

A ESCRITURA E O RASTRO EM ALTINO CAIXETA DE CASTRO

RODRIGO GUIMARÃES

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.. Na contra-mão de quase vinte e cinco séculos de “escritura” logocêntrica, Altino Caixeta maneja a linguagem em seus *sonetos* de forma criativa, lúdica e crítica provocando o rebaixamento do *logos* e a reafirmação da escritura como “jogo e rastro”.

Palavras-chave: Altino Caixeta, poesia contemporânea, Derrida, escritura e jogo.

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.

— JACQUES DERRIDA, *A Farmácia de Platão*

A regra do jogo: um convite a. Uma decisão de leitura: misturar o veneno e o remédio, confeccionar o *phármakon*. 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. Chamam-nos a atenção a meticulosidade com que este edifício poético foi construído apresentado-se como quinze sonetos golpeiam de forma progressiva a cidadela do *logos*. Este é o primeiro paradoxo que, de saída, evidencia-se na composição dessa série de poemas: um programa, constituído de certa racionalidade, que visa o rebaixamento do *logos* através da utilização de uma forma organizada, tradicional e fixa, o soneto, com suas rimas interpoladas dentro de uma estrutura que permite pouca mobilidade para o poeta e que exige um bom dispêndio de *ratio*, uma grande habilidade em seu fazer.

Subversão do *logos* e ascensão de um tipo de texto: a escritura como um *phármakon*, ultrapassando assim a extensão da linguagem vista como expressão, comunicação e constituição do sentido. Esse é o movimento operado por Altino Caixeta em sua série de poemas. Entretanto, faz-se necessário especificar melhor o rebaixamento da escritura (e sua subordinação à fala plena) e ao logocentrismo que alicerçado na metafísica da presença, segundo Derrida, sempre atribuiu ao *logos* a origem da verdade em geral.

O rebaixamento da escritura

Mesmo antes de Platão e Aristóteles subordinarem a escritura à fala e, por extensão, ao *logos*, os Egípcios, em sua mitologia, já haviam se recusado a outorgar valor de excelência à escritura, embora a utilizassem em seus hieróglifos. Esse tema foi abordado por Platão nos *diálogos* (*Fedro*), quando Sócrates relata que recebeu dos antigos uma história sobre o deus Theuth, que inventou os números e o cálculo, o jogo e a escrita. Ao apresentar os seus inventos ao deus Tamuz para que ele os ensinasse aos Egípcios, somente a escrita foi recusada alegando que tal coisa “tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória” e que esse instrumento, confiando apenas nos livros escritos seria apenas um auxiliar para a rememoração e tornariam os homens “sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios”¹. A esse argumento Sócrates, no mesmo diálogo, acrescenta um outro acentuando o inconveniente da escrita que se assemelha à pintura pois estas não podem ser interrogadas, “sempre repetem a mesma coisa”. E o discurso (escrito) “quando é desprezado ou injustamente censurado, necessita do auxílio do pai, pois não é capaz de defender-se nem de se proteger por si”². Essa desvalorização da escrita por Sócrates parte de três premissas básicas: 1) a escrita “sempre repete a mesma

coisa”, fixando a fala viva, a manifestação do *logos* e, portanto, mata-o; 2) a escrita necessita do “auxílio do pai”, e isso implica que ela é derivada e subordinada a um sujeito falante; 3) o pai tem que estar presente e não apenas representado, pois o *logos* e a verdade são indissociáveis da presença e da voz (a fala do pai). Quanto aos dois últimos pontos, Aristóteles desdobra-os e reafirma a autoridade da voz, pois os sons emitidos por ela “são os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz”³. Para Aristóteles, a voz é o primeiro significante e goza de um privilégio especial por se encontrar numa relação de proximidade essencial e imediata com a alma e entre o ser e a alma, uma relação de tradução natural, dando a entender que não há perda ou ruído nesse processo de tradução.⁶ Em suma, Derrida faz todo esse percurso do pensamento aristotélico para demonstrar como o pensamento e a filosofia ocidental foram enclausurados numa descendência do logocentrismo e do fonocentrismo, da proximidade da voz e do ser, da voz que está mais próxima do significado (do sentido pensado ou vivido ou da coisa). Daí o sentido do Ser em geral ser devido a sobredeterminação histórica sendo confundido como *presença*⁴.

