

O espanto da palavra: sobre a poesia atópica de Altino Caixeta de Castro

Maria Esther Maciel*

Resumo

Este ensaio busca rastrear a poesia de Altino Caixeta de Castro a partir do conceito grego de *atopia*, com o propósito de evidenciar que sua pluralidade, seu permanente trânsito em diferentes correntes poéticas, seu fascínio pelo novo, conjugado com o respeito criativo pela tradição, não nos permitem classificá-lo em um *topos* literário definitivo.

Palavras-chave: Altino Caixeta de Castro; Atopia; Modernidade; Tradição; Poesia.

É que a poesia é espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus, a tomar plena consciência de sua queda, atônito diante das coisas.
(Fernando Pessoa)

Indagado sobre como se deu a sua descoberta da poesia, o poeta mineiro Altino Caixeta de Castro – em entrevista a mim concedida em 1991 – fez um breve relato sobre sua infância na Fazenda do Campo da Onça, descrevendo o seu primeiro impacto (ou espanto) diante de um poema de Augusto dos Anjos encontrado em um almanaque de farmácia. Se viva para ele estava a imagem do menino que fora, não conseguiu, entretanto, dizer com precisão quantos anos tinha ao ler o texto. E acabou por dizer: “Eu tinha entre 7 e 9 anos de idade. Ou melhor, não tinha idade” (Cf. MACIEL, 2002, p. 13).

Quando insisti em estender esse “não tinha idade” para além do espaço temporal delimitado pela infância do poeta, através da afirmação de que ele continuava sem idade, por trazer todos os tempos possíveis e impossíveis em sua poesia, Altino

* Universidade Federal de Minas Gerais.

riu e lançou uma de suas pérolas poéticas: “meus destempos, meus dez tempos são minha eternidade provisória” (MACIEL, 2002, p. 13).

Movido pelo impulso lúdico que sempre o definiu, Altino concentrava nesse jogo paradoxal de palavras toda a sua trajetória de poeta. Trajetória marcada por trânsitos em diferentes tempos e tradições poéticas e pelo desejo de construir nos limites de cada um desses tempos uma eternidade possível, ainda que momentânea. Isso, porque para Altino a fixidez – fosse do tempo ou do espaço – nunca existiu. Sua voracidade criativa e sua irrequieta curiosidade o levavam sempre a buscar novos passados ou múltiplos agoras para a sua poesia, instaurando nessa pluralidade um traço radicalmente singular. E é nesse sentido que poderíamos – sob um prisma mais espacial que temporal – buscar na palavra “atopia” a melhor definição de sua obra e de sua própria condição de poeta.

“Atópico” vem do grego *atopos*, que significa – numa primeira instância – aquilo ou aquele que não tem um lugar fixo, o que resiste à classificação. E se digo “em primeira instância”, é porque o vocábulo desdobra-se em outros sentidos, conforme o contexto em que se insere. Essa variação advém não apenas da carga semântica que sua base *topos* contém (*topos* significa tanto lugar quanto discurso), mas também e sobretudo dos usos culturais que se fizeram do termo.

Nos dicionários de grego, a palavra *atopia* articula-se semanticamente a “coisa extraordinária”, “raridade”, “novidade”, “estranheza”, “combinação inusual de sons e palavras” (na retórica), ou seja, termos que apontam para um desvio e uma diferença em relação ao mesmo, uma singularidade que se furta à classificação ou à categorização (Cf. PEREIRA, 1969; BAILLY, 1950). Já Roland Barthes (1973), um dos poucos filósofos/escritores a usar a palavra *atopos* em seus escritos, o fez para qualificar não apenas o que escapa à descrição e à definição, mas aquilo ou aquele que tem uma “originalidade sempre imprevista”. Um de seus propósitos ao se valer do termo foi caracterizar um tipo de texto que estaria “fora de qualquer finalidade imaginável” (p. 28), desviando-se dos paradigmas discursivos e afirmando-se como exceção.

Pode-se dizer que na poética altiniana a atopia se dá a ver em todas as possibilidades de sentido que esta deflagra enquanto palavra. E a mais óbvia manifestação disso pode ser verificada na dificuldade que qualquer crítico literário tem em definir um lugar para o conjunto da obra do poeta, seja em um movimento poético específico, seja na própria historiografia literária brasileira.

