

A aporia da leitura¹

Raul Antelo*

Resumo

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, como um modernismo periférico canônico, mostra ocasionalmente que o conhecimento infinito pressuposto, a realidade e a cultura coincidiriam infinitamente. Um poema como “Áporo” não pode mais ser lido como uma representação do popular como uma totalidade sem divisão. Ele deve ser visto, ao contrário, como um exemplo da fratura da biopolítica dominante na sociedade moderna, ou seja, da diferença entre o popular e aquilo que permanece fora dele, o “informe”. Recusando o patetismo nacional-popular, o Autor não considera o poema uma forma e sim uma força, o que implica na leitura do poema entre outras forças “informes” no modernismo brasileiro, assim como na discussão da formulação identitária, subjetivante, sentimental e estatal do aparato poético utilizado pela crítica para classificar o poema de Drummond.

Palavras-chave: Modernismo; “Informe”; Dissidência.

¹ Este texto foi, inicialmente, uma intervenção no seminário “El desencanto de lo moderno. Cultura brasileña, dictadura y redemocratización”, coordenado pela Profa. Dra. Florencia Garramuño, na Universidad de Buenos Aires, em agosto de 2002.

* Crítico argentino. Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

Meu intuito, nesta ocasião, é propor uma leitura contra-modernista do modernismo. Uma aporia da leitura que é, simultaneamente, uma leitura da aporia. Quero, portanto, mostrar que determinadas ficções de vida, elaboradas pelo modernismo, podem ainda dar novos frutos, embora não mais aqueles, à maneira modernista, com que ainda se lê, normalmente, o modernismo. Creio, pelo contrário, que hoje se impõe uma leitura contra-modernista do modernismo que não deve, necessariamente, produzir sentido para o triunfo do sujeito estatal, porém, para a emergência de uma forma de vida solidária, mesmo que pós-nacional; uma forma de vida não-toda, ainda que integral; uma forma de vida, enfim, que reivindique o infra-imanente, o infra-político, contra o seqüestro bio-político do político.²

Comecemos, então, evocando que, numa reflexão suscitada pelo centenário de Borges, mas mesmo assim pertinente, poderíamos dizer, ao modernismo latino-americano em geral, cabendo, aliás, à perfeição, para a análise da poesia de Drummond, outro poeta também centenário, a crítica argentina Josefina Ludmer isolou duas realidades com o mesmo peso – a cultura e a realidade – para logo situar, entre ambas, a literatura, que não seria, a rigor, simplesmente cultura nem simplesmente realidade. A literatura se definiria, assim, como uma espécie de prótese de sensibilidade a suplementar a perda de estesia da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Benjamin chamou esse procedimento de *anamnese*. Lacan denominou-a *tela*. De fato, talvez seja a literatura o saber, a tela projetiva, que melhor aponte para aquele Outro que marca a diferença absoluta, no momento de se constituir a sua própria autonomia.

Voltemos, portanto, a Ludmer. Falando de Borges, mas poderíamos também dizer o mesmo a respeito de Drummond e do Brasil, a professora de Yale afirma que:

*definió en la Argentina una literatura moderna, puramente literaria, sin dependencia de otras esferas, sin esferas por encima de ella. Independizó la literatura, o mejor, completó el proceso de autonomía que se abre en 1880 con el establecimiento del Estado nacional y la independencia de la esfera política. Todo lo redujo a literatura y escribió que la filosofía era una rama de la literatura fantástica.*³

Drummond completando a tarefa de Machado de Assis. A tese parece convincente mas essa leitura ainda corre o risco de estimular causalidades internas autônomas. É o que a obra de Merquior, por exemplo, põe a nu. Para evitá-las, Alberto Moreiras, o autor de *A Exaustão da Diferença*⁴, comentando essa mesma passagem, argumenta que, de fato,

Borges lo reduce todo a literatura precisamente en el mismo movimiento que le permite crear dos órdenes o esferas radicalmente heterogéneas: realidad, cultura. Al discernir o decidir absolutamente entre realidad y cultura Borges descubre la literatura como aparato de reducción de toda diferencia entre realidad y cultura. Y tal viraje es paralelo de la apoteosis del Estado moderno, que autonomiza absolutamente lo político y por lo tanto reduce absolutamente todo a lo político al

2 Desenvolvi algumas dessas hipóteses em "The Logic of the Infrathin: Community and Difference", *Nepantla. Views from South*, Duke University Press, vol. 3, issue 3, dez. 2002, p. 433-450.

3 LUDMER, Josefina. "Como salir de Borges?" in ROWE, William, et al. (eds) – *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 292-3.

4 MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

tiempo que, mediante tal reducción, establece una diferencia esencial, pero enigmática, entre el orden de la realidad y el orden de la cultura. 'Y esa es la ficción de la era de la autonomía literaria y la ficción de Borges, que es una máquina generadora de enigmas que gira alrededor de la descomposición verbal de la verdad legítima y de la ambivalencia perpetua, del texto indescifrable, y de la forma misma del secreto en literatura' – diz Moreiras através das palavras de Ludmer.