De acordo com Derrida, a escritura como um sistema de significação subordinado à época do *logos* é pensada apenas como mediação de mediação, como função segunda e instrumental ou tradutora de uma fala plena e plenamente presente: a escritura como vestimenta da fala. Vista assim, ela não passa de um porta-voz exercendo uma função representativa, uma instância decaída, sempre “em lugar de”: letra morta ou portadora de morte. Ainda por analogia, prossegue Derrida, na tradição ocidental a escritura como signo gráfico, inscrição sensível, é portadora de materialidade, o que a levou a ser associada ao corpo e à matéria exterior ao espírito, ao sopro, ao verbo e ao *logos*. Assim, a escritura ligada ao corpo, a escritura do corpo, é “perversa e artificiosa” pois sofre os influxos da paixão⁵.

A escritura não sendo uma ordem de significação independente constitui, para Platão uma fala enfraquecida, uma imitação: “Platão coloca a questão da poesia determinando-a como *mimesis*, abrindo assim o campo no qual a *Poética de Aristóteles*, toda ela comandada por essa categoria, produzirá o conceito da literatura que reinará até o século XIX, até Kant e Hegel”⁶. Em seu livro *A Farmácia de Platão*, Derrida nos chama a atenção para o conceito de pintura e escritura para os gregos. A pintura é entendida como *zoografia*, retrato de um modelo animado, representação do vivo, enquanto a escrita fonética deveria pintar a fala viva. E como *mimesis*, ela nunca pode ser perfeita, pois, uma imitação perfeita não constitui mais uma imitação e sim, um duplo, um outro ente que não se refere mais ao imitado. Mas, a pintura e a poesia vistas como arte imitativa faziam com que fossem sempre portadoras de “semelhança a” o que as distanciavam da verdade.

A escritura como *phármakon*

De que maneira uma escritura, entendida como um *phármakon*, efetua o rebaixamento do *logos*? Na *coroa de sonetos para uma cabra*, Altino Caixeta administra, de forma sutil, segura e rigorosa o seu *phármakon*: remédio e/ou veneno. Segundo Derrida, a definição do *phármakon* e sua tradução é um dos grande problemas para o entendimento de algumas passagens do texto de Platão pois o *phármakon* se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência podendo ser, alternado ou simultaneamente, benéfico e maléfico. Em sua dimensão ambivalente, o *phármakon* é refratário a qualquer operação de análise e a “todo filosofema”. Se o *logos* opera segundo o princípio da coerência e da identidade, o *phármakon*, agindo por sedução, “excede-o indefinidamente como não identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo”⁷. A astúcia do *phármakon* é se apresentar, deixar ser significado, acenar ao interpretante e ocultar-lhe sua essência instável, certa inconsistência, sua ausência de idealidade ou de substância, seja esta entendida em sua acepção física, química ou metafísica: “esta não-substância farmacêutica não se deixa manejar com toda segurança, nem em seu ser, já que ela não o tem, nem em seus efeitos, que podem incessantemente mudar de sentido”. (...) O *phármakon* é o movimento, o lugar e o jogo (a produção de) a diferença⁸.

