

O QUE HÁ DE CONCRETO NO CONCRETISMO DE MAX MARTINS?

Thiago de Melo Barbosa*

Resumo

O artigo investiga os modos como a crítica vinculou a ideia da ligação de certos momentos da obra do poeta paraense, Max Martins, ao movimento brasileiro de poesia concreta. Para tanto, analisa como o discurso crítico opera ao apontar a questão do concretismo no projeto poético max-martiniano, refletindo acerca da conformidade entre tal discurso e a efetiva prática poética do autor em questão.

Palavras-chave

Crítica; Discurso crítico; Max Martins; Poesia Concreta; Recepção.

Abstract

The article investigates the ways as the critical linked the idea of connecting certain moments of the poet's work of Pará, Max Martins, and Brazilian movement of the concrete poetry. It analyzes how critical discourse operates pointing the concretism on the poetic project of Max Martiniano, reflecting about accordance between this discourse and effective poetic practice of the author in question.

Keywords

Concrete Poetry; Critical discourse; Criticism; Max Martins; Reception.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – UFPA – Belém – PA – Brasil. E-mail: thiagomelob@hotmail.com

Polos opostos

A recepção crítica da obra do poeta paraense Max Martins (1926-2009) caminha a passos lentos. O autor, cujo primeiro livro publicado, *O Estranho*, data de 1952, e o último, *Colmando a Lacuna*, de 2001 — datas pelas quais, em uma conta rápida de subtração, obtêm-se o número 49, ou seja, aproximadamente, meio século de poesia —, nunca conseguiu superar o estigma do chamado “cânone local”. Por mais que contasse com influentes relações de amizade com importantes nomes da intelectualidade paraense de sua época, alguns conhecidos nacionalmente, como é o caso do filósofo Benedito Nunes e do romancista Haroldo Maranhão, a verdade é que a poesia de Max Martins pouco saiu do estado do Pará, e mesmo, pode-se até dizer, da sua cidade natal, a capital, Belém.

Vários são os caminhos para se sondar os motivos que contribuíram para tal “segregação” da obra martiniana, dentre os quais, vale citar o histórico isolamento da produção literária na região Norte, assunto que poderia render vastas laudas, mas que, justamente por isso, não será desenvolvido aqui, visto que extrapolaria os limites idealizados para o presente trabalho. Além disso, também é possível apontar como responsável por essa pouca recepção da obra de Max Martins, alguns aspectos da edição de seus livros: a grande maioria feita por pequenas editoras locais de baixa expressão. Porém, sua última publicação traz um dado interessante, isto porque, trata-se de uma reunião de praticamente todos os seus livros — excetua-se apenas *Para Ter Onde Ir* (1991) —, sob o título *Poemas Reunidos: 1952-2001*, que foi publicado pela editora da Universidade federal do Pará, fato que, em certo sentido, revela-nos a aceitação e o apoio ao poeta por parte da instituição. A tal conclusão não é difícil de chegar, afinal, Weliek e Warren, no capítulo VI de sua famosa *Teoria da Literatura*, já nos alertavam acerca da relevância das características bibliográficas de uma obra:

Podemos deixar para os bibliotecários e para os biógrafos profissionais os pormenores da catalogação e da descrição bibliográfica; porém, fatos meramente bibliográficos podem assumir relevância e valor literários. O número de edições e a quantidade de exemplares podem lançar luz sobre a questão do êxito e da reputação; a diferença entre várias edições pode permitir-nos seguir o rastro das alterações introduzidas pelo autor e, assim, esclarecer problemas da gênese e da evolução da obra de arte (WELLEK; WARREN, 1971, p. 67).

É notório que a partir desta espécie de “aval” dado pela Universidade, a recepção do autor venha sofrendo um gradativo aumento, especialmente no que diz respeito à crítica acadêmica especializada, centrada na produção de monografias, dissertações e teses. Apesar disso, o lugar ocupado pela obra de Max Martins, por este viés, é o extremo oposto ao que ocupa o outro ponto de interesse deste texto, refiro-me à poesia concreta, movimento idealizado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, em conjunto com o poeta Décio Pignatari, e cujo legado ocupa lugar de destaque dentro da história e da crítica literária brasileira.