A já reconhecida versatilidade de Altino em dialogar com várias tradições e percorrer várias correntes é, sem dúvida, um dos índices mais explícitos de seu caráter atópico (ele está em todos os tempos/lugares e em nenhum simultaneamente), embora não o principal, como veremos mais adiante. E tal versatilidade poderia facilmente ser tomada como um índice também das afinidades do poeta com nomes medulares da poesia moderna brasileira, como Bandeira, Drummond e Murilo Men-

des, por exemplo, que igualmente aproveitaram em suas obras formas e tendências literárias diversas para construir uma modernidade, eu diria, mais matizada e pluralizada.

No entanto, é plausível dizer que a modernidade altiniana tem um caráter bem mais paradoxal, visto que o poeta – mesmo estando em sintonia com as exigências do novo – não sustentou nenhum pacto mais consciente com as demandas de seu tempo e tampouco se furtou a adotar, em pleno triunfo da tradição da ruptura, formas, dicções e temáticas já há muito proscritas do repertório literário do século XX. Além disso, o fato de estar fora do circuito cultural dos grandes centros urbanos e culturais foi determinante para que, à margem de todo o fervilhar literário do tempo, não assumisse propriamente um papel ativo e militante no cenário literário nacional. Ao que pode se somar ainda a sua tácita opção pelo ineditismo, responsável pelo pouco ou nenhum reconhecimento de sua presença enquanto poeta nesse mesmo cenário. E creio que todos esses fatores fizeram com que sua própria modernidade também se colocasse sob o signo da atopia. Como parece sugerir o poeta neste fragmento do texto “Topos exordial do inédito”, que abre seu livro **Cidadela da rosa: com fissão da flor**:

Quando os poetas passadistas morrerem de peste ou de senectude,
a poesia há de pensar que a sua hora foi chegada.
Mas a minha cidadela não se iludirá nem com o velho nem com
o novo. Ela há de ficar matutando no que será o ser.
Inventará a palavra, novamente. Depois, pedra por pedra, construirá
o livro. (CASTRO, 1980, p. 2)

Pode-se dizer que o traço atópico do poeta dá-se a ver também no caráter de originalidade imprevista de sua poesia. Originalidade esta que não se justifica apenas pelo que de mais singular Altino imprimiu em sua linguagem, mas também pela combinação insólita que ele faz de motivos, referências e técnicas extraídas de outras poéticas e de vários campos disciplinares do saber. Ciente de que cabe a todo poeta “inventar no inventado”, Altino busca grande parte da matéria prima para sua poesia em suas experiências de leitura, mas sem o propósito de, através delas, explicitar possíveis filiações de sua poesia a linhagens e genealogias poéticas específicas. Os “seqüestros, paráfrases, paródias, saques e rastreios” de linguagens alheias, visíveis em sua obra, não atendem necessariamente a uma decisão prévia de revelar os precursores que o poeta criou para si mesmo, já que os autores e textos que cita ou recria são tão diversos, tão contraditórios entre si, que qualquer tentativa de se traçar – através de índice onomástico – um mapa coerente dessa constelação de nomes resultaria em uma tarefa vã.

Ao contrário de muitos poetas modernos que, na linha de Ezra Pound, estabeleceram de forma programática uma lista seleta e coerente de autores que pudesse

servir de referência para sua própria produção e para as novas gerações, Altino criou uma lista de feição enciclopédica, na qual buscou colocar todos os escritores e poetas possíveis, sem discriminação de tendências, nacionalidades, estilos, filiações, projetos e campos de atividade. Acrescentou ainda a esse rol um catálogo infindável de filósofos, lingüistas, semiólogos, cientistas, antropólogos, artistas, etc., convertendo sua obra em uma espécie de “Biblioteca de Babel”.

E já que evoquei aqui o título de um dos contos de Borges, talvez valesse a pena mencionar também um outro que trata de um personagem insólito: um rapaz de nome Funes, que após sofrer um acidente, perde não a memória, mas o dom de esquecer. Com isso, passa a vida construindo um catálogo mental de todas as lembranças de tudo o que viveu, leu, viu, ouviu, sonhou e imaginou durante a vida – um verdadeiro “museu de tudo”, onde as coisas se acumulam na mesma proporção em que anulam qualquer esforço de organização.

Obviamente, o espaço enciclopédico que a poética altiniana instaura não tem a função acumulativa da memória de Funes, pois ao contrário deste, Altino sabia combinar, através dos artifícios da linguagem, os registros, as referências, os textos, as imagens, os sons, os sonhos que conseguiu coletar e reunir ao longo da vida. Por ser um poeta, ele tinha o necessário dom da desmemória, visto que, como disse José Paulo Paes (1997), “o esquecimento é o que conduz a memória a transfigurar o fato que recupera” (p. 106). Assim, creio que é precisamente nesse trabalho de combinação criativa – que envolve o uso de analogias, paradoxos, trocadilhos, paráfrases insólitas, silogismos intertextuais – que Altino vai imprimir o seu toque de singularidade enquanto poeta.