A farmácia de uma cabra

Coroa de sonetos para uma cabra. Um texto na borda, na margem, no litoral: o *phármakon* entre campos heterogêneos. A ressonância dos signos no soneto de abertura da série: alvorada, crepúsculo e aurora reafirmam o entrelugar. O *phármakon* é apresentado por sua vestimenta, e não em si: *vestido de rosa e de alvorada*. A cabra, às vezes antropomorfizada, ostenta características humanas como o riso, a mágoa e a capacidade para a leitura. Entretanto, é áfona. Sem voz, sem emitir um som articulado ou qualquer outro sistema de significação. Essa “cabra” é significada por “aquele que escreve” é referida por este, mas nunca apresenta-se à luz da representação. A voracidade oral dessa cabra dá-se de forma recorrente em dois planos relacionados entre si: um vocal (berrando e balindo) no plano do significante puro sem nenhuma significação e, no outro, gestual: comendo compulsivamente, dilapidando, absorvendo, destruindo. A primeira desconstrução da cabra: o sol, a origem (da vida), o pai, o *logos*: *Comendo sol para berrar auroras*. “Aquele que escreve” já está por ela enfeitado, seduzido por sua beleza *estranha*. O efeito do *phármakon*, de sedução, provoca suas primeiras reações no eu lírico do poeta e, logo, no segundo soneto evidencia-se o início de uma fratura na instância auto-organizadora (investida de *logos*) “daquele

que escreve”. A presença de si, o *cogito* que no primeiro soneto proferiu, *Sou escritor*, começa a receber os influxos de um “outro” e a consciência das fronteiras eu/outro vai se desfazendo de forma gradual num processo de identificação com a gestualidade do outro: *Fiquei comendo azul para balir / Ovelhas muito fáceis de parir* (Soneto II) . Todo o lirismo e a paisagem idílica do terceiro soneto é quebrada pela proximidade corpórea com o *phármakon* e sua reversibilidade e ambigüidade fazem-se notar ao longo do quarto soneto: *Da cabra que galgou minha montanha / Guardo vislumbres, dores e gemidos / Guardo combates, logos mal feridos*. E o fechamento do soneto adquire um tom enigmático, professado com uma autoridade oracular: *Trago comigo um pensamento estranho / Quero perder-te para o meu rebanho / Para salvar as cabras do porvir*. Essa estrofe parece ser uma das pedras de toque do poema que será novamente retomada pelo poeta. A sua decifração ou certa legibilidade fica em suspenso até os últimos sonetos. Mas há, no quinto soneto, uma inovação na paisagem semântica e uma evocação ostensiva dos opostos e a necessidade de lidar com os extremos do *phármakon*, ora como remédio, ora como veneno: os anjos e os capetas, chegar e fugir, cabras pretas e cabras brancas, moitas de sol e sombras dos montes de arrebol. “Aquele que escreve” atravessou o dia, e sua cabra que inicia a coroa de sonetos vestida de rosa e alvorada agora come rosas ao pôr do sol. O *logos* e a inteligibilidade da linguagem poética começam a se esvanecer em proximidade com a noite e abrem-se aos paradoxos: *Quem fez a arte e a cabra foi um vândalo*. “Aquele que escreve” parece se apossar da cabra, de seu berro, que é triturado e transformado em farinha por suas mãos de mó. Já no sétimo soneto, o meio da série (não se considerando o último soneto que é uma composição à parte), o texto anuncia uma nova operação que será consumada apenas no último soneto marcada por uma certa circularidade da escritura que rompe com uma origem primeira, com uma relação de paternidade advinda de um significado primeiro, da voz, do *logos* ou de qualquer outra entidade metafísica. A escritura aqui, alimenta de si mesma, produz seu próprio nutriente. A cabra que outrora berrava auroras agora está *berrante de beber a aurora* e “aquele que escreve” e que parece ter se apossado da cabra, passa a alimentar-se dela: *bebo do orvalho dos teus olhos*. O *phármakon* atua sobre “aquele que escreve”: seu veneno desvitaliza a instância do *logos*, e a ordem, a relação lógica das frases entre si fica ferida: *Firo a sintaxe sem saber de nada*. E as interdições canônicas são desrespeitadas, pois a cabra come a (p)rosa nos jardins da língua duvidosa⁹. Após a reversão do *phármakon*, a insubordinação da escritura “aquele que fala”, a escritura produz descendência: *Uma filha estranhamente bela* que atravessa o sol que vem do oriente (local da origem) negando-lhe morada e, num movimento urobórico, como a serpente que morde (e come) a própria calda alimentando de si mesma, eternizando-se: *A marca da fábrica que não finda / Que continua séculos além*. No soneto XI, o *phármakon*, de forma explícita, continua rebaixando a força do *logos*: *brumas no sol, sombras no*

sol, Perguntas sem respostas no juízo. Entretanto, há um movimento intrigante neste soneto pois a cabra fica ferida, balindo entre a morte e a vida e lança-se no “alpinismo puro”, na escalada do corpo “daquele que escreve”. A cabra-escritura pode ser entendida aqui como a relação entre a vida e a morte, entre o presente da *presença* e a representação.

