

COROA DE SONETOS PARA UMA CABRA, DE ALTINO CAIXETA DE CASTRO

Rodrigo Guimarães
- (FAPEMIG/UNIMONTES)

RESUMO:

Este artigo analisa a série de poemas “Coroa de sonetos para uma cabra”, de Altino Caixeta de Castro (1916-1986) e sua relação com a produção teórica do filósofo Jacques Derrida no que diz respeito ao rebaixamento da escritura e sua subordinação ao logocentrismo e à metafísica da presença.. Altino Caixeta maneja a linguagem provocando o deslocamento do logos e a reafirmação da escritura como “jogo”.

PALAVRAS-CHAVE:

Altino Caixeta de Castro; poesia contemporânea; Jacques Derrida.

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo.

(DERRIDA, 1997: 7)

A regra do jogo: uma decisão de leitura. Esquecer para preservar e rememorar para entrelaçar fios. Esgarçar a textura: dissimular, seguir o rastro da presença-ausência re-apresentada, regenerar o tecido ao escrever, escavar. Sulcar a suplência e rasurar o “em lugar de”. Começar pela não-origem, pelo jogo (*paidiá*), o ocultamento de sua regra e acrescentar-lhe rastros.

Beleza e estranhamento talvez sejam os traços deixados pela *Coroa de sonetos para uma cabra* após o primeiro encontro do leitor

com esse texto incomum. Desocultar a lei de sua composição é uma possibilidade, desafio aceito por nós. Quanto à regra de seu jogo, seus nós e sua decifração, se dá mais por um movimento de aposta, uma decisão de leitura, do que pela construção e domínio de algum instrumento hermenêutico. Entretanto, há algumas marcas ao longo do texto que podemos afirmar com certa segurança que dizem respeito a um diálogo intenso entre “aquele que escreve” e a escritura, os limites e os arrombamentos circunscritos pelo embate dessas duas instâncias.

Duzentos e dez decassílabos. Quinze sonetos encadeadosmeticulosamente e um operador textual (uma *cabra*) com estranha autoridade:

Não sei se você sabe, mas nasci de sete meses e minha mãe não tinha leite, ainda não estava preparada ‘galacticamente’ (risos). E assim tive de ser amamentado por uma bela cabrita – uma mulher morena-escura, quase negra. Sequei o leite da cabrita (risos). Aí minha mãe arranjou uma cabra de verdade. Mamei, literalmente, nessa cabra, aos 2 ou 3 anos de idade. (MACIEL, 2002: 21)

Essa experiência, acrescenta o poeta, ficou impregnada em seu sensorialismo. Maria Esther Maciel observa, em sua conversa com Altino Caixeta, que os traços da oralidade (no sentido psicanalítico) são recorrentes em sua poética: “o leite, os seios, a boca, o beijo, o ato de mamar”. Importa destacar que o carrossel libidinal dessa primeira fase de fixação de *eros* apresenta imensa facilidade para girar fora do eixo e deslocar representações que ainda não se fixaram. Assim a *cabra* altiniana, operador textual freqüente em sua poética que, sobretudo em “Coroa de sonetos”, lacera, de forma meticulosa,

o edifício do *logos* e toda a sua maquinaria significativa. É de particular interesse como esse processo desconstrutor ocorre justamente dentro da fôrma tradicional do soneto, rigorosamente estruturado por rimas “intercaladas” e métrica fixa.

Dois pontos merecem ser destacados para a eficácia da equação poética de “Coroa de sonetos”: a criteriosidade no manuseio do significativo *cabra* e da *différance* (que difere e retarda indefinidamente o sentido, na acepção derridiana). Por certo, trata-se de uma cabra “preparada galacticamente”, que constela imagens em luz reversa, desidrata objetos, “dá leite em pó, mama nas estrelas”. Nos poemas, Altino dialoga com Dante, Verlaine, Daudet, Gogol, Maupassant. Brinca com Descartes e seu cogito, ironiza o oráculo de Delfos ao mesclar o tom oracular à linguagem coloquial: “Conhece-te a ti mesmo, camarada”.