O movimento de poesia concreta surgiu em meados da década de 1950, seus primeiros manifestos, por exemplo, “arte concreta: objeto e objetivo”, de Décio Pignatari, “poesia concreta”, de Augusto de Campos, e “olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos, datam todos de 1956. Foi um movimento nascido na cidade de São Paulo, ou seja, emerge no meio da cidade mais cosmopolita do Brasil, num momento em que o país vivia a grande euforia do “progresso modernizador” — sentimento bem simbolizado pelo “50 anos em 5”, da campanha presidencial de Juscelino Kubitschek —, além de começar a sentir também os efeitos de certo

“boom cultural”, que começara ainda nos anos de vigência do Estado Novo (1930-1945), com o aumento da produção e circulação de livros, e continuou nos anos posteriores, com a construção de importantes museus, como o Museu de Arte de São Paulo, em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948; e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1951; bem como com o aumento do número de instituições de ensino superior, e da influência mais enfática dos meios de comunicação, como a Televisão e o Rádio, na vida dos brasileiros.

Toda esta centralidade desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento do projeto concretista. Seus idealizadores tiveram espaço para divulgar suas ideias em importantes jornais da época, tais quais eram o *Jornal do Brasil*, o *Diário de S. Paulo* e o *Correio da Manhã*, apenas para mencionar alguns, e também contaram com a revista *Noigandres*, que era coordenada pelo grupo, na qual os três fundadores publicavam seus poemas e de outros participantes do movimento, além de textos críticos, manifestos etc. Apesar disso, existe algo de contraditório no que tange a divulgação do poema concreto, isto porque, como comentou Paulo Franchetti, na introdução de sua dissertação, *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, posteriormente publicada pela editora da Unicamp:

Acontece que não havia poemas. Publicados quase sempre em edições muito limitadas, encontravam-se aqui e ali uns poucos, normalmente servindo de exemplo em capítulos de uma ou outra história literária. Mas havia vários textos críticos assinado pelos poetas — Metalinguagem, introduções a livros da coleção ‘Nossos Clássicos’ e às Obras Completas de Oswald de Andrade — e traduções, como a *Antologia poética de Ezra Pound*, em edição portuguesa, e a antologia *Poesia russa moderna* (FRANCHETTI, 1993, p. 15).

O texto de Franchetti data de 1982, mas sua “reclamação” dirige-se a meados dos anos de 1970. Até mesmo porque, como mais adiante o autor revela, a partir de 1975, i.e, após a reedição de *Teoria da Poesia Concreta* — importante obra que aglutina os mais relevantes manifestos do “grupo noigandres” —, começam a aparecer as principais coletâneas de poemas concretos: em 1976, é lançado *Xadrez de Estrelas*, de Haroldo de Campos; pouco depois, em 1977, sai a reunião dos poemas de Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia*, e, por fim, em 1979, é lançado *Poesia 1949-1979*, com os poemas de Augusto de Campos.

A citação do professor Paulo Franchetti mostra uma interessante nuance da poesia concreta, a qual consiste no fato de que a recepção da obra, em certo sentido, veio antes da própria obra, ou, pelo menos, antes da sua apreciação mais ampla e completa — sendo que, parte desta crítica, curiosamente, foi produzida pelos próprios autores. Isso serve, também, para colocar por terra a nossa costumeira ingenuidade histórica de pensarmos que imediatamente após o anúncio de algo (no caso a eclosão do movimento de poesia concreta, em 1956), este é absorvido, quase que magicamente, em todas as partes e por todos.

Diante do exposto, partindo das diferenças contextuais que envolveram as produções de Max Martins e dos poetas do concretismo, procurar-se-á entender como, e até que ponto, a relação — muitas vezes posta como “influência” —, apontada pela crítica acerca da poesia martiniana para com a poesia concreta, pode ser comprovada; a pergunta é: o que há de “ficção” nos “fatos” enfatizados por aqueles que se dispuseram ler e comentar a obra do poeta Max Martins.