As referências, autores e citações da enciclopédia altiniana, mesmo que se prestem, aqui e ali, a indicar leituras, afinidades literárias e influências do poeta – como é o caso de Heidegger, filósofo recorrentemente citado na **Cidadela da Rosa** e que teve realmente um grande impacto sobre Altino, ou a própria Bíblia, também fonte inesgotável para a imaginação do poeta – na maioria das vezes assumem funções inusitadas, pela forma lúdica como são usadas e combinadas nos poemas. Os poetas russos Maiakovski e Iessiênin, por exemplo, entram em um dos poemas de **Cidadela** como nomes ou referências capazes de gerar sobretudo onomatopéias, ecos, aliterações, como se vê no poema “Repuxos diversos”, em que o primeiro aparece como “O poeta maior Maiakovski/ cheio de ks. E de uísques e de vodkas”, ou seja, tomado a partir das sugestões sonoras de seu nome; e o segundo é evocado como autor do verso “alto e bom tom retumbe na tua/ tumba o sino azul”, que passa a servir de mote também sonoro para uma brincadeira que Altino faz com o próprio nome: “mas eu, Altino,/ digo no mesmo alto tino e tom:/ como dói, como sói, na minha/ tumba a sombra do bumba-meu-boi”. Esse jogo se repete, de alguma forma, no poema “Contozinho contumaz”, onde uma onomatopéia de James Joyce também serve como base para a

construção não só dos jogos de linguagem como também dos sentidos – quase sempre à beira do nonsense – do texto. Já no poema “Soneto do Estranho”, que foi curiosamente dedicado a “Borges, Foucault, Drummond e outro”, são evocadas as geometrias de Euclides e de Einstein, para que, ao final do poema, as razões para essa evocação sejam colocadas em xeque, quando o poeta diz: “A minha rosa é côncava-convexa/ agora o que não sei nesta conversa/ é o que Einstein e Euclides têm com isso”.

Um outro dado interessante a ser observado na forma como Altino se vale das “vozes” dos autores que compõem sua enciclopédia particular diz respeito ao uso poético de expressões, conceitos e jargões extraídos de livros de outros campos disciplinares do conhecimento. Altino tinha hábito de fazer poemas nos espaços em branco de todos os livros que lia. E o que motivava o exercício desse “canto paralelo” era menos o interesse intelectual pelo conteúdo dessas obras do que o fascínio experimentado diante da sonoridade, da visualidade ou das várias possibilidades semânticas de certas frases, palavras e conceitos.

Daí que vários termos psicanalíticos, filosóficos, lingüísticos, antropológicos e semiológicos abundem nos dois livros publicados do poeta. Se da **Cidadela da Rosa**, por exemplo, já é possível extrair uma lista de termos como “discurso”, “ontologia”, “ôntico”, “escritura”, “permutação textual”, “aporias”, “sintagmas”, “sememas”, “polissêmicas”, “anacolutos”, “anagramas” e “paragrama”, na prosa poética do **Diário da rosa errância** essa lista se amplia consideravelmente, em decorrência da profusão ainda mais intensa de palavras e expressões técnicas e científicas. “Arquétipo significante”, “mimese”, “psicolingüísticas”, “semiologia”, “teleologia”, “paronomásias”, “gramatologia” e “paráfrase” são alguns exemplos. Para não mencionar as frases inteiras, como “Mas todos nós inauguramos o palco da página onde fazemos bailar os lexemas, os monemas, os sintagmas, as fanopéias, na figuração ou desfiguração do fantástico no homem”, que desestabilizam, pela estranheza, o fluxo orgânico do texto.

Júlio Machado Pinto (1991), em estudo sobre o **Diário da rosa errância**, chama a atenção para essa peculiaridade da escrita altiniana, pontuando que, para os leitores desavisados, essas recorrências poderiam ser vistas como “índices líquidos e certos de um cientificismo oposto à poesia” (p. 12). De fato, a primeira impressão que se tem é esta. Mas para o leitor mais atento, não é difícil constatar que os termos técnicos na poesia de Altino têm uma função eminentemente poética, não apenas por um certo efeito encantatório que provocam, como também pela potencialidade que têm de causar estranhamento.

