

**ALTINO CAIXETA DE CASTRO: A POESIA DO NÃO-LUGAR**

Rodrigo Guimarães

# ALTINO CAIXETA DE CASTRO: A POESIA DO NÃO-LUGAR

Rodrigo Guimarães

**Resumo:** Este ensaio busca analisar os poemas “Passarela” e “Epílogo”, de Altino Caixeta de Castro, a partir das reflexões sobre as dicções sensorialistas e intelectualistas na poesia contemporânea, acrescidas do pensamento de Gilles Deleuze (sobretudo o seu conceito de *dobra*) e de Maria Esther Maciel (especialmente a sua formulação da *atopia* da poética de Altino Caixeta).

**Palavras chave:** Poesia Contemporânea, Altino Caixeta de Castro, dobra, atopia.

**Abstract:** This paper aims to analyze the poems “Passarela” and “Epílogo”, by Altino Caixeta de Castro, in light of reflections on the sensorialist and intellectualist formulations in contemporary poetry, supported by the thinking of Gilles Deleuze (above all his concept of *fold*) and of Maria Esther Maciel (particularly her development of *atopia* in the poetry by Altino Caixeta).

**Keywords:** Contemporary Poetry, Altino Caixeta de Castro, fold, *atopia*.

A arte pode vencer  
onde o conhecimento fracassa:  
é que ela é e não é bastante verdadeira  
para se tornar o caminho,  
e muito irreal para se tornar obstáculo.  
A arte é um *como se*.

Maurice Blanchot

## Passarela

E passam pássaros. Pássaras.  
E passam moças de ver o azul  
e velhos de marrom e um cachorro  
fugido de Kafka.  
E passam meninos sujos mas álacres  
e a rua fica vestida de cabelos verdes  
e o casario como se relesse um verso de Cesário.

A passarela altiniana não vive de um só lugar. Os aconteceres misturam-se. O poema assenta-se numa multiplicidade de espaços, tempos e modulações em apenas sete linhas. Os cinco primeiros versos descrevem, de forma imparcial, cenas prosaicas que emergem e se rarefazem em uma passarela que se desdobra na terra e no ar, e se apóia em uma sugestão de eternidade (que a atrai não menos que a repele). Tal é, ao que parece, a imobilidade desse movimento que se ausenta do vício de gravidade. E um observador que se estira até a indeterminação contempla, de sua hora morta, o fluxo dos eventos *fora* do tempo. No entanto, um “descuido”, um ruído pouco pronunciado, quase inaudível, e uma mancha despontam no quarto verso que se apresenta sincopado, destoante, “fugido”: esse mínimo que convém às insistências. Se, no haikai que Altino Caixeta dedicou à Miss Akiko Kojima, “Haikai para Akiko Kojima”: “Bashô há de ver / De outro mar de Mikimoto / A pérola verde”, o verso

central é distendido desmesuradamente para descerrar efeitos formais e semânticos incomuns, em “Passarela”, ele é mutilado com o propósito de promover um completo desacordo em relação à métrica dos outros versos ou de instaurar uma divisa “no meio” do poema.

Esse movimento esquivo não é o *passar* do passear mundano, mas o do fugir, e não de um objeto qualquer, e sim da poética do autor de *O processo* e *A metamorfose*, aquele que escreveu o devir-inumano, o ato de tentar falar no instante em que a fala não é mais possível, sobretudo quando se lança em um corpo-a-corpo rápido que degrada sua forma vulnerável em contato com o presente inabitável. Vê-se aí a calma sulcada por um cachorro fugido de Kafka, mas que não chega a empunhar as deambulações soturnas de Cesário Verde pelas cidades e campos assinalados em seu poema “O sentimento de um Ocidental”. O cão, rascante, súbito passa, e uma torção íngreme mas álcree, redireciona o curso poemático que se consuma “qual a verdura que se dobra como folha de abóbora no arame do varal de Dalí”.