Pontos de intersecção

Dentro da ainda curta reflexão crítica que há sobre a obra martiniana, um texto, intitulado “Max Martins, mestre-aprendiz”, de autoria do conhecido filósofo e crítico literário, Benedito Nunes, conterrâneo e amigo de Max Martins, ressoa mais forte que qualquer outro. Este ensaio, escrito em dezembro de 1991, tanto marcou a recepção crítica do autor, que chega mesmo perto de “embaçar”, ou, guardadas as proporções, modular os escritos posteriores. Acredito que tal fato, deve-se, primeiramente, pela inegável influência da figura de Benedito Nunes sobre grande parte do meio intelectual acadêmico, envolvidos com os estudos literários, no Pará; posteriormente, creio que a grande repercussão do texto está diretamente relacionada com a sua vasta difusão, visto que não é nenhum pouco difícil encontrar o ensaio do professor Benedito, uma vez que ele aparece como prefácio das duas principais coletâneas de poemas de Max Martins, Não para consolar e Poemas Reunidos; no seu livro, *A Clave do Poético*; na revista “Asas da Palavra”, nº 11; e até mesmo em meio digital, através do site <www.culturapara.art.br/maxmartins>.

Em “Max Martins, mestre-aprendiz”, Benedito Nunes procura discutir toda a trajetória poética do seu amigo Max, desde o lançamento do primeiro livro, *O Estranho* (1956), até o último, o qual, na época do ensaio, era *Marahu Poemas* (1991). Nesse texto, a ligação com a poesia max-martiniana com o concretismo é posta como resultado da influência do poeta Mário Faustino, o qual, de acordo com o autor, foi o “mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 50 no Pará” (NUNES, 2001, p. 27). Na sequência desse trecho, aparece o parágrafo no qual Benedito ressalta as incursões ao concretismo feitas por Max Martins:

Anti-Retrato avançaria timidamente nesse domínio. Mas foi nesse livro que a temática do amor carnal começou a tornar-se o centro da obra de Max, desde então ligada à ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida. A incorporação do espaço como distribuidor de ritmo e revelador visual do significado, o poema passando à categoria de composição topográfica inclusiva de um desenho letrista, icônico, adviria na terceira crise, encetada em *H'Era* (1971) e resolvida em *O Ovo Filosófico* (1975), que precedeu o *Risco Subscrito* (1976), culminância desse período (NUNES, 2001, p. 27).

A citação mostra-nos, de modo bem rápido e generalizante, os principais aspectos que nortearam a experiência poética de Max Martins após este ter tomado conhecimento do movimento de poesia concreta. Esta fase, que Benedito chama de “crise”, é vinculada a três obras do poeta, *H'Era* (1971), *O Ovo Filosófico* (1975) e *O Risco Subscrito* (1976). É de se estranhar, contudo, a ausência do livro *Caminho de Marahu* (1983) como pertencente a essa “terceira crise”, visto que é nessa obra que encontramos poemas como “um olho novo vê do ovo”, “mútuo contínuo”, “man & woman” e “abracadabra”, os quais talvez sejam os maiores indicadores do envolvimento de Max com a vanguarda concretista, pois são todos textos que, sem dúvida, lidos isoladamente do restante de sua obra, poderiam com facilidade render ao autor à alcunha de “poeta concreto”, tal a semelhança dessas produções com a dos concretistas.

A crítica de Benedito Nunes, no que se refere ao assunto em questão, vai pouco além do que foi mencionado, quase sempre restringe-se a menções bem gerais. O interesse do filósofo tende mais para a investigação acerca do tema do “erotismo” e da questão da “metalinguagem”. Esse procedimento é o mais comum no que diz respeito à atenção despendida ao diálogo de martiniano com o concretismo: todos parecem sentir a necessidade de salientar sua existência, porém ninguém parece disposto a se aprofundar no assunto. Diante disso, vale nos atermos a outra “menção” ao concretismo dentro da fortuna crítica de Max Martins;

esta, de Ângela M. Maroja, encontra-se no ensaio “Por que a poesia de Max Martins?”.

Como se deu o encontro da poesia moderna do Ocidente (tomando por marco o poema visual de Mallarmé – 1913¹ Um Lance de Dados) com o pensamento oriental, e, em particular, com a ideografia chinesa?

No mesmo ano de 1913 o famoso ensaio *Os Caracteres da Escrita Chinesa* como Instrumento para Poesia do orientalista Fenollosa caiu nas mãos de Ezra Pound que realizou poeticamente n’*Os Cantos* o que Fenollosa registrara em teoria [...] E dos diversos “ismos” que sucederam do início do século XX aos nossos dias, o concretismo foi talvez a corrente que melhor tentou explorar na poesia o encontro Ocidente/Oriente, segundo certos princípios, que assim, codificados, passaram a constituir e a identificar a concretude no poema: no lugar da expressão de sentimentos, o poema surge, principalmente, como construção e construção vérbico-visual [...]

