

# De poemas e ressonâncias

Maria Zilda Ferreira Cury\*

## Resumo

O texto literário é um espaço de diálogo, em que entram em interlocução diferentes discursos, aí incluídos aqueles referendados pela tradição e os trazidos pela ativação do repertório do leitor. O presente ensaio reflete sobre estas questões em alguns poemas do poeta mineiro Altino Caixeta de Castro.

Palavras-chave: Diálogo; Cânone; Sublime; Poesia; Altino Caixeta de Castro.

## DO CÂNONE

Conceber a literatura como um espaço dialógico chega a ser um truísmo, uma proposição tão evidente e trivial que seria desnecessário enunciá-la. No entanto, o dialogismo no interior da poesia responde a movimentos sempre diversificados, possibilitando com suas sinuosidades uma abertura do texto para o mundo. O texto poético, em função disso, se apresentaria como um feixe de relações, de diferenças e tensões em que “se faz acontecer certa realidade”. Veja-se, por exemplo, origem da palavra poeta: do grego *poiésis*, criação, fabricação. Poeta é, pois, aquele que cria, aquele que faz, que faz linguagem. Mas também é um ladrão, um “ladrão de palavras”, de tradições e de tonalidades de que ele se apropria no seu trabalho de criação e recriação de linguagens.

Mas como se dão tais relações?

Para Borges, num dos seus textos mais conhecidos – “Kafka e seus precursores” (1974) –, o poeta cria a sua própria relação de modelos, iluminando regressivamente, com sua inserção no cânone, toda a literatura precedente, inscrevendo-se na

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais.

série sua contemporânea e até na literatura ainda a ser escrita. Borges considera, com isso, o poeta como leitor, quer de si mesmo, quer da tradição. Mas não como um copista subserviente; antes, paradoxalmente, como fundador de sua própria tradição. Dito de outra maneira, ele criaria, com sua obra, a tradição precedente porque sua poesia, sendo simultaneamente escrita e leitura, se vergaria sobre a tradição modificando-a, instalando-a, reinventando-a. Coloca também no centro das preocupações teóricas com a literatura a figura de leitor. Se, para o leitor Borges, a idiossincrasia kafkiana faz do texto do escritor tcheco o ponto de inflexão que possibilita a leitura de toda uma tradição precedente, criada pela leitura, é “a idiossincrasia da escrita borgiana” que torna todas estas relações possíveis para o leitor de ambos. Os predecessores de Kafka culminariam, pois, na escrita do próprio Borges.

Como já foi levantado por mais de um crítico, é clara a filiação do escritor argentino a Longinus, que, no começo da era cristã, no seu tratado “Sobre o Sublime”, diz que um texto é forte quando logra causar no leitor a sensação de que é ele, leitor, o seu autor.

Já outro crítico, Harold Bloom (1991), problematizando ainda mais a proposta borgiana, diz que um poema é sempre resposta a outro poema, e que todo grande poeta tem de, freudianamente, matar o antecessor, ou seja, matar simbolicamente o pai, o poeta que o influenciou, “deslê-lo” para poder afirmar-se no interior do cânone. O processo, pois, sempre se dá de modo contraditório, agonístico, para usar de expressão tão cara à modernidade, fazendo da literatura um mapa de leituras e desleituras. Na verdade, Bloom retoma Borges invertendo-lhe, num certo aspecto, a chave conceitual, indicando que a tradição a que o poeta se reporta – que de resto funcionaria como condição de sua escrita – apresenta-se como a angústia da influência, sentida por todo “poeta forte”, que cria seu espaço cortando os laços que o prendiam ao precursor. Para Bloom, a voz ocupa lugar central nesse processo de leitura, já que o tom de determinado texto pode reverberar, como um eco, em outros aparentemente muito diferentes. O reconhecimento deste tom por parte do leitor, na leitura de uma obra a outra, instala o efeito do sublime, responsável pelo movimento do espaço literário.

Estas idéias aqui rapidamente expostas norteiam a proposta de abordagem do texto de Altino Caixeta de Castro. Nela, não me furtarei a inserir vozes que o meu desejo e meu repertório de leitura fazem vir à cena de meu texto. Depois de uma breve abordagem, tomando, quase aleatoriamente, alguns poemas de **Cidadela da rosa: com fissão da flor** (CASTRO, 1980)<sup>1</sup> pretendo voltar mais detidamente o olhar sobre um poema específico.

---

<sup>1</sup> Todas as citações de poemas de Altino Caixeta serão feitas a partir desta edição e aparecerão, doravante, somente com o número da página.

