

Saturno Devorador da Modernidade: Imagens/Sensações

Ana Luiza Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina

*As alegorias são no reino do pensamento o que são as
ruínas no reino das coisas.*
(Walter Benjamin, Origem do Drama Barroco Alemão)

Depois do final da palavra começa o grande uivo eterno.
(Clarice Lispector, A Paixão Segundo GH)

A identificação romana entre Saturno, o deus da fartura que devora os filhos, e Cronos, o deus do tempo dos gregos, antecipa a voracidade de tempos modernos. A linguagem artística circula numa temporalidade voraz, ao incorporar-se em formas culturais significantes, desde a fórmula baudelairiana: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”¹. Segundo Deleuze, entre os dois presentes de Cronos, o da subversão pelo fundo e o da efetuação nas formas, há um terceiro, pertencente a Aiôn, deus da locução, atuante no “momento perverso” instantâneo e superficial de contra-efetuação, que o subdivide, e que traz à tona o devir-louco das profundidades.

A modernidade da pintura de Goya “Saturno devorando um de seus filhos” (1820-1823) consiste na imagem corpórea de um presente que devora, mas um presente sendo incorporado pelo passado que já é fantasma do presente: “um já que ainda não é e que já não é mais”.

¹ Charles Baudelaire, “La Modernité” in *Oeuvres Complètes de Baudelaire*, texte établi et annoté par Y-G Le Dantec, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris: Gallimard, 1958, p. 892.

Saturno sobe à superfície da tela de Goya como um ancião que emerge das profundezas, transmutado em Cronos, fantasma em plena operação aiônica na incorporação de sua cria: uma concepção temporal leibniziana. Como diz Deleuze, “nada sobe à superfície sem mudar de natureza”². Mas é a própria mudança na natureza que está em processo no quadro de Goya: o ancião, em seu ato de devorar o filho, já é um fantasma em metamorfose pela boca escancarada e voraz com que destrincha um corpo para alimentar-se e assimilá-lo na perpetuação do ato canibal, ou tornar-se “outro”, através da incorporação. A superfície da tela parece apontar antes para sua profundidade oculta, para o presente saturnino de incorporação do fantasma, ou seja, para uma linguagem anterior à de sua própria produção: fantasma que volta às origens exteriores, extra-ser que passa do acontecimento figurativo ao genésico – o abocanhar voraz do filho no passado que desemboca na devoração futura do pai –, corpo incorporado que se torna incorporador. A força da linguagem imagística aqui se volta ao acontecimento originário cultural: a representação da espécie animal ampliada no corpo humano que, ao devorar um outro reduzido, apropria-se tanto das forças adversárias (exocanibalismo) quanto das ancestrais (endocanibalismo), canibalismo enfim, que antecede a própria linguagem imagística de que é constituída a matéria-prima da pintura.

Ao considerar a pintura de Goya em sua meditação sobre os mistérios da matéria, pintando as trevas num tempo de luzes, Jean Starobinski aproxima-o a Beethoven não só pela perda gradual da audição, mas pela obstinada superação de si mesmo na “extraordinária transformação de estilo” em poucas décadas. Goya é um anacronismo numa época que consagrou a idéia de Cronos, surgindo com a própria palavra, inconforme, ou fora de seu tempo³.

Coincidente à representação de Goya no ato incorporador que assimila e reproduz o mesmo, Octavio Paz nos lembra o sentido político da máquina do Estado moderno, “máquina política do sistema capitalista, uma superestrutura, é o modelo das relações econômicas, as grandes empresas e negócios, à imitação sua, tendem a converter – se em estados mais poderosos que muitas nações”⁴. Como alegoria de um Estado moderno, o quadro evocaria a ascensão do individualismo renascentista representado pelo monstro Leviatã de Hobbes, para quem a sociedade moderna controla o seu estado natural predatório apenas por interesse. A matéria se transforma no poder de incorporar ou na fragilidade a ser incorporada, para Hobbes, contemporâneo de um desmembramento da terra simbólico do estabelecimento das fronteiras do “eu” individual, terra previamente imaginada como um corpo de propriedade comunitária que se divide, na representação do *homo economicus*⁵. O tempo devorador que se representa no velho monstro de Goya evoca pois, o antigo fantasma renascentista do corpo cuja força voraz

² Gilles Deleuze, *La Lógica del Sentido*, trad. profl. Miguel Morey, Barcelona/B. Aires: Paidós, 1989, p. 139-44.

³ Jean Starobinski, *Os Emblemas da Razão*, São Paulo: Cia das Letras, p. 499.

⁴ Octavio Paz, *El Ogro Filantrópico Historia y Política 1871-1978*, Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 85.

⁵ Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 145.

assimila o tempo ao se corporificar no espaço, ao desdobrar-se na cena paradoxal de um tempo imutável em sua velhice disparada – *tempus edax rerum* (o tempo que tudo devora) – deslocando-se no espaço da tela – sua metade artística antropofágica bestializando-se na modernidade capitalista fragmentada que representa um tempo presente dividido pelo trabalho.