A morte da cabra não representaria também a morte “daquele que escreve”? O *logos*, o *cogito*, debate-se em uma série de perguntas sobre o que seria esse “alpinismo puro”. Mas o *phármakon* não se deixa capturar, não se sujeita à domesticação, uma resposta não é apresentada e “aquele que escreve” parece se render diante da impossibilidade de apreensão do *phármakon*: *Eis tudo: a minha cabra é furiosa / Come espinhos e, às vezes, come rosa.* Sua fúria é manifesta em ato: comer, recomer, ruminar até dilapidar, destruir para absorver e expelir. A passagem do décimo segundo para o décimo terceiro soneto parece de fundamental importância para essa análise. “Aquele que escreve”, pela primeira vez, fala sobre a relação com sua interioridade máxima: *as luzes de meu ser e de meu nada / truísmo e tropo que não quero e topo.* Destacamos que esse “nada” não é extrínseco ao sujeito do discurso, não é um Nada metafísico ou existencial. Ao contrário, ele é um nada pessoal, o “meu nada”, assim como o ser também o é, pois trata-se do ser e do nada manifesto na materialidade da escritura que atravessa “aquele que escreve”. Signo gráfico “palpável” em sua fluidez e espaçamento, verdade-presença e desvio-ausência, *truísmo e tropo.* Escritura que é produzida por “aquele que fala” ao mesmo tempo que o produz com sua presença-ausência temporal cravada no instante (*num*) e na latência temporal. Ao aproximar-se ainda mais da escritura, do *phármakon*, “aquele que escreve” não tem outra alternativa, ao tentar se definir, do que recorrer ao outro: não há mais como produzir um saber sobre o outro sem relacioná-lo consigo (ou vice-versa) sem entrelaçar os fios (de forma inextrincável) que separam os terrenos identitários do *logos*: *A própria cabra é sombra no meu corpo.* Em toda a coroa de sonetos esta é a primeira vez em que a cabra é nomeada de forma direta com o verbo ser no presente do indicativo, equação que liga o significante ao significado, *x é y.* Mas o significante cabra não é acompanhado de um “sentido”, de uma positividade. O outro termo da equação é um significante que se desloca, pela negação, dentro de uma cadeia significante: *a própria cabra é “sombra no meu corpo”.*

A sombra, uma não-substância, um *phármakon*, não tem uma existência própria entendida aqui como presença em si, como coisa. A sua presença se dá em um espaço em que a luz do *logos*, da ordenação e da representação, é enfraquecida ou bloqueada pelo anteparo de um objeto, podendo, entretanto, representar com maior ou menor precisão, o objeto iluminado pelo *logos*, o sistema de significação. A sombra só existe em relação ao *logos* e, de certa forma, subordinada a ele, mas pode, em certos momentos que o sol se encontra em uma posição específica, distorcer o objeto da representação até o ponto de seu total apagamento (a destruição do

objeto pela sombra, o contra-senso absoluto do texto). Entendida assim, ainda há uma subordinação da escritura, enquanto sombra, a um *logos*, a uma significação que goza de um estatuto de anterioridade, de origem em relação a uma escritura ora dependente ora derivada (do *logos*).