## DOS DIÁLOGOS

No interior da poesia de Altino Caixeta, o diálogo se dá abertamente entre uma infinidade de textos e tradições literárias e entre sistemas de significação os mais diversos. Este aspecto explicitamente dialógico confere à sua escrita um caráter auto-reflexivo, desvelado para o leitor numa poética sofisticada e original pelo uso particular da linguagem, mas também através da explicitação das múltiplas linhas tomadas a outros poetas e com as quais tece seu texto. Salta aos olhos a gama variada de citações, de alusões e epígrafes, dedicatórias e outros recursos intertextuais a atravessar seus poemas.

As inúmeras dedicatórias, por exemplo, apontam para construções poéticas sempre em diálogo, na configuração da presença da voz do outro no corpo da linguagem. Há poemas dedicados a críticos, a outros poetas, a políticos, aos irmãos, ao pai; mas também a amigos, provavelmente desconhecidos de um público mais amplo. Como exemplo tomo o poema “Mãos pensas”, dedicado a Carlos Drummond de Andrade:

## MÃOS PENSAS

(Para Carlos Drummond de Andrade)

De mãos pensas prossigo pensaroso  
Preclaro enigma de mim mesmo esfinge  
A sombra do relógio no caminho.

De mãos pensas mas pálido e poroso  
Conclamo o meu vazio onde se atinge  
A taça inconcebida de meu vinho.

De mãos pensas no passo duvidoso  
Minha palavra esbarra sem laringe,  
Sem musa, sem volume e sem moinho.

E de mãos pensas pensativo eu pouso  
Teu pássaro de sol neste estilingue,  
Esticada, lingüística de meu povo. (p. 267)

Veja-se exemplarmente aqui, que não se trata de simples dedicatória. Tecem-se no texto referências diretas a vários versos e a nomes de livros do escritor itabirano: claro enigma, “Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”, os “Moinhos e moinhos/de vento...”, citados nos poemas drummondianos do conjunto “Quixote e Sancho Pança, de Portinari”. Mas estão presentes no poema alusões mais trabalhadas: o relógio no meio do caminho, substituto da pedra, lembra temática recorrente em Drummond, isto é, a da passagem do tempo (“o tempo abate sobre mim sua mão pesada”); o passo duvidoso, substituindo o passo torto (“Por que ruas tão largas?/Por que ruas tão retas?/Meu passo torto/foi regulado pelos becos tortos/de onde eu ve-

nho”); e a só aparentemente casual inversão do verso drummondiano de “Confidência do itabirano”. Em Altino, se o verso “De mãos pensas mas pálido e poroso” recupera imagem recorrente em Drummond das mãos caídas, ora em desespero, ora em resignação, o adjetivo poroso segue percurso invertido. O verso de “Confidência do itabirano” – “E este alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” – indica o enclausuramento do eu lírico, sem possibilidade visível de interlocução com o semelhante. Do mesmo modo, o claro enigma que dá título ao livro de Drummond (1951) transforma-se em “preclaro enigma de mim mesmo esfinge”. Sutilmente desloca-se, com a substituição, a importância do poeta precedente, já que preclaro significa de origem nobre, famoso, notável, além de o novo emissor colocar-se no centro da inquirição que, em Drummond, volta-se para o mundo. Mas, sobretudo, respira-se uma atmosfera drummondiana, até mais difícil de se definir do que a citação mais explícita, como diz o próprio Bloom. As rosas, tão presentes nos poemas de Altino, repõem em circulação as drummondianas de vários livros e de **A rosa do povo**, valorizadas enquanto “esticada, lingüística de meu povo”, assim como a caminhada no mundo, metaforizada na caminhada pelo poema. Rearticula-se também um outro tema recorrente na poesia de Altino, com claros ecos drummondianos: a aldeia natal, sitiada e limitada, protegida em cidadela (“cidadela da rosa”), transformada em espaço privilegiado de enunciação, paradoxalmente aberto para o mundo.

A leitura de outros escritores se dá declaradamente assumida como em “Os versos vimiróseos das veredas”, por exemplo, em que se apropria de uma feição peculiar a Guimarães Rosa. Roubo assumido, declarado já que os versos são “seqüestrados, parafraseados, parodiados, saqueados, rastreados na epopéia roseana”, como diz a apresentação dos poemas.

Outras vezes, a leitura se faz mais encoberta, como no poema “Interpretação do poema sem plumas”, que remete ao livro “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto. Aí, faz-se como uma leitura crítica do texto cabralino, em tom muito diferente da poética de João Cabral. Sutilmente o poema desloca o estranhamento ontológico de um rio seco (“Aquele rio/era como um cão sem plumas”, do poema do escritor pernambucano), para a estranheza dos “versos ásperos de ferro/de certo pedregoso nordestino” (p. 225). Ou em poemas como o não casualmente chamado “Anti-regresso”, que parece “continuar” “Antiode”, de João Cabral, configurando-se como uma resposta:

Quando eu voltar um dia do anti-ser,  
Sorrir na antimatéria luminosa;  
Quando esta matéria apodrecer  
Para florir de estrume a anti-rosa;  
(...) (p. 62)

No poema de João Cabral, marcante como espaço de desconstrução, de desleitura da lírica tradicional, as metáforas flor e fezes – de resto, presentes igualmente no poema de Altino – ilustram uma poética negativa.