⁶ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, trad. Antonio Ramos Rosa, prefácio Eduardo Lourenço e Virgílio Ferreira, Lisboa: Portugal Editora, p. 443 e 275.

⁷ Jean Starobinski (*Montaigne em Movimento*, trad. Maria Lucia Machado, São Paulo: Cia das Letras, 1993) cita Montaigne: “Escrever é, por uma alienação consentida, constituir o corpo segundo aquele que aparece para si mesmo, é produzir o tecido verbal – o texto – oferecido à compreensão do leitor virtual. O texto é esse estranho objeto que tira a sua vida do desaparecimento do seu artesão. A obra escrita, modo vicariante de nossa existência, rastro destinado a sobreviver a nós, exterioriza a vida e interioriza a morte.” (p. 41)

⁸ Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism*, p. 149.

Sobretudo, a pintura de Goya anteciparia a passagem do pensamento clássico ao moderno, o ser humano entre o seu ser finito e a suspensão do devir, coincidente ao impasse foucaultiano do homem moderno e seu duplo: “A cultura moderna pode pensar o homem porque pensa o finito a partir de si mesmo”. Para Foucault, incorporador de Freud, o que distingue o pensamento moderno é precisamente “trazer a lume esta parte de sombra que recolhe o homem nela, é a reanimação do inerte...” e, o que se revela no fundamento da história das coisas e da historicidade humana, “é a distância a escavar o Mesmo, e o afastamento que o dispersa e o junta nos dois extremos dele mesmo. É esta profunda espacialidade que permite ao pensamento pensar sempre o tempo – conhecê-lo como sucessão, prometer-lo como fecho, origem ou retorno.” Se a reflexão histórica, no classicismo, girava em torno da lógica e da ontologia, na modernidade, questiona-se sentido, forma de verdade, forma de ser, e a reflexão histórica gira em torno das “relações entre significação e tempo”⁶.

Contemporâneo de Montaigne, para quem a linguagem do escritor presentifica a incorporação saturnina de um pensamento moderno⁷ a *Anatomia da Melancolia*, também do século XVII, de Robert Burton, tece a analogia entre o texto e o corpo humano, seguindo as etapas mentais humanas às profundidades enlouquecedoras do processo melancólico, dentro do ideal renascentista de colecionar autores, na tentativa humanista de restaurar o passado através do modelo erasmiano, como membros dispersos de um corpo mutilado que se reunifica em sua completude original. Justificando-se pela frase *Omme meum, nihil meum* de Macrobius, Burton foge da questão da autoria em relação à propriedade dos autores a serem incorporados, sem deles roubar, mas comendo-os, na substituição das metáforas de posse pelas de alimentos. Isolado e até insular, no autoconsumo incorporativo de sua linguagem, segundo Maggie Kilgour⁸, Burton chega a antecipar a Robinson Crusóe de Defoe, em sua existência mediatizada por textos. E é por essa via textual de incorporação que a sua produção se estenderia ao lado sul do Atlântico, nos traços de descendência saturnina de casmuros e borgianos.

Porém, é Walter Benjamin que, ao recuperar a modernidade de Baudelaire, percebe na descontinuidade temporal o resíduo final das coisas, no sentido em que Cronos era inseparável dos corpos que o enchiam de causas e matérias enquanto Aiôn povoa-se de efeitos que o

recorrem sem enchê-lo jamais.⁹ O pensamento melancólico de Benjamin já se produz em fragmentos alegóricos de um corpo arcaico desmembrado. Pela teoria alegórica, ele coleciona (como Burton) mas, ao invés de autores, objetos residuais que subdividem o presente em passado e futuro, vivendo além do presente pelos seus escritos, em sua rebeldia. Pela teoria melancólica, ele próprio emerge desmembrado à superfície, em imagens fotográficas pensativas, fragmentos representativos de um original morto que se quer ressuscitar. A partir de quatro fotografias de Benjamin, de 1927, 30, 37 e 38, Susan Sontag busca reconstituir, à feição de Montaigne, de Burton, e do próprio Benjamin, um corpo de “flâneur” disperso pelas cidades como “reminiscências do eu” em “espaços perdidos” de pensamentos imagísticos, associando alegoria e melancolia à produção do “eu” como projeto, “algo a ser construído”. Como explica Sontag:

Para o indivíduo nascido sob o signo de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo, somos apenas o que somos: o que sempre fomos. No espaço, podemos ser outra pessoa. O escasso senso de orientação de Benjamin e sua incapacidade de interpretar o mapa de uma rua transformam-se numa paixão pelas viagens e no domínio da arte de se perder. O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. Na realidade, demasiadas possibilidades. Como o temperamento saturnino é vagaroso, propenso à indecisão, às vezes precisamos abrir caminho de faca na mão. Às vezes acabamos virando a faca contra nós mesmos¹⁰.

