

A POÉTICA EM *O RISCO SUBSCRITO*, DE MAX MARTINS

POETRY IN MAX MARTINS'S *O RISCO SUBSCRITO*

Arnaldo Ferreira Lobato¹

Raphael Bessa Ferreira²

Resumo: O poeta paraense Max Martins buscou e aprimorou o uso da linguagem em seus poemas, pois ousou na busca de uma poesia que convergisse pensamento, poesia e poeta, em intenso diálogo com o fazer poético e artístico. Analisa-se aqui a obra *O risco subscrito*, de 1980, através do *método heideggeriano* de análise de poema, que ficou conhecido como *hermenêutica heideggeriana*, expressão cunhada por Benedito Nunes. Confrontando análise e filosofia, chegou-se ao objetivo deste artigo que é o de dar uma possibilidade à obra martiniana, imbricada de intenso diálogo entre arte, pensamento, linguagem e poesia.

Palavras-Chave: Max Martins. Poesia. *O risco subscrito*. Hermenêutica.

Abstract: The poet Max Martins sought and improved the use of language in his poems, because he dared to seek a poetry that converges thought, poetry and poet, in intense dialogue with the poetic and artistic. *The subscribed risk* of 1980 is analyzed here through the *Heideggerian method* of poem analysis that for us was known with the expression coined by Benedito Nunes as *Heideggerian hermeneutics*. Confronting analysis and philosophy, the objective of this article was to give a possibility to the work of Martinism as imbricated by an intense dialogue between art, thought, language and poetry.

Keywords: Max Martins. Poetry. *O risco subscrito*. Hermeneutics.

O caminhar da palavra é um trajeto não muito fácil de ser seguido, e mapear tal caminho é um desafio ao pensamento, já que a liberdade da palavra se aprisiona ao contextualizar, ou mostrar, o que tal palavra exprime ao dizer ou expressar o mundo que ela própria criou. Poesia e pensamento têm seus laços fortes no entrecruzamento que ocorre quando uma explica o outro, em possibilidades explicativas. Com isso, a poesia é aquela que suscita indagações ao pensamento.

Que a poesia tem suas próprias definições isso é inquestionável, tendo em vista que suas questões e possibilidades residem em seu próprio campo, o das palavras, e o

¹ Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará. Graduado em Letras – Língua Portuguesa – pela UEPA. É docente do Ensino Médio pela Secretaria Municipal de Educação de Muaná-PA. E-mail: arnaldocapolavoro@hotmail.com

² Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela USP. Mestre em Literatura Brasileira pelo CES/JF. Graduado em Letras – língua portuguesa – pela UNAMA. Professor Assistente IV (TIDE) da Universidade do Estado do Pará. Líder do Grupo de Pesquisa em Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (CNPQ/UEPA). E-mail: ru-98@hotmail.com

falar próprio da poesia não é o mesmo da ciência. Todavia, há objetividade e clareza na poesia, mas, tais recursos, não são vistos de forma superficial, ou de forma nítida, afinal na poesia é necessário, como diz Heidegger (2003, p.9), “morar na linguagem” para se apropriar do sentido poético contido nas palavras de um poema.

Até aqui não respondemos nenhuma das perguntas levantadas acima. E será que chegaremos a respondê-las, dada sua complexidade?

Aventuramo-nos a dizer que poesia e filosofia caminham juntas, num íntimo diálogo criativo, aí o pensamento vai guiando-nos, com seus métodos e recursos, a desvendar os caminhos silenciosos proporcionados pelo poema. Assim, a poesia dialoga com o pensamento quando esta favorece ao pensamento as respostas próprias ao pensar, pois, “de certa maneira, ambos, poesia e pensamento, dizem o mesmo. Um só pensamento poético constituiria a única instância do dizer essencial” (NUNES, 1992, p.262).

E é nesse encontro de interpretação da relação entre poema, poesia e pensamento que iremos dialogar, por meio da leitura da obra de Max Martins, ao fazermos um estudo da criação poética do autor através dos aportes teóricos da hermenêutica. A partir das reflexões filosóficas de Martin Heidegger, utilizada como base epistemológica para a pesquisa, teremos o desenvolvimento da própria metodologia desta ciência, pois tal filósofo, ao refletir sobre a linguagem, nos legou um método reflexivo que permite, através de sua obra filosófica, fazer um percurso de análise da poesia. Esse método ficou conhecido, como diz Benedito Nunes, como *hermenêutica heideggeriana*. Nessa mesma linha de reflexão traremos o pensamento de Gadamer para corroborar o nosso estudo, tendo em vista que o pensamento hermenêutico deste se assemelha às propostas estético-filosóficas de seu mestre.

É sabida a importância da poesia de Max Martins, tendo se mostrado de grande relevância aos acadêmicos o trabalho empreendido pelo autor em torno da criação poética. Max pensou a sua criação artística saindo do *lugar-comum* no campo da arte, se assim podemos dizer.

