

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

THIAGO DE MELO BARBOSA

**A Voz do Silêncio na Poesia de Max Martins**

Belém  
2014

THIAGO DE MELO BARBOSA

## **A Voz do Silêncio na Poesia de Max Martins**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr.º Antônio Máximo Ferraz

Belém  
2014

THIAGO DE MELO BARBOSA

A Voz do Silêncio na Poesia de Max Martins

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data da aprovação \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. ANTÔNIO MÁXIMO FERRAZ – ORIENTADOR  
Universidade Federal do Pará

---

PROF. DR. MANUEL ANTÔNIO DE CASTRO – MEMBRO DA BANCA  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. LILIA SILVESTRE CHAVES – MEMBRO DA BANCA  
Universidade Federal do Pará

À minha mãe, Dilma de Melo Barbosa.

## AGRADECIMENTOS

À Dilma de Melo, minha mãe, sempre meu maior exemplo de força e dedicação.

À Thamires de Melo, minha irmã, que nestes dois anos de mestrado foi minha parceira de apartamento e muito ajudou nos infintos serviços do lar.

À Layanne, *ma little puce*, namorada-amiga, pelos inúmeros *abstracts* grátis, por tanto apoio e incentivo, por ter me presenteado, lá em 2008, com meu primeiro exemplar dos *Poemas Reunidos*, livro de grande importância na minha vida pessoal e acadêmica, e, além disso, pelos vários momentos de descontração e relaxamento indispensáveis ao bem viver.

Ao Prof. Antônio Máximo, orientador na melhor acepção do termo, pelos sábios conselhos, nenhuma ególatra imposição, e muitos diálogos que não só auxiliaram na produção da dissertação, como também contribuíram para ampliação dos meus horizontes de pesquisa.

Aos Professores do PPGL com os quais tive oportunidade de ter aulas, mas, especialmente, às professoras-poesia, Lilia Chaves e Izabela Leal, pelas maravilhosas disciplinas e pelas valorosas contribuições dadas ao trabalho no momento da qualificação.

Ao Francisco, amigo pesquisador da obra de Max Martins, autor da excelente dissertação *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*, que sempre mostrou-se disposto a ajudar quando solicitado e que nunca negou um bom papo-literário.

A todos os amigos de curso com os quais tive oportunidade de conversar, trocar experiências e ampliar conhecimentos.

Ao Prof. Alonso Jr., mestre que me orientou, na graduação, em meu primeiro trabalho sobre Max Martins, e cujos ensinamentos ainda ressoam no meu modo de pensar a literatura.

Ao Vinícius, principal parceiro de conversas literárias, que, mesmo distante, manteve-se sempre em diálogo por meio da internet.

Ao NIK, Núcleo Interdisciplinar Kairós, grupo de pesquisa coordenado pelo Prof. Antônio Máximo, cujos diálogos foram extremamente profícuos para a construção do trabalho.

A FAPESPA que, apesar de alguns entraves e desacordos, financiou a maior parte desse trabalho.

*Procura a ordem  
desse silêncio  
que imóvel fala:  
silêncio puro,*

*de pura espécie;  
voz de silêncio,  
mais do que a ausência  
que as vozes ferem.*

(João Cabral de Melo Neto)

## RESUMO

BARBOSA, Thiago de Melo. *A Voz do Silêncio na Poesia de Max Martins*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2014.

No presente trabalho interpreta-se a poesia de Max Martins, focando, principalmente, a abertura que ela oferece para o acontecer do silêncio da linguagem. Pensa-se, aqui, no silêncio como uma questão que fala e se confunde com a questão da essência da linguagem e, por conseguinte, também com a da essência do poético. Sendo assim, a dissertação desdobra-se em discussões poético-filosóficas, articulando essas duas esferas criativas nas várias dimensões em que a obra martiniana manifesta o silêncio: na linguagem, no diálogo com o pensamento e a poesia orientais, no erotismo e na verbivocovisualidade. Busca-se a escuta da “voz do silêncio”, como aparece no título do trabalho. Nessa travessia, importante dizer, as reflexões implementadas pelo filósofo alemão Martin Heidegger acerca da linguagem, assim como suas ideias sobre hermenêutica poética, são de grande valia. Certamente, além de Heidegger, há outros pensadores cujos nomes ecoam pelo trabalho, mas o do alemão merece destaque, pois a compreensão da essência da linguagem como fala silenciosa encontra abrigo tanto em sua filosofia como na obra poética de Max Martins. Realizando um diálogo entre poesia e filosofia no que elas têm em comum — o pensamento de questões —, aqui não se aplicou uma teoria prévia ao acontecer da arte. Procurou-se, ao contrário, empreender ao longo desta jornada interpretativa a escuta da poética que os próprios textos martinianos põe em obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Max Martins, Silêncio, Hermenêutica, Poética.

## ABSTRACT

BARBOSA, Thiago de Melo. *The Voice of Silence in the Max Martins' Poetry*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2014.

This paper interprets the poetry of Max Martins, focusing, mainly, the opening that it offers to happen the silent of language. It is thought here in the silence as a question that speaks, and is confused with the question of the essence of language and therefore also with the essence of the poetic. Thus, the dissertation unfolds in poetic-philosophical discussions, articulating these two creative spheres in various dimensions in which the work Martiniana manifests the silence: in language, in dialogue with Eastern thought and poetry, eroticism and verbivocovisuality. Search up listening to the "voice of silence", as it appears in the title of the work. In this journey, important to say, reflections implemented by the German philosopher Martin Heidegger on language, as well as his ideas about poetic hermeneutics, are of great value. Indeed, beyond Heidegger, there are other thinkers whose names echo through this work, but the German is noteworthy, because the comprehension of the essence of language as silent speech finds shelter both in his philosophy as in the poetic work of Max Martins. Doing a dialogue between poetry and philosophy on what they have in common — the thought of questions —, here was not applied a previous theory to the happening of art. It was attempted, instead, take along this interpretive journey the listening of poetic that the martinianos texts puts in work.

**KEYWORDS:** Max Martins, Silence, Hermeneutics, poetic.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>Capítulo 1 – Que da tua mudez soltes um grito</b>	19
1.1 Silêncio criativo	23
1.1.1 Tendo por musa o silêncio	26
1.1.2 Poesia: palavra questionada	30
1.2 Educação pelo silêncio	35
<b>Capítulo 2 – A Cigarra penetra o silêncio</b>	45
2.1 Antropófago Max: um deglutidor de orientes	50
2.2 Silêncio zen: um diálogo antropofágico	57
2.2.1 Koans e haikais ekoando	63
<b>Capítulo 3 – Tocando a flor do orgasmo</b>	72
3.1 Do sexo ao <i>maithuna</i>	79
3.2 Palavra sexuada	94
<b>Capítulo 4 – Um olho novo vê do ovo</b>	107
4.1 O silêncio técnico da poesia visual	119
4.2 Entre a técnica e a <i>tékhne</i>	133
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	144
<b>REFERÊNCIAS</b>	147

## INTRODUÇÃO

Sobre a obra de Max Martins (1928-2009), poeta paraense que dedicou mais de meio século da sua existência ao exercício de “luta com as palavras”, no sentido drummondiano do termo, é possível afirmar que, ainda hoje, em 2013, ela foi pouco estudada e permanece quase que totalmente desconhecida fora do estado do Pará. E mesmo dentro do estado, apesar de muito reconhecida e aclamada, poucas são as publicações críticas realmente significativas acerca da poesia martiniana. Entre estas, merecem destaque uma edição da revista *Asas da Palavra*, da Universidade da Amazônia (UNAMA) e um artigo (que pode ser encontrado em várias fontes, inclusive no meio digital) intitulado “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, do filósofo, crítico literário e amigo do poeta, Benedito Nunes. Tal fortuna crítica, ainda que contando com o brilhante texto — certamente o mais influente trabalho sobre o autor — do professor Benedito Nunes, está muito longe do ideal, haja vista as qualidades e peculiaridades da produção desse poeta.

Entretanto, nem tudo são dores no que diz respeito à recepção crítica da poesia de Max Martins, isto porque, de alguns anos para cá, o poeta parece ter começado a cair nas “graças” da academia. Para se ter uma ideia mais clara dessa assertiva, basta observar que nos últimos três anos foram defendidas quatro dissertações de mestrado cuja temática girava em torno do “assunto” Max Martins, são elas: *Max Martins e a Modernidade: uma poética (de tradução) da tradição ocidental*, de Lenilde Pinheiro; *1952: a poesia de O Estranho de Max Martins*, de Melissa Alencar; *Cartas ao Max: limiar afetivo da obra de Max Martins*, de Élide Pinheiro; e *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*, de José Francisco Queiroz<sup>1</sup>. Além destas, o poeta que um dia gritou, parafraseando Graça Aranha, “Que morra a academia!”, também já possui, como fortuna crítica acadêmica, vários trabalhos de conclusão de curso e, vale destacar, uma tese de doutorado, intitulada *Max Martins: biografia literária e edição de excertos de seus diários*, em processo de produção, no curso de pós-graduação em Literatura Brasileira da USP, pelo doutorando Paulo Roberto Viera.

Frente a isso, o novo pesquisador que tenha interesse em estudar esse poeta, encontra-se, de imediato, diante de uma visão dúbia sobre a recepção do autor: por um lado, se vê a carência de publicações e da inserção de Max Martins no cânone nacional, por outro, um real e crescente interesse acadêmico e um lugar cativo no cânone regional. Estas duas visões parecem contraditórias, e realmente o são, contudo, não são excludentes. Isto porque,

---

<sup>1</sup> As duas primeiras dissertações citadas foram defendidas em 2011, a terceira em 2012 e a última no início do ano passado, 2013. As referências completas das dissertações estão contidas na bibliografia do presente trabalho.

as fronteiras entre o nacional e o regional (e/ou local) estão cada vez mais dilatadas, uma vez que, especialmente por conta do advento da internet, as produções (tanto críticas quanto artísticas) podem atingir um alcance quase que ilimitado, sem que haja necessidade de um “aval” do centro, o que, indubitavelmente, favorece certa independência do regional com relação ao nacional.

Toda essa discussão acerca de cânone regional e nacional, dilatação de fronteiras, independência ou dependência do centro etc. poderia, muito bem, ser desenvolvida num trabalho não só sobre o Max, mas sobre a maioria dos autores paraenses. Contudo, esses pontos foram tocados aqui apenas para que se tenha uma pequena ideia do atual lugar do receptor que intenta estudar a obra do poeta em questão, que, como toda poesia autêntica, abre inúmeros caminhos para se adentrar. Certamente nunca será fácil escolher entre tantas portas que a poesia oferece. Porém, é necessário não se deixar paralisar diante das possibilidades, mas, sim, encarar a travessia por aquela cuja questão desde já se inscreve no receptor e na obra.

Conheci a poesia de Max Martins em meados de 2008, quando estudante do curso de Licenciatura em Letras da Universidade do Estado do Pará. O encantamento e o desafio que aqueles “poemas diferentes” — extremamente herméticos aos meus olhos da época — provocaram em mim foram tão grandes que, já no ano seguinte, em 2009, uma urgência quase angustiante de compreender àquele poeta me impulsionou a escrever o projeto de iniciação científica “O Percurso Estético de Max Martins”, o qual foi aprovado pouco antes do falecimento do autor. Esse trabalho, um tanto quanto “megalomaniaco”, objetivava mapear, livro a livro e de modo cronológico, todas as mudanças de caráter “estético-formais” empreendidas pelo autor no decorrer da sua trajetória poética, porém findou como uma espécie de análise “estilístico-hermenêutica” sobre os três primeiros livros<sup>2</sup> do poeta, graças à realidade revelada pelo tempo — impossível executar uma pesquisa do tamanho que se pretendia em apenas nove meses — e as sensatas orientações do professor Wenceslau Otero Alonso Jr.

O projeto de iniciação científica pode não ter sido executado exatamente do modo como foi planejado, no entanto, foi mais ou menos um ano que fiquei, juntamente com meus companheiros de pesquisa na época, Janaína Torres e Pedro Nascimento, em contato direto com os textos martinianos, se não “resolvendo todos os enigmas” destes, como pretensiosamente ambicionava, ao menos aprendendo e vislumbrando as inúmeras veredas

---

<sup>2</sup> Respectivamente: *O Estranho*, de 1952; *Anti-Retrato*, de 1960; e *H'Era*, de 1971.

que se abriam cada vez mais que se aprofundava o mergulho na poesia. Logo compreendi que não seria tarefa das mais fáceis “compreender aquele poeta”, entendi que ainda precisaria de anos para conhecê-lo como desejava. Desde então, a curiosidade e a paixão pela poesia de Max Martins apenas aumentou e, conseqüentemente, o impulso para a pesquisa sobre a obra também, ainda mais quando, após algum tempo, chego à mesma conclusão que Francisco Queiroz chegou, na sua dissertação (já citada) sobre a recepção dos escritores locais, ao afirmar que:

Sempre que um autor local ganha alguma projeção na mídia ou no meio acadêmico costuma-se tratá-lo sob um enfoque subjetivo e, assim, a discussão sobre os aspectos propriamente literários ficam em segundo plano, sem que possamos conhecer o seu trajeto de publicações e a relação que os demais autores venham a possuir entre si (QUEIROZ, 2012, p. 11).

A consciência de tal constatação ajudou-me na delimitação dos caminhos que gostaria de trilhar pesquisando a poesia martiniana. Partindo disso, dois pontos foram colocados como princípios básicos para o trabalho que ora desenvolvo: primeiramente, evitar um enfoque subjetivista sobre a obra, especialmente no sentido da utilização de fórmulas prévias — que normalmente mascaram a subjetividade com o discurso da “objetividade científica”, mas que findam é por ditar os rumos do caminhar interpretativo — e, posteriormente, na verdade, concomitantemente, concentrar-se no estudo das questões que a própria obra opera, i.e, acima de tudo, se pôr à escuta dos poemas: lê-los.

Em tempo de grande voga dos Estudos Culturais, Antropológicos, Pós-coloniais e Cia., ou seja, na atual conjuntura em que o pêndulo das principais linhas crítico-teóricas da literatura tão fortemente pende para o lado do receptor (vale lembrar o famoso tripé que norteia os estudos literários: autor, obra e leitor) em seu contexto sociocultural, a opção pela ênfase na obra, no texto propriamente dito, pode parecer anacrônica ou, para os menos polidos, até mesmo rançosa. Uma abordagem assim, vista de relance, facilmente é taxada, como se insulto fosse, de formalista e/ou estruturalista.

Não desmereço os estudos formalistas, estruturalistas, pós-coloniais, biográficos, culturais ou seja lá quais forem, todos têm suas razões de ser, e não existiriam não fosse a grande abertura que a obra de arte, inevitavelmente, instaura. Todavia, para “o caso” Max Martins, pelos motivos já expostos e por alguns outros que ainda o serão, senti-me impulsionado, sobretudo, para uma abordagem que levasse em conta, prioritariamente, a interpretação da obra. Com essa escolha quer-se, inclusive, a diferenciação entre o presente trabalho e os outros que recentemente foram feitos sobre o autor no âmbito acadêmico,

focando em uma parte do “bolo” ainda pouco mexida. Isto é possível uma vez que, dos trabalhos pesquisados — as dissertações citadas alguns parágrafos acima —, dois focam na discussão sobre o lugar do autor (e sua obra, logicamente) dentro da poesia moderna, um corresponde a uma leitura autobiográfica apenas inspirada nos textos (e na vida) de Max Martins e, o último, ateu-se ao estudo dos textos críticos sobre o autor. Ou seja, em nenhum o foco principal foi a leitura-interpretativa da obra poética de Max Martins como um todo.

Contudo, não se quer dizer, com isso, que os outros pesquisadores abdicaram de ler a obra em favor de reflexões extraliterárias. De forma alguma se afirma isso, pois sabemos que para cada trabalho destes, a lida com, e o conhecimento dos, poemas foi essencial. O que se pretende salientar com essa linha argumentativa é que mesmo que todas as pesquisas partam da obra, o resultado exposto pende, nos casos em questão, ora mais para o lado do contexto histórico, ora para o lado da recepção, do leitor (seja crítico ou não). Aqui, por outro lado, tentar-se-á que os resultados da pesquisa retornem para a obra, seguindo a ideia de um “círculo hermenêutico”, no qual só interpretamos ao sermos interpelados pela obra. Não se trata, entretanto, de uma nova “morte do autor”, pois estamos com Heidegger quando este afirma, em *A Origem da Obra de Arte*, que:

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo que nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra *são* em-si e em mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte tem seu nome, através da arte (HEIDEGGER, 2010a, p. 37).

Com essa reflexão, o pensador alemão expõe-nos ao óbvio muitas vezes esquecido, i.e, recorda-nos do mútuo pertencimento que há entre artista e obra, no caso da literatura, entre autor e texto. Deste modo, torna-se patente que, indiferente as nossas artificiais oposições teóricas, o que há, para o artista e sua arte, como o elo que os definem e ao mesmo tempo é definido por eles, é a Arte. Por isso, não faz sentido, dentro desta linha de raciocínio, falar nem em morte do autor, nem em vida, uma vez que seguindo esse caminho chega-se à união indissolúvel obra-autor.

A citação de Martin Heidegger ajuda-nos a diluir um pouco as oposições, que nós mesmo construímos, entre os elementos da arte. Contudo, alguém pode de repente perguntar: “mas e o receptor? E o contexto?”. Acredito que uma das saídas para tais perguntas encontra-se na ideia de interpretação, de hermenêutica — está na consciência de que a obra só se faz completa quando fruída. Assim, não há motivos para se ressaltar um em detrimento do outro, visto que aquilo que interpretamos, desde sempre, já ressoa em nós, receptores que

compartilhamos as mesmas questões com a obra, tal qual muito bem esclarecem as palavras de Benedito Nunes, no seguinte trecho do seu ensaio “Interpretação, discurso e verdade”:

Ora, estamos aqui lidando com a base do interpretar, que se aplica ao texto, porque, na nossa situação, só interpretamos o que já compreendemos previamente, na medida da nossa facticidade, isto é, como *ser-no-mundo*, já circunscritos por objetos, vivendo em determinado estado de conexão com os outros. O “círculo hermenêutico” é, pois, uma expressão da nossa própria finitude (NUNES, 1999, p. 76).

Pela citação acima já é possível perceber que a hermenêutica, nos moldes em que será praticada nesta dissertação, anda de mãos dadas com a questão do Ser: “a partir daqui, o problema hermenêutico relativo ao prévio compreender do sentido que as técnicas de interpretação reclamam, passa ao plano da extrema generalidade, ao plano ontológico, que extrapola da atitude interpretativa para o ser de quem interpreta” (NUNES, 1999, p. 58). Por isso, quando no começo deste texto falei em dar ênfase à obra, não quis dizer no sentido usual da polarização dos elementos, mas, sim, por crer que é pela obra, pelo que a arte opera, que é possível se chegar a uma visão mais totalizadora, holística, das questões que envolvem o poético (que nunca pode ser desvinculado do Homem). Assim, tendo como horizonte o pensamento heideggeriano de que a “arte é o pôr-se-em obra da verdade” (HEIDEGGER, 2010a, p. 97), procura-se encarar a obra não como resposta e, muito menos, como objeto estático, mas, antes, como um *des-velar* constante de questões.

No tocante à questão — talvez ainda um pouco implícita até este momento — da “hermenêutica heideggeriana” que surge no trabalho, acredito que seja importante, desde já, deixar bem claro que esta não é aplicada como um método, uma fórmula para se interpretar a poesia de Max Martins, mas, antes, faz-se presente pela força do diálogo. Não se pretende, com isso, a redução do poético ao discurso teórico-filosófico. Pelo contrário, a filosofia de Heidegger acompanha-nos na travessia na qual consiste a dissertação, justamente por seu caráter de questionar as verdades metafísicas (da teoria e dos métodos) e valorizar a importância do pensamento criativo, o pensamento poético, que não desvincula poesia e filosofia.

No caso da poesia de Max Martins, dentro desta pesquisa de mestrado, o silêncio será a questão — ao mesmo tempo responsável pela delimitação e expansão “temática” — que norteará o percurso interpretativo. O silêncio, entendido como essência da linguagem, marca a travessia que se pretende com a pesquisa, porém, não é a reflexão externa sobre “O que é o silêncio?” que a delimita, mas, sim, como essa está intimamente relacionada com o

fazer poético de Max Martins: quer-se pôr em evidência o movimento dialético existente entre Silêncio e Poesia com os poemas.

Compreende-se que a questão do silêncio é inerente a todo fazer poético, visto que, como foi dito, está na essência da própria linguagem. Por isso, o trabalho visa não apenas discorrer sobre tal questão, mas antes verificar por quais vias a poesia de Max Martins caminha na sua direção, i.e, busca entender algo como o “grau” de consciência poética manifestada nos próprios textos martinianos, bem como os recursos utilizados pelo autor para pôr em obra tal questão. Sendo assim, é claro que o que se chama aqui de a “voz do silêncio” não é exclusividade da poesia produzida por Max Martins; é antes, se é que se pode dizer assim, uma “particularidade” da linguagem poética (por isso no título optou-se pelo “na” ao invés do “da”). Contudo, os “motes”, os guias para se percorrer esta questão vêm todos, no presente trabalho, dos poemas desse autor: os textos conduzem à discussão e a discussão.

Certamente, para a maioria dos leitores, a abordagem aqui proposta não é das mais comuns, afinal, como se fala a partir do silêncio? Não há nada o que dizer: no silêncio, cala-se. Entretanto, é preciso ressaltar que, dentro do percurso questionante pretendido, o silêncio não pode ser limitado ao seu sentido dicionarizado (como melhor será explicado no primeiro capítulo do texto): procura-se aquele silêncio que pressupõe todo “falar”, portanto, todo pensar. Concorda-se com o que diz Emmanuel Carneiro Leão, no seu ensaio chamado “O Silêncio da fala”: “Em tudo que se diz, quando se fala, se escreve ou se cala, sempre se diz a partir do silêncio [...] Trata-se de uma experiência tão rica e originária que dela vivem e se criam os poetas, os pensadores, os homens” (LEÃO, 2000, p. 23).

Na poesia, a busca pela instauração deste silêncio — o poeta roga: “infundir silêncio nesta mão de madeira escrevendo o caminho” (MARTINS, 2001, p. 62) — vai à contramão da atual Era da Informação na qual estamos inseridos; representa, de certa forma, a eterna luta da poesia contra a instrumentalização da linguagem. Então, justamente por isso, é mais do que nunca necessário a atenção para essa “voz do silêncio”, pois ela, além de questionar, assumindo uma posição crítica com relação ao nosso modo de pensar (usar) a linguagem, com certeza tem algo a nos dizer acerca da nossa própria condição de seres que habitam na linguagem.

Acredito que por meio dessa reflexão, por mais que ela pareça específica, seja possível perquirir a obra total de Max Martins, logicamente, não texto a texto, mas através de recortes temáticos que auxiliem na compreensão do todo. Diante disso, optou-se, na presente dissertação, por não se trabalhar apenas com determinado livro, período ou grupo de poemas pré-selecionados, mas com o conjunto da obra. Certamente há algo de “caótico” nesta

decisão, afinal, pretende-se ler poemas de vários livros diferentes do autor, e sem nenhum comprometimento com a questão cronológica de aparecimento dos textos. Contudo, numa tentativa de “organizar o caos”, os capítulos foram elaborados, com exceção do primeiro, tendo em vista alguns “eixos temáticos” recorrentes na poesia martiniana, a saber: orientalismo, erotismo e vanguardismo-visual.

Do ponto de vista da organização prática, vale dizer que todos os poemas que são citados no decorrer do texto foram retirados do livro *Poemas Reunidos: 1952-2001*, editado pela EDUFPA, em 2001, como forma de homenagem ao poeta, que no mesmo ano ganhara o título de *Doutor Honoris Causae*, pela Universidade Federal do Pará. Esta escolha de *Poemas Reunidos* deve-se ao fato de que essa coletânea contém praticamente todos os livros publicados por Max Martins, e seriam todos, não fosse a inexplicável ausência de *Para ter onde ir* (1992). No que diz respeito à citação das obras a qual pertencem dados poemas, procurar-se-á fazer, sempre que possível, no modelo que se acabou de usar para o livro *Para ter onde ir*, ou seja, o título da obra acrescido da data da primeira edição entre parêntesis. O ano da primeira edição só não aparecerá quando a mesma obra tiver sido citada em momentos próximos no texto.

Estruturalmente, como já foi mencionado, a dissertação estará dividida em quatro capítulos, intitulados, respectivamente: “Que da tua mudez soltes um grito”, “A cigarra penetra o silêncio”, “Tocando a flor do orgasmo” e “Um olho novo vê do ovo”. Os títulos dos capítulos foram inspirados em versos, no caso dos dois primeiros, em vocábulos, como no caso do terceiro, e em um título de poema, no caso do último, advindos das obras de Max Martins.

Resumidamente, pode-se dizer que no primeiro capítulo busca-se explicitar as questões norteadoras do trabalho de modo mais generalizante, ainda sem dar muita ênfase em particularidades da poesia martiniana. Procura-se, com ele, principalmente, informar o leitor acerca da maneira como serão abordados assuntos que fogem dos tratamentos tradicionais. Diante disso, discutem-se aspectos como o da importância do silêncio para a linguagem, especialmente a poética, em detrimento dos conceitos que normalmente se aplicam a este, salientando o lugar da hermenêutica, nos moldes de Heidegger, como um ponto nevrálgico para tal discussão e para o trabalho como um todo, visto as concepções do filósofo acerca da linguagem e do interpretar. De modo concomitante, em diálogo com os pontos levantados, são feitas as primeiras leituras de poemas de Max Martins, tais quais “Que da tua mudez soltes um grito” — texto que intitula o capítulo —, “Mar-ahu”, “Saber”, “Negro e negro” e “Folhas vivas e verdes”. Por fim, abre-se um pouco o leque de discussão para a relação entre poesia e



pensamento, especialmente no tópicos “Educação pelo silêncio”, no qual chega-se à ideia de que o pensamento é poético, justificando, com isso, a relevância da atitude de se pôr à escuta dos poemas, i.e, de ouvi-los em seu silêncio.

Tomando por base aquilo que a leitura de poemas como, para citar apenas alguns, “Meditação para Bashô”, “Ideograma para Blake” e “Haikai”, revelam, o segundo capítulo da presente dissertação discorre acerca do inegável diálogo que há entre a poesia martiniana e o “texto-cultura” oriental, especialmente o do chamado Extremo-orientes. Diante disso, procura-se comprovar a hipótese de que tal relação, Oriente-Occidente, desemboca em um caminho cuja questão do silêncio é intensificada, visto a forte tendência da cultura sino-japonesa — com a qual os textos de Max Martins mostram maior ligação — em valorizar tal questão. Contudo, vale destacar, para melhor desenvoltura pelos problemas que uma discussão desse tipo suscita, são valiosas, e indispensáveis, as contribuições de estudos como os sobre o conceito de antropofagia, proposto por Oswald de Andrade, bem como as reflexões de D. T. Suzuki, um dos principais divulgadores do Zen-budismo no Occidente, no seu *Introdução ao Zen-Budismo*; além das importantes críticas do professor Paulo Franchetti acerca do advento do Haikai no Brasil. Todos esses pontos são, de alguma forma, abordados no capítulo, porém sempre visando a convergência para ponto central da reflexão proposta pelo trabalho.

O terceiro capítulo focaliza no aspecto mais conhecido da poesia martiniana, i.e, o erotismo. Partindo desse “recorte”, salienta-se o vínculo entre *Eros* e *Poiésis* operado nos textos “eróticos” de Max Martins. Assim, as questões do erotismo em seu entrelaçamento com as da linguagem (e seu silêncio essencial) são atravessadas. Nessa travessia, adotando a atitude voyeurística a que os próprios textos nos convocam, faz-se a leitura de poemas como “Maithuna”, “man & woman”, “Minha arte”, “Os amantes”, entre outros. Por meio de tais leituras-interpretativas, constrói-se um breve panorama do desenvolvimento da temática do erotismo ao longo da obra de Max Martins, revelando os meandros de certa discussão “mítico-erótica” que acontecem nos textos, especialmente, naqueles em diálogos com o tantrismo. Com isso, é posto em evidência o modo como as “poesias eróticas” de Max operam um resgate do *eros* no seu sentido mais originário, do *eros* como questão, que surge em *O Banquete* de Platão, por exemplo, bem como demonstra que, para isso, a obra martiniana concentra-se em um processo de “erotização da linguagem”, i.e, na transfiguração do sexo em rito da linguagem — processo que, certamente, representa o ponto central da discussão desse terceiro capítulo, visto que é o ponto central da “erótica” de Max Martins.

No quarto, e último, capítulo, é feito um percurso pelos poemas de Max Martins, nos quais o aspecto visual do texto é posto em primeiro plano. Diante disso, alguns pontos

característicos da poesia visual são levantados, tais como o da ligação com as experiências vanguardistas e o do “silêncio técnico” dos brancos da página. Especula-se acerca dos diálogos entre essa produção martiniana e o movimento brasileiro de poesia concreta, tendo em vista a grande repercussão e abrangência que tal movimento teve durante a segunda metade do século XX, ou seja, durante o período em que a obra de Max Martins está assentada. Dentre os textos que compõe o *corpus* para esse capítulo, destacam-se as duas “versões” de “Um olho novo vê do ovo”, “Página do Rosto”, “Trapézio”, “Abracadabra”, “Humor” e “Besouro negro”, todos são textos de diferentes momentos do projeto poético martiniano, mas que guardam como ponto de contato a questão da preocupação visual. Com esses poemas, e outros não citados, adentramos no cerne da visualidade operada na poesia max-martiana, discutindo de que forma esta se relaciona com o poetar do silêncio. Mais uma vez, pela travessia interpretativa, procurando escutar as questões que a obra instaura, procura-se corresponder ao objetivo da dissertação, que é, basicamente, o de verificar como a questão do silêncio se manifesta na poesia de Max Martins.

## Capítulo 1 – Que da tua mudez soltes um grito

“Que da tua mudez soltes um grito” (2001, p. 55), verso inicial e título de um dos primeiros poemas da coletânea *Colmando a Lacuna* (2001), de Max Martins, que integra o *Poemas Reunidos*, pode ser tomado como uma síntese do desejo do presente trabalho para com a poesia desse poeta: o mesmo que o verso diz é o que se quer que aconteça ao longo do desenvolvimento do texto. Intenta-se escutar o “grito” que provém da “mudez” da poesia, não forçando seu aparecimento, mas, sim, deixando que ele se manifeste, se liberte por si, tal qual o grito no verso se solta. Soltar não é o mesmo que lançar ou jogar: o solto dialoga com o livre. Soltar, portanto, emparelha-se com libertar. Porém, voltando ao verso, quem liberta não somos nós, mas a “mudez”. Logo, apenas nos cabe procurar ouvir seu “grito”.

Além do “soltar”, brevemente pensado acima, é importante refletir um pouco acerca dos dois outros vocábulos mais significativos do verso, isto é, “mudez” e “grito”. No que diz respeito à mudez, logicamente, faz-se uma analogia com o silêncio, contudo, desde já, vale adiantar algo que será mais detalhadamente tratado nos próximos tópicos, que é o fato de que o silêncio, do qual tratamos nesta dissertação, não se limita ao seu sentido habitual, ou seja, o sentido de ausência de som ou do calar-se. Certamente, não se pretende aqui negar que a palavra “mudez”, isoladamente, tem total relação com o não poder falar, logo, com o calar-se. Contudo, no poema, ela não aparece isolada, ela é uma “mudez” re-significada, pois é dotada da capacidade de libertar o “grito”, que, indubitavelmente, é algo mais do que um dito esvaziado: o grito provoca algo, inquieta quem o ouve.

Seguindo esta linha de raciocínio, o “grito” pode ser visto como acontecer da linguagem, mas da linguagem que não esquece sua referência com o silêncio, que é sempre poética. Quando se fala em “linguagem poética” não se remete aos famosos estudos de Teoria da Literatura dos formalistas russos, que no início do século passado pretenderam delimitar os pontos de afastamento entre a linguagem literária (e/ou poética) e a linguagem usual, do cotidiano, pragmática etc. A diferença para com os formalistas é que por “linguagem poética” procuramos ressaltar, com o adjetivo “poético”, a sobrevivência do vigor criativo nessa linguagem, a qual só se opõe a do cotidiano, por esta ter sido paulatinamente funcionalizada ao longo da saga humana pelo esquecimento das *questões*.

Questões — vale o parêntesis — não são problemas, são antes aquilo que nos convoca a pensar o que desde sempre está sendo em nós, mas que não pode ser subjulgado à nossa vontade: uma questão nunca é respondida, ainda que todas as respostas estejam acontecendo no nosso existir. As questões não podem ser respondidas, no sentido de serem



seu acolhimento, o qual é proporcionado pela escuta, que aparece centralizada no trecho citado. Desta forma, os versos encenam o fazer poético, revelando que a função do poeta é se pôr à escuta das questões, do grito que brota do silêncio, da convocação da linguagem, e plasmá-las no poema. Tal visão da poesia torna-se mais clara quando, pensando com Heidegger, ouvimos que poetizar significa “dizer seguindo a proclamada harmonia do espírito do desprendimento. Antes de tornar-se um dizer, ou seja, um pronunciamento, poesia é a maior parte do seu tempo escuta” (2008, p. 59).

O poema continua com os seguintes versos: “que teu grito atravessasse o oceano/ parte da Europa/ e penetre a cidade” (MARTINS, 2001, p.55). Frente a este desenrolar do texto, com base numa leitura mais afeita a traduzir a obra da linguagem poética para uma mais pragmática, seria possível simplesmente dar um veredito interpretativo, afirmando que o poema encarna o desejo do poeta de receber notícias de uma pessoa (indicada pelo “teu”) que está longe, provavelmente, na Europa. Sendo assim, o autor apenas teria transportado seus sentimentos para o papel, falando da saudade que sente de um amigo, amante ou parente que esteja longe. Alguns, conhecedores da biografia do poeta, talvez até arriscassem: é um poema que ele fez para o seu amigo Age de Carvalho, que vive em Viena. Tudo isso é passível de se dizer, mas a pergunta principal que pode ser feita frente a tal procedimento é: qual o sentido de “fechar” o poema numa significação unívoca? por que eliminar seus silêncios?

A eliminação do silêncio é uma das coisas que não se pretende com esta dissertação, pois creio que fazer a “tradução” dos poemas de Max Martins em nada acrescentaria na reflexão do que há de mais inquietante na poesia: que é sua capacidade de instaurar silêncio. Sem dúvida, o silêncio não é *da* poesia martiniana, mas sim *na* poesia, pois nenhum projeto poético poderia encerrar o silêncio em si. Entretanto, é só no *como* esse silêncio é operado nos poemas que nós, leitores e intérpretes, podemos tomar conhecimento do seu acontecer. Esclarecido isto, vale finalizar a leitura de “Que da tua mudez soltes um grito”, destacando seus últimos versos:

[...]  
 Ah, que bom  
                                   ter te escutado  
 que bom saber  
                                   (por mim)  
                                   que não estás mudo

(MARTINS, 2001, p. 55)

Nestes versos nota-se a gratidão, algo como uma satisfação porque descobriu-se que a mudez tem voz. Endossando a leitura mais biográfica da obra, poder-se-ia dizer que o poeta finalmente recebeu a notícia pela qual ansiava. De fato, a comunicação foi estabelecida, porém não pelo fato de o poeta ter recebido um postal ou uma carta qualquer, mas, sim, por ter escrito seu poema. É na consolidação do ato criativo, no poema se fazendo enquanto poesia, que a mudez, o silêncio, pode ser escutado, não por força do poeta, mas por conta do próprio mistério da linguagem poética — vale destacar que o Eu, “(por mim)”, neste momento, aparece entre parêntesis. O grito que se dá num lá, se ouve num aqui, e no ouvir (escutar) se manifesta o gritar, pois surge como questão, logo, dá-se em todo ser-sendo.

Não só o poema tratado, mas toda a obra do poeta Max Martins é crítica, é poética. Mas não apenas porque busca refletir sobre o fazer poético, não por ser “metapoesia” — como alguns poderiam pensar, tendo em vista que a maioria dos seus poemas têm como tema o próprio fazer poético. Ela é, antes, crítica porque instaura a crise no nosso costumeiro modo de pensar, tensiona com o “mundo entificado”, com o mundo marcado pelo excesso de informações e certezas científicas, o chamado mundo técnico-científico-informacional, de que fazemos parte. Em suma, pode-se dizer que os textos de Max Martins não são afeitos ao barulho dos grandes discursos políticos, do fala-fala das novelas e telejornais, dos romances mais vendidos, enfim, de todo este mundo de “ruídos” no qual estamos imersos, e que, inevitavelmente, tende a nos levar para o esquecimento da questão do Ser. Max Martins opera uma poesia da “falta”, da sede, é um poetar do silêncio, que não dá respostas, e que sem dúvida provoca angústia naqueles que procuram na poesia o mesmo que nos livros de autoajuda. Não é à toa que já os versos iniciais do seu primeiro livro, *O Estranho*, trazem o discurso da impossibilidade da comunicação: “Não entenderás meu dialeto/ nem compreenderás os meus costumes” (MARTINS, 2001, p. 347).

## 1.1 O silêncio criativo

O que comumente se entende por silêncio é o calar-se ou a ausência de som, algo que, em tempos de hiperinformação, na era da linguagem-instrumento, pode ser tomado como dispensável ou mesmo indesejado. Há casos, inclusive, cujo silêncio está intimamente relacionado com patologias psicológicas. Contudo, o que é o silêncio? No meio de tanto barulho, poucas vezes paramos — silenciados — para pensar, e assim não conseguimos ver que o silêncio — tal qual a vida, a morte, o tempo etc. — é uma *questão*, i.e, algo para o qual não temos uma resposta definitiva, mas que, ao mesmo tempo, vigora em todo ser-sendo, vigora em nós, homens.

Neste silêncio “patológico-indesejado” que acima citamos, chega-se pela via do pensamento técnico-científico, o qual se caracteriza por assumir, dentro da moderna sociedade ocidental, o *status* de pensamento hegemônico e “verdadeiro”, no sentido de legitimador de conceitos e ideias, do mundo e de todas as coisas, sempre partindo de uma concepção antropocêntrica do Eu separado do Mundo, ou melhor, do Eu-sujeito atuando sobre o Mundo. Por outro lado, no silêncio aqui posto em questão, não se chega, pois não é esgotável em conceitos: por ele pode-se apenas pôr-se à travessia, cômico de que ela própria, enquanto caminho ou percurso, é a chegada. Sendo assim, pode-se dizer que a reflexão acerca do silêncio entendido como questão deve partir de um pensamento que tensiona com a lógica hegemônica, ou seja, com o racionalismo calculador típico de nossa época.

A ideia que subjaz à diferença entre estes dois silêncios é a mesma encontrada na dicotomia poesia e pensamento, ou, noutras palavras, entre a lógica e a poética. Querela esta que está posta desde o “nascimento” da filosofia, servindo até mesmo como um meio para a consolidação da identidade desta, como salienta Benedito Nunes ao parafrasear Arthur Danto: “a filosofia terá conquistado sua primeira identidade graças à polêmica, espelhada nos diálogos platônicos, com que discrimina a poesia” (NUNES, 1999, p. 13). Ou seja, desde o grego despertar, *lógos* e *poiésis* são forçados ao embate pelo homem que se quer separado do real, que se preocupa em dar as respostas sem escutar as questões, e que se esquece do *lógos* enquanto palavra, verbo criador, que jamais poderia ser separado da *poiésis*, criação. Por esse pensamento, a verdade filosófica teria surgido como uma “solução” para as ilusões mítico-poéticas em que o homem estava mergulhado, um modo de “libertar” o homem de suas inverdades. Porém, ao seguir esse caminho iniciamos o processo de esquecimento das verdades originárias, da força criativa das palavras, do verbo feito carne:

### No princípio era o verbo

E o verbo se fez carne  
 escrita  
 esfinge fácil  
 dedilhável  
 e se desfaz  
 escorre seu discurso

se precipita  
 frui/rui

(MARTINS, 2001, p. 209)

Max Martins, nestes primeiros versos de “No princípio era o verbo”, presta seu tributo à famosa frase de abertura do Evangelho de João, a qual intitula o poema supracitado e que, vale dizer, em grego — *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος* — traz no seu interior o *lógos* do qual se falou no parágrafo acima. O poeta não se esqueceu do sentido originário da palavra, e nem poderia, pois na poesia ela sempre se transmuta em vida, “carne/ escrita”, que nos interroga, tal qual a Esfinge desafiando Édipo, e que só podemos responder com um mais paradoxal enigma: o silêncio da linguagem. Contudo, esta resposta, ao mesmo tempo em que é palpável, “dedilhável”, pois vigora em todo ser-no-mundo, é também fugidia, “se desfaz”, uma vez que procura não a mera “entificação”, mas o pôr em obra da verdade, i.e, o diálogo com a questão do Ser, que por essência se manifesta velando aquilo que realmente é. Sobre isto, vale destacar as palavras de Manuel Antônio de Castro:

Ser é nada criativo porque é a mais poderosa de todas as energias, é a energia do dar-se enquanto vigorar do sentido, do sentido do silêncio, possibilidades de todas as falas. Silêncio é ser porque é linguagem e sentido de todas as línguas. O sentido é o silêncio do não-ver em todo ver, é o saber do não-saber que se dá a ver velando-se (2011, p. 322).