E creio que é neste ponto que a poesia de Altino encontra um ponto de interseção com a obra de Augusto dos Anjos, um poeta que, sob o signo da excentricidade e da estranheza, não encontrou até hoje um lugar definido na história da poesia brasileira. Ao incorporar em sua poesia um vocabulário técnico oriundo das ciências naturais, ele também promoveu uma espécie de deslocamento da linguagem para fora do

espaço lírico que à poesia do tempo estava reservado. Mesmo que cultivasse uma certa afinidade intelectual com as correntes científicas do final do século XIX/início do século XX – tal como se deu também, até certo ponto, o interesse de Altino por certos preceitos teóricos do estruturalismo – o poeta paraibano, como este, valia-se dos termos científicos com propósitos predominantemente poéticos, colocando-os em relação dissonante com um vocabulário variado que incluía palavras consideradas poéticas, prosaísmos e até mesmo vocábulos de feição escatológica. Fazia jus, dessa forma, a um dos significados etimológicos da palavra atopia, que como vimos, é “combinação inusitada de sons e palavras”.

O crítico Anatol Rosenfeld (1969) nomeou esse procedimento usado por Augusto dos Anjos de “exogamia lingüística”, que, em outras palavras, significa a interrupção do fluxo histórico da língua por um elemento alienígena, estranho. Ou, como explica o mesmo autor, valendo-se de uma citação de Adorno, “um elemento anorgânico que interrompe o contínuo da língua, arrebatando-lhe o turvo conformismo” (p. 265). Esvaziados de sua carga conceitual e ideológica, tais termos acabam por desencadear sonoridades insólitas no poema, sobretudo ao serem rimados, combinados com palavras consideradas comuns dentro de um poema.

É exatamente isso que se evidencia, não obstante as óbvias diferenças entre os dois poetas, na poesia altiniana. Como no fragmento “mesmo se não existisses, te inventaria (para a glória de minha cavalaria) na cápsula de um lexema”, extraído de **Diário da rosa errância**. Ou nesta estrofe de um poema de **Cidadela Rosa**: “O Poeta ser em sintagmas/ ora ou perora o poema/ sangra em sememas/ ou se sagra”. Todos eles, se por um lado trazem à tona o humor lúdico do poeta, por outro explicitam o lado inusitado e por vezes estranho dessa poesia. O que reforça, mais uma vez, o caráter atópico do poeta, visto que “atopia” também significa estranheza e excentricidade.

No caso do livro **Diário da rosa errância e prosoemas**, a irrupção de referências teóricas no corpo poético da escrita ainda atende a outros propósitos de ordem textual. Por se tratar de um misto de prosa, poesia, ensaio e diário, os termos técnicos advindos sobretudo da Semiologia podem ser vistos como elementos necessários para o processo de hibridização da linguagem. E nesse sentido, apontariam para um certo esforço teórico do poeta que, dessa forma, passa a exercitar também o seu papel de crítico e pensador. Soma-se a isso a forte presença de Roland Barthes nos textos que compõem a obra. E este, como se sabe, foi um escritor que soube amalgamar, como poucos, o teórico, o poético e o narrativo, criando um texto híbrido e sedutor. Entretanto, mesmo nos “prosoemas” mais teóricos de Altino a “fulguração” poética acaba por neutralizar o peso dos conceitos, e o esforço racional de se criar uma teoria da linguagem é atravessado pela desmesura de uma imaginação que se entrega ao império de seu próprio dinamismo.

Como o título da obra indica com a palavra “errância”, tanto a prosa quanto a

poesia, os fragmentos em forma de diário e os extratos teóricos do texto “erram”, desviam-se do lugar a eles definido pelas convenções literárias. Isso porque Altino sabe, com Maurice Blanchot, que “o errante não tem pátria na verdade”, mas no erro (BLANCHOT, 1987, p. 238). E erro, aqui, entendido não no sentido negativo de falha, mas no de contraponto ao que se quer como certeza e único caminho. Se os textos do **Diário da rosa errância e prosoemas** erram é porque eles ignoram a linha reta, os pontos fixos da certeza e as vias mapeadas. O diário se faz poema, o poema se desarticula em prosa, a prosa se abre em ensaio, o ensaio se deixa assaltar pela espontaneidade do diário e vice-versa. Cabe ao leitor entrar no jogo do poeta e se permitir também o erro, o descaminho, o desvio.