Moreiras refuta a noção de “sujeito textual”, instância de ultrapassamento das duas antinomias modernistas – a literatura pura e a literatura social – ou simplesmente da divisão entre cultura e realidade porque o niilismo de vanguarda coincide, curiosamente, com a posição do Estado como sujeito. Trata-se de uma revisão crítica do modernismo que, no caso de Drummond, já tinha sido esboçada por Sérgio Miceli em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil* (1981), a partir de uma abordagem inspirada por Bourdieu que, conseqüentemente, não levava em conta a instância da letra. Diz, entretanto, Moreiras, com maior sensibilidade a essas determinações de ordem estética:

El sujeto textual autonomizado en lo literario coincide con el sujeto estatal autonomizado en lo político, y ambos forman sistema. Ya Ludmer había dicho que Borges lleva en el mismo movimiento a 'una fusión y a un punto crítico' la historia del estado nacional-popular argentino que empieza en 1880 igual que la 'historia de la autonomía literaria (y con ella la historia de la idea de autor, de obra, de autorreferencia y de ficción)' (292). Abandonar al Borges nacional-estatal es por lo tanto también abandonar al Borges monumentalizado y autónomo en lo literario, y viceversa. 'Porque para mí, salir de Borges, sacarle el nombre y la autoridad a Borges no quiere decir no nombrarlo, sino disolver la unidad orgánica de su obra, quitarle estabilidad y monumentalidad. Sería disolver una unidad orgánica autonomizada y romper también la unidad de sus textos para construir con su literatura, con algunos fragmentos de su literatura, otro campo que no sea un campo regido por su nombre' (297).

Neste particular, o subalternista de Duke coincide com Ludmer, quando afirma, em suma, que:

Realidad y cultura no tienen el mismo peso, como tampoco lo tienen el traidor y el héroe. Postular su equilibrio, que es lo que Paul de Man no hace (ni Borges), es una apuesta subrepticia hacia la superioridad de la cultura, que acaba siempre revelándose como cultura comunionista, y así como comunión cultural, en este y en tantos otros casos nacional, contra los derechos contracomunionistas y desestabilizadores de lo real.

Mais ainda, na medida em que, no universo dessas ficções, que são modernas mas também apáticas, nunca há uma cabal coincidência entre mapa e território, também não pode havê-la entre realidade e cultura:

La voluntad de estilo en Borges es tensión barroca en la medida en que tematiza la fisura entre realidad y cultura, entre territorio y mapa. Lejos de postular una posibilidad sustitutiva o compensatoria para el artefacto poético, lejos de pensar que la serie poética puede clausurar la mimesis de lo real, Borges muestra una y otra vez cómo la posibilidad de visión total es solo un ideograma que desplaza y difiere lo real.

Moreiras argumenta que a sistematização do caos, em um crítico desconstrucionista como Paul De Man, ou o conhecimento total do saber detetivesco, em Sherlock Holmes, são meros sintomas e inversões da impossibilidade modernista de obturar o real. E isso

está claro em Borges mas também na apatia antropofágica de Drummond. Pensemos, a esse respeito, num poema-manifesto como “No Meio do Caminho”:

Pero tal imposibilidad es cabalmente la posibilidad poética – el modo en que lo poético abandona la noción de verdad como representación y entra en una aleteología alternativa. En tal aleteología lo engañoso es marca de una verdad más profunda que la verdad obvia: de ahí que Borges siempre requiera ‘la presencia ordenadora de un villano en el centro.’ Porque, en un contexto en el que la verdad como representación es revelada como fundamental o esencialmente falsa, la representación como engaño apunta a una verdad más alta, más allá de la representación. Todo acto de ordenación es un acto de disolución: sólo el villano puede disolver y (des)ordenar sin amenazar la sustancia misma del misterio, pues entiende el misterio desde su finitud, y no pretende la posibilidad de un saber infinito. Con el villano, con el traidor, se anuncia el fin de lo poético como finitud, en un contexto en el que la finitud es poética y lo infinito es pura farsa cultural, pura pretensión de auto-equiparación con lo real. Si hay Dios en Borges es el dios de la finitud, que está del lado de lo real, y así de lo poético, contra toda cultura.⁵

Poderíamos chamar esse uso, que modernistas como Drummond ou Borges fazem do saber social, uma experiência de *apatía*. O que é a apatia? Aristóteles discriminava a apatia do *nous*, que por nada é afetada, da apatia do *estetikón*, que após ter sido fortemente tocada por algo sensível, não pode ser mesmo afetada por mais nada. Por apatia, entendo, portanto, não uma falta mas um excesso, uma abertura à verdade presente em sua ocultação, a verdade de um relato que não ostenta verdade, porém, é regido por ela, até o ponto de que sua visibilidade duplica a própria opacidade ficcional que tenta, em vão, apreendê-la.

A apatia, em suma,

reconstruye retrospectivamente la consistencia ontológica, tanto del bíos individual como de la zoè de masas, pero nos obliga, en cambio, a recorrer y rearmar un mundo laberíntico donde la simultaneidad de presentes absolutamente incompatibles y la diseminación de pasados no necesariamente verdaderos coexisten lado a lado, dando a la verdad consistencia estriada. No se trata, por lo tanto, de evaluar la reconstrucción como restauración de lo vivido sino como desafío a la creación de nuevos vínculos éticos por medio de la potencialización de lo falso. En esa serie, cuya virtud es resultado de fuerzas actuantes, la verdad, siempre diferida y virtual, reside, sin embargo, en lo inactual de toda experiencia, en su vacío irrepresentable.⁶

Sabemos que o primeiro Drummond, o de *A Revista*, é um ferrenho defensor da tradição em literatura. Sabemos que, pouco antes de escrever “No Meio do Caminho” e publicá-lo na *Revista de Antropofagia*, i.e. em julho de 1925, ele mesmo, com o nome de Antonio Crispim, um de seus pseudônimos e nome também de uma ave estridente, assina uma página premonitória, em que transcreve algumas opiniões sobre o homem perfeito:

5 MOREIRAS, Alberto. The villain at the center: Infrapolitical Borges (<http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/contents02-2.html>).