ANTIODE

(contra a poesia dita profunda)

A

Poesia, te escrevia:  
flor! conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer,

gerando cogumelos  
(raros, frágeis cogu-  
melos) no úmido  
calor de nossa boca.

(...)

Poesia, te escrevo  
agora: fezes, as  
fezes vivas que és.

(...)

(MELO NETO, 1977, p. 232-237)

Já o poema “Galo de Pirapora” (p. 65), antecedido de significativa explicação entre parênteses – (Para uma briga de galos na Literatura) – lembra o tão conhecido “Tecendo a manhã” de João Cabral, mas também os poemas “Experimentando a manhã nos galos”, de Manoel de Barros e “Galo, galo”, de Ferreira Gullar. Transcende-se o caráter explicativo da “dedicatória”, para com ela incluir o poeta entre os seus pares, os outros galos da literatura, com os quais, por assim dizer, “compra briga”.

Altino está sempre a exigir, como se vê, que o leitor se desacomode e busque articulações no seu repertório para que possa fazer vibrar seu verbo em contraponto aos acordes alheios.

O diálogo às vezes assume o feitio provocativo da paródia. Este engenho destruidor, que também é, contraditoriamente, construção e reverência, se dá na negação da influência, ou melhor, na minimização do “precursor”, numa inserção divertida no cânone:

REPUXOS DIVERSOS

O poeta maior Maiakovski  
cheio de Ks e de uísques e de vodkas  
constrói a onomatopéia: “os relinchos dos ferros”  
mas eu, Leão de Formosa, poeta menor,  
cheio de castros e de rosas e de caixas pretas  
construo num cardume de “endechas” o repuxo dos peixes

Diz o poeta Iessiênin:  
“alto e bom tom retumbe na tua  
tumba o sino azul”, mas eu Altino,  
digo no mesmo alto tino e tom:  
como dói, como sói, na minha  
tumba a sombra do bumba-meu-boi. (p. 40)

Veja-se que ao poeta canônico – poeta maior – contrapõe-se o eu lírico, auto-nomeado Leão de Formosa,<sup>2</sup> atribuindo-se a posição de poeta menor. Marca-se a origem, a aldeia – Formosa – temática recorrentemente importante em Altino, como também o é na poesia de Iessiênin, referido no poema. Também alude aos “ks” presentes no nome de Maiakovski aproximando-os das mesmas letras constantes em *whiski* e *vodka*. Esta última bebida, porém, também pode, analogicamente, relacionar Maiakovski e Iessiênin, sobretudo se levarmos em consideração a temática de elegia, de louvor aos mortos que atravessa o poema, embora tingidos pela ironia conferida pelo tom informal do poeta mineiro. No poema escrito em louvor ao suicida Iessiênin, amargamente diz Maiakovski que é “melhor morrer de vodka que de tédio”.

Apresentam-se, pois, poéticas diferenciadas, contrárias até, aludidas desde o título: “repuxos diversos”. A aparente subserviência ao cânone europeu, configurado no poeta Maiakovski, é, assim, uma armadilha para o leitor. Assim como a referência ao nome próprio falsamente confere ao epíteto a condição de referente “real” da pessoa física do poeta. Lembre-se que o leão – constante do cognome – é o rei dos animais, majestade que se estende a castros, cujo sentido dicionarizado é de castelo antigo. Note-se que no poema a palavra ainda é pluralizada, conferindo ao possuidor pluralidade de castelos. Some-se a isto, além das indefectíveis rosas, as caixas pretas em que o Caixeta do nome é metamorfoseado, que guardam sentido de algo cifrado, secreto, que espessa a visão que o eu lírico tem de si mesmo e que é exposta para o leitor de modo engrandecido. A desconstrução do próprio nome (alto e tino) cumpre a mesma função, invertendo ironicamente a chave de valoração anteriormente proposta: o poeta menor é que detém a elevação (alto) e o discernimento (tino). O sino azul que retumba na tumba do russo Iessiênin (“Não te ergueram ainda um monumento/ onde o som do bronze/ou o grave granito?”, diz ainda o poema de Maiakovski) metamorfoseia-se no alegre bumba-meu-boi, personagem do folclore natalino brasileiro. No festejo, o boi morre para em seguida ressuscitar, anunciando renovação da vida, a vitória sobre a morte. Esta sobrevida, ou esta vida depois da morte, engrandece mais uma vez o poeta dito menor e, juntamente com os outros recursos adotados, ironicamente inverte o cânone. É a ele, eu lírico, poeta menor, que será da-

