

Aldeia e mundo na palavra de Altino Caixeta

Ivete Lara Camargos Walty*

Resumo

Estudo da poesia de Altino Caixeta, sobretudo de **Diário da rosa errância e Prosoemas** (A minha deslumbrada), a partir da metáfora do labirinto representado na dança dos gêranos em que se opta simultaneamente por todas as alternativas, marcando a diferença em relação ao fio de Ariadne, que tenta superar as dificuldades do labirinto, linearizando-o. A beleza e a astúcia da estrutura do labirinto estariam, assim, na multiplicação das possibilidades e na vivência dos tempos e espaços simultâneos.

Palavras-chave: Altino Caixeta; Escrita; Labirinto; Trânsito; Encontro com o outro.

Sempre que se ouve falar ou se lê sobre o labirinto, aprende-se que a façanha de Ariadne foi fornecer o fio que indicaria a saída a Teseu, que, dessa forma, se livraria do Minotauro. Uma outra possibilidade é lembrada por Arlindo Machado (1997), quando em seus estudos da hipermídia, mostra, citando Rosenstiehl, que há outras formas de se lidar com o emaranhado do labirinto:

Qual a estratégia do navegante para avançar no labirinto? A mitologia apresenta duas alternativas. A primeira é o fio de Ariadne, que marca os lugares já percorridos para garantir a volta. Na verdade, o fio de Ariadne visa combater a complexidade do labirinto através de sua linearização: em vez de enfrentar o labirinto em suas sinuosidades e em suas bifurcações, como faziam os cretenses em suas festas, o grego Teseu, com o fio de Ariadne, ratifica o labirinto, unifica o percurso e une começo e fim. A segunda alternativa – a dança dos gêranos – é mais poética e inteligente. Rapazes

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

e moças alternados e com as mãos dadas em fila simulam o percurso do labirinto através de uma dança típica. Há um guia em cada uma das pontas da fila, o que significa que eles podem correr em qualquer um dos sentidos. Diante de uma encruzilhada, o grupo pode percorrer simultaneamente as duas alternativas, cada guia puxando o grupo para cada uma delas. Caso uma das alternativas não tenha saída, o guia que se defronta com essa alternativa dá um grito e é logo compreendido por seus companheiros: a fila passa a ser dirigida então pelo outro guia até a próxima encruzilhada.(...) A idéia de optar simultaneamente por todas as alternativas marca a diferença da dança dos gêranos em relação ao fio de Ariadne. A beleza e a astúcia da estrutura do labirinto estão na multiplicação das possibilidades e na vivência dos tempos e espaços simultâneos”. (p. 151)

É esse estar no labirinto que nos evoca a poesia de Altino Caixeta, tanto no que diz respeito ao processo de criação quanto ao processo de recepção. Ler Altino é transitar entre a aldeia e o mundo, não como duas pontas de um fio, mas como espaços móveis e deslocadores, cujos centros se intercambiam. Não é sem razão que o título de um de seus livros traz a palavra “errância”, em sua dimensão geográfica e existencial, com o registro da idéia de desvio, de ausência de rumo. Por outro lado, a idéia de cidadela, tão forte na poesia de Altino, contém a significação de fortaleza, de proteção de uma cidade. Assim, fixação e errância se alternam nos textos, labirinticamente.

Em ti mesma, além de livro, tu és uma cidadela. Eu sei que sou (além de um volume de pele de cabra) um castro. Nós ambos nos deparamos nesta mesma metáfora. Que geografia fêmea mapeias? Que lindas lindes te delimitam? Que riachos te acham ou te percorrem? Que fontes te fecundam ou te bisbilham? És um país, és uma nação de pérolas. Dentro do país maravilhoso em que te constituis, és uma aldeia morada de perfume. (...) Tu és ainda uma aldeiazinha plantada de pátrias nas quebradas de um mar. (CASTRO, 1989, p. 18)

A que interlocutor se dirige o eu lírico, ele mesmo uma pluralidade? À mulher amada, ao leitor e/ou a outros múltiplos “tu”. Esse “mapa de mistério” é uma cidade, um mundo, um livro, o texto do próprio poeta, um eu que se grafa com inicial minúscula, “castro”, ratificando a idéia de cidadela em sua significação de “campo ou fortificação de origem pré-romana e do tempo da ocupação romana”, “castelo, fortaleza”. Paradoxalmente, um eu fortemente radicado na aldeia abre-se para o mundo acolhendo uma pluralidade de roteiros:

Roteiro perdido de um paraíso perdido. Eu sou também fortificação abandonada à beira-mar. Há balsas que ainda me flutuam. Há redes furadas de azul. A tua aldeia se confina com minha aldeia. Entre as duas nós nos contemplamos na arqueologia de um mesmo saber. Somos cidades do homem, mas também somos bíblias. (CASTRO, 1989, p. 18)

Os caminhos da escrita, já metaforizados na “pele de cabra”, não se distinguem dos caminhos físicos do homem na construção do conhecimento e na busca de

uma razão de ser que não se define de antemão. A utilização enfática da palavra “quebrada” acentua a multiplicidade de roteiro.

Das quebradas. Haveria uma quebrada no recôncavo da fonte? Haveria uma quebrada no sorriso de Deus pela curva da rosa? São ledas ou são crebas as quebradas das palavras? Eu também estimo as quebradas no plano físico: aquela descida vertical para a subida: como é sábia, ó minha amada, à mesa do banquete. (...) Há uma quebrada na leira, na brasa do larário e uma quebrada da dialética do concreto. Estimo a quebrada que se descampa, a que se compagina com o nosso estado de estar que se descampa. (CASTRO, 1989, p. 19)

A referência às quebradas no plano do enunciado repete-se no nível da enunciação de várias formas; seja através da pontuação, marcada pelos dois pontos, eles próprios uma quebrada sintática, a abrir espaço para outra frase encadeada; seja na referência metalingüística à construção do texto, como se pode observar no uso do verbo “compagnar”. Além disso, instaura-se o plano filosófico prenunciado no uso específico da palavra “dialética”, que, em sua definição já traz a idéia de quebrada, na medida em que uma idéia contém a outra, permitindo a refutação e a continuidade da reflexão sobre esse “estado de estar que se descampa”. Além disso, a ruptura instala-se no concreto – “quebrada da dialética do concreto” –, aventando o trânsito com a própria metafísica.

Esse processo repete-se em vários textos do autor, sempre em níveis diversos, evidenciando o outro que o habita. A metáfora do labirinto explicita-se, por exemplo, na referência a Borges e sua poética também labiríntica:

Os loucos vão e vêm nos mesmos caminhos!
E não encontram saída. Existe o labirinto dos loucos! E existe o labirinto de Jorge Luiz Borges, o louco dos labirintos do saber.
(...)
A minha deslumbrada nunca estaria completamente louca! E o anagrama: Theres Lecima, “Só louca, Sou eterna”.
Por isso mesmo é que ela gostava de resplandecer os arredores das pérolas e dos labirintos de Lanka! (CASTRO, 1989, p. 89)

O trânsito, como se vê, é feito pelos caminhos da mitologia, da psicanálise, da literatura, pelos diversos campos do saber, como bem ilustra o jogo intertextual que marca a produção do Autor, ilustrando a crença de Barthes (1980) de que “a literatura assume muitos saberes”. Diz o crítico francês:

(...) a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. (p. 18-19)

Observe-se que a linguagem metafórica utilizada pelo crítico remete-nos à mesma idéia do trânsito pelo labirinto. É como se a ciência buscasse, com o fio de Ariadne, linearizar o labirinto, enquanto a arte buscaria o trânsito móvel do bailado. Além disso, a metáfora da pedra de Bolonha ilustra o jogo entre leitura e escrita evidente na poesia de Caixeta: o fulgor da escrita, fruto da leitura do outro, reparte-se outra vez na recepção do texto. Não por acaso, a poesia de Altino Caixeta é marcada pela presença de termos ligados à idéia de luz, de fulguração. E, não por acaso, a palavra labirinto em inglês, como bem mostra Rosenstiehl, marca o aspecto de “agudeza”, cujo sinônimo imediato seria *maze*, isto é maravilha. É desse maravilhamento que fala/escreve Altino Caixeta. Assim, o verbo resplandecer está presente em todos os segmentos dos **Prosoemas** e liga-se à palavra “deslumbrada”, em toda sua força semântica. A deslumbrada é o objeto/sujeito do poema – a mulher, a rosa, a poesia – mas o deslumbramento é também do sujeito da enunciação, que se pluraliza nas quebradas do labirinto da escrita. Assim, a “deslumbrada” passeia pelos arredores do Oriente, pelos caminhos bíblicos, pelos universos míticos e pelos filosóficos, tudo contido no mundo da escrita e seu fazer.