6 ANTELO, Raul. La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y retratos de la nación en crisis. in ROWE, William et al. (eds). *op. cit.* p.113-8.

O homem perfeito não faz outra coisa senão contemplar o universo. Não adota nenhuma atitude absoluta. Em movimento, é como a água; em repouso, como espelho.[...] Sabe que, assim como os melhores pensamentos são os que jamais nos ocorrem, as melhores ações são as que jamais se praticam...

O homem perfeito é inerte, e aceita as leis da vida. Repousa sobre a inatividade e fica a ver o mundo tornar-se virtuoso por si mesmo.⁷

Esse texto, sorte de manifesto de apatia, é a rigor *copiado* por Drummond a partir de uma página de Herbert Allen Giles, autor de uma História da Literatura Chinesa chamada *Chuang Tzu, místico, moralista e reformador social*. É provável que Drummond tenha chegado a ele graças a Oscar Wilde, já que confessa ter lido, no *Speaker*, com muito proveito, aliás, um ensaio de Wilde sobre Chuang Tzu, “Um Sábio Chinês” (1890). Sabemos que Borges também leu algum dos pensamentos de Chuang Tzu transcritos por Giles e que também os copiou para nós nas páginas de *Crítica*, fornecendo-nos, assim, uma ficção das ficções, uma ficção ur-histórica que nos abre uma saída para o esgotamento da própria história, uma leitura da margem, da *orilla*, que foi sexual, em Wilde, e é nacional em Borges ou Drummond. Atrás deles viria Octavio Paz, autor de um ensaio sobre Chuang Tzu. E Clarice Lispector, que copia Borges, que copia Wilde...mas essa já é outra história, uma autêntica quadrilha literária.

Digamos, por enquanto, que nessa ficção, que lida com o enigma do infinito e da criação, a crítica leu ora um símbolo do cansaço (Mário de Andrade), ora uma epifania do novo e da emoção-surpresa (Haroldo de Campos); creio, porém, que ela ainda admite ser lida de outro modo, como desdobramento e demonstração das teses sobre evolução literária que Drummond divulga no mesmo número de *A Revista* em que resgatamos a história de Chuang Tzu. Drummond, como Borges, nos diz, em poucas palavras, que a tradição não passa de “mosaico fantasista e caprichoso com que o tempo se divertiu em transformar a sucessão das obras que constituem uma literatura”.

Não há risco, portanto, em supor que a pedra de Drummond encene, no campo da história cultural nacional, o paradoxo de Zenon, com seu duplo dilema contra o movimento, em que, afirma-se que, para ir de A a B, a distância e a divisibilidade são infinitas uma vez que sempre teremos de passar por um ponto médio, M, o que não resolve mas reabre o problema, já que entre A e M sempre haverá outro ponto mediano, o da pedra inesquecível. Reabre-se, assim, a hipótese de um limite último na própria divisão, mas aí cabe ainda observar que, se o tempo não passa de uma divisão infinita de instantes fugitivos, então, não há, a rigor, movimento e, portanto, nem mesmo percorremos o caminho, porque necessariamente há de haver um ponto em que o movimento cesse. O paradoxo da história (literária, cultural ou qualquer outra) é a ilusão de movimento que é, ao mesmo tempo, ilusão interpretativa.

Esse ponto paradoxal, que é o meio do caminho, marca o ponto da apatia, i.e. o ponto da literatura. Diríamos, em outras palavras, talvez à maneira niilista de Blanchot, que no meio do caminho tinha a morte. Esse poema de Drummond, que é, em suma, um poema sobre o infinito e a morte, nos coloca o desafio de uma linguagem elevada ao infinito em que o trabalho da literatura consiste na cópia e na proliferação, não apenas no que isso conota de duplicação e mimetismo, mas também de desbordamento e dispêndio dos valores e da representação.

7 “As opiniões de Chuang-Tzu”. *A Revista*, nº 1, Belo Horizonte, jul. 1925, p.41

Isto posto, cabe salientar que essa ficção ur-histórica da literatura e da apatia modernistas retorna, constantemente, para mostrar a inaturalidade de toda experiência, seu vazio irrepresentável, sua inoperância, enfim. Deslocada, ela retorna, por exemplo, em certas manifestações culturais contemporâneas, como o debate entre povo e multidão. Penso, por exemplo, no sintoma da desobediência civil, que críticos como Ludmer interpretam, a partir das teses de *Mondialità* de Paolo Virno, e mais especificamente, do ensaio sobre “Virtuosismo e Revolução”, como uma teoria da desobediência civil, em tudo contraposta à da tradição liberal, embora sustentada, entretanto, por um sujeito político paradoxal que é a multidão. A multidão seria o sujeito pós-nacional situado no meio do caminho entre realidade e sensibilidade:

La multitud se opone al pueblo, relacionado con el Estado (y agregaría yo, sujeto de la nación). Para los apologistas del poder soberano en el siglo XVII, dice Virno, ‘multitud’ es un concepto negativo, la entrada del estado de naturaleza en la sociedad civil. Los ciudadanos, cuando se rebelan contra el Estado, son ‘la multitud contra el pueblo’ dice Hobbes. Pero ese destino negativo llega hoy a su fin porque la multitud no es un fenómeno ‘natural’ sino el resultado histórico de transformaciones. Virno: los ‘muchos’ irrumpen en escena cuando se produce la crisis de la sociedad del trabajo y ya no sirven las dicotomías público/privado y colectivo/ individual.⁸