E aqui chegamos a um dos mais interessantes sentidos que a palavra atopia carrega: a condição daquele ou daquilo que lança em um estado de perplexidade.

E o que é a perplexidade senão o estado de quem se emaranha em vários caminhos, se espanta e se assusta diante do que não se pode explicar ou entender?

Jorge Luis Borges já sugeriu que a história de um poeta é também o das suas perplexidades. E Altino, que nunca deixou de se reconhecer enquanto um poeta perplexo diante de tudo, chegou mesmo a fazer da perplexidade uma das linhas de força de sua poética, através da palavra “espanto”. Não por acaso designou o poeta de “pastor do espanto” e forjou a partir dessa imagem uma *persona* ficcional para si mesmo. Mas longe de se ater apenas à dimensão filosófica, existencial, da idéia de “espanto”, à qual associou todo um referencial ontológico de feição heideggeriana, redimensionou-a pela força da imaginação e nela imprimiu um traço lúdico, advindo do sentido de “maravilhamento” que a própria palavra “espanto” contém. Espantar-se é também maravilhar-se diante de algo. E esse algo para o “pastor” Altino Caixeta é a linguagem e todas as suas potencialidades de jogo.

E o que é o maravilhar-se senão o deixar-se seduzir, desviar-se do caminho? Altino é um seduzido pela linguagem. Uma espécie de *libido scribendi* perpassa o ato de criação do poeta, encantado que sempre esteve pela força corporal, tátil, sonora, visual da linguagem. O que se dá a ver de maneira explícita no poema “A palavra ousada”, do livro **Cidadela da rosa: com fissão da flor**, onde se lê:

Que coisa mais misteriosa é a palavra,
principalmente, o substantivo movido
pelo verbo. eu posso dizer: eu moro
nos subúrbios soberbos de uberaba. eu
moro nos subúrbios soberbos de teu
umbigo. eu moro nos subúrbios soberbos
de teus ombros. eu moro nos subúrbios
soberbos dos teus lábios. entretanto,
eu não moro, mas eu ousa dizer: que
coisa mais misteriosa é minha prosa

movida pelo moinho de vento soberbo de
teu verbo.
(CASTRO, 1980, p. 91)

Altino sabe que as palavras podem deflagrar realidades imprevistas, fingir um mundo que não existe senão apenas dentro delas ou partir delas. Como em Fernando Pessoa, outro poeta da ousadia, sua perplexidade se “irresolve” na consciência de que é possível tanto sentir com a imaginação quanto escrever pelos sentidos o que a razão não entende. E seu pastoreio é tanto o ato de conduzir e/ou vigiar a linguagem – como fazem os pastores de cabras e ovelhas – quanto o ato de “pastorejá-la”, visto que o verbo “pastorejar”, relacionado ao “pastorear”, aponta também para a ação de “fazer a corte, cortejar”. E nesse sentido, Altino pode também ser visto como um verdadeiro cortejador das palavras, um deslumbrado pela poesia.

E é nessa ousadia de se deixar deslumbrar e de traçar à medida que escreve os seus próprios desvios, que a poesia perplexa (e complexa) de Altino também causa perplexidade naqueles que tentam defini-la ou classificá-la.

Abstract

This essay focuses on the poetry of Altino Caixeta de Castro, in the light of the Greek concept of *atopia*. It aims to show how the poet's plurality, his permanent transit through different poetic movements, his fascination by novelty as well as his creative respect to tradition don't allow us to classify his poetry in a definite literary *topos*.

Key words: Altino Caixeta de Castro; *Atopia*; Modernity; Tradition; Poetry.

Referências

- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1950.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASTRO, Altino Caixeta de. **Cidadela da rosa: com fissão da flor**. Brasília: Horizonte, 1980.
- CASTRO, Altino Caixeta de. **Diário da rosa errância e prosoemas**. Brasília: Escopo, 1989.
- MACIEL, Maria Esther. Do espanto da palavra e outras perplexidades – conversa com Altino Caixeta de Castro. **Revista Alpha**, Patos de Minas, n. 3, p. 11-21, nov. 2002.
- MACIEL, Maria Esther. **O cemitério de papel: sobre a atopia do Eu, de Augusto dos Anjos**. Belo Horizonte, 1990. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFMG.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português-inglês**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

PINTO, Júlio Machado. Diário da rosa errância: quando as listras do tigre são letras. **Minas Gerais**; Suplemento Literário. Belo Horizonte, n. 1.165, 18 de maio de 1991.

ROSENFELD, A. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 263-270.