“Bela e estranha”, a *cabra* dessemelha-se nos entreatos de um lirismo campestre atravessado por imagens surreais, acrescidas de frações metafísicas e referências apocalípticas. Como um operador textual, sua força de inexistência se apropria das bordas, dos significantes que sugerem a indecisão das margens, das zonas fronteiriças. Daí a cornucópia de signos como *alvorada*, *crepúsculo*, *aurora*. Vêm-se também imagens e atos de extrema voracidade oral em que a *cabra* come o sol, as rosas e o próprio *livro*. Aliás, em relação ao último, é explícita a referência ao Apocalipse (10:9): “Fui, pois, ao anjo, dizendo-lhe que me desse o livrinho. Ele, então, me falou: Toma-o e devora-o; certamente, ele será amargo ao teu estômago, mas, na tua boca, doce como mel” (Coroa de Sonetos)

Uma cabra leitora que se enovela no movimento rumo à sua impossibilidade e se exercita no jogo de passar de um desaparecimento a outro, indubitavelmente, acaba por comer o próprio significativo. Lacan, no *Seminário 7*, analisa essa passagem do Apocalipse. O li-

vro, segundo sua interpretação, “adquire ele mesmo o valor de uma incorporação, e a incorporação do próprio significante, o suporte da criação propriamente apocalíptica. O significante, nessa ocasião, torna-se Deus, o objeto da própria incorporação”. (LACAN, 1988: 352)

À parte a exegese dessa passagem, a cabra altiniana, ao comer o livro (gesto que só acontece no penúltimo soneto), interrompe a cadeia metonímica que elicia o processo de significação. Isso é evidenciado no soneto de encerramento. Os versos que migram de soneto a soneto, executando uma sutura, são novamente retomados no soneto de coroamento, que recebe fortes influxos de retenção. Constata-se aí, no poema de finalização, o espaço quebradiço, o jogo de “repetição e diferença”, em que os versos, desamparados da rima e do solo semântico dos poemas de origem, propiciam uma profusão de imagens desencontradas que lhe conferem uma indecidibilidade no campo lógico. O forte efeito desterritorializador se deve, entre outros fatores, ao entrechoque de versos até então portadores de sentido em um rearranjo que os desfiguram. Os ardis da manobra consistem na exploração dos sistemas mnemotécnicos, do *arquivo* (Derrida) e da operação da *différance*, ou, ainda, do encerramento de cada soneto ao longo da série com imagens surreais, metafísicas ou enigmáticas. Essas imagens, ao serem retomadas no soneto de fechamento, potencializam o verso no que diz respeito ao seu aspecto transfigurador. Cada linha do último soneto é uma via de comunicação com os sonetos precedentes, mas a memória consegue reter apenas os ecos das imagens gráficas anteriormente evocadas (a face significante), ou seja, a sensação de algo familiar, mas desvestido de sua feição semântica. Pode-se dizer que gera uma proximidade que se assemelha a uma perda. Dessa forma, esse jogo de retenção e protensão de significantes que se deslocam ao longo da coroa de sonetos, num mo-

vimento de remessa s gnica, culmina no efeito de estranheza causado pela ressonância do *rastro* na memória. De um lado, tem-se o lugar da inscri o, o *arquivo* intacto, todos os poemas bem ali, o suporte externo e tipográfico ileso. De outro, o “mal” irremediável que rasura o signo da aliança (a circuncisão) pelo processo de escarifica o da memória que não ret m o mínimo, o menor elemento que ainda guarda sugestões de textura.