Um argumento que se pode levantar contra esse raciocínio é o das idéias fora de lugar, usado por Roberto Schwarz para refutar as teses do nacional-populismo, em nome de um universalismo marxista. De fato, um crítico da modernidade como Nicolás Casullo ainda apelou a esse esquema quando recusou, veementemente, as teses pós-nacionalistas de Virno e, por tabela, as de Ludmer quanto à relação entre povo e multidão:

Para Virno, la ruptura con la vieja política es la que opone a la multitud contra una clásica noción de pueblo que remite a Estado, a nación, a soberanía, a unidad política, a bases populares, a voluntad general: variables negativas (heredadas, mitos muertos, concentracionarios según él) para un cambio real en la globalización. Este mundo del “pueblo-Estado” sería parte de una política anacrónica que perece junto con la extinción del capitalismo fordista, la sociedad del trabajo fijo y pleno empleo, la de un tipo de asalariado en despedida. La multitud, dice Virno, odia toda unidad política delegada, es antiestatal, es posnacional, desmorona los mecanismos mediadores, no aspira a convertirse en partido ni poder.(...)¿Podemos pensar desde este credo? ¿Atiende a nuestras carencias? ¿O no tiene nada que ver con nosotros? ¿O es posible aún reunir multitud y pueblo, nueva política y memoria, ruptura e historia, grado cero y nación?(...)¿Se trata de leer las cosas desde los sectores socialmente más castigados que no ponen en jaque la democracia representativa? ¿O desde aquellos sectores medios que cuestionan tal democracia sin poner en cuestión el sistema capitalista? ¿Partimos de una biografía política nacional que nos regrese un sentido extraviado? ¿O desde un hipotético sujeto posnacional que se autofunda solo desde los fuertes datos socioculturales del presente?⁹

8 LUDMER, Josefina. La multitud entra en acción. *Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, 19 jan 2002, p.2 e Paolo Virno, filósofo del presente in *Revista de Crítica Cultural*, Santiago do Chile, nº 24, jun 2002, p. 12-3.

9 CASULLO, Nicolás. Y ahora quienes somos? *Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, 27 jan 2002, p.2 e Sobre Paolo Virno: Qué es lo que políticamente nos está sucediendo en la Argentina?, *Revista de Crítica Cultural*, Santiago do Chile, nº 24, jun 2002. p.16-17.

As perguntas de Casullo são, obviamente, retóricas. As idéias de Virno nada teriam a ver conosco e não há dúvida, para o diretor da revista *Confinés*, que ainda é possível reunir *multidão* e *povo*. Há um lugar, ele argumenta, não necessariamente conservador, para a nova política e para a memória, para a ruptura e para a história. Ainda podemos escrever uma biografia política nacional que nos devolva um sentido extraviado da vida. E mais importante ainda – já que, por ser paralelo ao do Império, é o dado belicoso e imaginário que confere aglutinação simbólica ao bando – em épocas de crise, uma teoria como a de Virno é inaceitável porque ela é ditada por um hipotético sujeito pós-nacional que se cria a si próprio a partir dos dados sócio-culturais do presente.

Ora, aquilo que Casullo recusa é, pura e simplesmente, a dimensão poética e apática da literatura. Ou, como diria Moreiras, ele refuta o modo em que o poético abandona a noção de verdade como representação e começa a funcionar em uma aleteologia alternativa. Mas a posição de Casullo não é isolada ou solitária. Representa uma tendência, diríamos de forma esquemática, sociologizante, de praticar estudos da cultura. Ela é assimilável, no caso do Brasil, à de boa parte da crítica modernista do modernismo. Seu caso exemplar é o de Davi Arrigucci. Tomemos, por exemplo, sua leitura de “Áporo”¹⁰, poema representativo de *A Rosa do Povo* (1945):

Áporo

*Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.
Que fazer exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite,
raiz e minério?
Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:
em verde, sozinha,
antieuclídiana,
uma orquídea forma-se.*

Antes de mais nada é necessário situar essa nova orquídea. Ela é a rosa do povo, a emanção cultural de uma nova realidade no após-guerra.¹¹ Nenhum desses conceitos – flor e povo, cultura e realidade – é, obviamente, inocente. Vicente Huidobro já exortara os poetas modernistas, muito antes, com sua “Arte Poética”,

*Por qué cantais la rosa, oh poetas?
Hacedla florecer en el poema.*

Quanto ao conceito de povo, Mário de Andrade foi também taxativo em um de seus últimos textos, contemporâneo, aliás, ao poema de Drummond:

10 ARRIGUCCI, Davi. *Coração partido*. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. Ilustrações de Paulo Pasta. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 75-105.

11 Que seria um caminho sem aporia? – pergunta-se Derrida em *Sauf le Nom*. A partir dessa idéia, Evando Nascimento toma o poema de Drummond como mote de sua reflexão sobre fechamento e época. Cf. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999. p.199-268.

*...enquanto o povo for folclórico por definição, isto é: analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore. E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte para o povo, não passam de uns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria. O destino do artista erudito não é fazer arte para o povo, mas para melhorar a vida. A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. A arte pro povo enquanto o povo for folclórico, há de ser a que está no folclore.*¹²

Ou seja, que a rosa do povo equivaleria a afirmar o sublime da realidade, fazendo *en passant* uma aposta subreptícia em direção à superioridade da cultura, entendida como cultura unionista, de comunhão cultural, já que “melhorar a vida” quer dizer, nesse contexto, consolidar a biopolítica moderna de inclusão social.

