

TEMA, FORMA E ESTILO EM POEMAS DE AGE DE CARVALHO E MAX MARTINS

TEMA, FORMA Y ESTILO EN POEMAS DE AGE DE CARVALHO Y MAX MARTINS

Prof. Me. Wenceslau Otero Alonso Junior *

Resumo: Os poetas paraenses Age de Carvalho e Max Martins utilizaram em alguns de seus poemas, a partir de elementos constitutivos da linguagem escrita, algumas soluções visuais que, no caso de Max Martins, estão associadas ao *assunto específico dos poemas*, tendo aí a sua gênese, e, no caso de Age de Carvalho, estão associadas a um dos *temas centrais de sua poesia*, tendo portanto outro fundamento. No caso específico de Max Martins, é possível estabelecer pontos de contato entre estas soluções visuais e as propostas do concretismo. Em qualquer dos casos, entretanto, é bastante clara a tentativa de superar o caráter instrumental, ou, por outras palavras, prático da linguagem, transformando-a em objeto de contemplação, ou de fruição estética. O texto pretende demonstrar a gênese diversa dos recursos poético-visuais dos dois autores, apresentando-os como soluções estéticas diferentes presentes na construção de seus estilos.

Palavras-Chave: Autores Paraenses; Estilística; Tematismo; Estruturalismo; Formalismo.

Resumén: Los poetas paraenses Age de Carvalho e Max Martins hicieron uso en algunos de sus poemas, basados en elementos constitutivos de la lenguaje escrita, de algunas soluciones visuales que, en el caso de Max Martins, están asociadas al asunto específico de los poemas, derivando de esto su origen; y, en el caso de Age de Carvalho, están asociadas a uno de los temas centrales de su poesía, originándose, así, en otro fundamento. En lo caso específico de Max Martins, es posible establecer relaciones evidentes entre las soluciones visuales e las proposiciones de lo concretismo. En cualquier de los casos, todavía, es mucho clara la tentativa de superación de lo carácter instrumental, o, por otras palabras, practico, de la lenguaje, transformándola en objeto de contemplación, o dicho de otro modo, de frucción estética. Este artículo visa demostrar la génesis diversa de los recursos visuales en los dos autores, presentándolos como soluciones diferentes en la construcción de sus estilos.

Palabras-clave: Autores Paraenses; Estilística; Tematicismo; Estructuralismo; Formalismo.

Referir-se à literatura a partir dos componentes da obra em que incide mais especificamente o trabalho próprio do escritor, é uma forma de abordá-la que ganhou

* Professor Titular de Literatura da Universidade do Estado do Pará – UEPA. E-mail: w.alonso.jr@hotmail.com

algum destaque na França do final do século XIX, com os poetas simbolistas, interessando mesmo aos prosadores, do que é suficiente testemunho a correspondência de Gustave Flaubert.

Ce qui me choque dans mes amis Sainte-Beuve et Taine, c'est qu'ils ne tiennent pas suffisamment compte de l'Art, de l'oeuvre en soi, de la composition toute, du style, bref de ce qui fait le Beau. On était grammairien du temps de La Harpe, on est maintenant historien, voilà la difference. (CARTAS A TURGUÊNIEV:p.15)

Mas a preocupação em dizer como se constitui o poético – o artístico - em um texto literário, ou onde reside sua *literariedade*, somente é nomeada no campo da análise literária na primeira metade no século XX, com os *formalistas* russos, com os *estruturalistas* e com os *estilicistas**, como o diz Avalor, citado por Cesare Segre:

A principal exigência a que o Estruturalismo parece poder satisfazer (e neste sentido ele acaba colocando-se ao lado da Estilística) é a de 'engajar a crítica sobre o texto para além de suas qualificações contingentes', obrigando-a 'a responder a algumas questões muito simples, por exemplo, como é feita, e de que modo funciona, e principalmente onde está a poesia. (AVARE *apud* SEGRE: 1974)

Pois bem, a análise que se vai ler a seguir situa-se mais apropriadamente nesta vertente do *estruturalismo* – como o vê Segre ao citar Avalor –, na *estilística* e no *formalismo*, até mesmo na *semiótica*, como a praticada por Jan Mukarovsky. De vez que entende-se os recursos usados pelos poetas Max Martins e Age de Carvalho, objetos deste estudo, como tentativas de intensificar o nível de fruição estética de seus poemas, setor mais propriamente específico de atuação do artista que usa como instrumento, ou meio de criação de seus produtos, as obras de arte e a linguagem humana praticada além dos limites de sua função comunicativa prática, tendo como preocupação maior identificar-lhes a origem.