Por instantes, depara-se com uma *dobra*, a loucura mansa que vaza em ramas surreais, evocando, talvez, o Cesário de “Cabelos” e que, ainda *verde*, salvava o “seu livro a nado” antes “que o peixe podre gerasse os focos de infecção” (“O sentimento de um Ocidental: Ave-Marias”). Há um espelhamento sugestivo de duas sílabas que se encontram na sexta e na sétima linhas: *verdes / verso*. O “ver”, da sexta linha, pareado com o *outro* ver da linha abaixo, “convoca” dois olhares. O primeiro, fusional, veste-se de cabelos verdes, surrealiza-se na passarela em que a temporalidade se desmorona no instante, como no quinto verso. O segundo olhar insere um índice de hipótese, o “como se” intelectual, esquiva caça de contemplação que se faz ranhura na imagética surreal. O ponto em que tudo é e não é bastante verdadeiro... (BLANCHOT, 1987, p. 34), ou seja, deve-se considerar os *jogos de linguagem* (WITTGENSTEIN, 1979) em questão antes de desentranhar as definições.

Pensa-se, segundo os preceitos da racionalidade triunfante, que o encontro do pensamento com o absurdo significa o fim do absurdo. Na passarela altiniana, os dois olhares coexistem, não isentos de uma tensão que subsiste. Atente-se para o último verso em que o “como se” é margeado por dois vocábulos quase anagramas perfeitos: *casario* e *Cesário*. Se, por um lado, percebe-se uma grande plasticidade decorrente da construção anagramática que promove um encontro especular, por outro, o “como se” e a rima *dissonante* “casario / Cesário” perturbam a unidade melódica e de “estilo” que o verso poderia alcançar se se rendesse às facilidades rítmicas convencionais. A sobreposição, no último verso, de uma dicção de tipo *sensorialista* com outra *intelectualista*, antecedida por uma linguagem coloquial, confere ao poema um fechamento inusitado. Percebe-se, nos diferentes *jogos de linguagem* que se substituem ou se interpenetram de forma ágil, a presença insistente de corpos estranhos (o *cachorro fugido*, o *como se*). Importa menos nomear os significados e referências de “Passarela” que identificar seus micromovimentos e *desterritorializações* (no sentido deleuziano). À medida que se lê Altino, evidencia-se a polidimensionalidade de uma escritura atópica que não cessa de romper com a medida do lugar. Para Maria Esther Maciel, a palavra “atopia” é a que melhor define a obra de Altino Caixeta e a sua condição de poeta. *Atópico* significa “aquilo ou aquele que não tem um lugar fixo, o que resiste à classificação”. (MACIEL, 2004, p. 112). Aliás, o não-lugar de uma *sintaxe* branca também faz presença, especialmente em um poema medular intitulado “Epílogo”, que encerra a sua obra *Cidadela da Rosa: com fissão da flor* (1980):

Afissil  
          flor  
será  
                                  a  
                          com  
                  fissão  
          da  
          flor  
final

Menos palavra que espaço. Por pouco tempo, em “Epílogo”, o significante pertence à sua matéria. Vê-se o branco tosquiando a palavra, reduzindo-a ao estado de letra e à sintaxe do vazio. Reproduzi aqui a forma gráfica do poema. No entanto, em *Cidadela da rosa*, o texto é espacializado de maneira a ocupar mais de meia página, o que resulta na “supremacia” absoluta do espaço sobre o significante.

A forma do poema sugere uma pequena pétala (“A físsil flor será”) envolvida por outra maior: “A físsil flor a com fissão da flor final”. O fecho da obra com o poema “Epílogo” é digno de nota, dado que este se articula formal e semanticamente com outro que o antecede (“Declinação da fissão da flor”) e com o título da obra: *Cidadela da rosa: com fissão da flor*.

Em Epílogo, a “declinação” é evidenciada na própria corporeidade da matéria sígnica, que é distribuída na folha de forma a impelir uma leitura descendente e da direita para a esquerda, sugerindo um movimento de retração que atinge o ápice no “final” da página: seu autoextermínio.