---

<sup>2</sup> Leão de Formosa era o epíteto que Altino Caixeta se auto-conferia, já que nasceu em Lagoa Formosa, em Minas Gerais.

da a vida *post-mortem*, a glória da imortalidade. Também com alusão a eqüinos é o poema/epitáfio, “Outono”, escrito por Iessiênin com o próprio sangue, pouco antes de morrer: “Égua rubra alisando as crinas:/ O outono na calma dos zimbros./ Sobre a margem terrosa e áspera./ O tinido azul dos seus cascos./ Se morrer, nesta vida, não é novo./ Tampouco há novidade em estar vivo”. Veja-se que uma referência “puxa outra”, criando um intrincado e deslizante campo semântico. Atravessado pela produtividade da ironia, o poema se lê na chave de deslocamento do cânone e de centralização de importância no eu lírico.

E já que também o leitor pode juntar ao poema outras tantas leituras, registrem-se posturas semelhantes de inversão da tradição européia em outros poetas brasileiros. Em Leminski, por exemplo, o precursor desejado se dá por contraponto, numa leitura carregada de humor e ironia:

um dia desses quero ser  
um grande poeta inglês  
do século passado  
dizer  
ó céu ó mar ó clã ó destino  
lutar na índia em 1866  
e sumir num naufrágio clandestino  
(LEMINSKI, 1985, p. 11)

Ou, no poema que se segue, como um desejo de reconhecimento por parte do leitor, em que, através do riso, se confessa o cânone de eleição. Registre-se, como se verá, que este último apresenta-se desconstruído, relativizado pelo uso das minúsculas:

nada me demove  
ainda vou ser  
o pai dos irmãos karamazov  
(LEMINSKI, 1985, p. 101)

O poema “Rainer Maria Rilke e eu”, de Affonso Romano de Sant’Anna, contrapõe diferentes concepções de poema e tempos e espaços diferentes.

RILKE

quando queria fazer poemas  
pedia emprestado um castelo,  
tomava da pena de prata ou de pavão,  
chamava os anjos por perto,  
dedilhava a solidão  
como um delfim  
conversando coisas que europeu conversa  
entre esculpidos gamos e cisnes  
– num geométrico jardim

Eu  
moderno poeta, e brasileiro  
com a pena e pele ressequidos ao sol dos  
trópicos,  
quando penso em escrever poemas  
– aterram-me sempre os terreaus  
problemas.  
Bem que eu gostaria  
de chamar a família e amigos e todo o povo  
enfim  
e sair como um saltério bíblico  
dançando na praça como um louco David.

Mas não posso,  
pois quando compelido ao gesto do poema  
eu vou é pegando qualquer caneta ou lápis e  
papel desembrulhado  
e escravo  
escrevo entre britadeiras buzinas sequestros  
salários coquetéis televisão  
torturas e censuras  
e os tiroteios  
que cinco vezes ao dia  
disparam na favela ao lado  
metrificando assim meu verso marginal de  
perseguido  
que vai cair baldio num terreno abandonado.

(SANT'ANNA, 1984, p. 33-34)

A produção do poeta alemão contextualiza-se num espaço nobre que claramente se opõe ao ambiente urbano brasileiro. O espaço brasileiro, com sua violência, pobreza e poluição sonora (Cf. WALTY & CURY, 1999), apresenta-se como razão para poéticas tão diferentes.

Fica evidente como nestes poemas o diálogo com a tradição canônica é marcado pela contradição, semelhantemente ao de Altino Caixeta referido acima.

O diálogo na poesia de Altino também se dá com outros sistemas de significação, como as artes plásticas. Referem-se seus textos a Picasso, Salvador Dali, Marc Chagall. Em dois poemas reporta-se a Chanina Szejnbejn, pintor ligado aos artistas que se agruparam no Brasil em torno de Alberto da Veiga Guignard. Aqui não se trata de simples homenagem ao pintor polonês, mas de um tecido de referências trabalhadas, testemunhas da alta erudição da poética de Altino Caixeta. Levanto-as, rapidamente, num desses poemas:

CAVALO AZUL DE CHANINA SZEJNBEJN

eis pois azul um U que pôs rimbaud  
em pelo no cavalo em pé profundo

e esse U agora andante vira mundo  
 campeia outro U e que dizer não vou.  
 desta tristura lúrido me inundo  
 tristura azul com quem sempre me dou.  
 depois o U repinta um i no fundo  
 manta azulega que se indignou.  
 crinas de ii pelas faces U tentes  
 ii impinados nas testas urgentes  
 dinossauro-olho-peixe-ave-rapina.  
 quantas vogais esse pintor revela?  
 Rufos azuis arrufos de donzela  
 chagal (l) achar da chana de chanina (p. 64)

A confluência de leituras presentes neste poema é extremamente rica. Apenas enuncio algumas reverberações deste texto.