Mas qual foi o caráter inovador na poesia de Max Martins? Ao lermos publicações que giram em torno de sua obra, encontramos explicações de que este fora um criador preocupado com o fazer artístico, e isto é notório quando se fala do poeta, pois traça-se em seus poemas um intenso diálogo acerca da linguagem poética. Estaria aí o ponto culminante do labor de Max? É isso que busca desvendar essa pesquisa, mais precisamente ao verificar como o poeta questionava o lugar da criação artística em sua obra, pensando a poesia e o trabalho com as palavras. Seus usos ao abordar a arte é

somente uma busca desenfreada pelo desvendamento do que é arte e de como se faz arte? A inteligência poética de Max vai além do simples refletir a arte, pois sua arte converge a um ponto de equilíbrio pensante de um tema que perpassa a simples reflexão artística.

Neste trabalho, colocaremos no centro de nossa conversa a obra martiniana *O risco subscrito* (1980), já que ao propormos uma conversa, queremos nos aproximar, e não menos dialogar, com o conjunto dos poemas construídos nesta obra em uma íntima relação de escuta da palavra, que tece as imagens poéticas do poema num falar peculiar da linguagem.

O grande artista é um incessante inovador de sua arte, e seu percurso é marcado por um horizonte que converge a um ponto em comum, fruto da reunião dos diferentes modos de dizer, pois, conforme adverte Heidegger (2003, p.27), “todo grande poeta só é poeta de uma única poesia. A grandeza de um poeta se mede pela intensidade com que está entregue a essa única poesia a ponto de nela sustentar inteiramente o seu dizer poético”. E, sustentado nessa afirmação, ousamos adentrar no *subscrito* de Max para encontrar a unicidade de sua poesia, presente em *O risco subscrito*.

Mas, qual poesia se almeja? Já no início da obra em estudo vê-se uma clara referência ao Evangelho escrito por São João. Será que o poeta pretende resgatar uma antiga discussão em torno da linguagem, que se debruça sob o viés divino, mesmo que nos chame atenção a prevenção de Heidegger:

Contra a caracterização da fala como um dos muitos desempenhos humanos, alguns insistem em acentuar que a palavra da linguagem tem origem divina. De acordo com as palavras que abrem o prólogo do Evangelho de São João, no princípio era a Palavra e a Palavra estava em Deus. Essa posição procurou não apenas libertar a questão da origem das cadeias de uma explicação lógico-racional como também recusar os limites impostos por uma descrição puramente lógica da linguagem. Opondo-se à determinação do significado das palavras exclusivamente como conceitos, essa posição coloca em primeiro plano o caráter figurativo e simbólico da linguagem (2003, p.10-11).

Não estaria sendo ingênuo o poeta ao tratar o seu labor poético como uma simples transposição? Aqui, Max Martins ousa renovar o já consagrado poema bíblico, já que sua ousadia reside em abolir a antiga concepção de que a palavra é extra-humana, tentando, o poeta, para isso, dar condição puramente humana à linguagem. Sendo *No princípio era o verbo* (2001, p.209), o poema inicial vai abrir os trabalhos para o conjunto da construção dos poemas e oferecer indicações de como será esse proceder criativo a partir de então. Assim, o poema nos fala

E o verbo se fez carne
 escrita

se precipita
esfinge fácil
dedilhável
frui/ruí
e se desfaz [...] (MARTINS, 2001, p.209).

Os versos acima indicam a supremacia da linguagem, a centralidade da escrita que habita em nós. Esta presença da *escrita* é ao mesmo tempo passageira, pois a sua queda é certa. A palavra não impõe aos que sobre ela se propõem refletir, enigmas, mas tudo está lá, nela própria. Mas que se tenha cautela, pois o próprio livro se intitula *risco*, o que já levanta outra dúvida: aqui se tem um substantivo ou uma forma verbal conjugada?

Os dois se coadunam, cabendo ao homem, possuidor da linguagem, a tarefa do riscar inicial. Assim como na escrita está o perigo, o poeta se corporifica – eu risco – e é na pessoa dele que está aquele que desvirgina o silêncio da palavra e ao mesmo tempo assume para si todo insucesso ou dano decorrente do ato de adentrar o *subscrito* da linguagem.

Dessa forma, os enigmas da escrita são tangíveis, como o próprio poema enuncia. Esse tocável é o desfrutar proporcionado, estando em contato com a escrita. No entanto, em “No princípio era o verbo”, os versos do poeta questionam se as palavras lançadas à sua poesia deixam de ser sagradas e se estão se tornando profanas, se é que poesia pode ser tratada como algo profano.

João é o apóstolo que se declina no colo do Senhor, o homem que alcança as profundezas e sentimentos do mestre; é aquele a quem o Jesus Cristo amava. Essa retomada ao Evangelho é decisiva à leitura do poema, uma vez que o poeta é este ser a quem este amor é atribuído. A isso Nunes (2001, p.36) confirma que “se reinveste a matriz do senso parodístico, essa glosa do Evangelho de São João atesta a amplitude religiosa da Arte Erótica, que possui o ser amado no corpo do mundo, fruindo-o e recuperando-o no gozo da escrita”.