Em Max Martins é preciso que se acesse o concretismo ocasional de alguns poemas como *Um Olho Vê do Ovo*, *Mútuo Contínuo*, *Man & Woman*, *Abracadabra*, publicados no *Caminho de Marahu* à inegável concretude de sua poesia, especialmente a partir de *H’Era* (1971), estendendo-se n’*O Risco Subscrito* (1980) até o *Caminho de Marahu* (MAROJA, 2000, p. 56).

Como é possível perceber, Maroja vai um pouco mais longe do que Benedito Nunes. No seu texto, a preocupação em rastrear historicamente a tendência visual de certa poesia desenvolvida no século XX, parte de um marco que, segundo a autora, foi fincado por Mallarmé, com o seu “Um lance de dados”, mas também, lembrando Fenollosa e Pound, salienta a relevância do diálogo mantido com o Oriente, do qual os poetas concretos absorveram a questão dos ideogramas, chegando inclusive a pô-los como saída para a lógica do verso. A construção deste percurso revela que a autora tem conhecimento das linhas de força que desembocaram na poesia concreta. Porém, é importante destacar que, ao aludir ao concretismo em Max Martins, Maroja dá forte ênfase na ideia da necessidade de se superar o que ela chama de “concretismo ocasional” de alguns poemas, em favor de uma real “concretude”, que aconteceria, logicamente, em outros poemas, que não os de teor propriamente concretistas.

As entrelinhas do “concretismo causal” de Maroja abrem espaço para a reflexão sobre os motivos que levam os críticos a uma posição dúbia com relação à presença do concretismo na obra de Max Martins: ao mesmo tempo em que esboçam uma aproximação, esforçam-se para explicitar o afastamento. Observo neste jogo de movimentos contrários, duas tendências. Na primeira, advinda da aproximação, a crítica visa pôr em relevo a sintonia de Max Martins, poeta paraense, com as tendências mais modernas da poesia brasileira, e mesmo, mundial, em uma busca para demonstrar que a poesia martiniana não está isolada, e nem se restringe a um “cânone local”; ao passo que, na segunda, proveniente do movimento de afastamento, somos remetidos a uma antiga discussão acerca da recepção da poesia concreta pela crítica brasileira, a qual consiste no fato de que o concretismo, por mais que tenha conseguido seu lugar nas Histórias Literárias, nunca foi totalmente aceito para grande parte dos especialistas nacionais, tal qual observa Gonzalo Aguiar, na seguinte declaração, contida na introdução do seu *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*:

Um dos fatos que mais me surpreenderam durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade)

¹ É possível que a autora tenha confundido as datas, uma vez que o poema de Mallarmé foi inicialmente publicado, em revista, no ano de 1897, e, posteriormente, em edição própria, no ano de 1914.

ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro. Diferentemente do que acontece com outros autores (tanto anteriores quanto posteriores), a valoração 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 (AGUIAR, 2005, p. 15).

O fato que surpreendeu Gonzalo, assim como o que ocorre com Max, mostra-se de natureza dúbia, e pode ser, mais ou menos, bem afigurado através do comentário de Heloísa Buarque de Holanda: “fui fã ferrenha do concretismo, com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo” (1992, p. 42). Esta fala — que Gonzalo Aguiar, diga-se de passagem, cita pouco depois do trecho destacado acima — carrega o principal “mote” que todos aqueles que um dia se dedicaram ao estudo do movimento de poesia concreta percebem, i.e, a ideia de que o movimento só merece ser apreendido para posteriormente ser rejeitado, como se fosse indispensável um compromisso (algumas vezes até prévio) com a ênfase nos pontos negativos do concretismo. Desse modo, sempre está em pauta a premissa de que a poesia concreta é importante, porém fugaz.

De algum modo, essa característica, comum à recepção da poesia concreta, pode ter resvalado na recepção da obra de Max Martins. Seguindo este raciocínio, não é difícil se entender o porquê dos comentários críticos acerca das intersecções entre a poesia concreta e a poesia martiniana serem quase que exclusivamente comentários *en passant*, restringindo-se ao mero registro e, quando um pouco além, esforçando-se para deixar claro o caráter “ocasional” desta relação — como se a associação de Max com o concretismo tivesse que ser feita sempre com o maior cuidado possível, para evitar manchar a figura, ou a “áurea”, do poeta.