Diante do exposto, é imprescindível trazer para o debate as reflexões do filósofo alemão Martin Heidegger — ou apenas explicitar sua presença, uma vez que implicitamente sua voz ecoa desde o início deste trabalho. A “hermenêutica heideggeriana do poético”<sup>3</sup> apresenta-se valiosa para esta dissertação como um todo, tanto pela sua superação dos conceitos e pressupostos da Estética (no seu sentido metafísico-disciplinar) em favor de um pensar, e interpretar, a obra de arte dentro das discussões sobre o Ser, quanto pelas ideias do filósofo acerca da linguagem, as quais propõem, dentre outras, uma reconciliação entre poesia

<sup>3</sup> Mais tarde se verá que tomamos emprestado o termo usado por Benedito Nunes no seu ensaio “Hermenêutica e Poesia”. In: *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993, p. 95.



e pensamento: “A conversa do pensamento com a poesia busca evocar a *essência* da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem” (HEIDEGGER, 2008, p. 28). Tanto essas palavras de Heidegger, quanto as de Manuel, na citação que antecede o parágrafo, nos direcionam para uma compreensão da poesia como algo que não é mero adorno, ou brinquedo de palavras, mas, antes, um modo extremamente importante na procura pela reflexão sobre o Ser, sobre o nosso *próprio*, a nossa *essência* enquanto animais dotados da habilidade de pensar.

Ainda de acordo com Heidegger: “Dizer genuinamente, é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, próprio ao dito, é por sua vez inaugural. O que diz genuinamente é o poema” (2008, p. 12). Diante de tais palavras, como nos negar à importância da poesia? Como colocá-la no lugar subalterno de objeto a ser explicado pela Estética? Para o pensamento originário, aquele que se preocupa com o fundamento do pensar, isso é impossível, pois o poético já carrega em si o pensar, não é um algo a ser, ele é. Entretanto, dentro da lógica técnica-reprodutivista na qual a sociedade — especialmente a nossa sociedade moderna ocidental — está imersa, não há tempo ou espaço para este tipo de pensar, não há lugar para o poético, como bem coloca a pesquisadora Ana Henrique no seu artigo “O paradigma do silêncio ou a racionalização como absoluto”, publicado na revista acadêmica *Holos*:

Estamos sob a supremacia e dominação da linguagem da técnica, ou seja, da lógica matemática. Em outras palavras, a técnica deixou de ser um meio para se transformar, não apenas no objetivo, mas principalmente passou a ser o ponto desde o qual se organiza o real. Nesse sentido, se dissociam as humanidades, a arte e a razão poética do desenvolvimento humano, como se fossem um apêndice, um adorno do saber científico. Privilegia-se a formação de uma mente matemática, capaz de utilizar a lógica racionalizante mas incapaz de compreender, aceitar e respeitar o que não se inscreva nessa lógica racionalizadora (HENRIQUE, 2005, p. 62).

Não havendo espaço para outra lógica, senão para esta “lógica racionalizadora” que aparece na citação acima, não há maneiras de se falar genuinamente, i.e, não há linguagem embebida em silêncio e, assim, a língua finda na repetição esquecida de sua verdade originária, de sua morada: é apenas um dito que não dialoga com o silêncio possibilitador do próprio dizer. Pensando nesses termos, talvez seja mais fácil compreender a relação entre silêncio e linguagem, e entender, por exemplo, algumas colocações de Orlandi no seu *As Formas do Silêncio*.

O silêncio é assim a “respiração” (o “fôlego”) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito (2007, p. 13).

Essa citação mostra-se interessante, pois nos alerta para a íntima relação do silêncio para com a significação, guardadas as devidas proporções, pode-se dizer até mesmo que ela dialoga com o pensamento heideggeriano, quando neste leem-se afirmações como a de que a “possibilidade do silêncio é, pois, a origem e o solo da linguagem” (HEIDEGGER, 2012, p. 119). É neste sentido que o silêncio se encontra com o poético, isto é, quando o tomamos como espaço de abertura, de multiplicidades, em suma, de local, de reduto para as questões. Sendo assim, deve-se empreender um esforço em direção à superação do silêncio no seu sentido dicionarizado, pois este é apenas um conceito, um atributo, que não deixa a coisa acontecer em suas inúmeras potencialidades. O silêncio do dicionário, conceitual, perde seu caráter mais pungente: o de ser criativo.

É preciso deixar o silêncio vigorar como silêncio. Porém, certamente esta não é uma tarefa fácil, afinal, como falar do silêncio sem de imediato perdê-lo no discurso? Talvez, dentre as várias possibilidades de reflexão, ou melhor, de tentativa de explicação do real desenvolvida pelo homem, a que mais venha favorecer nesta busca pelo próprio do silêncio seja justamente a daquele tipo de pensamento pouco, ou nada, aceito dentro da sociedade moderna como verdadeiro, ou seja, o pensamento poético. Isto porque, é neste modo de se responder ao apelo do real que homem — enquanto o ente que tem possibilidade de diálogo consciente com o Ser — aprofunda-se nas questões essenciais, não para impor respostas, mas para deixá-las acontecer: “A linguagem não representa, não expressa, sem antes mostrar aquilo de que fala *dizendo-o*. E quando essencial, o dizer da linguagem é poesia” (NUNES, 1993, p. 88).

### **1.1.1 Tendo por musa o silêncio**

Dentro dessa discussão, é interessante destacar que a obra de Max Martins, a qual é marcada pelo grande cuidado no trato com questões acerca da própria linguagem, não só no sentido metapoético — vale lembrar —, mas especialmente como aquela que irá refletir o *lógos*, a palavra e sua capacidade — ou incapacidade — de dizer, de promover significações. Diante de tais preocupações, não é por acaso que um dos temas preponderantes dentro da

poesia deste autor seja justamente a questão do silêncio, ou melhor, do silêncio criativo, é importante frisar.

Pode-se dizer que o poeta, por mais paradoxal que pareça, e que realmente é, tem por musa o silêncio e, no caso de Max Martins, a ligação temática direta com tal reflexão não seria das mais difíceis de comprovar. Uma breve análise acerca dos temas na obra martiniana logo a revelaria e, sendo ainda mais “pragmático-cartesiano”, até mesmo uma lista dos vocábulos mais utilizados pelo poeta poderia apontar neste sentido, uma vez que não raro se encontra nos seus poemas palavras pertencentes ao mesmo campo semântico de “silêncio” (inclusive o próprio signo “silêncio” aparece com muita frequência) e “linguagem”. Tudo isto, entretanto, aqui não nos interessa, mesmo reconhecendo o valor científico de tais procedimentos. Neste trabalho opta-se antes pelo diálogo interpretativo acerca da obra, do que pela sua análise classificatória. A bem da verdade, a opção aqui é a do, em certo sentido, “não-método” — se por método pressupõem-se a análise com conceitos *a priori* — da “hermenêutica heideggeriana do poético”, como chama Benedito Nunes, e que esclarece tal processo hermenêutico caracterizando-o do seguinte modo:

Por essa forma, a hermenêutica tem que interpretar a poesia falando-a, desdobrando-a em figuras, em *topoi* dela mesma, sem traduzi-la em conceitos. E como fazê-lo, uma vez que visa à dimensão do texto que não reside no conteúdo semântico, temático e lógico do enunciado, mas no nível pré-categorial, pré-simbólico e pré-objetivo? Em tais condições, o interprete é instado quase ao esforço de parodiar o texto, e de interpretar a poesia com a poesia. A hermenêutica da poesia seria sempre poética (NUNES, 1993, p. 95).

Como já foi dito, para o desenvolvimento deste texto, defende-se a possibilidade de uma discussão paralela, ou melhor, “trançada” por dois fios: poesia e filosofia. Em suma, pretende-se trilhar o caminho entre a reflexão filosófica acerca da questão do silêncio enquanto essência da linguagem e como esta mesma questão é posta em obra na poesia martiniana. Diante disto, e retomando a citação acima, está claro que não nos resta outro caminho, senão o poético, e assim, contraditoriamente — o lugar da crítica finda por ser tão paradoxal como o da própria poesia —, restam-nos todos os caminhos, tal como se caíssemos diretamente em uma sala cuja descrição fosse dada pelos dois versos que formam o poema “Saber”, de Max Martins: “Todas as portas estão abertas/ ou não há portas” (2001, p. 57). Acredito que melhor título não poderia haver para o poema citado, isto porque, todo conhecimento, todo “saber” que busca o próprio é um caminho, é extrema abertura, logo, “não há portas” ou, caso haja, todas estão abertas. Nesta perspectiva, vale reiterar que,

tomando de empréstimo as palavras do filósofo alemão, o “questionamento trabalha na construção de um caminho [...] Todo caminho de pensamento passa, de maneira mais ou menos perceptível e de modo extraordinário, pela linguagem” (HEIDEGGER, 2010b, p. 11).

Por este viés, percebe-se o quanto o pequeno poema, “Saber”, opera na direção do retorno à origem da linguagem. Vê-se também que o “minimalismo” característico do texto, que para muitos poderia ser tomado como mero epigrama, sem outra função que não a sátira ou o chiste, de forma alguma diminui o poder reflexivo do poema, antes, diria, até mesmo o aprofunda: o gosto e o rigor pelo mínimo — algumas vezes minimalista —, tão caro ao poeta, salienta nos seus poemas o poder do que não é discurso, do que não pode ser conceito, pois é um pôr em obra da essência da linguagem, i.e, do silêncio.

“Saber” é um poema da própria abertura — e por isso é, também, metapoesia — que expressa todo o vigor do pensamento poético. Provavelmente, se no lugar daqueles dois versos “contraditórios” tivéssemos um tratado, um ensaio, ou um artigo científico acerca do saber, ao final de uma exaustiva leitura teríamos inúmeras abstrações sobre a capacidade cognitiva humana, saberíamos como o teórico “x” e o estudioso “y” a interpretaram, e poderíamos até mesmo citar quais as principais obras abordaram o assunto. Entretanto, o saber, como saber, estaria cada vez mais longe de se “des-velar” para nós. Por outro lado, no poema de Max Martins, o saber acontece, desvela-se ante nossos olhos, não simplesmente pelo que diz ou tematiza, mas principalmente pelo que não diz, pelo que é silêncio, lacuna a ser preenchida — pois já trazia em si a possibilidade do preencher — no ato da leitura, quando o texto enfim se realiza. Neste sentido, o poema de Max Martins nomeia o “saber”, entendendo-se que

Nomear não é distribuir títulos, não é atribuir palavras. Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes. A evocação convoca. Desse modo, traz para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado. Convocando, a evocação já provocou o que se evoca. Provocou em que sentido? No sentido da distância onde o evocado se recolhe como ausência (HEIDEGGER, 2008, p. 15-16).

Detendo-se um pouco mais nas palavras de Heidegger, é importante observar que essa espécie de tensão entre o “nomear” e o “dar-títulos” possui, à primeira vista, aparentes semelhanças com a dicotomia saussuriana do “significado” e “significante”, porém não pode ser confundida com esta, uma vez que aquela procura caminhar justamente em direção à ideia de superação do pensamento dualístico aristotélico que tanto ressoa em toda a teoria

estruturalista da linguagem. O nomear heideggeriano, por assim dizer, salienta justamente o ponto esquecido por Saussure em sua teoria, que é o da relevância da proximidade entre coisa e signo que acontece na poesia: “Nomear aproxima o que evoca”, vale repetir. Para Heidegger, o que o poeta canta, vigora. Reforçando o “paradoxo” poético, “o evocado se recolhe como ausência”, e esta ausência é o silêncio acontecendo.

Pela via da poesia, nota-se que tais conflitos e questionamentos são frequentemente encenados na obra martiniana, e quando nos pomos à escuta de um poema tal qual “Mar-ahu”, que integra o livro *Caminho de Marahu* (1983), temos noção de como o poeta resolve, ainda que sempre deixando em aberto, esses conflitos próprios da linguagem.

### **Mar-ahu**

Não  
é a ilha

Não  
é a praia

E o mar  
(de nos fazermos ao)  
é só um nome  
sem

a outra margem

(MARTINS, 2001, p. 138)

Escutando o marulho que ressoa no poema, tem-se, logo de início, posta a questão da negação da palavra-conceito, põe-se em evidência certa ideia da insuficiência da linguagem. O poeta procura, mas não encontra nenhum nome capaz de nomear “Marahu” — nem “ilha”, nem “praia”, nem “mar” servem. Nenhum nome possui a completude do que realmente é. Nem mesmo o “mar”, que deveria, pela “lógica”, abarcar “Marahu”, consegue tal feito, pois é, como aparece no poema, uma palavra “incompleta” — “sem a outra margem” — dentro da palavra “Marahu”. E aqui, diga-se de passagem, vale atentar para a sutileza visual do título do poema, marcado pela separação entre a palavra “mar” e a partícula “ahu”, construindo-se assim, com um simples traço, um rio de vazio dentro do próprio vocábulo “Marahu”. Deste modo, o poema nos conduz também, e diria até que principalmente, para a ideia de que as palavras, em si, não são apenas um conceito, mas também acontecem, vigoram, enquanto coisas (são concretas).

Pensando nisso, pode-se entender que este é um poema que fala a partir do silêncio, na busca, consciente, por alcançá-lo, fala sem discursar verdades — no sentido mais usual do termo, a verdade escolástica do *adaequatio rei et intellectus*<sup>4</sup> —, mas antes abrindo-se para o jogo da verdade mais original, da *alétheia*<sup>5</sup>, i.e, do se dar em se retirando, do eterno movimento de velamento e desvelamento que sempre nos impedirá de ter certezas absolutas, porém, que sempre nos manterá no eterno caminhar. Afinal, “Marahu”, ou “Mar-ahu”, não é ilha, nem é praia, nem é mar, ao mesmo tempo em que é ilha, é praia e é mar, como pode ser bem compreendido até por meio das nuances que a leitura em voz alta do poema revela: dependendo da dicção empregada, o “Não/ é uma praia”, bem como os outros versos semelhantes, afiguram-se ora como negação, ora como afirmação.

### 1.1.2 Poesia: palavra questionada

A poesia de Max Martins, como a da grande maioria dos poetas modernos, ocupou-se extremamente com o fazer poético: desde Baudelaire, os poetas tanto fazem como buscam entender o que fazem, transfigurando isto no próprio fazer, materializado no feito, i.e, no poema. Entretanto, quando mergulhamos mais fundo na obra martiniana, podemos avistar não só essa preocupação com o caráter técnico-artesanal da construção poética, mas, principalmente, é latente em sua obra o próprio questionar a linguagem, duvidando sempre do que ela realmente é. Por isso tantas dúvidas em “Mar-ahu”, por isso parte-se de uma negação para chegar em outra, concluindo que realmente “Marahu” não pode ser mais que uma simples palavra, mas que ainda assim, posta em obra pela poesia, tem o poder de convocar e de desvelar não só o Ser da praia (mar ou rio), mas também o nosso próprio Ser, pois o questionamento só é possível por aquele que guarda as respostas em si: só ao homem foi dado o questionar.

Octavio Paz, no ensaio “Poesia e poema”, conta-nos que na “criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria” (1982, p. 26). Quando se põe em liberdade a língua, matéria da poesia, ela retorna para seu estado originário de linguagem, ou, até mais anterior, ao seu estado de silêncio, ou seja, aquele estado das máximas possibilidades criativas, aquilo

<sup>4</sup> Adequação entre o real e o intelecto (Tradução nossa).

<sup>5</sup> A palavra grega para verdade, ἀλήθεια (*alétheia*), mostra-se relevante, pois já fala, em sua composição etimológica, da dimensão autovelante da realidade, que se manifesta ocultando, silenciando o que verdadeiramente é. O termo é composto da partícula negativa alfa (a-) e do nome da deusa que é o rio do esquecimento, do velamento: Léthe. Uma tradução possível, portanto, para a verdade, em grego, é desvelamento.

que a poesia, pensada como *poiésis*, intenta alcançar, lembrando-nos do há muito esquecido. O poeta, então, quando verdadeiramente poeta, tem a dura, porém genuína, missão de resgatar a língua “oculta de si própria/ e de seu nome/ cega” (2001, p. 117), como aparece no poema “Negro e negro”, de Max Martins, que reproduzimos abaixo:

### **Negro e negro**

Sem tom nem som  
 – não tonsurada  
 Oculta de si própria  
 e de seu nome  
 cega

no seu ovo a letra-  
 aranha sonha  
 sabe:

Guarda o silêncio  
 antes do incêndio

(MARTINS, 2001, p. 117)

O poema em questão faz parte do livro *60/35*, lançado em 1985, cujo título alude à idade do autor, na época com 60 anos, e o tempo que este se dedicou ao que Drummond chamou de “luta vã”, isto é, o trabalho poético com a palavra — diriam os críticos, reproduzindo o já dito: “é uma obra da fase madura de Max Martins”. Talvez, dependendo do ângulo em que esteja inscrito nosso olhar, a “luta vã” de Drummond, a inutilidade do poetar, tem total razão de ser. Afinal, resta-nos sempre a pergunta: qual o lugar para a poesia dentro de uma sociedade técnica que tende sempre a suplantiar tudo aquilo que não se entrega facilmente a sua sanha “instrumentalizante”? Diante disto, mais uma vez Octavio Paz socorre-nos com uma bela reflexão:

[...] não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. Às vezes os dois termos [sociedade e poesia] aspiram a desvincular-se. Não podem. Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo auto-suficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras (PAZ, 1990, p. 96).

Retomando o “Negro e negro”, e pensando no diálogo deste com as palavras de Octavio Paz, entende-se melhor o sonho da “letra-aranha” em seu ovo, i.e, da letra genuína,

tecelã das teias, que guarda em si o vislumbre do próprio da linguagem, que se realiza — ainda que esquecida e cega de si — na sociedade, contudo, apenas no poema é chocada. Daí a mútua necessidade entre poesia e sociedade da qual nos fala Paz, bem como daí também a da “descoberta” da razão de ser do fazer poético.

Ainda seguindo a trilha, ou teia, deixada pelo texto martiniano, ressalta-se a ideia de que na letra, depois do sopro poético de vida, o silêncio é cultivado. Nos últimos dois versos, “Guarda o silêncio/ antes do incêndio”, somos, em certo sentido, enquanto leitores-criadores — pensando por uma ótica de “obra aberta”<sup>6</sup> —, convocados ao cultivo, ao cuidado com aquilo que, anteriormente, parecia esvaziado de sentido, apenas uma letra perdida na escuridão, num fosso “Negro e negro”, mas que desvelando-se para o acontecer da verdade, mostrou-se como sendo a própria linguagem embrionária, repousando em seu ovo de significações e, por que não, no seu “Ovo Filosófico”, para lembrarmos, de passagem, outro grande poema de Max Martins.

O arremate “Guarda o silêncio/ antes do incêndio”, lido isoladamente, pode ser tomado como imperativo, como se o poeta apontasse o dedo em nossa face e desse a ordem, mas também pode ser lido como um conselho, como o dado por um velho e bondoso ancião, ou um “Velho Mestre”, quem sabe, como muitos que o poeta gosta de citar. Por fim, há a possibilidade também de nos atermos ao sentido mais próximo do que seria a “denotação” — se é que isto é possível em poesia —, e ouvirmos a voz reflexiva do sonho da letra-aranha. Todas estas nuances, e provavelmente também outras, são aceitáveis, e até mesmo necessárias, se acreditarmos que não foi ao acaso que o poeta escolheu isolar estes últimos versos do poema (recurso, como já vimos, e ainda veremos mais, recorrente do autor). Contudo, o ponto de conformidade entre as várias leituras, inevitavelmente, irá nos conduzir a uma ideia trabalhada no princípio deste capítulo, que é a de que para a linguagem ocorrer, para que haja significação, “antes do incêndio”, é preciso que se instaure o silêncio, como esclarece Felipe Marques na citação abaixo, retirada de sua dissertação, intitulada “Percurso de uma travessia pelo silêncio”.

Fora da abertura do silêncio não há, portanto, qualquer possibilidade de fala. Na confusão, na algazarra, no amontoado de vozes nenhuma fala pode significar, porque se mistura no ruído e se perde na sua imensidão. O silêncio é algo como uma condição necessária não apenas para o ouvir, mas para o próprio significar (MARQUES, 2012, p.27).

---

<sup>6</sup> Tomamos o termo celebrizado pelo trabalho de Umberto Eco de um modo bastante livre, sem nenhuma pretensão de desenvolver conceitualmente as discussões empreendidas por esse autor.



Implícito na fala de Marques está a noção do quanto não estamos acostumados a guardar o silêncio, antes, antecipamos o barulho, os ruídos sobrepostos, o amontoado de vozes. E assim, antecipando “o incêndio” sem a devida preocupação com o silêncio, inevitavelmente este se afigurará nocivo e devastador, ou seja, o oposto do incêndio poético que brilha intensamente ao fim de “Negro e negro”. A mudez encenada no nosso cotidiano, no dia a dia da sociedade moderna, não pode ser confundida com o silêncio poético, pois esta é construída pelo excesso de vozes que não pensam a essência de si mesmas, por verdades que não “des-velam”, e que aspiram à superação da poesia, como do último mito, de um Deus que se recusa a tombar, i.e, quer-se, como colocou Octavio Paz, no trecho citado do seu “Signos em rotação”, uma desvinculação entre “sociedade”, técnico-cientificamente guiada, e “poesia”, fundada, e fundante, dos mitos.

De não pensar o originário das questões incorremos no risco de esquecê-lo, e deste modo esquecemo-nos do nosso próprio ser. Em vista disso, defende-se aqui a ideia de que a poesia ensina, porém não no sentido funcional do termo, de forma alguma estamos a defender que se deve usar a poesia para compreensão de uma disciplina, assunto ou matéria qualquer. Não se trata disto, a ideia fundamental é que poesia ensine poesia, i.e, aprende-se *com* os poemas — nunca por meio deles — o pensamento poético originário. Em um poema erótico de Max Martins, por exemplo, não se aprende “educação sexual”, mas sim o próprio erotismo, dialoga-se com o *Eros*, que “nasceu do ovo da noite que flutuava no caos”, e que, “com suas setas e sua tocha, atingia e animava todas as coisas, espalhando a vida e a alegria” (BULFINCH, 2006, p. 16).

Partindo destas reflexões, fomentadas especialmente pela citação de Felipe Marques, principia-se um desdobramento da discussão empreendida até o momento. Nesta dobra, a aprendizagem, nos termos supracitados — ou seja, no seu entrelaçamento com a questão do silêncio que a poesia de Max Martins convoca —, será posto em lugar de destaque. Com isso, inevitavelmente, reflexões acerca do educar, do pensar e do ensinar também virão à tona. É preciso, de forma séria e profunda, mergulhando realmente no abismo, nos perguntarmos: por que poesia? o que ela nos diz?

É bem verdade que estamos mais acostumados a dizer algo sobre a poesia do que nos pormos à sua escuta. Mas afinal, o que nós podemos dizer da poesia, ou, no caso específico, da poesia martiniana? Nada, se pensarmos como Benedito Nunes, quando afirma que “toda grande poesia termina no silêncio que ela mesma gera” (1993, p. 99). Verdadeiramente, da poesia, não podemos dizer nada, então, o que nos resta é, humildemente, escutar. Apenas na escuta do silêncio que acontece em todo poema é que podemos aprender. Mas aprender o

quê? Esta é a pergunta norteadora do próximo tópico, pergunta farol, ou melhor, pergunta estrela, que noutras épocas guiava os navegantes para o horizonte, sem jamais prometer de antemão a terra firme: as estrelas eram convites para a viagem, não provas do já conhecido, mas sim uma esperança para o descobrir.

## 1.2 Educação pelo silêncio

*E, no entanto... Talvez, já desde séculos, o homem vem agindo demais e pensando de menos.*

(Martin Heidegger)

A primeira vista, acredito que o título dado a esta sessão, “Educação pelo silêncio”, pode afigurar-se para o leitor como algo terrível, algo que remonte a uma ideia de repressão, ou seja, ao modo mais arcaico de lidar com o educar: o modo despótico, marcado pelo império das certezas absolutas e da inadmissão de qualquer fala que conduza ao diálogo. Nesta maneira de ensinar, a educação resume-se à mera transmissão de ideias — ou melhor, conceitos e fórmulas prontas — por via da imposição; sendo assim, o silêncio passaria a ser instrumentalizado, e funcionaria como mais uma arma para a implementação de “verdades”.

Entretanto, é preciso enfatizar que, neste trabalho, nem o educar está reduzido ao “disciplinarizar”, i.e, passar os assuntos das disciplinas, e nem o silêncio, como de certa forma já foi dito, tem a ver com a imposição de um calar repressor. Muito pelo contrário, defende-se o educar como uma radical provocação ao pensar, e o silêncio como a possibilidade de todo falar, de todo acontecer da linguagem, que jamais pode ser limitado ao instrumental. Desta forma, educar pelo silêncio é provocação ao pensamento pelo diálogo no entre da linguagem, trata-se de um educar no qual a verdade deixa de ser simplificada em uma visão dicotômica (como oposição ao falso), e passa a ser apreendida no seu sentido originário de “desvelamento”, *alétheia*.

Mas como trazer tudo isto para a poesia? Não é preciso trazer, digo até que nosso esforço seria inútil se o tentássemos, pois tudo o que foi dito no parágrafo acima já acontece na poesia, na verdade, nós é que necessitamos ir até ela, ao encontro com sua fala. E é importante destacar que neste “ir ao encontro de”, há também um movimento de retorno ao ponto de partida, de encontro consigo mesmo, pois o caminhar vigora em algo que é próprio da nossa condição de ente que tem a capacidade de pensar o Ser: o questionar. O conhecimento é um “se ir”, questionante, portanto, sem direções predefinidas. Corroborando tal pensamento, vale citar novamente os versos quase aforísticos do poema “Saber”, lido no tópico anterior: “Todas as portas estão abertas/ ou não há portas” (MARTINS, 2001, p. 57).

A pergunta que tão naturalmente se responde no parágrafo acima, não o poderia ser caso tivesse sido formulada de outra maneira, se, por exemplo, no lugar da “poesia” perguntássemos pelos “Estudos Literários”. Isto porque, Estudos Literários, Teoria da Literatura, História e Crítica Literária, entre outros, já são respostas, ou melhor, produtos da nossa época, a qual é marcada pela construção técnico-científica do real, e que habitua-nos a

entender — e nos relacionar — de modo extremamente conceitual com o mundo. A verdade, originariamente dada pela polivalência do acontecer mítico, hoje está reduzida a certezas, fórmulas, conceitos, teorias etc., todas cientificamente bem delimitadas. Deste modo, todo o pensar é sistematizado, criam-se estruturas pelas quais o “pensador” deve caminhar — com o devido cuidado para não se perder por obscuros caminhos. Assim então a filosofia, bem como os estudos literários, é compreendida por meio de suas correntes crítico-teóricas.

Frente a isso, é comum encontrarmos um pendor para deslegitimação de todo proceder intelectual que não se enquadre, seja por opção ou impossibilidade, no modelo científico de se pensar. Sendo assim, nada mais “natural” do que abdicarmos do contado direto com os textos literários em prol de uma leitura intermediada por teorias prévias. Além disso, é patente a tendência ao movimento de colocação da poesia — e diria até que da arte de modo geral — em um lugar subalterno, imediatamente inferior ao da ciência, no que diz respeito a algo que possa fornecer respostas válidas para as questões que assolam o homem. Por isso, pode-se dizer que a ideia hegemônica que vigora em nossa época ainda é a mesma que a de George Boas, quando no seu *Poetry and Philosophy*, de 1932, declarou que “Ideas in poetry are usually stale and false, and no one older than sixteen would find it worth his while to read poetry merely for what it says” (BOAS, 1932, p. 9 apud WELLEK; WARREN, 1949, p. 107).<sup>7</sup>

A fala de George Boas aparece naquela que talvez seja a *Teoria da Literatura* mais conhecida de todas, refiro-me à obra assinada por René Wellek e Austin Warren. Mais especificamente, a citação de Boas encontra-se no início do Capítulo X, intitulado “Literatura e Ideias”, no momento em que os autores discorrem sobre uma das duas maneiras, que eles apontam como sendo as mais frequentes, de se ver a relação entre literatura e ideias. Em suma, estes dois modos seriam: um que enxerga a literatura como um verdadeiro tratado filosófico, e outro que a tomaria como sendo totalmente desprovida de relevância filosófica. Logicamente, o comentário de George Boas foi usado como exemplo para este segundo caso.

Ainda no Capítulo X da obra de Wellek e Warren encontra-se outro exemplo de como é tratada a relação literatura e filosofia pelos críticos, e que não necessariamente está associado com os dois modos citados no parágrafo anterior. Neste, que talvez possa ser entendido como um terceiro modo comum de se abordar o problema central do capítulo em

---

<sup>7</sup> Por conta das inúmeras controvérsias acerca da qualidade das traduções existente da *Theory of Letarature* para o português, optou-se por, sempre que possível, colocar as citações desta obra no original. Contudo, acompanhado esta, em nota de rodapé, será colocada a tradução de José Palla Carmo feita para publicações Europa-America. No trecho em questão a tradução de Carmo é: “...as ideias contidas na poesia são normalmente cediças e muitas vezes falsas; e nenhuma pessoa com mais de dezesseis anos acharia que valesse a pena perder tempo a ler poesia apenas pelo que ela diz” (BOAS, 1932, p. 9 apud WELLEK; WARREN, 1971, p. 135).

questão, nota-se a intenção de se tomar o texto literário como espelho das correntes filosóficas de determinada época, tal qual os autores demonstram valendo-se de exemplos da literatura inglesa, na seguinte passagem:

Without doubt, English literature can be shown to reflect the history of philosophy. Renaissance Platonism pervades Elizabethan poetry: Spenser wrote four hymns describing the Neo Platonic ascent from matter to Heavenly Beauty [...] In Marlowe we hear reverberations of the contemporary Italianate atheism and skepticism. Even in Shakespeare, there are many traces of Renaissance Platonism [...] Milton himself evolved a highly personal theology and cosmogony, which, according to one interpretation, combine materialistic and Platonic elements and draw both on Oriental thought and on the doctrines of such contemporary sects as the mortalists (1949, p. 109-110).<sup>8</sup>

Toda essa discussão entre “Literatura e ideias” que vemos delineada na célebre obra de Wellek e Warren possui ainda inúmeras outras nuances, nem sequer citadas pelos autores. A “querela” filosofia v.s poesia é muito mais complexa do que nos permite ver o capítulo X da *Teoria da Literatura*. De acordo com Benedito Nunes, por exemplo, tal disputa remonta às origens da própria instituição da filosofia. Para o filósofo e crítico-literário, o episódio platônico do banimento dos poetas da república é uma espécie de “símbolo”, um marco no que diz respeito ao afastamento da filosofia de todo conhecimento que não seja “verdadeiro”. Partindo disso, é possível perceber, quando nos debruçamos sobre a História da Filosofia, um gradativo afastamento desta em relação ao “texto poético”, ou melhor, da *poiésis*, concomitantemente a uma sucessiva aproximação do conhecimento “científico-racional”.

Benedito Nunes afigura-se aqui como um pensador importante não pela sua conhecida amizade com o poeta Max Martins, nem apenas por ter a importância histórica de ter sido o primeiro crítico da obra deste autor, mas, sobretudo por conta da sua intensa preocupação — talvez relativa da sua dupla atividade: crítico literário e filósofo — em discutir os pontos de “fuga” e “contato” da poesia com o pensamento. Um bom texto para se compreender tal preocupação do pensador é o ensaio “Filosofia e poesia”, no qual Benedito traça um percurso histórico dos principais momentos da querela em questão, indo desde sua

---

<sup>8</sup> Na tradução de José Carmo: É fora de dúvida que se pode demonstrar ser a literatura inglesa um reflexo da história da filosofia. A poesia isabelina está impregnada do platonismo do Renascimento: Spenser é autor de quatro hinos que descrevem a ascensão neoplatônica da matéria à Beleza Celestial [...] Em Marlowe, ouvimos reverberações do ateísmo e ceticismo coevos, de influência italiana. Até em Shakespeare se encontram muitos vestígios do platonismo [...] O próprio Milton desenvolveu uma teologia e uma cosmogonia muito pessoais, as quais — segundo uma das interpretações de que foram objetos — combinam elementos materialísticos e platônicos, inspirando-se ambas no pensamento oriental e nas doutrinas de algumas seitas contemporâneas, como a dos mortalistas (1975, p. 138).

origem, com Platão, até o advento daquilo que ele denomina como “hermenêutica heideggeriana” — isto sem esquecer-se de voltar aos chamados pré-socráticos (ou pensadores originários), para salientar o entrelaçamento filosófico-poético que acontece nas buscas pela explicação do real propostas por estes.

Não por acaso, o texto de Benedito Nunes desemboca na filosofia do alemão Martin Heidegger. Isto porque, o filósofo alemão, especialmente a partir da sua chamada “segunda fase”, empreende um radical projeto filosófico, no qual uma inversão dos preceitos até agora apresentados é patente: o pensamento se afasta da ciência e se aproxima da poesia. E é em diálogo com esta “ruptura”, ou “revolução”, que refletimos acerca da existência e importância de um “pensamento poético”.

[...] a verdade é que nem o pensamento existencial, nem os derivados franceses da fenomenologia que se abasteceram de Heidegger fizeram dessa transação, como tema filosófico axial, à semelhança do que sucede na hermenêutica heideggeriana da segunda fase, ou do segundo Heidegger — como se diz impropriamente diante da publicação da *Gesamtaufgabe* [obra completa] —, um intercurso dialogal, que corresponderia a um *dichtende Denke* [pensar poético] ou, inversamente, um *dekende Dichten* [um poetar pensante] (NUNES, 2011, p. 19).

A decisão heideggeriana de adotar como principal ponto do seu projeto filosófico a questão da linguagem ou, mais especificamente, da poesia, carrega consigo inevitáveis polêmicas. Dentre estas, sem dúvida, a mais marcante é a com a ciência, afinal, o filósofo alemão chegará a declarar literalmente que “A ciência não pensa” e, no mesmo texto, um pouco depois, reafirma: “A relação entre pensamento e ciência só se mostra autêntica e frutífera quando se torna visível o abismo que há entre as ciências e o pensamento” (HEIDEGGER, 2010b, p. 115). Tais declarações muito nos assustam, uma vez que, de tão imersos em um mundo cuja técnica e a ciência alcançaram proporções enormes, a ponto de determinarem a maior parte de nossa relação com a realidade (na maioria das vezes em forma de virtualidade), não conseguimos conceber facilmente um pensar que não seja o científico.

Como pensar fora das determinações científicas e das correntes crítico-teóricas das mais diversas áreas do conhecimento? Como atingir esse tal “pensamento poético”? E ele teria realmente alguma legitimidade para refletir acerca das questões do homem? Todas estas perguntas são típicas daqueles que, habituados ao frenesi da técnica contemporânea, procuram sempre respostas rápidas, diretas e completas, tanto quanto um *fast-food*. Na poética, entretanto, mais do que o responder, dá-se ênfase no questionar: o conhecimento não se centra

nos objetivos — algumas vezes “produtos” — alcançados, mas na “travessia”, no percurso necessário a todo o conhecer.

Porém, e a poesia propriamente dita? O que ela tem para nos ensinar? Frente a tais questionamentos, vale uma releitura das palavras de George Boas, citadas no início deste tópico, isto porque, a bem da verdade, devemos salientar que em uma coisa ele está certo: realmente não faz nenhum sentido lermos poesia apenas pelo que ela nos diz, isto porque, num texto poético, o que mais propriamente nos fala não é o seu dizer — no sentido do seu conteúdo de superfície —, mas o seu silenciar. Sempre lembrando, trata-se do silenciar que provém do “silêncio criativo”, solo para que a linguagem se instaure e que, deste modo, apresente-se como a própria essência do lugar de busca humano, uma vez que o “homem só pode assumir essa exigência [da busca pela essência do habitar] a partir de onde ele recebe. Ele recebe no apelo da linguagem” (HEIDEGGER, 2010b, p. 167).

Dentro desta perspectiva, se pôr à escuta do poema é fundamental para melhor compreendermos não apenas o poema em si, mas a nossa própria essência enquanto “ser-endo” que é a partir da linguagem. É visando o diálogo com tais questões que empreendemos a discussão acerca da poesia de Max Martins, i.e, não simplesmente procurando onde o debate teórico-filosófico ocorre nos poemas martinianos. Não se quer a repetição do “método” de ver as obras como meros reflexos de discussões filosóficas, mas, sim, propor a escuta do silêncio que inevitavelmente acontece nos textos em que a *poesia* é acentuada, para então empreender a travessia pelas questões que eles mesmos provocam.

Por isso, deixar a poesia falar é reivindicar a legitimação do pensamento poético. A obra de Max Martins é abundante de “vitalidade”, de pensamento, de questões que a cada verso se “des-velam” aos olhos dos seus leitores, questões incontornáveis ao homem, não apenas são discursadas nos seus textos, mas antes são “um acontecer” pululando no silêncio plasmado nos poemas. Contudo, a pergunta ainda perdura: se a poesia pensa, o que ela tem para nos ensinar? Não há outra maneira de responder tal indagação, se não pelo confronto direto com a poesia. Sendo assim, acredito que a leitura de um poema como “Folhas Vivas e Verdes”, pode ajudar, não a responder, mas a aprofundar a pergunta, uma vez que pensar não está diretamente relacionado com o responder, mas sim com o questionar.

### **Folhas vivas e verdes**

tem muita relva ainda  
no teu peito, dizes  
voz ardente –

verdes  
 folhas vivas  
 pulsam  
   impulsionam  
     vogam o teu caminho

e a tua verdade  
   elementar: a sede

(MARTINS, 2001, p. 85)

O poema faz parte da última coletânea publicada por Max Martins, *Colmando a Lacuna* (2001), que integra o seu *Poemas Reunidos* e não chegou a ter publicação independente. Apesar de o livro ser de 2001, há uma indicação de fim de página de que o poema foi escrito em abril de 1985, na “Germânia”. Este dado extratextual tem algo no mínimo curioso: o poeta declara-se como que escrevendo de uma região “inexistente” no presente, i.e, da antiga Germânia. Talvez daí dê para especular acerca do compromisso do poeta não com o “real factual”, mas com a ficção, que não se resume ao falso, pois é antes um desdobrar do real.

É claro que em um poema como “Folhas vivas e verdes” não há nada para se aprender acerca da botânica das folhas, nenhuma informação legitimada pela biologia se encontra nos curtos versos de Max Martins. E quanto aos preceitos filosóficos do texto? De quais correntes ele é espelho? É difícil responder quando se tem pela frente a sintaxe “desorganizada”, ou mesmo “ilógica”, de um poeta que nem sequer respeita a tradição dos versos: certamente, em algo assim, nenhum pensamento sério pode existir.

Para começar, o texto não começa e muito menos finda, como se dá a entender pela ausência de ponto final e também pela utilização da letra minúscula do primeiro verso, “tem muita relva ainda”, tal como se a frase tivesse sido abruptamente recortada do meio de outro texto e colada ali. Muitas informações faltam ao leitor, há um “dizes” e uma “voz ardente”; mas a quem pertence este dizer e esta voz ardente? Nós realmente não podemos saber com exatidão. E o “verdes” que aparece na segunda estrofe, seria a cor ou a forma nominal da 2ª pessoa do plural do verbo ver? E se for a segunda opção, poderíamos pensar que o uso desta forma verbal, associada ao “voz ardente”, estaria fazendo alusão à passagem bíblica conhecida como o episódio da “sarça ardente”<sup>9</sup>? Afinal, temos um “vós” (pessoa verbal muito utilizada nos textos bíblicos) que vê as folhas que não queimam e ouve uma voz que lhe

---

<sup>9</sup> O episódio citado aparece em Êxodo 3, e narra a conversa que Deus tem com Moisés por meio de uma sarça que arde em chamas, mas não queima. Nesta conversa, Deus diz a Moisés para retirar o seu povo (“os filhos de Israel”) do Egito e levá-los para uma jornada até a terra prometida. (*Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, pp. 64-65).



impulsiona para prosseguir o seu caminho. Então estaria tudo claro, tratar-se-ia de um poema com caráter teológico que nos ensina o mesmo que o episódio bíblico?