“A ‘confissão’ da flor é a sua ‘fissão’”, observa Maria Esther (MACIEL, 1999, p. 77), “daí a linguagem cindir-se, conferindo ao poema (e, por um deslocamento metonímico, ao próprio livro como um todo) uma forma constelar”, pois a palavra “fissão” também pode ser lida sob a ótica da astronomia, como “processo segundo o qual algumas teorias cosmológicas explicam a origem das estrelas múltiplas e dos sistemas planetários”. (MACIEL, 1999, p.82)

Também suspeito que Altino joga com o duplo sentido da palavra *fissão*, tanto em seu significado corrente de fender quanto na sua acepção oposta de “origem das estrelas múltiplas”, ou seja, de fulgurações que mobilizam a semantização do espaço textual. Deslocado das balizas de leitura que *Cidadela da rosa* apresenta, creio que “Epílogo” pode ser visto como um poema que se enquadra na tradição de certa poesia moderna, cujos preceitos afirmam uma busca de lucidez extrema, da linguagem em direção ao silêncio, da radicalidade do gesto rumo ao seu próprio apagamento.

No entanto, a combinatória móvel e multiforme da escritura altiniana possibilita outras abordagens. Como não ver, por exemplo, na aniquilação “da flor final”, um sequenciamento que potencializa *rastros* e *restos* em uma serialidade construtora? Basta lembrar, guardando as devidas diferenças, que a “fissão”, na física nuclear, produz uma reação em cadeia e seus produtos provocam novas fissões. Mas, para que haja um *caosmos* (DELEUZE e GUATTARI, 1995), e não simplesmente um caos, o poeta deve manter-se na “vigília da escritura” e edificar uma *Cidadela* (fortaleza), mas *com fissão*. Evoco, com precaução, a imagem dessa fortificação, pois ela necessita de um *indecidível* (no sentido que lhe confere Derrida) – a *rosa* – para não se deixar sedentarizar em um *topos* no qual as palavras (de)moram. Portanto, após a fissão da flor final em “Epílogo”, tem-se: *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. A cidadela (e sua estrutura), a rosa como *indecidível* e a fissão desencadeando *linhas de fuga*, pulverizações. “Eis o circo montado” para o “zero absurdo” do qual fala Altino, em que o silêncio, o som, a letra e a forma fazem parte da palavra, instauram uma espécie de plano de entrechoques e dispersões. Assim, a *cidadela*, a *rosa* e a *fissão* não têm existência própria fora das operações de pressuposições recíprocas.

O signo *rosa* é um *indecidível* copiosamente utilizado nos textos de Altino. Daí a indagação que se faz necessária: Como uma *Cidadela*, que pressupõe a ideia de lugar, de centro e de proteção das fronteiras, pode resguardar a *rosa* que não tem morada? A *fortaleza* não teria que se nomadizar para *fora* dos traços fixos da concepção de lugar e de existência? Desse modo, supõe-se que a *fortificação* de *Castro* é de outra ordem. No prefácio de *Cidadela da rosa*, sob o título “Um topos exordial do inédito”, Altino Caixeta anuncia o não-lugar do qual fala: “A minha cidadela ainda não foi fundada. Ainda não sei se ela nascerá. [...] Mas a minha cidadela não se iludirá nem com o velho nem com o novo [...] inventará a palavra novamente”. Não é certo se depois da “fissão final” não haverá outra e outra, ou se, ao inventar novamente, a palavra não inventa, a um tempo só, a fissão como dispositivo suposto na própria palavra.

A injunção do *jogo* altiniano impossibilita o nascimento da cidadela, entendido aqui em seu sentido usual de fortaleza. No entanto, essa impossibilidade de acesso à existência difere do significante barrado da psicanálise ou do significado transcendentia, ou seja, a cidadela não está interdita por uma cadeia de significantes, mas desmesurada, em sua autonomia de sentido, pelo constante realinhamento da tríade cidadela-rosa-fissão.

Em suma, Altino Caixeta não perseguiu, como os “modernos”, uma ausência cada vez mais suficiente dos processos de referencialidade, mas devolveu à insuficiência seu poder de ignição para romper o dique dos discursos que sustentam a mesma nota, da rosa que se enraíza no solo “velho” ou “novo”. Enfim, construiu, em sua farmácia, a *rosa-indecidível*, a totalidade destotalizada.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. Brasília: Horizonte Editora, 1980.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Diário da rosa errância e prosoemas*. Brasília: Escopo, 2004.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Sementes de sol*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. I. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaio sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro, Lamparina editora, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transversal*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Rodrigo Guimarães é Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Professor do Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Montes Claros. Autor dos livros *Celacanto* (poesia, Autêntica); *Objeto algum* (poesia, 7letras); *“E”*: ensaios sobre literatura e filosofia (7 Letras).