O *rastro*, como Derrida o define, não   a marca, o signo gráfico, a sua impressão na folha. O *rastro*  , sobretudo, uma opera o e não um estado ou uma estrutura dada.   um movimento em que se imprime a rela o ao outro pela temporaliza o, o que implica dizer que ele não   reduzido   forma da presença, da letra fixada em seu suporte. Entretanto, o *rastro* não pode romper com sua materialidade gráfica nem a ela ser confinado. Como movimento, ele não   somente a desapareço da origem, mas a própria impossibilidade de haver um rastro original.   pela opera o de um rastro retendo o outro (e suas diferenças) que a significa o   produzida dentro de um sistema em que o processo de temporaliza o   fundamental, pois permite   diferença entre o espaço e o tempo articular-se como se d , de forma mais evidente, nos ideogramas da escrita chinesa ou na poesia concreta brasileira. Diferença e articula o, reten o e protensão em um processo incomum de temporaliza o são os elementos que compõem o conceito de rastro.

A temporaliza o e sua rela o com a *dif rance* (que difere e retarda) impossibilita a redu o do rastro   simplicidade de um presente, ou seja, o rastro está ligado mas não subordinado a uma plenitude presente audível ou visível, f nica ou gráfica. Assim, o movimento do rastro ret m o significado, por um processo de recorda o, e o anuncia, através de uma protensão, sem, contudo, estar inserido em um conceito linearista de tempo: passado presente futuro. A tem-

poralidade do rastro (e, portanto, da escritura) assim como evidenciada no soneto de encerramento da série, recebe fortes influxos de retenção (pela repetição dos versos de sonetos precedentes) assim como sofre a influência dos impuxos da protensão, o que faz com que este soneto potencialize, de forma incomum, uma turbulência no fluxo temporal e na cadeia de significação. Dessa forma, o soneto de coroamento não pode ser reduzido a simples repetições de marcas (versos) dos sonetos precedentes, pois ele faz sistema com os demais e o movimento de significação ocorre em um canal de mão dupla e o “mesmo” verso retorna como “outro” podendo aproximar ou afastar de sua cadeia de significação primeira.

Na realidade, mesmo quando o verso migra de um soneto a outro ao longo da série de poemas, o que se “repete” é apenas a identidade gráfica do verso, pois a cadeia de significação é alterada nesse processo de deslocamento. Há um sulcamento, por assim dizer, no campo do significado, constituindo uma “repetição-do-outro”. Há momentos em que Altino Caixeta efetua mínimas ranhuras na face significativa do verso e provoca grandes deslocamentos no campo da significação. Isso acontece na passagem do oitavo para o nono soneto em que a crase é acrescentada no “retorno” do verso: *é proibido à cabra comer flores*. Ou ainda na passagem do nono para o décimo soneto em que o poeta retira uma crase e acrescenta uma vírgula, mudando completamente o sentido do verso: *Aquela filha, estranhamente bela*.

Seria a memória o *mal de arquivo*? (Na acepção que lhe confere Derrida) Ou a minúcia excedente o que melhor se reconhece no ato de desaparecer?

Difícil é saber se o soneto de coroamento constitui um edifício ou um fosso:

Comendo sol para berrar auroras
Balidos cor de neve como a pérola
Da cabra que galgou minha montanha
Para salvar as cabras do porvir.

As rosas que comeu ao pôr do sol
Cabra de dor e cabra cor de vinho
Nos balidos que um dia (vós me destes)
É proibido à cabra comer flores.

Aquela filha estranhamente bela
Ajoelhada sobre o seu amém
Subiu pelas montanhas de meus braços.

As luzes de meu ser e de meu nada
Feito de couro para o meu estudo
A melhor coisa que uma cabra fez.