Não é possível dizer nem que sim, nem que não, para as perguntas e os vislumbres de interpretação que começaram a se abrir no parágrafo anterior. O poema não se entrega com facilidade, há sempre um “algo mais” à espreita. E é nesta possibilidade sempiterna de “algo mais” que o silêncio se enreda, i.e, se dá a ver, ainda que não se esgote, pois no passo seguinte ele se retrai, mantendo sempre a dinâmica do dar em se retirando própria de toda *questão*. Vale ainda ressaltar que, o que normalmente tomamos como “falta”, ou “incompletude”, dentro do poema, é na verdade um instaurar de possibilidades significativas, como pode esclarecer a leitura do seguinte comentário de Eni Orlandi, em *As Formas do Silêncio*:

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam (2007, p. 47)

Orlandi trabalha com o discurso pensado na fala do “dia a dia”, com aquilo que os linguistas chamam de “língua em uso”. Nós temos a vantagem de trabalhar com a poesia, que não é vantagem por esta ser uma forma mais nobre da linguagem ou algo do gênero, quanto a isso concordamos inteiramente com Heidegger, quando afirma que a poesia “nunca é propriamente apenas um modo (*melos*) mais elevado da linguagem cotidiana. Ao contrário. É a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa” (2008, p. 24). Ou seja, a “vantagem” ocorre pelo fato de que na poesia tem-se mais “viva” — pulsante — a questão do silêncio: é nela que se encontra a maior ênfase na criação de possibilidades de significar.

Voltando ao poema, continuando a sua travessia, é possível agora abandonar um pouco a ideia, talvez um tanto excêntrica, do diálogo deste com o episódio bíblico da sarça ardente. Concentrando-se no vocábulo “folha”, que aparece logo no título do texto, não é forçado encontrar mais de um significado para ele, pois a folha pode ser a da árvore, como pode ser a de papel. Ora, a folha de papel é um instrumento para o ofício do poeta, local onde ele registra seu poema. Tendo em vista isso, a leitura do texto se desdobra em outra; por exemplo, se é concorde que a folha de papel é apenas um instrumento, então o que lhe daria o

sopro de vida seria a poesia — que jamais se entrega como instrumento —, sendo assim, as “folhas vivas” que aparecem no poema, seriam as folhas preenchidas com poesia.

Com base nesta outra leitura, nota-se que a discussão acerca da questão poesia-e-vida (*poiésis* e *dzoé*) ganha força, “tem muita relva ainda/ no teu peito, dizes”. O entrelaçamento entre o poético e o caminhar (ou o viver) é destacado, torna-se mais claro o entendimento de que só é possível “vogar o caminho” quando se tem o impulso da *poiésis*, vale lembrar os famosos versos de Hölderlin: “Cheio de méritos, mas poeticamente/ o homem habita esta terra”, tão citados por Heidegger. Essa discussão é pertinente dentro de toda poesia martiniana, frente a isso não há dúvidas de que Max Martins seja um poeta do *Eros*, ou seja, da poesia-vida. Portanto, não é de se estranhar que “Folhas vivas e verdes” possa dialogar também com esta interpretação.

Ainda no poema em questão, vale ressaltar os intrigantes últimos versos, destacando-os como aparecem no texto:

e a tua verdade  
elementar: a sede

No trecho tem-se a culminância do poema, que, enquanto poesia, consiste na intenção de responder ao chamado do Ser, da “verdade elementar”. São nesses versos que a ideia de “vida-poesia” assume a condensação máxima, pois neles o que move tanto o fazer poético, quanto o viver dos viventes, “a verdade elementar”, é posto em obra, desvela-se ao leitor. Contudo, para ser autêntico, este desvelar não pode escapar ao encobrimento que nele já está pressuposto — visto que “o Ser não é, pois se fosse seria ente” (CASTRO, 2010, p. 124)<sup>10</sup>. Por conta disso, no esboço da resposta, lança-se a questão de maior abertura: “a sede”. O poema “finda” na incompletude da sede, na encenação daquilo que só faz sentido enquanto vigor de uma falta, e que “impulsiona”, ou permite todo caminhar, como só por entre o silêncio a linguagem pode vigorar, sem silêncio não há dizer próprio, apenas falação.

Encerrando-se na abertura da sede, talvez a pergunta, “o que nos ensina a poesia?”, que norteou este percurso interpretativo, fique sem uma resposta objetiva. É provável que o poema não tenha mesmo nada a ensinar, no sentido doutrinário da palavra, entretanto, a partir dele chega-se à lembrança do “chamado”, *por* ele e *com* ele somos convidados a lembrar que o Ser tende ao não-Ser, ao nada. É pela fenda que a poesia abre que podemos espiar a

---

<sup>10</sup> Essa sintética e enfática frase de Manuel Antônio de Castro se inspira na seguinte formulação de Martin Heidegger: “Ser não pode *ser*. Se fosse (ser) não mais permaneceria ser, mas seria um ente” (em *Sobre a Essência da Verdade: a tese de Kant sobre o ser*, p. 95).

Verdade, visto que ela nos força, nos encaminha ao que é próprio do pensar, i.e, a criatividade (*poiésis*). O verdadeiro poema só é respondido, porque assim exige, poeticamente. Por isso, a poesia pode não ensinar conceitos, doutrinas ou teorias, porém, o pensamento, antes de tudo, é poético.

Um percurso questionante é sempre cíclico, porém, no fechar deste ciclo, ainda que voltando para o mesmo ponto, não se volta do mesmo modo. As portas para o saber, como nos ensina o poema de Max Martins, estão todas abertas, ou nem mesmo existem — “Todas as portas estão abertas/ ou não há portas”. Por isso, não há uma direção única e exata para qual a poesia nos encaminha, e diz-se que o pensamento é poético, justamente por conta disso, ou seja, por causa da sua essência questionante-criativa: pensar jamais pode ser confundido com o reproduzir e o calcular. Se assim o fosse, nossos computadores seriam seres pensantes, porém, até onde se sabe, ainda não há notícias de máquinas que, ultrapassando o seu estado de ente, tornaram-se criativas (poéticas); em suma, computadores não escrevem poesias ou pintam quadros.

É fato que existe um afã por desvincular pensamento de poesia, que não vem de hoje, como vimos, mas que, sem dúvida, intensifica-se conforme mais nos afastamos das questões originárias e mergulhamos nas respostas metafísicas que nos são dadas pela nossa conjuntura técnico-científica. Deste ponto de vista, da mesma maneira que o Ocidente, como se lê na obra de Heidegger, protagoniza a história do esquecimento da questão do Ser, esquece-se também — por esta ser um desdobramento daquela — a questão do “Educar”. Por mais que lembremos de construir Escolas e Universidades, normalmente esquecemos de que educar, como salienta Manuel Antônio de Castro, “significa levar o ser humano, na sua constituição e condição de entre-ser, do limitado para o não limitado, isto é, para o livre”<sup>11</sup>. Por estas palavras, percebemos claramente a importância do poético para o humano, e como a poesia está imbricada com a educação. Afinal, o que pode encenar mais “o livre” do que a poesia que nos abre para o silêncio da linguagem? Que nos rememora que não há conclusão, que não há verdade mais elementar, do que a “sede”?

Nessa perspectiva, a presente dissertação visa caminhar na direção oposta ao desejo de se desvincular pensamento de poesia. Com força igual e contrária à deslegitimação do pensamento poético, procurar-se-á, aqui, sua legitimação. Para tanto, os capítulos que se seguem tratarão não apenas da poesia de Max Martins no sentido tradicional, mas também do vivo pensamento que emerge dos seus poemas, que nos fala no vigorar do silêncio.

---

<sup>11</sup> CASTRO, Manuel Antônio de. Por um educar poético-originário. Disponível em: <<http://travessiapoetica.blogspot.com.br>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

Logicamente, até mesmo para a necessária organização do trabalho, alguns pontos serão destacados num capítulo em detrimento de outros, contudo, sempre procurando manter como *leitmotiv* a questão do silêncio enquanto fonte criativa essencial para todo manifestar poético, mas que é canalizada de diversas maneiras por cada poeta. Sendo assim, os pontos ressaltados em cada capítulo procurarão enfatizar as vias seguidas por Max Martins para responder a mesma questão que desde sempre convoca a todos: a questão do Ser, que passa e se mistura com a da Linguagem e o seu Silêncio.

## Capítulo 2 – A cigarra penetra o silêncio

Dentre os vários caminhos que a camaleônica poesia de Max Martins abre, o orientalismo, ao lado da metapoesia e do erotismo, é certamente um dos de maior destaque. Todos aqueles que já se debruçaram sobre os poemas de Max Martins, seja como leitor comum ou como crítico, dificilmente negariam a afirmativa de que muito do fazer poético desse autor tem fortes relações com a cultura, a religião, a filosofia e a poesia oriental, especialmente com a sino-japonesa, ou seja, com o chamado “Extremo-Oriente”. É fato também, mais ou menos unânime, que esse diálogo se nutriu de inúmeras “fontes” — guardadas as devidas proporções e levando em conta o cuidado que esta palavra exige — que foram recebidas, absorvidas e transformadas pela poesia martiniana: o diálogo vai do *I Ching* aos *Haikais*, e desemboca em textos originais, sem nenhuma dose de subserviência, mas, sim, de escuta das questões dos textos estrangeiros — e, pensa-se, aqui, que a cultura é também um texto, um *textum*, i.e, um tecido.

Interessado nessa “conversa” Max/Oriente, desenvolve-se o presente capítulo. Não é à toa que o título escolhido faz referência a um verso de Max que, por sua vez, dialoga diretamente com um *haikai* do grande mestre japonês no gênero, Matsuo Bashô (1644-1694), tido por muitos como o pai do que hoje chamamos de *haikai*. O texto de Bashô ao qual se crê que o verso que intitula o capítulo esteja ligado é: “silêncio profundo/ o sibilo da cigarra/ perfura as rochas” (BASHÔ, 2008, p. 51). Como o mestre japonês costumava escrever seus *haikais* em meio aos seus diários de viagem, pode ser valioso ler a passagem em prosa que acompanha esse poema, não só pela beleza da descrição que o trecho carrega, mas também porque a partir dele tem-se melhor noção das correlações entre Bashô e o poema martiniano, “Meditação para Bashô”, no qual o verso em questão encontra-se.

Alcansei-o [o templo Ryushakuji, da província Yamagata] quando o sol se pondo tingia a paisagem com os seus raios rosolaranjados. As montanhas eram forjadas em maciças formações rochosas, cobertas por centenários ciprestes e carvalhos. As rochas coloridas pela eternidade eram pontilhadas pelas tapeçarias de verdes musgos. Os portais do templo, embutido nas rochas, barravam todos os ruídos e, em seus interiores o silêncio abissal, mudo, reverberava (BASHÔ, 2008, p. 51).

O parágrafo acima antecede o *haikai* de Bashô já mencionado, e encontra-se num dos diários do mestre que foi traduzido para o português, no Brasil, com o título de *Trilha Estreita ao Confim*. Por ele percebe-se a imagem que suscitou a produção do *haikai* e ainda tem-se

uma noção mais ampla do texto utilizado por Max Martins na confecção do seu poema. Logicamente há certa curiosidade em se encontrar, e mostrar, os pontos de contato, de intertextualidade entre produções poéticas tão distintas, porém, mais do que isso, importa — e este será um ponto fortemente enfatizado no decorrer deste capítulo — compreender como Max transfigura o texto oriental em favor da sua própria poética. Frente a isso, vale uma breve leitura de “Meditação para Bashô” já preocupando-se com tal aspecto:

### **Meditação para Bashô**

Pedra  
Penetra o silêncio  
Solitária pedra-silêncio

A cigarra penetra o silêncio A voz  
A voz solitária A pedra O templo A cigarra  
O templo A cigarra penetra o silêncio: A voz solitária

A voz solitária A pedra O templo a cigarra penetra  
A cigarra penetra o silêncio: A voz solitária  
Solitária pedra: O templo A cigarra  
penetra o silêncio: A voz

Pedra-templo  
Silêncio

(MARTINS, 2001, p. 139)

Para além das evidentes relações com a poesia de Bashô, o poema em destaque é recheado de signos — ou até mesmo “símbolos”, poder-se-ia dizer de modo mais distenso — muito caros à obra poética de Max Martins. Palavras como, por exemplo, “pedra”, “voz” e “silêncio”, não só são recorrentes nos poemas martinianos, como também ocupam um lugar simbólico de suma importância no seu universo poético. Neste sentido, pensando na obra de Max como um todo, pode-se dizer que a “pedra” representaria todo o trabalho duro, árido, do fazer poético, a “voz”, por sua vez, encena o papel da fala que busca tornar-se poesia e, por fim, o “silêncio”, ocupa o lugar da questão a ser resolvida poeticamente. Tendo em vista isso, é possível pensar em “Meditação para Bashô” como uma espécie de mantra (e vale ressaltar que a sua configuração espacial alude a isto) cujos sons mântricos seriam as próprias linhas de força que atuam na poesia martiniana.

Ainda nesse poema, é interessante observar como Max consegue introjetar no texto, de modo sutil, porém enfático, um dos temas mais característicos da sua obra: o erotismo. E, para se entender como isso ocorre, vale uma focalização mais atenta na palavra “penetrar”,

visto que esta tem, em Max Martins — talvez mais do que em qualquer outro projeto poético nacional — uma acepção extremamente ligada ao erótico, ao sexual-gamético ou, mais precisamente, ao que há de capacidade germinativa (criativa) do sexo. Com base nisto, é válido afirmar que “penetrar o silêncio” é a missão da “voz solitária”, do poetar do poeta; entretanto não para invadi-lo e destruí-lo: o poeta não estupra o silêncio, ele se mistura e se dissolve nele. Sendo assim, vigora na sua voz, no canto da cigarra, a voz da “amante” penetrada, i.e, do Silêncio. Portanto, o “penetrar”, presente em “Meditação para Bashô”, funciona como uma costura erótica, quase em linha invisível, que amarra todo o texto com um toque mais explicitamente martiniano.

Outra coisa passiva de alusão é o fato de que tanto no poema de Bashô quanto no de Max é latente a presença do silêncio. Ambos são construídos por e para o silêncio; no texto martiniano, inclusive, chama atenção a quantidade de vezes que este vocábulo se repete, sete no total. É explícito o operar dessas obras em direção a uma plasmação do que é por essência um “não-dito”. Tanto é assim, que os dois textos quase não discursam, ou melhor, discursam apenas sua própria concisão — ainda que “Meditação para Bashô” não pareça assim tão conciso, ele é, e para confirmar tal assertiva basta atentar para o número reduzido de palavras que o compõe, além disso, note-se, que dentre estas, há um elevado número de substantivos, fato que corrobora para se construir um texto mais imagético e, conseqüentemente, menos discursivo.

A ênfase nesse aspecto dos textos que deram título ao capítulo não vem ao acaso, isto porque, indubitavelmente, para o presente trabalho, é de grande interesse que se evidencie, ao logo dessa travessia pelo orientalismo da poesia de Max Martins, o quanto este diálogo tem importância para a questão do silêncio que está servindo de eixo para as discussões presentes nesta pesquisa. Deste modo, continuar-se-á a reflexão sobre o silêncio insondável, abismo, que nos conduz ao questionar, o qual é antes de tudo abertura, e que vigora enquanto essência da linguagem, como um abrigo para questões, ou melhor, uma “cabana”, que, tal qual nos ensina o poema de Max Martins, “não é lugar de se ficar/ mas de ter de onde se ir” (1992, p. s/n). Contudo, acredita-se que tal reflexão, vista pelo prisma dos poemas martinianos de cunho “orientalista”, será acrescida com valorosos desdobramentos, como, por exemplo, o proporcionado pela analogia entre o “silêncio criativo” e o vazio que Lao-Tzu demonstra na seção XI do *Tao Te Ching*:

Trinta raios unem um eixo.  
A utilidade da roda vem do vazio.

Queima-se o barro para fazer o pote.  
A utilidade do pote vem do vazio.

Rasgam-se janelas e portas para se criar o quarto.  
A utilidade do quarto vem do vazio (2002, p.11).

Por estes versos de Lao-Tzu temos uma visão muito clara e direta do tratamento dado ao vazio pelo Taoísmo<sup>12</sup>. Nota-se o quanto é importante para essa doutrina a valorização daquilo que muitas vezes nem notamos, mas que está bem na nossa frente, e é indispensável, tal qual o vazio para o “pote” ou para o “quarto”. Esta visão de mundo tipicamente taoísta, também se fará presente no Budismo que, como se verá mais nos próximos tópicos, é uma presença marcante nos poemas de Max Martins. Além do mais, tudo isso está, guardada as devidas proporções, relacionado com o que defendemos como sendo o silêncio criativo que vigora na poesia. Afinal, silenciar criativamente é o silêncio mais evidente e o menos visto: e o poeta tende ao resgate desse “nada útil”, como o vazio dos versos de Tzu.

É indispensável ressaltar, ainda, que essa aproximação pretendida entre o pensamento oriental (com toda sua cultura) e a poesia de Max Martins não é despropositada, e muito menos se coloca como algo impositivo. Na verdade, esse diálogo com o Oriente advém dos próprios textos, e pode facilmente ser comprovado — caso se queira uma confirmação de cunho mais factual, o que não é o caso deste trabalho — por meio das inúmeras referências a poetas japoneses, como já se viu com Bashô, e mestres Zen, como Hakuin e Shan-hui; a utilização de termos comuns ao Zen Budismo, como *samsara* e *nirvana*; além do fato de que em pelo menos dois livros, *Para Ter Onde Ir* (1992) e *A Fala Entre Parêntesis* (1982), a ligação da obra com Oriente é explicitada pelo próprio poeta: o primeiro foi produzido com base em consultas aos oráculos do *I Ching*, e o segundo, trata-se de uma composição, feita em conjunto com o poeta Age de Carvalho, tendo em vista a técnica de escrita das *rengas*, que são antigos poemas japoneses compostos em grupos.

É notório que todas essas referências orientais presentes na poesia de Max Martins, e das quais a partir deste momento nos ocuparemos de modo mais enfático, não redundam em uma apropriação decorativa para os poemas. São, antes, apropriações efetivas que dividem as mesmas questões, mas que se manifestam de modo diferente. O *I Ching*, por exemplo, em *Para Ter Onde Ir*, não é usado como adorno, como algo que serve apenas para dar aos poemas um ar exótico, mas, sim, é traduzido — no sentido da “re-criação” — pelo poeta, que, enfocando nas questões essenciais do livro chinês, constrói uma obra independente, capaz

---

<sup>12</sup> O *Tao Te Ching*, de Lao-Tzu, é considerado, ao lado do *I Ching*, um dos textos bases da formação do Taoísmo chinês.



inclusive de modificar — afinal o diálogo é sempre um movimento de ida e volta — o próprio texto “original”, como bem salienta Yurgel Caldas:

Conjugando as teorias benjaminiana e de Haroldo de Campos sobre tradução, pode-se perceber que o poeta paraense, com *Para ter onde ir*, consegue interferir na própria leitura do *I Ching*, ao tomar como base de sua produção poética os elementos constantes no *Livro das mutações*, como os trigramas, os hexagramas e a estrutura de leitura e interpretação dessas figuras. Se *Para ter onde ir* assume o estatuto de tradução do *I Ching* – onde um texto se insinua criativamente na leitura de outro texto correspondente – é porque Max Martins o torna legível por intermédio dos caracteres visuais, sintéticos e divinatórios inerentes ao próprio *Livro das mutações* (CALDAS, 2003, p. 60).

Por conta disso, ou seja, pelo fato de a poesia de Max Martins operar uma recriação dos textos orientais, defende-se a ideia de que o mais importante, para uma leitura que tenha como enfoque este diálogo Oriente-Occidente, não é simplesmente apontar onde ocorrem tais orientalismos nos poemas, pois isto nada diz sobre eles em si mesmos, além de que os colocam numa posição inferior, de receptores passivos, reduzindo o diálogo à influência. Por isso, escolhemos dar importância à questão do silêncio, fundamental para toda poesia e, de acordo com Heidegger, fundamental para a própria linguagem. Silêncio que, indubitavelmente, revela-se essencial para a poesia martiniana, na qual a presença do Oriente — por tudo o que este carrega de tradição na reflexão sobre tal questão — funciona como uma espécie de “catalisador” que potencializa esse poeitar silencioso.

## 2.1 Antropófago Max: um deglutidor de orientes

Quando se fala de inter-relação cultural, absorção, troca, diálogo e até mesmo quando se menciona a palavra, hoje execrada pela crítica, “influência”, entre sistemas literários e/ou autores, especialmente quando se está inserido no contexto dos estudos poéticos de literatura brasileira, costuma-se lembrar, quase que de imediato, do termo consagrado pelo modernista Oswald de Andrade: antropofagia. No que diz respeito à investigação acerca da ligação que há entre a obra de Max Martins e o “texto-cultura”<sup>13</sup> oriental, não é diferente, e é difícil fugir — e talvez nem fosse conveniente procurar tal fuga — de uma reflexão acerca das implicações do termo, que é oswaldiano por excelência, mas que já foi extremamente revisitado pela crítica posterior ao modernismo. Por conta disso, ora se faz um pequeno adendo no presente trabalho para se pensar neste papel “antropófago” encenado por Max Martins.

Como é quase de conhecimento geral, a ideia de antropofagia foi pensada por Oswald de Andrade tendo em vista o ritual indígena que consistia em devorar o guerreiro mais poderoso de uma tribo rival que tivesse sido capturado em batalha, para, com isso, absorver sua força e coragem guerreira. Porém, transportada para o lugar da discussão entre culturas e artes, a palavra antropofagia — que literalmente significa alimentar-se com carne humana — ganha, inevitavelmente, novas proporções. O antigo ritual indígena é reconfigurado e, com isso, o conceito de antropofagia dilata-se, a palavra ganha novas significações e serve como *mote* para inúmeras discussões, como salienta Benedito Nunes na sua introdução à *Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias*:

[...] tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidos. É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico (1978, p. xxv).

---

<sup>13</sup> A expressão serve para salientar que o fator de aproximação entre a poesia martiniana e o Oriente não se dá apenas por meio de textos propriamente ditos, mas também por conta de elementos da cultura destes povos, dos quais o autor se valerá para construir alguns dos seus textos, como no exemplo mais papável, do elemento religioso, sob a forma do Zen budismo.

A citação ressalta a variedade e abrangência do “conceito” oswaldiano, dando ênfase no seu caráter agressivo e na sua dimensão política, os quais são, indiscutivelmente, aspectos relevantes para a questão da afirmação de identidade que norteou boa parte do pensamento da primeira fase do modernismo brasileiro. Contudo, deve-se lembrar, também, que para além da agressão, existe dentro deste “canibalismo” — talvez como uma sobra do ritual indígena — uma proposta de união entre (e pelos) os diferentes; afinal, não é à toa que o primeiro aforismo que aparece no manifesto de Oswald é justamente uma convocação à união pelo ato antropofágico: “Só A ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1978, p. 13).

A necessidade de se recuperar esta noção da união que mantém as diferenças é porque isto será de suma importância para o desenvolvimento da reflexão estético-formal que perpassa a antropofagia, especialmente quando da sua releitura pela vanguarda concreta (um dos principais agentes responsáveis pela retomada do termo em questão). Além disso, é por este viés do hibridismo, do entre-lugar, da mescla, do carnaval etc., que melhor a obra de Max Martins entrega-se ao diálogo com o antropofagismo, uma vez que o contexto de produção poética deste autor — o Pará dos anos 50 aos anos 90 — pouco favoreceu ao aglutinamento em grupos que se reúnem em torno de uma ideologia comum. Neste sentido, pode-se dizer que o autor alinha-se mais com a produção pós décadas de 1960/1970, i.e, com aquele contexto de produção poética que Haroldo de Campos denominaria como sendo o do momento “pós-utópico”, do que com qualquer reminiscência de um Modernismo tardio, ou mesmo com as vanguardas dos anos 50.

Procurando ocupar esse lugar de “união das diferenças”, não é por mero adorno ou apenas pelo fetiche da citação que o poeta paraense vale-se de termos típicos do Zen Budismo, de imagens do erotismo tântrico, de obras basilares do taoismo chinês, tais como o *Tao Te Ching* e o *I Ching*, dentre inúmeros outros aspectos, dos “vários” orientes — hindu, chinês, japonês etc. — que a poesia martiniana absorveu e transfigurou. É notório que Max Martins traz para sua poesia o Oriente sem nenhum “remorso”, sem qualquer sentimento de submissão, nem tão pouco de superioridade, procura antes o aglutinamento: a mistura pela apropriação do que há de mais essencial e respeitável no guerreiro inimigo.

Pensando assim, pode-se dizer que o projeto poético de Max Martins dialoga perfeitamente com a visão antropofágica não só oswaldiana, mas também com a retomada desta por Haroldo de Campos. Portanto, não seria leviano afirmar que sua poesia está imersa em um contexto, ou melhor, numa tendência para se compreender o “legado cultural” como universal, ou seja, sem propriedades, barreiras ou fronteiras determinando *o que é de quem*:

uma vez que todos se alimentam uns com os outros, não é de se estranhar que o caminho aponte para um amálgama de carnes e ossos.

[...] os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só os europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses tem entrado no alambique “sympoético” desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de Farabeuf; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo) (CAMPOS, 2006, p. 250).

Os europeus ganham lugar de destaque na discussão empreendida por Haroldo de Campos no ensaio “Da razão antropofágica”, do qual o recorte acima foi retirado, o que é perfeitamente compreensivo por conta da lógica histórica na qual a Europa sempre figurou como dominadora, isto é, sempre desempenhou o papel do vencedor. Contudo, a partir da “lógica antropofágica”, a Europa passa a ser o guerreiro cativo, e, assim, aos colonizadores só resta aceitar que agora os canibais não estão apenas devorando uns aos outros, mas que aprenderam a apreciar também o sabor da carne estrangeira. Em suma, o exemplo vigora por causa da tradição histórica, melhor dizendo, da relevância que há no embate entre vencidos v.s vencedores quando inserido dentro das reflexões acerca da questão metrópole (Europa) v.s colônia (América). Porém, vale reinterar que a relação antropofágica não se restringe à deglutição de europeus, pois cada vez mais “outros ingredientes” entram nesta “salada” canibal, como fica claro na própria citação. E quanto a isto — a utilização de ingredientes não-europeus — a obra poética de Max Martins, com todas as suas antropofagias, revela-se como prova incontestável, como é possível compreender a partir da leitura do seguinte poema, presente em *Caminho de Marahu* (1983):

#### **Mútuo Contínuo**

samsara é nirvana  
nirvana é samsara

n i r v a n a s a m s a r a  
a n i r v a n a s a m s a r  
r a n i r v a n a s a m s a  
a r a n i r v a n a s a m s  
s a r a n i r v a n a s a m  
m s a r a n i r v a n a s a  
a m s a r a n i r v a n a s  
s a m s a r a n i r v a n a

(MARTINS, 2001, p. 174)

Nesse poema, Max Martins vale-se de duas palavras centrais para o Budismo, explorando ao máximo o poder da concretude do signo para transmitir a mensagem. “Samsara” e “Nirvana” são termos opostos, um encarna o mundo das dores e dos desejos, enquanto que o outro representa o estado mais elevado da iluminação, i.e, o estado da superação dos desejos. Contudo, no Budismo, e especialmente no Budismo Zen, por conta da sua característica, por assim dizer, “antimetafísica”, acredita-se que não há nenhum Nirvana que esteja fora do Samsara, portanto, para se atingir este estado superior de iluminação, é preciso compreender, antes de qualquer coisa, que “samsara é nirvana e nirvana é samsara”, como melhor explica o estudioso e praticante do Zen Budismo, Albert Low, na seguinte passagem do seu *Além do Despertar*:

Não importa que tipo de dificuldade ou sofrimento encontremos, se pudermos nos abrir e nos comprometer com a crença de que intrinsecamente já somos seres totais e completos — que fundamentalmente de nada precisamos — e, se pudermos entrar profundamente nesta crença, desse momento em diante toda nossa vida será transformada. Uma vez que possamos dizer, com fé, que samsara é nirvana, que o sofrimento e a dor por que passamos cada dia no mundo é o céu mais perfeito, o nosso caminho é clareado. Como diz Hakuin posteriormente neste verso: “Esta terra onde estamos é a Terra do Lótus Puro” (LOW, 2006, p. 45).

O comentário acima serve para se entender o que Max devora antropofagicamente do Zen Budismo, porém, é indispensável se ater no fato de que o mais interessante para o *poeta* Max Martins — que não pode ser confundido com um mestre zen — é a potencialidade poética que os signos “Samsara” e “Nirvana” apresentaram. O autor teve a sensibilidade de perceber o conteúdo que emana da forma destas palavras: a similitude entre elas foi posta em destaque pela própria construção do poema, a qual leva o leitor atento a notar toda interdependência de uma para com a outra, como ambas estão num constante movimento de rotação — ainda que a forma visual do texto seja quadrilátera —, cujo próprio número de

letras que as compõe — as duas possuem sete letras — contribui para esta perfeita circularidade. Deste modo, o poema acontece como um ideograma, visto que toda sua mensagem é transmitida de uma única vez, sem um compromisso com a lógica linear do verso, mas sim com a analogia sintética dos ideogramas. Por isso, ler “Mútuo Contínuo” é entender a relação entre samsara e nirvana ainda que não se conheça sua acepção para o Zen Budismo, pois nele o que há é o samsara-nirvana que ocorre na (e com a) linguagem.

Ainda no poema em questão, é interessante observar que a conversa com os ideogramas, ou mesmo com certa “poesia ideogramática”, não só tangencia com a ideia da deglutição antropófaga do Oriente, mas também pode ser pensada como um forte diálogo — e por que não também antropofágico? — com a poesia concreta, uma vez que a proposta de substituição do verso pelo ideograma surge neste movimento e, além do mais, a estrutura do poema de Max Martins não deixa a dever a nenhum dos célebres poemas concretos típicos da chamada “fase matemática”, tais como “Terra”, de Décio Pignatari ou “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, para ficar apenas nos exemplos mais populares. Sendo assim, pode-se especular acerca de uma espécie de “dupla-antropofagia” presente em “Mútuo Contínuo”: uma inter e outra intracultural. Note-se que a lógica antropofágica, de acordo com Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica”, centra-se em uma reação dos historicamente “vencidos” para com os “vencedores”, por isso pensa-se, normalmente, no antigo embate entre metrópole e colônia. Contudo, quando refletimos acerca do lugar sócio-histórico ocupado pela região Norte (tanto no que diz respeito à economia quanto à produção cultural) em relação à região Sudeste, não é difícil se chegar numa analogia com a relação entre metrópole e colônia anteriormente citada, seria apenas o caso de se adequar o termo para algo que abarcasse um pouco mais a noção “centro” e “periferia”. Diante disso, pensar numa antropofagia martiniana como reação ao movimento de poesia mais cosmopolita que já houve no Brasil, não seria de todo uma fuga ao que, ironicamente, o próprio Haroldo de Campos postulou acerca dessa questão.

Dentro do percurso que vem sendo construído neste tópico, outro poema de Max Martins que merece destaque é “Ideograma para Blake”, também contido na obra *Caminho de Marahu*, com o qual procura-se finalizar esta breve apreciação acerca do conceito de antropofagia na poesia de Max Martins. Contudo, vale ressaltar, que esse “finalizar” não significa um “encerrar” e, muito menos, “esquecer” o assunto, pois a questão antropofágica aqui levantada será desdobrada por todo o resto do presente capítulo, ainda que não de forma direta.

### Ideograma para Blake

Amargo Id  
 e ígneo tigre  
                                  Tigre  
 por dentro, sub  
 escrito risco  
                                  seta  
 atravessando a treva

(MARTINS, 2001, p. 164)

Uma das coisas que chama atenção no poema é sua “classificação”, não muito usual, como “ideograma”, indicada pelo título, e isto, novamente, nos conduz ao já mencionado diálogo do autor com a poesia concreta, bem como, evidentemente, com certo orientalismo. Outra questão centra-se no fato de que ao fazer referência ao poeta inglês William Blake (1757-1827), e utilizar, de forma tão enfática, o vocábulo “tigre”, Max induz o leitor ao conhecimento do que poderíamos chamar de “texto base” para o poema: refiro-me ao famoso “Tyger”, de Blake. Esta ideia de um texto base, algo que “origina” o poema, bem pode ser relacionada com a noção de “texto original”, presente nos estudos de tradução, e daí, levar-nos à concepção de que Max Martins faz uma espécie de “tradução” do poema de Blake. Isso, porém, só pode ser articulado guardando-se inúmeras proporções, visto que o que ocorre em “Ideograma para Blake” só é tradução em um sentido bastante amplo do termo, pois o sentido do “Tyger” para com este poema está muito mais no lugar da “intertextualidade”, do que qualquer outra coisa.

Por outro lado, a discussão acerca da antropofagia parece útil à leitura, uma vez que neste é possível entender que o poeta procura tirar, ou absorver, do poema inglês (“Tyger”) o que há de mais essencial para a sua própria poesia, e sintetiza isto numa forma extremamente condensada, a qual chama de ideograma. A “essência”, o sumo que Max Martins retira do poema de Blake é o vigor de um erotismo secreto, sutil e brilhante ao mesmo tempo — talvez perdido “in the forest of the night”, como o inflamado rugido do tigre em “Tyger” —, que ele aglutina através de uma linguagem incrivelmente substantivada, na qual quase todos os vocábulos podem entrar em um campo semântico que aluda ao erótico, afinal, palavras como “amargo”, “Id”, “ígneo”, “dentro”, “seta” etc., podem facilmente serem relacionadas com a misteriosa força — ou pulsão, lembrando Freud — sexual que impera em todos nós. E essa leitura pode ganhar ainda mais força se tais palavras forem cotejadas com o resto da obra de Max Martins, visto a maneira que elas costumam aparecer nos seus textos.

Este método de composição, que, vale dizer, não ocorre apenas em “Ideograma para Blake”, revela o quanto Max procura seguir — mas sempre ao modo antropófago — os ensinamentos da escrita chinesa, a qual mostra-nos, pelo seu processo de construção dos ideogramas, que “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA, 2000, p. 116). Pensando nisso, acredito que não restam dúvidas de que a escolha de Max Martins em chamar seu poema de ideograma, por menos usual que a “classificação” seja, tenha sido muito acertada, além de bastante reveladora do seu fazer poético.



## 2.2 Silêncio zen: um diálogo antropofágico

Diante do exposto até momento, uma pergunta que pode ser feita é: “Por que o Oriente? Em que o diálogo-antropofágico do poeta com o “texto-cultura” oriental ajuda na construção de uma ideia — cerne desta dissertação — de poesia de silêncio?”. Aqueles que possuem maior intimidade com certo orientalismo, talvez de imediato pensariam em coisas como o “laconismo” característico das culturas asiáticas, ou lembrar-se-iam dos tradicionais poemas japoneses, os haicais, ou mesmo das técnicas de meditação tão difundidas, e praticadas, por aqueles povos, entre outras coisas que remetem a um “louvor” à calma, à solidão, à quietude etc. De fato, é inegável a relevância de certo silêncio dentro da cultura oriental, como reconhece D. T. Suzuki, no seu *Introdução ao Zen-Budismo*:

Simplesmente quero dizer que nas atividades da mente oriental há algo de silencioso, calmo, imperturbável, que parece estar olhando para a eternidade. Essa quietude e silêncio não indicam preguiça ou inatividade. O silêncio não é aquele que existe num deserto desprovido de vegetação, nem o de um corpo entregue para sempre ao sono e à putrefação. É o silêncio de um “abismo eterno”, no qual todas as condições e contrastes estão sepultados. É o silêncio de Deus, que profundamente absorvido na contemplação de suas obras passadas, presentes e futuras, se senta calmamente em seu trono de absoluta totalidade e unidade. É o “silêncio do trovão”, obtido no meio de um relâmpago e do rumor de correntes elétricas opostas. Esta espécie de silêncio embebe todas as coisas orientais. Infelizes aqueles que consideram esse silêncio como decadência e morte, pois serão envolvidos pela explosão de atividade provinda desse silêncio eterno (1989, p. 56).

Max Martins não é oriental, é brasileiro, paraense, mas isto pouco importa, pois para além das distâncias geográficas está sua poesia, e esta não tem nacionalidade, é universal, portanto totalmente aberta ao diálogo. Frente a isso, é notório como nos poemas martinianos ocorre, de um modo poucas vezes visto na poesia brasileira, uma “trans-figuração” da cultura do Oriente, especialmente no que diz respeito ao aspecto “silencioso” — que, diga-se de passagem, está intimamente ligado com o Zen Budismo — do qual nos fala Suzuki na citação acima.

Tudo isto tem sua razão de ser, e inegavelmente está relacionado, como um fio que forma uma grande teia, com o silêncio enquanto questão que se manifesta na poesia de Max Martins. Contudo, acredito que para se aprofundar mais na inter-relação silêncio e pensamento oriental que ressoa nos textos martinianos, é importante ir um pouco além desta questão cultural generalizante, e se ater mais ao silêncio intrinsecamente relacionado com a filosofia Zen Budista, pois é por meio desta que o discurso oriental mais se efetiva nos textos

do poeta. Tendo em vista isso, podemos direcionar nosso olhar para o Zen, a fim de compreender um pouco o *porquê* e o *como* do silêncio, atuante na poesia de Max Martins, estão embebidos nos ideais comuns a esta seita budista. Frente a isso, acredito que possa ser bastante ilustrativo começar pela leitura da seguinte anedota, contada por Octavio Paz, no ensaio “A poesia de Matsuo Bashô”:

Parece que o professor Suzuki — o grande expositor de Zen — visitou há alguns anos atrás a Martin Heidegger. O filósofo alemão mostrou interesse em saber qual era a posição do budismo Zen diante do problema do Ser. Suzuki respondeu que não podia dar nenhuma explicação categórica mas que lhe contaria uma anedota que talvez respondesse a sua interrogação: um discípulo acerca-se de um mestre e, antes de falar-lhe, faz uma reverência. Em lugar de responder à saudação, o mestre golpeia-o com o seu bordão. “Mas, por que me castigas, se ainda não falei nada?” Ao que o mestre responde: “Não era necessário esperar que o fizesses”. Para zen não só as respostas ficam sobrando, como também as perguntas... E não obstante, há uma indubitável e estranha analogia entre o budismo Zen e as meditações de Heidegger sobre o tempo e o nada (PAZ, 1990, p. 160).

Quando Octavio Paz, na citação acima, nos fala duma “estranha analogia” entre a doutrina Zen e as ideias de Heidegger, certamente refere-se ao que há de busca pelo próprio, ou melhor, pela aceitação do homem não como sujeito e medida de todas as coisas, mas como aquele que está no mundo, que é doação da *phýsis*<sup>14</sup>, um “ser estando”, logo, indissociável do todo, do real. Por outro lado, ao mesmo tempo que Paz, ao apresentar a anedota, salienta a semelhança entre aquilo que norteia a filosofia Zen e a de Heidegger, coloca em evidência a diferença entre o modo de caminhar pelas questões de ambos: o Zen, valendo-se do silêncio, e Heidegger, do discurso. Desse modo, pode-se notar que a tensão entre o “calar” e o “falar”, o silêncio e o discurso, sempre existirá, mesmo para quem, como Heidegger, é consciente de que a linguagem provém do silêncio: a pergunta acerca de como se falar do que é próprio estará sempre à espreita, e nunca será de toda respondida, pois o Ser é escorregadio, vigora no sempiterno jogo do desvelar velando-se no que realmente é.

Essa é uma questão que encontramos em toda obra martiniana. Ou melhor, esta é a questão que, por excelência, encontramos em todo dizer poético, como já foi discutido, de modo mais geral, no capítulo anterior. Entretanto, como aqui interessa especificamente a obra do poeta Max Martins, é valioso compreender como que a deglutição antropofágica do

---

<sup>14</sup> No dicionário (Grego-Português/Português-Grego, de Isidro Pereira), o vocábulo grego φύσις aparece com as seguintes acepções básicas: natureza ou maneira de ser de uma coisa; forma do corpo, natureza da alma; disposição natural; substância das coisas etc. (1990, p. 621). Contudo, numa tradição filosófica que remonta aos pensadores originários (pré-socráticos), esta “simples” palavra suscita muitos outros sentidos, normalmente vinculados ao surgir incessante e ao vigorar de tudo aquilo que é, ou seja, grosso modo, a totalidade do real.

