisma que Carol procura mover e contar é o das cartas trocadas entre Iramaya e Marianne Eyre, membra da Anistia Internacional em Estocolmo, na Suécia, onde César se exilou quando saiu da prisão até a anistia falseada de João Batista Figueiredo [em 1979], quando pôde retornar ao Brasil. Perseguindo uma espécie de roteiro convulso que se inscreve nessa troca de cartas com um único desejo, libertar César, remove o tempo do filme para a construção de uma amizade entre 2 mulheres de força que são, tal como o cego da parábola de Betsaida quando levanta os olhos, capazes de ver “as pessoas andando como árvores”. Ou seja, diante do absoluto desespero da dor brota uma pequeníssima fímbria de esperança que vem com o acolhimento, a escuta, a conversa, a troca de línguas e caligrafias, o esforço de Iramaya para escrever em inglês e ser compreendida, o esforço de Marianne de aprender o português para que, a agora muito amiga, pudesse dizer-se mais expressivamente: e isto é uma acrobacia, um abraço.

³ No momento em que esse artigo foi concluído, em 20 de julho de 2021, 543 mil brasileiros já haviam morrido em decorrência da pandemia de Covid-19 que assolou o Brasil e o mundo a partir do ano de 2020.

O que está em jogo, para essa apreensão da liberdade, entre escrever e ler, lembrar e esquecer, não é apenas a dimensão da *amiga*, este nó frágil, mas sim uma desconstrução desse modelo figural da amizade que predomina no ocidente [afim, aparentada, genealógica etc.]. É um *frescor* que chega a César nos pequenos pacotes de livro que a mãe conseguia levar até a prisão e fazia com que fossem parar em suas mãos e, depois, já no percurso das cartas, ainda guardadas por Marianne, mesmo depois da morte de Iramaya, que chegam a Carol como um pacote de textos que reúnem um livro de vida. Chama atenção que a maioria das conversas entre Carol e Marianne, no filme [lindamente montado por Marília Moraes como uma partitura generosa de imagens], aconteçam numa espécie de sala da biblioteca na casa de Marianne. Exatamente entre as duas, atrás, fora da cena, fora de foco, dilação ampla e obscena da imagem, numa espécie de meio do caminho da vida, uma das lombadas de livro que aparece constante e alegoricamente é a *De amor e trevas*, de Amós Oz (2005). Se um propósito ou um acaso, pouco interessa, a imagem da lombada do livro está ali, algumas vezes. Tanto que essa presença é uma temporalidade que pode desfazer e anular o mapa e a cartografia do Brasil, da América Latina, e remeter a um outro plano de mundo, mais amplo, outras memórias, outros sentidos, outras possibilidades e a uma abertura tão subversiva como eram consideradas subversivas, por uma suposta justiça militar, as movimentações de corpo e pensamento inteligentes de César: para alterar o mundo.

Esse livro de Amós Oz tem a ver com a constituição do estado de Israel e com a inferência jurídica, e militar, contra a presença de uma criança que, adulta, se narra e se vê no meio de uma disposição bélica entre fronteiras indisponíveis, fanáticas, filha de um professor de história que tem, na vida, um amor encantado pelo deserto, por livros e pelo pensamento livre. Amós Oz, depois, escritor que nunca se furtou a tomar posições políticas nem sempre fáceis e nunca óbvias como, por exemplo, o descompasso que observa nas relações entre Israel e a Palestina [basta ler as conferências pronunciadas em Genebra quando lembra, numa imagem dialética, que um *contra fanatismo* pode ser, muitas vezes, mais fanático que o fanatismo que procura enfrentar; o que vale também para certas

imobilidades dignas do palavrório usual e fixo, *mezzo pop*, que força a barra para existir se dizendo potência de origem fundacional, ou seja, se impondo como um comando, ou em coisas como os *contra moralismos, contra vigilância, contra poder* etc.]. Amós defende um estado Palestino livre, como um direito ao divórcio, que cada um vá para a casa; e escreve essas inúmeras páginas de *memória* expandindo-as, logo, retirando-as ao máximo de um *si mesmo*, de um *seu nome*, para explodi-las numa saliência que estaria mais perto do *ser*. A certa altura, lembra que o pai encontrara consolo nas pesquisas que fazia sobre o romance na literatura lituana ou sobre as baladas dos trovadores medievais que deram origem ao romance e que, nesse ínterim, ele, menino, semeava pelo quintal “muitas e muitas galáxias, milhões de estrelas estranhas, luas, sóis, cometas e planetas, e parti para uma jornada repleta de perigos e aventuras de estrela em estrela, à procura de outros sinais de vida”.