Mais fosse que edifício, esse soneto de encerramento é endereçado à retirada. Afasta, pela *différance*, o usual empenho das redes causais. Até mesmo o corpo do “narrador” é devassado pelo operador textual *cabra*: “A própria cabra é sombra no meu corpo” ou “Foi quando exausta aqui, último sopro, / Fez o alpinismo puro do meu corpo, / Subiu pelas montanhas de meus braços” (soneto XI). A instância de enunciação compartilha com a *cabra* a mesma sombra, mas sem obscurecer-se. Lembre-se que a sombra, expoente de indecidibilidade por excelência, não tem existência própria, sendo não-substância no sentido metafísico. Quanto ao “eu lírico”, não há lugar

algun onde guardar seu corpo ou preservar a posse das distâncias. Na operação da *différance* não é possível se servir da separação ou de outro “inutensílio” qualquer (como o esquecimento ou a desmemória), pois o *espaçamento* na escritura poética só acolhe o intervalo para, a partir dele, se projetar. Diz Brice Parain: “É sempre o indivíduo que tapa o buraco aberto em volta das palavras, entre elas mesmas e entre elas e o objeto: fecha-o enfiando nele o corpo”. (BLANCHOT, 1997: 254) O gesto de enfiar o corpo no buraco, observa Blanchot, não responde ao objetivo de tampá-lo, e sim de se tornar aberto até o seu real desaparecimento.

Para Derrida, o advento da escritura é o advento do jogo. O círculo-aberto do último soneto da série aqui analisada não quer dizer que a significação não seja mais possível mas, sim, que o significado central, original, transcendental não é mais passível de ser construído dentro desse jogo que amplia seu campo indefinidamente: é a morte do criador do verbo. A impossibilidade do sujeito que detenha ou fundamente o jogo das substituições, que regule a circulação dos signos. É o fim “daquele que escreve” como o senhor do jogo, o decifrador de verdades ou referências absolutas. Nesse ponto, a escritura não necessita mais romper com o pai, o sol, o *logos*, a fala, a origem, porque ela não está mais submetida ao processo de filiação. Não precisa tomar o lugar do outro, pois o seu lugar é “o lugar do morto”, aquele que ultrapassa a representação, que se dá no texto e no *espaçamento* do seu corpo ou de “seu nada”. Tampouco precisa responder às perguntas efetuadas pelo *logos*, circunscritas na fórmula: *o que é* (o pai?) ou, como aparecem no soneto XIII, *mas para quê?* nem se sujeitar às interdições do *logos*: *é proibido a cabra saltar frases* (soneto VIII). Daí a impossibilidade do *logos* confiscar a escritura após o advento da escritura como jogo.

A regra do jogo: ler-escrever entre o aparecendo e o aparecer da escritura: manter em curso o desnovelamento dos suplementos, os arremessos, que não mais suprem uma falta, não retornam ao objeto ideal mas apenas fissuram e retardam a significação.

Por saber dos apelos que demarcam o corpo, a poética altiniana faz do desaparecimento apenas mais um *jogo de linguagem* que se afunda nos acréscimos das cavilhas. E essa estranha *cabra* acerca-se dos jogos que se abrem às perspectivas, suspensa pela particularidade da qual não hesita em romper.

Referências Bibliográficas:

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BORGES, Jorge Luiz. *A Biblioteca de Babel*. São Paulo: Globo. v. 2. 4^a. ed. 2000.
- CASTRO, Altino Caixeta. *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. Horizonte editora, Brasília, 1980.
- CASTRO, Altino Caixeta. *Diário da rosa errância e prosoemas*. Escopo, Brasília, 1989.
- CASTRO, Altino Caixeta de. *Sementes de sol*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 3^a. ed., 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2^a. ed., 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2^a. ed., 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- GUIMARÃES, Rodrigo. A escritura hexagramática de Altino Caixeta. *Rev. Alpha*. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, Ano 3, n. 3, nov. 2002.

- GUIMARÃES, Rodrigo. *A escritura múltipla de Altino Caixeta de Castro*. Minas Gerais. Ano 39, n.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória da coisas: ensaio sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- PLATÃO. *Diálogos: Mênon-Banquete-Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 18^a. ed., s.d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. Aldeia e mundo na palavra de Altino Caixeta. *Rev. Scripta*. v. 7, n. 13, dez. 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.