Nas fotos em que Benjamin aparece pensativo e sempre olhando para o canto esquerdo da fotografia, caberiam suas próprias palavras sobre o temperamento saturnino em *Origem do Drama Barroco Alemão*:

O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos. Tschering escreve: “Quem não me conhece pode reconhecer-me por minha atitude. Olho sempre para o chão porque brotei da terra, e agora olho para minha própria mãe. As inspirações da mãe-terra despontam aos poucos para o melancólico, durante a

⁹ Deleuze, *La Lógica del Sentido*, p. 173.

¹⁰ Susan Sontag, “Sob o Signo de Saturno” in *Sob o Signo de Saturno*, trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr., Porto Alegre SP: L&PM, 1986, p. 91.

¹¹ Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. apres. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 175.

¹² Ned Lukacher, *Primal Scenes Literature Philosophy Psychoanalysis*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1986, p. 283-5.

¹³ Jorge Luis Borges, “El Aleph” in *El Aleph*, Madrid: Alianza/Emecé, 1978, p. 171. Citação e comentários por Emir Rodríguez Monegal, “O Tempo e Eu” in *Borges por Borges*, trad. Ernani Ssó, Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 78-85.

¹⁴ Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 172.

*noite da meditação, como tesouros que vêm do interior da terra; as intuições instantâneas lhe são alheias*¹¹.

Para Benjamin, o princípio da compreensão histórica é sinônimo da liberação edipiana. Sua atração melancólica pelas subterrâneas profundezas da memória chegam ao submundo arcaico da metrópole moderna como ecos de uma fascinação edipiana que penetra maternalmente os mistérios ctonianos da antiga terra. No centro do labirinto, no lugar do Minotauro, como mostra Ned Lukacher em seu estudo das imagens dialéticas de Benjamin, fica a prostituta, o segredo do mistério das ruas e a experiência liminar, o que constitui, para Benjamin, a zona do pré-ontológico da linguagem¹². A viagem ao recôndito mistério produz, em seu centro, a visão saturnina incorporativa do “multum in parvo”, descendo à terra como no “Aleph” borgiano: “vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph, y en el Aleph la tierra”. O tempo borgiano, por outro lado, identifica-o ao autoconsumo saturnino dos artistas: “O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo desgraçadamente é real; eu, desgraçadamente, sou Borges”¹³.

É o tempo melancólico da dialética saturnina explicado em sua metamorfose cronológica de acordo com o mito, que Benjamin explica em suas oposições extremas:

*Essa concepção não é dualista apenas com relação à ação externa do deus, mas também com relação ao seu destino próprio e pessoal, e isso de forma tão abrangente e tão nítida, que poderíamos caracterizar Cronos como um deus dos extremos. Por um lado ele é senhor da idade de Ouro... por outro lado, é o deus triste, destronado e humilhado... por um lado, gera (e devora) inúmeros filhos... e por outro, está condenado à eterna esterilidade, por um lado é um monstro capaz de ser vencido pela astúcia mais vulgar, e por outro é o deus antigo e sábio, venerado como a inteligência suprema, (...) É nessa polaridade imanente da concepção de Cronos... que o caráter específico da concepção astrológica de Saturno encontra sua explicação definitiva – esse caráter que em última análise é determinado por um dualismo intenso e fundamental*¹⁴.

Ao contrário de Robert Burton, a teoria da melancolia de Benjamin se produz a partir da representação de um corpo desmembrado, ou das descontinuidades representadas nas coisas como resíduos, o que coincide ao pensamento de Foucault: “É a partir da arquitetura que

ocultam, da coesão que mantém o seu reino secreto sobre cada uma de suas partes, é do fundo dessa força que as faz nascer e nelas permanece como imóvel mas ainda vibrante, que as coisas por fragmentos, perfis, bocados, lascas, vêm oferecer-se, muito fragmentariamente, à representação”¹⁵. Assim, os retratos instantâneos de Benjamin reproduzem a ilusão imagética saturnina moderna como produto das profundezas de seu olhar penetrante, revelado no tecido de sua linguagem. Os seus pensamentos imagísticos, ao contrário, expressam a emergência de passagens fragmentárias que, como fósseis ou cadáveres, decifrados ou desenterrados, reconstituem pela incorporação saturnina, um corpo histórico que se reanima com a recolocação do signo em sua circulação sanguínea.