90

A potência da imagem de Amós Oz, “outros sinais de vida”, reconfigura-se no filme de Carol Benjamin em como ela procura montar e apontar o que se alterna no Brasil entre o desespero e a esperança naqueles anos de tortura e morte e, ao mesmo tempo, entre as mínimas sutilezas conquistadas e o desencanto com o desmonte de cada uma delas nesses últimos 3 ou 4 anos sistêmicos e perversos, ou seja, outros anos de morte. Assim, tem-se a frase que dá título ao filme, retirada de uma das últimas cartas de Iramaya a Marianne, *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Carol deixa em aberto uma espécie de dívida, mas também de dádiva, ao entender que “certos arquivos não devem permanecer inacessíveis” e que a política exige responsabilidades muito diferentes a cada circunstância. Tanto que o final do filme se engendra como um panfleto numa irreparável e serena tomada de posição. Mas, por outro lado, tem-se também um certo limiar à experiência do *ser-no-mundo* [“*être-au-monde*”], o de uma vulnerabilidade, quando a visibilidade ainda não é o visível e quando o visível ainda não é uma imagem ou nunca é uma imagem. Aquilo que Derrida convoca como um “pode ser” [“*peut-être*”] que se projeta num pensamento do impossível e para o impossível, nesse limiar matematicamente infinito:

O limite interno ao tato, ao toque, se se quiser, faz com que não se possa tocar (senão) no intocável. Não se toca num limite, é uma diferença, um intervalo que escapa ao tato ou que é somente aquilo em que não se pode ou não se acredita poder tocar. Sem ser inteligível, o limite não é propriamente nem tangível, nem sensível. A experiência do limite “toca” em algo que não está plenamente presente. Um limite nunca aparece como tal. (DERRIDA, 2004, p. 351).

Para Derrida, a experiência é uma “*via rupta*”, sobrevive no ser humano entre alguma coisa que somos e alguma coisa que não somos: passagem, travessia, viagem, abertura de uma via.

O filme de Carol Benjamin aparece, assim, entre *uma mãe e um filho*, como uma breve meditação acerca de uma *experiência-limite* e de uma *hospitalidade absoluta*: primeiro, uma democracia ameaçada porque sempre fechada em si mesma [“reconhecer que nunca vivemos numa sociedade democrática”] e temerosa de qualquer OUTRIDADE. E, em segundo lugar, a expansão do movimento recíproco [sem a condenação antecipada e cretina da tolerância]: a de que é no acolhimento radical do outro, sem medo, que entro em casa. Temos aí um filme sobre o direito, o direito de um estado autoritário que, com amparo na ordem jurídica, autorizou prisões e, nas prisões, suspendeu a ordem jurídica para promover a tortura, exemplo máximo da exceção e do encontro entre as violências de que fala Walter Benjamin.

Na outra ponta dessa utopia irremediável de balandrau, o livro de Júlia Studart, *Logomaquia* (2015), contém, ele também, uma imagem sobre tocar esse UM outro impensado, heterogêneo e, radicalmente, exposto e re-exposto a uns vínculos heliotrópicos: alcançar o outro, em direção a uma luz, por meio de uma memória que não se deixa monopolizar, nem muito menos, é monopolizadora. Este é o salto, a saliência, a brecha, a abertura, o dissenso, o apagamento e, muitas vezes, o abandono de permissão e aridez dos traços de memória que aparecem nos poemas de Júlia, e das mais variadas maneiras. Podemos partir do prefácio feito pelo escritor e artista visual, Nuno Ramos (sobre quem Júlia escreve um livro para a coleção Ciranda da Poesia, da EdUERJ, 2014, nos indicando uma conversa, uma troca, um esforço ao alumbramento do “amigo” como diferimento e não-aparentado), sob um título entre interrogativo e irônico, “Entendeu?”,

quando escreve e diz que a poesia de Júlia “vem de uma elisão constante, como uma boneca de esquecimento colocada dentro da outra” (RAMOS, 2015, p. 9) e, mais adiante, prossegue afirmando que é “claro que alguma coisa da memória se insinua nesse esquecimento e sem ela não haveria esse livro que tem algo de um diário” (RAMOS, 2015, p.10).