O poeta se declina no colo daquele que ama – a poesia – e esta permite que dela beba de todo o seu conhecimento e a desvele. Aqui, sagrado e profano se entrecruzam, o poeta traz para o seu convívio aquilo que se tinha como sagrado, ora torna a palavra sacrílega, mas logo a regenera quando o amor pela palavra é requisitado e dado ao poeta, desnudando tal palavra.

Prosseguindo nossa reflexão, e ainda neste primeiro poema, destacam-se os versos em que o poeta faz uma referência religiosa: escute, medite as palavras, ame o mundo. Poesia para Heidegger (2003, p.59) é “na maior parte de seu tempo escuta. O

desprendimento acolhe antes de mais nada a escuta em sua harmonia para que essa harmonia repercuta no dizer em que ela está a ressoar”, assim como o religioso faz quando está diante do sagrado, ruminando e se tornando junto ao sagrado um só. O poeta faz esse processo anterior de meditar na linguagem antes de escrever, pois

Escrever não é neste caso simplesmente assentar por escrito algo para si mesmo ou para um outro. Ao contrário, ele transforma-se em um escrever autêntico que “cria” algo para o leitor esperado ou a ser conquistado. É isto que constitui o escritor no sentido propriamente dito do termo. Ele precisa “escrever”, e isto significa que ele compensa tudo aquilo que a troca imediata de palavras contém de colorido emocional, de gestos simbólicos (GADAMER, 2010, p.116-117).

Ao tratarmos da criação da obra de arte de um artista não podemos separá-lo de sua criatura, já que

A obra surge através e a partir da atividade do artista, segundo a opinião corrente. Porém, de onde e através do que (c) o artista é o que é? Através da obra, pois dizer-se que uma obra faz o mestre significa que somente a obra deixa o artista aparecer como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois sustenta sozinho o outro. Artista e obra são em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte (HEIDEGGER, 2010, p.35-37).

Façamos, a partir disto, o cruzamento entre as ideias de Gadamer e Heidegger, citadas acima, para definir objetivamente a leitura da obra em estudo. Ora, quando Gadamer diz que o escritor transforma-se em escrita, justifica-se uma característica patente na obra em análise, pois o poeta se faz enquanto parte daquilo que escreve, a escrita, e os poemas dialogam com o próprio poeta. Aqui uma distinção clara é necessária: confunde-se muito em uma leitura a pessoa histórica – o autor, o escritor – com o eu-poeta existente da poesia. Fique claro que nossa compreensão em *O risco subscrito* é essencialmente do autor desvinculado do poeta, que clama em toda esta obra.

O artista é aquele que pensa a obra, sendo, como diz Heidegger (2010), um a origem do outro. Portanto, o artista cria um terceiro que fala diferente de seu criador, e a isso reiteramos que a

[...] ideia essencial repousa na distinção entre indivíduo social (que pode escolher um objeto de investigação de tipo biográfico) e o *Eu* do discurso literário, ou que Proust chama de “eu profundo”: “um livro é produto de um outro Eu, diferente daquele que revelamos em nossos hábitos” (*Contre Sainte-Beuve*, p.127).

Tal asserção é não somente crítica, mas também subversiva, no sentido em que recusa explicações deterministas do fato literário, para situar seu verdadeiro desafio no aspecto presente da literatura, recriador da obra. Tal deslocamento implica, com efeito, uma dupla alteração na maneira de ler. Por um lado, a leitura de uma obra deve se libertar dos estereótipos da representação social dos autores (ROGER, 2002, p.54-55).

Quer-se deixar clara tal concepção para não se confundir artista – criador de poesia – com poeta – ser do dizer dos poemas –, pois “a grandeza de uma obra consiste, na verdade, em que o poema pode negar a pessoa e o nome do poeta” (HEIDEGGER, 2003, p.13). Nossa intenção não é se aprofundar no assunto, mas ponderar, pois a análise da figura desse poeta é de importância fulcral ao livro em estudo, já que dos 35 poemas que constituem a obra em 12 deles há referência direta ao Eu do poeta.

E esse poeta é o mesmo que anseia por algo que busca no campo da escrita a sua própria definição como ser, que constrói um percurso de pertencimento ao outro, pois há um diálogo que se faz acompanhado de uma entrega entre um *Eu* e *Tu*. Esse tu necessita ser definido, e da sua definição conheceremos esse poeta que diz e como diz.

Outrora eu te escrevia oásis
 Raso fosso de vozes
 entre parênteses
 (eu-tu)
 tu) (eu
 nós (MARTINS, 2001, p.218)

No excerto acima, retirado de “Enterro dos ossos”, percebe-se ao longo da construção poética o uso de pronomes, mas suas referências vão além daquelas gramaticais. Aqui, o poeta evoca dois seres em simbiose, que se gesticulam de forma imagética. A disposição das palavras no papel é muito importante na poesia de Max, e a compreensão do seu dizer poético perpassa por uma cuidadosa leitura de imagem. Ao observarmos esses versos agrupados, podemos pensar em uma genitália feminina, já que antes o poeta possuía este ser com quem fala, pois deste tu emana a sua própria fertilidade criadora, porém alerta o poeta sobre a aridez da voz, ou seja, da palavra. Então, podemos identificar esse tu como um ser feminino, confirmamos se isso pode ser constatado no próprio poema:

E neste campo o homem lavre enleie a fêmea
 e a fêmea o subscreva e cicatrize
 (MARTINS, 2001, p.224).