Um exemplo desta reconstituição histórica é o seu fragmento significativamente intitulado “O Anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro”. Nele, Benjamin recupera o momento pré-industrial em que o ferro é substituído, como matéria-prima, pelas máquinas a vapor, na Europa. A partir de uma citação de *Um Outro Mundo* de Granville, ao falar de uma ponte cujas extremidades podiam ser visualizadas ao mesmo tempo e cujos pilares se apoiavam sobre planetas que se conduziam de um mundo a outro por uma mesma calçada de asfalto maravilhosamente lisa, o pilar 333.000 repousava em Saturno, o que convence o espectador de que o anel deste planeta não era outra coisa senão um balcão circular sobre o qual os saturninos vinham à noite tomar a fresca¹⁶. As pontes do texto são construídas a partir de suas extremidades – de um lado, a visão utópica e de outro, a da matéria – o “ferro” figurando como uma das camadas de um palimpsesto histórico que explica a sua substituição nas estradas, o seu uso imitativo em móveis de madeira preciosa e a moda dos materiais que imitavam outros materiais (vidros imitando porcelana, mesas de ferro imitando junco trançado, etc.) marcando inclusive a passagem do arquiteto ao construtor, do autor ao executante, com a vitória do engenheiro no caso da fabricação da torre Eiffel, considerada, pelo primeiro historiador das construções de ferro, como uma forma intermediária de construção, ainda em seus andaimes. As pontes que ligam as discontinuidades entre os materiais, suas formas intermediárias ou seus andaimes esquecidos, na construção da alegoria, indicam pois, os limites significantes de um corpo histórico desmembrado, que se desdobram em significados esquecidos de sua função contínua.

É a partir de uma consciência descontínua da história moderna entretecida, na multiplicidade transitória de máscaras em que se encarna involuntariamente o escritor, em sua necessidade de ter/ser outros, e ainda como uma filha devotada de Saturno, que Clarice Lispector se representa. Para ela, a verdade do inconsciente e do mundo é a mesma, “resíduo final de todas as coisas”.¹⁷ Ao comentar *Perto do Coração*

¹⁵ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, p. 318.

¹⁶ Walter Benjamin, “L’Anneau de Saturne ou De la Construction en Fer”, in *Paris, capitale de XIX^{ème} si ècle*, Paris: Cerf, 1992, p. 882.

¹⁷ Clarice Lispector, “Tempestade de Almas” in *Para Não Esquecer*, São Paulo: Siciliano, 1992. A citação completa é: “A verdade é o resíduo final de todas as coisas, e no meu inconsciente está a verdade que é a mesma do mundo” (p. 119).

Selvagem, Berta Waldman descreve um processo proustiano de associação entre tempo e memória através de sensações:

*A fábula do romance avança e recua, progride e regride, patina sobre si mesma, em sua intenção de reconstruir uma identidade: a de Joana. Como a reconstrução não se faz linearmente, o fio da infância filtrado pela memória, e, por vezes inventado, atravessa a narrativa ao sabor das associações que o presente propicia. Assim, o passado da protagonista não se confina nos capítulos que lhe são destinados, mas cresce, irrompe e invade, sob forma de sensações, o presente que já é futuro, que por sua vez se torna passado, num fluir contínuo*¹⁸.

¹⁸ Berta Waldman, *A Paixão Segundo Clarice*, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 28.

¹⁹ Clarice Lispector, *Para Não Esquecer*, p. 35.

Como o “eu” benjaminiano, o “eu” clariceano emerge da transição dialética entre o arcaico e o moderno: um corpo que se reescreve das memórias de suas antigas máscaras: ao incorporar o “outro” que nela se encarna como máscara, “primeiro gesto voluntário humano”, o “eu” fica à beira de si e “a lembrança é em carne viva”¹⁹. Por isso, as múltiplas faces que incorpora a linguagem desse corpo à carne da escritura, emergem como imagens inconscientes ao serem reveladas como intimidades anônimas. A sensação do corpo é pensada em Clarice, à medida que a imagem paradoxal do excesso e da carência se entretetece no avesso e no direito de um cruzamento entre o escrever e a entrelinha silenciosa. É a entrelinha que busca, no resíduo, o enigma excepcional. Por isso, para Clarice, recuperar o objeto “espelho”, por exemplo, não significa trazer à tona a superfície reprodutiva benjaminiana nem como “ilusão de novidade” nem como “fantasmagoria” de uma história cultural, ao sabor da “falsa consciência burguesa”²⁰, mas a possibilidade infinita da multiplicidade do espelho na isenção da imagem, “uma das verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água”²¹.

²⁰ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” in *Illuminations*, intro. Hanna Arendt, transl. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1968, p. 158 e 226.

²¹ Clarice Lispector, *Para Não Esquecer*, p. 8.

Penetrar no espelho clariceano significa recusar-se à visibilidade especular da reprodução que se exemplifica na fotografia, para sondar, na própria matéria, o seu “mistério” de coisa, o que a identifica com uma saturnina, “malgré elle-même”. Se a fotografia, para Benjamin, constitui o refúgio do valor de culto da arte, na modernidade, ela é também a expressão da lembrança passageira da face humana, sua melancolia e beleza. Para Clarice, no negativo da imagem pensativa que emerge do retrato melancólico benjaminiano, a imagem do objeto não passa à palavra, mas o objeto, em sua opacidade, torna-se um enigma enquanto a palavra que o designa fracassa em seu intento: “só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu”²².

panhola) [a língua], o sujeito latino-americano habita um universo de representação estigmatizado pelo trauma da identidade fraturada” o que conflitua entre a universalização do paradigma europeu e um substrato de experiências declarado irredutível a essa lógica imposta de racionalização e simbolização cultural, dentro da qual a corporalidade originária materna figura como o reprimido que o conquistador anexa ao seu domínio²⁷.