Absorção antropofágica

O posicionamento crítico ressaltado no parágrafo anterior, não deixa de tangenciar com uma intenção de defesa de certa originalidade imanente ao autor. O “concretismo com ressalva”, ou logo superável, mostra-se como necessidade para que não haja espaço para o questionamento acerca da “inventividade natural” de Max Martins, ao que indica, por exemplo, as seguintes passagens do artigo “O universo poético e visual de Max Martins”, assinado por Melissa da Costa Alencar:

É justamente no Concretismo que o poeta Max Martins “beberá da fonte” na sua produção poética, para logo após superar as técnicas desse movimento. Assim como Drummond é o precursor da busca da poesia pura de ideal crítico, o poeta paraense Max Martins é pioneiro da visualidade na Amazônia (ALENCAR, 2010, p. 02).

O poeta Max Martins, antes mesmo dos seus primeiros poemas, já mostrava interesse em dialogar com as artes visuais. Primeiro, com as revistas em quadrinhos, e logo ele começa a rabiscar seus desenhos nas páginas do seu diário que, segundo fontes familiares, são mais de cem unidades escritas diariamente (ALENCAR 2010, p. 40).

Nas palavras de Melissa, repete-se a fórmula crítica comum do “concretismo logo superado”. Por elas, podemos também chegar ao sentimento de “originalidade”, quase pureza, que tentam impingir ao texto poético martiniano, fato que pode ser constado de várias maneiras, inclusive, vem à tona, quando se pensa no significado (e impacto) da própria alcunha de “poeta autodidata”, que foi atribuída ao autor em inúmeros textos. Este “autodidatismo”, tão falado, serve para

a construção da imagem de um poeta independente, dotado de uma capacidade natural de criação do novo, um poeta com uma visão diferenciada que pode, ainda que no isolamento amazônico, ser aquele que emana a vanguarda. Tanto prova este interesse de “naturalizar” o trabalho de Max Martins, que na segunda citação do texto de Melissa Alencar, nota-se que a autora recorre aos diários do poeta para comprovar que o interesse deste pela visualidade vem muito antes de qualquer influência exterior.

Ora, todo poeta, se é poeta, possui essa capacidade de criação do novo, afinal, poesia vem de *poiésis*, i.e., criação. Portanto, não há dúvida de que a ideia de “influência” seja deveras perniciosa, ainda mais após a construção moderna do ideal de originalidade como valor artístico. Contudo, é preciso tomar cuidado para que o combate à chamada “influência”, não recaia em uma defesa “romântica” de certa pureza poética, o poema como vindo única e exclusivamente do “gênio” do poeta. Tal concepção, se empregada à poesia martiniana, mostra-se ainda mais frágil, isto porque, poucas obras no Brasil são mais avessas ao purismo poético do que a de Max Martins, o que seus textos revelam é justamente um movimento contrário, que vai sempre em direção da absorção, do hibridismo, ou, para lembrarmos Oswald de Andrade, da antropofagia. Max está entre os “novos bárbaros”, os manducadores de ossos e carnes estrangeiras, como os que aparecem na fala de Haroldo de Campos, no seu “Da razão antropofágica”:

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).

Este procedimento antropófago martiniano ataca em várias direções. É possível rastrear na obra do poeta inúmeros indícios do “canibalismo”, seu diálogo se estende do local ao universal, vai desde a troca de experiências com o também poeta paraense, Age de Carvalho, por exemplo, até o extremo oriente, com seu interesse — e absorção efetiva — pela cultura sino-japonesa, especialmente no que diz respeito ao pensamento Taoísta e Zen Budista, isto sem nunca esquecer o “cânone” europeu-ocidental, dos poetas franceses aos norte-americanos. No Brasil, a aproximação com o concretismo também se deu de forma efetiva, e não simplesmente transitória: no percurso poético de Max Martins, as técnicas concretistas são deglutidas antropofagicamente e aproveitadas até o final de sua produção. Em alguns casos, como nos já citados poemas que encerram *Caminho de Marahu* (1983), esta aproximação com a estética concreta é indubitavelmente mais explícita que noutros momentos do projeto poético do autor, como pode-se notar pela comparação entre “man & woman”, de Max Martins, e o “man/woman”, de Décio Pignatari:



(MARTINS, 2001, p. 175)

woman

woman

(PIGNATARI, 2004, p. 196).