O ser com quem se relaciona o poeta é feminino, uma mulher, estando ambos atrelados em mútua dependência. De tal atitude é esta entidade que o poeta se declina e

deseja cultivar, e este cultivo é profícuo ao produzir para o poeta uma escrita ainda em estado de afloramento. É uma lida que o *homem* tem para arrancar o dizer deste ser que imperativamente a *fêmea* crava no próprio poeta – a escrita –, que nele cala.

Essa condição, o *subscrito*, visto no verso acima, é um princípio de angústia, pois, agora, o ser poetizado tem a anuência desse feminino, que para nós é a própria poesia. Ela é motivo de preocupação para o poeta, pois este precisa trabalhar para que no seu esforço as palavras sempre existentes na poesia possam, utilizando um conceito de Heidegger para a noção de verdade, desvelar-se para ele. Essa falta do ainda não dito, e no esforço de ouvir esse dizer, faz surgir o incansável labor criativo.

A grandiosidade da poesia martiniana se dá por muitos motivos, um deles é a capacidade que Max Martins tinha de elaborar os seus poemas, pois sua invulgar compreensão do que é o trabalho do artista e de como se faz poesia só nos poderia legar poemas de alto nível. Porém, em seus próprios poemas, uma espécie de metapoesia é visível no construto daquilo que se propõe, e essa compreensão e reflexão sobre a poesia não é mérito somente de Max Martins, já que a partir do Modernismo isso era corriqueiro na produção artística dos poetas.

Max ousa, com elegância e perspicácia, no trato com as palavras ao falar da própria poesia, e sua reflexão não assume um caráter didático da poesia e nem se esbarra tal conceito quando se medita a poesia. Sua sutileza de grande poeta reside no fato de pensar uma criação que pelo meio de falar da poesia encontre o próprio dizer do poeta em seus poemas, é a isso que se propõe o artista Max Martins, pois ele não quer somente refletir – como faz o teórico e o crítico de literatura – sobre a poesia – para isso nossas bibliotecas estão abarrotadas de teorias e ilações sobre a poesia e sempre à procura do que de fato ela seja; o que ele quer, pela criação poética, é construir um tema para a sua poesia.

E nota-se que o meio de reflexão achado para construir sua poesia fora o da personificação da poesia enquanto uma mulher, ser este de quem se volta e se consome – o poeta que “luta com as palavras”, no dizer de Drummond –, bajulando-a em um interesse desenfreado para que essa Musa cante em seus ouvidos, como pede Homero no introito da *Iliada*.

E o som cantante, que pede o poeta, é proporcionado a partir da constante meditação em torno da palavra, que clama para que saia daquele emprego desgastante do cotidiano, sendo um chamado para uma travessia em que palavras encontrem um todo na linguagem poética.

a linguagem, algo que o homem não consegue fazer à medida que este somente pode escutar o que ela própria diz. Quando se afirma que há um princípio de angústia neste poema, isto se explica, ao justificar essa fratura, na falta de um elo com a linguagem, o ser fraturado é aquele não integrado e essa desintegração é causada por algo que desenvolve um princípio de angústia. Diretamente o poema não fala que o poeta está fraturado, mas entende-se, a partir de que no dizer do poeta, encontra-se o que ele sente.

A angústia não se compara ao medo, coisa palpável e impeditiva, mas sim é o temor diante de algo impalpável que a nós se apresenta. A isso Nunes (1992, p.109) afirma que “a angústia é inseparável da expectativa diante de algo que não é determinado: a situação traumática subjacente.” O poeta, ao traçar sua meta, quando vislumbra o horizonte se inquieta na expectativa e nas possibilidades do que vai encontrar ao se lançar nesta travessia, ao passo que a angústia vai ser preponderante para ele, pois com o surgimento dela o poeta canalizará toda a sua vitalidade em um criar. O fato essencial da angústia do ser faz com que ele se aperceba de si mesmo, de sua existência, diga quem é ele próprio, e ele é esse ser em *O risco subscrito*, um poeta, criador, artista.

Sua angústia reside no manejo da linguagem, como esse poeta vai nomear aquilo que a linguagem o indica, decorrendo dessa escuta o sucesso ou insucesso, podendo o poeta fracassar em seu trabalho com as palavras, tendo em vista que ele precisa insistentemente lavar e ser correspondido por esta linguagem, que evoca algo:

O co-responder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Quanto mais poético um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é o seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual tanto se debate, seja no tocante à sua adequação ou à sua inadequação (HEIDEGGER, 2012, p.168).