No entanto, Pequena Flor é canibalizada mas também é canibal, “tabula rasa” e “matriz-originária” ao mesmo tempo, exibindo, entre os dois contextos, a descontinuidade histórica tanto do canibalismo ao qual pertence, como do consumo moderno. Porém, na volta dialética clariceana, Pequena Flor cobiça as botas do antropólogo, ou seja, assimilando o contexto consumidor, ela é consumo que reproduz a necessidade.

Para Benjamin, Pequena Flor, em seu corpo-resíduo-matriz-originária, refletindo a interseção entre a consciência mítica e a da natureza, em seu potencial ainda não realizado de futura mãe, representaria a continuidade impossível do corpo originário ou a realização do sonho utópico por excelência. No entanto, ao ser convertida em “tabula rasa”, ou seja, desprovida de história, Pequena Flor torna-se fragmento, representando a incongruidade de uma história americana não reconhecida pelo europeu, e, em suas dimensões diminutas, ela não possui nada além do futuro do antropólogo que a “descobriu”, incorporando-a à sua história. Ela passa então a representar o impasse histórico dos povos colonizados cujo passado não é reconhecido pela história oficial e cujo presente permanece expectante (gravidez) e em conflito entre passado e futuro; o que Leopoldo Zea percebe na expectativa histórica dos povos colonizados: “um ser que se nega a ser o que é para ser algo distinto; um ser que só se caracteriza pelo que quer chegar a ser”²⁸.

Na dialética saturnina do desmembramento, enquanto para Benjamin, pensar o objeto é trazê-lo de volta à sua significação histórica, arrancando-o do tempo contínuo de uma história de vencedores, para, através dos seus fragmentos, estabelecer a ponte histórica do vencido, para Clarice, o ato de consumir o objeto liga-o à continuidade natural de um corpo invisível ao expor a continuidade interrompida do vencido no anacronismo de sua história. Se para Benjamin, “somente é possível se ler o passado porque está morto” e somente se pode entender a história porque é fetichizada em objetos físicos²⁹, para Clarice, somente é possível se ler o passado porque está vivo, e o objeto só passa a existir com o fracasso da linguagem para incorporá-lo. Benedito Nunes define o espaço clariceano como “agônico” pelo desdobramento do sujeito que narra: “Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada de chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico – mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e misteriosa”³⁰. No entanto, exis-

²⁷ Nelly Richard, *La Estratificación de los Margenes sobre Arte, Cultura y Política*, Santiago de Chile: Francisco Zegerls, 1989, p. 22.

²⁸ Leopoldo Zea, “Dialéctica del Pensamiento Latinoamericano” in *El Pensamiento Latinoamericano*, Barcelona: Editorial Ariel, 1976, p. 22.

²⁹ Susan Sontag, “Sobre o Signo de Saturno”, p. 97.

²² Clarice Lispector, *A Paixão Segundo GH*, ed. crítica org. Benedito Nunes, Coleção Arquivos, Florianópolis: UFSC, 1988, p. 17.

²³ Ana Luiza Andrade. “O Corpo-Texto Canibal em Clarice Lispector” in *Discurso, Teoria y Analysis*, 16. México: UNAM, primavera 1994, p. 1-15.

²⁴ Berta Waldman, *Paixão Segundo Clarice Lispector*, p. 1.

²⁵ Clarice Lispector, *Água Viva*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 9.

²⁶ Clarice Lispector. “A Menor Mulher do Mundo” in *Laços de Família*, p. 77.

O corpo textual clariceano, rebelde a toda a lógica capitalista, se desloca em direção às origens canibais que o geraram²³. O canibalismo de um corpo feminino emergente da linguagem saturnina clariceana instaura uma economia sensorial que se enraíza e que foge às formas referenciais repressivas e reprodutoras na esquizofrenia cultural do capitalismo. Alimentada tanto pela possibilidade transformadora aiônica do modernismo, quanto pelas possibilidades de incorporar as diferenças paradoxais em Cronos, ao escapar à forma fixa, a matéria-prima da escritura clariceana se representa por uma “carne viva” dos sentidos, que, assemelhando-se ao material intermediário das passagens do anel de Saturno benjaminiano, se nega tanto ao estado definitivo de produto final quanto ao da origem: seu corpo-texto é sempre passagem do que incorpora ao ser incorporada.

Similarmente a Susan Sontag, ao tentar, por um processo alegórico de reconstituição, uma possível biografia benjaminiana através das fotos, Berta Waldman tenta reconstituir a possível biografia de Clarice através de auto-retratos textuais de uma escritura que renasce do entretecer fragmentário de si mesma, nas metamorfoses de suas várias vidas, “encarnações involuntárias” que resultam de um processo de “coser para dentro”²⁴. Para Clarice, o “ser” e o “ter” são estados fronteiriços do ter/ser como um “tecer” ou um “entretecer”: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa”²⁵.