A sutileza no manuseio do *phármakon* na Farmácia de Altino Caixeta está em romper a submissão da sombra com o *logos* através de uma inversão delicada da relação da escritura enquanto “um fora” para a escritura entendida como “um dentro”. Vista assim, a cabra não faz sombra no corpo “daquele que escreve”, não se constituindo uma vestimenta (mesmo que instável e dependente do *logos*, da fala ou da presença), mas ela *é* sombra em seu corpo. O corpo daquele que escreve *é*, de uma certa forma, a escritura e seu suporte¹⁵. O estado do ser implica, por definição, uma substância material ou metafísica. Mas a sombra, a escritura, assume uma forma muito peculiar de “ser”, pois ela também *é* traço “que são marcas deixadas por uma ação ou pela passagem do ser ou objeto”¹⁰. Como traço, ela *é* presença-ausência, presente passado, substância-não-substância mas, em sua dimensão de sombra “entranhada no corpo” ela *é*, sobretudo, aquilo que não está submetido à simples ordem da representação: ela *é coisa que berra e bale misturada*. A palavra coisa *é* um significante que retém uma grande plurivocidade na nossa língua: “aí tem coisa”, “coisa de louco”, “não diz coisa com coisa”. Às vezes aparece como significante puro apenas assegurando, quando muito, a inteligibilidade de outros elementos. Nos versos subseqüentes do décimo terceiro soneto há uma clara ironia ao *logos* enquanto forma de se chegar a uma verdade (um *telos*) mediado por uma presença a si do *cogito*: *Conhece-te a ti mesmo, camarada*. Sem um lugar a chegar (*sem fim*), sem nem mesmo ter os meios de decifração para alcançar o fim (*sem meio e fim*) “aquele que escreve” se vê diante de um grande impasse: *por isso agora piso neste estrume*. Porém, ainda persiste na tentativa de “traduzir” o “sombrio” volume feito de couro (de cabra): decifrar a escritura.

O penúltimo soneto dessa série constitui uma verdadeira “coisada”. Imagens insólitas, absurdas, extravagantes e lúdicas compõem um tecido heteróclito de difícil inteligibilidade. Entretanto, através de um procedimento de retenção e protensão dos signos que aparecem pela primeira vez ou reincidem, pode-se arriscar algumas interpretações: a cabra-escritura “*lendo e relendo um livro de veludo*”. “Aquele que escreve” fica com ciúmes pois percebe a possibilidade de sua exclusão da escritura. Mas qual *é* a ameaça presente nesse livro de veludo? Como se opera esse *phármakon* e em que consiste a força de sua sedução? Na voz de Deus ou nas Idéias de Platão? Na luz de Dante ou no *cogito* sensível de Rousseau? Na Máquina do Mundo de Drummond?

Vigésima quinta página de tudo! Este verso *é* o único da coroa de sonetos que contém o ponto de exclamação. Como a vigésima quinta hora do dia, ele parece estar fora do tempo, da representação, dissimula a si mesmo como se estivesse na exterioridade do

soneto. É significante puro. Funciona como um parêntese. O verso interrompe o fluxo da estrofe, o ritmo do soneto, sem (quase) nada significar: *Criei ciúmes e gritei: não abra () Mas ela abriu e leu, e eu fiquei mudo*. A cabra-escritura rompe com qualquer relação de paternidade, recusa-se à sujeição escritural, desobedece a lei, o grito “daquele que escreve” e age, não mais com seu balido ou berro, e sim com o “silêncio” de sua gestualidade: comeu o livro. Não há mais a possibilidade da decifração, da construção da univocidade do sentido. Agindo assim, o *phármakon* inicia o movimento circular da escritura realizado no soneto que coroa toda a série de poemas, o décimo quinto. *A vigésima quinta página de tudo* é a morte da escritura como representação. É o livro do mundo e o mundo como livro, é o exemplar do conto de Borges, *A Biblioteca de Babel* que contém todos os outros livros da biblioteca. E “aquele que escreve” no quarto soneto, já tinha “intuído” esse desfecho ao ser atravessado por um pensamento estranho: *Quero perder-te para o meu rebanho / Para salvar as cabras do porvir*. Assim, a personalidade de uma cabra, a personalização de uma relação com o “outro” é dissipada na impessoalidade do rebanho, a rede finita-infinita dos entrelaçamentos dos fios da escritura. É o momento da intraduzibilidade do *phármakon*, em que ele não se apresenta nem como remédio, nem como veneno, é o nome próprio – *Cabra* – que atravessa as línguas sem ser traduzido: é a preservação do *phármakon* em sua unidade orgânica de (a-)significação que, no limite, é potencializado em seu expoente máximo, o soneto encerramento da série: o círculo-aberto.