A liberdade encontrada para que o poeta se torne cada vez mais poético reside no fato que ele encontrou o meio para aliviar a sua angústia, a escuta, ou melhor, a compreensão daquilo que a linguagem espera dele. E tal escuta o orientará em todo o seu fazer poético para que sempre mais encontre a exata adequação na composição de seus poemas.

Quando o poeta se apercebe do seu ofício, ele vai pensar sua atividade sempre no maior rigor daquilo que ele pode oferecer, assim, sua criação é um esforço constante e preocupado com a qualidade de seus poemas, a estruturação é assegurada pela responsabilidade que tem com as palavras, mais precisamente ao encarar a sua produção

poética como um trabalho que requer toda a qualidade para uma boa execução. E esse labor realizado com precisão coincide com o encontro com o próprio poema, meta de todo poeta.

Quando enfim te encontrares
te encontrares
cara a cara com o poema
com o poema
apaga-o
(MARTINS, 2001, p.227).

Assim como o trabalhador, que trabalha em função de algo ou de alguém, os versos acima demonstram todo o desprendimento do poeta, o entendimento que o trabalho acabado não pertence mais a ele e sim ao outro, ao mundo, ao leitor. E não basta o artista se fixar a contemplar infinitamente sua criação, mas a partir dela se renovar, pois arte se constrói na capacidade que tem de surpreender e de sempre mostrar o novo, é por isso que aconselha o poeta: *apaga-o*. Esquece o já feito e te lança novamente à construção. Continuemos à leitura do poema “A Tê-Chan”:

Deixe a hera crescer por si
por ti no muro
o escrito
(ex-grito)
no escuro
(Ibidem, 2001, p.227).

Linguagem, poesia e poeta não podem se dissociar, um reclama ao outro em mútua entrega por parte do poeta, que é o meio pelo qual a linguagem nos atinge, *o escrito* em si já é passado, o já falado. É preciso deixar de lado esse *grito* e clamar novamente do nada ao dizer da linguagem, ali presente, escondida no escuro. O poema analisado se apodera de um entendimento da arte poética do dever artístico, deixando de lado concepções ainda em voga em nosso tempo, como sendo o artista um simples ser inspirado. Desta maneira, a “poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (HEIDEGGER, 2012, p.169).

O poeta é aquele que habita a terra, conhece as coisas a partir de seu contato estando na terra, não algo extraterreno; *deixa a hera – terra – crescer por si*, o homem feito de matéria desta terra, nesse verso entra-se em contato com o Zen Budismo. Segundo tal doutrina oriental, fundamentada nas reflexões e ensinamentos de Buda, o homem é um ser estritamente terreno, “não vem de fora e nem vai para fora” da terra, e para entender

essa concepção do homem sempre estar na Terra é necessário fazer a experiência do *Zazen*, que significa *sentar zen*. Não há uma compreensão acertada para o termo, porque no entendimento dessa doutrina não se medita sobre coisa alguma, muitos preferem tratá-lo como meditação profunda, porém, no nosso entendimento ocidental, quando se medita, medita-se sobre alguma coisa, pois para aquela cultura tal significado é intransitivo.

Esse *meditar* do Zen Budismo foge ao nosso entendimento, pois sujeito e coisa se anulam e o caminho vai se mostrando. O poeta ao dizer *crescer por si* remete a esse estado de não coisificação das coisas, as coisas *estão* e um contato direto existe aí entre poeta e poesia.

Esta meditação em que aflora a essência do ser, através do *Zazen* é a própria *aletheia*. Heidegger (2010, p.87) diz que “os gregos nomearam ‘aletheia’ o desvelamento do ente”. O que é em sim, já está presente, todavia ainda se encontra velado, – *muro* e *escuro* – remetem àquilo que não se pode ver, conhecer, uma barreira, então, é necessário desvelar o estado das coisas, conhecê-las e se apropriar dela, eis a verdade tão buscada pelos homens.

Para os praticantes do Zen Budismo a meta que se deseja atingir é a iluminação, nesse intercruzamento com a cultura oriental no poema, chama-nos atenção que o poeta é aquele que medita profundamente em companhia da palavra e com ela entra em ascese, nirvana. Esse estado de encontro, unicidade recorrente na poesia martiniana, vai ser visto no poema “Maithuna” (2001, p.237-239).

À primeira vista, quem lê o título do poema pode pensar se tratar somente de união sexual, mas a leitura que se faz aqui vai além do erótico, o poeta usa tais elementos, dos quais dispõe, e os converte em dizer poético, que pode ou não se relacionar com aquilo com o que superficialmente está contido no poema. Isto fica claro quando se atém aos conceitos da hermenêutica:

O compreender do discurso não é o compreender do teor literal do que é dito na realização paulatina das significações das palavras. Ao contrário, ele realiza o sentido uno do que é dito – e esse sentido reside sempre para além daquilo que o que é dito enuncia (GADAMER, 2010, p.6).

Desembaraçar o que se afirma sobre o poema “Maithuna” é um desafio pensante, pois o poema é muito bem construído com elementos do tantrismo, referenciados nos versos e até explicado em nota pelo autor.