O processo clariceano de incorporação das diferenças a partir do limiar entre natureza e cultura se torna emblemático em “A Menor Mulher do Mundo”²⁶ na cena histórica da colonização em que o nativo se representa na figura minúscula de uma pigmeia negra e grávida ao ser “salva” de uma tribo canibal vizinha e resgatada à civilização pelo antropólogo francês Pretre, recebendo o nome colonizado de Pequena Flor. Passando a ser ironicamente “canibalizada” pelos mecanismos de consumo de uma sociedade burguesa que a fetichiza, Pequena Flor é a incôgrua representação do excesso e da carência de um corpo sócio-cultural e ao mesmo tempo, é maquinaria tecnológica aperfeiçoada enquanto continuidade do fragmento no todo: ela está grávida. A sua incongruidade é similar à do percurso do objeto artístico, segundo Benjamin. De “objeto de culto” perde o seu valor, ela passa ao contexto capitalista de uma sociedade burguesa de consumo. Reproduzida em fotos “de tamanho natural”, sua própria natureza é transformada na fotografia, ao ser “exibida” à cultura de massa que a consome, simultânea e analogamente ao novo ritual canibal moderno pelo qual perde a sua “aura” de corpo-matriz-originária e passa a ser “tabula rasa” no novo contexto, tornando-se o novo fetiche do consumo. Coincidentemente, Nelly Richard lembra que: “Desde o primeiro corte operado pela Conquista que cinde a consciência do território e divide o seu nomear entre significante (o corpo indígena) e significado (a palavras es-

te um corpo-texto canibal no limite da linguagem clariceana, que, ao encarnar-se no objeto, este se volta contra ela: “possuir” é uma necessidade saturnina. Assumindo-se como objeto de consumo Pequena Flor reproduz sua necessidade, entrando na reciclagem da indústria cultural³¹.

Como o “fóssil” de Benjamin, o objeto residual de Clarice é um fantasma da memória incorporador dos sentidos esquecidos: em “O Crime do Professor de Matemática”³², para enterrar a memória de haver abandonado seu cão de estimação, o professor enterra outro cão que encontra morto, mas libertando então sua memória do cão verdadeiro, desfaz o “falso enterro do cão desconhecido”, desenterrando-o. Suas ações, “falsamente matemáticas” em sua dialética revertida, revelam a irônica incorporação da natureza tipicamente canina de enterrar e desenterrar ossos. No entanto, o fantasma do desconhecido coincide ao “crime menor”, como em Benjamin, deixando seu rastro traiçoeiro escondido num passado falsificado, lembrança não incorporada, fossilizada, e que é preciso desenterrar para renovar-se. Clarice empurra o visível ao extremo para nele ver o invisível das intensidades sensoriais originárias, expondo a “lembrança em carne viva” de um corpo de linguagem suprimida: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”³³.

É a própria Clarice que nos adverte: “Nós somos canibais. É preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E quem sabe, não comêssemos galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue.”³⁴ A partir do momento em que o comportamento do homem só passa a fazer sentido na dialética das ações que revelam a animalidade como limite da memória de seu ser cultural, através da qual sua humanidade se renova, o corpo saturnino devorador representa-se em seu radicalismo. Em “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”³⁵ existe um confronto com a miséria crua por uma senhora da alta sociedade que encara pela primeira vez, surpreendida, a ferida grotesca na perna de um mendigo que, por sua vez, a devora com os olhos. A falta de reconhecimento, num mesmo corpo social, de sua própria ferida, indica a autofagia cúmplice do canibal/canibalizado no ponto de interseção benjaminiano entre a natureza mítica e a tecnologia moderna. Este ponto se abre como um “buraco”, vazio representativo de uma fome que se desdobra no enigma que a gerou. Para a senhora, o mendigo representava o potencial da natureza mítica; para ele, a senhora representava o seu desejo de consumo nunca preenchido. Entre a consciência mítica e a da natureza, a fome do corpo gerada do “apartheid” social e o desejo consumidor, a ferida torna-se simbólica, fantasma que se metamorfoseia na cisão entre um primeiro e um terceiro mundos – de um lado, a comercialização espetacular da miséria, e de outro, a tecnologia de ponta – tal boca escancarada de um corpo saturnino devorador.

³⁰ Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem: uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Ática, 1989, p. 155.

³¹ Raul Antelo, em seu “O Objeto Textual e a Memória” (evento “Clarice Lispector 70 anos”, UFSC, 17/8/95) texto crítico esclarecedor da (dis)função do objeto em Clarice, ao comparar versões de “O Relatório da Coisa”, detecta, no “e” do objeto o “osso duro de roer na modernidade” porque, “no lugar deste ‘objeto’ impossível, o que se encontra sempre é um objeto que se apresenta de forma obscura e enigmática, como coisa ou mercadoria, como signo equívoco e, ao mesmo tempo, esquivo.” (p. 10).