A memória, no livro de Júlia, movente e viva, é um vestígio muito próximo ao jogo de uma arqueologia má-comportada, como vai dizer de Nuno Ramos a partir de Flávio de Carvalho (2005). Memória quase sempre às escondidas, numa refrega, quase apagada, “quase nada”, porque as imagens que atravessam e são atravessadas nos poemas nunca estão nítidas, em foco, logo são extremamente obscenas, e nos apresentam segredos impossíveis, imponderáveis, como, por exemplo, a imagem da peça “270° em qualquer direção” ao indicar o que vem por trás de um painel de fotografias:

92

olho fixo o painel de fotografias coloridas que você compôs só pra mim. mapas, estudos para superfícies curvas, Gaspard Monge e o segredo de estado revelado num terno papel de parede que mal se percebe. e enquanto você dança com o sabre de luz, o jornal noticia: *raquete dá match point nos insetos*. em dois tamanhos, nas cores azul, verde e vermelha, três telas de metal – duas de polo negativo na parte externa e uma central de polo positivo. a raquete pode ser recarregável ou a pilha. faça a sua escolha. mas você não dá a mínima, não está interessado em *efeito joule* ou morte por eletrocussão de origem chinesa. mantenho o olho fixo no painel de fotografias coloridas, mapas, estudos para superfícies curvas e toda esperança depositada em você. *aquele que tem um sabre de luz faz coisas que não podem ser feitas com arma de fogo, Manuel. mais do que isso, um sabre de luz é disciplina para a mente e aprendizado para o corpo e o espírito. é uma das formas pela qual um Jedi se comunica com a força*. por isso também, imagino, você não obedece mais, dá sempre o último beijo de boa noite e deposita toda espera na jaqueta *jeans*, no fusca verde, na visita do filho – a grande pantomima da sua vida. perambula entre *tableaux vivants* que exibem algumas histórias perdidas, mas desconfia abertamente de todas elas. gosto de pensar que você não liga se ludovico, como numa aparição, contar os seus passos enquanto salva o pequeno aquário de vidro em suas

mãos, seu *aquaplay* que confina todo o mundo, onde giram elefantes, cavalos e girafas. o jornal noticia: míssil abate avião da *malaysia airlines* com 298 pessoas na Ucrânia, todos mortos, e você não viu. ainda hoje destroços caem sobre os jardins. isso aqui está de ponta cabeça. posso ouvir o grito de Rimbaud nos salões de Verlaine – *Merde!* (STUDART: 2015, p. 17- grifos no original)

Em outra peça-poema, “eletroacústica”, a que abre o livro, porta de entrada quando se sabe e se descobre que, numa condição de visita, nunca se está em casa, a memória vem na imagem de uma estátua que comparece apenas como esboço, ruína ou vazio. Segue um fragmento do poema:

e não acontece nada
mais vinte passos abandona
o arco sobre o tampo
harmônico na altura da
cintura. *não há estátua, apenas*
esboço – é o indicativo categórico
o terror do vazio *e o homem*. difícil
manter a primeira posição natural numa
subida íngreme quando se é tocado
por alguma coisa. [...]
(STUDART, 2015, p.15 – grifos no original)

93

Além e ainda, fundamental, as referências que convocam, roubo e impressão subtraída, por exemplo, à “Anedota búlgara”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Aguapé”, uma impressionante canção de Belchior e Fagner. Repare-se aí que a memória está sempre debilitada, ameaçada, e vem numa expectativa de denúncia [quando é também aquilo que *mostra, revela* ou *revela-se, dar a perceber, proclama e ameaça*; tem a ver também com *privação, afastamento, para baixo*]. E isso se expande por todo o livro, numa seriação inconstante e deliberada. Em “herr”, noutro exemplo, é uma memória que remonta à figura desmanchada do pai – “desconfio que tudo começa no pai” (STUDART, 2015, p.24) –, e esta figura é, no caso, a apresentação de uma dilatação da memória: num canto, abandonada, e sorri “meio demente e paralítico”. (STUDART, 2015, p.24).