Rimbaud (1967), em seu “Alquimia do verbo”, texto que abre um capítulo novo na história da poesia ocidental, atribui cores às vogais, afirmando uma poética de sugestões e de ressonâncias interiores, profundamente ligada à musicalidade, tão própria aos simbolistas. A leitura aguda de Altino de Castro faz com que confluam no poema as “correspondências” rimbaudianas. Por exemplo, o “i” correspondia, para o poeta francês, ao vermelho. Assim, “a manta azulega que se indignou” na repintura de um “i” vermelho pode tanto ser o cardume (manta) azul, metamorfoseado pela indignação em vermelho, aludindo aos cavalos marinhos de Chanina, ou ao cavalo sobre o qual se estende uma manta e, é claro, ao valor cromático das letras enunciado por Rimbaud. Conflui da mesma forma no poema a percepção do mundo interior que caracteriza a pintura de Chanina, plena de azuis, de cavalos marinhos e pássaros, a confundir-se com figuras que parecem voar nas águas ou flutuar liquidamente no espaço. O neologismo “Chagal”, que apontaria para derivado não dicionarizado do verbo chagar, isto é, converter-se em chagas, é seguido de um “l” entre parênteses, numa alusão ao valor das letras em Rimbaud, transformando a palavra em “chagall”, referência mais do que clara ao pintor Marc Chagall, cujo expressionismo tem a mesma raiz do de Chanina. Se este último pintou mesmo muitos cavalos azuis, não se pode esquecer sua “dívida” a um outro pintor, Wassily Kandinsky, desencadeador de um movimento artístico em torno do Almanaque **Der Blaue Reiter**, isto é, **O cavaleiro azul**. Pela constância, o cavaleiro azul pode ser considerado um Leitmotiv na obra do pintor russo, assim como o são os temas populares e a Moscou natal, fonte do desejo artístico do pintor, uma necessidade interior a ser recuperada na superfície da tela (Cf. RAMOS, 1982). Em Kandinsky, a influência da música também é determinante, fundante da sua própria concepção da pintura. Veja-se que não são poucos os pontos em comum com a poética de Altino. A todos estes elementos, acrescente-se, ainda, a presença mágica da pintura de Chagall. A ambigüidade do último

verso – “chagal (I) achar da chana de chanina” – pode também suscitar uma leitura que uniria os achados da pintura do russo à arte de Chanina, ao soltá-los, aos achados, na chana de Chanina, ou seja, na planície de Chanina, alusão à superfície da tela onde estes elementos todos cavalgam em novas e cambiantes articulações.

Toda essa gente entra em diálogo formando uma densa rede de significações. E já que toda palavra poética é motivada, nenhuma dessas presentificações – de poetas e pintores – é gratuita, mas se enlaçam à estruturação da poesia do escritor mineiro, adensando sua significação, iluminando suas fontes, dando pistas para o leitor sobre a sua “biblioteca incorporada”, suas referências, seu cânone de eleição. Mas, antes de tudo, sobre sua poética, seu modo de entender, no interior dos poemas, o que seja poesia.

## SAULO E ALTINO CEGOS DE LUZ

Faltaria papel para mesclar os fios colocados em circulação, tornados vivos pela poesia de Altino: poetas e pintores, compositores, formas poéticas, movimentos literários e filosóficos. Há referências em seus textos a doutores da Igreja, como Sto. Agostinho, a personagens bíblicos como São João Batista, Simão Cirineu e Jó, ao próprio Cristo. Os sonetos sobre os quais agora me deterei encenam a conversão de São Paulo apóstolo.

### SONETOS DE DAMASCO

I

As trevas em redor, e eu galopeio  
em meu corcel, sem dor e sem fiasco,  
pois eu sou Saulo e eu vou para Damasco  
e nada sei da luz que ainda não veio.

O meu corcel galopa e bate os cascos  
nas pedras do caminho, e bate em cheio.  
O meu corcel é negro e não tem freio,  
não conhece os abismos e os penhascos.

Mas eu conheço bem o meu cavalo.  
A noite é negra, sim, porém sou Saulo,  
E nada sei da luz, e a luz habito.

É meia noite, e o meu corcel se estanca,  
e a luz me fere, e o meu corcel se arranca,  
galopeia comigo no infinito.

II

A lâmpada nos pés, palmilho agora  
o teu caminho de único Pastor;

eu sangro os pés na luz de tua aurora,  
na luz do sol que vem de teu amor.