No poema de Drummond, entretanto, não há saídas à vista. O inseto está bloqueado. O país está bloqueado. Há sintomas de exaustão. Mais ainda: o labirinto-todo um tema (Bataille, Leiris, o próprio Borges) do período de entre-guerras, vinculado ao debate sobre o informe e o infinito – tão somente simula uma saída individual, sempre pertencente à ordem da *bios* e não da *zoé*: “uma orquídea forma-se”. Estamos, em conseqüência, no meio do caminho, na bifurcação da *labrys*, e no entanto, a saída anuncia-se imperiosa (“presto”), quase maquinalmente. Mas é essa reprodução mecânica, indeliberada ou inconsciente, que mal conseguiria dissimular ser fruto de biopolítica, i.e. de uma tecnologia da vida e da morte, que é qualificada pelo poeta de maneira ambígua e surpreendente:

oh razão, mistério

Drummond justapõe, assim, as duas vertentes que também definiam o sertão para Guimarães Rosa, “tudo incerto, tudo certo”. Por meio dessa vírgula, que é um denso sinal dialético, já que une na medida em que distingue e vice-versa, a saída é a razão mas é, simultaneamente, seu contrário, o mistério. *Logos, mythos*. Em outras palavras, para além das certezas, é o impasse do poema o que fornece a sua saída. Não há caminho sem aporia. O poema nos diz que a morte é vida mas nos diz também que não pode haver, entretanto, entre ambos os extremos, razão e mistério, morte e vida, qualquer tipo de paridade ou harmonia conciliatória, do tipo “literatura pura, literatura social” ou “cultura, realidade”. A vírgula não pode, então, ser interpretada como indício de síntese dialética; pelo contrário, ela aponta a uma ambivalência problemática. Portanto, se o niilismo de vanguarda coincide com a posição do Estado como sujeito, não mais é possível ler nesse poema, como faz Davi Arrigucci, um caminho ascendente e homogenizador, o de uma síntese nacional-popular em que o bicho se torna flor. Essa, além de monumentalizadora, é, até certo ponto, uma leitura *kitsch*. Resta, porém, irresolvido o problema da aporia: como desatar o que o poema não desata mas justapõe problemáticamente?

A resposta, a meu ver, encontra-se numa leitura que não veja o poema como uma forma mas como uma força. Uma força para-consistente. A força não é singular como a forma. Ela sempre se define em relação a outras forças, donde o conceito de força nos remete diretamente ao de pluralidade. Assim sendo, não é mais possível,

12 - ANDRADE, Mário de *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.61.

como querem as abordagens modernistas, imanentes e universalistas, referir-se à força em singular, ora como “obra prima”, ora como “regime canônico de leitura”. A força é o poder de um sujeito soberano,¹³ mas é também o objeto sobre o qual esse domínio é exercido. Portanto, uma força define-se como uma relação entre forças. Ela é uma pluralidade que sempre busca, passivamente, ser afetada por outras forças mas quer, simultaneamente, incidir ativamente sobre outras forças. Em suma, a força está sempre no meio do caminho, no entre-lugar de determinação e desejo.

Se “Áporo” revela, portanto, uma força, devo, em conseqüência, ler esse texto em confronto com outras forças que o determinam e que lhe abrem uma certa disponibilidade ética. Vou citar duas tão somente. A primeira delas é um pequeno texto que Mário de Andrade, no período que precede à ficção compósita de *Macunaíma*, dedica à flor nacional, a “vitória régia”. Diz-se um pequeno texto mas, na verdade, é uma disseminação de vários textos. Um deles é a anotação de 7 de junho de 1927 inserida em *O Turista Aprendiz*, texto aliás já adiantado pela revista *Verde*, em maio de 1929, e que permaneceria inédito até 1976:

Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n'água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calmas, cumprindo o seu destino de flor.

Feito bolas de caucho, engruvinhada, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apóiam n'água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

Tempo chegado, o botão chofra também fora d'água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pousa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor.

Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes.

Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte, Pois reme e pegue a flor. Logo as pétalas espinhentas mordem raívosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos, ninguém poderá pegar, carece cortá-lo e enquanto a flor bóia n'água, levanta-la pelas pétalas puras, mas já estragando um bocado.

Então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo, a flor. Mas aquele aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe não sendo forte de perto é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim...

Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca-da-noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas.

Em todas essas cores a vitória-régia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu idéia Flor).

Noite chegando, a vitória-régia roxa toda roxa, já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro,

13 Trata-se de uma contradição em termos já que é *sub-jectum* e também *super-anus*.

fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteada pelo ar vivo, mexemexe ramelento de pólem, nojento, um bando repugnante de besouros cor-de-chá. É a última contradição da flor sublime... Os nojentos partem num zumbezumbe mundo afora, manchando de agouro a calma da lagoa adormecida. E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor.

Sabemos pela correspondência com Manuel Bandeira que, a rigor, esse texto já é reescritura de uma versão anterior. O poeta pernambucano não teria gostado do poema de Mário,

uma criação sem vida. Não constitui poema. Me parece que não é poesia nem na forma nem no espírito. Na forma talvez só três daquelas linhas tenham aquele isolamento de ritmo que para mim faz o verso e são

Eu vi as vitórias-régias da Lagoa de Amanium

e o final

E a grande flor da Amazônia, mais bonita que a rosa e que o lótus

Encerra na noite enorme o seu destino de flor.