Ainda que debilitada e envolta numa obnubilação ativa, um gesto também para o esquecimento, por nichos e frestas, a ideia de memória que

se insinua na poesia de Júlia tem desdobramentos insinuantes, de jogo e vertigem, todos potentes. Primeiro, como traços suspeitos que mora e se demora na lembrança anotada por personagens desconhecidos, irrecuperáveis – o bonito e encantador dessas anotações é não saber quem lembra e nem muito menos como quem lembra consegue lembrar-se de algo, alguma coisa, contingência e acidente –, como no poema “*rue saint honoré / de mãos atadas / com verônica s.*”. O poema é a anotação figurante e irrestrita do instante, entre perigo e errância:

o pior é que ela
mente. ameaça,
exibe o estojo
novo de
maquiagem, a
pinça com
pontinha
dourada, *se a
gente não toma
cuidado, mata*
(STUDART: 2015, p. 19)

94

E o ponto insurgente está na nota de rodapé que acompanha o poema e de como essa nota monta uma suposta cena de memória incipiente, rudimentar, quase, em um também suposto quarto de hotel com alguém que, pelo nome, pode ser a escritora coincidente ao nome usado com uma abreviação do sobrenome: Verônica Stigger. A nota remete ao comentário de viajantes em um desses sites de avaliação da hospedagem na internet. Diz a nota:

quarto duplo superior muito pequeno, difícil acomodar duas pessoas / os atendentes não entendem bem o inglês / deixamos um bilhete solicitando a reserva de um táxi para a madrugada do dia seguinte, mas, para a nossa surpresa, nenhum táxi foi reservado e o bilhete servia de porta copos para o recepcionista / exceto pelo tamanho do quarto, não podemos reclamar desse pequeno hotel *boutique* / ficamos satisfeitos. é o lugar mais claustrofóbico do mundo, com uma pequena passagem entre o balcão da recepção e o elevador, não mais que 60 centímetros / o café da manhã é servido em um pequeno calabouço / ainda estamos aguardando um pedido de desculpas. (STUDART, 2015, p. 19)

Toda a ideia de memória, uma anotação de quadro mágico, que se insinua a cada poema, por todo o livro, este mal-entendido, esta conversa de surdos, é uma perspectiva e uma tarefa da política com o poema – um *ethos*, uma ética –, ainda mais se levarmos em conta que este é o único livro de Júlia Studart e que ela procura se deixar o tempo inteiro, como poeta, num compasso de espera ou num estado de espera, esperança e dilação imprevista. O que se pode imaginar, numa junção, assim como é a construção – ou seja, como destruir a destruição – no empenho da memória para Walter Benjamin, principalmente se partimos de Ramón Gomez de la Serna e Paul Scheerbarth, entre os vínculos de aproximação e distância que há entre o filme de Carol Benjamin e o livro de Júlia Studart – e como é o gesto da anotação que se esvazia entre recuperação e retratação.

Assim, se a memória tem deriva e dimensão política, é na imagem do acrobata, muito cara a Júlia, principalmente, que podemos pensar tanto os personagens nomeados e reconhecíveis do filme de Carol ou nos personagens em desvio, silêncio e linhas tortuosas, do livro de Júlia. Em *Logomaquia* há um poema em que a imagem do acrobata é dilatada, “akróbatos”, dividido em 5 partes, e estica-se até o sem-fim da impossibilidade da desmesura. A imagem diz, rediz e desdiz de cada um de seus personagens, todos acrobatas, o risco da queda, perigo, corda fina, porta-malas, um limiar entre existir ou nunca ter existido ainda. Algo como a inscrição de pequenos passados para um presente fabuloso ou um futuro anterior. Leve-se em conta, aí, nesse poema, que se tem uma conversa direta ou uma pergunta que alarga um trabalho do poeta Carlos Augusto Lima, *Manual de acrobacias* (2009), pequeno livro em que ele repete 73 vezes o mesmo poema que começa com “sou o passageiro do banco de trás”. Diz o poema de Júlia nas partes 1 e 5:

95

1.

sou o acrobata preso
no porta-malas e você
não me vê porque não
quer. posso me
contorcer de alegria
até explodir com *discreta*
naturalidade, mas

ouso agora inclinar o
corpo um pouco
mais à esquerda e
como Gêngis Khan
ou Timur, o coxo,
conquistar outra
fração de espaço-tempo
por entre tantas
quinquilharias

5.

aqui tem tudo o que
precisamos, Carlos. o sumo
ralo de alguns talos de
alface pode ter alguma
ação calmante e
analgésica. o corpo
de Tamerlão ou Timur,
o coxo, foi exumado em
1941 por um antropólogo
soviético. Timur era um
homem alto, forte, de
raça amarela, como
Gêngis Khan. o oxigênio
entra calmo pela frincha
da lataria azul
(STUDART, 2015, p. 67 e 71)