Oriente encenada pelo autor, desemboca numa maior consciência do silêncio como algo essencial para o trabalho poético. Afinal, como se pretende demonstrar na sequência deste tópico, é especialmente (mas não exclusivamente) nos textos cuja ligação com o pensamento oriental (zen budista, taoista, tântrica etc.) apresenta-se de forma mais latente, que dar-se a ver um manifestar da poesia como a perda de um *Eu* — entendido como sujeito e medida de todas as coisas — em favor de um pôr-se à escuta do silêncio, destinada ao silenciar criativamente na busca pelo próprio.

Retomando a reflexão desencadeada pela anedota contada por Octavio Paz, acredito ser possível afirmar que Max Martins, inevitavelmente, situar-se-á entre os dois modos de caminhar destacados: o discurso e o silêncio. Diz-se “inevitavelmente” por um motivo óbvio: Max é poeta, logo, necessita do discurso, da palavra, e não poderia escrever um poema “às bordoadas”, abdicando totalmente do dizer, tal qual o mestre zen da história. Contudo, vigora no discurso poético o desejo de deixar acontecer o silêncio originário da linguagem. Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer, também, que é a partir daí que nasce, na poesia martiniana, a angustiante tensão entre o “nomear” e o “não-nomear”, tão frequente na obra do poeta, como se percebe no seguinte fragmento do poema “Rasuras”, de *O Risco Subscrito* (1980):

Meu nome é um rio  
 Meu nome é um rio que perdeu seu nome  
Um rio  
 nem sim  
 nem não  
Nenhum  
 [...]
   
 (MARTINS, 2001, p. 214)

Neste fragmento, o império do silêncio já nos é apresentado desde sua configuração espacial: note-se a valorização dos brancos, dos vazios entre os versos, como que se o tempo para o não falar, paradoxalmente, também fosse escrito. Além disso, há a problemática do nomear, como se falar sobre a coisa já fosse reduzi-la, tirando-lhe aquilo que lhe é próprio para pôr-lhe atributos em seu lugar, i.e, não deixando a coisa ser o que é, mas sim, colocando o seu *Eu* sobre ela. Por isso, no poema de Max não encontramos nomes, ou melhor, encontramos um “nome” que se recusa ao nomear paralisador-conceitual, o nome que é “um rio” sem nome. Então, “Meu nome” revela-se como “um rio que perdeu seu nome”, ou seja, algo que está sempre em movimento e transformação, um “sendo”, que não pode ser aprisionado em nenhum atributo.

A título de curiosidade, mas também servindo para destacar uma aproximação mais textual e direta entre a poesia martiniana e certo orientalismo-taoista, vale ressaltar que a passagem citada do poema “Rasuras” possui um forte diálogo com o início da primeira seção do *Tao Te Ching*, cujos versos são: “TAO chamado TAO não é TAO/ Nomes não podem dar nomes a nenhum nome duradouro/ Sem nome: a origem do céu e da terra./ Dar nome: a mãe das dez mil coisas” (LAO-TZU, 2002, p.1). Como se vê, a semelhança é nítida, contudo, a comprovação de que esta tenha sido intencional, ou não, foge aos objetivos desta dissertação, visto que isso exigiria, no mínimo, um trabalho de Crítica Genética sobre os manuscritos do autor, algo que não foi considerado pela pesquisa.

Ainda sobre o fragmento de “Rasuras”, outro ponto importante de se destacar é que a questão embutida no “rio sem nome” é, também, um modo de encarar o mundo muito afeito à sabedoria chinesa, encontrada, por exemplo, nos misteriosos oráculos do *I Ching*, livro sobre o qual Richard Wilhelm afirma:

A ideia subjacente a todo conjunto [de textos do *I Ching*] é a de mutação. Nos Analetos diz-se que Confúcio, diante de um rio disse: ‘tudo segue, fluindo, como esse rio, sem cessar, dia e noite’. Isso exprime a ideia de mutação. Aquele que percebe o significado da mutação, fixa sua atenção não mais nos entes transitórios e individuais, mas sobre a imutável e eterna lei que atua em toda mutação (1997, p. 8).

Em linguagem da filosofia ocidental, esta mutação à qual nos remete o *I Ching* — que, diga-se de passagem, também é conhecido como *O Livro das Mutações* — é afigurada pela palavra “devir”, o “vir-a-ser”, a eterna transformação dentro da qual desde sempre estamos — logo, nos é anterior — e que vigora em nós. A poesia de Max Martins é ciente destas “mutações”, desse sempre ir, como algo que nos excede ao mesmo tempo que se dá em nós, sendo, como questão, o próprio tempo, ou, ainda, a vida. Como atesta o pequeno e bem humorado poema abaixo, de *Caminho de Marahu*, que brilhantemente embebe em leve erotismo as, em certo sentido, tão “pesadas” discussões sobre tempo e finitude:

se te moves  
seta semovente  
vives

se me move  
sêmen comovente  
morres

(MARTINS, 2001, p.151)



pela coisa. Deixamos, então, para trás a pretensão de todo “incoisado”, isto é, de todo incondicionado pela coisa (2002, p. 158).

Este “pensar a coisa, como coisa”, como propõe Heidegger, é sem dúvida uma das questões propulsoras da poesia de silêncio que empreende Max Martins. Entretanto, tal questão não está desvinculada da citada tensão entre o “nomear” e o “não-nomear”, pois ela afigura-se como algo da ordem do que nos fala Benedito Nunes quando, no ensaio “Linguagem e Silêncio”, comentando a questão do silêncio em Clarice Lispector, diz: “as coisas só se aproximam de nós quando as nomeamos e, portanto, quando as prendemos no âmbito da linguagem, que já constitui um mundo humano” (NUNES, 1969, p. 134). De modo análogo à Clarice, Max também sofre com os limites da linguagem, e também embebe seus textos no silêncio, “verso deserto/ o desouvido deus-ouvir/ o som negado”, procurando a resposta para a questão de como deixar a coisa ser coisa. Daí o mergulho em direção ao que não é nome, visto que no nomear, no se falar da coisa, já lhe dotamos de abstração — como já dizia Mallarmé: a palavra flor, nunca será a flor — e, inevitavelmente já entificamos, e acabamos, num certo sentido, com a possibilidade de todo vigorar pleno e livre. Pensando nisso, a seguinte resposta do poeta, à pergunta “Afiml, o que é poesia?”, pode mais facilmente ser compreendida:

Eu não sei, busco saber o que seja. Pergunto para ela... A poesia é sempre uma dúvida. Começa que a palavra que a gente tem a ilusão... mente a si mesmo de que a palavra é a coisa, mas nunca é a coisa. É como diz o mestre zen budista: não confunda a lua com o dedo apontando para a lua.<sup>15</sup>

Diante de tal declaração, é fácil entender o porquê de exemplos deste tipo avultarem dentro de toda obra de Max Martins. Poemas como “Rasuras” e “Escrita” não são uma exceção, podemos inclusive lembrar de “Mar-ahu”, poema lido no primeiro capítulo, que também versa sobre esse tema e, além deste, inúmeros outros poderiam ser citados. Dentro disso, e recordando que o objetivo deste tópico é a sondagem do diálogo Ocidente-Oriente na poesia martiniana, vale a pena refletir acerca do conceito, ou melhor, da característica zen budista da superação do ego, a qual pode ser apreendida pelos seguintes trechos do cântico “Zazen Wasan”, do mestre Zen, Hakuin:

A causa de nossa dor é a ilusão do ego.  
De um caminho sombrio a outro vagueamos nas trevas

<sup>15</sup> Disponível em: < <http://www.culturapara.com.br/maxmartins/entrevista.htm> > Acesso em: 22 de Outubro de 2012.

[...]  
 Mas se nos voltarmos para o interior e provarmos de nossa verdadeira natureza  
 Que o verdadeiro-eu é não-eu,  
 Que o nosso próprio Eu é não-eu,  
 Vamos além do ego e das palavras astutas.  
 (2007, p. 27)

Como é possível perceber pelos versos da canção, o Zen é pouco afeito à ideia de Eu, especialmente se pensarmos neste Eu-sujeito separado das coisas, separado do mundo, do real, que tem a pretensão de atuar sobre tudo, esquecendo-se que o mundo continua sendo mundo, ainda que sem os conceitos e denominações dos seres humanos. Na verdade, é comum ao Zen a própria negação do eu — “o verdadeiro eu é não-eu” —, do mesmo modo que os poemas de Max Martins negam o discurso, ainda que valendo-se dele: seu próprio nome é um não-nome, em “Rasuras”; a praia, tautologicamente, é só uma praia, em “Escrita”; e Marahu, é um não-poder-dizer dizendo, em “Mar-ahu”. Ou seja, na busca pelo Ser, o poeta opera uma poesia do não-ser, uma poesia de silêncio.

### 2.2.1 Koans e haikais ekoando

Outros tons, vindos do Oriente, e que ouvimos muito intensamente na poesia de Max Martins, são os dos *koans* e dos *Haikais*. Estes marcam mais um desdobramento do diálogo martiniano com o Oriente; fala-se em “desdobramento”, pois esses “ecos” não encerram em si, de modo algum, uma ruptura com o que já se comentou acerca do zen. Pelo contrário, a atenção despendida nessas duas particularidades, que ora destacamos, vem no sentido da completude, do acréscimo: a “sonata de silêncio” continua desenrolando-se em suas inúmeras variações.

O neologismo “ekoando”, que se toma de empréstimo para o título desta seção, encontra-se em “Koan”, que é o segundo poema do livro *H’era*, publicado em 1971. Esse poema representa a primeira referência explícita ao Zen Budismo dentro da obra de Max Martins, referência esta que não se limita ao título, pois também está presente no primeiro verso do texto, “A pá nas minhas mãos vazias”, que é uma apropriação de um verso do “poema” (ou *gatha*, para ser mais exato, usando o termo japonês) de Jenye (497-469), presente, como epígrafe do capítulo 4, “O Zen Ilógico”, de *Introdução ao Zen-Budismo*: “Observai a pá nas minhas mãos vazias; /Enquanto montado num touro vou andando a pé. /Quando passo sobre a ponte não é a água que corre, e sim a ponte” (SUZUKI, 1989, p. 80).

Vale dizer que no próprio poema há uma nota, provavelmente do poeta, a este primeiro verso, deixando claro de onde ele provém, e outra, reproduzida abaixo, explicando a construção da palavra “ekoãndo”:

*Ko* e *ã* demonstrativos da língua tupi-guarani *ko*; este(s), esta(s), visível, perto, a (idem *ã*) – este(s), esta(s); significaria aquilo que está longe, invisível, pouco visível, quieto. Diz Max H. Boudin (*O Simbolismo Verbal Primitivo*): “O díptico *ako* corresponde a nossa concepção dualística clássica da vida de tal maneira que cada pré-raiz tem um sentido mais profundo e mais subjetivo do que se supõe inicialmente; os conceitos da essência e existência repercutem na idiosincrasia tupínica através destas simples palavras *a(ã)* (essência) e *ko* (existência)” (MARTINS, 2001, p. 281).

A explanação acima já nos dá alguma noção do quão importante para o fazer poético de Max Martins é esse contato com os *Koans*; alegoricamente, é possível até mesmo dizer que boa parte da poesia operada pelo poeta, posterior ao livro *H’era*, caminha como que na direção da procura de resolver o *koan* da pá — que, diga-se de passagem, reaparece em vários outros poemas martinianos —, como se “Koan”, o poema, fosse o início de um “treinamento Zen” que seria transfigurado, ou traduzido, em poesia. Por este viés, o percurso poético de Max Martins se confundiria com um “caminho” de vida (um *Dô*, típico das artes nipônicas, por exemplo). Além disso, a hipótese de um *koan* inicial, na construção dessa espécie de alegoria do percurso poético martiniano, faz alusão a um procedimento comum no Zen, pois não é raro que o discípulo, o iniciado no Zen Budismo, receba de seu mestre um *koan* ao começar seu caminho de estudos em busca do acontecer da “iluminação”, ou seja, a procura, que é sempre interior, pelo chamado *satori* (o despertar búdico).

Até agora falou-se muito em *koan*, mas não se apresentou nenhuma explicação conceitual para o termo. E, (in)felizmente, ainda que se tente tal tarefa, ela é, de antemão, um fracasso: não há nenhuma real tradução para essa palavra. Aos nossos “aristotélicos” olhos ocidentais, um *koan* nada mais é do que uma frase totalmente incoerente, ilógica, absurda, sem nenhuma serventia etc., ou, quando o receptor é um pouco menos taxativo, pensa-se nela como um enigma, uma charada, um dizer místico a ser revelado ou qualquer outra coisa do gênero. Diante disso, talvez a melhor maneira de se começar a entender “o que é um *koan*”, seja a mesma de se entender “o que é poesia”, i.e, despindo-se dos preconceitos e entrando em contato direto com os textos. Sendo assim, seguem alguns exemplos extraídos do já citado livro do professor D. T. Sukuki:

Quando batemos uma mão na outra ouvimos um som. Qual o som produzido por uma só?



Qual era tua face antes de teus pais nascerem?  
 Se tens um bastão eu te darei um. Se não tens, tirarei o que possuis (...).  
 As sombras dos bambus estão varrendo os degraus de pedra sem levantar poeira...  
 O luar entranha-se nas profundezas do lago sem deixar marcas na água...  
 (1989, p. 37)

Posto isso, e quase que fazendo um percurso inverso, podemos chegar agora mais perto de uma “conceituação”, ou melhor, de um comentário, meramente informativo, acerca dos *Koans*. Seguindo esta ideia, vale dizer que o *Koan* é utilizado no Zen Budismo como um exercício para libertar a mente (importante lembrar que, no Zen, mente e espírito não são coisas separadas) das amarras da racionalização, ou, por que não dizer, ajudar o praticante do Zen a se desvincular da visão do mundo como reino dos entes, abrindo-lhe os “olhos” para o silêncio, para a essência-existência contida no “koã” martiniano: afinal, como responder a um *koan* senão por meio do silêncio? Dito isto, resta-nos apenas recorrer, mais uma vez, aos dizeres de Suzuki, os quais, acredito, podem servir para lançar alguma luz nesse assunto tão impalpável para nós:

O *koan* não é nem um enigma nem uma observação misteriosa. Ele tem um objetivo mais definido: o levantamento da dúvida, impulsionando-a até os limites últimos. Uma afirmativa construída sobre bases lógicas é aproximável somente por sua racionalidade. Qualquer dúvida ou dificuldade que possamos ter a seu respeito dissolve-se quando continuamos com o fluxo natural de ideias. Os rios desembocam no oceano, mas o *koan* é uma parede de ferro barrando o caminho e ameaçando subjugar o nosso esforço intelectual, ao tentarmos superá-la (1989, p. 133).

Diante do exposto acima, certamente fica no ar, ecoando em nossas mentes, a ideia do Zen Budismo enquanto uma “filosofia” — com todas as aspas que esse tratamento aplicado ao Zen requer — ilógica, ou até mesmo anti-lógica. Esta conclusão não está de todo errada. Contudo, há de se fazer uma importante observação, pois quando se fala da ilogicidade zen budista, deve-se pensar na fuga do *lógos* instrumentalizado, da linguagem esvaziada de seu mistério, para se ir em direção, recordando, ao que é próprio do *lógos*, que é a palavra, o verbo criador. A fuga da lógica no zen é, na verdade, melhor representada pela fuga das entificações metafísicas: “as pessoas que praticam o Zen estão acostumadas com a ideia de que devemos ir além dos pensamentos [...] Para ultrapassar o pensamento, devemos ultrapassar a ideia fundamental de algo” (LOW, 2006, p. 29). Em suma, o Zen tem por essência o caminhar por esse “ilógico”, a fim de atingir um novo olhar sobre as coisas, um olhar revelador dos mistérios do Ser. Todavia, é sempre importante frisar que este “ir além”,

no zen budismo, não quer dizer alcançar outro lugar, não existe promessa de paraíso nessa doutrina, pois *samsara é nirvana e nirvana é samsara*, como já vimos ao ler o poema “Mútuo Contínuo”. Do mesmo modo, o Ser não está fora, não é algo a ser atingido. Daí, vale relembra, as semelhanças entre o Zen e a filosofia ontológica heideggeriana apontadas por Octavio Paz, conforme foi visto no início deste tópico.

Por essa via, é possível repensar, inclusive, o costumeiro modo de se ver certo conceito de “ilogicidade” da poesia, presente em tantas reflexões ao longo da história da crítica e da teoria literária, como, apenas a título de exemplo, na ideia de Emil Staiger de que “a poesia carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação” (1977, p. 21), ou nas de Hugo Friedrich, quando, discorrendo sobre a poesia moderna, fala-nos da “obscuridade”, característica desta, e também acerca da ideia de que a poesia “não espera, como primeira coisa, ser compreendida, visto que ela, para concordarmos com Eliot, não encerra um significado ‘que satisfaça o hábito do leitor’” (1978, p. 20). Ambas as citações, guardada algumas proporções, afirmam a ilogicidade como um fato no gênero lírico, porém, de certa forma, reduzem esta ao campo do incompreensível, do jogo estilístico gerador do hermético (mais acentuadamente em Friedrich e sua noção de “metáfora obscura”), como se apenas o “lógico” pudesse carregar sentido. Entretanto, não estaria contida nessa ilogicidade da poesia — para além dos malabarismos estilísticos — a busca por um “sentido outro”, pela retomada do *lógos* enquanto palavra originária, ou mesmo enquanto silêncio criativo? Creio ser, antes de tudo, este “ilógico-sentido” que um poema como “A Hakuin”, do livro *60/35* (1985), instaura:

Tu que me lês  
                   tu vês  
                   (talvez)  
                   — isto é um cavalo?

(MARTINS, 2001, p. 125)

Há nesse poema, por trás de toda sua “ilogicidade”, uma lógica mais profunda e originária do que a da maioria dos discursos bem alinhavados que nos rodeiam todos os dias. Por meio deste pequeno texto enxergamos o “talvez” do “tu vês”, repensamos o que é ler (em sentido amplo) poesia, ou melhor, ler poeticamente, e quais são os limites da nossa linguagem viciada, esquecida das questões, ao mesmo tempo em que somos lançados de encontro com toda concretude e plasticidade da palavra escrita, silenciosa, mas também portadora de significados. Devemos, contudo, confessar que existe algo de insondável nesta linha

argumentativa, insondável do mesmo modo que é, como foi visto anteriormente, toda tentativa de se conceituar o *koan*: ambos, *koan* e poesia, recusam-se a entrar nas celas da ciência, e por isso mesmo são plenos, livres e criativos, por isso vêm do silêncio e para o silêncio se destinam.

Em “A Hakuin”, as conexões com o Zen Budismo, especialmente com os *Koans*, são explicitadas não apenas pelo título, que traz o nome do mestre Zen, Hakuin, considerado o pai do moderno Zen japonês, célebre pela revalorização do uso dos *Koans* nesta seita; mas também pela própria forma do texto: o dizer “aforístico-paradoxal”. Entretanto, não só aí se encontra o diálogo com o Oriente, pois o minimalismo do poema facilmente reporta-nos aos famosos *haikais*, fato que, é válido lembrar, de forma alguma destoa da reflexão mais centrada no caso específico do Zen Budismo. Isto porque, no Japão (berço do *haikai*), a mistura entre a religião (budista principalmente) e a atividade poética é extremada, como podemos apreender por meio das palavras de Paulo Franchetti, no seguinte trecho de sua introdução ao livro *Haikai: antologia e história*:

Ao pensar o *haikai* como arte, precisamos ter consciência de que conceitos estéticos tão familiares para nós, como, por exemplo, *verossimilhança*, *universalidade*, *particularidade*, são estranhos à tradição japonesa. Além disso, nunca existiu na cultura nipônica um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente da religião, que sofresse sucessivas interpretações ao longo dos tempos — nada que se assemelhasse à tradição aristotélica entre nós. No Japão como na China, as questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente as mesmas questões (1996, p. 19, grifo nosso).

A presença *haikai* na poesia de Max Martins é de extrema relevância e produtividade. Não se trata de uma excursão mais ou menos esporádica a uma forma poética estrangeira — até certo ponto ainda envolta pelo “exotismo oriental” — como muito se tem feito no Brasil, e, arrisco-me a dizer, em todo o Ocidente. Não interessa à poesia martiniana a reprodução. Por isso, os mais puristas podem até negar a existência do *haikai* na obra em questão, por não encontrarem os conhecidos “poeminhas” de 5-7-5 sílabas. E não os encontram, porque não há: os “poemas-haikais” de Max Martins são re-criações, traduções da forma, e não de dada *fôrma* que se tenta impingir a essa espécie literária, e que é, ressalta-se, extremamente artificial, visto que a métrica japonesa, especialmente em virtude de seu atrelamento com a língua ideogramática, que é o japonês, não pode ser simplesmente transposta para o português, uma língua alfabética. Frente a isso, a fim de aprofundar a

discussão, vale uma leitura do poema “Haikai”, de Max Martins, presente em *Colmando a Lacuna* (2001):

### Haikai

Max:

De Paris  
o verão

te joga  
– Doce ondulação –  
Um pensamento leve

Angel

(MARTINS, 2001, p. 76)

O poema em questão, indubitavelmente, joga com a forma poética de origem nipônica que lhe dá título. O *haikai* tradicional possui como principal característica a concisão da informação: normalmente são textos de apenas 17 sílabas, distribuídas em um esquema métrico de 5-7-5 sílabas. Tal poesia, que no Japão é praticada desde o século XV ou XVI, só assume real interesse para o ocidente no século XX — o que não quer dizer que esta forma não era conhecida por alguns poetas e estudiosos anteriormente —, quando ocorre sua grande difusão entre os poetas modernos, especialmente no que diz respeito àqueles que de algum modo se relacionaram com a crítica e a poesia do poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que foi um importante divulgador da poesia sino-japonesa entre os modernos. No Brasil, de acordo com Paulo Franchetti, no ensaio “O haikai no Brasil”, foi com o poeta da chamada Geração de 45, Guilherme de Almeida, que “o haikai passou a ser conhecido de modo mais geral, dado o prestígio do poeta e boa qualidade de alguns dos poemas” (2002, p. 26).

Na história da transposição — brevemente citada nos parágrafos anteriores — do *haikai* japonês para fora do seu país de origem, surgiram muitas questões acerca da maneira como esta seria feita, i.e, de como o *haikai* — não este ou aquele texto específico, mas a forma literária — seria “traduzido” para outras línguas. Sem dúvida, os problemas impostos pelo “original” foram/são inúmeros, visto as grandes diferenças linguísticas e culturais envolvidas na “transação”. Diante disso, as soluções encontradas são tão vastas quanto os

problemas oferecidos pela empreitada, contudo, estas podem, grosso modo, ser divididas em dois grandes ramos: um primeiro, que visa à apropriação do *haikai* tradicional por uma via meramente imitativa, numa tentativa ingênua de proceder exatamente como os mestres japoneses, assim, sem nenhuma reflexão criativa, estes poetas findam por se anularem ante o “texto” — num sentido ampliado — estrangeiro. Enquanto que no segundo, ocorre exatamente o contrário, o “poeta-tradutor” esquece-se das origens nipônicas da forma em favor de uma criação totalmente independente desta, sendo que a única ligação do seu texto com o *haikai* é, muitas vezes, ou uma atribuição despótica do termo *haikai* por parte do autor, ou uma ligação com o que há de mais superficial no texto, isto é, a *fôrma* métrica dos três versos dispostos no esquema 5-7-5.

“Haikai”, o poema de Max Martins, revela-se como um exemplo intermediário, talvez uma alternativa aos dois modos costumeiros de transposição do *haikai*, pois “traduz” a forma nipônica sem, entretanto, nem suplantá-la e, muito menos, ser suplantado por ela. São notáveis, nesse texto, os elementos que “transgridem” o ideal construído acerca dessa forma nipônica, tais como a própria métrica característica e também a impessoalidade, marcante daqueles poemas, mas que no texto martiniano é subvertida pelo autorreferente “Max” posto como primeiro verso. Apesar disso, nota-se que sobrevive, em “Haikai”, algo do *haikai*, por exemplo, quando é anunciado, nos versos “De Paris/ o verão”, a indicação espaço-temporal na qual o poeta estaria situado no momento da composição do texto, o que é uma característica extremamente forte dos *haikais* tradicionais.

Neste sentido, outro ponto que merece ser destacado no poema de Max Martins, é a questão da configuração visual do texto, isto porque, a forma vertical, aludida por conta dos versos curtos que compõem o poema, remete-nos facilmente à escrita japonesa, uma vez que esta é feita, normalmente, de cima para baixo, e não da esquerda para a direita como a nossa. Visto por esse ângulo, não seria impróprio especular que esta opção visual empreendida pelo poeta tenha vindo como proposta para a substituição do já desgastado modelo de se “traduzir” o *haikai* pelo esquema métrico do 5-7-5, o qual, como já foi dito, é mais uma imposição do que uma real tentativa de aproximação, uma vez que: nos *haikais* originais “as 17 sílabas eram distribuídas em três versos de medidas diferentes e sem rima. Quer dizer, do ponto de vista musical, o haikai não tinha, a rigor, uma estrutura reconhecível e assimilável à nossa tradição” (FRANCHETTI, 2002, pp. 26-27).

Na produção, por assim dizer, “haikaística” de Max Martins, encontra-se a concentração da maioria, senão de todos, os aspectos já aqui mencionados do diálogo Oriente-Occidente trazidos pelo seu projeto poético. Contendo, obviamente, alguns traços

intensificadores, como a questão da concisão, da síntese e do dizer — bastante próximo do mostrar — rápido e direto. Do *haikai*, pode-se especular também, vem um exacerbado minimalismo, quase iconoclasta — e aqui, é possível ainda, bem pensar nas ligações com o Modernismo de 22, especialmente no que tange à produção de Oswald de Andrade —, que alguns poemas de Max Martins apresentam, tais quais “Ode de Anaiz Arcanjo de Laarcen ao seu poeta” e “Do poeta em desespero à sua amada”, ambos compostos por apenas uma palavra, que são, respectivamente, “mete” e “cala-me”. Vale dizer que o primeiro possui dois “versos”, sendo o “segundo verso” composto apenas por um ponto de exclamação, “!”; e que os títulos grandiloquentes não deixam de ser ironias a todo poetar pomposo, beletrista, retórico, preocupado apenas em *usar* as palavras como adornos a um discurso em versos, i.e, sem nenhum compromisso com a escuta do silêncio que emana destas palavras, com o que é próprio da *poiésis*.

O tom contemplativo, a valorização do olhar, do ver o mistério das pequenas coisas (pedras, folhas, musgos, insetos etc.), que alguns poemas martinianos apresentam, são outros ganhos que podemos citar do diálogo com os *haikais*. Há nesta atitude um desdobramento daquela ideia, mencionada no tópico anterior, de deixar a coisa ser coisa, de superar o discurso “egocêntrico” em favor de uma diluição do Eu no Mundo. “Ao mais antigo silêncio”, poema citado abaixo, é um forte exemplo disso. Nele, não há um Eu que diz o que as coisas são: o que há é a coisa, “a pedra”, e um rogo poético pela aceitação desta como um *sendo*, independente e cheio de potenciais para além das entificações humanas (algo bem ao gosto zen budista, diga-se de passagem). Resumindo, o que há é a constatação de que o silêncio desta pedra tem uma voz, que só poeticamente, ou seja, criativamente, pode ser ouvida e posta em obra.

Ao mais antigo silêncio — a pedra  
ela mesma  
o monumento

(MARTINS, 2001, p. 106)

Por fim, é importante não esquecermos que na maior parte da obra poética de Max Martins nota-se uma grande preocupação com os brancos da página, a maioria dos seus poemas são visualmente “vazados” por conta da fragmentação de versos e vocábulos: neles parece sempre haver espaço para o vazio se pronunciar. Não falta em Max a consciência de “*le vide papier que la blancheur défend*” (o papel vazio que a brancura defende), para lembrarmos, *en passant*, de Mallarmé, outro grande poeta do branco e do silêncio, no seu

“*Brise Marine*”. Diante disso, pensando especificamente nos haicais martinianos como inseridos dentro de sua obra como um todo, é possível, se nos impusermos uma leitura criativa, vislumbrar que tudo o que sobra dos traços que compõe um poema que tem meia dúzia de palavras, todo o branco que circunda tais textos parece gritar sua “mudez”, como “o sibilo da cigarra/ perfura as rochas” (2008, p. 51), para retornarmos ao mestre Bashô em um dos seus *haikais* que tanto ecoa na poesia de Max Martins (*vide* “Meditação para Bashô”, no início do presente capítulo). Esse grito, escrito em nada, com força encena o silêncio acontecendo, o silêncio que nem mesmo o poeta pode cantar, pois escrever já é perdê-lo, mas ainda assim canta, ou melhor, opera, toda vez que a poesia é lida, acontece ante ao leitor.

Além disso, de maneira geral, por tudo que se disse neste capítulo, não seria forçado afirmar que o diálogo com o Oriente (com o Zen, os *Haikais*, os *Koans* etc.) é mais um modo da poesia de Max Martins responder — caminhando *entre*, pois só assim se responde uma questão verdadeira — ao chamado do silêncio. Diz-se “mais um”, pois os desdobramentos da questão do silêncio dentro de tão rica obra não poderia se limitar a um ou dois, são vários, tantos que certamente muitos não caberão nesta dissertação. Entretanto, será feito o esforço máximo, e alguns outros desses “modos” serão destacados nos próximos capítulos.

### Capítulo 3 – Tocando a flor do orgasmo

*E havia o sexo. Mas o que era o sexo?  
Como divindade, era onipresente. Penetrava em tudo*  
(Henry Miller, *O Mundo do Sexo*, p. 28)

Continuando a ideia de percorrer os caminhos que a poesia de Max Martins abre a partir do silêncio que instaura, neste capítulo tomar-se-á como força motriz aquele que provavelmente representa o aspecto mais conhecido da poesia martiniana, aquele que, para o bem ou para o mal, em certos casos aparece mesmo como uma alcunha para o autor e sua obra: refiro-me ao erotismo, o qual, sem dúvida, é algo que salta aos olhos de qualquer leitor que entre em contato com a obra desse poeta. O erotismo ocupa um lugar tão destacado na poesia de Max que, por causa de tamanha difusão, cogitou-se, inclusive, não se fazer nenhum capítulo exclusivo dando ênfase nesse aspecto, imaginando que ele naturalmente apareceria diluído nos outros. Todavia, tendo em vista que isso poderia acarretar em uma perda de “harmonia” no trabalho como um todo, ou mesmo uma perda de foco quando se abordasse outros pontos, decidiu-se pela confecção do capítulo.

Em “Tocando a flor do orgasmo”, título inspirado em vocábulos muito frequentes na “poesia erótica” — se é que é possível falar assim — de Max Martins, o erotismo será o fio condutor, mas com o cuidado de não sobrepujar a discussão central do trabalho, i.e, a reflexão sobre a questão do silêncio operada pelos poemas martinianos. Menciona-se o “cuidado” necessário com o sobrepujamento dos “temas”, contudo, na prática, esta preocupação não tem assim tanta razão de ser, uma vez que o que se pretende com a discussão acerca do silêncio é o levantamento de questões, ou seja, não se trata da análise do tema “silêncio” em detrimento do tema “erotismo”. O que se terá, mais uma vez, como foi com o caso do orientalismo, é um destaque temático que norteará um percurso questionante que espera-se além da mera observação conteudística.

Frente a isso, penso que seja interessante refletir sobre a ideia de Georges Bataille expressa no prefácio do seu célebre *O Erotismo*, quando afere: “Creio que o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode alcançar. O erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, for o homem o abordado” (1987, p. 7). Ora, se no presente trabalho procura-se o mergulho na questão do silêncio, e se nessa questão se encontra com o quase que inevitável desdobramento para a da linguagem e do Ser, então, indubitavelmente, o Homem faz-se presente. Portanto, pela poética, na voz do silêncio da poesia de Max Martins intenta-se escutar esse erotismo para o qual Bataille chama atenção em



sua obra, i.e, para o erotismo que é “revelação” (ou desvelamento, talvez) de um *próprio* do humano, e não simplesmente de uma necessidade biológica.

Na poesia max-martiniana, o erótico pode ser visto de modo análogo ao “sexo” na epígrafe de Henry Miller escolhida para este capítulo: é quase uma divindade, onipresente, penetrando em tudo. Desta forma, é possível dizer que o erotismo é o “tema A” da sua poética. Com isso, cabe a pergunta: mas não vem sendo levantado, ao longo deste trabalho, que o silêncio é o tema central da poesia de Max Martins? Não necessariamente, seria a resposta. Pois, não custa recordar que o silêncio não se afigura, aqui, como “tema”, mas, sim, como questão. Questão que, na verdade, não é *da* poesia de Max Martins, mas da própria condição da linguagem e, por conseguinte, do poético. Fala-se em “tema A”, não por acaso, mas antes pensando no poema que talvez melhor simbolize a eclosão da temática erótica dentro da obra de Max Martins. Logicamente falo do poema “Tema A”, o qual aparece no segundo livro do autor, *Anti-Retrato*, de 1960.

Ler “Tema A” é sempre um grande exercício — especialmente para aqueles que têm uma visão da obra completa de Max Martins — de especulação acerca das linhas de força pelas quais caminha a poesia martiniana. O próprio título, um enigma com ares de objetividade, praticamente induz o leitor ao ato especulativo sobre os “temas”, ou o “tema”, martinianos. Afinal, o termo “tema A” sugere que o texto abordará aquilo que de mais importante há para a obra, ou, noutra perspectiva, abordaria algo que já é conhecido: como na música, quando um maestro diz para o orchestra “toquem o tema A” (ou B, ou C etc.), e a orchestra responde tocando uma peça já ensaiada anteriormente. “Tema A”, sem dúvida, é um título que flerta com a linguagem musical, uma prova disso pode estar no fato de que, no livro, o poema que segue “Tema A” é, justamente, “Variação do Tema A”, ou seja, continua-se dentro de um léxico muito caro à música, pois “variação” também é um termo bastante usado no “jargão” musical.

Um tema pode ser algo bem compreensível, uma melodia que caminha por toda uma obra sofrendo variações e desdobramentos, mas há também músicas que são politemáticas e até mesmo atemáticas. Porém, não vem ao caso, agora, discorrer detalhadamente sobre termos musicais. O importante é perceber que nem sempre o “tema A” é algo principal ou central, pode, numa música politemática, por exemplo, ser apenas o primeiro tema que surge, ou algo do tipo. Seguindo esse raciocínio, talvez o “Tema A” de Max esteja jogando com a ideia de “incógnita” típica da linguagem matemática que, diga-se de passagem, compartilha muitos termos com a linguagem musical. Sendo assim, tem-se um título que aponta para o silêncio do



Todo esse primeiro trecho do poema situa o leitor no tempo (um fim de tarde) e, exigindo um pouco mais da interpretação, também num espaço (um lugar desértico, árido...). Por meio dele, é possível ainda compreender boa parte da lógica de construção do poema, pois nota-se nesses versos a alternância de signos indicativos de algo relacionado ao sexo (como “coito”, “menstruadas” e “testículos”) com vocábulos que remetem a certa aspereza e rigidez (como em “duro”, “cactos” e “espadas”). Essa alternância perdura, com mais, ou menos, intensidade, por todo o texto, e acredito que nela reside uma das pontas do fio para destecer — ou re-tecer?— os “significados” que se desvelam da incógnita “A” operada no poema.

Enfoco na relevância que a profusão de signos “rígidos” e “sexuais” — sendo generalizante apenas para facilitar a discussão — assume frente à leitura, pois nela enxergo o caminho norteador da erótica martiniana, o qual, acredito, consiste na mistura indissolúvel do ato poético com o ato erótico. A “carnalização” da temática do amor deságua em uma “carnalização” da linguagem. Na verdade, em Max Martins, tendo em vista a já mencionada onipresença do erótico, não só o “amor” é carnalizado, mas inúmeros outros temas, como, no poema em questão, até mesmo um entardecer está envolto de imagens sexuais e, ele próprio, converte-se em ato (coito duro).

Dentro dessa explanação, talvez ainda não tenha ficado claro o porquê do poético estar associado com o “rígido”. Diante disso, vale destacar o seguinte verso: “ossobiando túbias”. Nesse verso, nota-se facilmente a presença da rigidez do “osso” que, penetrando o “assobiar”, engendra o neologismo “ossobiar” e, assim, traz para primeiro plano o caráter ósseo das túbias, as quais, no contexto do poema, poderiam, não fosse tal neologismo, ser lidas apenas com o significado “poético” — especialmente se recordarmos a poesia árcade — de flauta de pastor. Entretanto, “túbia” é flauta, mas, também, é osso, ou seja, “túbia” é instrumento musical, tem um sentido poético, porém, o mesmo vocábulo carrega em si um sentido anatômico, é um osso da perna, o segundo mais longo do corpo humano, conhecido popularmente como osso da “canela”. Sendo assim, o canto daquele que trabalha com a linguagem, que se preocupa com a túbia que está no papel, com a palavra túbia, não pode ser apenas um límpido assobio, mas, antes, deve estar comprometido com o “ossobio”: o fazer poético é um trabalho próprio dos que sopram as túbias ósseas da linguagem.

Além disso, a passagem na qual o verso lido acima se encontra — “trouxeram faunos/ ossobiando túbias/ e desdobraram sombras” — encaminha-nos para uma questão de intertextualidade que, certamente, enriquece a leitura do poema. Creio que “Tema A” dialoga com o famoso “A tarde de um fauno” (*L’après-midi d’un faune*, no original), do poeta francês

Stéphane Mallarmé. Afinal, no poema de Max encontram-se elementos muito marcantes do poema malarmáico: o ocaso, o fauno, o erótico, a flauta etc. Na constatação desse diálogo algumas questões imediatamente saltam aos olhos, pois apenas a presença do nome de Mallarmé já traz para a discussão uma ampliação de alguns pontos abordados anteriormente, tal qual o das imagens pouco convencionais e, principalmente, da ideia da poesia enquanto um trabalho intelectual, e rigoroso, com a linguagem. Isto porque, Mallarmé, ao lado de Baudelaire, é considerado como um dos precursores da chamada “poesia moderna”, a qual, diga-se de passagem, tem dentro de suas características o gosto por imagens “antitradicionais” e a defesa de um fazer poético entendido como um “trabalho duro”, em clara oposição à ideia romântica de um derramamento do “gênio”, ou fruto da “inspiração” do poeta.

A parte as questões que a figura de Mallarmé traz como um todo, e concentrando-se no poema, “A tarde de um fauno” carrega consigo uma enorme corrente de referências e intertextualidade, visto que, tal “tema”, antes do poema do poeta francês, remonta ao mito grego, narrado por Ovídio em *Metamorfoses*, da paixão do deus Pã pela ninfa *Syrinx*<sup>16</sup>, que desembocou na criação da flauta-de-pã pelo Deus; e ao quadro de François Boucher, *Pan et Syrinx* (1759), o qual, de acordo com o autor, teria lhe inspirado a escrever “A tarde de um fauno”. Após a publicação do texto mallarmáico, em 1876, outras “variações do tema” continuam a acontecer, primeiramente na música de Claude Debussy que, entre 1891 e 1894, compôs seu célebre *Prélude à l’après-midi d’un faune*, obra musical revolucionária que, mais tarde, em 1912, far-se-ia presente no, não menos revolucionário, balé de Vaslav Nijinski, que coreografou o poema de Mallarmé com base na música de Debussy.

Toda essa tradição, especialmente no seu ramo moderno, i.e, pós-mallarmé, ressoa, implícita ou explicitamente, no “Tema A” de Max Martins. Entretanto, por mais diversas ramificações que haja no tema, do mito narrado por Ovídio ao poema martiniano, tem-se o fio condutor do erótico: em mais de dois mil anos de história, a mesma questão continua sendo desdobrada. Quanto a isto, vale ressaltar alguns momentos como o do choque que o espetáculo de Nijinski provocou na plateia francesa do início do século passado por conta das insinuações sexuais presentes na sua coreografia; e também a marcante nudez da tela de Boucher ao retratar as ninfas perseguidas pelo fauno. No que concerne ao poema de Mallarmé, que aqui interessa mais de perto, são oportunas as palavras de Décio Pignatari no “ensaio-prefácio” da sua “tridução” para *L’après-midi d’un faune*:

---

<sup>16</sup> Em grego clássico, Σύριγξ (*Súrinx*), o nome da ninfa que encanta o fauno significa, dentre outras coisas: cana oca, flauta, embocadura da flauta. Conf. PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português/ Português-Grego*. Braga (Portugal): Apostolado da Imprensa, 1990, p. 559.