O teu espírito a musa me namora  
na Estrada de Damasco, entre o fulgor  
do mistério, jorrando na pleora  
de meu iluminismo interior.

Paulo de Tarso de meus versos, cego  
da eterna luz dos sonhos que carrego  
eu me converto aqui na estrada, embora

meu cavalo de fogo dá patadas,  
sinto o tropel de luz das alvoradas  
na lâmpadas que trago nas esporas. (p. 63)

Lemos nos Atos dos Apóstolos que Saulo, que perseguia implacavelmente os cristãos, com esta finalidade tomou a estrada de Damasco quando, cegado por uma luz tão intensa que o fez cair do cavalo, ouve uma voz que lhe pergunta: “Saulo, Saulo por que me persegues? Quem és tu, Senhor? Eu sou aquele a quem persegues. Senhor, que queres que eu faça?”.

Saulo é judeu de Tarso, localidade da Cilícia, verdadeiro ponto de encontro das mais variadas tradições do Mediterrâneo sob o domínio helenístico. Era também cidadão romano. “Civis romanus sum” (Sou cidadão romano), disse quando foi preso e por ser romano não foi crucificado, mas condenado à decapitação. Cegado pela luz divina, uma vez tendo recuperado a visão, de perseguidor dos cristãos, transforma-se em um deles, difundindo e universalizando a fé em Jesus Cristo. Dominando muitas línguas, viajou todo o Mediterrâneo oriental durante os anos 45-60 d.C. Através de sua pregação, transformou a igreja cristã primitiva em *Ecclesia*, palavra que evolui em seus textos de uma assembléia política para uma comunidade ideal, com vocação universalista.

Adaptando a língua dos Evangelhos ao mundo grego, a *Ecclesia* soma à comunidade dos cidadãos da polis uma comunidade outra: aquela dos diferentes, dos estrangeiros, transcendendo as nacionalidades pela fé no Corpo do Cristo ressuscitado. (KRISTEVA, 1988, p. 113)<sup>3</sup>

São Paulo fala aos marginalizados do corpo cívico, aos negociantes, aos banidos, aos marinheiros, adotando a hospitalidade como traço essencial a acolher estes estrangeiros, como estrangeiro era o próprio Cristo. Sua igreja desafia, com uma visão cosmopolita herdada do helenismo tardio, a estrutura política e nacional da cidade greco-romana. Com ele, o “messianismo bem conhecido dos judeus se transfor-

<sup>3</sup> Tradução livre da autora.

ma em messianismo incluindo toda a humanidade (...)” (KRISTEVA, 1988, p. 118), tornando ativa a dignidade de todo o gênero humano.

Semelhante figura – inquietante na sua estranheza, atravessada por uma luz inexplicável e inapreensível aos outros, capaz de superação, da “conversão” do local em universal – é aquela que o eu lírico, quase que imperceptivelmente e de forma ambígua, vai aqui assumindo como *alter ego* e como duplo da figura do poeta. A presença da luz, que simultaneamente causa a cegueira e possibilita a visão, relatada pelo evangelho como sendo o elemento deflagrador da conversão de Saulo, é fortemente assinalada no poema, confundindo-se com o iluminismo interior e com a missão do poeta.

É também a luz a marca das representações picturais da figura do apóstolo. Veja-se, por exemplo, o quadro de Caravaggio “A conversão de São Paulo”, igualmente introduzido no presente texto como um novo elemento de diálogo.

A composição de Caravaggio, como tantas outras do pintor, é bastante verossímil e próxima do espectador. Muitos de seus quadros dramaticamente trazem à frente da cena personagens que, mesmo santificados, assemelham-se a seres de carne e osso. O tratamento dado à luz – marca da pintura de Caravaggio – intensifica a força dramática dos episódios, pelo forte impacto emocional que transmitem. O momento em foco, aquele em que Saulo é atingido pela luz divina, apresenta-se como que imobilizado no seu ponto mais dramático, como numa narrativa onde o silêncio ficasse em suspenso, surpreendido e valorizado na sua marca mais intensa. No quadro em questão, a figura de Saulo emerge, com força quase escultórica, do impreciso e escuro espaço circundante e se vê realçada por este forte claro/escuro, com ênfase teatral. Os braços do apóstolo, dramaticamente abertos, formam um triângulo invertido. O foco de luz, representado na parte superior do quadro, intensificado pela linha formada pelo branco do pelo e por uma pata suspensa do cavalo, de cheio atinge a Saulo, marcando nele o ponto central da atenção do espectador, que flagra a queda do apóstolo. É divina a luz somente para o espectador que partilha o enredo da conversão, pois não há qualquer outra marca do divino, salvo, reiterar-se, no acionamento do repertório anterior do leitor do quadro. O efeito de luz, então, pode muito bem ser decodificado inversamente, com a possibilidade de o lermos como emanado da figura do próprio Saulo. Com isso, mais uma vez, é a presença fortemente engrandecida do elemento humano que dá força à composição de Caravaggio.