96

A imagem desse acrobata, se reconfigura no poema “Ponto-furo”, quando ela escreve e inscreve, na parte final, que

diz que existe um
pássaro *acrobata* que
sobrevive numa inclinação
precisa e perigosa. é o seu
amor por ele. *acrobatornis
fonsecai*, grita e fixa
bem os olhos nele. também
preciso de um plano,
repete
*um dia quero avistar o
pássaro acrobata, furar
o azul com a venta, andar
sobre cordas finíssimas*
(STUDART, 2015, p. 38-39)

Há uma luta infinita da memória, lembrar e esquecer, uma exigência para sobreviver e, se diante de algum impossível, viver, abrir-se como um vivo. O acrobata é o que resiste, mas principalmente existe, numa linha

muito tênue entre servidão e opressão, a da liberdade, e se estica com força e esforço, balandrau, para tocar UM outro, ou seja, o impossível da rememoração até alguma felicidade. Se abandonado, deixado a mercê da exceção que é a regra, o acrobata não se estica, nada toca, nada lembra, e tenderia a morrer sufocado no porta-malas. O acrobata espalhado pelo livro de Júlia Studart figura-se e amalgama-se à carta do filme de Carol Benjamin, no caso, aqui, para o Brasil: passados, presentes e futuros fabulosos. Rememorar é um gesto político que intenta buscar a verdadeira exceção, uma comunidade de iguais em toda diferença, lutando contra o esquecimento e, portanto, contra a violência, tal como nos mostra Walter Benjamin: que a justiça não depende do direito, mas sim da memória.

Por fim, o esforço que podemos extrair da leitura conjunta do filme de Carol Benjamin e do livro de Júlia Studart é o de uma luta constante contra todo e qualquer poder que carrega homens e mulheres para a morte: como tocar UM outro. Artistas, mas só se como figurantes, saltimbancos, que mostram em seus trabalhos como a articulação dos passados ainda pode ser um lampejo num momento de perigo, alguma imagem pouco nítida, rastro, outros sinais de vida, e nos apresentam a luta malabarista da anotação – palavra e imagem, a palavra como imagem, a imagem como palavra, imagem e palavra – contra o esquecimento.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Polete. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. “Por uma ontologia e uma política do gesto”. Trad. Vinicius Honesko In: *Chão da feira*, nº 76, p. 1 a 6, 2018.
- BARRENTO, João. *Limiars sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única, infância berlinense: 1900*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- _____. “Teses sobre o conceito de história”. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses da história*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brandt. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. *As passagens de Paris*. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Força de Lei*. Trad. Leyla- Perroné Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, Trad. Piero Eyben, *Revista Cerrados: Acontecimento e Experiências Limites*, Brasília, v.1 n. 33, p. 229-251, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 30.04.2021.
- GAGNEBIN, Jean Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *El Circo*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- LEMINSKI, Paulo. “Jesus a.c”. In: _____. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 113 a 176.
- LIMA, C. A. *Manual de acrobacias n. 1*. Jaraguá do Sul: Editora da casa, Editora da vila, 2009.
- OZ, Amós. *De amor e trevas*. Trad. Milton Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RAMOS, Nuno. “Entendeu?” In: STUDART, J. *Logomaquia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015, p. 9 a 11.

Resumo: Propõe-se uma leitura do filme *Fico devendo uma carta sobre o Brasil* de Carol Benjamin (2020) e do livro *Logomaquia* (2015). O objetivo é, a partir da posição do artista figurante – saltimbanco, acrobata – e das reflexões de Walter Benjamin acerca da memória, da justiça e do “verdadeiro estado de exceção”, perceber como o tema da memória percorre o filme e o livro.

Palavras-chave: Carol Benjamin, Júlia Studart, Walter Benjamin, memória, acrobata.

Abstract: This paper proposes an interpretation of the movie *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* by Carol Benjamin and the book *Logomaquia* by Júlia Studart. The purpose is, from the position of an outsider artist – a street entertainer, an acrobat – and considering Walter Benjamin’s reflections about memory, justice and the “real exception state”, perceive how memory as theme emerges thought out the book and the movie.

Key-words: Carol Benjamin, Júlia Studart, Walter Benjamin, memory, acrobat.

Recebido em: 30/05/2021

Accito em: 27/06/2021