Mallarmé é, sem dúvida, um poeta que encaminha para o silêncio, em vários sentidos, e Max acolhe, no diálogo, vários caminhos que a poética mallarmáica abre. Retornando ao “Tema A”, após o polissêmico e visual “penso”, seguem os versos: “que a lua de sangue espreme/ espraia/ maré de pêlos/ gosma”. Nestes, novamente observa-se a dualidade — a “rigidez” do ato de espremer, com a imagem sexual da “maré de pêlos” — salientada no início da interpretação. Posteriormente, o poema deságua, “espraia-se”, no solitário “gosma”. Mas para onde essa “gosma” conduz? Uma gosma é uma matéria aquosa que normalmente provoca certa repulsa, há algo de “nojento” na gosma. Então como finalizar um poema com um signo tão repulsivo? Como vem sendo dito desde o começo, no poema martiniano não se encontra a preocupação com o “belo clássico”, para tanto basta lembrar que as nuvens estão menstruadas e o ocaso é um coito. Diante disso, finalizar “Tema A” com o vocábulo quase chulo, não é uma contradição, mas, sim, a confirmação de uma postura poética; implicitamente está sendo dito: todas as palavras são dignas de serem cantadas, são matérias de poesia. Além do que, a “gosma” pode ser lida como uma insinuação, metáfora, ou, mesmo, um eufemismo para “sêmen”: afinal, qual melhor maneira de se terminar um “poema erótico” do que com o “gozo”? Enfim, seja sêmen, gozo ou gosma, como realmente o é, entendo que no anamorfismo e nas possibilidades que essa palavra instaura, Max finaliza seu texto recolocando, ao seu modo, como Ovídio, Boucher, Mallarmé, Debussy e Nijinski fizeram cada um ao seu, a questão do silêncio possibilitador de todo dizer autêntico.

De acordo com Bataille, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (1987, p.13). Com essa assertiva, o autor busca refletir sobre questões como a da transgressão dos corpos e a da força do erótico na busca pela passagem do descontínuo ao contínuo — para Bataille somos todos seres descontínuos. Fazendo uma breve analogia entre o erotismo de Bataille e o que se encontra nos poemas martinianos, penso que seja possível colocar a seguinte reflexão: se o domínio do erotismo é o domínio da violência, poderia este ser pensado, dentro da poesia de Max Martins, como algo que contribui para a discussão acerca da violência inerente ao romper do silêncio promovido pelo fazer poético? Para responder essa pergunta não cabe apenas um “sim” ou um “não”, é preciso atravessá-la com os textos. De certo modo, pode-se dizer que esse será objetivo do presente capítulo. Por outro lado, acredito que “Tema A”, em algum sentido, já responde um pouco essa questão, pois nele, por meio do seu dizer “agressivamente-erótico”, é encenada a violência com que o silêncio é rompido para ser mantido, no acasalamento de *Eros* e *Poiésis*.

### 3.1 Do sexo ao *maithuna*

O tema do amor erótico, de alguma forma, sempre esteve presente na poesia de Max Martins. Talvez, deva-se fazer um pequeno adendo nesta afirmativa apenas por conta daquela que provavelmente seja a obra menos característica de Max, refiro-me ao seu livro de estreia, *O Estranho*, publicado em 1952. Apesar disso, a encenação do amor-carnal marca sua presença, se não da maneira lancinante comum à obra desse poeta, ao menos da forma “comedida”, digamos assim, que se lê, por exemplo, nos seguintes versos de “Estranho”:

“Mas ouvirei sempre as tuas canções/ e todas as noite procurarás meu corpo./ Terei as carícias dos teus seios brancos” (MARTINS, 2001, p. 347).

A partir de seu segundo livro, *Anti-Retrato*, obra publicada oito anos depois de *O Estranho*, ou seja, em 1960, Max Martins começa a valer-se de imagens eróticas mais explícitas, como nos versos: “te bolinando os seios” (p. 331), “os sexos derramam-se na areia” (p. 336), “ocaso duro coito/ dos cactos/ nuvens menstruadas/ testículos” (p. 337), “Morder! Morder o/ hímen adocicado” (p. 339), “a lua vaginal exangue/ aclama o cetro astral” (p. 340). Consolida-se, neste livro, o gosto — poder-se-ia até mesmo dizer “predileção” — do autor pela utilização de signos que remetam ao campo semântico do amor-carnal, do sexo, do erotismo etc., como salienta Benedito Nunes no seu famoso ensaio “Max Martins, Mestre Aprendiz”, que prefacia *Poemas Reunidos*: “foi nesse livro que a temática do amor carnal começou-se a tornar o centro da obra de Max, desde então ligada à ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida” (2001, p. 27).

No próximo livro, *H’Era*, de 1971, as fortes imagens continuam: “cavo esta terra – busco num fosso/ FODO-A” (p. 280), “Imo/ lado: Panis/ !/ D’ego/ lado: pênis” (p. 284), “Hímens eram muitos, mas um hímen só/ me foi bastante para gerar” (p. 286) “como/ do pênis irresoluto/ o súbito/ salto imortal” (p. 293), “o sêmen da linguagem se aguando” (p. 295), “homem após homem, sêmen gerado” (p. 296), “toma/ meu testículo-testamento este poema” (p. 297), “uns erres e us: o púbis” (p. 302), “Não era gente de querer/ só máquina de gozar” (p. 314). Contudo, nessa obra, a utilização dos “signos eróticos” ganha um novo desdobramento, que muita importância terá no percurso literário de Max, pois é em *H’Era* que a re-significação do sexo torna-se o “carro chefe” de sua poesia. Muitas vezes o “sexo” ao qual nos alude os poemas não fará correspondência com o sexo propriamente dito: os signos-eróticos são esvaziados (nunca totalmente, é claro) de sua significação primeira.

Nesse esvaziamento, que está na essência da poesia, uma vez que o texto poético preza pelo dizer do não-dito, encontra-se a “voz do silêncio” que vem guiando o presente

trabalho. Tal “esvaziar poético”, contraditoriamente, não quer dizer perda, mas ganho, pois ao se diminuir a preponderância do significado mais superficial de um vocábulo qualquer, abre-se, ao mesmo tempo, espaço para que novas (e infindas) significações se instalem. Diante disso, vale ao leitor atentar para os dizeres de Martin Heidegger, quando este alerta que a “linguagem da poesia é essencialmente polissêmica e isso de um jeito muito próprio. Não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao seu encontro guiados pela busca surda do seu sentido unívoco” (2008, p. 63).

Em *H’Era*, a abertura das possibilidades interpretativas do que é erótico na poesia martiniana aumenta de forma significativa. Com isso, as peças ganham novas maneiras de se movimentar no tabuleiro, assim, desdobramentos ocorrem. Primeiramente, nota-se como na obra em destaque surge, em volta por signos eróticos, a questão que o próprio título do livro anuncia, i.e, a do Tempo (Era) e suas inúmeras veredas (a “Hera”, que no dicionário significa “várias espécies de plantas trepadeiras”, pode sugerir o nascimento, pois as heras surgem nos mais esquecidos lugares; os caminhos, tendo em vista a configuração — as ramificações— destas nos muros e/ou quaisquer outros lugares que elas habitem; e, ainda, a degradação, uma vez que as trepadeiras costumam deteriorar, com o passar do tempo, os locais que lhes servem de abrigo). Prolongando um pouco mais o parêntesis acerca da palavra “Hera”, alguém poderia reivindicar para a leitura uma alusão à deusa grega Hera, esposa de Zeus e, algumas vezes, representada como matrona do casamento. Entretanto, a leitura do livro em si desencoraja tal interpretação, pois, aparentemente, não há nada nele que nos leve a pensar na deusa. Na verdade, se alguma referência a deidades gregas queremos para *H’Era*, creio que esta, por analogia, deveria ser a das Moiras (Fiandeira, Distributriz e Inflexível; em grego antigo: *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos*), as deusas que tecem o destino dos homens.

Toda essa preocupação com a temporalidade e, conseqüentemente, com o destino, revela-se, de modo especial, por meio da ênfase no aspecto “genésico” que são inerentes à grande parte dos signos eróticos. O termo “genésico”, vale dizer, provém da palavra grega *genetikós*, a qual, por sua vez, tem no seu cerne o *génos*, vocábulo polivalente que, dentre outras coisas, significa nascimento (tempo, lugar e condição), origem, descendência, povo e sexo. Em *H’Era*, tem-se condensada toda essa força originária do *génos* em poemas como “H’Era”, “Travessia I (1926/1966)”, “Coisas d’amor – amor in largo”, “Gêmeo”, entre outros. Desses, pode-se destacar, como símbolo que sintetiza a discussão, o famoso trecho final da quarta sessão de “Travessia I (1926/1966)”:

[...]





mais se aproxima do Eros que atravessa os diálogos de *O Banquete*, de Platão, do que se alinha com o pornográfico esvaziado de reflexão da nossa época. Seu erotismo comunga, por exemplo, com as palavras de Agaton:

Eros é poeta tão completo que leva outros a poetar. Ao toque de Eros, todos devêm poetas, “mesmo os que antes viviam longe do dom das Musas”. Eis o fundamento do meu argumento: potente poeta é Eros em todo poetar no vasto campo das Musas. Não se pode ensinar nem transmitir a outro o que não se sabe, o que não se tem. (197a) O poetar de Eros é tão potente que preside a aurora de todos os seres vivos e os preserva (PLATÃO, 2012, p. 79).

Ou mesmo, por que não, com as de Diotima:

Eros jamais empobrece nem enriquece. Ocupa o lugar situado entre o saber e a ignorância. Assim é. (204a) Deus algum filosofa ou deseja tornar-se sábio, pois já é. [...] Filosofa quem se encontra entre esses dois extremos, Eros é um deles. No território das coisas mais belas está o saber. Eros é desejo voltado ao belo. Já que o filósofo ocupa um lugar entre o saber e a ignorância, é imprescindível que Eros seja filósofo (PLATÃO, 2012, p. 95).

Emparelhar a fala de Agaton com a de Diotima, para alguns especialistas em Platão, pode ser entendido como uma grave falha, quase um pecado. Afinal, Agaton encena em *O Banquete* o discurso do sofista retórico que, justamente por meio da fala de Diotima, é combatido — é possível, inclusive, recordar a querela, já mencionada no primeiro capítulo deste trabalho, entre filosofia e poesia, i.e, entre o dito pensamento verdadeiro e o falso. Em suma, diz-se que o sistema filosófico platônico concentra-se na disputa entre o pensamento verdadeiro (da filosofia) e o pensamento falso (do mundo mítico e poético). Contudo, cabe a nós ainda nos perguntarmos, pensando principalmente no caso em destaque: quem deslegitima a voz de um ou de outro? É Platão ou são os platonistas? Será que Platão deu voz a tantos personagens apenas para confirmar suas próprias verdades?

Acredito que, independente de como se interprete os textos platônicos, o que mais importa nesses, aquilo que lhes é incontornável, é o vigor do diálogo que o modo de proceder de Platão — também artístico, por sinal — instaura. Em *O Banquete*, mais valioso do que encontrar o conceito definitivo de Eros (o filósofo ou o poeta), penso que seja entender a dialética que uma questão verdadeira, a do erotismo, proporciona. Eros não se limita às palavras de Agaton, Diotima, Aristófanes, ou de qualquer um dos outros que participaram do banquete platônico, pois antes está no entrelaçar de todas essas falas, no eterno entrechoque próprio do diálogo, que, diga-se ainda, só é possível no acontecer da linguagem e seu silêncio.

Diante disso, não vejo motivos para não defender o discurso de Max Martins como alinhado com o de Diotima e Agaton simultaneamente. A poesia martiniana parte do silêncio e chega a reflexões sobre o erotismo, o ser e a linguagem, sem que uma suplante a outra: há um pensamento poético, legítimo, que privilegia o diálogo e a compreensão das questões de modo dialético e complementar, não excludentes. Apesar do nosso costumeiro afã racionalizante pelas fronteiras bem delimitadas, nosso vício classificatório e, muitas vezes, dualístico; na poesia de Max Martins, questões, aparentemente diversas, compartilham o mesmo espaço discursivo, como nestes versos de “Travessia 2”: “– SER, ESTAR, mas turbar-se,/ a noite sendo em vão e em vícios de/ neblinas/ o sêmen da linguagem se aguando” (MARTINS, 2001, p. 295).

Os versos que finalizam o parágrafo acima se iniciam com a conclamação, em letras garrafais, do “SER, ESTAR” (indissociáveis). Logo em seguida, constata-se este como recolhido, retraído em silêncio, “turbado”, porém, nessa turbção encontra-se, ao mesmo tempo, a “masturbação”. O signo erótico está diluído, ou fragmentado, nas palavras que salienta o encoberto do Ser: “mas turbar-se”. Assim, o retraimento do “ser-estar” é eroticamente envolvido, ou seja, enleia-se com a força do Eros criador e questionante (poeta e filósofo). Com um recurso poético análogo, no verso seguinte, o “anoitecendo” é desmembrado em “a noite sendo”, salientando assim o movimento da noite, que traz consigo, logicamente, mais obscuridades que revelam o “vão” de se tentar alcançar o Ser. Porém, do vão, e ao vão, destina-se a poesia — novamente, a “luta vã” drummondiana —, e o poeta não desiste, uma vez que seu “vício” é pela “neblina”, i.e, pelo insinuante mais do que pelo claro (o “claro enigma”, para lembrar Drummond mais uma vez). A jornada desemboca, então, na busca pelo “sêmen da linguagem”, sua essência criadora, que muito dista das facilidades comunicativas do nosso dia a dia, do mero uso, sem reflexão, da língua. Porém, nova “contradição”, este sêmen está aguado, ou seja, já não apresenta toda força germinativa (genésica) de outrora.

Lendo novamente o trecho, de modo completo, nota-se como a cada momento, quase que a cada palavra, faz-se presente um jogo de oposição marcado, ora pelo brilho do “SER, ESTAR”, ora pela pala turbção da “noite sendo”. Nota-se, em meio (e por causa) de todas essas oposições, o jogo dialético característico da poesia de Max Martins. Certamente o fragmento, o recorte feito no poema “Travessia 2”, não é dos mais claros, ele sugere e possibilita inúmeras interpretações, talvez esteja tomado pelo “obscurantismo” da poesia moderna, do qual nos fala Hugo Friedrich no seu famoso *Estrutura da Lírica Moderna*. Entretanto, qualquer um que se permita ser tomado pelos versos, sem os “pré-conceitos” da

nossa “ciência literária”, deve conseguir ver, pelo menos, três questões bem destacadas: a do erotismo, a da existência e a da linguagem. E justamente por isso, por essa convergência de questões, que se optou por citar o trecho de “Travessia 2” mesmo sem fazer a leitura do poema completo, pois creio que por meio dele pode-se ter bem a noção do “tripé” que considero fundamental na poesia martiniana, o qual, didaticamente, é passivo de ser representado pelo seguinte esquema:



O esquema proposto acima, como foi dito, é meramente didático, e não pretende petrificar a interpretação dos poemas de Max Martins. Ele serve, na verdade, para ilustrar as correlações básicas das questões que atuam na obra do poeta. Vale esclarecer: os elementos que compõe o diagrama não são fixos, por isso falou-se em correlação: todos dialogam e movimentam-se, ou seja, o fato de o “erotismo”, por exemplo, estar na ponta do triângulo não quer dizer que esse seja o fator mais importante na poética martiniana, não se pretendeu hierarquizar as questões. O silêncio, ocupando o centro, não quer dizer também que seja esse o mais importante, mas apenas salientá-lo como a força irradiadora — trata-se do nada criativo de onde as discussões emanam. Em suma, é um esquema para representar a dialética do pensamento poético da poesia de Max Martins.

Após *H'Era*, o caminho percorrido pelo erotismo da poesia de Max Martins continua ganhando novas veredas. Já em *O Risco Subscrito* (1980), livro que sucedeu *H'Era*, é possível encontrar uma importante nuance do erotismo martiniano que será acrescentada a todas essas outras sobre as quais nos detemos nos parágrafos anteriores. Trata-se da “guinada” mítica que a poesia erótica de Max Martins irá encenar, dada especialmente por meio do claro estreitamento do seu discurso poético com as reflexões advindas do sexo tântrico — e aqui vale lembrar a força antropofágica do projeto artístico max-martiniano sobre a qual falou-se no capítulo 2 do presente trabalho.

Para apreciação de mais esse desdobramento do erótico que a poesia de Max Martins opera, acredito que a leitura do poema “Maithuna”, de *O Risco Subscrito*, seja, se não

indispensável, no mínimo de grande relevância. Frente a isso, reproduz-se abaixo o texto na íntegra para que, antes de dizermos qualquer coisa, possamos ouvir o que ele nos tem a dizer:

### Maithuna

in  
 terno abraço  
 teia  
 aqui ali  
*EU/TU*  
 em toda parte  
 e além  
 (do que oval adere amante)  
 trans  
 parentes  
 somos  
 esse  
 oceânico oceánico  
 e anti-feérico  
 S  
*OM*  
 de ser esquecer  
 de ser

no claro escuro  
 sono  
 se insinua  
 a chama  
 chama sutil  
 a sombra  
 o fogo  
 ardendo no foco  
 do muladhara  
 suave  
 a língua só ave  
 freia o seu voo  
 paira no ar  
 sua fala  
 e seu nome  
 sua nódoa  
 de homem  
 desfaz-se na praia

magnéticos lábios  
 calam  
 sílabas-sementes  
 se devoram  
 e nos devolvem  
*sUMo*  
*sOMa*  
 samarasa

samarasa  
 amamos

samarasa  
 aramos

samarasa  
 oramos  
 no vazio vagamos  
 samarasa

um rio  
 amanhecendo mar  
 atravessado  
 indo

PARA  
 onde ontem não há amanhã  
 agora

(MARTINS, 2001, p. 237-239)

Muitos são os pontos que merecem destaques nesse poema, contudo, para começar, pode-se destacar o fato desse ser um dos primeiros textos de Max Martins em que é perceptível o diálogo do poeta com o tantrismo e, além disso, é um dos poucos em que essa “intertextualidade” é tão explícita. O tantra surge desde o título, afinal, a palavra “Maithuna”, como revela uma nota no próprio livro, vem do sânscrito e é o termo utilizado nessa doutrina (ou conjunto de doutrinas e práticas) para designar a “união sexual”. Fora o título, encontra-se também no texto as palavras “muladhara” e “samarasa”, e uma provável menção aos sons mânticos “om” e “um”. Acerca das palavras, vale reproduzir as notas presentes no fim de *O Risco Subscrito*:

*Maithuna*: (sânscrito). União sexual — *Muladhara*: (sânscrito). Do *yoga* tântrico. Um dos sete centros vitais de radiação existentes no corpo humano, situado na base da coluna vertebral, entre o orifício anal e os órgãos genitais. Estimula o conhecimento da fala. — *Samarasa*: (sânscrito). A experiência de união pelo *maithuna*. Estado nirvânico (MARTINS, 2001, p. 275).

Quanto aos sons mânticos que ecoam pelo poema, também possuem fortes significações para o tantra, ou mesmo para o hinduísmo de um modo geral. O “om”, que aparece abaixo de um “s”, dando a entender que foi formado pela fragmentação do vocábulo “som”, alude ao mantra mais antigo dos ensinamentos hindus, o qual, de acordo com a definição de Jean-Michel Varenne, contida no seu *O Tantrismo*, é um mantra que “encarna

sempre, no caso de uma formulação precisa, a vibração primordial, o som que criou o universo” (1986, p. 74). Para “om”, importante dizer, não há uma tradução exata; em sânscrito ele é representado pela sílaba (e símbolo) “ॐ”, que é transcrito por três letras “A+U+M”, cuja pronúncia é “om”, mas nem na sua língua de origem há algo que possamos chamar de um conceito fechado para “om”.

O “om”, na verdade, como a maioria dos mantras (não estou certo se todos), são desprovidos do que nós chamaríamos de “significados”, pois objetivam justamente limpar a mente das amarras do “ego”, do dar nome às coisas. Contudo, é notório que, dentro do hinduísmo, o “om”, com toda a sua “não-significação”, representa um “conceito” bastante difícil para nós, ocidentais, conseguirmos compreender — por conta da falta de algo análogo na nossa cultura —, i.e, o da sonorização (não necessariamente nomeação) da ideia de um absoluto inominado (muito próximo do “Nada” Zen budista e do “Vazio” taoista sobre o quais já falamos). Diante disso, penso que o outro som mântrico do poema, o “UM”, que aparece destacado dentro da palavra “sumo”, seja não uma referência direta a um mantra específico como o “om”, mas, sim, ao modo de ser destas sonorizações: a busca constante pela unidade essencial, pelo “sUMo” da “sOMa”, ou seja, no caso em questão, pela completude “sem-nome” no sexo.

Em diálogo com todas essas referências de origem indiana, “Maithuna” revela-se como um poema cujo erotismo é, em certo sentido, sacralizado. No texto, o que está em jogo não é a simples descrição de um ato, ou melhor, de um rito sexual tântrico — não se trata de uma cartilha, como muitas vezes encontramos nas revistas femininas, e coisas do gênero, para o “sexo exótico” do Oriente —, mas, antes, das possibilidades que essa experiência sexual sacralizada proporciona, como se tentasse, poeticamente, congelar o momento único de iluminação mítica proveniente do sexo. O texto não se ocupa com a criação de cenas eróticas, mas, sim, com a construção de uma atmosfera “sacro-erotizada”. Assim, tudo se impregna com a força do *eros* criador onipresente: “EU/TU/ em toda parte/ e além”.

A bem da verdade, o único momento do poema em que a descrição é mais objetiva (ou realística) é no seu início, com os versos “In/ terno/ abraço”. Contudo, ainda nesse momento, deve-se atentar para a “internalidade” do “terno” abraço, pois esta é muito reveladora do ideal “anti-metafísico” das filosofias e/ou religiões orientais: não se pode buscar nada além daquilo que antes já não esteja em si (dizem a grande maioria das filosofias orientais). Por isso, também, observa-se a ênfase no “Eu” e “Tu” unidos, tanto no plano da concretude dos signos, quanto no plano do discurso. Na experienciação do *maithuna*, não há

sentido para as divisões entre os seres, pois uma das principais marcas do sexo tântrico é a comunhão do indivíduo com o todo. Nesse sentido, as seguintes palavras de Jean-Michel Varenne, estudioso do tantra, são bastante esclarecedoras:

A cerimônia tântrica não visa de modo algum à posse física ou à satisfação de um desejo obscuro, mas sim ao conhecimento de si mesmo. Durante a realização das núpcias sagradas, o adepto realiza sua natureza graças à energia de sua Shakti; ele se concentra no centro de sua consciência indiferenciada, reúne e controla suas forças dispersas e dirige para o alto sua própria força despertada.

Logo os dois amantes se tornam apenas um, prendem-se aos mesmos ritmos; a exacerbação de seu desejo recíproco, intensificado pelas preliminares, acende a fogueira sobre a qual os dois se consomem de corpo e alma... O casal tântrico é UM; a bela fórmula do shivaísmo cachemiriano provoca essa osmose absoluta: a energia e seu possuidor (1986, p. 130).

O que Varenne nos descreve, essa “cerimônia tântrica”, é o que há por detrás do rito tantra, deixando claro que o fim deste não está em algo como um gozo potencializado, um melhor desempenho sexual ou qualquer coisa do tipo — tais qual a ocidentalização dos preceitos tântricos normalmente vende —, mas em um autoconhecimento e, conseqüentemente, em uma integração dos praticantes com as “forças míticas” que envolvem toda a ritualística.

“Maithuna”, o poema, plasma o cerne não só do *maithuna* (do rito sexual), mas também de uma série de ensinamentos mítico-filosóficos que se encontram no tantrismo. Sendo assim, é natural a tendência de se conduzir ao vazio, “no vazio vagamos”, i.e, à libertação do Eu e ao acolhimento do Nada, além da compreensão de um estar sempre em caminho, de ser sempre um sendo: o homem entendendo que o seu destino é o agora, mas não em um sentido puramente hedonista, como outrora encarnaram os poetas árcades, Max quer o agora em mutação (do *I Ching*, do *Tao*, do *devir...*). Por isso, pode-se dizer que há no poema toda uma travessia rumo ao esquecimento do ser individual — não confundir com a questão do Ser —, como anunciado no início do texto, “OM/ de se esquecer/ de ser”, chegando ao caminho constante, o “agora”, com o qual o poeta encerra o poema.

Apesar de tudo, no poema em questão, Max não está interessado somente em discursar ideias tântricas, mas, antes de qualquer coisa, em fazer poesia. Sendo assim, é de extrema importância se atentar para os processos de construção textual operados no poema, pois todos estão voltados para a procura de um dizer autêntico, próprio, que não se limita ao comunicar. Desde o início o leitor é lançado em um texto cujo principal objetivo é o silêncio possibilitador, daí não termos a leitura definitiva. Não há facilidades, nem rotas bem marcadas



no poema, o discurso é “fraturado”, algumas vezes, literalmente, como ocorre com os vocábulos “in/ terno”, “S/ OM” e “trans/ parentes”. Entretanto, nada impede o dizer. “Maithuna” comunica, sim, porém indo rumo ao acontecer, pela “metáfora viva”, como a que por meio de “signos amantes” opera-se em, por exemplo: “oceânico/ oceúnico”, “o fogo/ ardendo no foco”, “suave/ a língua só ave”.

Diante disso, talvez se entenda melhor o porquê de o “orgasmo tântrico”, o ápice da experiência do *maithuana*, ser figurado, na poesia martiniana, como um acontecer na, e pela, linguagem, como observa-se através dos seguintes versos: “magnéticos lábios/ calam/ sílabas- sementes/ se devoram/ e nos devolvem/ sUMo/ sOMa/ samarasa”. Com esse fragmento, retorna-se ao triângulo esquemático, citado alguns parágrafos acima, pois nele tem-se a erotização da linguagem em diálogo com a questão existencial que é inerente ao “om” e ao “samarasa”. E isso, cômico da importância do silêncio, é revalado pelos “lábios” que se “calam”. Logicamente, o jogo todo é dúbio, o erótico e o poético estão de tal forma unidos que são mesmo simultâneos e indissociáveis: os “magnéticos lábios”, por exemplo, podem ser vistos não apenas como os lábios da boca, que representariam a fala, mas também como os lábios vaginais, os quais, no seu silêncio, dizem, em *maithuna*, o máximo do dizer, pois são sacralizados e conduzem ao estado nirvânico, ao *samarasa*. Portanto, em certo sentido, creio ser possível dizer que o que se tem em “Maithuna” é, antes de tudo, uma celebração do acasalamento-tântrico entre o poético e o erótico.

Essa concepção “mítico-erotizada” da linguagem — sendo o teor mítico vindo, especialmente, das concepções filosófico-religiosas orientais — irá reverberar por boa parte da produção max-martiniana. Por mítico, é preciso deixar claro, não se quer, nesse trabalho, defender uma ideia de que a concepção de linguagem que emana dos textos de Max Martins seja algo do campo de um “esoterismo ingênuo”, ou de um misticismo sem reflexão. Não se propõe, aqui, nenhuma visão depreciativa do termo “mítico”, antes, pelo contrário, salienta-se o poder reflexivo que o diálogo do poético com o mítico proporciona: a poesia só ganha com esta conversa, como bem podemos observar no caso da obra martiniana. Diante disso, não é supérfluo destacar, ainda que de passagem, as reflexões de Manuel Antônio de Castro acerca do “fim dos mitos” e da emergência do “mítico”, quando, no ensaio “Ulisses e a Escuta do canto das sereias”, afirma:

Foram-se os mitos, mas continua com sua força onipresente: o mítico. Ele se faz presente e irrompe principalmente nas obras poéticas. O vigorar das obras artísticas se manifestando é o mítico irrompendo em nossas vidas. O mítico é o vigorar das questões (2011, p. 152).

Ainda em *O Risco Subscrito* é fácil de encontrar outros poemas que corroborem para ideia de um fazer poético que se relaciona com essa questão da linguagem “mítico-erotizada” que se defendeu no parágrafo acima, tais como “Enterro dos ossos”, “Mandala”, “Frutos como lábios”, “As serpentes, as palavras”, “Jaculatório és”, dentre outros. Contudo, para finalizar este tópico, penso que possa ser valorosa à consolidação das discussões delineadas até o momento, a leitura de dois poemas que não estão presentes no livro citado, segue:

**(poesia)**

Teu nome é não em cio e som farpados  
 Cilício escrito, escrita ardendo, dentro  
 se revendo  
                                   fera  
 do silêncio úmido se lambendo, lábil  
 labiríntima                  lâmina se ferindo  
   se punindo

(MARTINS, 2001, p. 144)

**Minha arte**

pois que há uma canção em ti  
 submarina  
  
 uma promessa  
 de água e soma  
                                   um som premissa Eu  
   Eros  
   Quero  
 te dizer, disseminar, minar-te

(MARTINS, 2001, p. 91)

O primeiro poema aparece no sexto livro publicado por Max Martins, *Caminho de Marahu*, de 1983, enquanto que o segundo está em *Marahu Poemas*, que é o oitavo livro do poeta e foi publicado em 1991. Ambos trazem nos seus títulos alusões ao fazer poético, ou seja, enunciam, em certo sentido, que os textos tratarão de um tema que diz respeito a si mesmo, i.e, serão “metapoéticos”. Os títulos são semelhantes, mas há que se ater numa diferença de gradação, pois o um, “(poesia)”, tem algo de caráter específico — fala-se da poesia, de um tipo de arte —, já o outro, “Minha arte”, carrega em si a generalidade, diz respeito a qualquer arte. Mas lógico, fazendo um esforço interpretativo, qualquer leitor

chegaria à conclusão, talvez apressada, de que “Minha arte”, como um título de poema, não poderia ser outra coisa se não a própria poesia: afinal, a arte do poeta é a poesia.

É curioso observar que o título do primeiro poema não é simplesmente “poesia”, mas “(poesia)”, i.e, faz-se presente algo que não se lê, mas que está graficamente bem marcado: os parêntesis. Mas por que motivo a “poesia” está entre parêntesis? Seria um recurso tipográfico para simbolizar a “fera” enjaulada, tendo em vista a centralidade deste mote no poema? Estaria nos dizendo que no poema enjaula-se a poesia? Ou seria melhor guarda-se? Poder-se-ia pensar, ainda, numa referência ao livro *A Fala Entre Parêntesis* (1982), uma vez que foi neste que o verso inicial, “Teu nome é não em cio e som farpados”, apareceu pela primeira vez? Como é possível perceber, as hipóteses para tal “curiosidade” não se esgotarão tão facilmente, de qualquer modo, é inegável que a imagem de um vocábulo dentro de um parêntesis transmite uma ideia de “internalização”: a poesia está dentro de algo, é interna.

Em “Minha arte”, essa questão da “internalização” também é posta, não no título, mas logo nos versos iniciais do texto: “pois há uma canção em ti/ submarina”. Como é fácil notar, “a canção” — seria o mesmo que o “o canto”? — está, e é, em um “ti” indeterminado, porém, ela é “submarina”, não está exposta na superfície. Sendo a canção um canto, i.e, um poema, chegar-se-á à mesma conclusão a que se chegou com as especulações sobre o título do primeiro texto: a poesia está dentro de algo, é interna. Ou seja, mais uma vez a obra martiniana abre espaço para se pensar na poesia enquanto velamento, enquanto força criativa que emana de um “não-ser”, de um silêncio.

Nesse sentido, o primeiro verso de “(poesia)” é de uma força expressiva incrível, pois parte da negação do nome — novamente opera-se a fuga do nomear típica da obra martiniana — (“Teu nome é não”), ao passo que salienta, na sequência, a força quase que incontrolável deste “não-dito”, posto que ele acontece no animalesco “cio” (“em cio e som farpados”). Com isto, encena-se a questão do erótico entrelaçada com a do silêncio: a poesia é um silêncio em cio. O discurso de Max vai em direção a uma defesa do poético que comunga com o erótico, por isso o “cio”, o “ardendo”, a “fera”, o “úmido”, o “lambendo” e todos outros signos que evocam o erótico são *do* texto, i.e, pertencem ao fazer poético. A escrita é viva e arde em desejo como uma fera no cio, que de tão incontrolável se puni, a “fera” se fere: a linguagem, em “(poesia)”, se autoflagela.

Mas por que a punição? Novamente um leque de possibilidades se abre a partir da pergunta que o poema instaura em seu silêncio. Quanto a esta, acredito ser possível pensar na autoflagelação em diálogo com visão cristã do erótico: o sexo, que não seja para procriação é pecado, portanto, deve ser punido. Contudo, essa leitura, ainda que interessante, corrobora

mais para o desenvolvimento da ideia do erótico como o sexual do que para aquilo que vem sendo desenvolvido neste capítulo, que é a concepção do erótico em função de uma erotização da própria linguagem. Penso que seguindo esta linha estar-se-ia correndo o risco de ir rumo à leitura mais superficial que se pode fazer da poesia de Max Martins, que é aquela que se esquece das questões que o mítico, na figura do erótico, traz consigo, e que pode mesmo, em alguns casos extremos, “transformar” os poemas em meros exercícios de pornografia literária.

Mas então a pergunta permanece: por que a punição? Creio que o “se punindo” presente no poema em questão esteja relacionado com a ideia de poesia, do fazer poético, como trabalho árduo, quase doloroso — ideia que, por sinal, é muito cara a Max Martins. Entretanto, para além disso, lê-se nas entrelinhas o desejo “transgressor” (próprio do erótico, conforme Bataille, por exemplo) de romper com a língua que não escuta o silêncio, que não é fera no cio. Vê-se a escrita se autoprocureando, “se revendo”, encontrando seus labirintos e não tendo nenhum pudor em se ferir. Deste modo, em “(poesia)”, se tem não só a encenação do processo de escritura do poema, como também da própria transfiguração da língua num dito próprio, i.e, em poesia. Trata-se de um verdadeiro pôr em obra da linguagem “mítico-erotizada”.

“Minha arte” vai em direção bastante análoga à “(poesia)”. Todo o poema parece uma declaração de desejo, de volúpia por se descobrir o que há por dentro (“submarina”) da pessoa “amada” (desejada). Mas o título cria uma tensão com esta ideia, pois, como já foi dito, trata-se de uma referência ao trabalho artístico. Portanto, não se poderia, também, se entender esta “Minha arte” como sendo a arte erótica? Penso que sim, e, dessa forma, voltamos para a ideia inicial e permanecemos em círculo. Na verdade, deste círculo não há como fugir, é insolúvel, visto que a arte praticada por Max é, essencialmente, erótico-poética: mais uma vez chama atenção o ato sexual diluindo-se (ou amalgamando-se) no fazer poético.

A arte é viva e fervilha eroticamente no poeta (artista), como bem observa-se, textualmente, pelo pequeno bloco — espécie de “microideograma” — formado por: “Eu/ Eros/ quero”. Que, vale destacar, está entre o “som misterioso”, que encontra-se velado no “ti”, e o ciclo vital da palavra poética: “te dizer, disseminar, minar-te”. Ou seja, o “Eros”, que está tanto no “Eu” quanto no “quero” — nesse caso, diga-se de passagem, o próprio signo “eros” se insinua no “quero” —, i.e, no artista e no seu desejo de fazer arte, é o elo ligando a possibilidade da coisa com a sua realização.

Por esses dois textos, “(poema)” e “Minha arte”, nos outros citados e em muitos outros nem sequer foram mencionados, é possível compreender o quanto o rito erótico martiniano é, essencialmente, a transfiguração do sexo em rito de linguagem, ou seja, poesia.

Por tudo isso escolheu-se intitular o presente tópico como “Do sexo ao maithuna”, pois acredito que a poesia — especialmente a dita erótica — de Max Martins, faz justamente esse percurso anunciado no título: parte das imagens do amor carnal e chega à ritualização do ato sexual, a qual, aqui, simboliza-se pelo *maithuna* tântrico. Note-se, o *maithuna* é um símbolo, ou metonímia, escolhido pelas razões já esclarecidas, do rito, que é inerente a todo mito. Esse rito, todavia, na poesia martiniana, é o próprio ato de escrita, que é amalgamado com o discurso do amor erótico, sacralizado, porém jamais santificado: Max sempre guarda um espaço para o transgressivo.

### 3.2 Palavra sexuada

Certa vez, em conversa informal com um amigo, também estudioso da obra de Max Martins, ouvi deste a declaração de que ao ler os poemas eróticos do Max parecia-lhe que a força das imagens sexuais eram mais “agressivas” do que em outros poetas (falávamos de poetas de língua portuguesa) que também se valeram deste tema, como, por exemplo — ele citou —, em alguns poemas de Fernando Pessoa, e para justificar seu argumento lembrou os seguintes versos: “Toma/ o meu testículo-testamento este poema” (MARTINS, 2001, p. 297). Com isso fiquei um momento em silêncio, puxando pela memória outros poetas que também escreveram poemas tidos como eróticos, não me ocorreram muitos nomes, mas lembro-me que, naquela hora, recordei de alguns poemas de Drummond e outros de Murilo Mendes, além de Mário Faustino, e, logo em seguida, concordei com a afirmação do meu interlocutor, mas não sem antes acrescentar: “apesar de tudo, a grande maioria dos poemas eróticos do Max são menos sexuais do que parecem, na verdade, acho-os muito mais metapoéticos — quanto mais leio Max, menos sexo, propriamente dito, eu encontro”. Com isso, foi a vez do meu amigo se pôr a pensar um pouco, mas logo também concordou. E assim apaziguamos.

Os versos citados como exemplo da “agressividade” dos poemas eróticos de Max são de “No fedor deste poema a dor”, texto que encontra-se em *H’Era* (1971). Não é difícil notar que o tom desse poema, desde os seus primeiros versos, “No fedor deste poema a dor/ há muito foi-se embora. A dor/ já não vigora” (2001, p. 297), é deveras “agressivo” — trata do “fedor”, do que por natureza é repulsivo e merecedor de asco —, e o poema, como um todo, possui imagens fortes. Numa rápida leitura, pode-se dizer que “No fedor deste poema a dor” carrega consigo uma mistura da “violência” imagética de um Augusto dos Anjos com a postura iconoclasta da primeira geração modernista e o “antilirismo” de um João Cabral. Faço essas comparações literárias, pois assim acredito que deixo mais claro a ideia de que tudo na poesia em questão desemboca, antes de qualquer coisa, em uma “agressividade-poética”: o combate encenado no poema é contra o “lirismo confessional” da poesia fácil, e suas armas são as “palavras sujas e/ou repulsivas”. Segue o poema completo:

#### **No fedor deste poema a dor**

No fedor deste poema a dor  
há muito foi-se embora. a dor  
já não vigora

Resta o silêncio

e seus micróbios

Tudo partiu: o que era amor  
 em feto se pariu,  
 da ferida separou-se  
 e fez-se seta desferida,  
alucinada
 virgem passada a sabre no poema.

Tudo tentei: mensagens e recados  
 à amada marieta dos meus anos mais.  
 E as pontes que lancei, bandeiras  
 as gaiivotas, telegramas  
 do meu sexo a todos os planetas.

Resta o cancro e suas raízes, pasto  
 dos ratos  
 que devoram toda a madrugada, o osso,  
 e até o poente, este  
 toma um trem e vai-se embora.

À merda o paraíso, ó pátria amada  
toma
 o meu testículo testamento este poema  
 de urina e ácido apaga tudo,  
 o sol e os outros astros.

(MARTINS, 2001, p. 297)

Os signos eróticos que aparecem no poema não estão a favor de algo como a construção de um texto de “erotismo sádico”, mas, antes, surgem em defesa da liberdade de escrita: não há palavras, por si só, sujas, o que há são signos num papel cujos significados são trabalhados, arduamente, pelo artista. Por outro lado, essa defesa também pode ser convertida num ataque, isto porque, a simples utilização, totalmente desinibida, de imagens tão “repulsivas” num poema é, e sempre foi, uma afronta a qualquer “beletrista” — como bem comprova a História da Literatura, especialmente a do Modernismo. Neste sentido, “No fedor deste poema a dor” é ao mesmo tempo ritual de libertação (“foi-se embora”, “Tudo se partiu: o que era amor/ em feto se pariu” etc.) e defesa de uma postura contrária à “beleza fácil” em literatura.

É importante frisar que esta ex- e im-plosão do lirismo confessional que se nota em “No fedor deste poema a dor” não está livre dos “destroços”, na verdade, essas sobras são o que há de mais importante, pois representam a essência do poema, i.e, a poesia — “Resta o silêncio/ e seus micróbios” (2001, p. 297) — e a sua capacidade de enraizar — “Resta agora o cancro e suas raízes, pasto” (2001, p. 297) — de qualquer palavra, mesmo do nefasto “cancro”. Por fim, após esses pontos esclarecidos, creio que seja mais fácil compreender o

porquê de eu ter salientado a ideia metapoética como reinante nas entrelinhas da “agressividade” (erótica ou não) encontrada em alguns poemas martinianos, e isto se justifica ainda melhor contextualizando os versos citados no primeiro parágrafo deste tópico, com o resto da estrofe na qual eles estão inseridos, segue: “À merda o paraíso, ó pátria amada/ toma/ o meu testículo-testamento este poema/ de urina e ácido apaga tudo, /o sol e os outros astros” (2001, p. 297).