Tal fazer contém facetas várias. A primeira a se notar é a que se liga à etimologia da palavra poeta – o responsável pelo ato da *poiesis* – aquele que faz, o fazedor. Por sua vez, vale lembrar que o próprio ato da criação do mundo marca-se pelo fazer, como indica o verbo “fingo”, que dá origem à ficção: amassar o barro com as mãos. Moldar o mundo é moldar a palavra como se pode verificar em narrativas míticas de povos diversos. Não é por acaso, pois, que a metáfora do oleiro é retomada por Altino Caixeta no primeiro segmento dos **Prosoemas**:

A minha deslumbrada resplandecia das moedas dos oleiros.

Na minha aldeia os oleiros gostavam de ser oleiros por causa da qualidade e brancura do barro. Não era apenas um barro de tijolo ou de telha, era também um barro de louça. Louça de Sévres, se quiseres.

Quando eles pegavam daquele barro branco, os meus oleiros, ficavam deslumbrados de lírios. (CASTRO, 1989, p. 61)

Muito se tem discutido a relação entre o fazer artesanal e o artístico. Vale lembrar a narrativa do oleiro do Vale do Jequitinhonha na busca de definir o seu fazer:

Você sabe que, na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio. Eu, quando estou trabalhando, não penso no vaso, na vasilha, penso no espaço que estou tapando. Não foi o que deus fez? O que ele fez foi isso, mudar a forma do vazio. Ou não foi mesmo? Aí eu não penso no barro, mas como vai ficar o canto do lugar que eu vou cobrir. (Medinho, oleiro do vale do Jequitinhonha)

Por outro lado, diz Octavio Paz (1991):

Vasilha de barro cozido: não as ponha na vitrina dos objetos raros. Faria mau papel. Sua beleza está aliada ao líquido que contém e à sede que sacia. Sua beleza é corporal: vejo-a, toco-a, cheiro-a, ouço-a. Se está vazia, é preciso enchê-la e se está cheia, é preciso esvaziá-la. Tomo-a pela asa torneada, como a uma mulher pelo braço, levando-a, inclino-a sobre um jarro em que derramo leite ou pulque – líquidos lunares que abrem e fecham as portas do amanhecer e do anoitecer, do despertar e do dormir. Não é um objeto pára contemplar, mas para dar de beber. (p. 45)

A aparente contradição entre os dois textos citados no que diz respeito à discussão da utilidade ou não da arte, do útil e doce horaciano, desfaz-se quando se salienta a força poética do fazer, do ato de criar, do ato de escrever, em sua função de abrir portas, de partilhar mundos. Por isso mesmo, fala-se de artesanato, não de arte. Para Octavio Paz (1991), o artesanato “é uma mediação; suas formas não se regem pela economia da função, mas pelo prazer, que sempre é um gasto e não tem regras” (p. 51). Não é sem razão que “no artesanato há um contínuo vaivém entre utilidade e beleza; esse vaivém tem um nome: prazer”. O vaivém labiríntico expressa-se também no jogo de leituras e escritas.

“Quando eles pegavam daquele barro branco, os meus oleiros, ficavam deslumbrados de lírios” (CASTRO, 1989, p. 61). Vê-se que, como o trabalho dos oleiros, sua escrita faz-se barro moldado com prazer. Tal prazer instala-se, pois, no jogo de palavras já pronunciadas, já grafadas, marcadas com “A cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens”, de que nos fala Octavio Paz. Por isso, mesmo um lugar dos encontros é o livro, também ele um lugar da deslumbrada/deslumbrante.

A minha deslumbrada resplandecia os arredores das orelhas e do prefácio de meu livrinho.

(...)

Agora todavia estávamos ali, impressos em letras doiradas! Agora as letras clássicas radareavam em torno a silenciosa aproximação dos submarinos atômicos!

As letras vivas das palavras mortas! E funcionavam como células fotoelétricas!