No caso de Max Martins, o que parece ser a fonte de algumas de suas experiências linguísticas formais, em que é possível identificar a influência de uma matriz propriamente *concretista*, é a noção da *poesia* centrada no *ícone*, ou mais apropriadamente, em se tratando de um objeto construído com a escrita da fala humana, no *ideograma*; ou seja, na representação gráfica de um conteúdo, em que o próprio *referente* simula visualmente, se não a totalidade, pelo menos algum aspecto da coisa referida.

* Estudiosos do Estilo Literário, segundo Matoso Câmara e Castelar de Carvalho.

Este uso do *ideograma* como suporte do *poético* foi objeto de diversas e diversificadas explicações por parte dos integrantes do núcleo ideológico do *concretismo* – os irmãos Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari – e dos poetas que se interessaram pelas propostas dos concretistas mais epidermicamente, como Cassiano Ricardo, por exemplo.

Vejamos pelo menos duas delas:

O ideograma – assim como diversas outras línguas com código escrito e muitas outras sem código escrito – não possui o verbo *ser*. Nessas línguas, procura-se *mostrar* a coisa e não dizer o que ela *é*. *Mostrar* um sentimento e *não* dizer o que ele *é* – isto é poesia. (PIGNATARI, 1977, p.51)

Feito este levantamento crítico, será fácil compreender qual a importância que, para a poesia, possui o sistema chinês de escrita – o ideograma, afirmação que não deve ser tomada como um desejo de substituir simplesmente uma ordem linguística por outra, mas que parte da consideração do instrumento ideográfico como o processo de organização mental do poema em exata consonância com uma comunicação mais rápida, direta e econômica que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência. Por isso chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais, semânticos – verbivocovisuais - em jogo) de *poema concreto*. (CAMPOS, 1987, p.141)

Pelo que se lê nos textos acima - considerando a noção aceita por formalistas, alguns estruturalistas, estilicistas e semioticistas de que o uso não instrumental da língua, mas exatamente da língua escrita, produz o *poético*, atuando, portanto, como causa produtora do texto essencialmente artístico – confirma-se que os *concretistas* entendem o *ideograma* certamente em seu uso não instrumental, caso contrário ele não seria produtor do fenômeno *poético*. Por conseguinte, de fruição propriamente estética, - como instrumento apropriado para a realização do elemento gerador do fato poético -, pelo que se lê, tem-se a exigência de adequação da linguagem do poema às exigências do *espírito contemporâneo*, a exigir objetividade e síntese da literatura.

A recepção histórica destas ideias, isto é, de os princípios gráficos de uma língua sintética – neste aspecto - tal a chinesa, serem alçados à categoria de mecanismos prioritários na produção de *poesia* pelos *concretistas*, por serem mais adequados que outros já envelhecidos, foram severamente criticados – quase sempre a partir de uma ótica sociológica equivocada - por estudiosos da poesia como Eduardo Portela, ou poetas como Ferreira Gullar. Mas este é um problema datado e produto daquela visão estreita que acomete as vanguardas – entendendo o concretismo como uma delas – em relação às experiências do passado, quando as recusa em bloco, e da crítica oposta a elas, o que não desmerece, nem invalida esta concepção do *ideograma* como paradigma

para a construção e geração de *poesia*, e nem sequer abala de leve a noção de *poesia* anterior, centrada no caráter analítico da escrita de nossa língua, que poetas como Max Martins sabiamente continuaram usando em que pesasse sua admiração por poetas como Bashô, por exemplo, e o uso que fez da proposta *ideogramática*.

Não há espaço aqui para o detalhamento de como a *noção do ideograma* opera esteticamente. Seria necessário, para fazê-lo, recorrer, como Décio Pignatari faz em vários ensaios, a alguns conceitos da semiótica de Peirce, o que sobrecarregaria esta exposição desnecessariamente. Acima, falei em *noção do ideograma* porque nem Max, nem os concretistas de que ele se serve, escreveram na grafia ideogramática chinesa, ou japonesa, por exemplo, mas imitaram com a forma de escrever da língua portuguesa, os princípios reguladores do *ideograma*. Mas nem será necessário fazer este detalhamento, de vez que os exemplos a seguir apresentados servirão para demonstrar que o que realmente interessava a eles todos era o uso da língua portuguesa fora do seu padrão comunicativo prático, para o que colaborava grandemente sua aproximação de língua analítica com a língua sintética de onde procedem os *ideogramas*.