Distico de grande beleza e vitoriosamente régio,

diz Bandeira na carta de 3 de setembro de 1927. Mário não desanima com a desqualificação do amigo e intui que nessa “mistura de literatura e ciência” que para Bandeira não passava de “um capítulo de história natural, como os de [Jean-Henri] Febre”, havia algo do informe que atraía sua atenção, provavelmente por ver no episódio um ur-fenômeno,¹⁴ conceito que, seguindo a tradição de Simmel, será decisivo para a técnica da montagem e a lógica do *onirokitsch* em Benjamin. Mário volta, portanto, a trabalhar o texto e produz a terceira versão, uma crônica que publica agora no *Diário Nacional*, em 7 de janeiro de 1930:

A primeira vez que vi a vitória-régia no seu habitat verdadeiro, foi na lagoa do Amanium, formada por um dos igarapés do rio Negro, na vizinhança de Manaus. Tive uma impressão que não se apaga mais. Primeiro foi a boniteza que me idealizou. Nunca imaginei lugar de tamanha calma. Aquele lagoão fechado em pleno mato, sem um risco de vento, ao Sol branco do norte, na modorra mortífera do calor, Campos Eliseos... Ou Aguas Eliseas, se quiserem. O passarinho cacauê, pernaltinha manso, de vez em longe abria o vôo, riscando a vida em branco do lugar e no chato da água pesadíssima o folheado escarrapachado da vitória-régia. Era prodigioso. Fazia já um pouco mais que manhã e as flores abertas estavam também dum branco finíssimo. Não achei possível se comparar essa flor com outra nenhuma. Perfeição absoluta de forma, e principalmente flor que é declaradamente flor. A gente olha e diz: É flor. Não evoca imagem nenhuma. Não é que nem a rosa que às vezes parece repolho. Ou evoca repolho. Nem feito

14 O ur-fenômeno é algo que aparece como um espetáculo intelectual mas que se exhibe em toda sua crueza aos olhos do espectador atento. O ur-fenômeno pretende superar a dialética do sujeito e do objeto, é a lei intemporal no interior da observação temporal, é o geral que se revela imediatamente numa forma particular e, apoiado em Goethe, Simmel chega a dizer que o mais elevado é captar que tudo quanto for um fato é também teoria. Cf BUCK-MORSS, Susan *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte, Ed. da UFMG/ Chapecó, Argos, 2002. p. 89.

o cravo que evoca espanador. E muito menos ainda é que nem as parasitas que evocam aeroplano, mapas e o Instituto do Café. Atualmente há um senador por S.Paulo, que apesar de não ser paulista é parecidíssimo com o amor-perfeito. Essa é pelo menos a opinião duma senhora das minhas relações.

A vitória-régia é imediatamente flor. E apresenta todos os requisitos da flor. O colorido é maravilhoso, passando, à medida que a flor envelhece, do branco puro, quase verde, ao róseo-moça, ao vermelho-crepúsculo para acabar no roxo-sujo desilusório. E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraído, como Saint-Hilaire ou Martius ante o Brasil. Mas vão pegar a flor para ver o que sucede! O caule e as sépalas, escondidos na água, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavíssimo que encantava de longe, de perto dá náusea, é enjoativo como o que. E a flor, envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólen. Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor...

Não é momento de me deter nas conotações sexuais tão reveladoras do íntimo de Mário de Andrade. Prefiro me concentrar em outro texto que nos ajude a equacionar a potência do "Áporo". A segunda força que gostaria de evocar aqui é um texto de Guilherme de Almeida, como se sabe, membro da Academia Brasileira de Letras e considerado o Príncipe da Poesia Brasileira:

O que a flor-de-lis é para a França, a orquídea tem que ser para o Brasil: a flor heráldica. A garantir-lhe a nobreza tem ela, por campo de brasão de armas, o Orquidário do Jardim Botânico de São Paulo, no Parque do Estado: precisamente onde nasce o ribeiro Ipiranga, que espelhou em suas águas e repetiu em seu marulho o brado da Independência, levando-o, afluyente humilde, ao largo caudal que buscava, e este àquele outro, até que o velho Oceano o ouviu contado pela larga boca da foz...

Fundado em 1930, no Governo Júlio Prestes, o Orquidário viveu sob os desvelos científicos do Dr. F. C. Hoene que, recentemente aposentado, tem agora a continuá-lo o Dr. Moysés Kuhlmann, seu antigo assistente. Num maravilhoso quadro topográfico e botânico, que o urbanismo afeiçoou à atualidade, duas grandes estufas, rigorosamente técnicas, oferecem "habitat" propício a quatrocentas e tantas espécies de orquídeas, desde as mais pomposas e raras, até as microrquídeas, que já são também enlevo e orgulho de amadores. Não é, pois, de estranhar-se que, apesar do acesso ainda deficiente, seja esse ponto predileto de turistas. Basta anotar que até fins de 1951 as visitas atingiram um total de 477.676 pessoas, embora em certo período não tenha sido franqueado ao público.

Mais que cultura, esse culto pela nossa nobre "flor de altura" vai, em São Paulo, alçando-se em lisonjeira linha ascendente. Desde que o pioneiro Júlio Conceição organizou, há quase meio século, em Santos, o seu esplêndido orquidário, multiplicam-se por todo o Estado colecionadores apaixonados, e fundam-se entidades especializadas que, todos os anos, vêm organizando seus certames vitoriosos. Ainda nestes últimos meses teve a Capital Paulista três exposições: a da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal, a da Sociedade Bandeirante de Orquídeas e a XVI do Círculo Paulista de Orquidófilos.

É um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização.¹⁵

15 ALMEIDA, Guilherme de. Orquídea, flor de altura. *Seleções do Reader's Digest*, Rio de Janeiro, vol. 22 nº 126 jul. 1952.