Abriam e fechavam capítulos. Cada capítulo aberto ou fechado havia sido um elevador do sub-solo do edifício. Mais claro para entender: cada página aberta, uma concha. Só que poderia conter ou deixar de conter uma pérola. (CASTRO, 1989, p. 79)

Como o jarro, que ora está cheio, ora vazio, não importa a pérola, importa a concha, o nó, a desafiar decifrações, pois não se quer algo pronto, uma essência que finalizaria a busca; pretende-se antes responder a um desafio. Explicita-se o lugar da escrita sobre a escrita, tanto no sentido de que o poeta reflete sobre seu ofício, quanto no sentido de que ele escreve a partir da escrita do outro. E aí se insere a questão da autoria: escrever, inscrever-se, escrever o outro. Nesse sentido, vale lembrar Maria Augusta Babo (1993), em seus estudos sobre o livro:

É esta dimensão de marca como incisão, inscrição, que está na origem do termo hebraico que acabou por designar livro: *sefer*, incisão. Por seu turno, *Scribere*, em latim, significa também imprimir, registar (*sic*), no sentido de deixar uma marca. (p. 75)

A mesma autora, chamando a atenção para o fato de que o livro permite a espacialização da escrita, mostra-o como “espaço-fronteira que funciona como lugar de apresentação”. E continua: “Zona eminentemente comunicacional, reforça o jogo da escrita no circuito da troca, contextualiza-a, reintegra-a no mundo de que ela está, por natureza, suspensa” (p. 21).

Volta-se, pois, à idéia de comunhão, de interação, e com ela retorna a metáfora do labirinto e do trânsito. Em Altino, a idéia de trânsito pelo labirinto condensa-se e espalha-se na metáfora dos deslocamentos da “deslumbrada” pelos arredores. E aqui, de propósito, deixo a palavra sem adjuntos esclarecedores, para que não se perca a força da idéia de travessia e a inteligência do uso dos intertícios, como fazem os “palhaços”, “os santos não sábios”, “os sonâmbulos”, “os artistas sádicos”, “os ciganos”, ou “as minhocas” e “os poetas obscuros”.

A minha deslumbrada resplandecia os arredores dos versos de um poeta obscuro. E, então, eu lhe perguntei: por que fazes isso? Por que não resplandeces os arredores dos versos de Verlaine? Os arredores dos versos de Baudelaire? De Florbela Espanca? De Carmen Cinira? E ela quedou-se muda como o peixe de meu aquário. (CASTRO, 1989, p. 91)

Assim, o poeta que se diz obscuro instala-se em sua aldeia, marcada pelos bezerros dos currais do pai, pelas ovelhinhas paridinhas de novo, pelos olhos de formiga, mas mantém-se em diálogo com o mundo e com os poetas-luz, bem como com Deus e os alpinistas do topo da montanha. Não se observa, no entanto, relação de subserviência, embora a fala seja humilde. A palavra do poeta que se diz obscuro instala-se na palavra dos outros poetas, enquanto estes se instalam na palavra do poeta. A aldeia abre-se na recepção do outro e o poeta transita por espaços vários, sem o fio de Ariadne; ele não o quer, quer antes o prazer da busca nos arredores da palavra, “os arredores do alfa e do omega”.

Abstract

The study of the poetry of Altino Caixeta, especially the book **Diário da rosa errância e prosoemas** (*A minha deslumbrada*), beginning with the metaphor of the labyrinth represented in the Geranos dance in that one simultaneously chooses from all of the alternatives, pointing out the difference in relation to the thread of Ariadne who tries to overcome the difficulties of the labyrinth by linearizing it. The beauty and artfulness of the labyrinth's structure thus could be the multiplication of possibilities and of experimenting simultaneous times and spaces.

Key words: Altino Caixeta; Writing; Labyrinth; Transit; Encounter with the other.

Referências

- BABO, Maria Augusta. **A escrita do livro**. Lisboa: Vega/Passagens, 1993.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CALABRESE, Omar. **A idade barroca**. Trad. Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CASTRO, Altino Caixeta de. **Diário da rosa errância e prosoemas** (*A minha deslumbrada*). Brasília: Escopo, 1989.
- CASTRO, Altino Caixeta de. **Cidadela da rosa: com fissão da flor**. Brasília: Horizonte, 1980.
- MACHADO, Arlindo. **Hipermídia: o labirinto como metáfora**. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ROSENSTIEHL, Pierre. **Labirinto**. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 8, 1988. p. 247-273.