O poeta sempre chama atenção para esse estado de união com a poesia, pois não são coisas separadas, e para falar desse enlace constrói “Maithuna” em uma teia em

constante diálogo com a cultura oriental mais especificamente com o tantrismo. No poema há muitos elementos dignos de atenção quanto ao Zen Budismo, porém, não se fará uma exegese exaustiva de todo o poema, mas somente daquilo que mais converge com o todo deste trabalho.

Max Martins inicia o seu *O risco subscrito* com um texto fazendo remissão ao sagrado, o que permite que este sagrado esteja nas cercanias do poeta é a palavra/poesia que tudo cria e renova, porque “a poesia como linguagem originária da humanidade. Por fim, é algo assim como a poesia originária da linguagem que está em obra tanto na força criadora do pensamento quanto nas configurações poéticas” (GADAMER, 2010, p.109). Essa explicação ratifica a primazia da linguagem sobre o que existe e é conhecido, bem como no esforço do poeta em pensar essa linguagem e nos falar – traduzir – em poesia esse dizer, já dito completamente desde a sua origem.

Max Martins, compreendendo tais conceitos, se utiliza deles para jogar com a mente do leitor.

e anti-feérico
S
OM
de ser esquecer
de ser
(MARTINS, 2001, p.237).

O fantasioso não tem lugar nessa experiência de encontro estando em presença da linguagem, clama-se por este som originário, criador, que na sua produção anula o ser, em função do dizer da própria linguagem, assim como na meditação o vazio é produtivo, aqui esse ser anulado expressa o que diz a linguagem, por meio deste som *OM* que soa como um mantra, reclamando uma significação que não se pode explicar. É como acontece quando se está em contato com a obra de arte: temos a experiência artística, a obra nos toca de tal maneira que não sabemos definir ao certo o que ela produz em nós, todavia, estando em conexão com a própria arte o homem se encontra com sua essência, pois, segundo Gadamer (2010), o encontro com a obra de arte nada mais é do que o encontro com nós mesmos. E esse encontro profundo reivindicado pelo poeta é também o encontro com a linguagem da qual emerge toda a meditação:

Sendo, no entanto, a proximidade de poesia e pensamento aquela da saga de um dizer, então nosso pensamento alcança a suposição de que o acontecimento apropriador predomina enquanto a saga de um dizer, onde a linguagem nos consente a sua essência, o seu vigor. Seu consentimento paira no vazio. Ele acertou o seu alvo. Que alvo senão o homem? Pois o homem somente é

humano quando recebe a reivindicação da linguagem, recomendando-se assim para a linguagem a fim de falar a linguagem (HEIDEGGER, 2003, p.153).

O mantra é visto aqui em três sentidos: como aquele que propicia a concentração; segundo, como o que fala o próprio dizer da linguagem; e último, o homem se encontrando, recomendando-se à linguagem. Os mantras objetivam purificar o ser em meditação, para ter maior penetração meditativa, uma espécie de purificação dos pensamentos e das coisas em volta. Ao purificar a mente do poeta esse som quer somente buscar o que é mais originário, aquilo que por conta das exigências quotidianas ficou perdido e somente pode ser alcançado, ou seja, dito novamente, por meio da poesia. As palavras estarão elas próprias livres de estarem presas a alguma coisa que não aquilo que antes elas diziam. No dizer de Nunes:

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. E o poeta é aquele que perfura os mananciais, tornando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia no discurso dizente. É a nomeação que leva uma coisa a ser coisa. Palavras e coisas nascem juntas (1992, p.267).

E nesse ângulo esclarecedor, Max Martins constrói em seus poemas um poeta consciente de sua função. Estando no poema um ser que traz pelas palavras uma nomeação das coisas, sua poesia não advém de algo exterior ou estranho a ele, isso permite deixar de lado conceitos metafísicos em poesia. Num esforço pensante constante não distraído, vai criando nexos poéticos, pois o poeta não tem um utensílio já nomeado que vai usá-lo para construir poesia, mas um reclamando ao outro que palavra e coisa se definem e formam as imagens tão almejadas pelo poeta.

O poema “Maithuna”, lido de forma apressada, cai somente no erotismo, isso demonstra certo despreparo e conhecimento interpretativo com o poético ali presente, já que a engenhosidade do artista em trazer os recursos da união sexual segundo a compreensão oriental não necessariamente resvala ao erótico. Mas à união existente entre palavra, que é sagrada, e poeta.

A partir dessa união indissociável, o pensamento vai descortinando os caminhos que o poeta vai construindo, porque pensamento e poesia caminham juntos na construção do que enunciam, “de certa maneira, ambos, poesia e pensamento, dizem o mesmo. Um só pensamento poético constituiria a única instância do dizer essencial” (NUNES, 1992, p.262).

“Ame o p”

Do pó	ética do barro	
Da pedra	funda mental	– Sêmen
Da pele	rasa da página	– Oval
Da pá	lavrando o ser peado verso	– Apelo
		– Falo?

(MARTINS, 2001, p.253).