Todo este feixe de relações, tirado ao papel de São Paulo na universalização da mensagem cristã e ao quadro, converge para a leitura do poema de Altino. Não estamos, então, apenas diante de um poema que fala da conversão de São Paulo, mas, de um texto rizomático, que assiste à transformação e ao diálogo desses variados elementos na sua própria composição.

Atente-se, por exemplo, para a conceituação de poeta, para as circunstâncias que dão origem ao seu nascimento.

Paulo de Tarso de meus versos, cego  
da eterna luz dos sonhos que carrego  
eu me converto aqui na estrada, embora  
(...) (p. 63)

O poema vem repleto de elementos que sutilmente vão fazendo convergir na figura do poeta outras figuras, dele traçando uma imagem compósita, cheia de alusões. Em primeiro lugar, a figura do apóstolo, indicando a conversão de ambos num ponto da estrada, ou seja, da conversão do poeta pela linguagem. Mas, o verbo converter, além do sentido de mudança de crença religiosa, abriga também o sentido de transformar-se, transmutar-se. Este segundo sentido faz incidir sobre a do poeta, a figura do próprio Cristo – “eu sou o caminho, a verdade e a vida” – já que o poeta se converte, se transmuta na estrada, sendo ele o portador da “eterna luz” dos sonhos que carrega.

A esta visão está relacionada a cegueira transitória, que é caminho para São Paulo ver a luz. A simbologia que envolve o cego é muito rica de significações correlatas a estas que já foram levantadas:

(...) o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. O cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo, o Vidente. (...) E é por isso que a cegueira, que às vezes é uma sanção divina, não deixa de relacionar-se com as provas iniciáticas. (...) O cego evoca a imagem daquele que vê outra coisa, com outros olhos, de um outro modo: é considerado menos um enfermo do que um forasteiro, um estranho. (CHEVALIER, 1991, p. 217-218)

Mesclam-se, assim, no poema, os dois “ritos de iniciação” em que se processam as conversões dos dois protagonistas: Saulo, transformado pela luz divina e o poeta, cuja musa é animada pelo mesmo espírito.

O eu lírico incorpora também a figura do profeta, que confere ao poeta o traço daquele tocado pela luz de uma missão: “a lâmpada nos pés”, “lâmpadas que trago nas esporas”, “pletora de meu iluminismo interior”. Lemos no profeta Isaías: “Que formosos são sobre os montes os pés do que anuncia e prega a paz, do que anuncia o bem, do que prega a salvação (...)” (**Bíblia Sagrada**, cap. 52, v. 7-9).

A simbologia ligada aos pés guarda, como se vê na fala profética de Isaías, o caráter de anúncio, de ir à frente, como é o caso dos profetas que tinham, além da função de denúncia dos males do povo, também a de anunciar os tempos que viriam. Além desta simbologia, pode-se apontar outra: “O pé do homem deixa sua marca sobre as veredas – boas ou más – que ele escolhe, em função de seu livre-arbítrio. Inversamente, o pé leva a marca do caminho – bom ou mau – percorrido” (CHEVALIER, 1991, p. 695).

A imagem da estrada em que se metamorfoseia o poeta e a luz que traz nos pés

propõem uma visão altamente redentora do poético, já indiciada em várias outras passagens do mesmo livro. Assim, diante do leitor, a “história” da conversão de São Paulo, de seu renascimento pela fé, se transforma na história da conversão do poeta pela linguagem, de seu nascimento enquanto ser de linguagem, que ilumina com a palavra os caminhos do homem.

Para finalizar, lembraria o estabelecimento de um diálogo entre os textos, mais sugestivo e sutil, e que exige uma maior acuidade do leitor. Neil Hertz (1994), discutindo sobre o Sublime que Longinus procura apreender em seu Tratado, assim fala:

Uma citação sugerirá outra, mas não necessariamente porque cada uma ilustra o tópico retórico em questão; ambas poderiam ilustrar, mas os vínculos afetivos entre elas logo parecem mais frágeis e tênues do que isto. Uma única palavra (...) propiciará uma ligação superficial entre passagens que então se revelam sugestivamente ressoantes. (p. 23)

O caminho da leitura é atravessado por sensação de que se está diante de um meio verbal repleto de repetições e analogias, que se apresentam com força para o leitor, embora o façam de modo quase tortuoso, alusivo. Lembre-se, no presente caso, o poema “Eros e Psique”, de Fernando Pessoa, e as sensações de analogia que desperta ao ser confrontado com o poema de Altino Caixeta que venho analisando, como se estivéssemos diante de um fundo musical semelhante.