O primeiro poema, de Max Martins, foi publicado em 1983, e ocupa um lugar de destaque na obra poética deste autor, "man & woman" é, inegavelmente, um dos seus textos mais conhecidos. Já o segundo, de Décio Pignatari, apareceu pela primeira vez em 1968, no livro *Exercício Findo*, de edição do autor, e não figura entre as poesias mais conhecidas do célebre concretista. As datas, e a relevância de cada texto para a fortuna crítica de seus autores, são diferentes, entretanto, as semelhanças entre eles chamam atenção. Afinal, o tema geral é o mesmo, e até as palavras seriam as mesmas, não fosse neologismo "copulêtera" no final do poema de Max Martins. Frente a isso, poderíamos apressadamente pensar em cópia, ou até plágio, porém, ante uma visão mais atenta, nota-se que o jogo com os signos concretos, ou melhor, a potencialidade significativa que emerge do aspecto visual dos textos, os tornam obras únicas, diversas entre si. Sendo assim, especular acerca da "autenticidade" dos poemas não faz muito sentido, seria algo como querer saber qual a verdadeira "Leda e o Cisne" na história da pintura: seria a de Michelangelo? Ou a de Da Vinci? Ou a de tantos outros que se valeram deste mesmo tema mitológico para construir suas telas?

Fazendo uma rápida interpretação dos textos, creio não ser devaneio inferir que, no de Max Martins, as formas tipográficas mais incisivas, transmitindo uma sensação de agudez, juntamente com os entrelaçamentos dos "Ms", que nos remetem a pernas e ao órgão sexual feminino, acabam por criar um campo semântico-interpretativo muito caro à toda obra martiniana, o qual centra-se na discussão acerca da poesia enquanto trabalho duro (áspero, incisivo, árido...) e nas

imagens eróticas extremamente fortes. Por outro lado, no texto de Décio Pignatari, a tipografia de forma 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.

Frente a essa leitura, na qual salientam-se as particularidades de cada texto, fica claro que mesmo ante uma possível comunicação entre eles, é patente que isto nada interfere na originalidade de ambos. Não se descarta a possibilidade de Max Martins ter lido o “man/woman” de Décio Pignatari antes de escrever seu poema, entretanto, como atesta nossa leitura, isto não diminui o texto martiniano, antes até acrescenta, visto que pode ser entendido como uma experiência antropofágica do poeta, além de uma prova de que ele confiava plenamente no poder topográfico do seu poema, uma vez que praticamente toda diferença entre um texto e outro advém das mudanças de apelo visual. Max comprova que sabia muito bem valer-se deste recurso — tão concreto — de construir significação pelo significante, independentemente do significado dos signos utilizados. Em outras palavras, a experiência mostra que Max Martins realmente aprendeu, ou melhor, absorveu antropofagicamente a poesia concreta, e não simplesmente a copiou.

Não é preciso eliminar o vínculo com o concretismo para comprovar a originalidade do autor: Max é original ocupando o espaço do diálogo e da reconfiguração. Diante disso, outro exemplo interessante a ser explorado é o do poema *Mútuo Contínuo*, que também faz parte do grupo de poemas que aparecem ao fim de *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 da superação dos desejos. Contudo, no Budismo, e especialmente no Budismo Zen — pelo qual Max se interessa em particular —, por conta da sua

característica “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 que “samsara é nirvana e nirvana é samsara”, como melhor explica o estudioso e praticante do Zen Budismo, Albert Low, na seguinte passagem:

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 importante 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 receptor 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 — as duas com 7 — que as compõe, 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, interessa-nos observar que a conversa com os ideogramas, ou mesmo com certa “poesia ideogramática”, não só emparelha-se 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 movimento². 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 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 a uma analogia com a relação entre metrópole e colônia anteriormente citada, seria apenas o caso de se adequar o termo para algo que

² Não quero dizer com isso que foram os poetas concretos que descobriram a possível relação entre os caracteres das escritas orientais, especialmente a chinesa, com a poesia. Mas apenas que eles foram os primeiros a defender a substituição do verso tradicional, pelo modo de compor ideogramático.

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 o próprio Haroldo de Campos, revisando Oswald de Andrade, postulou acerca da antropofagia.