³² Clarice Lispector, *Laços de Família*, São Paulo: Francisco Alves, 1960, p. 139.

³³ Clarice Lispector, *Para Não Esquecer*, p. 20.

³⁴ Clarice Lispector, “Nossa Truculência” in *A Descoberta do Mundo*, apud Vera Queiroz, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 269.

³⁵ Clarice Lispector, *Paixão Segundo GH*, edição crítica org. Benedito Nunes, p. 155.

³⁶ Clarice Lispector, “Onde Estivestes de Noite” em *Onde Estivestes de Noite*, Rio de Janeiro: Francisco Alves 1992, p. 64.

A força saturnina de um fim que atrai para o retorno às origens da criação, carregando consigo a possibilidade da imagem terrífica do fantasma como um profeta do passado despertada pelo Saturno de Goya, se produz em “Onde estivestes de Noite”³⁶. Neste texto, existe a mesma prefiguração imagística anterior à produção, o passado como profecia do futuro, colocando a linguagem em comunicação com seus próprios limites imagísticos: supersensações corpóreas sobem à superfície textual na exposição da bestialidade humana como um grau zero da imagem, como um negativo fotográfico sensorial em seus excessos olfativos e sonoros. O faro do cão prenuncia os cheiros, o uivo possibilita a música, as sensações se misturam, e a palavra já é residual: “Fogo, grito, cor, vício, cruz.”

No auge da voracidade, a divindade andrógina que preside a orgia noturna, como o Saturno de Goya, expõe a dobra entre o “narrar e o narrar-se”. É o enunciado que come a enunciação – “Comerás o teu irmão...” e, mais adiante, “Comerei o teu irmão e haverá um eclipse total e o fim do mundo” – em ecos de *Paixão Segundo GH*: “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabbath.” Curiosamente, em “Onde Estivestes de Noite”, o resíduo enigmático é a imagem colorida que escapa ao preto-no-branco e ao branco-no-preto como sentido e avesso de sentido entretecidos nas imagens proféticas da linguagem ao se produzir em negativo fotográfico da sensação: entre o preto e o branco a referência enigmática é dirigida a quem se nega a ser iniciado na noite ou vive “em carne aberta” na “cegueira da luz do dia” (quem não tem segredos) ou se subtrai de si mesmo, como a ruiva e vermelha daltônica que não podia se ver, assim como não atendia a ninguém, pois seu nome, Psiu, era vermelho. Só via a cruz verde na parede de seu quarto, e que lhe parecia vermelha. A cruz é o resíduo emblemático do símbolo religioso, o vestígio cristão, e o vermelho é o vestígio da cor da proibição, lembrando o sinal fechado do trânsito. Psiu é o vestígio enigmático do som da palavra que se revela em seu signo ambivalente: de um lado, proibição, sinal de calar-se, a interdição da saturnália. De outro lado, o chamamento. Entre o seu som e a sua imagem de palavra, Psiu! vibra no corte silencioso entre a atração e o interdito.

A saturnália clariceana penetra no dia seguinte como estado interior de penumbra que aflora em efeitos sensoriais, numa linguagem sinestésica que parte da “lembrança em carne viva” para terminar na distração do pensamento, quando os fiéis, ex-participantes da orgia noturna, fazem o sinal cotidiano da cruz, “distraindo” do rito proibido da noite, como que diretamente saídos do antigo apocalipse de orgasmo pagão, ao desembocar no sensacionalismo barato de uma modernidade periférica. O texto intertece sensações ao fotografar a “carne viva” dos sentidos, tornando-os fronteiros uns dos outros, o negro à beira do

branco, as cores escuras penetrando os sons: “As trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo.” Clarice constrói as pontes entre as sensações como matéria-prima da linguagem, expondo a gênese de um corpo-texto em suas camadas sensoriais interpenetradas, num rito de passagem que representa a mudança de uma sensibilidade artística cujo vestígio é o próprio traço ritual, a uma sensibilidade moderna sensorial, cuja velocidade no tempo quase não deixa vestígios: “Um anjo pintado por Fra Angélico, séc. XV, vojava pelos ares: era a clarineta anunciadora da manhã. Os postes de luz elétrica não tinham ainda sido apagados e lustravam-se empalidecidos. Postes. A velocidade come os postes quando se está correndo de carro.”

A passagem de um tempo prolongado ao instante superficial da simultaneidade, na interferência de Aiôn sobre Cronos, de um golpe só, devora Thomas Edison, inventor da luz elétrica e Fra Angélico. O mistério da noite se faz enigma para o dia quando, de seus vestígios ritualísticos proibitivos, a consciência surge a partir de máscaras burguesas personificadas. O enigma permanece na falta de identificação das origens, só seus vestígios são incorporados à carne viva do texto, como imagens forjadas em branco e preto, geradas da representação de um corpo fragmentado, ou da impossibilidade de representá-lo em sua continuidade.