Com essa estrofe, Max Martins encerra seu texto deixando bem claro que sua postura poética está muito longe de qualquer conservadorismo literário. Nos seus poemas não há espaço para a “beleza fácil”, portanto, descartam-se símbolos da postura poética vinculada à ideia tradicionalista do que seria o “belo poético”. Sendo assim, dispensam-se o “paraíso”, a “pátria” e os “astros”, para acolher o “testículo-testamento”, a “urina” e o “ácido”. E, diga-se ainda, não há um lamento do artista por tomar para si o “fétido” — por ser o cantor do que normalmente é rejeitado —, há antes um clamor pela aspereza, por aquilo que simboliza o trabalho duro do fazer poético que, nesta visão, mais tem a ver com suor (micróbios, ossos, urina, sexo...) que com flores (amor, paraíso, pátria, estrelas...).

Apenas complementando essa discussão acerca do que é “belo” em poesia, pode-se pensar num posicionamento do poeta, com relação à linguagem, análogo ao das palavras de Bataille, quando este, talvez de modo um tanto quanto polêmico, afirma: “Nada mais deprimente para um homem que a fealdade de uma mulher, que faz esquecer a fealdade dos órgãos e do ato. O que importa em primeiro lugar é a beleza, visto que a fealdade não pode ser maculada, e a essência do erotismo é a mácula” (1987, p.95). Acredito que por isso, nos poemas de Max Martins encontramos tanta mácula e, ao mesmo tempo, tanta beleza. Ou seja, o que há na poesia não é propriamente a “fealdade”, mas, sim, a mácula do escrever como que transando com a linguagem.

Fechando o “parêntesis” aberto no parágrafo acima, creio que por meio desses versos finais do poema em questão, na verdade do texto como um todo, se tem uma boa noção de como Max Martins costuma “sexualizar” — seu poema é um “testículo-testamento” — a discussão poética, que, diga-se de passagem, é praticamente inerente a toda poesia moderna. Exemplos que comunguem com esse não são raros na obra martiniana, apenas para citar um, vale lembrar o quanto essa ideia está, de certo modo, também presente em “(poema)”, texto já lido no tópico anterior. Na realidade, o processo de “erotização”, como um todo, e por diversos modos, é um ponto nevrálgico na obra de Max Martins, tal como se vem discorrendo desde o início do presente capítulo. Em vista disso, é possível dizer que se encontra em toda a poesia de Max uma ressonância muito forte das reflexões de Octavio Paz, presentes em *La*



*Llama Doble*, acerca das relações entre erotismo e poesia, quando esse afirma, por exemplo, que

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje — sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas — es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo<sup>18</sup> (PAZ, 1998, p. 10).

As palavras de Paz corroboram praticamente tudo que já foi dito neste capítulo, por isso acredito que não haja necessidade de uma explanação delongada sobre a citação. O mais importante nessa, para este momento, é a atenção à defesa da ideia de uma “erótica verbal”, pois é mais ou menos por esse caminho que se escolheu desenvolver a reflexão acerca da “palavra sexuada” com a qual se intitulou o presente tópico. Em vista disso, nota-se a analogia feita por Octavio Paz acerca das “metáforas” e das “rimas” com a “relação sexual”. Saliento esse ponto, porque, mais do que figura retórica, essa comparação serve para nos chamar atenção para o modo concreto com que o *eros* é operado mesmo no “jogo poético”.

Até este momento do trabalho se vem valorizando muito a questão do *discurso* sexual sendo transfigurado metaforicamente na obra de Max Martins. Contudo, é inegável que as minúcias dessa transfiguração, especialmente em vista da grande consciência poética do autor, sejam de suma importância para uma compreensão mais abrangente de *como* o erotismo martiniano é operado. Diante disso, é interessante se observar a maneira que a poesia de Max tem de explicitar essa “erótica verbal” de que fala Octavio Paz, a qual caracteriza-se, em seus textos, não apenas por meio da utilização de rimas e metáforas, mas, principalmente, por via de um investimento enfático na concreção de “signos verbais” que, conseqüentemente,

---

<sup>18</sup> A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos estão constituídos por uma oposição complementar. A linguagem — som que emite sentidos, traço material que denota ideias incorpóreas — é capaz de dar nome ao mais fugidio e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal: é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. O agente que move tanto o ato erótico quanto o poético é a imaginção. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito, e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza à linguagem e ao mundo porque ela mesma, em seu modo de operação, já é erotismo. (tradução nossa).

desemboca no apelo visual que é marcante em sua obra; como atesta, por exemplo, aquele que talvez seja o poema mais conhecido do autor, i.e, “man & woman”:



(MARTINS, 2001, p. 175)

O poema acima foi publicado em 1983, em *Caminho de Marahu*, e ocupa um lugar de destaque na obra poética de Max Martins. “man & woman”, ou “copulêtera”, como também é conhecido, tornou-se, ao longo da trajetória do poeta, quase que um símbolo de sua obra, difícil, por exemplo, ouvir uma palestra, ou coisa afim, destinada a uma explanação geral do trabalho de Max, em que não se cite esse texto. Comparando mal, “copulêtera”, caso fosse uma música, sem dúvida seria o maior *hit* de Max Martins. Enfim, o poema tem “carisma”, e faz “sucesso” inclusive entre o público mais jovem — que, conhecidamente, vem perdendo cada vez mais o interesse pelo texto literário —, como declara Paulo Nunes, na seguinte passagem do ensaio “Todo xamã é um artesão de paneiros”:

Sem dúvida, o mais contagiante poema entre os alunos do nível médio é o “copulêtera”, o “Man&Woman. A sinuosidade e as possibilidades de sugestão: aracnoerótica, ampulhetas, letras acasalando-se no lençol, tudo foi/é matéria de prazer e curiosidade aos alunos que se deparam, grata surpresa!, com um poeta maduro, vivíssimo (NUNES, 2000, p. 64).

Essa “fama” de “man & woman” não é despropositada, e não há nenhum demérito no poema ser tomado quase que como um símbolo da poesia max-martiniana. Muito ao contrário, em “copulêtera” vigora bastante da força expressiva típica da poética que a poesia de Max Martins instaura, por isso tem-se a possibilidade tão grande de interpretações da qual fala Paulo Nunes na citação acima. O poema, por mais visual, objetivo, concreto, pós-concreto, ou qualquer outra coisa que seja, não abdica do silêncio possibilitador que vige na linguagem. Juntamente a isso, encontra-se nele o cerne da “erótica verbal” ao modo mais maxiano de operá-la: as letras em cópula (palavras aglutinadas no neologismo “copulêtera”), explicitada de maneira “violenta” pela imagem que forma o poema (ou pelo o poema que forma a imagem?) e “penetra” os olhos do leitor.

Muito se fala acerca do texto em questão, e um consenso entre essas falas se encontra naquilo que diz respeito ao seu inegável diálogo com a poesia concreta. Atentando-se para isso, é possível até mesmo encontrar um poema do famoso concretista Décio Pignatari cujas semelhanças com o “copulêtera” são, no que tange a temática, extremas. O texto de Décio data de 1968, chama-se “man/woman”, e nele também há um jogo “simbiótico” com os vocábulos da língua inglesa que o intitulam. Apesar de tudo, a confusão entre as obras não é possível, pois cada uma reverbera sua própria poética: não à toa se costuma dizer, em arte, que “cada obra é única”. Frente a isso, a título de curiosidade e para uma rápida comparação, destaca-se o poema de Pignatari:



(PIGNATARI, 2004, p. 196)

Como é possível observar, o texto de Décio Pignatari comunga com o “tema geral” de “copulêtera”, porém as diferenças expressivas são tão evidentes quanto às semelhanças.

Tendo em vista que a tipografia, nesse tipo de obra — num poema concreto põe-se em primeiro plano os significados possíveis dos significantes —, possui um caráter decisivo para aquilo que é transmitido ao leitor, torna-se de suma importância perceber diferenças dessa ordem entre os poemas. Sendo assim, vale anotar que no texto de Pignatari a tipografia escolhida é mais boleada, um pouco vazada em alguns pontos, e a disposição das palavras finda por sugerir um erotismo mais comedido — principalmente se posto em relação com o de Max Martins. Além disso, Pignatari investe na simbiose entre as palavras pelo “derramar” de um signo no outro, o que confere ao poema certa movimentação fluídica, em uma sugestão de múltiplas relações em constante transformação e espelhamento, ou, de nascimento e morte.

Por outro lado, no poema de Max Martins notam-se formas tipográficas mais incisivas, transmitindo uma sensação de agudez, as quais, juntamente com os entrelaçamentos dos “Ms” (ou do cruzamento da letra “M” com a “W”, ou mesmo de “Ws”, dependendo da visão do receptor), nos remetem a uma insinuação da imagem de pernas femininas que se abrem deixando a mostra o órgão sexual. Nada mais martiniano do que essa imagem tão “agressivamente explícita” advinda de uma tipografia ácida, áspera, incisiva etc., que beiraria o pornográfico, não fosse antes, claramente, um incrível trabalho de “erótica verbal”, i.e, poesia. Indubitavelmente, os poemas de Décio e de Max compartilham do mesmo tema e visam o mesmo fim, entretanto, como acredito que tenha ficado claro, não se atravessa os dois da mesma forma, pois ambos instauram aquilo que lhes é próprio ao seu modo de ser.

Prosseguindo com essa travessia em torno de “man & woman”, penso ser relevante destacar a seguinte fala de Max Martins em entrevista concedida a Oswaldo Coimbra:

Sou chamado de poeta erótico, não porque descreva cenas eróticas, mas principalmente porque, para mim, as palavras se amam, se abraçam, se beijam, copulam, dependendo das circunstâncias poéticas, no contexto da escrita. Elas rimam umas com as outras – estão se amando. Há também um erotismo das palavras em outras figuras de Poética. Eles se aliteram. Há as metáforas. Enfim, elas se tocam.<sup>19</sup>

Essa declaração de Max dialoga de perto com as palavras de Octavio Paz citadas algumas páginas atrás. Há uma mesma (ou, no mínimo, muito semelhante) concepção poética em ambos. E é refletindo sobre tal concepção que defendo “copulêtera” como uma verdadeira ode metapoética acerca da erotização da linguagem. “man & woman” é talvez o mais forte

---

<sup>19</sup> MARTINS, Max. *Uma inesquecível conversa com Max Martins*. [09 de fev. de 2009]. Entrevista concedida a Oswaldo Coimbra. Disponível em: <[http://www3.ufpa.br/multicampi/images/LINK/Entrevista%20Max%20Martins\\_por%20Oswaldo%20Coimbra.pdf](http://www3.ufpa.br/multicampi/images/LINK/Entrevista%20Max%20Martins_por%20Oswaldo%20Coimbra.pdf)>. Acesso em: 12 set. 2013.

exemplo, dentro da obra martiniana, desse “se amar das palavras”, nele há um nítido louvor ao sexo dos signos: não se trata de “significantes” que “significam” o ato sexual, mas, sim, de exposição do próprio ato erótico daqueles. Diante disso, nós, leitores, somos convocados ao “voyeurismo” poético.

Ser o *voyeur* de um poema como “copulêtera” não é das tarefas mais fáceis, sempre se sai com a sensação de que era possível ter “visto” um pouco mais. As possibilidades são muitas, poder-se-ia, por exemplo, investir numa leitura semiótica dos símbolos passíveis de serem abstraídos da imagem do poema, tal qual fez Lenilde Pinheiro na sua dissertação de mestrado, ou mesmo aprofundar as relações do texto com o movimento de poesia concreta, entre outras. Porém, logicamente, uma abordagem tão ampliada do texto, e seguindo tantas linhas distintas, acarretaria em um inevitável desvio de foco para o trabalho como um todo. Por fim, justamente refletindo sobre o tal “foco”, encaixo — ao que já foi dito sobre “man & woman” —, ainda, de uma forma um pouco tendenciosa, é verdade, mas não sem alguma razão de ser, a seguinte pergunta retórica: o que reina no centro do acasalamento verbal, se não o vazio?

Falo que essa última especulação acerca de “copulêtera” é “tendenciosa”, porque estou certo de que o losango branco (sem risco, vazio...) que aparece centralizado no poema poderia ser interpretado de várias maneiras, mas optei, pensando na discussão norteadora desta dissertação, por focar no aspecto silencioso desta figura central. Pode-se até discordar deste pensamento: é possível dizer que o losango meramente representa uma vagina. Contudo, se atentarmos para o que já foi dito, não há modos de se desvincular esta “vagina” da poesia (*poiésis*). Sendo assim, com um pouco de criatividade na interpretação das metáforas, inda que visuais, não é difícil chegar a uma analogia entre a “vagina poética” de “man & woman” e o “nada criativo” do qual tanto se tem falado neste trabalho — vale lembrar o simbolismo, quase que universal, do órgão sexual feminino com a questão da criação: no tantrismo, por exemplo, o órgão feminino é chamado de *yoni*, palavra sânscrita que, de modo geral, significa “portal para a vida”.

Apesar de muito significativo nesse poema, o modo martiniano de lidar com a questão da “erotização verbal” não se inicia, e muito menos se encerra, em “man & woman”. Há inúmeros outros exemplos dentro da obra completa do poeta, nenhum tão afeito às técnicas da poesia visual quanto aquele, porém todos marcados pela ênfase na explicitação do erótico *dos* signos. Dentre estes, “Os amantes”, poema publicado pela primeira vez em *O Risco Subscrito* (1980), também é bastante lembrado, e marcante pelo seu caráter de explícita sexualização de palavras.



ápice, não há lados desiguais, nem mesmo lados existem, pois são um círculo. Diante disso, perde-se a noção de Homem x Mulher, para se colocar em primeiro plano a ideia de “relação”: o sexo na sua essência erótica.

Todo esse caminho rumo às eliminações das dicotomias — comuns ao nosso pensamento ocidental aristotélico — pela via erótica apenas se acirra no poema, chegando mesmo à encenação da “violação” da mais básica das oposições que regem a vida humana: o tempo e o espaço. E junto com esses, os amantes também violam o “templo”, mas que templo? Seria essa uma referência ao corpo no qual as marcas do tempo se instalam? Ou estaria relacionado com o sagrado, e assim indicando não apenas a eliminação da dicotomia tempo e espaço, mas, sim, da tríade tempo, espaço e sagrado? Várias portas interpretativas se abrem, mas acredito que o poema vá mais em direção há eliminação das entificações destes elementos, e não deles propriamente, i.e., o *eros* operado contra “cronologização” do tempo, as delimitações do espaço, e as “dogmatizações” do sagrado.

Ainda sobre a questão da “violação do tempo”, pode ser interessante refletir — até mesmo pensando no conjunto da obra de Max e seus traços temáticos recorrentes — no sentido de uma ideia de superação da morte. Ora, todo ato sexual (e não podemos esquecer que o erótico estabelece relação com o sexual, ainda que este não se confunda com aquele) possibilita certa continuidade, vencimento do tempo, em nossos descendentes. Como acréscimo a esse pensamento, pode-se citar, de passagem, Georges Bataille:

O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (1987, p.12).

Contudo, a questão da morte não está restrita a essa passagem do texto, ela aparece mesmo explicitada no verso “Deserdam-se da morte”. O verso destacado é, no mínimo, “provocativo”, afinal, ele instaura a seguinte reflexão: se somos todos, enquanto seres finitos, herdeiros da morte, como nos deserdar desta? Como recusar tal herança? Sem dúvida essa é uma daquelas frases que convocam o leitor ao pensamento, e, sem dúvida, também, não comporta uma resposta unívoca. Diante disso, coloco aqui três pequenos direcionamentos que acredito pertinentes, cada um a sua maneira, para percorrer esse verso:

1°. De um ponto de vista mais factual, é possível recordar de alguns pensamentos que aproximam o ápice do prazer, ou seja, o orgasmo, com uma experiência de quase morte. Essa

ideia não é tão incomum quanto pode parecer, até mesmo na sabedoria popular pode-se encontra-la, para tanto, basta observar, por exemplo, que os franceses usam a expressão *la petite mort*, que literalmente significa “a pequena morte”, como eufemismo para orgasmo.

2°. Outra opção seria continuar a especulação acerca da ideia de que o ato sexual instaura, conscientemente ou não, a busca pela completude e “vencimento” (lógico, jamais completo) do nosso estado de seres finitos e descontínuos, como coloca Bataille. Indubitavelmente, vale frisar, isso também nos coloca na discussão acerca da “animalidade do humano”: no fim, compartilhamos com os animais algo como a luta pela perpetuação da espécie.

3°. Por fim, é possível refletir sobre a questão do poético enquanto a sobrevivência da palavra. É na poesia que a palavra se cria, procria, re-cria etc., supera os limites impostos pela instrumentalização da linguagem. Afinal, Aquiles sobreviveu não pelos seus atos heroicos, mas porque foi cantado pelas musas. (Acredito que esta terceira via condiz mais com o segundo momento da leitura do poema em questão, o qual ocorrerá nos próximos parágrafos).

Na última estrofe, se é possível chamar assim, de “Os amantes”, tem-se o retorno, ou reforço, à ideia de não polarização: os amantes se confundem e se anulam (“espelhos/ se anulam”). As contrariedades continuam destacadas, mas, ao fim, sempre são enfatizadas para salientar que estão imersas num todo, tal como se vê nos últimos versos: “ardem e se apagam/ na luz”. Sendo assim, tendo em vista esse retorno, compreende-se que não só os “amantes” estão num ato circular, mas o próprio poema inscreve-se em um círculo.

Até esse momento focalizou-se muito em “Os amantes” que se lê, mas, para além do lido no discurso do texto, há todo um outro poema que acontece concomitantemente, e em conformidade com aquele, mas que repousa no silêncio material dos signos. Esse “outro” poema, mais do que à leitura, convoca o receptor ao ver (e ao ouvir): entra-se novamente no “voyeurismo” que os poemas martinianos exigem. Diante disso, a primeira cópula de signos que merece destaque, surge muito sutilmente, emergindo da história de construção do sinal “&”, isto porque, antes mesmo de se ler que “ele” e “ela” estão unidos, o próprio “&” já revela isso, pois esse sinal foi inventado ainda na Roma antiga como uma forma de agilizar a escrita do “et” (conjunção “e”, em latim). Sendo assim, o “&”, hoje conhecido, como já foi dito, por “e comercial”, nasce do amálgama de duas letras, “e” e “t”, ou seja, já nesse pequeno sinal tem-se o principal ponto do poema: a cópula de letras e/ou a erotização verbal.

Esse “princípio” instaurado pelo “&” percorre todo o poema, ou melhor, desdobra-se em inúmeras outras possibilidades de se salientar a “sexualidade” (o poder erótico) das palavras. Do início ao fim nota-se tal “sexualização” presente, por exemplo: a constante



permutação do “e” e do “a” de “ele” e “ela”, a penetração do “ela” em “anelam”, o “l”, talvez símbolo fálico, que “invade” boa parte das palavras do poema — como se do “ele” inicial se desprendesse e fosse caindo pelos outros vocábulos —; há ainda palavras que reverberam noutras, pela rima, mas, dadas as características do português, pela materialidade também, como “elo” e “gelo” e, menos explicitamente, como em “violáceos” e “violam”, e em “alam” e “calados”; é possível ainda se pensar na transmutação das letras “ç” e “s” em “abraçam” em “abrasam”... Enfim, são muitas aliterações, ou recursos análogos, que funcionam, no poema em questão, como catalisadores da temática do erotismo.

Apenas para finalizar a leitura, destaca-se que a erotização empreendida por esse texto não se encerra nem apenas no seu plano discursivo e, ainda menos, no seu plano visual. Isto porque, há nesse poema uma grande interação (mistura propriamente dita) entre seus aspectos discursivos, visuais e sonoros. Sobre este último, ainda não mencionado, é interessante perceber que fusões e nuances fônicas, nítidas, especialmente, por meio da leitura em voz alta do poema, são advindas principalmente da alternância dos sons tônicos “a” e “e”. Ou seja, a preponderância sonora de “Os amantes” centra-se justamente nos sons, traços fônicos, que diferenciam os vocábulos “ele” e “ela”.

Por conta de tudo isso que foi dito nos parágrafos acima, não é forçado afirmar que em “Os amantes” tem-se toda uma procura que vai em direção à libertação da palavra em seu sentido meramente informativo: não é possível dizer que o “ele/ & / ela” que acontecem no poema sejam apenas representações de um “ele” e “ela” qualquer. Max luta para dotar os seus poemas de vida, luta para que cada vocábulo nos seus textos “ressoem” um discurso, mas que acontecem enquanto tal. O *eros* não vem à toa, vem como força vital, ele é, como de certo modo já foi dito, mas não custa reforçar, na poesia martiniana, um desdobrar da mesma questão central manifestada em toda obra poética, i.e, da questão do silêncio da linguagem. Em todo silêncio, se entendido como “possibilitador”, reside o *eros*; quase que, se é que não, são permutáveis.

É importante dizer, deixar bem claro, que essa preocupação em se salientar a proximidade entre “silêncio” e *eros* caminha menos no sentido de se manter o objetivo central desta dissertação, do que no de demonstrar o quanto o erótico está relacionado, na poesia max-martiniana, com as questões de linguagem. Por isso, Max Martins, como comprovam entrevistas, relutou tanto com estereótipo de “poeta erótico”. Estava certo o autor, afinal, seus poemas só são eróticos no sentido em que são poéticos, i.e, no sentido em que operam o *eros* da linguagem.

Indubitavelmente esse é um ponto de suma importância e abrangência dentro da poesia de Max Martins e, por conta disso, inúmeros outros poemas poderiam ter sido lidos no presente capítulo. Contudo, logicamente, em um trabalho acadêmico alguns “recortes” são necessários. Além do mais, não vem ao caso esgotar toda nova questão aberta por um novo capítulo, antes quer-se sinalizar travessias que suscitem ainda outras questões nem mesmo levantadas aqui. Por fim, ressalta-se que esses dois últimos poemas lidos, “man and woman” e “Os amantes”, já dialogam muito de perto com aquilo sobre o que se pretende enfatizar no próximo capítulo, ou seja, com a questão da visualidade na poesia martiniana. Sendo assim, urge uma nova dobra.

#### Capítulo 4 – Um olho novo vê do ovo

Como ficou dito no último parágrafo do capítulo anterior, alguns pontos destacados naquele servirão como uma espécie de chave para o que se abordará neste. Isso porque, quando se pensa em poemas com “man & waman” e “Os amantes”, por exemplo, é impossível desconsiderar os apelos visuais que ambos suscitam, e é justamente nessa “temática” do visual que o presente capítulo focalizará. Ou seja, seguindo os critérios definidos ainda no início desse trabalho, o texto manter-se-á fiel à ideia de abordar um aspecto “temático” — no caso em questão, não apenas temático, mas também técnico — da obra martiniana, enfatizando seu entrelaçamento com a questão do silêncio poético, o qual, logicamente, julgamos como sendo a preocupação primeira da poesia de Max Martins.

O título escolhido, “Um olho novo vê do ovo”, é o mesmo de dois poemas de Max Martins, um, de 1975, publicado no livro semiartesanal, *O Ovo Filosófico*, que foi editado pelo próprio autor; o outro, data de 1983, quando da publicação de *Caminho de Marahu*. O primeiro poema é relativamente longo — especialmente para os padrões martinianos — e ocupa quase todas as páginas do pequeno *O Ovo Filosófico*, obra que, além desse, conta apenas com mais um poema, o “POEMOVO”; assim, a metonímia faz-se presente e costumou-se chamar o “Um olho novo vê do ovo”, de 1975, pelo título do livro. Neste texto, porém, tentar-se-á escapar de tal confusão adotando a data dos poemas entre parêntesis quando se julgar necessário distinguir um do outro.

“Um olho novo vê do ovo”, não sendo tomado como mero título-acessório aos poemas, revela-se um potente verso que muito diz sobre as linhas de força que atuam nesse recorte que ora se faz à poesia martiniana. No verso, o “olho” é indeterminado e tem a qualidade, ou atribuição, de ser novo. É também único, não são os olhos, mas “um olho”, por esse viés, o pronome indeterminado (um) passa a ser visto como numeral. Falar que o olho é “um”, tira, de certo modo, a referencialidade humana desse olho, ele torna-se mais órgão, coisa, objeto, pois, naturalmente, não se diz de uma pessoa que esta tem “um olho novo”, fala-se, normalmente, “olhos”, no plural, ou “olhar”, quando se quer a linguagem conotativa. Mas então, por que singularizar o título do poema? Deixemos a resposta um pouco para depois.

Continuando a leitura do verso-título, nota-se que esse “olho” “vê”. Ora, gramaticalmente deveríamos condenar o poeta pela redundância, porém, para esses casos, sábios professores de língua portuguesa e críticos literários doutros inventaram a “licença poética”. Pois bem, já que foi inventada, vamos usá-la e ignorar as “falhas” de Max Martins. Essa visão do olho, esse anunciar que o olho vê, torna este olho ainda mais independente do

seu dono, torna-o mais vivo, personificado. Onde está o Eu? De quem é esse olho? Do poeta? Da musa? Do leitor? Não é possível dizer, apenas especular. A certeza, por enquanto, é apenas que o olho vê.

Tradicionalmente quem vê, vê algo ou alguém. Contudo, esse olho do verso não vê nem algo nem alguém, estranhamente, ele, mais uma vez subvertendo a gramática, vê “de” algo, no caso, “do ovo”. Mas o que ele vê do ovo? O que se pode ver do ovo? Seguindo a lógica circular que creio que, não só o título, mas os poemas (tanto o de 1975 quanto o de 1983), como um todo, instauram, penso que o que se vê do ovo é o próprio vê. Explico-me: a partir do momento que o vê pode designar tanto o verbo (ver) quanto a nomenclatura da letra “v”, então, é lícito pensar que esse “vê” é o próprio “v” da palavra “ovo”. Todavia, isso não resolve o problema, muito menos a questão (que nunca é resolvida, que é sempre circular), pois, no caso do verso, não há como separar o “vê” do “v”: são duas coisas que ocorrem simultaneamente. Na realidade, esse já pode ser destacado como um ponto central da problemática da visualidade poética, i.e, a ideia de salientar a importância da concretude do signo para a semântica, e vice-versa, num duplo pertencimento.

Diante disso, pode-se inferir, como resposta para a pergunta elaborada alguns parágrafos acima — por que singularizar o olho? —, que o sentido de tal singularização é destacar o caráter próprio do olho, enfatizar a vida que o olho, enquanto parte da língua, que é viva, possui. Talvez “Um olho novo vê do ovo” seja para lembrar o leitor de enxergar as palavras, ver o “olho” que “vê”, ver o acontecimento do “visto” na linguagem. Outro ponto interessante para se refletir é acerca da questão do “novo”, pois nesse sentido a singularidade vem dialogando com ideia de originalidade: é um olho, nenhum outro. Olhando bem para a frase, nota-se a centralidade desse “novo”, pois não é só ao olho que se liga, mas também ao “ovo”, uma vez que tanto do ponto vista do significado (não é difícil estabelecer relações entre “ovo” e “novo”), quanto do significante (também é fácil notar que a palavra “ovo” desprende-se do “novo”: n + ovo), os dois vocábulos estão em permanente diálogo.

Sem dúvida a leitura do verso-título “Um olho novo vê do ovo” encaminha para uma atenção ao apelo visual que os poemas, como se verá mais adiante, possuem, mas também pode ser tomada como certo “símbolo” à questão do ver na poesia martiniana. Nos poemas de Max Martins é comum se ouvir o grito de apelo para que o leitor *veja* o que acontece nos textos, e isso não se resume aos poemas “visuais”, digamos assim, basta lembrar, por exemplo, do questionar encontrado em “A Hakuin”, poema que, aqui, foi lido como de inspiração orientalista, mas que não deixa de ter uma mensagem visual bem posta: “Tu que me lês/ tu vês/ (talvez)/ - isto é um cavalo?”(2001, p. 125).

Aproveitando essa lembrança ao aspecto “orientalista” da poesia martiniana, vale destacar o quanto esse tem relação com a questão do visual: os poemas-ideogramas, ou ideogramáticos, são provas dessa interação, o gosto Zen pelo “contemplar” (e, cedendo um pouco aos estereótipos culturais, até nipônico, no geral, poderia ser dito), é outra. Sobre tal assunto, Benilton Cruz, no seu artigo intitulado “Cifras do sujo e cacos do informe na poesia de Max Martins”, faz observações interessantes, ainda que partindo da equivocada afirmativa de que:

Max Martins identifica-se com a negação da poesia ocidental para se adaptar ou reler o Taoísmo, os ensinamentos da tradição chinesa, misto de filosofia, religião e poesia, resumidos no pequeno livro, o *Tao Te Ching*, o “livrinho” de poderosa interpretação do universo e da natureza humana (2013, p. 56).

Saindo desse argumento inicial — para o qual logo explicarei minhas restrições —, o autor traça um panorama sobre como as filosofias orientais, especialmente no que diz respeito a sua característica anti-intelectual, que ressoam nos procedimentos poéticos de Max Martins. Dentre tais procedimentos, logicamente, a poética visual marca presença, sendo explicada pelo autor, por exemplo, com a assertiva: “Max incorporou esse lado de um ‘poeta da página’, avançando sobre o trato em torno do visual ideogramático advindo de seus estudos acerca do *I-Ching*” (2013, p. 57). Essa ideia, que surge na citação, de “poeta da página”, é mais bem compreendida quando se lê a anedota que o próprio Benilton Cruz narra ao falar do poeta americano Robert Stock, que esteve em Belém nos anos de 1950, e teria causado grande impressão nos jovens poetas da época, dentre esses, Max Martins. Segue o trecho:

O “Homem da Matinha”, como ficara conhecido, pregava que havia dois tipos de poetas: aqueles que trabalham o poema na página (a leitura) e aqueles que buscam a configuração sonora da obra lírica (a récita). Bob Stock dava preferência ao poema que existia na página, e no universo branco do papel deveria ser lido (CRUZ, 2013, p. 57).

Os pontos levantados por Benilton — as ideias de “poeta da página” e do “visual ideogramático” — são indiscutivelmente fundamentais na obra max-martiniana, porém, a redução destes unicamente aos estudos orientais feitos pelo artista é a grande falha desse artigo. É provável que a escolha por essa redução seja para confirmar o argumento inicial de que o diálogo de Max com o Oriente vem pela via da negação da poesia ocidental. Discordo dessa argumentação, e defendo tal postura, pois creio que em hipótese alguma é possível afirmar que Max Martins seja um poeta que nega a tradição (a poesia) ocidental; e se a faz,

em algum momento, certamente essa negação deve ser tratada no plano daquela que caminha no sentido de reafirmar a tradição moderna (ocidental) na forma do paradoxo da “tradição de ruptura”, sobre a qual fala, por exemplo, Antoine Compagnon, via Octavio Paz, no seu *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Por fim, como dizer que um poeta que dialoga com nomes como Villon, Mallarmé, Blake, Rimbaud, T. S. Eliot, e. e. cummings, Drummond, Bandeira e tantos outros, pode ser tomado como alguém que nega a poesia ocidental? E o próprio Robert Stock, não seria também outro nome (ocidental) a se acrescentar nessa breve lista?

Alongando um pouco mais essa discussão em torno do vínculo, ou não, da poesia martiniana a certa tradição moderna-ocidental, e aproveitando a “deixa” da menção aos *Cinco Paradoxos* de Compagnon<sup>20</sup>, vale atentar um pouco mais para o “novo” que consta no título deste capítulo e dos poemas já mencionados. Esse “novo”, tão incisivo e importante no verso-título, pode ser lido como uma autoafirmação poética de um compromisso com a tradição moderna de valorização do novo, um diálogo (in)direto com o famoso *Make it new* poundiano — se tomarmos isso como alegoria para o paradoxo da “superstição do novo” apontada por Compagnon. É certo que Max nunca foi “militante” de nenhum movimento poético, nunca precisou “guerrilhar” em favor de qualquer postura ou decisão estética. Entretanto, é fato, também, que ele, assim como todos nós, não pode fugir de sua época, ainda que sua obra não esteja fadada a ela: nenhuma poesia é mero reflexo da história, porém nenhuma atividade humana está isenta de historicidade. Por isso, não é de se estranhar que na poesia martiniana ressoe o “fetiche” pelo novo, a crença (utópica?) no progresso, a aposta no “moderno”, mais ou menos no sentido “nebuloso” que Antoine Compagnon apresenta para esse termo:

Para que o adjetivo *moderno* tenha tomado o sentido nebuloso que tem para nós, a invenção do progresso foi indispensável, isto é, a definição de um sentido positivo do tempo, como observa Octavio Paz. Nem cíclico, como a maioria das teorias antigas da história, nem tipológico, como na doutrina cristã, nem negativo, como a maioria dos pensadores do Renascimento, em Maquiavel, Bodin, e, provavelmente, em Montaigne. Uma concepção positiva do tempo, isto é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e casual, supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para o futuro infinito. Essa concepção se estendeu à história, em particular à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento, descoberta a partir do século XVI, nas ciências e nas técnicas (2010, p. 19).

Contudo, é preciso dizer que essa crença, exercendo seu caráter paradoxal, é sempre uma “crença-desconfiada”. E talvez por isso fala-se tanto em “crise” na poesia moderna,

---

<sup>20</sup> Os cinco paradoxos da modernidade de acordo com Compagnon são: “a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação” (2010, p. 12).

talvez por isso tantos poetas e críticos, desde Baudelaire, cantaram a morte da poesia, assim como a sua própria incomunicabilidade. Esse é um ponto importante que será abordado no presente capítulo, visto as suas relações com a questão do silêncio. A bem da verdade, uma pergunta que pode servir como guia para o desenvolvimento do texto é: até que ponto o silêncio da incomunicabilidade, do discurso de crise da poesia moderna, converge ou diverge da noção de silêncio aqui discutida? Essa pergunta não é de fácil resposta, mas encaixa bem nesse momento, e mesmo faz-se necessária, pois é nos poemas mais explicitamente preocupados com a questão visual que o projeto poético martiniano se encontra mais próximo do radicalismo de um movimento de vanguarda — no caso, da poesia concreta — e, conseqüentemente, das reflexões em volta da “crise de comunicação” da poesia moderna. Logicamente isso não é uma regra absoluta, afinal, já em *O Estranho* (1952), provavelmente o livro mais distante de qualquer radicalismo-vanguardista dentro da obra de Max Martins, vê-se, como já foi citado nesse trabalho, a encenação da incomunicabilidade poética enfaticamente assumida nos versos iniciais do poema “Estranho”: “Não entenderás o meu dialeto/ nem compreenderás os meus costumes” (2001, p. 347).

Além dessa discussão sobre o “novo”, a “crise”, a “incomunicabilidade” etc., características intrínsecas aos procedimentos de construção de poemas visuais<sup>21</sup> também devem ser levados em conta para se compreender certas nuances da questão do silêncio em seus desdobramentos modernos. E, frente a isso, acredito que da leitura de “Um olho novo vê do ovo” (1975) algumas justificativas a esse argumento podem surgir, mostrando os porquês da visualidade melhor do que qualquer formulação abstrata que agora poderia ser feita. Diante disso, segue a primeira parte do poema:

se  
 fora do foco  
 do ovo            o olho  
                       do ovo

é cego

fora dos fogos  
 do olho        o ovo  
                       do olho

é oco

<sup>21</sup> Muitas vezes, a fim de facilitar a fluidez do texto, o termo “poemas visuais” aparecerá neste capítulo como síntese de vários tipos poéticos (caligrama, poema concreto, ideograma etc.), ou seja, funciona como uma palavra que agrupa as várias espécies de poema cuja preocupação com o aspecto visual dos textos é preponderante. Em suma, trata-se de uma generalização.

como

do fundo do olho  
extirpar o vago  
escuro  
e ser o ovo vendo?

no centro do ovo  
fabricar a gala  
clara  
e ver o olho sendo?

(MARTINS, 2001, p. 260)

Se antes de lido, o poema for visto, como se vê um quadro, o que será encontrado? Primeiramente, não que haja uma realmente uma ordem, mas apenas seguindo certa percepção pessoal, nota-se uma série de “círculos” distribuídos ao longo de todo o texto, círculos que — por acaso? — chamamos de “Os”. Praticamente todas as palavras que compõe essa passagem do poema possuem a letra “o”, e muitas, inclusive, contam com dois “os”, tal qual nas palavras “ovo” e “olho”; os duplos “os” estão em: “foco”, “fogos”, “oco” e “como”. Creio não ser preciso salientar a óbvia analogia — por que não metáfora? — visual entre as coisas “olho” e “ovo” e as palavras recheadas com a letra “o”.

Posteriormente, se percebe alguns versos dispersos, palavras que parecem fugir do eixo central do poema, como nos blocos “o olho/do ovo” e “o ovo/ do olho”, e nas perguntas “e ser o ovo vendo?” e “e ver o olho sendo?”. Por fim, dessa dispersão, ou fragmentação, somos conduzidos a enxergar os brancos da página que se formam, ou melhor, ganham mais evidência, a partir dela. Esse, sem dúvida, é um dos pontos mais importantes da poesia visual, e instaura questões como: de que maneira é possível ler os brancos? O que eles fazem? Ditam ritmo? Marcam uma pausa, um silêncio, como na música? São apenas consequências (incidentes) da fragmentação? Dizem algo da cor? Se a página não fosse branca, mas negra, como em alguns poemas de Haroldo de Campos, por exemplo, a leitura mudaria em algo?

Para todas essas perguntas muitas respostas já foram elaboradas ao longo dos anos, mas nenhuma atingiu *status* de definição indiscutível. Os brancos dos poemas visuais, e a própria experiência com a visualidade poética em si, continuam a intrigar poetas e críticos, estes últimos, geralmente mais dotados da arrogância das “respostas”, não raro segregam tais experimentações ao *kitsch*, ao excêntrico, ao vulgar etc. — um exemplo dessa atitude pode ser



a polêmica recepção crítica da poesia concreta no Brasil<sup>22</sup>. O próprio Mallarmé, considerado um dos precursores da poesia visual, ao publicar seu *Un Coup De Dés*, talvez impulsionado pela inquietação com sua obra, ou prevendo críticas enraivecidas, ou mesmo por conta das duas coisas, viu-se quase que na obrigação de explicar seus brancos, como é possível ler no seu famoso prefácio ao poema:

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como o silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que o fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso (MALLARMÉ, 2002, p. 151).

Mallarmé põe os brancos como exigência da versificação, a qual não foi transgredida, mas apenas dispersada em *Un Coup De Dés*. O poeta francês cita também o “silêncio em derredor” como algo que contribuiu para a escolha pela fragmentação dos versos. Como foi visto ainda no capítulo anterior, com “A tarde de um fauno”, Mallarmé, sem dúvida, é um poeta preocupado com o “silêncio em derredor”, questiona-se acerca do “factual” do silêncio, o silêncio que há na música, o que se ouve pela ausência dos sons, que é indicado por uma pausa na partitura. Porém, ao se questionar sobre esse silêncio vê-se questionado por ele, pois logo nota sua impossibilidade, nota a incapacidade de conter o silêncio, visto que, questionando e sendo questionado, é inevitável reconhecer que a vigência do silêncio, no sentido próprio, sempre se dá na ausência. Não há meios de se prender o silêncio, mas tal constatação não significa estagnação, mas, antes, um passo à angústia necessária para se lançar na busca, para, ainda que na (ou com a) hesitação hamletiana, lançar-se os dados.

Em diálogo (in)direto com Mallarmé, Max Martins envolve-se com essa discussão, que a poesia visual não sana, mas significa, dentro da lógica moderna, um passo adiante. Isso indica uma crença na técnica, no caso, na técnica poética, como um meio para solver as questões. Contudo, os meios mudam mas a questão permanece a mesma. E é esse impulso —

---

<sup>22</sup> As polêmicas em torno da poesia concreta e sua recepção no Brasil são inúmeras, algumas até de caráter pessoal, logo, não caberia uma discussão detalhada neste trabalho. Porém, apenas para sair um pouco do vago, vale atentar para a declaração, bastante simbólica, de Gonzalo Aguilar na introdução do seu *Poesia Concreta Brasileira*: “Um dos fatos que mais me surpreenderam durante o transcurso da pesquisa [para o livro em questão] foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade) ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro. Diferentemente do que acontece com outros autores (tanto anteriores quanto posteriores), a valorização da obra dos escritores paulistas costuma ser acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuídas dicotomicamente: ou se está a favor ou contra” (2005, p. 15).

necessidade angustiante — para a mudança de meio, tensionando com a permanência da questão, que acredito que Max encena nos seus poemas visuais já desde *O Ovo Filosófico* (1975), ou, até antes, com “Tema A”, de *Anti-Retrato* (1960).