Assim como Mário vê, na vitória-régia, a flor nacional por antonomásia, Guilherme de Almeida escolhe a orquídea como flor universal, “um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização”. O paradoxo reside em que tamanha definição de cultura dava-se no que há de mais real e rebaixado na cultura de massas. O texto em questão é uma matéria que Guilherme publica em um “florilégio”, uma antologia, a *Seleções do Reader’s Digest*, quando a rosa do povo já estava, há tempos, se formando. Enquanto a orquídea do ápore ainda requer a disciplina de uma formação (palavra chave na conceituação hegeliana de cultura do modernismo brasileiro), a orquídea das folclóricas seleções populares se impõe com o peso das instituições oficiais. É o próprio texto que nos informa que seu autor, o sujeito, é um acadêmico soberano e que seu objeto, a orquídea, é fruto de um Orquidiário do Estado, legitimado pela Secretaria de Cultura e pela Prefeitura Municipal.

As forças desatadas pela flor reconhecem assim três orientações, uma delas, baixa, a da vitória-régia em Mário, que ele reputa superior por ser um ur-fenômeno intelectual, a despeito do julgamento poético negativo dos colegas; outra, sublime, a orquídea de Guilherme de Almeida, mesmo que publicada pelo veículo mais rebaixado possível; e uma terceira, o ápore de Drummond, situada no meio do caminho entre o sublime e o abjeto. Digamos, apenas para esclarecimento do entre-lugar, que embora Drummond nunca tenha querido entrar para a Academia, não recusou escrever sobre a Minas natal para as *Seleções*, o que reitera sua característica ambivalência em muitas de suas atitudes.

Numa perspectiva mais benevolente, poderíamos pensar que o ápore de Drummond viria, fundamentalmente, sistematizar aquilo que busca a intervenção de Mário: desligar a flor de sua função e mostrar que, se afirmamos que as flores são belas, não é por aquilo que elas são de fato mas porque elas parecem adequadas ao ideal.

Georges Bataille, no momento em que prepara o conceito de baixo materialismo, escreve um artigo sobre a linguagem das flores muito elucidativo para nossa questão. Diz ele:

A primeira vista e de um modo geral, observamos que a maior parte das flores têm um desenvolvimento medíocre e, a muito custo, diferenciam-se da folhagem, sendo algumas delas desagradáveis e mesmo horríveis. Em compensação, observamos que as mais belas estão afetadas pela mancha cabeluda dos órgãos sexuais. E assim como o interior de uma rosa não corresponde, absolutamente, à sua formosura exterior, já que se arrancamos até a última pétala da corola não nos restará senão um matinho de aspecto sórdido. É verdade que outras flores apresentam estames muito desenvolvidos, de inegável elegância, porém, se recorreremos, mais uma vez, ao senso comum, perceberemos que se trata da elegância do diabo: isso acontece com certas orquídeas volumosas, plantas tão equívocas que a gente quer atribuir-lhes as mais obscuras perversões humanas. Mais do que em função da sujeira dos órgãos, a flor é traída pela fragilidade de sua corola, de modo tal que, longe de responder às exigências das idéias humanas, ela se transforma no signo de seu próprio fracasso: após um breve tempo de esplendor, a maravilhosa corola apodrece, impudicamente, ao sol, resultando assim para a planta numa estridente murchidão. Retornando ao fedor do lixo, a flor, mesmo que por um momento tenha simulado se libertar num estouro de pureza angélica e lírica, parece bruscamente recorrer à sua primitiva imundície: a mais ideal é rapidamente reduzida a um farrapo aéreo. As flores não envelhecem honestamente como as folhas, que nada perdem de sua beleza, mesmo depois

de mortas: elas murcham como velhas afetadas e pintadas em excesso; morrem, ridiculamente, nas hastes que pareciam querer elevá-las até as nuvens.¹⁶

A descrição de Bataille está orientada a definir uma aporia: o amor tem o cheiro da morte. Em outras palavras, o desejo está dissociado da beleza ideal (a rosa do povo não pertence à nação) e se exerce, de fato, para transpor esse limite que é um autêntico imperativo categórico (o povo restrito a uma noção de classe). Diríamos que, contra a linguagem descritiva da realidade, fortemente impregnada de dever ser, Bataille explora as ambivalências do desejo (o povo como soberano, como multidão) e que opta por certo nível de abstração, responsável, em última análise, por:

um sentimento de liberdade, de livre disponibilidade de si mesmo em todos os sentidos, absolutamente insuportável para a maioria das pessoas, e um perturbador escárnio de quanto ainda é, graças aos miseráveis detritos, elevado, nobre, sagrado. Por acaso todas essas coisas belas coisas não correriam o risco de serem reduzidas a uma estranha representação destinada a tornar mais impuros os sacrilégios?

Ou seja, que Bataille é absolutamente consciente de que uma leitura do ideal é fortemente normativa e, não raro, repressiva. Tende sempre para o alto. Daí que se estabeleça um duplo movimento, o homogêneo da flor-idéia e o heterogêneo das raízes, uma vez que:

as raízes representam a contraparte perfeita das zonas visíveis da planta. Enquanto estas elevam-se nobremente, aquelas, baixas e pertinazes, chafurdam no chão profundo, tão amantes da podridão, quanto as folhas da luz.

Em conseqüência, a flor do povo, dissociada irreversivelmente do imperativo categórico, puro “enlace de noite,/raiz e minério”, está mais próxima do sentido baixo que lhe empresta Mário de Andrade, cuja descrição se afasta do sentido convencional na medida em que explora as potencialidades do *son* separado do *sens*. Esse recurso, que a primeira vista assemelha-se, em sua prosa sobre a flor nacional, a uma simples, porém fortuita ou apenas curiosa, antecipação do estilo Guimarães Rosa, nos permite ver também que esse acaso é tão somente aparente. Há, de fato, na escritura de Mário, a força desestabilizadora de um sacrilégio que, paradoxalmente, potencializa o caráter sacro da rosa do povo, a vitória literalmente inatingível, i. e., soberana.