A poesia é uma construção humana que requer um esforço em que cada constituinte é pensado, desde a sua unicidade até a formação do todo. Esta percepção de como se faz poesia eleva a qualidade do artista e o tira de uma construção piegas com as palavras. Veja o poema acima, o poeta atenta para o início da palavra, utilizando-se do morfema *p* de *pó*, *pedra*, *pele*, *pá*, poema, poesia e poeta, assim vai dando forma ao seu poema.

É desta maneira que o texto poético é construído, desde a menor parte significativa da palavra, imperativamente o que se pretende é conectar os constituintes que formam a palavra para que tudo esteja em sintonia, como o *sêmen*, do latim, semente, grão de semear; as palavras são esses pequenos grãos escolhidos pelo poeta, selecionados e estruturados mesmo na aridez do terreno. O valor semântico de *sêmen* é mais alargado para esse poema, como no ato sexual, visto a partir do masculino, o homem é aquele que ao ser estimulado por sua parceira terá todo esforço mental e físico para expelir o sêmen, daí, desta força, reunir tudo de si, *lavrando-se* para arquitetar o poema.

Construir poesia não é um dos mais fáceis dos intentos humanos, por sua medida e criatividade: *Da pedra funda mental* neste verso rico de imagem e som percebe-se a grandiosidade e pequenez do poeta, aqui, faz o poeta uma remissão ao personagem bíblico Davi, que mata o gigante Golias com uma funda. Este Davi é personificado pelo poeta, que lança a *pedra* na própria mente e dela extrai os elementos necessários para o trabalho poético, trazendo para nossas reflexões ou alertando-nos para onde são construídas a fundação, o que é fundamental, a mente, o pensamento.

A *pedra* em “Ame o p” é sinônimo de papel em branco, já que em sua estrutura é de material resistente, duro e inflexível, ora, a folha de papel em branco tem as mesmas características. Que grandeza tem um homem diante de uma página em branco? Nenhuma. Este pode ser domado por ela, ficando inerte ao não escrevê-la ou lançar-se a *riscar* com a força de sua mente sendo-lhe superior como o foi Davi ao se utilizar de sua

inteligência, não enfrentando Golias fisicamente, pois isso seria o seu fim, dada a superioridade do gigante, o poeta em relação à poesia se reveste duplamente de Davi e Golias. Visto que em poesia há esse contraste, em que o poeta se torna inferior à superioridade da poesia, mas o contorna com a sagacidade do pensamento:

Entretanto os poetas e os pensadores, próximos entre si na medida em que atendem ao mesmo apelo do ser na linguagem, estariam a grande distância uns dos outros por força do dizer que os avizinha. “Cantar e pensar são os troncos vizinhos do poético”. Como abrimento, como irrupção no meio do ente, a *poiesis* é o princípio de todo o pensamento, e, nesse sentido, todo pensamento é “de caráter poético”. Mas o cantar e o pensar, cujas ramagens distintas se entrançam na fronde da palavra, são troncos diferentes da árvore da linguagem. Esses troncos gêmeos “nascem do ser e elevam-se até à sua verdade”. Poesia e pensamento apenas se aproximam, apesar de que a essencialização da verdade instaurada, a origem da arte, autorizasse a conceber a coincidência entre poetizar e o pensar (NUNES, 1992, p.280).

No início deste trabalho se disse da proximidade entre poesia e filosofia, pois bem, o caminhar que um reclama ao outro reside no campo da capacidade pensante do poeta. Hoje, com os avanços dos estudos poéticos, não se pode imaginar a construção de poesia sem levar em consideração o racional. Ao tratar desse assunto nas cercanias entre poesia e pensamento, logo se imagina poesia como ciência, conceito totalmente errôneo. Nunes (1992) é categórico ao dizer que o que se diz poetando nunca é o mesmo que se diz pensando, mesmo que em determinadas circunstâncias digam o mesmo.

É importante que se defina isto, pois, então, se consideraria o dizer poético associado àquilo que não define poesia, se assim considerássemos, poesia e filosofia seriam a mesma coisa. A poesia não desenvolve métodos, esta propicia o novo, sugere, nomeia as coisas, o poeta ao desenvolver sua poesia retém toda experiência criativa com a linguagem e o que conhece do mundo, o seu trabalho é o de um desvelador, o próprio dizer, ou, o dizer inicial. Não está em suas preocupações teorizar ou conceituar o que nomeia, isto deixa determinada margem para o filósofo, como pensador, a partir do dizer poético, desenvolver todo um pensar, ao encontrar as respostas para as buscas humanas, neste ponto se distingue poesia e pensamento, sem um deixar de requerer a outra.

Pensa-se a partir de determinada coisa, de algo a ser resolvido, na poesia o pensamento é outro, não se está atrelado a algo para que as palavras possam ter sentido, é da própria condição humana que o leva a *apelar* para que o homem diga, não se limite à condição de uma página em branco, que o *risco* seja o intento do *falo*, que aponta um alvo e projeta a fala. E fala a partir do trabalho humano – *Da pá lavrando o ser* – preso àquilo do que é matéria: *ética do barro*, pois eis que este ser “é pó e ao pó voltará”:

“Solo duro”

Manejo a pá
e Deus me lavra

Comum é nossa fome
Nosso barro e trato

Um escalavra o outro
e se devoram

E sobra um osso
No solo duro
(MARTINS, 2001, p.255).