Considerações finais

Com o poema do “samsara-nirvana”, Max deglute, de uma só vez, o Oriente, pela absorção dos ensinamentos Budistas, e o Sudeste, por conta dos empréstimos advindos do concretismo. Com isto, temos noção da pluralidade, da abertura que o próprio autor sempre fez questão de destacar na sua postura como poeta, tal qual é possível observar por meio do seguinte trecho de uma entrevista com Max Martins, concedida ao jornalista Tito Barata, quando este questiona, justamente, acerca do envolvimento do poeta com a poesia concreta:

Tito Barata: Os teus poemas também recebem influência da poesia concreta dos anos 50, que inicia com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Por que essa troca de rumo?

Max: A poesia concreta me influenciou, mais no sentido de eu me modificar, evoluir pessoalmente... A minha leitura é que me fez evoluir. Eu queria sempre fazer uma coisa nova, me modificar. Até hoje a minha poesia tem ciclos, como disse o Benedito Nunes na introdução do Não Para Consolar. São círculos que não se fecham, parece que se fecham, mas estão abertos. Eu procuro uma saída para a frente. Ainda hoje estou fazendo coisas, para mim, novas. Na própria dicção, no próprio ritmo que não é obrigado a ser conservador, na rima no fim do verso, etc. Pode-se fazer uma coisa nova, livre. Cabe no poema, tudo.

Eu, hoje, escrevi dois versinhos: Todas as portas estão abertas/ Ou não há portas. O poema é um campo amplo, infinito, para se descobrir coisas: palavras novas, imagens novas. É renovar o trabalho no poema. A poesia também é uma festa onde todos podem entrar, depende da estrutura do poema, de como é feito o poema. E isso não se ensina³.

O poeta não nega a importância da poesia concreta para o que ele chama de “evolução pessoal”, e destaca, mais ainda, que esta “evolução” parte de leituras. Sendo assim, é um pouco estranho o posicionamento da recepção crítica quando ao assunto. No presente artigo, infelizmente, não há espaço para se tratar de toda esta recepção, que, por sinal, encontra-se bastante difusa. Contudo, pelo que foi demonstrado, chega-se a conclusão principal de que a temática do concretismo dentro da obra de Max Martins ainda precisa de uma reflexão mais profunda e detalhada e, especialmente, livre dos preconceitos que normalmente surgem quando a questão é poesia concreta, assim como livre do medo de se macular a áurea de originalidade do poeta: o crítico, antes de todos, deve acreditar na força da obra que escolheu para tecer seus comentários.

Responder a pergunta que intitula este texto, esta claro, não é tarefa das mais fáceis, estou ciente de que muito mais poderia ser dito: há inúmeros aspectos não desenvolvidos. Certamente Max fez poucas experiências com o poema concreto propriamente dito, a grande maioria dos seus poemas reafirmam o verso. Entretanto, isto não quer dizer que o concretismo em Max Martins é mero “acaso”, mas antes uma chave preciosa para se compreender a sua poesia, que, acredito, deglutiu a ideia da “poesia ideogramática” como poucos de sua geração — pensando

³ Entrevista concedida à equipe do site “Belém do Pará” (www.belemdopara.com.br), e publicada na semana de 24 a 31 de julho de 2000. Disponível em: <<http://www.culturapara.com.br/maxmartins/entrevista.htm>>. Acesso em 02/12/2012.

no poeta como filiado a uma poesia pós década de 60/70. Portanto, se é fato que Max Martins nunca foi um poeta concreto, também não é ficção dizer que em sua obra, na maior parte do tempo, os ecos desse movimento estão presentes.

BARBOSA, T. M. What of concrete there is in Max Martins' Concretism? **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 200-211, 2013.

Referências

AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALENCAR, M. C. O Universo poético e visual de Max Martins. In: 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários)/ 4º CELLI (Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários), 2010, Maringá, Anais, Universidade Estadual de Maringá, 2010. p. 01-10.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRANCHETTI, P. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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

MAROJA, Â. M. Por que a poesia de Max Martins? **Revista Asas da Palavra**, Belém, Universidade da Amazônia (UNAMA), v. 5, n. 11, Jul./2000.

MARTINS, M. *Poemas Reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.culturapara.com.br/maxmartins/entrevista.htm>>. Acesso em 02, de Dezembro, de 2012. Entrevista concedida a Tito Barata.

NUNES, B. *Max Martins, mestre aprendiz*. In: MARTINS, Max. *Poemas Reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

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

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Mira-Sintra-Mem Martins: Publicações Europa-América, 1971.