Nesse sentido, a vitória régia, autêntica face soberana do povo, consiste em ultrapassar o imperativo categórico ideal e afirmar a radical impossibilidade de uma síntese. Na pluralidade da multidão (de sensações, odores e cores superpostas), reside a autêntica autonomia, aporética e não menos *sacer*, da flor soberana.

Essa autonomia aporética traduz o que Bataille chama de baixo materialismo, que é uma forma de denúncia do idealismo materialista. Para Bataille, os materialistas situaram a matéria morta no ápice de uma hierarquia convencional, sem preceber que, assim fazendo, cediam à obsessão de uma forma *ideal* da matéria, uma forma muito mais próxima daquilo que a matéria deveria ser do que daquilo que ela é de fato. Estabelecia-se, assim, uma sutil equivalência entre a matéria morta, a idéia e Deus, instâncias que, cada uma a seu modo, tentam responder à idéia de por que as coisas têm um sentido:

¹⁶ BATAILLE, Georges. Le langage des fleurs in *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1970, p.73-78. A tradução é minha.

Os materialistas clássicos nem mesmo substituíram a causa pelo dever ser (o quare pelo quamobrem, i.e., o determinismo pelo destino, o passado pelo futuro). No papel funcional que inconscientemente deram à idéia de ciência, sua necessidade de autoridade exterior impôs, com efeito, o dever ser de toda aparência. (...) Para a maior parte dos materialistas, a conformidade da matéria morta com a idéia de ciência substitui as relações religiosas estabelecidas anteriormente entre a divindade e suas criaturas, sendo a primeira delas, a idéia das outras.¹⁷

Em outras palavras, ao propor um baixo materialismo, Bataille insubordina-se perante a própria idéia da metamorfose divina em que o verme pode vir a ser orquídea. Deixa assim para atrás a noção de disciplina e a dialética da forma. Em última análise, argumentaria ele, a orquídea não se forma, a orquídea é. Capta-se, é dita pela linguagem, recebe significação a partir da cultura. O verme-orquídea, segundo Bataille, seria portanto o mais acabado exemplo do informe, aquilo que desloca uma hierarquia dada.

Com efeito, em seu “Dicionário Crítico”, elaborado para a revista *Documents*, Bataille define o dicionário como um dispositivo que começa a atuar quando já não fornece apenas o sentido mas as necessidades das palavras. Não deve nos surpreender, então, se o verbete “informe” desse mesmo dicionário, dessa lei das necessidades e não dos usos efetivos, aponta um para-além do sentido que é, justamente, sua energia anti-hierárquica, i.e. sacrílega:

Assim, *informe* não é tão somente um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes seria necessário que o universo adquirisse forma. Aliás, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afimar, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe.¹⁸

Nessa linha de análise, diríamos que o áporo é apático mas, acima de tudo, ele é informe. É violento predicar dele uma forma, porque isso pressupõe uma homogeneização normalizadora. O áporo é essa instância dúplice – razão, mistério – que ultrapassa a mera forma, a dialética do esclarecimento, e se depara com o infinito do *apeiron*, que é o modo não-ideológico de reabrir a condição política. Para retomarmos as palavras de Alberto Moreiras, diríamos que, num contexto em que a verdade como representação é vista como essencialmente falsa, a representação como engano aponta a uma verdade situada para além da representação. E já que todo ato de hierarquização – tal como postular uma forma sublime onde só há abjeção – é um simples ato de dissolução (da norma modernista, por exemplo), então, tão somente uma força do mal pode dissolver e (des)ordenar a própria substância do mistério, uma vez que só ela é capaz de captar o mistério a partir de sua imanência, sem buscar transcendê-lo com um saber infinito.

O áporo anunciaria, assim, o fim do poético enquanto finitude, num contexto como o da guerra, em que a finitude é apenas poética e o infinito transformou-se em

17 BATAILLE, Georges. *Materialisme* in *Oeuvres Complètes I*. p.179-80.

18 Idem. *Informe* in *Oeuvres Complètes I*. p. 217.

farsa cultural. O Deus, a idéia e a matéria são, em Drummond, a matéria de uma finitude situada do lado do real, e, portanto, do poético, contra toda noção materialista-idealista de cultura. Em poucas palavras, essa condição informe do áporo prepara, na verdade, o dispositivo Clarice Lispector. Ou, por outra, uma leitura sublime, realizada a partir da ascensão ideal da forma até o luxo, não me permite, em última instância, ler um texto como o de Clarice, pautado pela hora do lixo. Em resumo, só a condição informe do áporo me permite, de fato, *ler*.

Nesse sentido, deveríamos, para concluir, lembrar de Roland Barthes quando, ao questionar o vínculo ilógico mas irrefutável que o atrai a um determinado texto, se vê a si próprio como Aquiles face à tartaruga inatingível da aporia,

Je suis la flèche de Zénon d'Elée 'qui vole et ne vole pas', se rapprochant du but selon une distance irréductible, puis qu'il est morcelable à l'infini. Un mirage, en somme, vers lequel, de lecture en lecture, je m'avance et dont la déception est toujours remise à plus tard. N'est-ce pas la définition même de la *lecture*, tant que les philologues ne s'en mêlent pas? Je sais maintenant ce que l'oeuvre de Steimberg est pour moi: un *texte*.¹⁹

19 BARTHES, Roland. All except you in *Oeuvres Complètes III*, Paris, Seuil, 1995. p. 416.