Demonstremos agora o concretismo em poemas de Max Martins. Mas, antes, advirta-se que o número de poemas assim realizados por ele é ínfimo em relação ao conjunto de sua obra, tal como aconteceu com as experiências levadas a efeito por Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira, justificando-se o seu estudo aqui, sobretudo, para demonstrar como o aspecto estético visual da escrita tem fundamentação diferente quando usado por ele e quando usado por Age de Carvalho. Advirta-se também que este uso é deduzido dos próprios poemas, de vez que Max Martins, diferentemente de vários outros poetas, como Eliot, Pound e até mesmo João Cabral de Melo Neto - que nos deixou poucas, mas interessantes páginas de reflexão estética -, não produziu nenhuma discussão mais estruturada sobre o assunto.

Estes poemas estão concentrados basicamente na obra *Caminho de Marahu*, publicada em Belém do Pará no ano de 1981, e dentre eles escolherei para registro e explicação apenas três, todavia o que se disser sobre eles, guardadas as diferenças de conteúdo, poderá ser aplicado aos outros.

um olho novo vê o ovo
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOVOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

Um dos modos de entender este poema pode ser construído a partir do título, caso em que o poema torna-se em parte sua exemplificação visual. O fato que imediatamente ganha relevo é que tanto o ícone – ideograma – formado com o signo *ovo* e o fonema /o/ repetido, situa-os na esfera do artístico, já que o instrumento do artista, a linguagem, passa a ter um uso diverso daquele praticado na comunicação prática, fazendo-nos interagir com ela como algo em si mesmo, de sorte que passamos a percebê-la como fenômeno não mais instrumental, o que é intensificado por um processo metafórico no uso do sintagma *ovo* que passamos a ver, a partir do poema, de um modo diverso daquele da linguagem cotidiana, mas isto lhe é conferido *ideogramaticamente*, de vez que é a posição gráfica que transfere para ele o sentido de centralidade vital.

Desenvolvendo a explicação, podemos dizer que o fonema /o/ pelo modo como vem distribuído no poema – como se estivesse em um engradado, naquele tipo de forma em que os ovos são vendidos – passa a ser ele mesmo, sinteticamente, *ideogramaticamente*, em sua visualidade, o próprio ovo.

Este /o/, que agora é o ovo - com o que ganha pela magia de sua visualização, de vez que não é o suporte da frase que lhe confere um sentido inusitado, mas o suporte gráfico -, ultrapassa seu sentido prático de alimento ou de reprodutor de alimento, repita-se, pela própria centralidade em que a palavra ovo é colocada no esquema constitutivo do poema, de sorte que se passa a ver nesta centralidade, com a qual a palavra ovo deixa de ser o que é, ou o que a acomodação cultural fez dela, um núcleo irradiador vital do universo.

A técnica sintética para chegar a isso, registre-se, é visual, mas o objetivo da linguagem, no poema, continua a ser a produção daquele *estranhamento*, daquele deslocamento da linguagem de seu uso cotidiano, construído também com aquela outra forma analítica de usá-la. Forma em que a velha *metáfora* sempre permitiu aos poetas,

antes de ser dar ênfase às construções literárias *ideogramáticas*, realizar na *poesia*, o que registro não para marcar uma preferência passadista, mas para deixar claro que o princípio gerador da *poesia* não foi alterado pelo *concretismo*, mas apenas ampliado.

Pode-se ainda agregar à explicação do *ideograma* a ideia de que ele comporta na circularidade do fonema /o/ uma sugestão do olho que vê a centralidade – no sentido filosófico de ver o ovo como núcleo vital da existência, pois este é o modo novo de o olho vê-lo – do ovo a partir de sua inscrição no centro do poema.

Transcreverei agora, sem explicar, por desnecessário, o poema *Mútuo contínuo*, que bem revela o contato de Max Martins com a cultura oriental.

Mútuo contínuo
samsara é nirvana
nirvana é samsara

nirvanasamsar
anivarnasamsar
ranirvanasamsa
aranirvanasams
saranirvanasam
msaranirvanasa
amsaranirvanas
samsaranirvana

Leia-se, agora, aquele que me parece ser o mais bem realizado dos três, por conjugar outras notações da escrita que não somente os fonemas, e construir com eles um objeto de palavras que se impõe realmente pela visualidade, prescindindo mesmo do título, constituindo-se uma fusão do analítico (palavra feita de fonemas em série) com o sintético (a figura do pênis em posição de coito) ou, me parece melhor dito, no uso sintético do analítico, que é enfim, o desafio do poeta concreto ao transpor as construções de uma língua analítica para uma sintética, por ver no *ideograma* a chave essencial do *poético*.