#### EROS E PSIQUE

Conta a lenda que dormia  
Uma Princesa encantada  
A quem só despertaria  
Um Infante, que viria  
De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,  
Vencer o mal e o bem,  
Antes que, já libertado,  
Deixasse o caminho errado  
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,  
Se espera, dormindo espera.  
Sonha em morte a sua vida,  
E orna-lhe a fronte esquecida,  
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,  
Sem saber que intuito tem,  
Rompe o caminho fadado.  
Ele dela é ignorado.  
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –  
 Ela dormindo encantada,  
 Ele buscando-a sem tino  
 Pelo processo divino  
 Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro  
 Tudo pela estrada fora,  
 E falso, ele vem seguro,  
 E, vencendo estrada e muro,  
 Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,  
 À cabeça, em maresia,  
 Ergue a mão, e encontra hera,  
 E vê que ele mesmo era  
 A Princesa que dormia.  
 (PESSOA, 1997, p. 181)

Ainda falando sobre o sublime, Hertz reporta-se à noção kantiana de sublime matemático, decorrente da pura exaustão cognitiva, de um bloqueio da mente – um fato da experiência do sublime – uma momentânea interrupção das forças vitais, compensado por um movimento positivo, a exultação da mente com suas próprias faculdades, com sua capacidade de pensar uma totalidade não apreensível pelos sentidos (cf. HERTZ, 1994, p. 60). Coincidentemente, é à experiência da conversão de Saulo que se reporta o teórico para explicar o sublime tirado à experiência de bloqueio da mente e da sua superação. Vale a pena a citação do trecho:

Quando Saulo, a caminho de Damasco, foi impedido, desviado e salvo contra sua própria vontade, a Bíblia não relata que ele simplesmente vacilou em seu propósito, caiu de mãos e joelhos no chão, depois ergueu-se quando a contagem chegava a nove. O exemplo pode servir como um lembrete de que a metáfora do bloqueio extrai muito de sua força da literatura de conversão religiosa, ou seja, de uma literatura que descreve alguma grande transformação de experiência, a mente não simplesmente contestada e desse modo revigorada, mas completamente “mudada” (“turned round”). (HERTZ, 1994, p. 67)

Tal bloqueio pode ser extensivo ao leitor quando se defronta com uma dificuldade no texto poético, que incita sua curiosidade, evocando uma reação interpretativa, que seria a fonte do sublime, do prazer. “No momento sublime, as fronteiras se dissolvem, e o leitor é tomado pela idéia, como se idéia e texto lhe pertencessem. É esta imagem de Longinus que Borges apropria e traduz para o nível da relação entre os sucessivos textos da literatura” (NESTROVSKI, 1992, p. 217).

O bloqueio é metaforizado nos poemas citados de Altino e de Pessoa, ambos duplicando contraditoriamente seus “eus líricos”, ambos perturbando com sua estranheza a figuração de um eu inteiriço, sem fissuras ou uma imagem do texto como

um espaço unificável em si mesmo. Ambos instigam e incomodam seus leitores, com possibilidades de fazerem ouvir um espaço de ressonâncias e reverberações. Em ambos, cavaleiros e caminhos proliferam na sua estranheza, no relato de suas “conversões linguageiras”; duplicam-se em estranhados “eus”, que insistem na figuração da experiência poética, no relato de um ponto nodal da experiência com a linguagem, inapreensível, estranho, quase místico.

E em ambos é o leitor que se apropria, como sua, da rede de relações que põe em movimento o que chamamos literatura e que nunca se esgota no texto que temos diante de nós.

## Abstract

Literary texts are composed of dialectically opposed discourses, comprising not only those sanctioned by tradition but also those activated by the readers' implicit knowledge. This essay aims at discussing these issues in the writings of a poet from Minas Gerais, Altino Caixeta de Castro.

Key words: Dialogue; Canon; Sublime; Poetry; Altino Caixeta de Castro.

## Referências

- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. **Kafka y sus precursores. Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CASTRO, Altino Caixeta de. **Cidadela da rosa: com fissão da flor**. Brasília: Horizonte, 1980.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- HERTZ, Neil. **O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes**. Paris: Fayard, 1988.
- LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NESTROVSKI, Arthur. **Influência**. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PESSOA, Fernando. **Eros e Psique**. In: **Fernando Pessoa: obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- RAMOS, Maria Luiza. **O salto sem cavalo. Ensaios de semiótica: cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, n. 8, p. 67-91, 1982.
- RIMBAUD, Arthur. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- SANT'ANNA Affonso Romano de. **Que país é este? E outros poemas**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem**. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.