A linguagem descortina as coisas, a palavra em poesia busca o dizer do sagrado, “nomeia o sagrado”, o poeta entende do lugar onde habita, a poesia que o lavra é deus, mas esse deus também é ele próprio, o que cria – *e Deus me lavra* –, mas esse deus evocado pelo poeta não é aquele da concepção judaico-cristã que temos, pois este ser “divinizado”, só o é porque cria, mas que tem a sua finitude certa. É preciso a violência que *escalavra* para que irrompa a poesia com sua pujança e neste círculo de criador e ser criado eis que “*sobra um osso / No solo duro*”. Esta é a sina do poeta, seu fim, sempre será a dureza de sua natureza, matéria de sua arte.

Mas,

O poeta se refaz / Se lavradiz
O verso se desfaz / Se movediz
A palavra se dediz / Ver-diz
(MARTINS, 2001, p.256).

O poeta vive na dualidade entre vida e morte, experimenta ambos estados, morre sempre para se refazer. A poesia martiniana em *O risco subscrito* quer traçar um caminho para o poeta, um poeta decidido e autoconsciente de si mesmo, esse caminho entrelaçado por um diálogo profundo do *Eu/Tu* visível na poesia em estudo, traz para o poema uma imagem estruturada de poeta que se define em sua arte, um ser que se descobre naquilo que escreve. O poeta-homem que vive em tempo real que emprega em seus poemas aquilo que é sua natureza dúbia, pois o que de fato é o poeta senão escrita?

O poeta cultiva as palavras de forma visceral e esse é o seu maior intento, o poema é uma imagem de sua própria escrita, a palavra que *desdiz* o próprio poema e a si mesmo, mas recria tudo ao olhá-la, contemplá-la. Pois poesia não é somente um número de palavras agrupadas, nem somente leitura, mas um grande contexto imagético que fala, antes de tudo, pela mesma imagem lavrada, encravada no papel de pele do poeta.

Max Martins insistiu na poesia dizente, na poesia que tem sua estrutura na palavra, pois ele mesmo diz

Eu encaro o poema como um jogo, um jogo existencial, um meio de autoconhecimento. [...] o meu poema é como uma pergunta que faço às palavras. É até uma espécie de religião, em que no altar-mor está o dicionário. Então, as minhas perguntas não vão aos filósofos e a nenhuma igreja, que eu não tenho, vão às palavras que eu jogo no espaço em branco do papel. E, naturalmente, o poema, dentro daquela sua ordem natural, não me basta. Eu sinto necessidade de sair das pautas um novo ritmo. Então venho fazendo experiências com as palavras ritmadas, inclusive com o espaço em branco do papel, o espaço em branco faz parte do poema, dá um ritmo também (STERZI, 2016, p.21).

O artista fala o que se visualiza em seus poemas, principalmente nos que aqui foram analisados, sua busca desenfreada pela palavra, eis a sua religião. No excerto acima temos uma voz dual que converge muito com o dito neste trabalho: com a voz do poeta dos poemas.

O risco subscrito faz um percurso não menos existencial do ser, do homem que escreve e se deixa moldar pelo escrito, a responsabilidade poética almejada nos poemas desta obra não podem deixar de ser encarados segundo uma compreensão existencialista de poeta, pois não se vê em toda obra uma concepção de arte atrelada à outra coisa que não ela própria. O *risco* que dá nome a esta obra é o que faz a grande poesia, um poeta que assume a sua própria identidade no percurso da sua escrita, um poeta que não delega a outros o que é de seu próprio dever, enfim, um artista que tem poucos recursos para se aventurar: o branco do papel; a palavra em estado de dicionário; e a potência do artista que risca. É disso que se constitui a grande poesia, nada além dessa terra.

Pensamento e poesia, um próximo do outro, conversam em *O risco subscrito* sobre o ser, a linguagem, estatuto fundamental do homem, e que nesta poesia não se pode separar homem, linguagem e poesia, já que todos pertencem a um e único corpo, o que é lavrado e cultivado no *subscrito* do poeta.

O artístico percorrido nesta obra é o tema de uma incessante metapoesia e de “outras metas”, um diálogo entrelaçado, rigoroso de uma poesia toda significante que diz do ser, da linguagem e, principalmente, de poesia. O risco construído por Max Martins ao poeta de seus poemas é o que diz seu amigo Age de Carvalho: “O risco de que fala o título do livro é também a aventura da poesia, a sua confissão verdadeira, sua fé de toda a vida”.

REFERÊNCIAS

- GADAMER, Hans-Georg, 1900-2002. *Hermenêutica da obra de arte*. Sel. e Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____. *Ensaaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2012.
- MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.
- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- STERZI, Eduardo. Riscos, rasuras, rastros. In: MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Belém: EDUFPA, 2016.

Artigo recebido em: 13/09/18
Artigo aceito em: 18/10/18