Ode
De Anaiz Arcanjo de Laarcen
ao seu poeta

mete
!

O caso de Age de Carvalho é diferente porque o seu interesse pela visualidade da linguagem não deriva, como no caso de Max Martins, de um apelo externo, de uma proposta inovadora que o poeta experimenta por considerar válida e sim, caso se aceite a premissa comprovável, que já será enunciada, de uma necessidade interna imposta por um dos temas centrais de sua produção poética.

Adianto que o reconhecimento, ou a proposição, deste fato não implica nenhuma intenção valorativa da minha parte. Os resultados de Max devem ser valorados em confronto com a produção dos concretistas e da poesia em geral. Os resultados de Age me parecem mais um fato formal – e, portanto, estético – a ser aclarado por uma hermenêutica mais complexa, e aí compreendido, para contribuir na fruição mais adequada dos versos, e não propriamente julgados a partir de parâmetros como o da originalidade, por exemplo, de vez que não depende da aplicação de um princípio, de uma paradigma estético a um poema, mas emerge de uma necessidade do conjunto de sua obra e, portanto, tem uma simbologia fundada no tema que surge da leitura de muitos de seus poemas, sendo importante entendê-la, repito, para intensificar o exercício da experiência estética.

Não haverá espaço aqui para aprofundar como me foi possível chegar a um dos temas da obra de Age de Carvalho, mas penso que a leitura dos poemas que transcreverei abaixo será suficiente para comprová-lo, o leitor que desejar entendê-lo, entretanto, com mais detalhes, poderá recorrer ao posfácio que escrevi para a *Seleção*, publicada pela editora Paka-tatu, em 2006. Lá está demonstrado, a partir de um modelo analítico denominado *Análise Temática*, que este tema é o do *embate do ser com o tempo*, resultando muitas vezes na variante da tentativa do ser em *deter o fluxo o tempo*, ou de *crystalizar o tempo* como se faz quando se tira uma fotografia, do que decorre serem muitos dos poemas de Age de Carvalho coleções de fragmentos de vida, de experiências de vida, emoldurados pelas referências temporais, que nem sempre remetem ao calendário, ao relógio, mas a nomes de pessoas, animais, ou cenas do cotidiano da vida familiar, da relação com os outros, que persistem na memória, retornando no poema como instantes que se esvaíram sem que fosse possível retê-los, de tal sorte que, talvez por isso, possamos falar aqui até mesmo de uma outra variante da relação ser x tempo, que é a do tempo como um *fenômeno que transforma a vida numa experiência frustrante por reduzi-la a um fluxo permanente*, mas que o poema pode tentar, de algum modo, superar, ou dito de outro modo, deter.

Pois bem, é vendo deste modo o conteúdo estruturante da poesia de Age de Carvalho que talvez se possa ler, ou melhor dizendo, ver, o uso reiterado da grafia do fonema /o/ em frases que o destacam sem que ele cumpra aí as funções morfossintáticas que a gramática da língua lhe reserva: artigo, pronome, interjeição, como um procedimento que oferece visualmente a tentativa de o poeta se opor a ação do tempo já referida.

Cabe agora explicar porque o fonema /o/ teria este sentido e assim esclarecer o motivo que leva o poeta a usá-lo da forma que o faz.

Antes de tentar a explicação, é conveniente reforçar o caráter *estético* deste mecanismo a partir da noção de *estranhamento* na esfera da linguagem, deslocando-a de sua função prática ou instrumental, que constitui a *literariedade*, ou o *poético*, pois nos versos de Age em que isso ocorre a função do /o/ não é instrumental. Antes, ele faz o leitor ver o signo em sua materialidade, força-o a contemplá-lo, dito de outro modo o signo torna-se *opaco*, transforma-se mesmo na figura geométrica do círculo, o que remete aos procedimentos *concretistas*. É importante frisar que isto só pode ser afirmado porque o fonema perde esta sua função linguística original, o que se comprova por sua aplicação no interior do texto.