Circularidade, jogo e rastro

O círculo-aberto. O soneto de coroamento: a escritura em sua plenitude. O momento em que não há mais separação entre o ato crítico do poeta e a força criadora. O extremo que, se ultrapassado, reduz a potência do *phármakon* como escritura, como metaforicidade da própria metáfora. Avançaremos um pouco mais sob os influxos do *logos* que, apesar de rebaixado, não se encontra exilado: condição *sine qua non* da escritura. Dois gestos de leitura: 1) um que se movimenta sob a centelha intermitente do *logos*. Nesse sentido é possível, a partir do último soneto, buscar construir alguma inteligibilidade recorrendo às centelhas de significação dos versos que passaram de soneto a soneto e que são novamente retomados no último soneto que faz o coroamento de todos os outros em um jogo de “repetição e diferença” utilizando-se dos ecos da memória que são intensificados no soneto de coroamento. Esta seria uma leitura retroativa e redutora das cadeias de significado construídas ao longo de toda essa série de poemas; 2) outro, em que nos deteremos aqui, é o gesto que possibilita entender o soneto de encerramento como o imbricamento de três sistemas: a instauração de um tipo específico de “circularidade”; um momento de jogo; a escritura concebida como *rastro*.

A instauração de uma circularidade: O soneto de coroamento constitui uma estrutura de circularidade do tipo não convencional que será designado pelo paradoxo círculo-aberto. Diferentemente dos demais, o último soneto não é composto por rimas interpoladas. Isso lhe confere uma não ritmicidade peculiar que foge completamente à estrutura tradicional do soneto. Acrescido de versos com características oraculares (com pouca ou nenhuma inteligibilidade em si), criteriosamente escolhidos ao longo de toda a coroa, o último soneto apresenta possibilidades de leitura a partir de qualquer estrofe de sua estrutura sem que, com isso, a sua equação poética e seus efeitos de estranhamento fiquem prejudicados, o que equivale a dizer que este soneto não tem ponto de origem (*arquê*) ou lugar de chegada (*telos*) em sua estrutura. Entretanto, cada verso do último soneto é uma via de comunicação com sonetos precedentes, criando assim uma estrutura de alimentação recíproca, sujeita a outras cadeias e circularidades extremamente ampliadas. Dessa forma, este círculo ou estrutura, não tem um centro nem em si e nem fora de si, o que põe em xeque o próprio conceito de estrutura, de centralidade e de “origem do sentido” entendido como verdade ou “sentido em si”. A partir daí, há apenas um movimento de substituições indefinidas dos signos e a não-origem passa a ser originária desse processo. Originária, evidentemente, entendida sob rasura, pois a escritura, não sendo derivada nem tão pouco “representativa de”, a sua secundariedade é, em uma determinada acepção, “original” e irredutível¹¹.

Um momento de jogo: 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. 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 escritura e o rastro: A astúcia de Altino Caixeta em sua *Coroa de sonetos para uma cabra* evidencia-se em vários momentos e de diversas formas, mas importa destacar a operação efetuada em seus poemas, que diz respeito à retenção e protensão do

signo (e da diferença) numa estrutura de remessa que culmina na potencialização do *rastro* no soneto de coroamento. O *rastro*, como Derrida o define, não é a marca, o signo gráfico, a sua impressão na folha. O *rastro* é, sobretudo, uma operação e não um estado ou uma estrutura dada. É um movimento em que se imprime a relação ao outro pela temporalização, o que implica dizer que ele não é reduzido à 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 é somente a desapareição da origem, mas a própria impossibilidade de haver um *rastro* original. É pela operação de um *rastro* retendo o outro (e suas diferenças) que a significação é produzida dentro de um sistema em que o processo de temporalização é fundamental, pois permite à diferença entre o espaço e o tempo articular-se como se dá, de forma mais evidente, nos ideogramas da escrita chinesa ou na poesia concreta brasileira. Diferença e articulação, retenção e protensão em um processo incomum de temporalização são os elementos que compõem o conceito de *rastro*.