Diante disso, vale retomar e prosseguir com uma leitura mais sistemática de “Um olho novo vê do ovo”. Todo o poema nasce da explosão silenciosa que a discreta partícula “se” instaura. Levemente deslocado para a esquerda, o primeiro verso (excetuando o verso-título) do poema é esse simples “se”, i.e, um vocábulo que pode indicar indeterminação, possibilidade, hesitação, dúvida etc., em suma, que pode ser interpretado como uma “semente” do ato questionante. O poema nasce dessa semente, nasce da *questão*, e, provavelmente, isso explica um pouco o porquê do título do livro ser *O Ovo Filosófico*. Pois, o “ovo”, o tema central do texto, é filosófico porque mais do que uma representação gráfica de um objeto, ele é um “algo” (uma coisa) que irá operar questões; e o questionar é o ato primeiro da filosofia: “o questionamento da questão fundamental já é em si mesmo o desvelamento da essência da filosofia” (HEIDEGGER, 2012, p. 23).

Nos versos que seguem ao “se”, ocorre um inebriante jogo com as palavras “olho” e “ovo”, por meio do qual é posta em destaque a discussão entre a coisa e a compreensão da coisa e, mais, o quanto essa *ação* de ir rumo à coisa — adotando a postura questionante — tem como *reação* o auto-questionar do que da coisa se manifestou, previamente, no que procura a resposta: quem questiona profundamente interroga os caminhos e a si. Por isso, “olho” e “ovo” (o que questiona e o que é questionado) sofrem tantas permutações dentro do poema, como nesses versos iniciais: “fora do foco/ do ovo/ o olho/ do ovo” e “fora dos fogos/ do olho/ o ovo/ do olho” (2001, p. 260).

A dinâmica preponderante no texto é justamente essa via de mão dupla exposta no parágrafo acima, ou seja, o “olho” questiona o “ovo” que, por sua vez, irá questionar o “olho”. Mas e as respostas? Olhando para o poema nota-se que há, nesse primeiro trecho, vislumbres de “respostas” mergulhadas no branco da página: “é cego” e “é oco”. Essas duas “respostas”, como se vê, não necessariamente respondem, no sentido habitual do termo, mas antes apontam para a retirada, o retraimento, no qual vige a essência tanto do questionado quanto do questionante, do que enxerga (o olho) e do que dá-se a ver (o ovo). Por esse viés, é possível refletir a diferença ontológica, i.e, a referência necessária e a diferença irreduzível que há entre Ser e ente, assim, é possível, também, pensar que nessa dinâmica interna do poema há certa “teatralização” do movimento de velamento próprio da essência da coisa. Dessa forma, logo de início, a questão do poema revela-se como sendo a questão da impossibilidade do ver total.

Todavia, essa é apenas a primeira parte da primeira página (de um total de cinco) do poema. Após essa parte, que vai do “se” ao “oco”, a segunda inicia-se com um “como” destacado um pouco à direita em relação aos versos centrais. Esse “como” rege as duas perguntas-estrofes finais dessa primeira página do poema, as quais possuem como “mote” o desejo de se atingir (vencer) o retraimento das coisas, ou ainda, as duas perguntas revelam o afã pela construção de um texto que consiga expressar o concreto das coisas, um poema que consiga “extirpar o vago” e “fabricar a gala/ clara”. Nesse ponto, o texto martiniano se aproxima bastante da questão central de *Un Coup De Dés*: “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”<sup>23</sup>. De modo análogo ao qual Mallarmé buscou a “abolição” do acaso, Max Martins, em “Um olho novo vê do ovo”, procura a solução para o “ver” e o “ser”: “e ser o ovo vendo?”, “e ver o olho sendo?”. Mas, é importante frisar, em ambos, Max e Mallarmé, o desejo pela resposta não nega a questão, antes a acolhem no caminhar — certamente em círculos, sem nenhum demérito — que configura os poemas.

Dessa sanha por “extirpar o vago” o poema desenrola-se, em alguns momentos, de uma forma quase “cubista”, digamos assim, no sentido da desconfiança na perspectiva do olhar e da pesquisa em volta das múltiplas possibilidades de apresentação do objeto em planos, por conseguinte, salientando que há inúmeras formas de se ver um mesmo objeto. Por isso, na segunda página do poema, merece destaque a ideia da reinteração do visto em seus diferentes ângulos (“ver”, “rever” e “rever (ter)” são vocábulos chaves nestes versos): “– é como (ver) em mira/ amorosa// o olho/ rever (ter) em giro/ geratriz/ o ovo” (2001, p. 261).

Na terceira página do texto, a atitude descrita pelos versos citados acima ganha maior força visual:

ou  
 nos interstícios do ventre  
 (claro-escuro da página)  
 in  
 vol      ver  
 o  
 ovo

obviar o olho  
 – indo e vindo –

ovante

(MARTINS, 2001, p. 262)

<sup>23</sup> Um lance de dados jamais abolirá o acaso (tradução nossa).

No trecho em questão, o olhar do leitor é conduzido para o “ideograma”, centralizado entre os versos, que foi construído a partir da decomposição do neologismo “involver” mais a letra “o” e a palavra “ovo”. Com esse pequeno ideograma, Max consegue transmitir facilmente a ideia de que o “ovo” precisa ser visto por todos os ângulos (circulado, envolvido...) e, além disso, pela substituição do “en” (de en-volver) pelo “in” (de in-vol-ver), tem-se fortalecida a ideia de penetração: não basta olhar de fora, é preciso mergulhar no mistério do “o”, “nos interstícios do ventre”, é indispensável que haja mistura. É importante destacar que algo do “erotismo genésico”, do qual se falou no capítulo anterior, ocorre aqui, justamente por conta da insinuação (ou sugestão) do “(claro-escuro da página)” como um lugar placentário, um lugar de onde palavras e letras são geradas como poesia: da eclosão do ovo nasce o poético. Porém, para fazer o “ovo” eclodir é preciso “obviar o olho” (“extirpar o vago”? novamente?) no trabalho árduo com a palavra “– indo e vindo –” e ser “ovante”, ser, antes de tudo, amante do (n)ovo, da criação.

A página seguinte consiste em um parêntesis com quatro versos curtos de três sílabas métricas cada; segue: “(ovo e olho/ raiz e velo/ a um valo/ paralelos)” (2001, p. 263). Nessa quadra entre parêntesis focaliza-se o paralelismo “ovo/olho”, atribuindo-lhes qualidades, “raiz” e “velo”, e, além disso, ressalta-se o “valo” que há entre esses “paralelos”. O trecho, apesar de curto, traz algo muito importante para a discussão, que não se pode perder de vista, que é exatamente essa noção de que há, por mais que se queira o contrário, sempre um “valo”, no sentido de fosso, entre os paralelos. Ou seja, entre a “visão” e o “objeto”, mesmo que por todos os ângulos mostrado e envolvido, permanece o vazio próprio dos paralelos: o silêncio da questão fundamental sempre retorna ao seu retraimento.

Essa imagem dos “paralelos” continua a ser salientada, porém mostrada sob outra perspectiva, visto que a palavra agora é sugerida pela proximidade sonora e gráfica do signo “paralelos” com o primeiro verso da penúltima página do poema: “para lê-los”. “Paralelos” e “para lê-los” são paralelos que em si guardam a indicação — ou ordem — de leitura dos versos que complementam o primeiro (“para lê-los”): “cortar a língua-linha do discurso-homem/ e seu novelo” (2001, p. 264). Acredito que esses versos possam ser interpretados de, pelo menos, três pontos de vista: 1. Que a leitura do poema precisa, a fim de compreender a questão do “olho/ovo”, ser libertada das amarras do discurso subjetivista de nossa fala viciada, i.e, romper com o discurso do Eu (homem) impondo verdades sobre as coisas; 2. Que o próprio poema, no dilema-angústia de resignificar o paralelo olho/ovo (a interpretação e a coisa) empreende o rompimento do qual se falou no ponto anterior, e aqui, vale lembrar-se da ideia de “extirpação” do vago (daquilo que há de impreciso no discurso subjetivista); 3. Que

para ler de modo pleno o poema é importante ir além do verso tradicional, linear (língua-linha), e se ater às nuances visuais que são trabalhadas no texto, por esse viés é possível dizer que ocorre uma reafirmação da ideia de se ver o “v” do “ovo”.

As três possibilidades de interpretação dos versos que iniciam a página cinco de “Um olho novo vê do ovo” não podem se anularem. Elas comungam o mesmo espaço e abrem caminho, ou convergem, para a noção de “língua-viva” que se desenrola nas últimas estrofes do fragmento em questão: “o nó/ por si se descascando// por si se desvelando/ o elo V do ovo// o dito e feito/ fito/ vero símil” (2001, p. 264). Note-se a incidência dos “por si” referindo-se ao ato de auto-desvelo da linguagem poética, da “palavra-viva”, independente de nossas predicções. Isso porque, a obra (de *opus*) é um operar, toda poesia é um acontecer. Talvez a “simples” aceitação desse auto-desvelo seja a maior lição que os “para lê-los” tenham a nos oferecer. E talvez, por isso, crendo na travessia satisfatória, a última página do poema inicie-se com o mais otimista dos versos: “abolido o entrave”.

abolido o entrave  
 se entre-abre  
 O  
 O) LH (O  
 O  
 V  
 O

entre  
 VÊS



a vida  
 uni  
 VÊS  
 o  
 mundo

(MARTINS, 2001, p. 265)

Após abolir o “entrave”, cortar o discurso subjetivista e apreender que “por si” o “elo” dos “paralelos” se desvelam, a abertura se configura: “se entre-abre”. Então, a partir

disso, “olho” e “ovo” encenam o pertencimento, a união, ou, para usarmos um vocábulo caro a Max Martins, a “cópula”. E todo esse acasalamento é ideogramaticamente expressado pelas disposições das letras de “olho” e “ovo” no amálgama “olhovo” após os dois primeiros versos do trecho e, também, pelo cruzamento dos “Vs” quase que exatamente ao meio do fragmento. Essa última página “celebra”, visual e discursivamente, a união, os “entre/ vês” da “vida”, a totalização ser e ente no estar no “mundo”.

“Um olho novo vê do ovo”, como creio que seja facilmente perceptível, é um poema grandioso, sem dúvida um dos mais marcantes da obra de Max Martins, um texto com inúmeras veredas abertas. Frente a tal grandiosidade, na leitura que se intentou acima, alguns pontos acabaram sendo negligenciados em favor de outros. Não se falou, por exemplo, do tema mítico-poético da tradição órfica, nem dos diálogos do texto com os “Poemas do ovo”, de João Cabral, e com o conto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector — ambas referências destacados por Benedito Nunes como os “antecedentes mais próximos” (2001, p. 40) de *O Ovo Filosófico*. Privilegiou-se, aqui, pensando no direcionamento do capítulo, a discussão em torno da questão do “ver” e do “compreender”, bem como procurou-se salientar as incidências das características da “poesia visual” recorrentes no texto martiniano.

Por fim, caso ainda parem muitas dúvidas acerca da relação entre “silêncio”, “ver” e “compreender”, talvez seja bom observar que Martin Heidegger, com o seu jeito peculiar de escrever, interpretando o verso “Poderoso é o silêncio na pedra”<sup>24</sup>, de Georg Trakl, em “A linguagem da poesia”, solta, sem grandes rodeios, a frase: “Mirar significa adentrar o silêncio” (2008, p. 35). Ora, se, como pressuponho, no “mirar” existe algo do “ver”, ou vice versa, e no adentrar, algo do “compreender” (que não é o mesmo que “re-solver”), então, com essa “simples frase”, Heidegger engloba todas as relações que aqui se tenta pôr em relevo. “Mirar significa adentrar o silêncio”, então, miremos os poemas de Max Martins.

---

<sup>24</sup> No original, em Alemão: *Gewaltig ist das Schweigen im Stein*.

#### 4.1 O silêncio técnico da poesia visual

A poesia visual, por mais que carregue hoje certa “áurea de novidade”, tal impressão advém mais dos esforços das vanguardas que adotaram o visual como algo importante para seus programas do que configura-se realmente como uma novidade em si. Um argumento comumente usado para comprovar que já havia tradição visual na poesia muito antes das vanguardas do século XX consiste na lembrança de experiências do tipo que datam até do século III a.C. De fato, na história da poesia registram-se textos, de várias tradições e diferentes culturas, cujo caráter visual faz-se presente. É o caso, por exemplo, dos poemas sânscritos denominados *citrakanya*, dos gregos conhecidos como *technopaegnion* e dos latinos chamados de *carmina figurata*<sup>25</sup>. Além desses, ficaram também bastante conhecidos, por conta dos estudos de Ezra Pound e Ernest Fenollosa, antigos poemas sino-japoneses nos quais os “ideogramas pictóricos” (o aspecto visual dos ideogramas) assumiam papel relevante na construção poética. Na Europa, experiências do gênero, anteriores a Apollinaire e Mallarmé, podem ser encontradas “no gongorismo espanhol, no marinismo italiano, na poesia barroca alemã e noutras produções” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 175).

Apesar de todas essas referências históricas, é inegável que na nossa época, especialmente de meados do século XX para cá, a visualidade em poesia ganhou proporções talvez jamais experimentadas anteriormente, e é provável que isso explique o porquê de ainda existir uma “áurea de novidade” em torno de tais poemas. É quase lugar comum ouvirmos que estamos vivendo numa “Era Visual”. Em algumas histórias da arte — como, para citar uma, na *História Social da Literatura e da Arte*, de Arnold Hauser — já encontramos o termo a “Era do Cinema” para designar o período mais recente da produção artística. Isso parece algo banal, mas é sintomático que o apelo à visão tornou-se o cerne de muitas questões contemporâneas, e não é de se estranhar — alguns podem até lamentar... — que tal sintoma da época seja cantado pelos nossos “novos *aedos*”. Mesmo Wellek e Warren, ainda que aparentemente contrariados, viram-se obrigados a admitir, em sua *Theory of Literature*, que não há meios da crítica negar a relevância das experiências visuais para a poesia moderna:

A purely oral theory tends to exclude all considerations of such devices, but they cannot be ignored in any complete analysis of many works of literary art. Their existence merely proves that print has become very important for

---

<sup>25</sup> Sobre tais poesias, a dissertação de mestrado intitulada “A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina”, de Juliana Di Fiori Pondian, traz um belo panorama histórico com tradução de vários textos e uma apreciação linguística e semiótica. (A referência completa do trabalho encontra-se na bibliografia).

the practice of poetry in modern times, that poetry is written for the eye as well as for the ear<sup>26</sup> (1949, p. 143).

No âmbito nacional as discussões em volta do tema da poesia visual tendem a ser mais acirradas, pois passam, irremediavelmente, pelo movimento poético mais controverso que o país já teve: o movimento de poesia concreta. O Concretismo teve seu início em meados dos anos de 1950, tendo como data-símbolo da sua estreia o ano de 1956, quando os pilares do movimento — Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos — lançaram seus primeiros manifestos. Foi um movimento que colecionou polêmicas ao longo de sua existência, especialmente por causa de sua postura “guerrilheira-vanguardista” que condizia com as fortes declarações contidas nos seus textos-manifestos, como esta: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (CAMPOS, et al, 2006, p. 215), do “plano-piloto para a poesia concreta”. Porém, polêmicas a parte, para o presente trabalho, o que mais interessa no Concretismo é sua ênfase na questão da visualidade para poesia e a repercussão de tais ideias.

O impacto do movimento da poesia concreta no contexto nacional do pós anos de 1950 não se limitou às experiências poéticas, pois juntamente com os poemas concretos vieram atuações permanentes dos membros do grupo no cenário da crítica e da tração literária. Alguns falam em certa “pedagógica concreta” que estendeu suas malhas por diversos caminhos do debate cultural brasileiro. Sobre isso, Marcos Siscar, no ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, constrói uma forte imagem quando afirma que: “a pedagogia concreta [...] pode ser descrita como um ‘terremoto’ do qual ainda estamos nos recuperando” (SISCAR, 2010, p. 105). Outro que discorre bem sobre esses “abalos” do “terremoto concreto” é Paulo Franchetti, nesse sentido, são contundentes suas palavras no ensaio “Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral”, quando esclarece o significado do termo “Poesia Concreta” no Brasil:

Desde logo é preciso frisar que a expressão Poesia Concreta não designa, no Brasil, um tipo de poesia, e sim um dos vetores de força mais relevantes da literatura brasileira (e talvez mesmo da cultura, como um todo, pois é bastante relevante o impacto do Concretismo nas artes plásticas e da Poesia

---

<sup>26</sup> Na tradução de José Palla e Carmo: “Uma teoria puramente oral tende à exclusão de todos esses recursos, mas eles não podem ser ignorados em nenhuma análise completa de muitas obras. A sua existência não faz mais do que provar que a composição tipográfica se tornou muito importante para a moderna prática da poesia, que a poesia é escrita tanto para os olhos como para os ouvidos” (1971, p. 175).



Concreta na música popular e mesmo na propaganda) ao longo da segunda metade do século XX (FRANCHETTI, 2007, p. 265).

Como se sabe, a produção poética de Max Martins está totalmente incrustada na segunda metade do século XX — seu primeiro livro data de 1952 e o último foi publicado em 2001 — e o poeta não se abnegou de dialogar de frente com as linhas de forças próprias da sua época. Dentre essas, lógico, às discussões empreendidas pela poesia concreta cabe um lugar de destaque. O gosto pela visualidade, a fragmentação dos versos e o uso efetivo dos brancos da página já são perceptíveis desde *Anti-Retrato* (1960), mas sem dúvida ganham maior relevância a partir de *O Ovo Filosófico* (1975). Desse livro, o poema “Um olho novo vê do ovo”, lido a pouco, na primeira parte do capítulo, revela bastante de como o tal “impacto” do concretismo foi sentido — e deglutido — por Max Martins, porém é na “segunda versão” do poema, a de 1983, que se encontra mais diretamente posta essa questão:

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOVOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

(2001, p. 173)

Com esse novo “ovo” martiniano, tem-se uma interessante convergência das reflexões feitas nos parágrafos anteriores acerca da “ancestralidade” da poesia visual e da influência do concretismo no cenário literário brasileiro. Isto porque, pelo tema do “ovo visual” o poema de Max dialoga, simultaneamente, com as experiências concretas — inclusive, pode-se especular acerca de um diálogo direto com o texto “OVONOVELO”, de Augusto de Campos — e com o famoso “O Ovo”, de Símiás de Rodes, o qual é considerado por muitos como o primeiro poema visual do Ocidente, datando de III a.C. Segue, a título de

curiosidade, a primeira parte do poema de Augusto de Campos, e “O Ovo” de Síimias Rodes com sua tradução:

o v o  
n o v e l o  
novo no velho  
o filho em folhas  
na jaula dos joelhos  
infante em fonte  
f e t o f e i t o  
dentro do  
centro

(2001, P. 94)

27

Κωτίλας  
τῆ τοῦ ἀτρίου νέον  
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο' δὴ γὰρ ἀγνάς  
το μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἐκίξε κάρυξ  
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρον μονοβάμονος μέγαν πάροισθ' αἴζειν  
θοῶς δ' ὑπερθεῖν ὠκα λέχριον φέρων νεύμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν  
θοῶσι ἰσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάισσων ἀραιποδῶν ἐλάφων τέκεσι<sup>[ovo,92]</sup>  
πάσαι κραυνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεται ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμῆας ἔχρος τήνης  
καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλλον αἰψ' αἰδᾶν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοῖτάτῳ  
καίτ' ὠκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων, σῆ' ἄφαρ λάσιον ἰφοβόλων ἀν' ὄρεων ἔσσεται ἄγκος  
ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς ἴσα θοῶσι δορέων ποσὶ πολύπλοκα μετῆι μέτρα μολπᾶς  
ῥίμφα πετροκοῖτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνάιν, ματρὸς πλαγκτὸν καϊόμενος βαλίας ἐλεῖν τέκος  
βλαχαι δ' αἰῶν πολυβότων ἀν' ὄρεων νομῶν ἔβαν ταυνοφύρων ἐσ' ἀν' ἄντρα Νυμφῶν  
ταὶ δ' ἀμύροτῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥώσιντ' αἰψα μεθ' ἡμερόεντα μαζῶν  
ἔχει θεῶν . . . ταν παραϊόλων Πιερίδων μοροδοῦπον αἰδᾶν  
ἀριθμῶν εἰς ἄκρον δεκάδ' ἔχρινῳ κόσμον νέμοντα ῥύθμων  
φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς  
λίγειά μιν κάμ' ἰοῖ ματρὸς ὠδῆς  
Δωρίας ἀνδόρος  
ματῆρος

(1995, p. 43)

Acolhe  
da fêmea canora este novo urdume  
que, animosa tirando-o de sob as asas  
maternas, o ruidoso e mandou que, de metro de um  
sopé, crescesse em número e seguiu de pronto, desde  
cima, o declive dos pés erradios tão rápido nisso, quanto  
as pernas velozes dos filhotes de gamo e faz vencer, impetuosos,  
as colinas no rastro da sua nutriz querida, até que, de dentro do  
seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule mãe, e lhes saia  
célere no encaicho pelos montes boscosos recobertos de neve. Assim  
também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos  
complexos. do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias  
descuidosas da mosqueada balindo por montes de rico pasto e  
gruta de ninfas de fino tornozelo que imortal desejo impele,  
precípites, para a ansiada teta da mãe para bater, atrás deles,  
a vária e concede ária das Piérides até o auge de dez pés,  
respeitando a boa ordem dos ritmos, arauto dos deuses,  
hermes, jogou-a à tribo dos mortais, e pura, ela  
compôs na dor estridula do parto do  
rouxinol dórico benévolo.

Pode-se dizer que “um olho novo vê do ovo” (o título agora é todo grafado em minúsculas) é um dos poemas concretos de Max que comunga com a fase mais radical do concretismo, a chamada “fase matemática”<sup>28</sup>. Isso, basicamente, porque o texto rompe com a noção de verso linear-discursivo em favor de uma construção sintética-ideogramática. Um ponto a ser destacado, é que o poema martiniano não incorre no “caligrama”, i.e, centraliza a ideia de concretude do signo, e por isso é um poema visual, mas não faz a associação visual da forma (disposição dos versos) do poema com a coisa representada. Ou seja, o texto não constrói um “desenho” de “ovo” como faz Síimias de Rodes e, até mesmo, Augusto de

<sup>27</sup> A tradução é de José Paulo Paes no seu *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*.

<sup>28</sup> O Concretismo normalmente é dividido em três momentos: fase orgânica, fase matemática e fase do salto participante.

Campos. Nesse sentido, não seria errado dizer que “um olho novo vê do ovo” é mais concreto — pensando ortodoxamente — do que o próprio “OVONOVELO”. Logicamente, vale ainda ressaltar, há metáfora visual no poema de Max, entretanto, esta é feita pelos próprios elementos do signo “ovo”, pelos “os” da palavra “ovo” e não pelo arranjo dos versos.

Ainda que o assunto e o poeta sejam, *a priori*, os mesmo, existem grandes diferenças entre o poema de 1975 e o de 1983. O primeiro, mesmo salientando a visualidade e a importância do ver para o conhecimento poético, não tem uma execução totalmente visual, há uma ordem linear, é um poema em versos, para ser lido (no sentido literal), é possível, com algum esforço, até recitá-lo, por exemplo. Já o poema de 1983 é puramente visual, sua informação é transmitida imediatamente, ninguém precisa seguir uma ordem para ler o texto, o movimento típico da leitura ocidental — da esquerda para a direita de cima para baixo — mostra-se, aqui, desnecessário. A recitação, para fazer paralelo com o exemplo anterior, nesse caso, só seria possível com algum esforço deveras artificial e, muito provavelmente, teria um resultado no mínimo excêntrico (imagine-se pronunciando 123 vezes “o”, uma vez “vo” e mais 122 vezes “o”, ou tendo fôlego para fazer a elisão de todos esses “os”).

O “ovo” de 1983 é um tipo de poema que facilmente pode ser tomado como “rígido”, isto é, como um poema que não se permite o diálogo, um poema que é uma coisa dada, um objeto. Tal rigidez advém principalmente do fato de que o laconismo do texto acaba por gerar um laconismo, ou mudez, no receptor: seria quase impossível imaginar alguém fazendo uma interpretação passo a passo desse poema, como foi feita, por exemplo, com o primeiro “ovo”. Outro motivo para isso está no fato de que um poema concreto, como é “um olho novo vê do ovo”, tende a ser substantivo ao máximo, de certa forma, intenta até “expurgar” a metáfora. Entretanto, não há como negar que um poema desse tipo recorda-nos que a própria palavra já é, desde sempre, metafórica. Uma palavra, como “ovo”, sempre assumirá um papel dúbio: é metáfora da coisa, mas, concomitantemente, é, ela própria, também uma coisa. Assim, o poema, ainda que com toda sua “rigidez”, em sua essência não estaria operando a mesma questão que os outros, i.e, a questão da linguagem e seu silêncio?

Nesse ponto, vale fazer um acréscimo com o que diz um pequeno poema martiniano do livro *60/35* (1985), cujo o título é um círculo negro, ●, e os versos são: “Escrevo duro/ escrevo escuro// E neste muro/ o que procuro, furo” (2001, p.121). Esses dois dísticos que compõe o poema traduzem o seu título indizível, ou, noutra perspectiva, o título traduz o discurso dos versos. O texto, todo em primeira pessoa, encena a confissão de que o fazer poético é um trabalho árduo, rigoroso, rígido, “duro” etc., e também misterioso, hermético, “escuro” etc. Porém, revela a poesia como algo que carrega em si a procura e o

aprofundamento, o “furo”, que tanto se relaciona com a imagem-título, quanto é símbolo do que escapa ao controle do poeta — talvez seja algo como o “acaso” mallarmaico de *Um Lance de Dados*. Visualmente, a palavra “furo” é um pouco “a mais” no poema, evita que o texto assuma uma forma perfeitamente quadrilátera, inclusive, metricamente falando, todos os versos teriam quatro sílabas não fosse a “necessidade” do “furo” no último verso. Creio que é por toda essa configuração que o poema estabelece um interessante “jogo” dialético entre o “ver” e o “dizer”. A descrição do ato poético afigura-se como um salto rumo ao questionar, ao abismo negro, que é o mais indizível silêncio no seu retraimento eterno, sem perder de vista o escrever como uma “técnica plástica” de produzir manchas negras no papel.

A técnica plástica da poesia visual, discutida em ● e efetivada, radicalmente, em “um olho novo vê do ovo” (1983), impõe certo “silêncio técnico” ao texto. Chamo de “silêncio técnico” o mutismo programado, previsível, que um título como ● e um poema ideograma, como “um olho novo vê do ovo”, são capazes de produzir sobre o leitor. Esse é um silêncio do tipo que o compositor e poeta norte-americano, John Cage, opera quando compõe, em 1952, sua mais famosa peça, *4'33'' for piano*<sup>29</sup>, a qual consiste em uma performance em que o maestro senta-se ao piano e passa quatro minutos e trinta e três segundos sem tocar uma nota sequer, em algumas performances ele apenas confere um cronômetro e marca os três silenciosos movimentos da peça. Em suma, do ponto de vista da pauta musical, *4' 33''* é toda uma pausa, uma total interrupção do som.

O nome de John Cage é constantemente lembrado quando se trata de silêncio, não apenas por causa de sua famosa obra, mas por toda uma carreira dedicada à pesquisa com o silêncio. Cage tinha pretensão de ouvir o silêncio, porém chegou a negá-lo após uma experiência em uma câmara à prova de som, pois afirmava que, mesmo dentro desta câmara, conseguia ainda ouvir duas coisas: seu batimento cardíaco e a pulsação do seu sangue. Mas o fato é que o silêncio, entificado ou não, moveu sua obra poética e musical. Esse experimentalismo cagiano, é importante dizer, não passou despercebido por Max Martins, uma prova explícita disso são os versos, “I have nothing to say/ and I am say it/ and this is poetry”, de *Lecture On Nothing*<sup>30</sup> (Conferência Sobre o Nada) — famoso poema escrito por John Cage em 1959 — que aparecem como epígrafe a *O Risco Subscrito* (1980).

O “gosto pelo silêncio” levou poeta e músico a procurarem novas formas de expressá-lo em suas respectivas artes. Interessante observar que esse afã por apreender o


<sup>29</sup> No youtube.com é possível encontrar algumas execuções dessa obra, como a seguinte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>>. Acesso em 02 de Nov. 2013.

<sup>30</sup> Há uma interessante “vídeo-tradução” de Augusto de campos para a primeira parte desse texto em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9PP0quiEMfs>>. Acesso em 19 de Nov. 2013.

silêncio, dizê-lo de alguma forma, encaminhou tanto Max, quanto Cage, para experiências limites com a matéria de suas atividades artísticas: Max vai até a concretude da palavra, e Cage até o som que ainda não é música. Assim, chegam ao “silêncio técnico” do qual se falou parágrafos atrás, chegam à ausência (ou ilusão de ausência) de som. Porém, cômicos de que, com isso, não esgotaram a questão: o silêncio continua se retraindo, permanece escapando por entre os dedos dos artistas.

No parágrafo anterior, tocou-se na questão do caminhar rumo à materialidade que a poesia visual, especialmente a concreta, traz consigo. Para a poesia martiniana esse é um ponto que não pode ser negligenciado, como bem revela o poema “Despe a poesia”, de *Colmando a Lacuna* (2001):

Despe a poesia a sua calcinha  
 despe-diz  
 os seus pentelhos



mostra  
 a ostra  
 ( como se faz )

a pérola

(2001, p. 83)

O poema em destaque mostra, dentre outras coisas, o quão difícil é tentar enquadrar a poesia de Max Martins sob um único aspecto. Isto porque, como é nítido logo na primeira leitura, tal texto poderia muito bem afigurar-se no capítulo anterior do presente trabalho, uma vez que sua alta dose de erotismo é evidente. Todavia, a questão visual não é “descartável” nem de difícil observação, portanto, justificável sua aparição no presente capítulo.

Há certo “hibridismo” nesse texto, pois há um dado visual marcante, contudo este está cercado de informações discursivas. Num primeiro momento, diante dessa estrutura híbrida, poderia se pensar no visual funcionando como ilustração do escrito. Porém, essa

impressão não se sustenta por muito tempo, pois numa leitura mais apurada percebe-se que visual e escrito formam uma unidade, formam um único texto, e não necessariamente uma relação de dependência explicativa. Até é possível conceber um separado do outro, mas, separados, ambos perderiam em significação.

“Despe a poesia” é um poema “exibicionista”, uma vez que faz-se, “despe-diz”, no momento em que se mostra. O discurso que se encontra no texto é um discursar justamente sobre esse gosto — ou até mesmo necessidade — pelo “exibir-se”: o poema que fala de si, sendo. Daí, a informação visual, que provavelmente chega antes que a escrita aos olhos do receptor, assume nuances diferentes da que talvez tenha se imaginado a partir do primeiro contato. Pois, ver um “M” no centro de um poema escrito por um poeta chamado Max Martins certamente induz o leitor a interpretar esse dado como uma assinatura do autor, porém, ante ao caráter “exibicionista” do qual falou-se, a leitura pode mudar de ângulo, saindo do “M” de Max, para o “M” da palavra “mostra”.

Atentar para a importância do “mostrar” nesse poema é essencial para se observar o jogo visual do texto, e compreender que este não está limitado ao “desenho central”. A ideia de se mergulhar no material, ir do poema à palavra, é salientada a partir do momento em que se acompanha o *strip tease* pelo qual o vocábulo “mostra” passa ao se despir do seu “M” para revelar a “ostra” que guardava: “M/ mostra/ a ostra”. Para completar, há ainda que se ressaltar a polivalência imagética desse “M”, pois, assim como já foi pensado enquanto “M” de Max Martins, e também “M” de “mostra”, pode ser associado, até por causa da insinuação visual (advinda da imprecisão nos traços) do desenho, à “calcinha” que foi despida pela palavra-poesia, ou aos “pentelhos”, revelados, ditos, após o despir.

Ocorre nesse poema uma dialética entre o “visual” e o “escrito” semelhante a que se viu com o poema do círculo negro. O percurso feito pela palavra, e ressaltado pela imagem, que, num movimento circular, relembra que a palavra é também imagem, é o mesmo percurso feito pela poesia e seu discurso em versos. Quando a poesia se exhibe, “despe-diz”, mostra não só a “pérola”, mas também a “ostra” que a produz, mostra o “como se faz”. Ou seja, a poesia não é apenas o resultado do poema bem feito, mas o próprio ato de fazer.

Outro texto martiniano, que traz no seu cerne a problemática do visual, e que irá discutir o trabalho poético como não apenas feito de “pérolas”, voltando-se para a palavra escrita enquanto material de poesia, é o “Trapézio”, de *O Risco Subscrito* (1980):

CALHO	desta viagem na mini vaga duma só palavra	ENCALHO
TALHO	nesta página (vagina pálida) uma só palavra	COALHO
COLHO	deste púbis uma só palavra seu rubi	CAOLHO
PENSO	neste trapézio preso numa só palavra	PÊNIS
FALO	nesta língua dura liga duma só palavra	CALO

(2001, p. 248)

Se “Despe a poesia” é um poema “exibicionista”, “Trapézio” é um poema “engasgado”. Engasgado porque revela os entraves ao fluxo do texto, transmite a ideia de impossibilidade comunicativa a cada tentativa de se comunicar: a cada par de palavras em caixa alta um reconhecimento, uma confissão, de “falha”; há sempre um engasgo na fala. Uma curiosidade sobre esse texto, e que ajuda a ilustrar essa leitura, é o fato de que o seu título, na primeira edição de *O Risco Subscrito*<sup>31</sup>, não era “Trapézio”, mas, sim, “Falo, Falho”. Tal título, além de uma comunicação que continuamente se interrompe, também expõe melhor o “humor erótico” — característica da poesia martiniana confessadamente pouco abordada neste trabalho — que consiste em deixar na dúvida se o que falha é a escrita (fala) ou o “falo” (no sentido de órgão sexual masculino, logicamente). Na realidade, essa dualidade erótico/poética não é mesmo para ser solvida, mas antes para ser compreendida dentro da concepção de “linguagem erotizada” — para recordar um ponto, este sim, bastante destacado no capítulo anterior — que é tão cara à obra de Max Martins.

Os motivos reais que levaram o poeta a alterar o título desse poema de uma edição para outra — vale notar que apenas o título foi modificado, todos os versos permanecem iguais — não são fáceis de estipular, tal feito exigiria um trabalho sob os manuscritos do autor

---

<sup>31</sup> É importante não esquecer que para esta dissertação todos os poemas foram retirados das suas versões contidas no livro *Poemas Reunidos: 1952-2001*, editado pela EDUFPA em 2001.

e um pouco de sorte para que houvesse alguma anotação sobre o assunto. Esse não é o objetivo, nem o método, desta pesquisa, porém, trabalhando com as armas que nos cabem, o que se pode dizer é que claramente essa alteração muda o diapasão do texto, uma vez que com o primeiro título enfocava-se muito na questão discursiva do poema, no seu tema propriamente dito, já com o segundo o enfoque dá-se sobre o aspecto visual do texto: não é complicado perceber que cada par de palavras em maiúsculas forma, junto com os versos que estão entre uma e outra, a imagem da figura geométrica do trapézio. Em suma, “Falo, Falho” liga-se mais com a semântica, ao passo que “Trapézio” diz mais sobre o esquema visual.

Como um todo, o texto se constrói sob a sua própria desconstrução. É um poema que se faz a partir do momento em que expõe sua impossibilidade de dizer qualquer coisa, e por essa linha de raciocínio está muito próximo do *Lecture On Nothing* cagianos. Cada palavra no topo do trapézio, imagem que serve como estrofe ao poema, representa um desejo por dizer, enquanto que sua correspondente, na base da “figura estrófica”, funciona como antípoda, designando, de certa forma, a “derrota” desse desejo. Porém, entre a “euforia” e “disforia” das palavras em caixa alta, ocorre um percurso nos versos em minúsculas, uma viagem pela “língua”: é um poema feito nos entres dos extremos. Assim, é possível notar certo “movimento” no texto, um “movimento” que possui algo de “maresia”, ou melhor, de movimento ondulatório, no qual as ondas quebram e renascem, quebram e renascem até chegarem à beira do mar, à praia.

Do começo ao fim dessa viagem poética encenada em “Trapézio”, apenas uma coisa é almejada: “só uma palavra”. O poema é a busca por “uma palavra”, mas também é “*duma* palavra”, i.e, consiste em uma viagem que se faz da sua busca, não do seu ponto de partida ou de chegada, mas de sua travessia. A busca é pela palavra, porém ela esbarra, e/ou desemboca, justamente na “não-palavra”, ou seja, na visualidade do trapézio reiterada por todo o texto no “seu fazer” e “des-fazer”, e também no último vocábulo que é anunciado, “calo”. E isso gera a questão: este calar é que calar? O emudecer da impossibilidade comunicativa? Ou o reconhecer que no silêncio encontra-se a morada da palavra? Diante disso, resta apenas dizer que mais uma vez o texto martiniano finda na abertura possibilitadora do silêncio, não por terminar com o vocábulo “calo” — que, por sinal, é ambíguo: pode ser “calo” do verbo “calar”, como “calo” substantivo, “o calo” —, mas porque finda com a questão e, sendo assim, não finda realmente, mas, sim, permanece na abertura que gera.

Para concluir este tópico, que traz à tona a discussão em torno do “silêncio técnico” que o experimentalismo do “vanguardismo-visual” muitas vezes carrega consigo, acredito que mais um pequeno mergulho na ideia acerca de um “silêncio da época” pode ser útil. Sobre



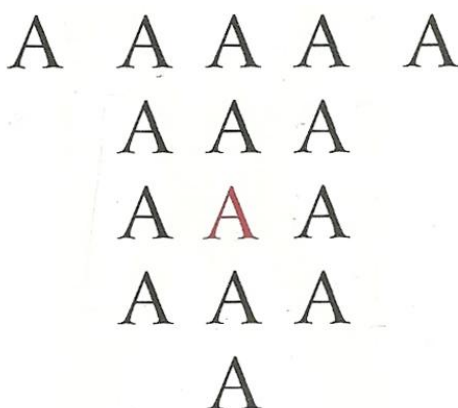
esse tema, a crítica de arte norte-americana, Susan Sontag, traça um bom panorama no seu ensaio “A estética do silêncio”. Nesse texto, grosso modo, a autora parte da ideia de que a arte moderna (especialmente a contemporânea) encontra-se com o silêncio a partir do momento em que tende à antiarte: “(...) a arte deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca pelo silêncio” (SONTAG, 1987, p. 12). Além disso, afirma que o “artista [contemporâneo] é continuamente tentado a cortar o diálogo que mantém com o público” (SONTAG, 1987, p.14).

Logicamente essa é uma noção diversa do silêncio da que vem sendo tratada aqui, é uma noção negativa, de certo modo, tangenciando com a ideia de “patologia do silêncio”, i.e, do silêncio que ao invés de uma abertura criativa, é um fechamento autodestrutivo. Por isso, Sontag cita a questão da “antiarte”, e por isso lança assertivas como:

A arte do nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio.  
Um niilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso* (1987, p.14).

Todavia, há algo importante a ser problematizado por causa dessas noções contraditórias, algo que talvez se resuma na pergunta: o “silêncio patológico” da arte contemporânea pode recair numa tendência à eliminação do silêncio ontológico próprio da arte em si?