O processo desta transformação de *fonema* em *círculo* é muito antigo na produção do *poético*, da *literariedade*, trata-se da antiquíssima operação realizada pelo procedimento *metafórico*, produtor do fenômeno da *conotação*, a saber, aquele em que a palavra, no caso o fonema, tem o seu espectro semântico dilatado pela incorporação de um novo sentido que o termo *transferente* passa para o *transferido*, passando a dizer o que antes não dizia, sendo que quanto mais inusitado for o novo sentido agregado à palavra, no presente caso, o fonema, mais esteticamente eficaz será a utilização do recurso, caso isso se processe dentro do campo semântico do contexto configurado no texto, como insistentemente lembra Mukarovsky. Esta transferência confere à grafia do fonema /o/ a noção do tempo como um eterno retorno, de vez que no círculo o fim do trajeto da linha que o representa confunde-se com o seu começo.

O fonema /o/, agora círculo, pode-se hipotetizar plausivelmente, cumpre nos versos do poeta a simbolização de uma tentativa de controle do tempo, de impedir seu caráter desagregador, ou sua capacidade de impossibilitar nossa fruição permanente dos eventos. Ou se preferirmos, poderemos dizer que o uso do desta grafia não instrumental do fonema /o/ está conectada com o tema da relação ser x tempo por sua circularidade e

da circularidade com aquela compreensão do tempo como eterno retorno, caso em que seria a expressão, pelo menos, de um desejo de controlar o tempo.

Vejamos três exemplos do fonema /o/ transmudado em círculo. O primeiro e o terceiro retirados da obra *Seleta*, e o segundo da obra *Caveira 41*.

MARÇO 22, três anos
depois.

Círculo branco
calcinado
na pedra – ó,

ainda aqui
vives,
fora do nome,

todo, ósseo.

Guia

Oés-a-esmo,
de esmolar caminho,
seguindo a estrela aviã, via
de reis sob o troar de latas –

Ave,
o Talvez

É chegado, traz o presente
do avenir, blindado tempo de cegos:
esse um todo
Cravejado Se de certezas.

IRMANAMENTE ilumina
o leão do fósforo

uma boca, restos de conversa,
Saturno (guarda o anel
que não tivemos, guarda-
o, sombra, por nós),
aceso o tabaco da remissão.

E
se corrompe, ó

em círculos,
dragões no ar, tempo,

fumaça.

Nos três poemas é fácil localizar a presença do tempo. No primeiro deles, o todo ósseo que vive fora do nome e o círculo branco na pedra calcinada, remetem ao morto, à morte, e a algo que supera este evento.

No segundo, “O Guia”, isto é, O és, - que os reis magos saudaram após seguir a estrela, traz, talvez, o presente do futuro, do *avenir*, do que virá - é saudado inseguramente, pois não é seguro que tenha resolvido o drama do tempo, de vez que nada prova que tenha superado a morte, ou o fim do tempo que o ser pode sentir.

No último poema, a fumaça que se esgarça e some em círculos é o símbolo do próprio tempo e de sua ação. Em todos eles o /o/ se destaca, ou por que utilizado fora de suas funções gramaticais, ou por que usado em função inusitada como antes do advérbio talvez, ou por que posto no verso seguinte ao do verbo guardar, que o antecede. Há que registrar em dois dos poemas o uso da palavra círculo, referida nominalmente e sugerida no anel de Saturno.

Tudo isso, que se constitui um procedimento repetido ao longo de diversos poemas e de diversos livros do poeta, parece sugerir algo como a representação visual de um desejo que a forma do círculo simbolicamente resolve: a solução para a dissolução operada pelo tempo, sugestão que somente pode ser acatada se considerarmos a base temática ser x tempo da poesia de Age de Carvalho que, enfim, os três poemas parecem confirmar.

As soluções visuais de Age de Carvalho e Max Martins, como tentei demonstrar, têm bases diferentes, mas igualam-se por serem recursos artísticos naquele sentido da produção do *estranhamento* com a linguagem. Elas têm, afora o mérito de sua esteticidade intrínseca, o de nos fazer ver que o artista da literatura não é artista por que discute problemas éticos, morais, culturais, religiosos, políticos, ou algo a isso assemelhado, mas porque procura e encontra soluções formais para oferecê-las ao leitor, que o crítico de formação na área de Letras tem por obrigação explicar, caso contrário converter-se-á em um antropólogo, em um sociólogo, em um cientista político, ou em um teólogo.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto e Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARVALHO, Age. *Seleta*. Belém-Pará: Pakatatu, 2003.

_____. *Caveira 41*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003

FLAUBERT, Gustave. *Letres inédites à Tourgueneff*. Monaco: Éditions du Rocher, 1946.

MARTINS, Max. *Não Para Consolar*. Belém: Cejup, 1992.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1977.

SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. São Paulo: Perspectiva:1974.

Recebido em: 15.03.2014

Aceito para publicação em: 22.05.2014