A temporalização e sua relação com a *diferência* (que difere e retarda) impossibilita a redução do *rastro* à simplicidade de um presente, ou seja, o *rastro* está ligado mas não subordinado a uma plenitude presente audível ou visível, fônica ou gráfica. Assim, o movimento do *rastro* retém o significado, por um processo de recordação, e o anuncia, através de uma protensão, sem, contudo, estar inserido em um conceito linearista de tempo: passado presente futuro. A temporalidade 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 significante 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*.

Esses artifícios sutis são operações efetuadas de forma criteriosa ao longo da *coroa de sonetos para uma cabra* que compõem uma poética que oculta a si mesma enquanto *rastro*. 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. O *jogo no mundo* sob rasura. A regra como *phármakon*, *o mundo como jogo*.

Notas

- 1- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. 2ª. ed., São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 21.
- 2 - PLATÃO. *Diálogos: Mênon-Banquete-Fedro*, 18ª. ed., Rio de Janeiro: Ediouro. 1990, p.179
- 3 - DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 2ª. ed., São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 8.
- 4 – Segundo Derrida, a metafísica da *presença* é desdobrada ou subdeterminada em outros sistemas como a *presença* da coisa ao olhar (*eidós*); presença como substância, essência/existência (*ousia*); presença temporal como ponta do agora ou do instante (*nun*), ou em Rousseau, presença a si no cogito sensível “que carrega simultaneamente em si a inscrição da lei divina”. consciência, subjetividade, co-presença do outro e de si, intersubjetividade como fenômeno intencional do ego”. Ver DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, p. 15.
- 5 – Em *Profissão de Fé*, Rousseau chega a fazer uma divisão da escrita, sendo uma a) boa, ligada à alma, a consciência e b) a outra, má, associada ao corpo, e às paixões.
- 6 – DERRIDA, op.cit. p. 93. (1)
- 7 – DERRIDA, op.cit. p. 14. (1).
- 8 - DERRIDA, op.cit. p. 14. (1).
- 9 – a palavra prosa no soneto IX faz rima com a rosa e metonimicamente ecoa seus sentidos, pois pertence a uma mesma cadeia significante/significado.
- 10 – Como suporte da escrita, o corpo ultrapassa a folha e a ardósia. A folha conserva (o traço) indefinidamente, mas depressa fica saturada. A ardósia, cuja virgindade se pode sempre reconstituir, apagando as marcas, não conserva os traços. O corpo, ora como memória, ora como pele recebendo a escritura, possibilita essas duas operações. Como suporte da escrita, como signo gráfico e portador de materialidade, o corpo em sua dimensão de pele (folha-ardósia), suporte para o signo tatuado (retenção dos traços duradouros) ou pintado (capacidade de recepção ilimitada) foi tema dos filmes *O livro de cabeceira* e *Amnésia*.
- 11- Para Derrida, a escritura não representativa não é imagem do *logos* ou da fala, não é simples reflexo destes. Ela tem sua especificidade e autonomia como a escrita matemática, a língua morta, os sinais de pontuação e o *espaçamento* que não são imagem ou símbolo de uma língua falada. Ver DERRIDA, *Gramatologia*, p.72.

Referências Bibliográficas

- BORGES, Jorge Luiz. *A Biblioteca de Babel*. São Paulo: Globo. v. 2. 4ª. ed. 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- 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.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 3ª. ed., 2002.
- . *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2ª. ed., 1997.
- . *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1994.
- . *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2ª. ed., 1999.
- . *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- PLATÃO. *Diálogos: Mênon-Banquete-Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 18ª. ed., s.d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.