Sem dúvida, as imagens à tona do texto de Clarice evocam as imagens fantasmagóricas do drama barroco, tal qual o alegorês benjaminiano, ainda que os pensamentos-imagens benjaminianos se transformem nas sensações imagísticas pensadas por Clarice. O alegorês de Clarice se diferencia na relação entre palavra, coisa e origem: se para ela, possuir o objeto também é ser possuída pelo objeto (enquanto para Benjamin, possuir o objeto seria redimi-lo, restituindo-o à significação), a partir do momento em que este se incorpora à palavra, nela se encarna e se torna máscara. O objeto de Clarice é o eterno enigma inominável das origens temporais: o já que ainda não é ou já não é mais, coincidente ao fracasso da palavra que se busca no “atrás do atrás do pensamento”.

Se a não-coincidência temporal do “ter-ser” da linguagem clariceana abre a possibilidade de representar os excessos e as carências de um corpo sensorial lembrado a um corpo que se tece pela linguagem, existe uma coincidência instantânea no “ter-ser” benjaminiano na interseção da natureza mítica e da consciência tecnológica, de onde surge o novo. Se para Benjamin ainda existe um lugar para a representação que privilegia a visibilidade, sua penetração na matéria busca documentar suas passagens às novas formas modernas. Nesse sentido, Saturno assume a representatividade do quadro de Goya na correspondência da assimilação imagística reprodutiva de um capitalismo canibal. Para Cla-

rice, a imersão no mistério da coisa problematiza sua representação pela interpenetração das sensações que ela invoca, construindo pontes entre formas simbólicas através da simultaneidade temporal da escritura. Se a percepção se renova pelas sensações, o Saturno clariceano é anterior ou posterior ao representável, e portanto se cumpre na profecia do passado, ou seja, na simultaneidade autofágica que ele evoca, dentro da concepção temporal leibniziana do monstro de Goya no que ela antecede à visualização.

No entanto, ambos contestam uma concepção tradicional de história em sua linhagem heróica, na representação de um continuidade temporal corporificada em Cronos. Ambos partem das exclusões, dos fantasmas da memória, dos resíduos territoriais, de uma descontinuidade histórica, enfim, representada por um corpo fragmentado ou um mundo espartilhado. Clarice se exclui deste mundo para descobrir, na formação do pensamento que o constitui, um outro mundo: o corpo-texto clariceano se tece a partir das exclusões da história legitimadora dos poderes estabelecidos que colonizam um corpo pensante burguês.

A poética de criação, instantâneo representativo da contra-efetuação de Aiôn sobre Cronos, voracidade temporal que devora as origens vislumbradas a partir do desdobramento residual, é o solo saturnino comum de seu trânsito fronteiriço pela modernidade, na passagem do valor artístico de culto à cultura de massas. Benjamin mata o objeto de seu antigo contexto para restituí-lo à significação histórica em seu transitar residual e efêmero, assim como ele próprio se mata, tornando-se objeto residual em suas fotos, para que o ressuscitemos de seu eterno transitar fragmentário. Clarice morre e vive no processo autobiográfico escritural que busca incorporar o objeto, tecendo a palavra residual à carne viva textual para que, nos fracassos dela própria, se possa ao menos pensar os excessos e as carências das sensações suprimidas e acumuladas através dos tempos, o que, em última instância coincide ao silêncio significativo de um corpo historicamente ilegítimo.

Nos limites de uma história de violência caracterizada pela cisão de um corpo arcaico que se fortalece em sua voracidade e cujas descontinuidades constituem a própria matéria desmembrada de que se nutre, a antropofagia cultural passa a ser “um vasto processo autofágico” na modernidade pós-colonialista, como Walter Moser observa, a partir da exportação de um antropofagismo “made in Brazil”.³⁷ A ultrapassagem do momento modernista deglutidor e transformador assinala a volta às origens saturninas representadas num tempo-espaco que se abre (ferida? caverna?) aos primórdios canibais, a um presente que força as culturas hegemônicas a reconhecer a ferida canibal nelas próprias. Tanto Clarice quanto Benjamin, chegam, via identitária ou heterológica, a um dilema de renovação cultural seme-lhante, que se vislumbra na relação entre legitimidade e visibilidade: pela via identitária,

³⁷ Walter Moser, “L’Antropophagie du Sud au Nord” in *Confluences Littéraires: Brésil-Québec: les bases d’une comparaison*, Les Editions Balzac: Collection L’Univers du Discours, 1992, p. 150.

Benjamin alimenta-se da morte do objeto para torná-lo visualmente reconhecível. Pela via heterológica, Clarice renuncia à tentativa de visualizar, para lembrar o invisível das sensações corpóreas irreconhecíveis, impedindo-nos de esquecer a pluralidade de que nos nutrimos, a confluência de heterogeneidades que somos. Em última instância, tanto para um quanto para o outro, o corpo saturnino é invisível enquanto lido e visível enquanto lembrado, fantasma de um tempo voraz, assim como o ancião moderno de Goya, que, na incorporação de seus próprios limites, nos penetra e nos devora.