No que diz respeito ao projeto poético martiniano, creio que o que mais se alinha com esse paradigma de “antiarte” sejam suas experiências mais radicalmente ligadas ao movimento de poesia concreta. Como já foi dito, são poucos textos do autor que podem realmente ser “enquadrados” nessa designação, porém não é possível reduzir a importância deles para sua obra completa. Não raro, por conta da projeção desses poemas — basta lembrar que o famoso “Copulêtera” se encontra entre eles —, Max chega até mesmo a receber a alcunha de “poeta concreto”. Dos textos em questão, alguns já foram abordados, tais quais “Man&Woman” e “um olho novo vê do ovo” (1983), mas acredito que é “abracadabra”, de *Caminho de Marahu* (1983), que provavelmente encena de modo mais fiel o “silêncio” no sentido que aponta Susan Sontag. Segue o poema:



(MARTINS, 2001, p. 176)

É possível alguém achar “estranho” que um poema que mesmo pode ser lido como um grito, “AAAAAAAAAAAAA...”, possa ser pensando em termos de silêncio. Então, onde se encontra o silêncio em “abracadabra”? Seria a pergunta. Pois bem, no que concerne ao “silêncio da antiarte”, penso que o que faz do poema um texto de silencioso é justamente sua eliminação de qualquer possibilidade de discurso. “Abracadabra” é composto matematicamente, mas não pelo rigor de seus versos, como costumamos falar, por exemplo, da matemática em João Cabral. “Abracadabra” é um poema matemático no sentido em que pode mesmo ser reduzido a uma fórmula, para tanto, basta se ater ao fato de que o texto se faz mediante regras bem delimitadas, as quais podem ser esquematizadas da seguinte maneira:

1. A palavra que originará o poema deve ser do tipo que possua apenas uma vogal que se repete ao longo das sílabas que a constituem (ex: repete, palavra, arara etc.)
2. O número de vezes que a vogal em questão aparece na palavra deve ser ímpar e diferente de um.
3. O poema terá o número de linhas horizontais igual ao número de vezes que a vogal se repete na palavra. (ex: da palavra “repete” teríamos um poema com 3 linhas)
4. Todo o poema será feito em caixa-alta.
5. A primeira linha do poema será formada pela eliminação de todas as consoantes da palavra escolhida (ex: a primeira linha de “repete” seria EEE)
6. A segunda linha será formada a partir da eliminação da primeira e da última letra da linha anterior (ex: a segunda linha de “repete” seria simplesmente E)

7. A última linha será constituída apenas de uma letra alinhada exatamente no centro, de modo que forme uma linha vertical com as outras. Usando um termo matemático, esta linha vertical cortará na mediatriz da primeira linha horizontal.
8. Caso haja necessidade de mais linhas entre a segunda e a última (ou seja, se a vogal aparecer mais de três vezes na palavra, como no próprio “abracadabra”), essas linhas serão idênticas à segunda.
9. A linha vertical central do poema terá sua letra central pintada de vermelho.

Pronto! Seguindo essas regras qualquer um pode fazer seu próprio “abracadabra”, até mesmo um computador devidamente programado para tal. E o que isso nos diz? Essa possibilidade de converter o poema à “fórmula” é uma prova da “antiarte” e, conseqüentemente, da busca por entificar o silêncio? Retira o humano da arte, desumaniza? Certamente o poema vai de encontro a muitas das nossas concepções mais arraigadas do que seria a poesia, não há dúvida de que cria um incômodo ou, no mínimo, uma quebra de expectativa no receptor. É um texto da era da “reprodutibilidade técnica”, pensando no famoso ensaio de Walter Benjamin, uma obra que não mais incide na oposição ao *ratio* científico — como outrora temos visto ocorrer e discutido sobre —, mas antes o incorpora ao seu processo. Nesse sentido, “abracadabra” dialoga com outros exemplos, além da poesia concreta, da arte moderna no seu espírito mais “autodestrutivo”, como com os *ready mades* de Duchamp. Afinal, devemos convir que, reduzir um poema ao cálculo, ou melhor, ao um mero encadeamento de vogais, é uma atitude bastante próxima da de colocar um mictório no museu apresentando-o como escultura.

Contudo, é preciso destacar ainda que “abracadabra” não é uma palavra qualquer — e que palavra é qualquer em poesia? —, pois, na Idade Média, a essa palavra atribuía-se poderes místicos capazes de curar e proteger. Assim, era comum encontrá-la sob a forma de um amuleto, na qual a palavra era disposta em onze linhas, com uma letra a menos em cada linha, de modo que, ao final, se teria formado um triângulo. É evidente que o poema de Max traz uma intertextualidade com o amuleto medieval, na medida em que também parte da palavra “abracadabra” para se chegar a uma disposição triangular. Porém, no “abracadabra” martiniano a fórmula mística medieval é sobreposta ao cinismo calculista da arte de nossa época e, com isso, o diálogo com o misticismo soa mais como ironia, ou até irrisão, do que como real apreensão de preceitos cabalísticos. Trata-se, em suma, de uma releitura moderna

do misticismo medieval, encenando a única crença, o último “misticismo”, que o homem moderno ainda possui: a racionalidade científica.

Como se vê, “abracadabra” é um poema que pode ser lido como um texto que corrobora com a ideia de um “silêncio” muito semelhante ao que Susan Sontag apresenta em “A estética do silêncio”. Desse ponto de vista, o poema de Max é um monumento da nossa época, pois põe em obra justamente as “certezas” do mundo técnico, as respostas que eliminaram todo o misticismo “irracional” do medievo. Por outro lado, no gesto de flagelação que seu processo guarda, reside um questionar a si: é o poema duvidando da sua própria existência poética. Talvez, duvidando até da existência do poético. Ou seja, é um poema de certezas encarcerando dúvidas. Frente a isso, será mesmo que esse “silêncio” é tão autodestrutivo como a crítica pinta? Acredito que, paradoxalmente, o que obras deste tipo fazem é, usando a matéria de sua época desiludida, recolocar a primeira questão que lhes concerne: o que é a arte? O que é ser obra?

## 4.2 Entre a técnica e a *tékhnē*

Até o momento falou-se bastante, neste quarto capítulo, sobre “técnica”. O termo foi usado um pouco “despretensiosamente”, sem grandes reflexões acerca da sua essência, voltando-se para a ideia tradicional de “técnica” como um “modo”, uma espécie de “método” que o poeta usa para dar materialidade a sua poesia, ou seja, para escrever o poema. Procurou-se apontar a assinatura que dada “técnica” deixa no texto e de que forma ela contribui para alterar a interpretação da obra. Por essa visão, um importante exemplo foi mostrado quando se salientou a diferença que há entre “Um olho vê do ovo” e o seu homônimo de 1983. Outros poemas que seguem um percurso parecido com esse são os “No túmulo de Carmencita” e “Túmulo de Carmencita”, respectivamente publicados em *Anti-Retrato* (1960) e *O Risco Subscrito* (1980), sobre os quais se faz agora uma breve apreciação:

### No túmulo de Carmencita

Virgem doméstica  
 agora és um nome em mármore e limo,  
 um nome que é uma fonte seca,  
 uma flor na tarde morta.

As tranças se soltam no tempo  
 e se perderam no espelho sem fim.

(Quando a valsa parou  
 tísica morrestes com uma rosa nas mãos.  
 E meio século depois  
 as árvores, em silêncio, recompõe tua história.)

Se agora a rosa caísse o mundo estacaria  
 freava sobre o cadáver do pássaro  
 em sombra dúvida  
 posto que em relevo.)

(MARTINS, 2001, p.329)

### Túmulo de Carmencita

a relva				
é ainda	verde			
a relva	é verde			
		ainda – é só rever		
		ter	o verde	
			nesta ilha	
			revivendo	aqui
		verde		
		na terra		ainda



vivente redizendo nosso viver. Acredito que essa seja a questão central não apenas desse poema, mas de toda essa “trilogia dos túmulos”<sup>32</sup> de Max Martins.

O segundo túmulo, de 1980, possui versos fragmentados e dispostos de maneira singular na página, dialogando de perto com a técnica característica da poesia concreta da primeira fase do concretismo. Está certo que na “estrutura plástico-visual” o texto muito se aproxima do poema concreto, porém percebo em sua dicção algo que remete mais ao imagismo norte-americano — de Pound, H.D, William Carlos Williams, por exemplo — com sua tendência à descrição e a tentativa de querer fazer poemas quase como se pintam quadros. Por isso, nesse “túmulo”, tudo transmite uma impressão mais estática, como uma fotografia: “a relva/ é ainda/ relva” e “verde/ é verde/ ainda”. “Túmulo de Carmencita” é escrito como uma experiência de depuração do discurso, até filosófico, do seu antecessor. Reduz-se as frases ao mínimo necessário para que seja transmitida de forma mais rápida e direta a imagem, por isso as tautologias, o substantivismo, os versos curtos etc. Até o “silêncio”, agora, não é mais dito, mas apenas sugerido pelos brancos da página que ganham presença.

É lógico que Max não depura a questão que vigora em ambos os textos, porém é evidente que em cada poema o “modo” de abordar a questão difere, e não apenas por ser outro poema, mas porque cada um contém sua própria assinatura técnica. As diferenças assinaladas, e isso que se queria mostrar, nascem especialmente da “técnica” empregada. Mas o que é a técnica realmente? O que essa palavra, tão importante e repetida nesse capítulo, tem a nos dizer em sua essência? Essa é uma daquelas perguntas que, se levadas aos extremos, renderiam outra ou outras dissertações. Porém, nesta que já caminha para suas páginas finais, a questão da “técnica” será mais indicação de aberturas possíveis, do que propriamente uma discussão detalhada dessas aberturas. Quer-se, com isso, “problematizar” o termo que vem sendo usado quase que sem ser pensado, no semiautomático da caneta.

Quando nos pomos a pensar a “técnica”, uma das primeiras coisas que vem a nossa mente é o seu derivado: “tecnologia”. Hoje, praticamente toda concepção de técnica está entrelaçada com a noção de desenvolvimento tecnológico, de produção e controle de recursos naturais, de atuação do homem sobre inúmeros materiais para produzir objetos como celulares, aviões, computadores etc. Pouco, ou nunca, lembramos que a palavra técnica tem sua origem, como tantas outras de nossa língua, no grego antigo, isto porque “técnica” veio de *tékhne*, que naquela época significava, dentre outras coisas, arte, como bem demonstra Heidegger na seguinte passagem do seu “A questão da técnica”:

---

<sup>32</sup> Vale dizer que existe ainda um terceiro poema chamado “Túmulo de Carmencita, 1985”, que foi publicado em 60/35, mas que não será abordado diretamente nesse trabalho.

[...] a palavra “técnica”. É uma palavra proveniente do grego. Τεχνικόν [*tekhnikón*] diz o que pertence à Τέχνη [*tékhnē*]. Devemos considerar duas coisas com relação ao sentido dessa palavra. De um lado, τέχνη não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer grande arte e belas-artes. A τέχνη pertence à pro-dução, a ποιήσις [*poíesis*], é, portanto, algo poético (HIEDEGGER, 2010b, p. 17).

Diante disso, é evidente que o sentido do termo grego sofreu inúmeras transformações até chegar à nossa “técnica”. A *tékhnē* fez um percurso muito semelhante ao que outras palavras fundamentais do grego — como *phýsis*, *lógos* e *poíesis* — fizeram, i.e, um percurso marcado pelo esquecimento da questão essencial que instauravam. Especificamente sobre o caminho da *tékhnē*, do mundo grego ao moderno, Manuel Antônio de Castro traça uma valiosa síntese no seu *Dicionário de Poética e Pensamento*:

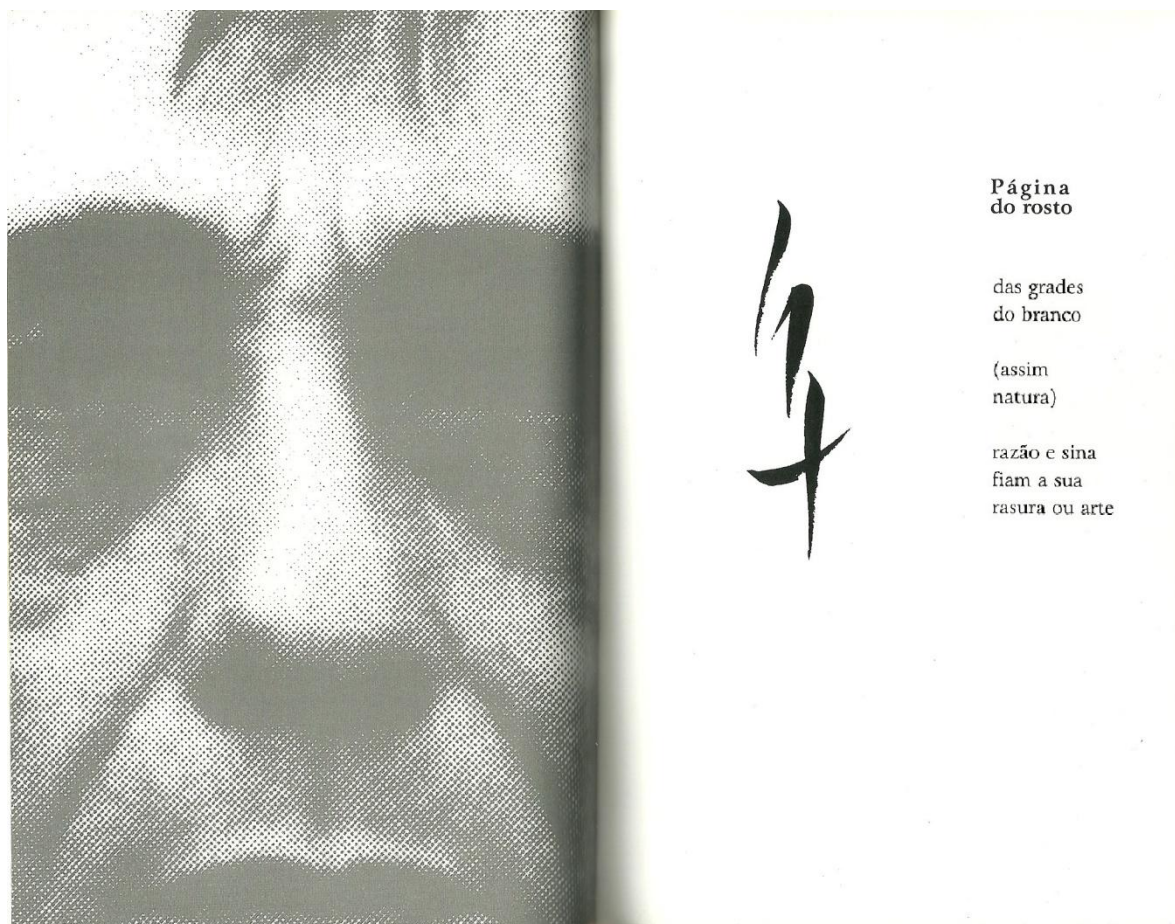
A questão da *tékhnē* é semelhante à do *lógos*. Da densidade e complexidade em Heráclito passa-se, na Modernidade, ao sentido reduzido de razão. Com a linguagem também ocorre algo semelhante. Enquanto palavra divina, tem em si todo vigor de verdade manifestativa. Contudo, hoje, na Linguística e nos meios de comunicação, ficou reduzida a um simples instrumento. Isso ocorreu na medida em que a proposição com o sujeito e o predicado toma o centro do dizer e a verdade se torna proposicional, ou seja, depende do juízo. É esta verdade e esta predominância da proposição que permite a redução da linguagem à instrumentalidade. Ora, com a *tékhnē* ocorre o mesmo. Mas aí se deu o seu alcance na mesma proporção em que a proposição substitui a palavra. A proposição não apenas enuncia uma verdade, mas também um conhecimento. A junção de conhecimento e verdade racional acabam por instituir a *tékhnē* instrumental, ou seja, proposicional e racional. Contudo, há uma *tékhnē* ligada à *poíesis*. E esta é a que se dá propriamente na obra de arte. Com a *poíesis* ocorre o mesmo: originariamente vigor do dizer da palavra, sendo, na proposição, o lugar de ação, assumida pelo sujeito, e então se reduz a um simples "dizer" dos fonemas. Isto só é possível porque *tékhnē*, *lógos* e *poíesis* já contêm em si esta possibilidade reducionista, assim como cada coisa, cada ente contém em si a ideia, mas silencia sempre o que é essencial: o velamento.<sup>33</sup>

Na citação, uma das coisas para a qual Antônio de Castro alerta é para o “sentido reduzido de razão” que compreende a técnica de hoje. A razão é aí posta no seu significado científico de *ratio*, de cálculo, subjetivismo e instrumentalização. Há um motivo bem plausível para tal alerta: o domínio técnico-científico do real estaria suplantando o questionar próprio do homem; com nossas verdades científicas, nós, agora sujeitos da “técnica”, estaríamos a esquecer de pensar as questões. Pois bem, esse é um alerta justo, com total razão

<sup>33</sup>CASTRO, Manuel Antônio. *Tékhnē*. In: <<http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/T%C3%A9khne>>. Acesso em: 07 dez. 2013.



de ser, não há dúvidas quanto a isso, porém, resta ainda perguntar: e quanto à razão da poesia? Teria alguma razão a arte? Provavelmente essa pergunta será melhor percorrida na companhia de outro poema de Max Martins:



(MARTINS, 2001, p. 180-181)

O poema acima foi publicado em *Caminho de Marahu* (1983). Optou-se por citá-lo exatamente como ele se encontra em *Poemas Reunidos*, em folha dupla acompanhado da foto, pois penso que a imagem é parte integrante do texto (em sentido amplo). Não é à toa que foto e poema se encontram lado a lado, intermediados pela assinatura do autor. A foto também não é uma foto qualquer, trata-se de um *close* do rosto do poeta ressaltando seus sinais de envelhecimento, na qual o acentuado contraste branco e preto contribui para a construção da interessante relação de “tradução intersemiótica” que há entre a imagem e o poema.

Das vias que “Página do rosto” instaura, talvez a mais simples de se percorrer seja àquela que interpreta o texto como uma confissão do poeta sobre suas dificuldades de escrever, romper as “grades do branco” (a folha de papel vazia), e seguir sua “sina”, o destino negativo de ser poeta sem ao menos ter certeza se constrói “rasuras ou arte”. Noutra leitura, a

“Página do rosto” (a fotografia ou a face real) se entrelaça com a página do livro e, então, vida e poesia se misturam, não existe mais sentido para o chamado “Eu-lírico”, apenas existe um Eu, que nem mesmo verbalmente é manifestado, mas que está fortemente presente no não-verbal. Por essa via, texto e imagem se traduzem mutuamente, e algumas duplicidades são necessariamente mantidas: “assim/ natura” e seu correspondente sonoro “assinatura”; e o “branco”, que é da página, mas também é da foto. Acredito que por essa segunda interpretação o leque de possibilidades se abra mais na direção de um “existir poético” do que de um “fazer poético”, como penso que ocorre com a primeira.

Como sempre se tem ressaltado aqui, em poesia, as possibilidades interpretativas não se anulam, pelo contrário, somam-se. Independentemente das duas vias indicadas acima, ou já instalando uma terceira, vale destacar o quanto de angustiante há no poema: o “branco” é como “grade”, a “razão” é uma “sina” e a “arte” emparelha-se com a “rasura”. E por que tantos polos de tensão? Uma saída para essa pergunta é lembrar que uma das principais constantes na obra de Max Martins é a da reiteração da ideia de poesia como “trabalho árduo”, como exercício intelectual que se oporia às facilidades da dita “poesia de inspiração”. Sendo assim, não é difícil entender que ao transfigurar esse “exercício árduo” para o poema sejam mantidas as asperezas e angústias do escrever no seu discurso. Não se trata, porém, de uma angústia do tipo niilista, mas, sim, da angústia pelo “branco”, ou silêncio, que deve ser mantido para que o poema *seja*, porém, que precisa ser rompido para que ele *seja feito*.

O ponto nevrálgico dessa espécie de “crise” que o poema encarna concentra-se na oposição “razão e sina”. A “razão” diz respeito ao agir sobre o branco, à racionalização da estrutura e a escrita do poema. A “sina”, por sua vez, é o inevitável destino, sina diz o mesmo que fortuna, sorte, mas, popularmente costumou-se a empregar o vocábulo apenas no seu sentido negativo, i.e, no sentido de “má-fortuna” ou destino malfadado. A (má)fortuna do poeta, portanto, passa pela questão da racionalização da poesia em poema: a “poesia-existência” deve ser convertida em “poema-escrito”. É desse pêndulo de “agir” e “não-agir”, escolher (razão) e ser-escolhido (sina), que nasce a “crise”, a angústia do branco, pois o seu badalar é que decidirá entre a “arte” e a “rasura”.

“Razão” e “sina” ocupam polos opostos do ponto de vista semântico, porém, no verso em questão, não se pode esquecer do “e” aditivo. Sim, a pequena conjunção também tem sua importância no texto: ela nos lembra de que há um “meio-termo” no qual os opostos se encontram. Essa “confluência”, contudo, é arredia, ocorre no curto espaço de tempo que o “pêndulo”, em seu movimento oscilatório, passa pelo seu ponto de repouso, aquela fração de segundo no qual o movimento é não-movimento, i.e, quando o dito poético encontra-se com o

silêncio: o “poema-escrito” e a “poesia-existência” “fiam a sua/ rasura ou arte”. Assim, retomando a pergunta, “há razão na poesia?”, feita antes do poema, ao que parece, a resposta tende a ser dúvida: sim, há razão na medida em que esta dialoga com o ser e seu destino.

Todo esse questionamento sobre “razão” não é de somenos importância, para tanto, basta lembrar que, no “mundo das artes”, o cálculo é muitas vezes posto, em certas tradições críticas e filosóficas, como o inimigo número um da imaginação, ou melhor, da criatividade. Heidegger diz — como já se viu nos primeiros capítulos deste trabalho — que a ciência não pensa e que a arte é um pôr em obra da verdade. Isso pode levar a inúmeras interpretações, inclusive, a da oposição irreduzível entre ciência e arte. Mas e a ciência que há dentro da arte? Deve ser rechaçada por conta disso? Não há nenhum valor nos cálculos e métodos poéticos? E, caso se descarte totalmente a *ratio*, não incorremos no risco de retorno a concepções românticas de “gênio” e “inspiração”? Sendo mais radical, vale lembrar-se, para ilustrar a discussão, do caso da arquitetura, uma arte que sem cálculo simplesmente não existiria: será mesmo que o Partenon, o Coliseu, as Igrejas Góticas, e os modernos prédios de Oscar Niemeyer se manteriam de pé sem cálculos bem feitos? Sem dúvida, não! É claro, não é no cálculo em si que reside a Arte, mas também não podemos pensar que esta esteja no lado oposto, talvez, a melhor solução seja mesmo se ir rumo aos “entres”. Creio que seja preciso esquecer um pouco nossa tendência a dicotomias, e recordar que há possibilidades outras, que existem “es” nas oposições.

Evidentemente, essa questão não surge agora por acaso, mas, sim, por causa das próprias aberturas que os poemas do *corpus* que compõem o capítulo operam. Desde o início ressaltou-se que na poesia visual martiniana — não exclusivamente, é claro — há um forte espírito de vanguarda, um diálogo direto com movimentos como o Concretismo e, por conseguinte, um inegável compromisso com o experimentalismo poético. Então, justamente por conta disso, fomos levados ao questionamento sobre esse possível entrelaçamento “poesia e ciência”. Acerca desse “entrelaçamento”, esclarece um pouco mais E. M. de Melo e Castro, no ensaio “Excurso A – Poesia Experimental”:

Da simples proposição de uma poesia experimental pode inferir-se imediatamente a existência de algum modo de aproximação entre atividade artística e atividade científica. Evidentemente que um experimentalismo estético não é o mesmo que um experimentalismo científico, mas a diferença é mais tecnológica do que de atitude mental. Experimentar como fenômeno poético não implica trabalhar fora do poético, até obriga justamente a estar dentro dele numa atitude aberta, sem preconceitos nem reservas, tentando aprofundar-lhe a natureza, delinear-lhe os métodos, redefinir-lhe as leis e as raízes, desde as fontes mais originárias até seu atual desenvolvimento e

adaptação às condições humanas e tecnológicas do nosso tempo (1993, p. 36).

A citação de Melo e Castro — que, diga-se de passagem, é um poeta português com mais de 50 anos dedicados à poesia experimental — vem no sentido de apaziguar as tensões entre ciência (ou “atividade científica”) e poesia (ou “atividade poética”). Com essas palavras o autor intenciona recolocar o “poético” no âmbito da discussão sobre poesia experimental, mas sem perder de vista o que esta carrega de ligação com a ciência. Na poesia de Max Martins, esse “apaziguamento” não é dito de modo direto, mas creio que ele pode ser pensado, especialmente, quando se atenta para os seus poemas em que o “ato experimental”, intelectual ou científico, convive com certo “anti-intelectualismo”, muitas vezes de gosto Zen e com resultados bem humorados. Como acontece com o seguinte:

### Humor

Mijando olhando  
para baixo

Aqui  
tudo deságua: O amor escreve  
  escreve  
  apaga escreve  
  lambe

sua própria mágoa

(MARTINS, 2001, p.92)

“Humor” é um poema de *Marahu Poemas* (1991). Sua cena central é das mais banais possíveis e está claramente expressa nos dois primeiros versos: “Mijando olhando/ para baixo”. A julgar por ela, difícil imaginar qualquer intenção “intelectualista-experimental”, qualquer atitude que demonstre um labor mais rigoroso, que se “fie na razão”, com a linguagem. O poema se escreve aos jorros, “Aqui/ tudo deságua”, aparentemente, sem nenhum trato, executa o puro humor visceral, i.e, o humor no seu sentido menos usual, de fluído orgânico. Tocando nessa questão da polissemia do título, há de se destacar que o humor, em sua conotação de ser engraçado, também se faz presente, não que o poema seja uma piada que nos faça dar gargalhadas, mas admitir um sorriso em vista da “simplória cena” sendo poetizada não seria forçado. Seguindo essa linha de raciocínio, é possível pensar em “Humor” como um texto de defesa da “poesia visceral” (lembrando a ideologia romântica) e também da poesia que se faz a partir de qualquer tema, dos mais “insignificantes” aos mais

“nobres” (como nos moldes modernos). Ante isso, nada da sisudez e exatidão que costumamos atribuir à experiência científica parece ter espaço.

Por outro lado, toda essa fluidez temática um tanto “anti-intelectual” tem outra face, a qual revela que o poema convive em perfeita harmonia com a assinatura técnica, a experimentação com os vocábulos e com a estrutura visual do texto. Na verdade, não há nem mesmo uma preocupação em se esconder o labor, a manipulação dos versos, o trabalho racional que originou o poema: tudo está lá para que seja visto por “um olho novo”. Nota-se isso desde a conformidade entre a disposição visual do texto com o seu discurso: os versos figuram-se como pequenos jorros, interrompidos e retomados, talvez haja mesmo uma alusão aos caminhos que a urina (ou um líquido qualquer) faz na areia (lembrando que praia e mar, Marahu, especialmente, são imagens constantes na poesia martiniana). No âmbito da experiência com vocábulos, vale destacar o trabalho com a palavra água, cuja sonoridade é diluída, ou melhor, ecoa ao longo do texto: “deságua”, “apaga” e “mágoa”. Por isso, o próprio ato de escrever é encenado como exercício de repetição, experimentação ou re-escrita, como se vê e se lê pelo trecho: “[...]escreve/ escreve/ apaga escreve/ lambe”.

No mesmo livro em que se encontra “Humor”, *Marahu Poemas*, há outro texto com características bem semelhante à sua no que diz respeito à convergência entre atitudes experimentais e anti-intelectuais. O poema em questão não possui título, mas, como é comum nesses casos, é conhecido pelo seu primeiro verso, “Besouro negro”:

Besouro negro  
 rajado verde  
                   pula  
 sobre besouro negro  
 rajado verde

                  Pulam  
                   copulam  
                           voam

(MARTINS, 2001, p. 103)

Como é possível perceber, o poema é extremamente expositivo e versa sobre outra grande “banalidade”, que é a cópula de besouros. Deve-se ressaltar o forte “gosto haikai” que há no texto, principalmente por ter sido feito, a fim de mostrar uma cena completa, com o mínimo de metáforas, discurso ou subjetivismo: o que há é o caso descrito, em cores vivas, tal qual um instantâneo. Sem dúvida o poema tem um ar “despojado” muito próximo do que foi encontrado em “Humor” e, como naquele, esse ar é amalgamado pelo artifício poético bem

elaborado. “Besouro negro” é um ideograma perfeito, das mais sutis e primorosas experiências visuais — ou verbivocovisuais — que se pode encontrar na poesia martiniana. Nele, todas as palavras ganham vida: o “besouro”, signo, “pula” (e a palavra salta do verso) sobre o outro “besouro” (e isso é visível, ocorre na materialidade do texto), então o pulo, que é impulso sexual e ato (“pulam”), recai na palavra “copulam”, e esta mostra-se como sendo a mais acertada para a encenação do ato sexual destes besouros. No fim, tem-se a noção exata de que não são besouros copulando, são palavras.

O poema é de uma exatidão tão grande no seu “sintetismo-ideogramático”, no seu fazer a cena da vida encarna-se na palavra — *Poiésis* e *Dzoé*, aqui, também copulam —, que é difícil continuar pensando na cópula dos insetos como uma banalidade. É lógico, tal banalidade sempre estará lá, pois a poesia é sempre uma somatória, porém, inevitavelmente, é re-significada pela, e na, palavra poética. E isso, assim como em “Humor”, passa pelo trabalho experimental que deixa sua marca: a técnica não é apagada no poema, ela se exhibe para o leitor. Portanto, por tudo isso que se viu nos dois poemas, e que poderia ser visto ainda em outros, acredito, que esse é o melhor meio que Max Martins encontra para apaziguar o científico e o poético.

Abrindo um parêntesis, é válido destacar que ler “Besouro negro” neste momento final do trabalho não é interessante apenas pelo que foi dito acima, mas também porque desse poema, com toda sua simplicidade operante, é possível abstrair todos os aspectos da poética martiniana abordados na dissertação. Pode-se perceber os três pontos temáticos, que nortearam os dois capítulos anteriores e o presente, a saber: orientalismo, erotismo e visualidade. Contudo, o mais importante é notar o quanto nele vigora o silêncio da essência da linguagem, poeticamente posto em obra sobre os três diapases: do desprendimento zen, da erótica verbal e da técnica visual. Em suma, o pequeno poema dos besouros carrega consigo uma grande riqueza poética, mas que, infelizmente, pode ser mal apreciada por uma crítica que não consegue ir além das ilusões de simplicidade temática.

Por fim, retomando a questão acerca da oposição ciência e poesia, penso que o que a poesia de Max Martins tem a nos dizer é que não é a proximidade com a ciência que calará a arte, esta manter-se-á, vigorando nos “entres”, nos interstícios, das dicotomias — que nós, e não a arte, criamos —, nos mostrando que outras vias são possíveis, e necessárias, nos lembrando de que na linguagem o silêncio vigora como essência. Afinal o que é esse “entre” senão os vazios das malhas, o silêncio da linguagem? Usa-se, sim, a *língua*, e até calcula-se o *poema*, mas a *poesia* vem nos lembrar, sempre, de que a *linguagem* nunca poderá ser reduzida ao instrumento. A experiência poética difere em essência da experiência científica, mas isso

não quer dizer que não haja importantes pontos de contatos, ainda mais quando se pensa em poesia moderna e/ou contemporânea: estamos na era técnico-científica, e nossa poesia, também. Como já disse Drummond: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (2010, p. 100).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo que quis ao longo desse trabalho foi mergulhar profundamente nas entrelinhas da obra de Max Martins. Mas não nas entrelinhas no sentido de “tradução” das metáforas ou enigmas que cercam os poemas — não creio na poesia como charada —, antes quis mesmo o contrário: entrar nas entrelinhas para permanecer embebido nos seus silêncios e sair com mais questões do que respostas. Pois, assim, acredito que melhor se contribui para perenidade de uma grande obra, como penso que seja a obra martiniana.

O percurso foi feito, o círculo completado, e, voltando ao início, a questão perdura: o que foi apreendido do silêncio? que voz foi ouvida? Ora, nada mais do que inúmeros outros silêncios, silêncios dizendo que a existência é poética e que a essência do poético é a linguagem, que podemos, ou até devemos, buscar a palavra, mas que antes disso ela já nos buscou. Sendo assim, a principal lição dessa travessia é que as questões precisam permanecer, que a abertura possibilitadora que a poesia instaura deve ser acolhida, e não simplesmente eliminada no nosso afã racionalizante. Foi esse caminho que procurei seguir, pois foi esse caminho que a poesia de Max Martins me apontou, como aponta “Entrelinha”:

### Entrelinha

Caço a palavra caço-me  
na palavra ato-me  
à palavra

E me desato suniato-me sumo  
na sombra do silêncio  
da palavra?

(MARTINS, 2001, p. 126)

Esse último poema citado pode ser pensado como uma descrição do trabalho do poeta, um metapoema na acepção mais direta do termo. Mas, por outro ângulo, pode também ser entendido como uma descrição do trabalho da crítica, especialmente da crítica que se quis fazer nessa dissertação. Caçar a “palavra”, se perder “na sombra do silêncio” e, por fim, ainda questionar, “da palavra?”, foram os passos que nortearam a pesquisa. Caçar a palavra, se pôr à escuta dos poemas, é também se caçar, se atar e recordar que é pela linguagem que chegamos à questão fundamental, à questão de quem nós somos, ou melhor, à questão do Ser. Por isso, aqui o ponto não pode ser final, apenas há lugar para o ponto em seguida, i.e, aquele ponto



que nos deixa na abertura da viagem, a qual marca nosso próprio realizar-se no silêncio, como diz Emanuel Careiro Leão:

Por realizar-se no silêncio, o homem é sempre *viator*: “*semper in via sumus, nunquam in patria*”: sempre a caminho, nunca estamos no destino. Assim não é para chegar que se caminha pelos caminhos do silêncio nas falas. É simplesmente pela alegria de saber o sabor da diferença entre o ser e o nada na aventura criadora do sem-fim (2000, p. 28).

Estar sempre a caminho é a “sina” de quem pelo silêncio decidiu caminhar. Sendo assim, o que conseguimos com a empreitada foi um andar para o nada? Esperamos que sim, para o nada criativo. Contudo, das “considerações finais” de um trabalho acadêmico espera-se que os resultados dos objetivos sejam expostos, ou seja, que as respostas para as perguntas iniciais, aquelas que deram origem ao texto, sejam claramente mostradas. Pois bem, mas que resposta estamos dando assumindo que caminhamos para o nada? Ou, ainda, assumindo que só caminhamos? Acredito que por essa atitude nos esforçamos em dar a “resposta autêntica”, a resposta que, pensando *com* Heidegger, “somente conserva sua força como resposta, enquanto ela permanecer enraizada no questionar” (2010, p. 181).

Tudo isso não significa que não haja resultados, por assim dizer, “práticos”, advindos do trabalho. Logicamente que há. Pelo que foi dito nos quatro capítulos, por exemplo, é possível traçar um panorama bastante abrangente das linhas de força que atuam na poesia de Max Martins. E isso não por um ponto de vista meramente “classificatório”, não se trata de uma “didatização” da leitura da obra desse poeta, mas antes um aceno para o diálogo: não se quis produzir esquemas que engessassem a fruição dos poemas. As leituras feitas não tiveram por objetivo a dissecação analítica dos textos, mas, como várias vezes repetimos, a escuta do silêncio que estes operam, ou seja, procurou-se, acima de tudo, aceitar a ideia de que os próprios poemas carregam em si um pensamento — o pensamento poético —, e que não são meros objetos à espera de uma explicação exterior.

O fato de ter sido feita a opção por se trabalhar a obra de Max Martins como um todo, de modo generalizante, deu-nos a oportunidade de observar várias nuances do seu poetar. Por outro lado, trouxe consigo o “problema” de como organizar o vasto *corpus* a fim de facilitar a produção do texto. Como solução, fez-se uma divisão mais ou menos temática salientando três dos principais aspectos da poesia de Max Martins: o orientalismo, o erotismo e o vanguardismo-visual. Diante disso, é possível algum outro estudioso do poeta perguntar: e a metapoesia? Reconheço que esse seja um traço importantíssimo dentro da obra martiniana, entretanto, a “negligência” se deu pelo fato de que o desenvolvimento natural das leituras-

interpretativas dos textos desencorajou a criação de um capítulo específico para tal assunto, uma vez que este já está diluído por todos os outros. Impossível falar de Max Martins sem falar de metapoesia. Além do mais, o que é a procura pelo silêncio que ecoa nos poemas senão a procura pelo o que há de mais essencial na própria poesia? A escuta do silêncio de qualquer obra já é, em si, *meta* (no sentido grego de estar entre) poética.

Sem dúvida, uma obra tão polimórfica como é a de Max Martins vai sempre escapar de quaisquer delimitações, e isso aconteceu neste trabalho, porém, isso não é um fato a ser lamentado, mas, antes, comemorado, pois é por essa capacidade de fugir das amarras que a poesia martiniana se sustenta como grande obra, como obra que opera a essência da linguagem: o silêncio. Por isso, de modo algum o percurso feito por essa pesquisa esgotou a poesia de Max Martins. Muito mais poderia ser dito, muito mais deve ser dito! Não agora, não aqui, mas por outros que, por-ventura, partam para a aventura de trilhar as veredas que a poesia desse grande artista abre. No mais, deixo apenas as últimas palavras de Hamlet, que bem poderiam ser o título, ou a epígrafe, dessas considerações finais: “the rest is silence”.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALENCAR, Melissa da Costa. *1952: a poesia de O Estranho de Max Martins*. 2011. 247f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BASHÔ, Matsuo. *Trilha Estreita ao Confim*. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e de heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CAGE, John. *Lecture On Silence*. In: <<http://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2013.
- CALDAS, Yurgel Pantoja. Max Martins, tradutor do *I Ching*. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21, Brasília, janeiro/junho, 2003.
- CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- CAMPOS, et al. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O Arco-Íris Branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *O Fim Visual do Século XX e Outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CASTRO, Manuel Antônio de. O Próprio e os Atributos. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 22, p. 115-133, janeiro/julho 2010.
- \_\_\_\_\_. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Tékhne*. In: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/T%C3%A9khne>>. Acesso em: 07 dez. 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice P. B. mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRUZ, Benilton. Cifras do Sujo e Cacos do Informe na Poesia de Max Martins. *Millenium*, n. 44 (janeiro/junho), p. 55-66, 2013.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). *Hakai: antologia e história*. Campinas: editora da UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAKUIN. *Zazen Wasan*. In: LOW, Albert. *Além do Despertar: textos do mestre Hakuin sobre meditação Zen*. Brasília: Teosófica, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Ser e Verdade*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2012.

HENRIQUE, Ana Lúcia Sarmiento. O paradigma do silêncio ou a racionalização como absoluto. In: *Holos*. Rio Grande do Norte: IFRN, v.3, p. 57-65, dezembro de 2005.

LAO-TZU. *Tao Te Ching*. Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a Pensar*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIMA, Élide. *Cartas ao Max: limiar afetivo da obra de Max Martins*. 2012. 190f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Estudos Pós Graduated em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

LOW, Albert. *Além do Despertar: textos do mestre Hakuin sobre meditação Zen*. Brasília: Teosófica, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. e Org. Augusto de Campos, Haroldo de Campo e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARQUES, Felipe Forain. *Percurso de uma travessia pelo silêncio*. 2012. 171f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Max Martins. *Para Ter Onde Ir*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poemas Reunidos, 1952 – 2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

MARTINS, Max. *Uma inesquecível conversa com Max Martins*. [09 de fev. de 2009]. Entrevista concedida a Oswaldo Coimbra. Disponível em:

<[http://www3.ufpa.br/multicampi/images/LINK/Entrevista%20Max%20Martins\\_por%20Oswaldo%20Coimbra.pdf](http://www3.ufpa.br/multicampi/images/LINK/Entrevista%20Max%20Martins_por%20Oswaldo%20Coimbra.pdf)>. Acesso em: 12 set. 2013.

MILLER, Henry. *O Mundo do Sexo*. Trad. Carlos Lage. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1975.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. *No Tempo do Nihilismo e Outros Ensaio*s. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. Max Martins, Mestre aprendiz. In: MARTINS, Max. *Poemas Reunidos, 1952 – 2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

NUNES, Paulo. Todo xamã é um artesão de paneiros. In: Universidade da Amazônia. *Revista Asas da Palavra*. Belém: UNAMA, V. 5- n. 11, Julho 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAES, José Paulo. *Poemas da Antologia da Antologia Grega ou Palatina: séculos VII a.C a V d.C*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. *La Llama Doble: amor y erotismo*. Santa Fe de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1998.

PIGNATARI, Décio. Nota ao fauno. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. e Org. Augusto de Campos, Haroldo de Campo e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poesia Pois É Poesia: 1950 – 2000*. São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2004.

PINHEIRO, Lenilde Andrade. *Max Martins e a Modernidade: uma poética (de tradução) da tradição ocidental*. 2011. 122f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura, Universidade da Amazônia, Pará, 2011.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PONDIAN, Juliana di Fiori. *A Forma da Palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. 2011. 286 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. *Por uma História da recepção da obra de Max Martins*. 2012. 233f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2012.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. Estética do Silêncio. In: \_\_\_\_\_. *A Vontade Radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SUZUKI, D. T. *Introdução ao Zen-Budismo*. Trad. Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo: Pensamento, 1989.

VARENNE, Jean-Michel. *O Tantrismo*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Leterature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1971.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher, Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 1997.